فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال چهاردهم (۱۳۹۲)، شماره ۲۶

بررسی تطبیقی الگوهای عشق ممنوع (سودابه و سیاوش، زلیخا و یوسف و فدر و هیپولیت)*

دکتر محمدرضا روزبه[۱]
دانشیار دانشگاه لرستان
فریبا ایازی
دانش آموخته ادبیّات فارسی

چکیده

قصّه‌های «سودابه و سیاوش»، «زلیخا و یوسف»، «فدر و هیپولیت» مشهورترین الگوهای عشق ممنوع نامادری به ناپسری در ادبیّات جهان هستند که از دل سه فرهنگ گوناگون پدید آمده‌اند. بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه قصّه در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی قرار می‌گیرد که می‌تواند راهگشای تفاهم جمعی و درک متقابل ملّت‌ها از یکدیگر گردد و اشتراکات فکری آنان را نشان دهد. بررسی تطبیقی این قصّه‌ها، براساس اندیشه‌های اشتراوس و به شیوهٔ پراپ، نشان می‌دهد قصّه‌ها از سه پارهٔ «صحنهٔ آغازین»، «بحران» و «فرجام» شکل یافته‌اند و شباهت‌های فراوان در خویشکاری (کارکرد) قهرمانان آنان وجود دارد. شخصیّت‌های اصلی قصّه‌ها با یکدیگر شباهت‌ها و تفاوت‌های بسیار دارند. مثلاً در هر سه قصّه نامادری‌ها ازدواج‌های نامتعارف دارند. برخی در عشق ثبات قدم بیشتری دارند و حتّی از رسوایی چندان نمی‌هراسند؛ امّا برخی، ترسو و ضعیف‌اند. نمودهای اساطیری مشترکی نیز در این قصّه‌ها وجود دارد که از جملهٔ آنها می‌توان به: اسطورهٔ کودک رها شده، اسطورهٔ ادیپ، پیکرگردانی و... اشاره کرد.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، عشق ممنوع، سودابه و سیاوش، یوسف و زلیخا، فدر و هیپولیت، اسطوره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۱/۳۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۱۱/۱۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: rayan.roozbeh@yahoo.com

۱- مقدمه

داستان دل باختن نامادری به ناپسری، روایتی دیگرگون از عشق است. عشقی ناخجسته که گرمابخش معشوقان و مایهٔ سرافرازی عاشقان نیست. حدیث رسوایی و آغازگر درگیری است. هنجارها را به هم می‌ریزد و تقدّس عشق را به بازی می‌گیرد. عاشقان، ناموس خود را در خطر می‌بینند و ابراز عشق خود را منکِر می‌شوند و معشوق، برای اثبات بی‌گناهی خود از دنیایی دیگر کمک می‌خواهد اما با اثبات بی‌گناهی‌اش، اسیر سرنوشتی ناخواسته می‌گردد و فرجام کار در ناخودآگاه بشری و فرهنگ قومی رقم می‌خورد. گاه با خوشایندی به پایان می‌رسد و گاه نافرجام و نامیمون می‌ماند.

نامی‌ترین این روایت‌ها در ادبیّات جهان، روایت عشقِ سودابه به سیاوش، زلیخا به یوسف و فدر به هیپولیت است که از سه فرهنگ گوناگونِ آریایی، سامی و یونانی پدید آمده‌اند وبیانگر بن مایه‌ای یکسان در ملّت‌های مختلف جهان هستند. بررسی و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه قصّه در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی قرار می‌گیرد که لازم است ابتدا دربارهٔ آن مطالبی یاد شود.

الف) ادبیّات تطبیقی، اهداف و روش‌ها

ادبیّات تطبیقی، که در زبان عربی بدان «الادب المقارن» می‌گویند، یکی از دانش‌های نوین ادبی است و بر اساس ضوابط و قواعد ارائه شده در آن «پژوهش در موارد تلاقی ادبیّات در زبان‌های مختلف و یافتن پیوندهای پیچیده و متعددی که در ادب گذشته و حال وجود دارد، انجام می‌گیرد» (رزمجو، ۱۳۸۱، ج ۱، ص٤٤٧). «این دانش می‌تواند راهگشای تفاهم جمعی و درک متقابل ملّت‌ها با یکدیگر گردد. چه؛ به گفتهٔ بالدنسپرژه: این امر خود تدارک بشر دوستی نوین می‌باشد» (ساجدی، ۱۳۸۷، ص۸۰).

«اشتراکات فکری، علائق و سلیقه‌ها، پیوندها و اهداف واحد، لازمهٔ دو اثر ادبی است، تا آنکه یک منتقد بتواند از نظر ادبیّات تطبیقی به بررسی آنها بپردازد. تأثیر و تأثّر

دو اثر ادبی بر یکدیگر می‌تواند نوعی داد و ستد فرهنگی باشد» (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ج ۲، ص ۸۰۸). این تأثیر و تأثّر بطور مستقیم و غیر مستقیم به وقوع می‌پیوندد، مثلاً در حماسه‌های متعلق به هند و ایران و یونان باستان، مهابهارات، رامایانا، شاهنامه و ایلیاد، یا ملّت‌هایی که نژاد و زبان و منشأ تاریخی آنها یکی است اثرپذیری‌های دیرینه-ای در قلمرو رخدادها و عملکرد قهرمانان وجود دارد، هرچند تفاوت‌هایی در عناصر دیگر آنها به چشم می‌خورد (ساجدی، ۱۳۸۷، ص٦۰).

در بررسی تطبیقی، روش‌های گوناگون وجود دارد که یکی از جدیدترین آنها، که مورد توجه بسیاری از مجامع ادبی قرار گرفته، روش ساختارگرایان است. ولادیمیر پراپ، محقق ساختارگرای روسی تبار، تأکید دارد که نقد ساختاری قصّه‌ها اوّلین و مهم‌ترین قدم برای نقد تطبیقی است. او در این باره گفته است: «اگر ما نتوانیم قصّه را به سازه‌های آن تجزیه کنیم، قادر به یک بررسی تطبیقی درست نیز نخواهیم بود. و اگر قادر به مطالعهٔ تطبیقی نباشیم، چگونه می‌توانیم به عنوان مثال به روابط هند و مصر، و یا روابط حکایات یونانی، حکایات هندی، و غیره، نظری روشن افکنیم؟ اگر ما نتوانیم قصّه را با قصّهٔ دیگر بسنجیم پس چگونه می‌توانیم قصّه را با دین یا اسطوره بسنجیم؟» (پراپ، ۱۳۸٦، ص ٤٤).

شیوهٔ کار پراپ با تحلیل اساطیر توسط لوی استراوس، مردم شناس مشهور فرانسوی، پی گرفته شد. امّا پراپ کارخود را برای دست‌یابی به اجزای ثابت حکایت‌های پریان روسی انجام داده بود و استروس می‌خواست اجزای جهانی سازندهٔ اساطیر را به دست آورد. منظور از «الگو» در عنوان این مقاله به هردو معنای ساختار و اسطوره است. بدین خاطر بایسته به نظر می‌آید که پیش از بررسی ساختار و نمودهای اساطیری قصّه‌ها، مقدّماتی دربارهٔ آنان بیان شود.

ب) نظریه‌ها و شیوه‌های بررسی ساختارگرایانه

مطالعهٔ آثار ادبی به شیوهٔ ساختگرا، ارتباط بسیار با زبان شناسی ساختاری و نظرات فردینان دوسوسور دارد. دوسوسور، در مطالعات زبان شناسی خویش دریافت که زبان

از گفتار جداست و گفتار شکل آوایی زبان است نه خود زبان. زبان نظام نشانه‌ها و قاعده‌هایی ویژه است که زبانی خاص، مانند فارسی، را می‌سازد. گفتار کاربرد شخصی زبان است، شکل ظهور و فعلیّت یافتن آن نظام در سخن گفتن و نگارش است (احمدی، ۱۳۷۸، ص١٤). ازنظر او واج‌ها کوچک‌ترین واحد ساخت زبان هستند که از ترکیب آنها با هم، نشانه‌ها که معنای آزاد یا وابسته دارند پدید می‌آید.

