متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۲، (پیاپی ۱۴) تابستان ۱۳۹۱، ص ۱۰۸- ۹۳

پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش

دکتر اسدالله جعفری*

چکیده

پیرنگ در ادب داستانی، ساختمان و اسکلت بندی یک داستان است، به طوری که ضمن رعایتِ قصه (توالی زمانی کارکردها)، بر روابطِ علّی و معلولی نیز استوار باشد. در داستان سیاوش، گرچه با داستانی حماسی رو به رو هستیم؛ وجود مشترکاتِ ساختاری میان این داستان و درام و تراژدی، اپیزود نخستِ این داستان؛ یعنی تا ترک وطن سیاوش را «داستانی دراماتیک» و اپیزود دوم آن را، از ورود به توران تا کشته شدنش، به عنوان «داستانی تراژیک» معرفی می‌نماید. از سوی دیگر در بررسی ساختِ بن‌مایه‌ای داستان سیاوش، این داستان را می توان در سه واحدبن‌مایه‌ای خلاصه کرد که هر واحد در شکل یک پی‌رفتِ سه تا پنج کارکردی قابل ذکر هستند. این سه واحدبن‌مایه‌ای به‌ترتیب تحت عناوینِ «پی‌رفتِ مرگ‌ورستاخیز»، «پی‌رفتِ جوانمرگی» و «پی‌رفتِ حسادت‌وسعایت» مطرح می‌شوند که در داستان مورد پژوهش ما در قالب سه قصه «سیاوش و سودابه»، «سیاوش و کاووس» و «سیاوش و افراسیاب» قابل بررسی‌اند. تحلیلِ فرهنگی، اجتماعی و تاریخی هر یک از واحدهای بن‌مایه‌ای فوق، در میدانی فراگیرتر از حدّ یک قصه، هر واحد را به صورتِ الگویی ساختاری مطرح می سازد که داستان‌های متعددی را در ادبیات ایران و جهان تحت پوششِ ساختاری خود قرار می‌دهد. از این رهگذر هر یک از قصه‌های سه گانه مطرح در داستان سیاوش نمونه‌ای خواهند بود از انبوه داستان‌های متأثّر از یک واحدبن‌مایه‌ای که بعضاً به صورت یک «واحداسطوره‌ای» تجلّی می نمایند.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه، داستان سیاوش، پیرنگ، پی‌رفت، واحدبن‌مایه‌ای

۱- مقدّمه

شاهنامهٔ فردوسی، داستانی است بلند که ساختار کلّی آن را «داستان در داستان» (Episodic) دانسته‌اند (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۴۲). اثری بزرگ که در خود، داستان‌ها، حوادث و رویدادهای کوچک و بزرگ بسیاری را گنجانده است. طبق

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران as_jafari@pna.ac.ir

تاریخ وصول ۹۰/۶/۲۸ تاریخ پذیرش ۹۱/۲/۳۰

Archive of SID
www.SID.ir

این ساختار تودرتو، هر داستانی در برگیرندهٔ یک یا چند اپیزود نیمه مستقّل دیگر است که بـر روی هـم کلّیـتِ منسـجم شاهنامه را تشکیل می‌دهد و این نیست جز تراویدهٔ ذهنِ منسجم و خلّاقِ فردوسـی بـزرگ.[۱] داسـتان سـیاوش یکـی از داستان‌های بزرگ شاهنامه است که ضمن این که داستانی است در میان داستان‌های تودرتوی شـاهنامه، خـود نیـز دارای ساختاری اپیزودیک است. این داستان از معدود داستان‌های ادب فارسی است که قابلیت بررسی را از بسیاری جهات در حوزهٔ ادبیات نوین داستانی دارد. از آن جا که پژوهش مستقلّی در تبیین طرح و هستهٔ داستانی داسـتان سـیاوش صـورت نگرفته است، نگارنده سعی دارد با روشی کتابخانه‌ای به تحقیق در پیرنگ (Plot) این داستان بپردازد و البته پـژوهش در پیرنگ این داستان، بناخودآگاه الگویی ساختاری در بررسی طرح و پیرنگ داستان‌های دیگر نیـز بـه دسـت خواهـد داد؛ بویژه در خصوص آن دسته از داستان‌های کلاسیک فارسی که تاکنون از پشتوانهٔ تحلیلی جدّی‌ای در پژوهش‌هـای نـوین داستانی برخوردار نبوده‌اند. این نوشته پس از تعریف و بررسی عنصرِ پیرنگ، به تبیین این عنصر از زوایای گوناگون در داستان سیاوش می پردازد.

۲- پیرنگ

«Plot»، طرح، شالوده و اسکلت بندی اصلی داستان است که به صورتِ الگـویی منسـجم، داسـتان را از آغـاز تـا پایـان همراهی می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۱ و ۶۳). برای «Plot» معادل های بسیار آورده‌اند. ابوبشر متّی (متوفّی به ۳۲۹ هــ ق) از اصطلاح «الخرافه» استفاده می‌کند. ابن سینا (۳۷۰-۴۲۸ هـق) «الخرافه» و «المثل» می گویـد و ابـن رشـد (۵۲۰-۵۹۵ هـ ق) اصطلاحِ «القول الخرافی» را به کار می‌برد (شمسیا، ۱۳۸۳: ۷۵). زرّین‌کوب از این واژه به «افسانه مضـمون» تعبیر می‌کند (زرّین کوب، ۱۳۸۲: ۲۲ و ۱۳۳)و شفیعی کدکنی - ظاهراً بـرای نخسـتین بـار - واژهٔ «پیرنـگ» را بـه کـار می‌برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۹۶). بعد از او واژهٔ «پیرنگ» اصـطلاحی رایـج گشـت بـرای «Plot» (داد، ۱۳۷۵: ذیـل پیرنگ؛حسینی، ۱۳۷۵: ذیل Plot). همچنین دیگران این واژه را به معادل هایی چون «طرح» (یونسـی، ۱۳۷۹: ۴۳-۴۵)، «الگو» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۷۷ و۱۷۸)، «طرح و توطئه» (براهنی، ۱۳۶۲: ۷۵) و «هستهٔ داستان» (شمیسـا، ۱۳۸۳: ۷۲-۷۶) ترجمه کرده‌اند.

اصطلاح «پیرنگ» از هنر نقاشی به وام گرفته شده است وآن طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ مـی کشـند و بعـد آن را کامل می کنند. نیز طرح ساختمانی ای که معماران بر نقشه یا زمین ریخته و بر اساس آن، ساختمان را بنا می کنند. از این جهت پیرنگ در اصطلاح ادب داستانی شالوده و اسکلت‌بندی اصلی داستان اسـت کـه بـر روابـط دقیـقِ علّـی و معلولی استوار باشد. چون پیرنگ زنجیرهٔ ساختاری داستان را تشکیل می‌دهد، می‌تواند از مهـم‌تـرین عناصـر داسـتان بـه شمار آید. این اصطلاح در ادبیات برای نخستین بار از «فن شعر» (Poetics) ارسطو مأخوذ گردیده است. ارسطو ضمنِ گفتاری دربارهٔ تراژدی، پیرنگ را یکی از اجزاء شش‌گانهٔ تراژدی دانسته و آن را متشکّل از سـه بخـشِ اصـلی مـی‌دانـد: «آغاز» که می تواند حتماً در پی حادثه‌ای دیگر نیامده باشد ، «میان» که هم در پی حوادثی آمده و هم بـا حـوادث دیگـر دنبال می شود و « پایان» که پیامد طبیعی و منطقی حوادث است (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۲-۱۳۵).

پیرنگ در اصطلاح، ترتیبِ حوادث داستان است بر حَسَبِ روابط علّی و معلولی. این روابط ساختمانِ فکری و ذهنـی داستان را شکل می‌دهد و ناظر بر توالی منطقی رویدادها است. حادثه شخصیت را شکل می‌دهد، شخصـیت حادثـه را و

Archive of SID

www.SID.ir

هر دو پیرنگ را. در داستان، اعمال، رفتار و حضور شخصیت‌ها باید به ترتیب و بر اساس نظمی منطقی پیش آیند. در زنجیرهٔ پیرنگی داستان، هر عمل داستانی با انگیزهٔ خاصّی شکل می‌گیرد و حوادثی که این اعمال به دنبال می آورند باید کاملاً منطقی و حساب شده باشند تا حقیقت مانندی داستان را قوّت بخشد. بدین ترتیب، پیرنگ به عنوانِ ریشه‌ای‌ترین عنصر داستانی، ساختار اصلی داستان را در بر دارد و می تواند بیانگرِ میزانِ قوّتِ داستان باشد.

ای.ام. فورستر می گوید: قصّه (Story) را این گونه تعریف کردیم که روایتی است از رویدادهایی که به ترتیبِ زمانی آرایش یافته اند. پیرنگ (Plot) نیر روایت حوادث است؛ اما با تکیه بر روابطِ علّی و معلولی. «شاه مُرد و سپس ملکه مُرد» قصه است. «شاه مُرد و سپس ملکه از فرط اندوه مُرد» پیرنگ است. ترتیبِ زمانی حفظ شده است؛ اما مفهوم علیت بر آن سایه افکنده است.... مرگِ ملکه را تصور کنید، در یک قصّه وقتی بشنویم «ملکه مرد»، می گوییم: «بعد چه شد؟» در یک پیرنگ وقتی بشنویم «ملکه مُرد» می پرسیم: «چرا؟» این فرق اصلی این دو جنبهٔ رمان است» (Forster,1974: 93-94). با روشن شدنِ این دو جنبهٔ داستان می‌توان پیرنگ را در کوچک ترین ساخت، فراگیرتر از پی رفت (Sequence) دانست. پی رفت[۲] یک واحدِ بن مایه‌ای برگرفته از قصه است و خود یک قصه یا داستان را تشکیل می‌دهد؛ اما قابل تجزیه به قصه‌ای کوچکتر از خود ـ در همان بن مایه ـ نیست و از این جهت کوچکترین واحد روایی محسوب می‌شود که از دو تا پنج کارکرد[۳] (Function) تشکیل شده است. بارت پی رفت را تداوم منطقی کارکردهای داستان می داند که با هم مناسبتی درونی و محکم دارند (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۲). در واقع پی رفت محصول «قصّه» (Story) به تعبیر فورستر است؛ یعنی ترکیبی از دو یا چند کارکرد که به ترتیبِ زمانی آرایش یافته‌اند با این تفاوت که پی‌رفت کوچکترین واحد روایی است و از این جهت می‌تواند بسی کوچک‌تر از یک قصّه به تعبیر عام باشد و یا قصه می تواند خود در برگیرندهٔ چند پی رفت باشد.

آن چه در پی رفت اهمیت دارد، آن است که لزوماً از دو تا چند کارکرد متوالی زمانی ترکیب یافته باشد به طوری که کارکردها از آغاز تا پایان یک واحد روایی را تشکیل دهند و تمام آن ها جنبهٔ کنشی داشته باشند و نه ایستا. برای مثال این که بگوییم: «شاه مُرد. سپس ملکه درگذشت» یک پی رفتِ دوکارکردی را مطرح کرده‌ایم؛ اما اگر بگوییم: «شاه مُرد. ملکه در غُصّه‌ای جانکاه فرو رفت. سپس ملکه هم درگذشت» در واقع در جزءِ میانی از یک وضعیت ایستا (علّی) بهره گرفته‌ایم و از این جهت یک پیرنگ را مطرح کرده‌ایم نه یک پی رفت را. ساختمانِ پیرنگ در شکل ظاهر شبیه به پی‌رفت است؛ اما چون پیرنگ دربرگیرندهٔ روابط علّی و معلولی نیز هست، علاوه بر کارکردهای کنشی در صحنه‌ای فراخ منظر وضعیت‌های ایستا را نیز بیان می‌کند و به همین دلیل حداقل مشارک های تشکیل دهندهٔ پیرنگ سه جزء است (داد، ۱۳۷۵: ذیل پیرنگ) که هم بیانگر توالی زمانی باشد و هم بر رابطه ای علّی استوار باشد در حالی که حداقل مشارک های مطرح در یک پی‌رفت (کوچک ترین واحد روایی) آن گونه که گرماس (A.J. Greimas) می گوید، دو جزء است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷-۱۵۰) که صرفاً بر توالی زمانی دلالت دارد. از سوی دیگر پیرنگ ساختمان و اسکلت‌بندی یک داستان است و چون یک داستان ممکن است، بیشتر از یک پی‌رفت داشته باشد، عملاً پیرنگ می‌تواند در برگیرندهٔ یک یا چند پی رفت باشد؛ چنان که یک داستان می تواند از یک یا چند داستانک یا اپیزود (Episode) تشکیل شود. بارت (R.Barthes) به آن قسمت از تحلیل داستان که نشان دهندهٔ توالی کنش‌های داستان است، «رمزگان کنشی» یا «رمزگانِ کنش های روایی» (Prairetic code) می گوید (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۴۰).

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۱- انواع داستان از نظر پیرنگ

وقتی ارسطو اصطلاح پیرنگ را برای نخستین بار در فن شعر خود آورد، به طور طبیعی به بررسی و تبیینِ پیرنگ در ادب نمایشی (Drama)؛ یعنی تراژدی و کمدی پرداخت (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۲-۱۴۷). به تبع او، برخی منتقدین، انواعِ داستان را از حیث پیرنگ به چهار نوعِ تراژدی، کمدی، طنز و عاشقانه تقسیم کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۲). البته شاید این تقسیم بندی در حوزهٔ ادبیات نمایشی تا حدّی کامل باش؛ اما در حوزهٔ ادبیات داستانی آشکارا نقص دارد؛ چه اولاً در حوزهٔ درام، همهٔ نمایش ها، لزوماً غم انگیز یا خنده‌دار نیستند که حتماً تراژدی یا کمدی باشند و شاید تنها درام محض باشند. نیز پیرنگِ برخی از داستان ها لزوماً تراژدی، کمدی، طنزآمیز یا عاشقانه نیست؛ برای مثال شاید تنها داستانی پهلوانی یا حماسی باشد و یا شاید داستانی تراژدی گونه باشد که چون تمام عناصرِ تراژدی را در خود ندارد، به طور دقیق نوع «تراژدی» محسوب نشود. بنابراین شاید بتوان انواع داستان را از نظر پیرنگ ـ البته همچنان با مسامحه ـ به «نمایش»؛ شاملِ «درام» (Drama)، «تراژدی» (Tragedy) و «کمدی» (Comedy)، نیز «داستان دراماتیک» (Dramatic Story)، «داستان تراژیک» (Tragic Story)، «داستانِ کمیک» (Comic Story)، «داستان طنزآمیز» (Ironic Story)، «داستان عاشقانه» (Romantic Story) و «داستان حماسی» (Epic Story) تقسیم نمود. در واقع این تقسیم بندی به طور کامل متأثّر از قدیمی‌ترین تقسیم‌بندی ارسطو از انواع ادبی؛ یعنی تراژدی، کمدی، غنا و حماسه است و از آن جهت که در هر حوزه مبانی نظری و اصول ساختاری خاص خود را دارند، می توانند از پیرنگ جداگانه برخوردار باشند. در میان این انواع، داستان های تمثیلی (Illustrative Stiry)، داستان‌های نمادین (Symbolic Story) و داستان‌های تعلیمی (Didactic Story) نیز قابل اشاره‌اند.

از آن جا که در بررسی داستان سیاوش لازم است، با مهم ترین اصول ساختاری درام و تراژدی آشنا شویم؛ بناچار به معرفی اجمالی این دو نوع ادبی می پردازیم.

۲-۱-۱- نمایش (درام)

عموماً در نمایش (شاملِ درام، تراژدی و کمدی) پنج مبحث مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ پیش درآمد درام، ساختار درام، جوهر اصلی درام، زبان درام و وحدت های سه گانه (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۶۵-۹۰).

پیش درآمد (Prologue) قطعه‌ای نیمه مستقل و آغازین است که با موضوع درام ارتباط کوتاه و کلّی دارد و جوّ اصلی داستان را به بیننده منتقل می‌کند.

ساختار درام (Plot) خط سیر پیرنگ است از آغاز تا انتها. در ادبیات غرب، برای درام‌های کلاسیک، پنج مرحلهٔ ساختاری قایلند؛ پردهٔ اول، درآمد (Exposition) است. این بخش، در واقع همان نقطهٔ حمله یا آغاز درام است که با آشنایی با شخصیت‌ها همراه است. پردهٔ دوم لحظهٔ شورانگیز داستان است و خود مراحلِ گره‌بندی (Complication)، جدال (Conflict) و بحران (Crisis) را دربر دارد. در این پرده محور اصلی درام؛ یعنی ستیز بینش‌ها و ارزش‌های متضاد واقع می‌شود. پردهٔ سوم؛ نقطهٔ اوج (Climax) است که در آن جدال در بالاترین حدّ خود به فاجعه (Catastrophe) نزدیک می‌شود. در پردهٔ چهارم با آرامش قبل از طوفان مواجه‌ایم. این پرده فاجعهٔ داستان را به عقب می‌راند تا در پردهٔ پنجم فاجعه رخ داده و گره گشایی (Denouement) صورت گیرد (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۶۸-۷۱).