۱-الگو به مثابهٔ ساختار: نظریات دوسوسور تأثیر شگرفی بر شیوهٔ تحقیق در رشته‌های گوناگون نهاد. در حوزهٔ مطالعه و تحقیق ادبی، فرمالیست‌ها به تحلیل عناصر ادبی در خود متن پرداختند و در جستجوی تبیین عناصر پیدایش یک متن برآمدند و نگرش‌هایی مانند نگرش تاریخی را از تحلیل‌های خود کنار گذاشتند. توجّه فرمالیست‌ها به عناصر سازندهٔ متن به تحلیل قصّه‌ها نیز کشیده شد و ولادیمیر پراپ، تحقیقات خود را با طبقه‌بندی و سازماندهی حکایات عامیانه آغاز کرد. او با نقد کاری که وِسُلوفسکی و بِدیه انجام داده بودند، نتیجه گرفت که اغلب تلاش‌هایی که به منظور طبقه‌بندی حکایت‌ها بر مبنای بن مایه‌ها یا عناصر صورت می‌گیرد به گروه‌بندی بی‌نظام و دلبخواهی می‌انجامد. پراپ، ضمن تلاش برای شناسایی عناصر پایدار و متغیر در مجموعه‌هایی ازصد حکایت پریان روسی به این اصل می‌رسد که هر چند پرسوناژهای یک حکایت متغیرند، کارکردهای (=خویش‌کاری) آنها در حکایت‌ها پایدار و محدود است. پراپ کارکرد را چنین توصیف کرده است: عمل یک شخصیّت، که برحسب میزان اهمّیّت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود. و از روی قیاس چهار قانون تدوین کرده که مطالعهٔ ادبیّات عامیانه و خود داستان را در موقعیّت جدیدی قرار می‌دهد. قوانین ٤ و۳ از لحاظ صراحت و همگانی بودن، به طور حیرت آوری آدمی را به یاد برخی از کشفیات علمی می‌اندازد:

۱-کارکردهای شخصیّت‌ها در یک حکایت، به صورت عناصری ثابت و پایدار عمل می‌کنند، مستقل از اینکه چگونه تحقق یابند یا چه کسی آنها را متحقق می‌سازد.

۲-تعداد کارکردهای متعلّق به حکایت پریان محدود است.

۳-توالیِ کارکردها همیشه یکسان است.
٤- همهٔ حکایت‌های پریان از لحاظ ساختارشان، به یک نوع تعلّق دارند» (اسکولز، ۱۳۸۳، صص ۹٦-۹۵).

پراپ ضمن مقایسهٔ پی در پیِ کارکردهای حکایت‌ها کشف کرد که جمع کلّ کارکردها هرگز از سی و یک تجاوز نمی‌کند، و در هر حکایت تعدادی ازاین کارکردها وجود دارد و ممکن نیست در یک حکایت تمام کارکردها موجود باشد. این کارکردها همیشه با همان ترتیب می‌آیند پس از موقعیّت آغازین، که در آن با نام اعضای یک خانواده آشنا می‌شویم یا قهرمان معرفی می‌شود، حکایت آغاز می‌شود. که شامل منتخبی از کارکردهای زیر است:

۱- یکی از اعضای خانواده خانه را ترک می‌کند.
۲- قهرمان از انجام کاری نهی می‌شود.
۳- این ممنوعیت نقض می‌شود و...

پراپ، هفت کارکرد اوّل را به صورت یک واحد می‌گیرد و آن را تدارک می‌نامد که می‌توان با نامگذاری‌های کلّی، گروه‌های دیگری از بن مایه‌ها را مشخص کرد.
پراپ علاوه بر این سی و یک کارکرد، هفت حوزهٔ کنش را هم شناسایی کرد که هشت نقش را برای شخصیّت‌ها در حکایت پریان در برمی‌گیرد:
۱-شخص خبیث، ۲- بخشنده (فراهم آورنده)، ۳-مددکار (یاریگر)، ٤-شاهزاده خانم (شخص مورد جست و جو) و پدرش، ۵-اعزام کننده، ٦-قهرمان (جست و جوگر یا قربانی)، ۷-قهرمان دروغین (اسکولز،۱۳۸۳، ص ۹۹).

«حوادث همیشگی و تکرار شدنی حکایت‌ها، همان نقش ویژه‌های شخصیّت‌ها هستند. جدا از اینکه کیستند و شیوه‌هایشان در پیشبرد نقش ویژه‌ها کدام است، این کارکردها پاره‌های سازندهٔ حکایت‌ها هستند» (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۱٤٦۰).

در ترجمه‌های فارسی از نظرات پراپ، نقش ویژه به «کارکرد»، «عمل» و «خویش-کاری» هم ترجمه شده، که در این مقاله از اصطلاح «خویش‌کاری» استفاده شده است.

۲- الگو به مثابهٔ اسطوره: کلود لوی اشتراوس، مردم شناس ساختگرای فرانسوی، نیز با تأثیر از نظریات دسوسور به تطبیق زبان و اسطوره پرداخت. او«اسطوره‌های به ظاهر متفاوت را انواعی از معدودی موضوع اساسی می‌دانست. در شالودهٔ بی‌شمار اسطوره‌ها ساختارهای جهانی وجود داشت که محدود کردن هر اسطورهٔ خاصّی به آن امکانپذیر بود. اسطوره‌ها نوعی زبان بودند: این امکان وجود داشت که آنها را به واحدهای منفردی تقسیم کرد که مانند واحدهای آوایی بنیادی زبان (واج‌ها) فقط در ترکیب با یکدیگر به شیوه‌های خاصّ معنی پیدا می‌کنند. پس می‌شد قوانین حاکم بر چنین ترکیب‌هایی را نوعی دستور تلقی کرد. مجموعهٔ روابطی در زیر ظاهر روایت که معنی حقیقی اسطوره را به وجود می‌آورد» (ایگلتون، ۱۳٦۸، ص۱٤۳). او معتقد بود «در بسیاری از اسطوره‌ها و حکایت‌ها، عناصر مهمی وجود دارند که کارکردهای روایت نیستند؛ عملی که انجام می‌دهند بیشتر معنایی است تا همنشینی. اما این عناصر صرفاً برای تزیین به کار گرفته نشده‌اند و نقش اساسی در روایت ایفا می‌کنند» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۱۰٤).

از لحاظ رویّه، روش استروس شباهتی سطحی به روش پراپ دارد. او ابتدا روایت اساطیری مورد بحث را به واحدهایی تجزیه می‌کند که هرکدام را می‌توان در یک جملهٔ کوتاه خلاصه کرد. این واحدها شبیه کارکردهای (=خویش‌کاری‌ها) پراپ هستند اما دقیقا همان ها نیستند هریک از واحدها رابطه‌ای را بیان می‌کنند و در عمل معمولا چیزی مثل یک کارکرد پراپ می‌شود (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۱۰٤) استروس این واحدها را میتیم (Mytheme) نام نهاد. اما ایراد اساسی کار او در آن است که «اصول را هرگز برنشمرده است و تنها با استعاره‌ها و تشبیه‌های بعید به آنها اشاره‌ای کرده است» (همان، ص ۱۰۸). نتایج حاصل از بررسی سه قصهٔ عشق ممنوع نشان می‌دهد که انسان در ذات خویش تا چه اندازه به حریم ممنوع علاقه‌مند است. نقش اجتماعی زن در جوهرهٔ این داستان ها با تفسیر آنها مشخّص خواهد شد. دست‌یابی به شباهت-های این داستان‌ها راهی است برای اثبات اشتراکاتِ فرهنگی و ذهنی ملل گوناگون.

تفاوت داستان‌ها، ویژگی‌های فرهنگی و میزان هنرمندی داستان سازان را مشخّص می‌کند.

۲-تجزیه و تحلیل مطالب

الف- بررسی سرچشمه وخلاصهٔ قصّه‌ها:

۱-سودابه و سیاوش: یکی از مهمترین قصّه‌های شاهنامه است و در جلد سوم آن قرار دارد. داستان سیاوش در روایت‌هایی به زبان پهلوی از داستان سیاوش وجود دارد که «وقتی این روایات پهلوی را با داستان سیاوش در شاهنامه مقایسه کنیم از لحاظ ترتیب و نسق داستانی و توضیحاتی‌که در جزئیات آن ملاحظه می‌شود میان آنها بینونتی مشاهده می‌کنیم و ازینروی باید داستان سیاوش را در شاهنامه مأخوذ از داستان مدوّن و مرتبی دانست که درشاهنامهٔ ابومنصوری موجود بود؛ زیرا در غرر اخبار ثعالبی نیز شباهتی تام به شاهنامه دارد و چنانکه می‌دانیم مأخذ اساسی و مهمّ ثعالبی هم شاهنامهٔ ابومنصوری بوده است» (صفا، ۱۳۸۳، ص ٤٩٨).