جوهر اصلی درام، همان جدال یا درگیری میان بینش‌ها و ارزش‌های متضادّ است که در داستان به صورت جدال

Archive of SID

www.SID.ir

بیرونی و درونی متجلّی می شود. یکی از تفاوت‌های اساسی میان درام و تراژدی در همین مقوله نهفته است و آن این که جدالی که در تراژدی به مرگ قهرمان می‌انجامد بسی بیشتر از درام جنبهٔ جبر سرنوشت دارد و به همین دلیل، تقدیر در درام کمرنگ تر جلوه می‌کند.

زبان درام به وسیلهٔ سه عنصر از زبانِ روایی ودر دو عنصر آخر از زبان تغزّلی، متمایز می‌شود؛ نخست گفت و شنود بی واسطه و مهیج که بر روی صحنه میان شخصیت‌های درام ایجاد می‌شود، دوم بیانِ عمل که زبانی غیر روایی و مخصوص به درام است و در بیان لیریک که از تصویر و آهنگ در مسحور ساختن خواننده کمک می‌گیرد، نیز دیده نمی شود. و سوم تحرّک و جنبش است که بسرعت به سوی هدف پیش می‌رود، در حالی که در بیان تغزّلی و روایی این حرکت بآرامی صورت می‌گیرد. زبان درام باید بی آن که مبتذل و عامیانه باشد، به روشنی نیز موصوف باشد (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۵۴). گرچه حوادث ساختمان طرح را به جلو می‌برند، گاه طرح ایجاب می‌کند که این وظیفه را زبان و نقل به عهده گیرد (یونسی، ۱۳۷۹: ۴۹). در درام مواضعی هست که زبان به تنهایی نقش منطق بخشی، روایت قصه و تأثیر گذاری بر شنونده را ایفا می کند.

وحدت های سه گانه که نخستین بار از سوی ارسطو مطرح گردیده است، وحدت درکردار، زمان و مکان است. وحدت کردار آن است که حوادث فرعی و بی ربط و نامتناسب از پیکرهٔ اصلی پیرنگ حذف شود به طوری که کوچکترین قسمت داستان را نتوان تغییر داد یا حذف کرد (یونسی، ۱۳۷۹: ۴۶-۴۸). وحدت زمان و مکان آن است که در نمایش مطلوب مدت وقوع حادثه باید تقریباً برابر همان مدّتی باشد که برای نمایش دادن لازم است؛ زیرا نمایش دادنِ سالها و قرن ها در قالب یک نمایشِ سه چهار ساعته طبیعی نیست و حقیقت مانندی را برهم می زند. نیز قرار دادنِ مکان های گوناگون در داستان، تغییر صحنه را به آشفتگی کشانده، به حقیقت مانندی داستان زیان می رساند (داد، ۱۳۷۵: ذیل وحدت های سه گانه).

۲-۱-۲- تراژدی

تراژدی از واژهٔ یونایی Tragoidia به معنی «آواز بز» مشتق شده است و در اصطلاح، نمایش اعمال مهم و جدّی در یک پیرنگ است که به فاجعه‌ای غم انگیز (Tragic Catastrophe) منتهی می‌شود. فاجعه اغلب مرگ جانگداز قهرمانِ تراژدی است؛ مرگی که اتفاقی نیست و نتیجهٔ منطقی و مستقیم حوادث در سیر داستان است. این اعمالِ جدّی به گونهٔ تقلید و محاکات به نمایش گذاشته می‌شود، نه به شیوهٔ نقل و روایت.

تراژدی نهایتاً منجر به برانگیختنِ «شفقت و هراس» (Pity and Fear) در بیننده می‌شود و آن بدین سبب است که قهرمان تراژدی، در عین محبوبیت از عیب خالی نیست. عیب او عملی اشتباه و ضد اخلاق است که نقطهٔ ضعفِ (Tragic Flow) او بوده و او را به نگونبختی و مرگ می کشاند[۴] ابتدا، این حادثه در بیننده حسِ شفقت (Pity) ایجاد کرده و او را دچار هراس (Fear) می‌گرداند. این حالت اخیر نتیجهٔ برخی ویژگی‌های مشترک است که بیننده در خود با قهرمان تراژدی احساس می‌کند. پس از این مرحله بیننده از این که خود تا به حال دچار چنین نگونبختی نشده است، احساس سبکی کرده، این تجربه به تزکیهٔ درونی و سبک‌شدگی (Catharsis) او منجر می‌شود.

ارسطو در تراژدی شش عنصر تشخیص داده است؛ پیرنگ که ترتیب منطقی حوادث و اعمال است، سیرتِ شخصیت‌های نمایش، اندیشه‌ها که از سخنان و نتایج اعمال شخصیت‌ها دریافت می‌شود. بیان یا گفتار که همان کاربردِ موقّر و رسای

Archive of SID

www.SID.ir

واژگان است. صحنه (Scene) و وضع آن که به منظر نمایش مربوط می‌شود و بالاخره آواز کُر (قسTragoidia به معنی آواز بز). این آواز را دسته‌ای از همسرایان در صحنه اجرا می کنند. (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۲و۱۲۳).

۳- پیرنگ در داستان سیاوش

وجود بسیاری از عناصرِ حماسه در داستان سیاوش، این داستان را به عنوان داستانی حماسی مطرح ساخته است. این عناصر خاص عبارتند از؛ روایت داستان از زبانِ الههٔ شعر (Muse)، مافوق طبیعی بودنِ قهرمانِ داستان، اقتدار، سادگی و عظمتِ حاکم بر داستان، اشتمال داستان بر کهن الگو (Archetype)، اهمیت قوم و نژاد، اسطوره گرایی، وجودِ قهرمان مخالف یا ضد قهرمان در داستان، به کاربردن انواع فنون و سلاح ها در نبرد، تشخص یافتنِ حیوانات و غیر عادی بودن آن‌ها، وجود اهریمن، دیو و جادو، وجودِ گیاهِ خارق العاده، حضورپندارهایی چون وفای به عهد، جوانمرگی، پیشگویی، تأثیر خواب، سنّتِ ور و گرایش به تقدیر، نیز کردارهایی چون میگساری، دلاوری و جنگ، نثار گنج و جنگاوری و پهلوانی. از آن جا که عناصر فوق به عنوان عناصرِ داستانِ حماسی در داستان سیاوش دیده می شود، باید این داستان را داستانی حماسی به شمار آورد؛ اما نباید از نظر دور داشت که داستان سیاوش از معدود داستان‌های شاهنامه است که نوع پیرنگ آن با انواع دیگر ادبی، چون نمایش نیز تداخل می یابد. چنان که می‌دانیم خوارق عادت در حماسه بسی بیشتر از آن چیزی است که در داستان سیاوش می بینیم؛ چه، این میزان خرق عادت در تراژدی نیز هست. از سوی دیگر در حماسه با مرگ تراژیک مواجه نیستیم و قهرمانِ حماسه هیچگاه تسلیم نیست. البته همچنان این عوامل به علاوهٔ حضور بسیاری از عناصرِ نمایش در داستان سیاوش، این داستان را از حوزهٔ حماسه خارج نمی‌کند؛ لیکن می‌تواند آن را به عنوانِ داستانی نمایش گونه نیز مطرح سازد.

۳-۱- داستان سیاوش داستانی دراماتیک

در داستان سیاوش به دو واقعهٔ ضمنی (Episode) نیمه مستقل بر می‌خوریم که هر یک از نظر پیرنگ داستانی قابل بررسی هستند؛ اپیزود نخست با تولّد سیاوش و آشنایی او با سودابه آغاز شده و پس از پشت سرگذاشتن پیرنگی فرعی و غیر مستقلّ؛ یعنی ماجرای موفقیت سیاوش در آزمایش آتش (آرامش پیش از طوفان)، به نقطهٔ اوج (جدال پدر فرزندی در جریانِ جنگ با افراسیاب) و سپس به گره‌گشایی؛ یعنی ترک وطنِ سیاوش می‌انجامد. اپیزود دوم با حضور سیاوش در توران آغاز شده و با کشته شدنِ او به گره‌گشایی می‌پیوندد. بخش نخستِ داستان را که با ترک وطن سیاوش به گره‌گشایی می‌رسد، می‌توان داستانی دراماتیک به شمار آورد(رک. فردوسی، ۱۳۷۴: ۳/ ۶-۷۷). وجود مشترکات قابل توجه میان داستان سیاوش و عناصر درام، این همگونی را القا می‌کند. مهم‌ترین وجوه اشتراک این داستان با درام را می‌توان در پنج مبحث پیش درآمد داستان، ساختار درام در داستان، جوهرهٔ اصلی درام، زبان و وحدت های سه گانه در داستان سیاوش دانست.