اسطوره شناس نامبردار همروزگار ما، مهرداد بهار، برای ریشه‌یابی این قصّه، شخصیّت سیاوش را بررسی کرده و نتیجه گرفته است که افسانهٔ سیاوش اصالت ایرانی ندارد، و معرّفِ پهلوانان و شاهان ایرانی نیست. پهلوانی چنین ظریف و به تعبیری منفی نمی‌تواند مظهر یک پهلوان جامعهٔ پدر سالاری هند و اروپایی باشد. حتّی در داستانهای هند و اروپایی، پهلوانانی با این خصوصیات اخلاقی دیده نمی‌شود حتّی ایندره، هرمزد، زئوس از به کار بردن نیرنگ ابایی ندارند. هرمز به اهریمن و رستم به سهراب و اسفندیار نیرنگ می‌زند ولی سیاوش دور از کردارهای هند و اروپایی تا به مرگ پاکیزه می‌ماند در عوض او معرّفِ پهلوان – خدایی در یک جامعهٔ کهنِ مادر سالاری است چنانکه در داستان ایرانی، سیاوش کشته می‌شود و از خون او گیاهی می‌روید؛ همانگونه که در داستان اقوام سومری- سامی (ایشترو تموز) و داستان (سیبل و آتیس) و در هند در داستان (رامایَنه) رویش مجدد نباتی قهرمان

داستان دیده می‌شود. نقش عظیم تقدیر در داستان سیاوش زیر تأثیر اساطیر سامی است که در آنها نقش تقدیر، بسی عظیم‌تر از اساطیر هند و اروپایی است (بهار، ۱۳۷٦، صص ٤٦٧-٤٦٨).

خلاصهٔ قصّه: سودابه، دخت شاه هاماوران است. کاووس در لشکرکشی به هاماوران، وصف او را می‌شنود و خواستگار او می‌شود. پدرش نظر او را می‌پرسد و او به ازدواج با شاه ایران، علاقه نشان می‌دهد. شاه هاماوران، کینه ورزانه، کاووس را به بند می‌کشد. سودابه جامه بر تن می‌درد، چنگ در گیسوان می‌اندازد، شیون می‌کند و به نزد شوی در دژ می‌رود تا غمخوار او باشد. کی کاووس با یاری رستم، آزاد می‌گردد و سودابه را به ایران می‌برد. سیاوش، که پسر کاوس از زنی دیگر است، برای آموختن آداب رزم و بزم به سیستان رفته است. با بازگشت سیاوش، به قصر پدر، سودابه شیفته‌اش می‌گردد و خود را برای او می‌آراید. به بهانه‌های گوناگون او را به خویش می‌فشارد و حتّی به او پیشنهاد بهره بردن از تن خویش می‌دهد. سیاوش پرهیز می‌کند و سودابه به اغواگری دست می‌زند. دو بچهٔ سقط شده، نزد کاوس می‌آورد و می‌گوید که از او باردار بوده است و به سبب حملهٔ کامیابانهٔ سیاوش بچه‌هایش مرده‌اند. کاوس در طالع آن بچه‌ها می‌نگرد و در می‌یابد که اهریمنی هستند و از نسل او نیستند. ازسوی دیگر سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود به آزمونِ وَر (عبور از آتش) تن می‌دهد؛ پیروز از آتش برون می‌آید. از پدر می‌خواهد تا سودابه را ببخشد و خود، به بهانهٔ جنگ با توران از کاخ دور می‌شود. در جنگ با تورانیان صلح می‌کند و به خاطر سرزنش پدر و فتنه‌های سودابه به توران پناه می‌برد. در آنجا کشته می‌شود، رستم غم‌زده از خبرمرگ او به کاخ می‌آید و سودابه را با خنجر به دو نیم می‌کند. پس از کشته شدن سیاوش، همسر او، فرنگیس، پسری به دنیا می‌آورد که نامش را کیخسرو می‌نهد. کیخسرو در سرزمین توران می‌بالد و زمانی که جوانی نیرومند می‌گردد به کمک گیو از توران به ایران می‌آید و شاه ایران می‌شود و انتقام خون پدرش، سیاوش، را از افراسیاب می‌گیرد (فردوسی، ۱۳۷۵، ج۳ ، ص ۷۹۵).

۲-زلیخا و یوسف: ریشهٔ عبری وسریانی دارد. اوّلین بار در تورات، سفر تکوین آمده است. پس از آن به شکلی یکپارچه در قرآن کریم روایت شده است. تورات روایتی مفصل‌تر دارد و بدین خاطر مفسران قران در کتابهای خویش با استفاده از منابع عبری به شرح و بسط این قصّه پرداخته‌اند. روایت‌های منظوم این داستان در ادبیّات فارسی از اصل قرآنی اقتباس شده‌اند (زواری و ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ص ۳۸) و برای گسترش روایت‌های خویش به منابع عبری یا تفاسیر قرآن توجّه کرده‌اند. از این قصّه، سی و سه روایت منظوم وجود دارد (همان، ص ٤٢) مهمترین روایت منظوم از عبدالرحمان جامی (م۸۹۸ ه.ق) است. که دراین مقاله به خاطر رنگ ادبی فراوان و یاد کردن جزئیات داستان در آن، مورد استفاده قرارگرفته است.

خلاصهٔ قصّه: یوسف، بعد از بنیامین، کوچکترین فرزند یعقوب پیامبر و راحیل است. در دو سالگی مادرش «راحیل » را از دست داد و تحت حمایت و سرپرستی عمه‌اش، ایلیا، دوران کودکی‌اش را سپری کرد توجّه یعقوب به یوسف حسادت برادرانِ ناتنی‌اش را برانگیخت. تا بدانجا که، او را در فلسطین به چاه انداختند. کاروانیانی که روانهٔ مصر بودند او را از چاه درآوردند و به عزیز مصر فروختند. یوسف در خانهٔ مجلل عزیز مصر وهمسرش، زلیخا، بالید تا به هیجده سالگی رسید و از علم و حکمت برخوردار گردید. زلیخا که نهال عشق یوسف را سال‌ها در دل پرورانده بود به عشق او شهره شد تا بدانجا که از ابراز عشق خویش برای زنان مصرنهراسید. با شعله‌ور شدن عشقش، از یوسف خواست تا او را کامیاب سازد. یوسف، هراسان، به سوی در خانه دوید، زلیخا لباسش را از پشت گرفت تا نگریزد اما عزیز مصر سررسید؛ زلیخا یوسف را به ناپاکی متهم کرد. طفلی شیرخوار از بستگانِ زلیخا به زبان آمد و گفت: اگر پیراهن یوسف از مقابل دریده شده است، زلیخا راست می‌گوید و یوسف دروغگوست اما اگر پیراهن یوسف از پشت سر پاره شده زلیخا دروغ می‌گوید و یوسف راستگوست. عزیز مصر، برای جلوگیری از آبروریزی یوسف را به زندان انداخت یوسف در زندان بود تا آنکه فرعونِ مصر در خواب دید که

هفت گاو لاغر هفت گاو چاق را خوردند. تعبیرگران از تعبیر خواب او درماندند. جوانی که از ندیمان فرعون بود و پیش از این با یوسف در زندان به سر می‌برد، به فرعون گفت: شخصی در زندان است که از عهدهٔ تعبیر این خواب برخواهد آمد. فرعون دستور داد او را از زندان در آورند. یوسف به مأمور گفت: برگرد و به پادشاه بگو از زنان مصر سؤ ال کند، علّت چه بود که زنان اشرافی و خانمهای درباری انگشتان خود را بریدند؟! خدای من از افسون آنان خبر دارد. فرعون زنان را احضار کرد. زلیخا به گناه خود اعتراف کرد. یوسف از نزدیکان فرعون زمان خود شد. در روزگار قحطی به تدبیر ارزاق مردم پرداخت؛ در زمان تقسیم گندم، برادران خویش را دید که برای بردن گندم نزد او آمده بودند، لباس خود را به آنها داد تا برای یعقوب ببرنند، یعقوب که از دوری یوسف نابینا شده بود با مالیدن لباس او به چشمان خود بینا شد. یوسف پس از تدبیر قحطسالی به قدرت بسیار دست یافت. مطابق روایت جامی با دعای او زلیخای پیر و زشت، جوان و زیبا شد و به همسری‌اش درآمد (جامی، ۱۳۸٦، صص ۷٤۸–۵۷۸).

۳–**فدر وهیپولیت**: اصل آن یونانی و از اوریپید، نمایشنامه نویس مشهور پیش از میلاد مسیح، است. روایت اوریپید در دسترس نیست. پس از او، ژان راسین، نمایشنامه نویس نامبردار فرانسوی، به بازآفرینی این قصّه پرداخته است. دکتر اسلامی ندوشن فشردهٔ آن را در کتاب جام جهان بین آورده‌اند و دربارهٔ ارزش ادبی آن گفته‌اند: «نمایشنامهٔ فدر مقام بسیار ارجمندی در ادبیّات فرانسه و دنیا دارد و به نظر نقادان، بلندترین اثر راسین است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۸۷). به خاطر اعتبار والای تحقیقات دکتراسلامی ندوشن و عدم دسترسی به منبع فرانسوی و از آنجا که پی رنگ روایت‌ها برای کار ما کافی بود از فشردهٔ نقل شده در کتاب ایشان استفاده کرده و در موارد مبهم، ازمنابع درج شده در پایان خلاصهٔ قصّه، یاری جسته‌ایم.

خلاصهٔ قصّه: «تزه»، امپراتور سرزمین یونان است؛ در نبرد با آمازون‌ها با ملکهٔ آنها ازدواج می‌کند ثمرهٔ این ازدواج پسری به نام هیپولیت است. در نبرد دیگری به سرزمین

کرت حمله می‌کند. امپراتور آنجا (مینوس) را شکست می‌دهد و با دختـــرش آریاندتـه ازدواج می‌کند. و چندی بعد خواهرش فدر را به زنی می‌گیرد. هیپولیـت کـه درآمـازون نزد نیای مادری خود آداب شکار را می‌آموخـت، از میـان خـدایان، بـه آرتمـیس (الهـه شکار) احترام ویژه‌ای می‌گذاشت و آفـرودیت (الههٔ عشق) را تحقیر می‌کرد. آفرودیـت، برای تنبیهش محبت او را در دل فدر، نامادری‌اش، انداخت.

تزه به سفری دراز مـی‌رود. از او خبـری بـاز نمـی‌رسـد. فـــدر، کـه دل در گـــرو هیپولیت دارد، از سوز عشق بیمار می‌گردد و مشکل خویش را بـا دایـه، در میـان مـی-گذارد. دایهٔ پیر، او را بر حذر می‌دارد. در این زمان خبرمرگ تزه به آتن می‌رسد. فدر بـا شاهزاده روبه‌رو می‌گردد و او را از شیفتگی خود آگاه می‌کند. هیپولیت، زن پدر خویش را به خواری از خود می‌راند. بعد از تـزه، سـه تـن وارث پادشـاهی او مـی‌تواننـد بـود: دختری به نام آریـسی که از تبار پادشاه آتـن اسـت و در زنـدان تـزه بـه سـر مـی‌بـرد. هیپولیت، که مادر او بانوی آمازون‌ها بوده است و پسر دیگری که از پیونـد فـدر و تـزه بدنیا آمده است و هنوز خرد سال است. هیپولیت چون مادرش بیگانه اسـت بـه آسـانی نمی‌تواند جانشین پدر گرددو آریسی دربند به سر می‌بـرد.، پسـر فـدر شـانس بیشـتری برای جانشینی دارد و عاقبت هم مردم آتن او را به جانشینی تـزه بـر مـی‌گزیننـد. فـدر برای این که دل هیپولیت را به خود مایل کند، رضا می‌دهد که از حقّ پسر خود نسـبت به تاج و تخت در گذرد به شرط آنکه کام او را برآورد. در این میان خبـــر می‌رسد کـه تزه زنده است و به نـزدیکی آتن رسیده است. فدر از ترس آن که شاهزاده این راز را با پدر در میـان نهد از دایهٔ خود که عجـوزه‌ای محتال است طلب چـاره مـی‌کنـد. پیـرزن علاج کار را در آن می‌بیند که ملکه، هیپولیت را به خیانت و درخواست کامیابی از خود متّهم کند. یعنی پیش دستی کرده و گناه را به گردن او انـدازد. هیپولیـت از خـود دفـاع می‌کند و برای اثبات بی‌گناهی، عشق خود به آریسی را فاش می‌کند ولی سـخنان او در تزه مؤثّر نمی‌افتد، تزه بر او خشم می‌گیرد و او را به تبعیدگاه مـی‌فرسـتد. هیپولیـت بـه سوی تبعیدگاه خود روانه می‌شود اما زمانی که ارّابـهٔ او در کنار دریا در حرکـت اسـت،

هیولای هولناکی به فرمان نپتون، الههٔ دریا، از آب بیرون می‌آید؛ هیپولیت با زوبین خود زخمی‌کاری بر او می‌زند. هیولا درمقابل اسب‌ها بر خاک می‌غلطد و اسب‌ها وحشت‌زده پای به گریز می‌نهند و گردونه را سرنگون می‌کنند شاهزاده که بر زمین افتاده است، به دنبال اسب‌های بیم‌زده به خاک و خون کشیده می‌شود و تنش پاره پاره می‌گردد.

شاه از این مصیبت باخبر می‌شود، پشیمان و سوگوار، فدر را از ماجرا آگاه می‌سازد، ولی فدر پیش از این خبر، از فرط ندامت و اندوه به سبب تهمتی که به هیپولیت بسته بود، و به علّت عشق هیپولیت به آریسی زهر خورده است. در واپسین لحظاتِ عمر، واقعیت ماجرا را نزد شوهرش تزه، اعتراف می‌کند و پس از چند لحظه جان می‌سپارد. با دعای آرتمیس (الهه شکار) آسکلپیوس مجدداً هیپولیت را زنده می‌کند؛ آرتمیس پس از این واقعه او را به معبد خود درآریسی، انتقال می‌دهد. هیپولیت با رب النوع وربیوس در آریسی تطبیق گشته است (نقل با تلخیص از پین سنت، ۱۳۸۲، ص ۱۸٦ وگریمال، ۱۳۷۸، ص٤۲۷ و اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، صص ۷۸ و ۱۳۸۵، صص ۱۹٦-۱۸٦).

ب- بررسی خویشکاری شخصیّت‌های قصّه‌ها

پارهٔ اوّل:

الف- صحنهٔ آغازین:

هر قصّه معمولاً با یک صحنهٔ آغازین (موقعّیّت اوّلیه) شروع می‌شود. تولد تا نوجوانی هریک از قهرمانان (سیاوش، یوسف، هیپولیت) می‌تواند صحنهٔ آغازین باشد.

ب) خویشکاری (کارکرد) قهرمانان:

نقش۱- کودکان رها شده جویای پدران خود می‌شوند، زیرا هریک تحت حمایت شخصیّتی غیر از پدران خود هستند: سیاوش تحت حمایت رستم به زابل می‌رود تا رسم رزم و بزم بیاموزد.

به رستم سپردش دل و دیده را جهانجوی، گرد پسندیده را
تهمتن ببردش بزابلستان نشستنگهش ساخت درگلستان
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۳، ص۱۰)

یوسف به خاطر حسادت برادران خود دوران کودکی را تحت حمایت عمه (ایلیا) سپری می‌کند، سپس در چاه حسد آنان گرفتار می‌شود.

«گرامی دُرّی از بحر کریمی زمادر ماند با اشک یتیمی
پدر چون دید حال گوهر خویش صدف کردش کنار خواهر خویش
زعمه مرغ جانش پرورش یافت به گلزار خوشی بال و پرش یافت
(جامی، ۱۳۸٦، ص ۵۹۹)

هیپولیت زیر نظر نیای مادری خود آداب معرفت و شکار می‌آموزد (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۷۸).