۳-۱-۱- پیش درآمد

فردوسی در چند بیت آغازینِ داستان (خطبهٔ داستان) جوّ کلّی داستان را به گونه‌ای پوشیده ارائه می‌کند (شاهنامه ج ۳: ۷-۹) اما این پیش درآمد تنها به خطبهٔ داستان ختم نمی‌شود. نگارنده بر آن است که حتی اپیزود کوتاهِ سرنوشتِ مادر سیاوش نیز ـ که نهایتاً به ترک وطن و مهاجرتش به ایران منجر می‌شود ـ پیش در آمدی است بر بخش دراماتیک و ترک وطن سیاوش. این اپیزود کوتاه، ضمن این که جدالِ مطرح در داستان را پیشاپیش اعلام می دارد، گویی شکلِ

Archive of SID

www.SID.ir

کوتاه شدهٔ خود داستان هم هست؛ ترک وطن سیاوش هم از جور پدرش بود؛ پدری که در همان آغاز داستان زور گویی خود را نشان داده بود. سری که قرار بود در آغاز داستان از تنِ مادر جدا شود، بعدتر از تنِ فرزند جدا می شود و شاید ناپدید شدن ناگهانی مادر و محو شدنش از صحنهٔ داستان، پیش درآمدی تواند بود بر بخش تراژیکِ داستان.

۳-۱-۲- ساختار درام در داستان سیاوش

درآمد یا نقطهٔ حملهٔ داستان، در واقع آغاز داستان است. در این قسمت برخی شخصیت‌ها مثل سیاوش، فرود و مادرانِ آن دو برای نخستین بار و برخی دیگر همچون طوس و کاووس برای آشکارایی بیشترِ شخصیت آن‌ها معرفی می‌شوند. درآمد داستان بلافاصله به گره‌بندی؛ یعنی لحظهٔ شورانگیز داستان پیوند می‌خورد و داستان در یک عمل صعودی جدال‌های بسیار را در خود جای می دهد. گره‌بندی داستان با آشنایی سیاوش و سودابه آغاز می‌شود و با تهمتِ سودابه و گذشتنِ سیاوش از آتش به نقطهٔ اوج خود می رسد. در این موضع داستان با جدال‌های گوناگون در هم می‌پیچد و بدین ترتیب تعلیق (Suspense) شکل گرفته و شدّت می‌یابد. سیاوش از یک سو با جدالی درونی و بیرونی با سودابه مواجه است، از سوی دیگر جدالش با آلودگی دربار پدر، با جدالهای درونی دیگرش که به صورتِ حدیث نفس در وجودش جاریست هول و ولا (Angst) ی داستان را بالاتر می‌برد. بعد از این مرحله آرامش پیش از طوفان در راه است؛ سیاوش در جدال با سودابه پیروز می‌شود و آزمایش را بخوبی پشتِ سر می‌گذارد. کاووس هم بعد از شفاعت سیاوش از گناه سودابه می گذرد و همه چیز بظاهر پایان می‌پذیرد. این گرهگشایی اولیه آرامش موقتی است که فاجعهٔ نهایی را به دنبال دارد. ادامهٔ نیرنگ های سودابه و ادامهٔ جدال سیاوش از یک سو با آلودگی دربار و از سوی دیگر با پدرش در جریان جنگ و صلح که در واقع جدال میان آرمانگرایی (Idiotism) با واقع‌گرایی (Realism) است (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۷۱)، و می توان آن را جدال اخلاقی (Moral) داستان خواند، بخشِ دراماتیک داستان را به فاجعه نزدیک می‌کند. مُحق بودنِ طرفین جدالِ اخیر تعلیقِ داستان را در نظر خواننده افزایش می دهد. شاید اگر فاجعهٔ بخش تراژیک نبود، خواننده همچنان در این که حق را به آرمانگرایی سیاوش دهد یا به واقع گرایی کاووس، در تردید به سر می بود. به هر حال فاجعهٔ داستان؛ یعنی ترک وطن سیاوش خواننده را در ادامهٔ تعلیقی که در آن به سر می‌برد با پایان عجیب یا «شوکِ امور غیر منتظره» مواجه کرده و گرهگشایی صورت می‌گیرد.

۳-۱-۳- جوهرهٔ اصلی درام در داستان سیاوش

جوهرهٔ اصلی درام «جدال» و درگیری میان بینش های متضاد است (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۶۵-۷۰). در داستان سیاوش انواع جدال همچون جدال بیرونی (Physical Conflict) (لفظی یا عملی) و جدال درونی؛ شاملِ جدال اندیشگانی (Mental Conflict)، جدال عاطفی (Emotional Conflict) و جدال اخلاقی (Moral Conflict) جریان دارد و البته باید مهم‌ترین جدال در این داستان را جدال اندیشگانی و جدال اخلاقی (جدال عصمت سیاوش و آلودگی دربار و جدالِ آرمان گرایی و واقع گرایی) دانست. در کنار این نوع جدال، جدال اساطیری (Myth Conflict) حاکم بر داستان، درونمایهٔ اصلی داستان به شمار می‌آید و آن جدال و تقابل عناصرِ نیک و بد است؛ داستان سیاوش در حسّاس‌ترین موضع از دورهٔ آمیختگی عمر جهان واقع است. این دوره در شاهنامه با هجوم دیو بر سیامکِ کیومرث و بعدتر تباه شدن جمشید به دست ضحّاک آغاز می‌شود و با شکست افراسیاب به دست کیخسرو به شکلی نمادین پایان می‌پذیرد (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۰۰-۱۱۰). این جدال اساطیری در کنار بسیاری از جلوه‌های متضاد دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

همچون بسامد بالای آرایهٔ تضاد در داستان و تضاد قوی حاکم بر موسیقی کلام (جعفری، ۱۳۷۹: ۷۲-۷۴)، القا کنندهٔ درونمایه (Theme) اصلی داستان؛ یعنی تقابل نیک و بد است.

۳-۱-۴- زبان درام در داستان سیاوش

زبان درام در سه عنصر گفت و شنود بی‌واسطه، بیانِ عمل و تحرک و جنبشِ داستان از زبان غنا و حماسه جدا می‌شود. در داستان سیاوش جز عنصرِ بیان عمل دو عنصر دیگر قابل رهگیری است. بیان عمل در واقع همان قابلیت اجرای داستان بر روی صحنه است. داستان سیاوش به عنوان داستانی حماسی، گرچه پیرنگی نمایشی دارد؛ اما در مجموع برای اجرای بر صحنه ساخته نشده است و جنبهٔ روایی دارد. ضمنِ این که قایل شدن به نوع «درام» برای این داستان و داستان‌های دیگر شاهنامه از ظرفیت تاریخی لازم در ایرانِ زمان فردوسی برخوردار نبوده است؛ بویژه که هدفِ حماسهٔ متعالی در اجرای برصحنه دچار خدشه می‌گردد و از این جهت داستان سیاوش صرفاً داستانی دراماتیک است و نه درام.

۳-۱-۵- وحدت های سه گانهٔ درام در داستان سیاوش

دریافت وحدت موضوع در داستان سیاوش منوط به شیوهٔ نگرش ما به این داستان است؛ اگر به این داستان به عنوانِ یک داستان مستقل بنگریم، برخی عناصر موضوعی را همچون ازدواج با جریره و تولّد فرود (شاهنامه ج۳: ۷۱-۹۴) زاید بر جریان داستان می‌یابیم؛ اما اگر داستان را آن گونه که هست؛ یعنی جزئی از داستانِ بزرگ شاهنامه به شمار آوریم، به نسبت وحدتِ موضوع نیز نمود بیشتری می‌یابد؛ اما وحدت زمان و مکان با داستان سیاوش و تقریباً با کلیتِ داستان‌های شاهنامه قابل تطبیق نیست. ابهام و رمزآلودگی زمانی و مکانی این داستان، آن را از مهم ترین نشانهٔ وحدت در زمان و مکان؛ یعنی جایگیری در زمان تاریخی و مکان جغرافیایی دور می‌سازد. این داستان چه در بخش دراماتیک و چه در بخش تراژیک، داستانی واحد با موضوعی واحد نیست که در زمان و مکان واحد روی دهد. داستانی است، مغایر با آن چه در زمان و مکان مورد نظر است و از این جهت فرا زمانی و فرا مکانی است.

بدین ترتیب اپیزود نخستِ این داستان ـ گرچه در ساخت و آفرینش «نمایش» نیست ـ یک داستان دراماتیک به شمار می آید. سه نوع ادب دراماتیک در غرب؛ یعنی نمایش اخلاقی (Morality Play) که به شکلی مذهبی نمایشگرِ رویارویی خیر و شرّ است، نمایش قهرمانی (Heroic drama) که با جنبه‌های حماسی همراه است و نمایش خواندنی (Closet drama) که نمایشی روایی است و قابلیت اجرا بر صحنه را ندارد (داد، ۱۳۷۵: ذیل نمایش) ماهیت دراماتیکِ داستان سیاوش را بر ما نمایانتر می‌سازد.