پارهٔ دوم:

الف-آغاز بحران: (سیاوش پس از آموختن آداب رزم و بزم از رستم، با شکوه و جلال تمام به قصر پدرش شاه ایران، باز می‌گردد. هیپولیت از نزد نیای مادری خود در آمازون به سوی آتن رهسپار می‌شود تا به قصر پدرش تزه، امپراتور آتن، برگردد. یوسف از چاه حسد برادرانش، بیرون می‌آید و بازرگانان او را به پوطیفار عرضه می‌دارند. پوطیفار او را می‌خرد و یوسف به قصر پوطیفار، عزیز مصر، پای می‌نهد).

ب- اوج بحران:

نقش۱- نامادری ها شیفتهٔ ناپسری‌ها می‌شوند و خود را بر آنان عرضه می‌دارند.
نقش۲ -ناپسری‌ها تسلیم نامادری نمی‌شوند.

نقش ۳–جامه دریدن نامادری‌ها از ترس رسوایی (سودابه، وفدر، برای بی‌آبرو کردن سیاوش و هیپولیت، جامهٔ خود را می‌درند حال آنکه زلیخا از پشت جامهٔ یوسف را پاره می‌کند).

نقش ٤–دایگان (یاریگران شریران) به یاری نامادری‌ها می‌شتابند و نقشهٔ بی‌آبرو کردن ناپسری‌ها و وارونه نشان دادن ماجرا را به آنها می‌آموزند.

نقش۵– ناپسری‌ها در مقابل اتهام نامادری‌ها مقاومت می‌کنند.

نقش٦–یاریگران (بخشندگان) برای اثبات بی‌گناهی قربانی‌ها می‌کوشند: (طالع دیوزاد کودکان سِقط شده، به نفع سیاوش گواهی می‌دهند، کودک شیرخواره‌ای بر بی گناهی یوسف صحّه می‌گذارد. عشق هیپولیت به آریسی به بی‌توجّهی او به فدر دلالت دارد).

پارهٔ سوم: فرجام

نقش۱– ناپسری‌ها (قربانی) از سوی پدران یا ناپدری (ستمگر) متهم می‌شوند.

نقش۲–ناپسری‌ها (قربانی) مجازات می‌شوند: (سیاوش به عبور از آتش محکوم می‌گردد. یوسف به زندان و هیپولیت به تبعید).

نقش ۳–ناپسری (قربانی) سرزمین (خانهٔ پدری یا ناپدری) را ترک می‌کند:

(رفتن سیاوش به مرز توران برای جنگ با افراسیاب، به زندان افتادن یوسف، رفتن هیپولیت به تبعیدگاه)

نقش ٤– بی‌گناهی ناپسری‌ها (قربانی) اثبات می‌شود: (به سلامت در آمدن سیاوش از شعله‌های آتش، اعتراف زلیخا و دیگر زنان مصر در محضر فرعون، اقرار فدر به بی‌گناهی هیپولیت (یا افشا از سوی الههٔ شکار)

نقش ۵–مجازات نامادری‌ها (شِریّر) از سوی یاریگران: (سودابه به دست رستم کشته می‌شود، زلیخا از سوی پوطیفار طرد می‌شود و زیبایی و شکوه جلالش را از دست می‌دهد.، فدر خود کشی می‌کند)

نقش٦- بازگشت قهـــرمان: از خون سیاوش، گیاه می‌روید (یا در پیکر پسرش کیخسرو باز می‌گردد). یوسف از زندان آزاد می‌شود و به حکومت می‌رسـد. هیپولیـت بـا دعـای آرتمیس (الههٔ شکار) زنده می‌شود و به معبد او در آریسی منتقل می‌گردد).

ج- تحلیل شخصیّت‌ها

شخصیّت‌ها، افرادی هستند که در داستان حضور دارند. شخصیّت‌هـا را مـی‌تـوان از چندین راه شناخت که مهمترین راه‌ها عبارتند از: گفته‌ها وخویشکاری‌هـا (عملکردهـا). شخصیّت‌ها در قصّه‌ها، ایسـتا و کلّـی هسـتند. یعنـی تغییـری در آنهـا رخ نمـی‌دهـد و ویژگی‌های جزیی آنها توصیف نمی‌شود.

الف- ناپسری‌ها

سیاوش و هیپولیت شباهتهای بسیار با یکدیگر دارند. هر دو فـــــــرزند امپراتـوران روزگار خود هستند و هر دو جوان و زیبارو و در دام عشق نـــامادری خـود گرفتارنـد. هیپولیت کاردیده‌تر است، مصمـــّم وصریح است. حال آنکه سیاوش هنوز خیلی جوان است، شاید چند سالی از هیپولیت جوان‌تر اسـت، یـا ایـن کـه کمتـر تجربـه اندوختـه، سیاوش محتاط است، حساب می‌کند، دودل می‌ماند و از سـودابه می‌ترسد؛ در حالی که هیپولیت مانند بلور روشن است. به نظر می‌رسد که سیاوش از هیپولیت زیرک‌تر اسـت. دلبـاختگی شاهزاده، به آریسـی کـه در زنـــدان پـدرش بـود، ناشـی از همـین خـوی کوهستانی و صریح اوست (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۹۳).

در حالی‌که این دو قهرمان از نامادری‌های خود می‌گریزند، یوسف مقاومت مـی‌کنـد و جســورانه برای اثبات بی‌گناهی خود زلیخا و زنان مصر را در قصر فرعـون وادار بـه اعتراف می‌کند. سیاوش برای اثباتِ بی‌گناهی خـود تن به آزمون‌ور (آتـش) دهـد و بـه سلامت از آتش بیرون آید، ولی ترجیح می‌دهد برای دور ماندن از مکر سودابه و خشـم کاووس به جنگ افراسیاب در مرز ایران و توران برود. هیپولیت نیز بعد از آنکه فـدر او

را متهم می‌کند، سوار بر ارابهٔ خود، با شتاب دربار پدر را ترک مـی‌کنـد، در مواجهـه بـا هیولا به زمین کشیده می‌شود و جان خود را از دست می‌دهد. شاید این تفاوت از آنجـا ناشی می‌شود که سیاوش و هیپولیت نسبت به نامادری‌های خـود بـد گمـــان هســتند و محبتی از آنها ندیده‌اند، اما یوسـف با این که پسـر خوانـده‌ای بـیش نیسـت؛ چـــون در دامان زلـیخا پرورش یافته است، نسبت به او حسّ شفقت دارد حتی چیزی نمانده بود که در مقابل زلـیخا تسلیم شود «قرآن آشکارا در این مورد اعلام می‌دارد که اگر یوسـف برهان پروردگارش را ندیده بود، او نیز آهنـگ زلیخـا مـی‌کـرد...» (سـتاری، ۱۳۷۳، ص ٤٤).

برخلاف دو قهـــرمان دیگر «یوسف» پسر خوانده‌ای بیش نیست، و از این لحاظ، بـا توجّه به موازین خویشاوندی در اسلام، نمی‌توان از زنای با محـارم سـخن گفـت. درام قرآنی، از این نظر وجه اشتراک و مشابهتی با فدر منظومهٔ راسـین و سـودابه و سـیاوش فردوسی ندارد و به این دلیل در حال و هوای تراژیک مستغرق نمی‌شویم (همانجا).

ب-نامادری‌ها

فدر و سودابه، هردو شاهزاده بانوانی از کشور بیگانه‌اند. کاووس و تـزه، در نبـرد بـا پدران آنهابا آنان وصلت کردند. هردو میانـه سـالند و دلباختـهٔ پسـران نوجـوان شـوهر خویش‌اند. هر دو زیبارویند. و در میانهٔ زنـدگی بـه عشـقی سـرکش دچارنـد. «هرچنـد آنچنانکه از کلام راسین بر می‌آید زیبایی بیمارگونهٔ فدر میـل خروشانی برای یک مـرد بر نمی‌انگیزد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۹۲).

بویژه که خود نیز در گفتگو با هیپولیت از این عشق بیـزاری مـی‌جویـد و خـود را قربانی خشم خدایان قلمداد می‌کند. او از ننگ می‌هراسد و به شوهـر خود احترام مـی-گذارد و در برخورد با تزه آنچنان که شایستهٔ مقام ملکه است با او سـخن مـی‌گویـد. و سرانجام برای اتهام بستن به هیپولیت زبانش نمی‌چرخد و این مهم را دایه‌اش بـه عهـده می‌گیرد. و حتّی خودکشی او ناشی از آن است کـه مـی‌خواهـد خـود را از پشـیمانی و

عذاب برهاند و به بازی هوس آلود آفرودیت (الهه عشق) پایان دهد. بـه همـین خـاطر، در این قصّه، فدر قهرمان اصلی است و نه هیپولیت.

زلیخا در مقایسه با فدر و سودابه به نظر می‌رسد، در عشق ثبات قدم بیشتری دارد تا جایی که به سرزنش اطرافیان اهمّیّت نمی‌دهد، جسارت و شـجاعت او از آن دو بیشـتر است. زمانی که برای اتهام بستن به یوسف دست به کار می‌شود، تا روزی کـه او را بـه زندان می‌افکند و حتّی تا سالها بعد، عشـق نـه تنهـا بـه نفـرت بـدل نمـی‌شـود، بلکـه سوزناک‌تر می‌شود.

د-تحلیل نمودهای اساطیری قصّه‌ها

در فرهنگ آکسفورد، اسطوره عبارت است: «از کوشش تخیّلـی و پیشـاعلمی بـرای توضیح هر پدیده، خواه واقعی و خواه خیالی که کنجکاوی اسطوره ساز را بر می‌انگیزد» (روتون، ۱۳۸۷، ص ۲۵). اسطوره، در اصطلاح، حکایتِ داستانهایی است از زمـان بـی-آغاز که باورهای قومی و ملّی و مذهبی را در خود جـای داده است. و سینه بـه سـینه نقل شده است. گرین، اسطوره را داستانی بی‌نویسنده می‌دانـد کـه بازتـابی از باورهـای بدوی یا تبیینی از اسرار جهان طبیعت است (گرین و دیگران،۱۳۸۰، ص۳۱٤).

اسطوره‌ها متعلّق به قـوم و ملّتی خاص نیستند و در پهنهٔ جهان نه تنها عمـری بـه بلندای عمر بشری دارند بلکه از جهت ظرفیّت تغییرپـذیر بـودن، موجـب تفـاوت‌هـا و تمایزهایی در اساطیر ملّت‌های مختلف‌اند. هر چند خاستگاه برخـی اسـطوره‌هـا مکـان-هایی چون هند، یونـان، ایران و بین النهرین است امّا تمایزهای فرهنگی موجب اشـاعهٔ این فرهنگ‌ها در میان دیگر اقوام شده است ضرورت مطالعهٔ اسطوره‌های اقوام مختلـف وقتی اهمیّت می‌یابد که «پاره‌ای از مضمون‌ها در اسطوره‌های مردمانی کاملاً جدا از هـم تکرار می‌شوند، زیرا که بعضی تجارب انسانی و بعضی مسایل تاریخی فراتر از فرهنـگ اند. بویژه آنکه مسألهٔ تکثر فرهنگـی یکـی از آنهاسـت. زیـرا هـر فرهنگـی بـر وجـود فرهنـگ‌های دیگری آگـاه اسـت کـه هنجارهـا و ارزش‌هـا، گفتارهـا و باورهـا، ذائقـه

وفناوری متفاوت دارد، در واقع یکی از مسایل بزرگ و حل ناشدهٔ گذشتهٔ انسان وجود همین تنوّع است. بنابراین از وظایف اسطوره‌سازان همواره تبیین این تفاوتها بوده است. توجیه این تفاوتها از دیدگاه اجتماعات خودی، وظیفهٔ دیگر آنها بوده است» (مک کال، ۱۳۸۵، ص ١٤).

هر چند هر ملّتی اساطیر خاصّ خود را دارد که احتمالاً در افسانه و فولکلور و ایدئولوژی‌اش منعکس شده است اما اسطوره به معنای کلّی آن، جهانی است. افزون بر این، مایه‌ها یا درون مایه‌های مشابهی را می‌توان در میان اساطیر متعدّد و متفاوتی پیدا کرد و همچنین تصاویری خاص که در اسطوره‌های مللی تکرار شده که از لحاظ زمانی و مکانی فاصلهٔ بسیار داشته‌اند که این مایه‌ها و درون مایه‌ها و تصاویر معمولاً معنایی مشترک دارند یا دقیق‌تر بگوییم، معمولاً پاسخ‌هایی روانی و قابل مقایسه را برمی‌انگیزند و نقش فرهنگی مشابهی را بر عهده دارند. این مایه‌ها و تصاویر را کهن الگو می‌نامند (گرین و دیگران، ۱۳۸۰، ص ١٦٢). این نظریه مرهون تحقیقات کارل گوستاو یونگ، شاگرد مشهور فروید، است.

استروس، باتحقیق راجع به اساطیر به این نتیجه رسیده بود که :«اساطیر در نگاه نخست، دلخواه، بی‌معنا و پوچ به نظر می‌آیند، اما با وجود این، در تمامی فرهنگ‌ها وجود دارند، یافتن معنای آنها وظیفهٔ انسانشناسی ساختارگرا است. معنای بنیادین اسطوره در سلسله حوادث نهفته نیست. بلکه در زنجیره‌ای از حوادث شناختنی است، زنجیره‌ای که کل را نمایان می‌سازد (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۱۸۸).

شباهت‌های فراوان در نمودهای اساطیری این سه قصّه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد بیش از آنکه حاصل تأثیر و تأثّر فرهنگی باشد؛ ریشه در ناخودآگاه جمعی یا همان کهن الگوها داشته باشد. در اینجا به عنوان نمونه، از چند الگوی برجسته یاد می‌شود:

۱-اسطورهٔ کودک رها شده وبازگشت به سوی پدر: «کودک رها شده که عناصر کیهان از او پشتیبانی می‌کنند. غالباً قهرمان، شاه یا قدّیس می‌شود و ترجمهٔ حال افسانه

آمیزش تقلیدی است از اسطورهٔ خدایانی که پس از تولّد بی‌درنگ رهایشان کرده اند.» (الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲٤٥ نقل شده در زمردی، ۱۳۸۸، ص ٥۰۹) در این قصّه‌ها هیپولیت، تحت حمایت نیای خود بزرگ می‌شود. یوسف دوران کودکی را زیر نظر عمه‌اش، ایلیا، می‌گذراند. سیاوش نیز با تعلیمات رستم در سیستان، بزرگ می‌شود.

در شالودهٔ اسطوره شناختی «مضمون برو پدرت را پیدا کن» دیده می‌شود؛ مطلبی که در مضمون این اسطوره‌ها بیان می‌شود این است که قهرمانان جوان کارشان کشتن منِ کودکانه و به ارمغان آوردن بلوغ است که گذر از این مرحله برای هریک به نوعی دشوار و مخاطره‌آمیز است.

۲- اسطورهٔ ادیپ: اسطورهٔ کشمکش پدر و پسر را به اشکال مختلف شاهدیم، فروید می‌گوید: «همهٔ پسران ناخودآگاهانه و خودآگاهانه به مادر و یا جانشینان او عاشقند و به پدر به همین مناسبت کین می‌ورزند» (فروید، ۱۳٦۲، ص۱۰-۱۱).

برهمین اساس، به زندان افتادن یوسف، گذر سیاوش از آتش، مرگ هیپولیت به دست الههٔ دریا همگی اشارهٔ روشنی از عقدهٔ ادیپ را نشان می‌دهد زیرا در هر سه مورد، پسران به حکم پدران مجازات می‌شوند. البته این موضوع در مورد یوسف، به حکم جانشین پدرش، پوطیفار صورت می‌گیرد. و این همه، حکایت از درگیری پدران باپسران دارد. از جهاتی دیگر، اسطوره‌های ادبیّات، مقوله‌هایی فرا تاریخی هستند. با بررسی کامل اسطورهٔ ادیپ می‌توان به این نتیجه رسید که اسطوره‌های مذکور سمبولی از شورش و طغیان پسر علیه پدر وقدرت استبدادی اوست و نه مظهری از یک عشق نامشروع به مادر» (فروم، ۱۳٦۸، ص ۲٦٤).