۳-۲- داستان سیاوش داستانی تراژیک

بخش دوم داستان را که با ورود سیاوش به توران آغاز می‌شود و با شهادت او پایان می یابد، می‌توان داستان تراژیک خواند (شاهنامه ج۳: ۷۸-۱۸۰) و البته نمایشی نبودنِ مقصود نهایی در پردازشِ این داستان و نیز نبودِ پشتوانهٔ تاریخی برای القای این مطلب[۵] دو مانع بزرگ ما در تراژدی دانستنِ این بخش از داستان است و تنها وجود برخی تشابهات و مشترکات میان تراژدی و این بخش از داستان سیاوش، ما را به تراژیک خواندنِ این داستان معتقد می‌سازد؛ توضیح آن که در میانِ عناصر ششگانهٔتشخیص دادهٔ ارسطو در تراژدی؛ یعنی پیرنگ، سیرتِ شخصیت‌ها، بیان گفتار، اندیشه‌های حاکم بر داستان، صحنهٔ نمایش و آواز کُر، تنها نمود دو عنصر پایانی در داستان سیاوش با مسامحه همراه است و تقریباً بیشتر عناصر در داستانِ مورد پژوهش ما نمود کامل دارند و البته دربارهٔ صحنهٔ نمایش در تراژدی، از نظر دور نیست که

Archive of SID

www.SID.ir

پیرنگ در داستانِ سیاوش هم تا حدّی جنبهٔ نمایشی دارد؛ چنان که ریشهٔ پیدایشِ آواز کُر در تراژدی نیز این موضوع را در داستانِ سیاوش تأمل برانگیز می‌سازد. در یونان قدیم، هر ساله در مراسم سوگواری دیونوسوس؛ خدای باروری، حیات و شراب، بزی به عنوانِ سمبلِ دیونوسوس قربانی می‌شده واز این رو تراژدی به معنی آواز بز است. جلوهٔ اساطیری شخصیت سیاوش به عنوانّ خدای باروری و گیاهی (بهار، ۱۳۸۱: ۴۲۸ و ۴۲۹) و از سوی دیگر، سوگواری پس از مرگِ او که اصطلاحاً سوگ سیاوش یا سووشون خوانده می‌شود، ارتباط این داستان را با تراژدی اصیل عمیق‌تر می سازد. از وجوه دیگرِ تشابه این بخش از داستان با تراژدی، درونگرایی و روح غم‌انگیز حاکم بر این بخش از داستان و گفتار موقّر و اعمالِ کاملاً جدّی شخصیت‌های داستان است که تنها متجلّی کنندهٔ بخشی از مفاهیم متأثّر از درونمایهٔ وزین داستان و تداعی کنندهٔ محاکات اعمال جدّی در تراژدی است. نیز ریشه‌های اساطیری و نمادینِ تراژدی و داستان سیاوش، ساختار از پیش فرم یافتهٔ (Typical) هر دو را نمایان می سازد؛ هر دو اثر مبتنی بر جبر سرنوشتند[۶] و دیگر آن که هم در تراژدی و هم در داستان سیاوش به انواع پیشگویی برمی‌خوریم. هر دو اثر در خلال خود شفقت و هراس را در خواننده برمی‌انگیزند، جز این که چون قهرمان تراژدی، مجموعه ای از خویهای نیک و گاه «بد» را در خود دارد و قهرمان داستان ما بتمامی«نیک» است، حس شفقت در داستانِ سیاوش قوی تر می‌گردد و همین عامل؛ یعنی یکسره نیک بودنِ سیاوش باعث می‌گردد که خواننده کمتر احساس هراس کند؛ چه، او کمتر خود را قابل برابری با قهرمان داستان می یابد و باز به همین سبب، تزکیه (Catharsis) و احساس سبکباری در داستان سیاوش بسی زودتر از آن چه در تراژدی مطرح است، به خوانندهٔ داستان القا می گردد. قهرمان داستانِ ما را نقطه ضعفی تراژیک چون غرور به نگونبختی نمی‌افکند؛ اما قهرمان ما نیز از ضعف و کمبود مبرّا نیست؛ گریز، مصلحت نااندیشی و بی‌تجربگی، تردید و تسلیم مهم‌ترین ضعف‌هایی هستند که قهرمان داستان ما؛ یعنی سیاوش را به دام فاجعهٔ تراژیک می‌افکند. از آن چه گفته شد، مقصود دستیابی به برخی تشابهات میان تراژدی و داستان سیاوش است. تراژدی های اُتللو (Othello) و هَملت(Hamlet) دو نظیرهٔ شاهکار شکسپیر ارتباطِ داستان ما را با تراژدی عمیق‌تر می‌نمایاند؛ اما به هر حال موانع موجود ما را بر آن می‌دارند که داستان سیاوش را صرفاً «داستانی تراژیک» بنامیم نه تراژدی.

۳-۳- تجزیه و تحلیل ساخت بن مایه‌ای داستان سیاوش

بسیاری از داستان‌های از پیش فرم یافتهٔ اساطیری، حماسی، اخلاقی و حتی تاریخی کهن ما، از پیرنگی بسته و ساختاری یکسان و مشابه پیروی می‌کنند. اصولاً تیپیک بودنِ بسیاری از داستان‌های کلاسیک، مهم‌ترین عاملی است که این داستان‌ها را از جنبهٔ خلّاقه خارج کرده و با داستان‌های امروزی متفاوت می‌سازد. این داستان‌ها گاه به تأثیر از ساختار اساطیر یا داستان‌های بیگانه یا خویشاوند دیگر شکل می‌پذیرند و گاه به سبب اصالت دیرینی که از آن برخوردارند، می‌توانند دربردارندهٔ واحدهای بن مایه‌ای پویا باشند و به صورتِ الگویی فراگیر، داستان‌های بسیار دیگری را از آبشخور ساختاری خود سیراب سازند.

یک قصه در کوچک‌ترین شکل خود از دو تا چند کنشِ اصلی تشکیل شده است که در یک محور همنشینی با یکدیگر ترکیب شده و یک «واحدبن‌مایه‌ای»(Motifeme) یا یک «پی‌رفت»(Sequence) [۲] را تشکیل می‌دهند. اگر واحدهای‌بن‌مایه‌ای خود در محور همنشینی با یکدیگر ترکیب شوند؛ قصه گسترش یافته، داستانی بزرگ شکل می‌گیرد. یک واحدبن‌مایه‌ای در صورتی که ساختی فرم یافته (Typical) و پویا داشته باشد، می‌تواند به صورتِ طرحی کنشگر،

Archive of SID

www.SID.ir

ساختِ داستانی قصه‌های متعددی را پوشش دهد. این واحدهای همنشینی در شکلی فراگیرتر اگر از بن‌مایه‌های اساطیری برخوردار باشند، به «واحدهای اسطوره‌ای» تبدیل می‌شوند (روتون، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴). داستان‌های حماسی و اساطیری از آن جهت که از واحدهای اسطوره ای سیال تشکیل شده‌اند، فرازمانی و فرامکانی بوده و از ارزش ساختاری خاص برخوردارند.

پیرنگ داستان سیاوش ـ به عنوان یک نمونهٔ عالی داستانِ حماسی و اسطوره‌ای ـ از سه اپیزود نیمه مستقل و به تبعِ آن از سه واحدبن‌مایه‌ای تشکیل شده است که در قالب سه قصهٔ «سیاوش و سودابه»، «سیاوش و کاووس» و «سیاوش و افراسیاب» قابل بررسی است.

۳-۳-۱- قصهٔ سیاوش و سودابه

این قصه از ابتدای داستان؛ یعنی تولد سیاوش آغاز شده، نیرنگ بازی سودابه، نامادری سیاوش در عشق به قهرمان داستان را پشت سرگذارده و با تباهی سیاوش و رستاخیز او در قالبّ کیخسرو پایان می یابد (شاهنامه ج۳: ۹-۱۶۰). ساختِ بن‌مایه‌ای این پی‌رفت که با توجه به ریشه‌های اساطیری‌اش می‌تواند «پی‌رفتِ مرگ و رستاخیز» یا «پی‌رفت ناظر بر آیین مادرسالاری» نام گیرد، از پنج کارکرد به ترتیبِ زیر تشکیل شده است: ۱- زنی شوی دیده (غالباً نامادری قهرمان و روساختِ الههٔ عشق) به قهرمانِ داستان (روساختِ ایزد باروری) عاشق می‌شود. ۲- قهرمان به زنِ عاشق بی‌توجهی کرده او را ناکام می‌گذارد. ۳- زنِ عاشق، قهرمان را به بدکاری متهم کرده، او را مجازات می کند. ۴- الف) عاشقِ هوسران رسوا شده قهرمان تبرئه و پیروز می‌شود یا ب) قهرمان داستان به دست عاشق هوسران تباه می‌گردد. ۵- قهرمانِ داستان به شکلی نمادین رستاخیز می نماید.