۳- پیکرگردانی (دگردیسی): یکی از عناصر مشترک در ایران، یونان و بین النهرین عنصر پیکرگردانی است. مراد از پیکرگردانی تغییر شکل ظاهری خدایان و قهرمانان اسطوره‌ای است. اشکال مختلف پیکرگردانی قهرمانان در این سه قصّه عبارتند از:

الف:آرزوی جوانی وبازگشت دوباره: در منظومهٔ جامی، زلیخا با دعای یوسف، جوان می‌شود:

بگفتا: حاجت تو چیست امروز ضمان حاجت تو کیست امروز؟
بگفت: اوّل جمال است و جوانی بدان گونه که خود دیدی و دانی
بجنبانید لب یوسف دعا را روان کرد از دولب آب بقا را
جمال مرده‌اش را زندگی داد رخش را خلعت فرخندگی داد

(جامی، ۱۳۸٦، ص ٤۸)

در قصهٔ سودابه و سیاوش، سیاوش نماد یا خدای نباتی می‌شود و با مرگ او از خونش، گیاه می‌روید که می‌تواند نمادی از شکل گرفتن، کیخسرو، پسرش، در بطن فرنگیس، همسرش باشد.

در فدر و هیپولیت، بعد از آن که هیپولیت، به دست الههٔ دریا (پوزئیدون) کشته می شود با دعای الهه شکار (آرتمیس) مجدداً زنده می‌شود و به شکل رب النوع تغییر شکل می‌یابد.

ب- بینایی: در داستان یوسف و زلیخا یعقوب از فراق یوسف و زلیخا از درد عشق بینایی خود را از دست می‌دهند و در پایان دوباره بینا می‌شوند. در داستان سودابه و سیاوش، کاووس که به مازندران رفته تا با دیو سپید بجنگد، نابینا می‌شود و رستم با چکاندن خون جگر دیو سپید در چشمانش بینایی را به او باز می‌گرداند. به نظر می‌رسد در شاهنامه جابه جایی اسطوره اتفّاق افتاده باشد.

ج-اسطورهٔ مرگ نمادین: وقتی اسطوره قهرمان خود را از دست داد. مرگ نمادین قهرمان آغاز پختگی اوست. به طورکلّی نمادهای قهرمانی زمانی بروز می‌کنند که من خویشتن نیاز به تقویّت داشته باشد» (یونگ، ۱۳۸٦، ص ۱٦۳) مرگ سیاوش، هیپولیت و به چاه افتادن و زندانی شدن یوسف هر کدام به نوعی مرگِ نمادین این قهرمانان است. یاری نیروهای الهی وقتی اتّفاق می‌افتد که قهرمان به تنهایی قادر به رویارویی با مشکل نیست.

د: تابو: تابو به معنای دقیق و صحیح کلمه عبارت است از: الف) مقدّس (یا ناپاک) بودن اشخاص و اشیاء ب) نوع ممنوعیّتی که از این وضع ناشی می‌شود و ج) نتایج تقدّس (یا ناپاکی) که در صورت سرپیچی ازین ممنوعیّت ظاهر می‌گردد. (فروید، ۱۳٦۲، ص ٤٥).

تابوی ازدواج با محارم: تابوی ازدواج با محارم در حقیقت نوعی چاره اندیشیِ درون قبیله‌ای بوده است. پسران، پدر خود را به قتل می‌رساندند تا زنان او را در بین خود تقسیم کنند. هرچند شمیسا معتقد است که در حماسه‌های کهن ما گاهی تابوی ازدواج با محارم وجود نداشته است؛ مثلا اسفندیار با خواهر خود ازدواج می‌کند امّا به طور کلّی تابوی ازدواج با محارم موجب تقویت ازدواج‌های برون خانوادگی بود (شمیسا،۱۳۸۱، ص۹۱) در عشق نامادری‌ها به ناپسری‌ها، این تابو نقض می‌شود. زیرا در ازدواج‌های روایت شده در این قصّه‌ها نشانی از ارتباط با محارم دیده نمی‌شود. چنان که کاوس با مادر سیاوش و سودابه که حتی ایرانی هم نبودند ازدواج می‌کند. و تزه نیز آریاندته و فدر، دختران امپراطور کرت، و مادر هیپولیت، ملکهٔ آمازون‌ها را به همسری بر می‌گزیند. یعقوب نیز پس ازخصومت با برادرش عیسو دیار پدری را ترک می‌کند و درسرزمین شام با راحیل و لیاه ازدواج می‌کند.

هـ خدایان: زندگی توأم با خطر همیشه در کمین مردم ابتدایی بود و این مسئله، اعتقاد به وجودی برتر را می‌طلبید که در کنار اعتقاداتی چون، توتم پرستی، پرستش نیاکان قرار می‌گرفت. مردم به نحوی خود را با الههٔ خاصّی مرتبط می‌کردند و با تقدیم قربانی در مقابل ارواح، خود را مصون می‌داشتند. در این سه قصّه، خدایان، نقش تأثیرگذاری در سرنوشت ناپسری‌ها دارند.

۱-خدایان ایران: میترا/ میثره معروفترین خدایان ایرانی است، محبوبیت این خدا تا امپراتوری روم گسترش یافته است. میترا ناظر بر اعمال و رفتار آدمی است او وفاداران را حفاظت می‌کند و پیمان شکنان را مجازات. هزار چشم است و هزار گوش. بلند بالاست و بر بالای برج پهن ایستاده است. یکی از مهمترین وظایف میترا،

حفاظت از فره پادشاهان است. چنانچه یکی از پادشاهان ایرانی از راه راست منحرف شود فرّه پادشاهی از او دور می‌شود. بین این خدای ایرانی و کیش رومی میترائیسم و منشأ ایرانی آن شکی نیست (مک کال، ۱۳۸۵، ص ۱۲۵). در داستان سودابه و سیاوش، وقتی سودابه، دلیل زیبایی سیاوش را می‌پرسد سیاوش زیبایی خود را به فرّه ایزدی نسبت می‌دهد و از سودابه می‌خواهد این راز را با کسی در میان نگذارد:

مرا آفریننده از فرّ خویش　　چنان آفرید ای نگارین زپیش

تو این راز مگشای و با کس مگوی　　مرا جز نهفتن همان نیست روی

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج۳، ص ۲۳)

۲- خدایان مصر: در داستان یوسف و زلیخا جدا از حضور خدایان متعدّد که مردم می‌پرستیدند اعتقاد یوسف به یگانگی خدا و عشقی که ناشی از همین و حدانیت است تا پایان داستان حفظ می‌شود. «تعدّد خدایان در فرهنگ و اقوام مختلف چنان است که در مصر شمار خدایان به بیش از هفتصد و چهل تن می‌رسد. در اساطیر بین النهرینی ایزدان طبقه‌بندی می‌شوند» (زمردی، ۱۳۸۸، ص ۲٦۵).

در منظومهٔ جامی، وقتی زلیخا با یوسف خلوت می‌کند با اینکه خود بت پرست است، یوسف را به خدایش سوگند می‌دهد:

به حقّ آن خدایی بر تو سوگند　　که باشد برخداوندان خداوند

به این حسن جهان‌گیری که دادت　　به این خوبی که در عارض نهادت

به آب دیدهٔ من زاشتیاقت　　به آه گرمم از سوز فراقت

که بر حال من بی دل ببخشای　　زکار مشکلم این عقده بگشای

(جامی، ۱۳۸٦، ص ۳۳)

۳- خدایان یونان: از معروفترین خدایان یونانی، پوسیدون الههٔ آب، آفرودیت الههٔ عشق و آرتمیس الههٔ شکار هستند که هرکدام به مناسبتی در داستان فدر و هیپولیت ظاهر می‌شوند پوسیدون (پوزئیدون) حامی تزه پدر هیپولیت است؛ با نفرین او بود که این الهه طوفانی به پا کرد و موجب مرگ هیپولیت شد. آفرودیت الههٔ عشق، شیفتهٔ

هیپولیت می‌شود ولی به دلیل تحقیر و بی‌توجّهی هیپولیت، عشق هیپولیت را در دل فدر، نامادری‌اش، می‌اندازد تا از او انتقام بگیرد. آرتمیس الهۀ شکار است و هیپولیت خود را سر سپردۀ او می‌دانست، با دعای او بود که هیپولیت دوباره زنده شد و به معبد آریسی منتقل گشت.