اصلِ روایت اسطوره‌ای این پی رفت، وقوع کنشِ «ب » در کارکرد چهارم است؛ زیرا طبق آیین مادرسالاری، الههٔ عاشق قهرمان داستان را کشته یا پاره پاره می‌کند و با پراکندن اجزای پاره پاره یا خون ریختهٔ قهرمان بر زمین‌های زراعی، باروری گیاهی و فروانی محصول را به ارمغان می‌آورد. بنابراین گرچه در داستان سیاوش به ظاهر کنشِ «۴-الف»؛ یعنی پیروزی قهرمان در آزمایش دیده می‌شود، تباهی قهرمان با تأخیر در پایان داستان صورت می‌گیرد. طبق اساطیر، پس از مرگ فرزند یا معشوق، مادر عاشق سراسیمه به دنبال او می‌رود و باری دیگر او را حیات می‌بخشد (رستاخیز). در واقع در داستان‌هایی که پایانِ خوش دارند، همین رستاخیز خوشایند به جلو کشیده شده و با پیروزی قهرمانِ داستان نشان داده می‌شود. تباهی قهرمان در اشکال گوناگونِ این داستان به صورت فرو رفتن در آتش، تبعید شدن، به زندان افتادن، به چاه افتادن و کشته شدنِ پادشاه موقت (میر نوروزی) دیده می‌شود و رستاخیز او با بازگشت از جهان زیرین، برون آمدن از آتش و خارج شدن از زندان و چاه همراه است که نشانگر جاودانگی او نیز هست.

آیین مرگ و رستاخیز در تمدن‌های کهن آسیای غربی به شکلِ ازدواجِ شهربانوی سرزمین های آن ناحیه در نقش الههٔ مادر، هر ساله با یک دلاور ـ فرمانروای موقت و قربانی شدن او صورت می پذیرفته است. قراینِ این آیین که جهت حفظ بقای قبیله صورت می‌گرفته در اساطیر آفریقایی، اسطوره‌های اسکاندیناوی و دیگر ممالک اروپایی نیز قابل رهگیری است (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۰۰-۳۲۲)؛ اما بررسی‌های انجام شده این فرضیه را تقویت می‌کند که اسطورهٔ مرگ و رستاخیز که ریشه در فرهنگ مادرسالاری دارد در اصل به تمدنِ آسیای غربی، بین النهرین و اساطیر سومری ـ سامی دست کم چهار هزار سال قبل از میلاد مسیح باز می‌گردد. کهن ترین نمونهٔ این اسطوره، اسطورهٔ دوموزی (Dumuzi)

Archive of SID

www.SID.ir

است که آن را نخستین اسطورهٔ پایه در اساطیر سومری دانسته‌اند (هوک، ۱۳۶۹: ۲۳–۲۸). گستردگی پی‌رفت مرگ و رستاخیز به تأثیر از اسطورهٔ فراگیرِ آن، داستان‌های بسیاری را در ادبیات جهان ایجاد کرده است. در سوریه اسطورهٔ فینقی آدونیس (Adonis) نیز قصهٔ تباهی خدای کشت و زرع به دست مادرِ خودِ آدونیس (ایزدبانوی آب) است. یونانیان اسطورهٔ آدونیس را در قرن هفتم قبل از میلاد از مردم آسیای غربی و بابل به وام گرفتند (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۸۵–۳۹۶). در آسیای صغیر داستان سیبل و اتیس (Cyble & Atis) نیز از همین دست است. در این داستان سیبل الههٔ عشق و مادرِ اتیس به فرزند خود عاشق شده و در اثر بی توجهی اتیس، فرزند را می‌کشد. در اساطیر مصر داستانِ ایزیس و اوزیریس (Isis & Osiris) و در اساطیر یونان داستان هیپولیت و فدر (Hyppolite & Phedre) از این ساخت بن‌مایه‌ای تبعیت می‌کنند. در این اسطوره، فدر شاه بانویِ آتن به پسر خوانده‌اش هیپولیت عاشق شده و چون ناکام می‌ماند او را به دار می‌آویزد (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۸۷). نمونهٔ دیگر داستان‌های این اسطوره، داستان یوسف و زلیخا در بین النهرین، باکخوس و دیونوسوس (Bacchus & Dionysys) در یونان، فریر و گِرد در اسکاندیناوی و... در ادبیات جهان شهرت دارند. مهم ترین داستان متأثّر از این پی‌رفت در اساطیر ایران، در واقع داستان سیاوش است که محتملاً در کهن‌ترین شکل خود، در شاهنامهٔ ابومنصوری (نیمهٔ اول قرنِ چهارم) وجود داشته است (صفا، ۱۳۷۴: ۱۱۳–۱۸۷). کهن‌ترین متن مکتوب از این ساخت در متون حماسی ایران را می‌توان یوسف و زلیخای ابوالمؤید بلخی دانست (صفا، ۱۳۷۴: ۱۱۳–۱۱۵). از دیگر داستان‌های متأثّر از این ساخت بن مایه‌ای در ایران می‌توان از شهریار نامهٔ عثمانی مختاری (متوفی به سال ۵۴۴ یا ۵۵۴ هجری)، سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی، بختیارنامهٔ ظهیری و در شکل معاصر سووشونِ سیمینِ دانشور نام برد.

۳–۳–۲– قصهٔ سیاوش و کاووس

این قصه از حملهٔ افراسیاب تا ترک وطنِ سیاوش را در بر می‌گیرد (رک. فردوسی، ۱۳۷۴: ۳/ ۳۹–۷۹). این قصه بیان کنندهٔ جدالی عظیم میان پدر و پسر در داستان است که نهایتاً به فاجعه؛ یعنی ترک وطن سیاوش می‌انجامد. رویدادهای بعدی داستان مسلّم می‌دارد که این فاجعه جز غلبهٔ پدر بر پسر و شکست سیاوش در این جدال نبوده است. ساخت بن‌مایه‌ای این پی‌رفت که می توان به آن «پی‌رفتِ جوانمرگی» اطلاق کرد در چهار کارکرد به قرار زیر خلاصه می شود: ۱– پسر خواسته‌ای دارد. ۲– پدر با آن خواسته مخالف است. ۳– پدر و پسر با یکدیگر به جدال می پردازند. ۴– پدر پیروز است و پسر شکست خورده، تباه می‌شود. عینِ همین پی‌رفت را برای شش داستانِ مندرج در الهی‌نامهٔ عطار و بخش نخستِ منطق الطیر نیز ـ البته در پنج کارکرد ـ ذکر کرده‌اند. در داستان‌های الهی نامه، شش پسرِ خلیفه هر یک خواسته‌ای دارند که به دلیل مخالفت پدر با شکست مواجه می‌شوند (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۶۴ و۲۶۵).

این واحدبن‌مایه‌ای با توجه به ارتباط ژرف‌ساختی‌اش با کهن‌الگوی مرگ و تولّد، از حدّ جدال پدر فرزندی فراتر رفته و به جدال پیر و جوان در قالب جانشینی نو به جای کهنه تبدیل گشته است. در این رهگذر جدال‌های مرید و مراد، شاگرد و استاد، رعیت و پادشاه، وزیر و پادشاه و به طور کلّی فرودست و فرادست، به نوعی از ژرف‌ساختی مشترک با این الگوی اسطوره‌ای پیروی می‌کنند. به همین دلیل است که در ضمن تحلیل قصه‌های الهی نامهٔ عطار، در خصوص رابطهٔ مرید و مراد در منطق الطیر و مصیبت نامه نیز همین الگوی روایی مطرح می‌گردد.

جدال پیر و جوان در اسطورهٔ یونانی ایلیاد، به صورتِ جدالِ آگاممنون، رهبر یونانیان با آشیلِ جوان (قهرمان تروا)

Archive of SID

www.SID.ir

دیده می‌شود. در این جدال، آگاممنون سخت به گشتاسپ و آشیل به اسفندیار شبیه است. او همچون گشتاسپ، شرط برآوردنِ خواستهٔ آشیل را شرکت او در نبرد قرار داده در نهایت موجباتِ مرگ آشیل را فراهم می‌آورد (بهار، ۱۳۸۵: ۷۲-۸۳). این جدال را به نوعی در هراکلس پهلوانِ یونانی و پدرش زئوس نیز می‌توان دید (برن و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۹). ظاهراً باید داستان‌های تراژیکی چون رستم و سهراب و رستم و اسفندیار را داستان‌هایی دانست، برآمده از شرقِ نجد ایران که بسی پیشتر، خود، التقاطِ دو فرهنگِ هندوایرانی و آسیای غربی را نیز تجربه کرده و فرهنگی غنی در شرق نجد ایران پدیدآورده بوده است. این وضعیت بعداً مقدمهٔ پیدایی فرهنگی پیشرفته در ناحیه‌هایی چون سیستان، بلخ، سمرقند، بخارا، خراسان و... گردیده و شاهنامه را نیز به عنوان هنری شرقی از آبشخور خود سیراب گردانیده است (بهار، ۱۳۸۵: ۱۷۳-۱۷۵). بنابراین از احتمال دور نیست که پی‌رفت جوانمرگی نیز ـ به عنوان پی‌رفتی که از ویژگی‌های تراژیک برخوردار است ـ در ایران و شاهنامه، محصولِ همین فرهنگ غنی در شرق نجد ایران باشد، گرچه در نگاهی عمیق‌تر جدال پیر و جوان در ناخودآگاه بشر از سرچشمه ای روان شناختی برخوردار است. فروید این جدال را نتیجهٔ نظریهٔ معروف خود؛ «عقدهٔ ادیپ» می‌داند (برن و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۰۳).

در شاهنامه داستان‌های دیگری چون «فریدون و سلم وتور»، «رستم و سهراب»، «لهراسپ و گشتاسپ»، «گشتاسپ و اسفندیار»، «بهمن و ساسان اول»، «یزدگرد و بهرام»، «انوشیروان و نوشزاد»، «هرمزد و خسروپرویز» و «خسروپرویز و شیروی» نیز به طور مستقیم یا غیر مستقیم از این واحدبن‌مایه‌ای پیروی می‌کنند. داستانِ «هیلده براند و هادوبراند» ژرمنی، «کوکولین و کنلای» ایرلندی و «ایلیاموریث و سُکُلنیک» روسی نیز از این ساختار پیروی می کنند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۴ و ۵۵).

۳-۳-۳- قصهٔ سیاوش و افراسیاب

این قصه، تمام بخشِ تراژیک؛ یعنی از ورود سیاوش به توران تا کشته شدنِ او را شامل می‌شود. شایستگی سیاوش در کنار هنرنمایی های متواضعانهٔ او، مهرِ افراطی افراسیاب و حسادتِ نزدیکان؛ بویژه برادر افراسیاب را برمی‌انگیزد و این موضوع از کینه‌ورزی ایشان به نقشهٔ قتل او می‌انجامد (شاهنامه ج ۳: ۷۸-۱۶۹). ساختِ بن‌مایه‌ای این قصّه در پی‌رفتی مشتمل بر سه کارکرد زیر خلاصه می شود: ۱- قهرمان داستان شایستگی‌ای می‌نماید که از دید پادشاه و دیگران پنهان نیست. ۲- کس یا کسانی از اطرافیان شاه بر قهرمان حسد ورزیده، به نیرنگ شاه را به کشتنِ او اغوا می‌کنند یا خود برای کشتنِ او اقدام می‌کنند. ۳- پادشاه نپژوهیده با قهرمان دشمنی ورزیده، او را تباه می‌سازد. درونمایهٔ اصلی این قصه، می تواند این ساخت را با عنوانِ «پی‌رفتِ حسادت و سعایت» معرفی نماید.

تجلّی این پی‌رفت در داستان‌های هندی و ایرانی‌ای چون کلیله‌ودمنه، سندبادنامه و برخی داستان‌های بیدپای و مرزبان‌نامه، این فرضیه را که این پی رفت از اصلی هندوایرانی برخوردار باشد، تقویت می‌نماید. داستان شیر و گاو داستانی است از کلیله و دمنه که در آن قهرمان (گاوِ شنزبه) به جهت عقل و کیاستش مورد حسادت و کینه ورزی یکی از اطرافیان پادشاه (دمنه) قرار گرفته، به جهت نیرنگ‌های دمنه به دست پادشاه کشته می‌شود (رک. منشی، ۱۳۷۳: ۵۹-۱۲۶). در داستان سندبادنامه نیز یکی از زنان حرمسرای پادشاه که از قابلیتِ سندباد به کینه‌ورزی دچار شده به سعایت و تهمت پادشاه را به قتلِ فرزند خود؛ سندباد برمی انگیزد (رک. ظهیری، ۱۳۶۲: ک ـ ن). در واقع باید مهم‌ترین خصیصهٔ این قصه‌های هندوایرانی را ساختار تمثیلی تودرتوی آن‌ها دانست. این شیوهٔ داستان‌نویسی را براحتی می‌توان در آثاری چون داستان‌های بیدپای، سندبادنامه، کلیله و دمنه، مرزبان نامه و حتی قصه‌های مثنوی دید. گرچه شاهنامهٔ فردوسی

Archive of SID

www.SID.ir

خود در کل از شیوهٔ داستان در داستان بهره می‌برد، کمتر می‌توان تمثیل‌های متوالی ـ آن گونه که در آثار فوق می بینیم ـ در آن سراغ گرفت؛ ولی جالب توجه است که این پی‌رفت با توجه به ویژگی و ساخت خاصّی که دارد، در برخی قصّه‌های متأثر از این پی‌رفت در شاهنامه، بیان تمثیل‌های متوالی را نیز موجب شده است. در پژوهش انجام شده بر این پی رفت در داستان سیاوش و افراسیاب، در مجموعهٔ این داستان (از آغاز تا قتل سیاوش)، که میزانِ دو هزار و سیصد و پنجاه بیت است، به چهارده تمثیل برمی خوریم. از این میان یک مورد (بیت ۱۶۰) در بخش نخست؛ یعنی تا قبل از هنرنمایی‌های سیاوش (میزان ۱۳۰۴ بیت) قرار گرفته و سیزده تمثیلِ باقیمانده، بتمامی در قسمت مربوط به پی‌رفت حسادت و سعایت (یعنی میزان ۱۰۴۰ بیت) واقع شده است. جالب توجه آن که دوازده تمثیل از سیزده تمثیلِ به کار رفته در این بخش، تنها در ۳۶۰ بیت گرد آمده است و این بیت ها دقیقاً از آغاز نیرنگ گرسیوز تا قبل از کشته شدنِ سیاوش قرار دارند و محدودهٔ این پی‌رفت که احتمال هندوایرانی بودن آن را دادیم، دقیقاً در همین قست از داستان واقع است. در دیگر داستان‌های هندوایرانی متأثر از این پی رفت (کلیله‌ودمنه و...) نیز مهم‌ترین موضوع کاربرد تمثیل ها، در قسمت‌هایی است که سعایتگر با تمثیل و تعلیل سعی در متقاعد کردن پادشاه به کشتن قهرمان دارد و پادشاه نیز با تمثیل و تعلیل قصد تبرئهٔ قهرمان را دارد. در شاهنامه، جز داستان سیاوش و افراسیاب، داستان‌های دیگری چون اسفندیاروگشتاسپ (با سعایت‌گری گرزم)، داستانِ رستم و شاه کابل (با سعایت‌گری شغاد)، قصهٔ سوفزاوقبادپیروز (با سعایت‌گری شاپور و...)، داستان بزرگمهروکسری (با سعایت‌گری اطرافیانِ بزرگمهر) و داستانِ خسروپرویز و هرمزد (با سعایت‌گری بهرام چوبین) نیز از این واحدبن‌مایه‌ای تبعیت می کنند.

۴- نتیجه

هستهٔ داستانی یا پیرنگ داستان سیاوش را می‌توان ذیل سه عنوان مورد بررسی قرار داد؛ «داستان سیاوش، داستانی دراماتیک»، «داستان سیاوش داستانی تراژیک» و «بررسی ساخت بن‌مایه‌ای داستانِ سیاوش». این داستان آشکارا از دو اپیزود تشکیل شده است؛ اپیزود نخست را تا ترک وطن سیاوش با توجه به نزدیکی ساختاری به نوع درام« داستانی دراماتیک» و اپیزود دوم را از ورود به توران زمین تا کشته شدنش «داستانی تراژیک» خوانده‌ایم. از سوی دیگر در تحلیل ساختِ بن‌مایه‌ای داستان سیاوش، این داستان متشکل از سه پی‌رفت است که در قصه‌های «سیاوش و سودابه»، «سیاوش و کاووس» و «سیاوش و افراسیاب» خلاصه می‌شوند. در واقع این سه قصه از نظر ساخت به‌ترتیب ذیل سه واحدبن‌مایه‌ای «مرگ و رستاخیز»، «جوانمرگی» و «حسادت و سعایت» می‌گنجند که هر یک از دیدگاه فرهنگی، اجتماعی و پیشینه تاریخی قابل تحلیل و بررسی هستند و البته نظیره‌های داستانی دیگری را نیز در ادبیات ایران و جهان در مجموعهٔ ساختاری خود جای می‌دهند.

پی‌نوشتها

۱- چنان که مهدی قریب می گوید: فردوسی « به انبوه حقایقِ پراکنده و دور از هم باستانی، آن چنان وحدت و انسجامی بخشیده که بجز در پاره‌ای نقص‌های جزئی، به صورتِ کلیتِ حقیقی و یکپارچهٔ شاهنامه متجلّی شده است» (فردوسی، ۱۳۶۳: یو).

۲- «پی‌رفت» معادلِ واژهٔ Sequence در لغت به معنی توالی و در اصطلاح قطعه‌ای از آواز است که با رعایت توالی و ترکیب، بعد از قطعه‌ای دیگر واقع می‌شود (Guddon ,1982 ;Under Sequence). نخستین بار اصطلاح «پی‌رفت» را «برمون»

www.SID.ir

(H.Bremond) به کار برد. او پی‌رفت را واحد پایهٔ روایت می داند که با تلفیق آن‌ها داستان ساخته می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۰). «هر پی‌رفت از نظر ساختاری معادل یک جملهٔ مرکب است. یک حکایت کوچک با حالت یا وضعیتی آغاز می‌شود و با به وجود آمدنِ حالت یا وضعیتی متفاوت با قبل به پایان می رسد. هر پی‌رفت شامل [دو تا] پنج گزاره است. گزاره کوچک‌ترین واحد روایتی و از لحاظ ساختاری معادل با یک جملهٔ ساده است و توالی گزاره‌ها به شکل زیر اساس الگوی ساختاری روایت است: وضعیت اولیه (تعادل) ← نیرویی که تعادل را بر هم می زند (عدم تعادل) ← نیرویی در جهت عکسِ نیروی قبلی (وضعیت تعادلی شبیه به تعادل اولیه). بر این اساس هر روایت شامل یک یا چند پی‌رفت است» (صرفی و حسینی سروری، ۱۳۸۸: ۵۱).

۳- «کارکرد» (Function) کوچک‌ترین جزء یا واحد پایهٔ روایت است که در قالب یک گزاره، یک کنشِ داستانی را تعریف می‌کند. ترکیب دو تا چند (اغلب پنج) کارکرد یک پی‌رفت را می‌سازد و هر کارکرد خود گزاره‌ای کنشی است که عمل داستانی واحدی را بیان می‌کند (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۱). بارت (R.Barthes) به این اصطلاح «نقش‌ویژه» می‌گوید (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۱) و پراپ (V.Propp) آن را «خویشکاری» می‌نامد. کریستف بالایی (Christophe Balay) و کویی پرس (Michel Cuypers) به آن «نقش» می‌گویند. ایشان گزاره های ایستای مطرح در پیرنگ را «نقش صفر» می‌خوانند (بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۱۷۶-۲۵۸).

۴- نقطهٔ ضعف قهرمانِ تراژدی معمولاً غرور (Hubris) است. اعتماد به نفس فراوان و خود بزرگ بینی باعث می‌شود که قهرمان به علائم هشدار دهندهٔ آسمانی یا درونی توجه نکند و نهایتاً به فاجعهٔ تراژیک گرفتار آید.

۵- صرف نظر از وجود نمایش گونه‌های ایران قدیم؛ یعنی تعزیه‌ها که در شمار رسوم عامیانه (Folklores) توانند بود، نبودِ پشتوانهٔ تاریخی برای نوع ادبی نمایش اعم از تراژدی، کمدی و درام، مانع قایل شدن این نوع ادبی به طور محض در ادبیات کلاسیک ایران است. بی‌شک در ادبیات ایران، نوع ادبی نمایش را بسی بعدتر از عصر فردوسی هم بسختی می توان دید چه رسد به قرون اولیهٔ شعر فارسی (براهنی، ۱۳۶۵: ۱۵۵و ۱۵۶).

۶- گرچه جای شگفتی است که با آن که رسالتِ قهرمان تراژدی در جدال و مبارزه با سرنوشت است (رحیمی، ۱۳۷۱: ۱۵۱)، در قهرمانِ داستانِ ما جز تسلیم شدن به حکم سرنوشت چیزی نمی بینیم!

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). **ساختار تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۲- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اول.

۳- بالایی و کویی پرس، کریستف و میشل. (۱۳۷۸). **سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی**، تهران: انتشاران معین، چاپ اول.

۴- براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصه نویسی**، تهران: نشر نو، چاپ سوم.

۵- ---------. (۱۳۶۵). «یادداشت هایی از دکتر رضا براهنی»، به کوشش ناصر حریری، کتاب فردوسی، زن و تراژدی، بابل: انتشارات کتابسرای بابل، (از ص ۱۵۲ تا ص ۱۶۵).

۶- برن، لوسیلا و.... (۱۳۸۳). **جهان اسطوره‌ها**، ترجمهٔ عباس مُخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۷- بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ چهارم.

Archive of SID

www.SID.ir

۸- ----------. (۱۳۸۵). **جستاری در فرهنگ ایران**، تهران: نشر اسطوره، چاپ اول.

۹- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). **دیدار با سیمرغ**، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.

۱۰- جعفری، اسدالله. (۱۳۷۹). «نگاهی بر همگونی ساختار و معنا در داستان سیاوش»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادب، کرمان، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، ص ۷۰ - ۲ ۷۵.

۱۱- ---------- (۱۳۸۸). «بررسی بن‌مایهٔ داستانی سرکشی و تباهی در شاهنامهٔ فردوسی»، مجلهٔ جستارهای ادبی (علمی ـ پژوهشی) دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ چهارم، ص ۱۰۳ – ۱۲۵.

۱۲- حسینی، صالح. (۱۳۷۵). **واژه‌نامهٔ ادبی**، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دوم.

۱۳- حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۱۴- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۷۲). **گل رنج‌های کهن**، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۱۵- ----------. (۱۳۷۴). «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه»، به ویراستاری شاهرخ مسکوب، مجموعه مقالاتِ تن پهلوان و روان خردمند، تهران: انتشارات طرح نو، ص ۶۵ – ص ۹۰.

۱۶- داد، سیما. (۱۳۷۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.

۱۷- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۱). **سیاوش بر آتش**، تهران: شرکت سهامی انتشار، چاپ اول.

۱۸- روتوِن، ک.ک. (۱۳۸۱). **اسطوره**، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

۱۹- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). **ارسطو و فن شعر**، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم.

۲۰- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). **سایه‌های شکار شده**، تهران: نشر قطره، چاپ اول.

۲۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ چهارم.

۲۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **انواع ادبی**، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ سوم.

۲۳- صرفی و حسینی سروری، محمدرضا و نجمه. (۱۳۸۸). «شیوه های آغاز و پایان داستان در هزار و یک شب»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی گوهرگویا (علمی ـ پژوهشی)، شمارهٔ اول، ص ۳۱ – ۵۴.

۲۴- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۴). **حماسه سرایی در ایران**، تهران: انتشارات فردوسی، چاپ ششم.

۲۵- ظهیری سمرقندی، ابوالقاسم. (۱۳۶۲). **سندبادنامه**، تصحیح و حواشی احمد آتش، تهران: انتشارات کتاب فرزان، چاپ اول.

۲۶- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۳). **داستان سیاوش**، به کوشش مجتبی مینوی و مقدمهٔ مهدی قریب، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول.

۲۷- ـــــــــــــــ (۱۳۷۴). **شاهنامهٔ فردوسی**، نه جلد (بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: دفتر نشرِ داد، چاپ دوم.

۲۸- فریزر، جیمز جُرج. (۱۳۸۶). **شاخهٔ زرّین**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.

۲۹- منشی، نصرالله. (۱۳۷۳). **کلیله و دمنه**، به کوشش مجتبی مینوی طهرانی تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوازدهم.

۳۰- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۳). **داستان و ادبیات**، تهران: انتشارات آیهٔ مهر، چاپ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

۳۱- هوک، ساموئل هنری. (۱۳۶۹). **اساطیر خاورمیانه**، ترجمهٔ علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ اول.

۳۲- یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). **هنر داستان نویسی**، تهران: انتشارات نگاه، چاپ ششم.

33- Goddon, J.A. (1982). **Literary terms**, London: Published by Penguin book.

34- Forster, Edward Morgan. (1974). **Aspects of the Novel**, London: Penguin book.

Archive of SID

www.SID.ir