و-قهرمان-خدایان

دراغلب داستانهای کهن حماسی و تراژیک الگوی داستان قهرمان- خدایان به چشم می‌خورد. از این نظر بعید نیست افراسیاب در اصل یک خدای خشکسالی بوده باشد و سیاوش خدای نباتی. با پذیرفتن این موضوع، کشته شدن سیاوش به فرمان افراسیاب، رمزی از غلبۀ خشکسالی بر باروری بوده است. در داستان یوسف کنعانی و زلیخای مصری، یوسف خدای باوری است و زلیخا خدای نور و روشنایی (شمیسا، ۱۳۷۸، ص ۲۳۸). در قصّۀ یونانی فدر و هیپولیت نیز، هیپولیت در آخر قصّه، با دعای آرتمیس (الهه شکار و دانش) زنده و مبدل به یک الهه می‌گردد. پس در این قصّه‌ها، ناپسری‌ها، می‌توانند سه قهرمان – خدا یا الهه باشند و این قصّه‌ها، با کهن الگوی «پاگشایی» مرتبط باشد. کهن الگوی پاگشایی یکی از کهن الگوهای تحوّل و رستگاری است که در آن «قهرمان در گذار از جهل و خامی به بلوغ اجتماعی و معنوی، یعنی برای نیل به پختگی و تبدیل شدن به عضو تمام عیاری از گروه اجتماعی‌اش، آزمونهای بسار دشواری را از سر می‌گذراند. پاگشایی در اغلب موارد شامل سه مرحلۀ مجزا است (۱) جدایی، (۲) تغییر، و (۳) بازگشت. پاگشایی مانند جستجو، گونه‌ای است ازکهن الگوهای مرگ و تولد دوباره» (گرین و دیگران، ۱۳۸۰، ص ١٦٦).

نتیجه‌گیری

سه قصّه دارای شباهت‌های فراوان در ساختار کلّی خود هستند. هر سه، پسران پدرانی هستند که چند همسر دارند. نامادری‌ها از سرزمین بیگانه‌اند و میانه سال هستند

و شوهرانشان پیرند. نامادری‌ها، عاشق ناپسری‌ها می‌شوند و از آنها طلب کامیابی جسمانی دارند. هیچ یک به خانواده، خیانت نمی‌کنند. سودابه و فدر نامادری پسران هستند، اما زلیخا نامادری نیست و موضوع کامیابی از او نمی‌تواند زنای با محارم تلقی گردد. تهمت نامادری‌ها در سرنوشت هرسه نفر تأثیر مستقیم دارد. سیاوش و هیپولیت در مواجهه با تهمت خیانت به پدران خود، از کاخ می‌روند. هیپولیت در مقابله با غول دریایی وسیاوش در سرزمین توران کشته می‌شود؛ اما یوسف با اصرار می‌ماند تا بی‌گناهی خود را اثبات کند. و در آخر موفّق می‌شود تا با آشکار شدن بی‌گناهی‌اش به فرمانروایی مصر برسد. هر سه نامادری به خاطر عشق ممنوع خود سرنوشتی ناخجسته دارند. سودابه به دست رستم کشته می‌شود، فدر خودکشی می‌کند و زلیخا از سوی همسرش طرد می‌گردد و مطابق روایت جامی در روزگار پیری و کوری، به عنایت یوسف، جوان و زیبا می‌گردد و همسر یوسف می‌شود. شاید دلیل کامروایی او را بتوان ثبات عشقش به یوسف و حتّی بی‌پروایی در ابراز آن عنوان کرد. هرسه داستان، نمودهای اساطیری یکسان دارند. که عبارت‌اند از: اسطورهٔ کودک رها شده، پیکرگردانی ناپسری‌ها، عقدهٔ ادیپ، تابوی ازدواج با محارم، خدایان و قهرمان–خدایان. از آنجا که نشانی از تأثیر و تأثّرات فرهنگی در ساخت این سه قصّه توسط سه فرهنگ گوناگون به دست نیامد، می‌توان نتیجه گرفت که شباهت‌های این قصّه‌ها بیش از هر عامل دیگر، ریشه در ناخودآگاه جمعی بشری دارد. جدول زیر می‌تواند نشان دهندهٔ ساختار کلّی سه قصّه باشد:

ستمگر	قربانی	اغواگر	یاریگران اهریمنی	یاریگران قربانی
کاوس پوطیفار تزه	سیاوش یوسف هیپولیت	سودابه زلیخا فدر	دایه یا ندیمه‌های نامادریها در سه قصّه	طالع کودکان اهریمنی در سودابه و سیاوش کودک شیرخواره در زلیخا و یوسف آرتمیس (الهه شکار) در فدر و هیپولیت

منابع و مآخذ

الف-کتابها

۱-قرآن کریم

۲-احمدی، بابک، (۱۳۸۷)، ساختاروتأویل متن، تهران، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

۳- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمه فرزانهٔ طاهری، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.

٤- اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۸۹)، جام جهان بین، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.

۵- اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۸۵)، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران، شرکت سهامی انتشار.

٦-ایگلتون، تری، (۱۳٦۸)، پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۷-بهار، مهرداد، (۱۳۸۷)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ هفتم، تهران، نشر آگاه.

۸- ــــــــ، (۱۳۷٦)، از اسطوره تا تاریخ، گرد آورنده و ویراستار: دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، نشر چشمه.

۹- بیرلین، ج. ف.، (۱۳۸۹)، اسطوره‌های موازی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

۱۰-پراپ، ولادیمیر، (۱۳۸٦)، ریخت شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.

۱۱- پین سنت، جان، (۱۳۸۷)، اساطیر یونان، مترجم باجلان فرخی، تهران، انتشارات اساطیر.

۱۲- جامی، عبدالرحمان، (۱۳۸٦)، «یوسف و زلیخا». در هفت اورنگ، به تصحیح: مرتضی مدرس گیلانی، چاپ دوم، تهران، اهورا-مهتاب.

۱۳- رزمجو، حسین، (۱۳۸۱)، قلمرو ادبیّات حماسی ایران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۴–رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۸)، پیکرگردانی در اساطیر، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،
۱۵– روتون، کنت نولز، (۱۳۸۷)، اسطوره، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.
۱۶– زمردی، حمیرا، (۱۳۸۸)، نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر، چاپ سوم، تهران، انتشارات زوار.
۱۷–ساجدی، طهمورث، (۱۳۸۷)، از ادبیّات تطبیقی تا نقد ادبی، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۱۸–ستاری، جلال، (۱۳۷۳)، درد عشق زلیخا، تهران، انتشارات توس.
۱۹–شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوس.
۲۰– ـــــــــ، (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: انتشارات فردوس.
۲۱–صفا، ذبیح الله، (۱۳۸۳)، حماسه سرایی در ایران، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوس.
۲۲–فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۵)، شاهنامه، به کوشش سعیدحمیدیان، چاپ سوم، تهران، نشرقطره.
۲۳–فرشید ورد، خسرو، (۱۳۶۳)، دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۴–فروم، اریک، (۱۳۶۸)، زبان از یاد رفته، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چاپ پنجم، تهران، انتشارات مروارید.
۲۵–فروید، زیگموند، (۱۳۶۲)، توتم و تابو، ترجمهٔ ایرج باقرپور، تهران، مؤسسهٔ انتشارات آسیا.
۲۶– گریمال، پیر، (۱۳۷۸)، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمهٔ احمد بهمنش، چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۷– گرین، ویلفرد ودیگران، (۱۳۸۰)، مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، چاپ دوم، تهران، انتشارات نیلوفر.

۲۸–مک کال، هنریتا، (۱۳۸۵)، اسطوره‌های بین النهرینی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۲۹– یاحقی، محمّدجعفر، (۱۳۸٦)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی، تهران، فرهنگ معاصر.

۳۰–یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸٦)، انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران، انتشارات جامی.

ب–مقالات

۱–زواری، محمد امین و حسن، ذوالفقاری، (۱۳۸۸)، «روایت شناسی قصهٔ یوسف و زلیخا»، مندرج در فصلنامهٔ کاوش نامه، سال دهم، شمارهٔ ۱۹، صص ٦۹–۳۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی