

• دریافت ۹۰/۱۲/۲۱

• تأیید ۹۱/۰۴/۱۳

تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای

ندا حاج نوروزی*

چکیده

در این مقاله به بررسی معنایی و آرکی تایپی تصاویر موجود در داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای می‌پردازیم. به این منظور، ابتدا نقش این تصاویر در نظام سنت ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ به نحوی که معنای حاصل از آن و تداعی‌هایی که اثر در ذهن اجتماع ایجاد کرده، مورد توجه قرار می‌گیرد. سپس الگوهای اسطوره‌ای کهنی که سازنده تصویرهای روایی این داستان بوده‌اند، بررسی خواهند شد. لازم به ذکر است که بررسی این تصاویر از طریق دسته‌بندی آنها در گروه تصاویر مربوط به دنیاهای بهشتی، دوزخی و قیاسی صورت می‌گیرد. براین اساس، به کهن‌ترین اشکال این داستان که در اساطیر دور وجود داشته، دست خواهیم یافت و در نهایت می‌توان از طریق اصل فاصله‌گیری از اثر ادبی - که فرای مطرح کرده است - کلیت منسجم و طرح اصلی این روایت را مشخص کرد. مقاله حاضر کوششی است برای درک نظام معنایی و یافتن طرح ادبی داستان سیاوش از طریق تحلیل تصاویر آن.

کلید واژه‌ها:

نورتروپ فرای، سیاوش، آرکی تایپ، اسطوره، رمانس.

مقدمه

توجه به تصاویر موجود در هر اثر ادبی می‌تواند به عنوان شیوه‌ای برای شناخت معنای آن اثر در نظر گرفته شود. زیرا تصاویری که به صورت مکرر در آثار گوناگون به کار رفته‌اند، به دلیل تکرار در تجربه ادبی بشر از لحاظ معناشناسی اهمیت ویژه‌ای دارند. اما از نظر نورتروپ فرای، نکته مهم، در توجه به تصاویر تکرار شونده آثار گوناگون، این است که آثار ادبی هر قدر هم که به واسطه محتوایشان با زندگی، جامعه و طبیعت پیوند داشته باشند، باز هم طرح اصلی خود را از آثار دیگر می‌گیرند.

فرای چهار مقاله معروف خود را در کتاب تحلیل نقد در چهار بخش نقد تاریخی، نقد اخلاقی، نقد آرکی تایپی و نقد بلاغی ارائه کرده است. او در این مقالات، نقد ادبی را علمی می‌داند که حاوی مجموعه معلوماتی است که می‌توان آنها را پیشرفته ساخت. فرای در مقاله اول به طبقه بندی آثار ادبی در نظامی منسجم می‌پردازد. اما از آنجا که معتقد است که نقد در ادبیات از زمان نظام یافتگی سمبولیسم آغاز می‌شود، در دو مقاله بعد بیشترین توجه خود را به تصاویر موجود در آثار ادبی معطوف می‌دارد. از نظر او تصاویر در آثار ادبی با دلالت‌های خاص به کار می‌روند که می‌توان از طریق بررسی آنها به معناهای گوناگون اثر ادبی پرداخت. او معتقد است که از این طریق به این نتیجه خواهیم رسید که نویسندگان در سایه سنت ادبی دست به ابداع معانی تازه می‌زنند. بر این اساس، تصاویر موجود در هر اثر ادبی، در حقیقت واحدهای پیام رسان و ارتباطی آن اثر محسوب می‌شوند که تجربه ادبی را وحدت می‌بخشند. ناگفته نماند که منظور فرای از صور معنایی یا پیام رسان، در واقع تصاویر مکرر یا آرکی تایپی آثار است. بر این اساس، این مرحله از بررسی صور در نظریات او مرحله‌ای اسطوره‌ایست که در آن جنبه روایی ادبیات عبارت است از: «عمل مکرر رسانگی سمبولیک یا به عبارت دیگر مناسک» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۲۲). به اعتقاد او این تصاویر مکرر از اثری به اثر دیگر منتقل شده‌اند و تکرار آنها در آثار گوناگون به هیچ وجه تصادفی نیست، بلکه بر نوعی وحدت معنایی دلالت دارد (همان). از این منظر، تصاویر: آتش، اسب، گیاه، خواب، سوگواری و... که در داستان سیاوش مورد بررسی قرار خواهند گرفت، نه تنها در روایت‌های دیگری از شاهنامه فردوسی تکرار شده‌اند، بلکه در ادبیات گذشته فارسی نیز به طور مکرر وجود داشته‌اند که می‌توانند ارتباط خاص معنایی میان آثار ادبی را که فرای ذکر می‌کند، نشان دهند. این تصاویر (چنانکه خواهیم دید) به میزان قابل توجهی در ادبیات ما یافت می‌شوند که به صورت سمبول‌های نوعی در نظر گرفته می‌شوند. به طوریکه در حوزه این

تصاویر، تعداد بسیاری از تداعی‌های خاص رمزی ایجاد شده است که با دقت بر این تصویرها به فهم ما در می‌آیند. زیرا مردم در فرهنگ ایرانی با تداعی‌های حاصل از این تصاویر (به دلیل ریشه دار بودن این صور در این فرهنگ) از دیرباز آشنایی دارند. مثال‌هایی که فرای برای این تداعی‌ها در نظر می‌گیرد، تداعی پاکی از سپیدی و یا امید از رنگ سبز است (که تقریباً در بسیاری از فرهنگ‌ها همین معانی را تداعی می‌کنند). به زبان ساده این که او در اینجا به دنبال یافتن ارتباط معنایی تصاویر موجود در آثار با اندیشه‌ها و معناهای مربوط به این تصویرهاست که در سنت ادبی هر جامعه وجود داشته‌اند. طبق این نظر، می‌توان گفت که شاهنامه فردوسی نیز تداوم سنت ادبی ماست. به این معنا که فردوسی ورق سفیدی پیش رو نگذاشته تا شعری خلق کند و اگرچه مأخذ عمده او در سرودن این اثر بزرگ، خدای نامه شناخته شده است، اما روشن است که منابع و مأخذ شفاهی و کتبی او متعدد و متنوع بوده است. اما مسئله این است که سهم فردوسی در پروراندن این مطالب چقدر بوده است؟

در حقیقت یکی از پرسش‌های مهم درباره شاهنامه این است که دخالت فردوسی در اصل داستان‌ها تا چه حد و چگونه بوده است؟ (حمیدیان، ۱۳۸۷: ۱۱۲) طرح این گونه پرسش‌ها تأییدکننده این نظر فرای است که شاعران با بهره‌گیری از سنت ادبی دست به ابداع می‌زنند. درباره شاهنامه باید گفت که انسجام بخشیدن و به روایات پراکنده و سرودن آنها در قالب شاهنامه همان چیزی است که فرای آن را "نظام اشتراکی سنت ادبی" می‌نامد که شاعر از طریق آن، معانی تازه‌ای را تداعی می‌کند. او معتقد است که در نقد جدی مادر شعر (ادبیات)، طبیعت است، اما پدر آن شاعر نیست. پدر حقیقی شعر، صورت یا قالب خود شعر است و شاعر به اصطلاح زهدان طبیعت است که باید شعر را آنچنانکه در ذهنش جریان دارد، به دنیا بیاورد. وقتی طبق این سنت شاعر شعر را از گذشته می‌گیرد، شعر یکی از شیوه‌های تمدن بشر محسوب می‌گردد. به همین دلیل است که فرای تصاویر موجود در اشعار را تصادفی در نظر نمی‌گیرد و به تصاویر و عناصر آرکی‌تایپی موجود در آنها توجه خاص نشان می‌دهد. اگر عنصر آرکی‌تایپی یا سنتی در تصویرهایی که مایه پیوند یک شعر با شعری دیگر است را نپذیریم، هرگز نمی‌توانیم با این گونه خشک و خالی خواندن ادبیات، تربیت ذهنی نظام مند و دقیقی به دست آوریم. اما اگر به دلیل علاقه به دانستن ادبیات، وقوف بر چگونگی این دانستن را نیز بیفزاییم، در خواهیم یافت که گسترش تصاویر در آرکی‌تایپ‌های سنتی ادبیات مرحله‌ایست که در تمام مطالعات ادبی ما صورت می‌گیرد. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۲۲-۱۲۴)

کارکرد برخی تصاویر سیاوش در "نظام اشتراکی سنت ادبی"

مهم‌ترین تصویر در داستان سیاوش، صحنه آزمایش یا همان "ور" (ordeal) سیاوش است. ور در ایران قدیم آزمایشی بوده است که برای تشخیص مجرم از بی گناه، طی مراسمی برگزار می‌شده است. (یا حقی، ۱۳۸۶: ۸۵۲) در روایات کهن آمده است که در پایان جهان همه آدمیان باید از روی گداخته که به منزله آتش است بگذرند و نیکان و بدان به آسودگی و عذاب پاداش یابند و همین خود نوعی ور محسوب می‌شود. بنابراین، به نظر می‌رسد آنچه در ادبیات فارسی و فرهنگ اسلامی در ایران به عنوان سوگند به جا مانده است، در واقع از همین اندیشه اعتقاد به ور نشأت گرفته باشد (همان). نکته قابل توجه دیگر اینکه، بیشترین بخش از مقالات نورتروپ فرای نیز مربوط به سمبولیسم کتاب مقدس است و معتقد است که بسیاری از مضامین شعری در آثار شاعران بزرگ برگرفته از کتاب مقدس است و هنر اصلی شاعر در انتقال امانت دارانه و با عظمت این مضمون هاست. درست مانند مضامینی که ما در سنت ادبی خود از اعتقادات مذهبی - چه پیش از اسلام و چه پس از آن - بر گرفته ایم. به طور کلی، نوشته‌های مذهبی و دینی در بردارنده انبوهی از روایات و اساطیر هستند که برای شناخت بسیاری از این روایت‌ها و اساطیر، می‌توان به نظام عقیدتی مذهب در آن جامعه مراجعه کرد.

می‌توان گفت که آزمایش عبور از آتش که این گونه در سنت ادبی ما تکرار شده است، آن گونه از رسانگی سمبولیک را که مورد نظر فرای است، در بر می‌گیرد و به طور حتم می‌توان دید که بر بسیاری از تداعی‌های موجود در ذهن مردم این اجتماع دلالت دارد. در عرصه نمادین، درون مایه اصلی متأثر از این پیرفت (آزمایش، ور) اثبات بی گناهی و راستی شخصیت به گواهی آتش است. به همین ترتیب می‌توان درون مایه‌های دیگری مانند: عشق، نفرت، دروغ، پاکی، راستی، پیروزی، شکست، مرگ و حیات دوباره و... را نیز مورد توجه قرار داد. اما از دیدگاه رمزگان هرموتیک، نماد اصلی نهفته در این نوع آزمایش (آتش)، مرگ و رستاخیز است. زیرا قهرمان پس از گذر از آتش به افتخار و جاودانگی می‌رسد. (جعفری، ۱۳۸۹: ۳۳۸) از این توضیحات می‌توان به این نتیجه رسید که آزمایش آتش و یا آزمایش به طور کلی در روایات ایرانی نوعی تصویر مکرر است که همچون سمبول پیام رسان عمل می‌کند و بیانگر بخشی از حقایق اجتماعی در فرهنگ و سنت گذشته مردم ایران است. مطلب دیگری که فرای در این جا عنوان می‌کند این است که تکرار تصاویر معمولی مربوط به طبیعت مانند جنگل و دریا و... را در بسیاری از اشعار نمی‌توان تصادف نامید. بلکه این تکرار بیانگر نوعی وحدت موجود در طبیعت

است که شعر از آن تقلید می‌کند. او در این جا متذکر می‌شود که وقتی شاعر از تصاویر سنتی - مثلاً تصاویر شعر شبانی - در شعر خود استفاده می‌کند به این معناست که سنت ادبی موجود در این تصویرها باعث خواهد شد که ما این تصاویر را با دیگر اجزای تجربه ادبی خود مرتبط سازیم. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

به دنبال این سخن می‌توان گفت که فردوسی نیز در استعمال تصاویر اسطوره‌ای در حماسه خود، مجموعه‌ای از تداعی‌های گوناگون را به ذهن شنونده خود متبادر می‌کند که اگر تمامی این تصاویر را مرحله به مرحله دنبال کنیم به بسیاری از محتویات موجود در فرهنگ و سنت گذشته خود دست خواهیم یافت. مانند کاری که در مورد تصویر گذر سیاوش از آتش انجام دادیم و دریافتیم که این تصویر در واقع ریشه در یک سنت ایرانی دارد. اما فرای تحلیل آثار به این طریق را تحلیلی اخلاقی می‌داند که همان گونه که مشاهده می‌شود با دیگر دیدگاه‌های اخلاقی کاملاً متفاوت است.

الگوهای اسطوره‌ای در داستان سیاوش بر اساس دیدگاه فرای در نقد آرکی تایپی

فرای پس از بررسی تصاویر از منظر کارکرد آنها در سنت ادبی و یافتن معانی آن در نظام اعتقادی و اخلاقی هر اثر به بررسی الگوهای اسطوره‌ای موجود در روایات می‌پردازد تا بتواند اصول و مبادی بیان ادبی را معین کند و هدف اصلی او ارائه شرحی منطقی از برخی اصول ساختاری ادبیات (البته ادبیات کلاسیک غرب که که مربوط به میراث کلاسیک و مسیحی آن است) می‌باشد، به گونه‌ای که در این جا، اسطوره را به عنوان یکی از قطب‌های بیان ادبی معرفی می‌کند و دنیای اسطوره را دنیای استعاره تام و تمام می‌داند. سپس با مقایسه‌ای که میان اسطوره و رئالیسم برقرار می‌کند، عرصه رمانس را میان این دو قرار می‌دهد و اصلی را با عنوان اصل جا به جایی مطرح می‌کند (باید توجه داشت که رمانس و اصل جا به جایی در این جا با آن چه در فرای در نقد تاریخی مطرح می‌کند، تفاوت دارد). بنابراین، اصل جا به جایی در اینجا این است که اگر چیزی در اسطوره همخوانی استعاری داشته باشد، در رمانس مایه پیوند آن شکلی از اشکال تشبیه است و بس. مثلاً در اسطوره ممکن است "ایزد - خورشید" یا "ایزد - درخت" وجود داشته باشد، ولی در رمانس آدمی وجود دارد که به طور معنادار با خورشید یا درخت مرتبط است (فرای: ۱۶۶) سیاوش در مفهوم اسطوره‌ای خود نماینده نابودی و رستاخیز و بهار و خزان گیاه را در زندگی و مرگ خویش مجسم می‌کند که از این منظر به تموز در بابل و اوزیریس در

مصر و ادونیس در فینیقیه و یونان شبیه است که اینها خدایان رویش و باروری بوده اند و افسانه آنها مربوط به زندگی و مرگ است. (یا حقی، ۱۳۸۶: ۴۹۸) بنابراین، ایزدان موجود در این اساطیر، در این داستان طبق اصل جابه جایی که فرای مطرح می‌کند، به این شکل کاربرد داشته اند. اگر به حوادث پس از کشته شدن سیاوش هم نگاهی داشته باشیم، در خواهیم یافت که رویدن گیاه از خون سیاوش و همچنین حضور سیاوش پس از مرگ در خواب چند تن از شخصیت‌های شاهنامه، نشان می‌دهد که او پس از مرگ نیز همچنان حضور دارد و این روایت در شکل اسطوره‌ای خود، روایت مرگ و رستاخیز است. اما در سطح داستانی، این الگوی اسطوره‌ای تغییر کرده است. باید توجه داشت که این تغییر به اندازه‌ای نیست که مانع از شناسایی الگوی اسطوره‌ای باشد؛ یعنی جابه جایی کامل صورت نگرفته است.

نتیجه‌ای که فرای از توجه به این اصل می‌گیرد این است که این خویشاوندی میان داستان‌های اساطیری و ادبی محض، جنبه‌های بسیاری از روایت مکتوب را آشکار می‌کند. بویژه روایات عامه پسند را که به اندازه کافی رئالیستی‌اند و بنابراین حوادث در آنها واقع‌گرایانه است و در عین حال آن قدرها چاشنی رمانسی دارند که بتوان نام داستان خوب بر آنها نهاد و به عبارتی می‌توان گفت که داستان‌های طرح داری هستند. نمونه اش هم این است که در آغاز داستان تفالی می‌زند یا شیوه‌ای در پیش می‌گیرند که کل داستان پاسخی به این پیشگویی از آب درآید. چیزی که از این شیوه در فرافکنی وجودی آن دریافت می‌شود، همان مفهوم سرنوشت محتوم یا اراده قاهر است و در واقع این چیزی نیست جز طرح ادبی که سبب شده است ابتدای داستان با انتهای آن ارتباط داشته باشد.

این بحث تا حدودی شبیه به براعت استهلال است که در ادب فارسی وجود دارد و بسیاری از شاعران پارسی گوی در آغاز روایت منظوم خود از آن استفاده کرده اند و فردوسی نیز در آغاز برخی از روایات شاهنامه از این شیوه استفاده کرده است. داستان رستم و سهراب نمونه‌ای بارز در طرح افکنی به این شیوه است. در مورد سیاوش شاید ابتدا چنین به نظر می‌رسد که چنین طرح افکنی وجود ندارد، اما با توجه به یکی از نموده‌های اثبات شده از سیاوش در فرهنگ آسیایی که باروری و زایش است، می‌توان به ابتدای این روایت اشاره کرد که مادر سیاوش به طور اتفاقی به دست سواران کاووس می‌افتد. این برخورد با مفاهیم رویش و تخم و برخورد و رویش تخم در مادر که همواره برای نوع بشر در همه جا به شکلی تصادفی اتفاق می‌افتد، متناسب می‌نماید. (حضور، ۱۳۷۸: ۵۸) دیدار تصادفی زنی که سیاوش از او زاده خواهد شد،

بخشی از محتوای اساطیری آن است که طرح کلی روایت سیاوش - با محتوای اسطوره‌ای رویش - را در خود دارد. (بهار، ۳۸۹: ۱۳۸۶) فرای در ادامه، نظم و انتظام اسطوره و سمبول آرکی تایپی را در ادبیات - به تعبیری کاربرد آرکی تایپ در ادبیات از آغاز را - به سه گونه تقسیم می‌کند: نخست، اسطوره نامتبدل و جابه‌جا نشده را داریم که معمولاً مربوط به ایزدان یا دیوان است. این اسطوره‌ها به صورت دو دنیای متقابل دلپسند و نادلپسند که اغلب با دو دنیای بهشت و دوزخ همسان گرفته می‌شوند، نمایان می‌گردند. دوم، گرایشی که فرای، نام رمانس به آن داده است و عبارت است از الگوهای اسطوره‌ای مستتر در دنیایی که با تجربه انسانی ارتباط نزدیکی دارند و سوم، رئالیسم که بر راست نمایی تأکید می‌کند و الگوهای اسطوره‌ای در آن به جای دنیای بهشتی، بر نظام دوزخی دلالت می‌کند. اما تحلیل محتوای اثر ادبی از طریق فاصله گرفتن از اثر ادبی بحث قابل توجه دیگری است که او در اینجا به آن اشاره دارد. او خاطرنشان می‌سازد که وقتی یک تابلوی نقاشی را از نزدیک نگاه می‌کنیم، می‌توانیم جزئیات کار قلم مو و کاردک را روی آن ببینیم. این کار در نقد ادبی برابر است با تحلیل بلاغی اثر. اما اگر از تابلو فاصله بگیریم، طرح آن را باز می‌شناسیم که در نقد، برابر با همان تحلیل محتوایی اثر است. با این توضیح، هر چه فاصله از اثر بیشتر شود، آگاهی از طرح نظم دهنده اثر نیز بیشتر خواهد شد. بنابراین، در نقد ادبی هم اغلب باید از اثر فاصله گرفت. مثال جالبی که فرای در اینجا به آن اشاره می‌کند این است که اگر از ابتدای پرده پنجم هملت فاصله بگیریم، گوری خواهیم دید که روی صحنه دهان باز می‌کند و قهرمان و ضد قهرمان و قهرمان زن در آن فرو می‌روند. (همان: ۱۷۰)

در مورد فاصله گرفتن از کل داستان و توجه به طرح نظم دهنده آن، شاید بتوان گفت که اگر آن فاصله‌ای را که فرای ذکر می‌کند برای این داستان قائل شویم، خواهیم دید که در بخش اول ماجرای عشق سودابه بر سیاوش را داریم که منجر به گذر از آتش می‌گردد. گذر قهرمان با جامه‌های سپید، در حالیکه بر اسب سیاه سوار است، پراکندن کافور و آماده شدن برای آزمون با لباسی که شبیه به کفن است و سرانجام گذر او از میان آتش و دود و خروج او به گونه‌ای که به قول شاعر گویا سمن در بر داشته است که هیچ تغییری در جامه سپیدش ایجاد نشده. از تمامی این تصویرها شکلی به ذهن متبادر می‌شود که انگار توده‌ای سپید و روشن از درون توده‌ای عظیم و تاریک ظاهر می‌شود. این تصویر تا حدی شبیه به طرح‌های اسطوره‌ای جدال نور و ظلمت است که در اسطوره‌های جابه‌جا نشده‌ای که قبلاً تعریف شد، به شکل ایزدان نور و تاریکی و تولد و مرگ وجود داشته است. این تصویری است که نگارنده در نظر داشته است و

علاوه بر بخش اول این داستان، طبق برخی پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته است، به اساطیر بسیار دور برمی‌گردد.

در واقع، این اسطوره چیزی است شبیه به اساطیر ایشتر و تموزیا، اسطوره سیبل و اتیس؛ یعنی اسطوره‌ای که در آن خدای باروری، معشوق مادر خویش قرار می‌گیرد و چون تن به این عشق نمی‌دهد، به دست مادر کشته می‌شود. همچنین گفته شده که سیاوش در کهن‌ترین شکل‌های خود از دو نهاد حکایت دارد: نخست، بخشی از اسطوره که با توتم اسب در ارتباط است و برخی شواهد حکایت از آن دارد که سیاوش ابتدا اسب بوده است که این اعتقادی توتمیک است. جدا از این که معنی نام سیاوش از خاندانی است که در ترکیب اسم عدّه زیادی از آنها واژه اسب دیده می‌شود و سیاوش نخستین نفر از آنهاست. درباره ویژگی ایزدی این قهرمان نیز تولستوف به خدای خورشید بودن او، با توجه به عبورش از آتش در شاهنامه، اشاره دارد. دیگر این که ازدواج سیاوش و فرنگیس در شاهنامه، با ازدواج مهر و ناهید مرتبط دانسته شده است. همین طور در آیین مهر ایرانی مناسکی وجود دارد که با آیین سیاوشان تطابق می‌کند؛ مثلاً هدف برخی آیین‌های مهری نشان دادن رستاخیز پس از مرگ است. (حضور، ۱۳۷۸: ۴۸-۴۹) همین طور می‌توان گفت که رشد آیین سیاوش در آیین‌های مهر ایرانی دیده می‌شود. (بهار، ۱۳۸۶: ۳۸۷) به این ترتیب با تأمل یا به گفته فرای فاصله‌گیری از اثر، می‌توان طرح‌های اسطوره‌ای آن را مشاهده نمود. البته درباره سیاوش این طرح‌ها بسیار گسترده‌تر از چیزی است که ما در این جا بتوانیم به آنها اشاره کنیم. به بحث فرای که باز گردیم، خواهیم دید که او اساطیر نامتبدل را با دو دنیای متقابل (بهشت و دوزخ) مربوط به آنها معرفی و ساختار تصاویر مربوط به این دو دنیا را در قالب سه نظریه با عنوان نظریه‌های معنای آرکی تایپی (۱)، (۲) و (۳) بیان کرده است. که به ترتیب مربوط به تصاویر بهشتی، دوزخی و قیاسی اند. او برای این منظور، کتاب مقدس را منبع خود قرار می‌دهد. زیرا منبع اصلی اساطیر جابه‌جا نشده محسوب می‌شود. اگر چه او این تصاویر را بیشتر برای اسطوره‌های موجود در کتاب مقدس به کار می‌گیرد، اما باید توجه داشت که بسیاری از تصویرها را همراه با استعاره مربوط به آنها در اساطیر همه ملت‌ها، از جمله اسطوره‌های ایرانی نیز می‌توان دید. بنابراین، تصاویر داستانی سیاوش را نیز می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

تصاویر مربوط به دنیای بهشتی: نخستین نمونه از تصاویر بهشتی نورتروپ فرای مربوط می‌شود به تصویر یکی شدن جماعتی از انسان‌ها در قالب یک بدن واحد و مسأله وحدت عام و

خاص که جامعه بشری در هیأت اعضای یک پیکر عظیم، یعنی اراده ملکوتی واحد درمی آیند. این تصویر به شکل‌های گوناگون در ادبیات عرفانی ما فراوان دیده می‌شود. نمونه دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، تصویر یگانگی ایزدان و آدمیان با حیوانات و گیاهان و همچنین همسانی آنها با جامعه بشری است که بنیان سمبولیسم توتمی را می‌سازد. این یگانگی آدمی با دنیای نباتی، تصویر مکرر دنیای سبز را به ما می‌دهد که این در رمانس، همان اسطوره استعاری ایزد - درخت است که به شکل جا به جا شده آن ظهور می‌کند.

رویش گیاه از خون سیاوش را نیز می‌توان به نوعی به این تصویر بهشتی نسبت داد. بویژه که سیاوش دارای فرآیزدی نیز بوده است. از این لحاظ تصویر دیگری که مورد توجه قرار می‌گیرد، تصویر "شهر" است. فرای معتقد است که "شهر" از نظر مرتبه آرکی تایپی در میان تصاویر بهشتی با ساختمان یا معبد واحدی یکسان به شمار می‌رود. همین طور هم استعاره‌های "راه"، "خیابان" یا "جاده" نیز با ادبیات سیر و سلوک در ارتباط است. در این قسمت بد نیست توجهی داشته باشیم به شهری که سیاوش در توران زمین بنا می‌کند و کاخ و باروی معروفی که در آن می‌سازد. از منظر فرای تصاویر هندسی معماری هم به این تصویرها مربوط می‌شوند. بنابراین، ساختن کنگدژ به دست سیاوش - بویژه اینکه نام این دژ در منابع قبل از شاهنامه نیز آمده است - نشان از ارتباط این تصویر دارد با آنچه فرای در زمینه تصاویری از این دست در حوزه تصاویر آرکی تایپی و بهشتی نقل می‌کند. کنگدژ «چنانکه از منابع کهن برمی آید، در سوی شمال و بالاتر از دریای فراخکرت قرار دارد. در پشت پنجم اوستا، دو بار از این دژ یاد شده است که بنا بر سنت مزدیسنا هنوز بر پاست و پشوتن در آن سلطنت می‌کند. دیگر این که کنگدژ در آغاز کار بر سر دیوار ساخته شده بود و کیخسرو آن را به زمین نشاناند. آنجا هفت دیوار است و در حالی سیمین و زرین و پولادین و برنجین و آهنین و دارای پانزده در است که از هر در تا در دیگر، بیست و دو روز بهاری و پانزده روز تابستانی فاصله است سوار بر اسب. هر یک از این درها به بلندی صد و پنجاه انسان است و سیاوش آن را به یاری فرّ کیانی بنا کرد. ساکنان این دژ در شادی و سربلندی و پاکی به سر می‌برند.» (یا حقی، ۱۳۸۶: ۷۰۷)

توضیحات مذکور تأیید کننده این است که می‌توانیم تصاویر مربوط به این بنا را به تصاویر بهشتی مورد نظر فرای نسبت دهیم و علاوه بر اینها جاده و راه نیز، تصاویری استعاری اند که با ادبیات سیر و سلوک در ارتباطند. ماجرای سفر سیاوش از ایران به توران و پس از آن نقل مکان به سیاوشگرد هم - توسعاً - می‌تواند با استعاره سیروسلوک مرتبط باشد. چرا که این سفرها منجر

به کشته شدن او نیز می‌شوند و همان طور که دیده می‌شود سیاوش پس از مرگ نیز همچنان در روایت حضور دارد. اما یکی از نکات بسیار قابل توجهی که فرای در این مقاله به آن اشاره دارد، این است که در سمبولیسم بهشتی نمی‌توان انسان را بین دو عنصر زمین و هوا محدود ساخت و لازم است که سمبولیسم در عبور از مرتبه‌ای به مرتبه‌ی دیگر از خوان‌های آب و آتش گذر داشته باشد. او در اینجا از تصاویر مربوط به آتش در اساطیر گوناگون نمونه‌های فراوانی می‌آورد. مانند: گذر دانه از حلقه آتش و رودخانه باغ عدن برای رسیدن به بهشت، تصاویر روشنی آتش فرشتگان در کتاب مقدس، پرومته که گویای منزلت آتش است، ارتباط زئوس با صائقه آتش یا آذرخش و غیره.

بنابراین، گذر سیاوش از آتش، علاوه بر تمامی موردی که تا اینجا درباره این تصویر گفته شد، به نوعی آرکی تایپ تصویری بهشتی را نیز به ما می‌دهد. فرای در این باره متذکر شده است که در این نوع سمبولیسم، معمولاً آتش را بالاتر از زندگی انسان در این دنیا و آب را درست در زیر آن قرار می‌دهند. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۵) بنا بر توضیحات فرای، تصویر آرکی تایپی دیگری که پس از آتش قرار گرفته، آب است. «آب به لحاظ سنتی در اقلیم وجود، پایین تر از زندگی انسان است؛ یعنی به مرحله انحلالی که به دنبال مرگ معمولی یا تبدیل به غیر ارگانیک می‌آید. از همین جاست که جان انسان به وقت مرگ از آب می‌گذرد یا در آن غرق می‌شود.» (همان: ۱۷۷) باید توجه داشت که تأکید اصلی فرای در ارائه این تصاویر آرکی تایپی، کتاب مقدس بوده است. بنابراین، او در این بخش از آب حیات، یعنی رود چهار شاخه باغ عدن سخن می‌گوید و سپس در بحثی بسیار قابل توجه اذعان می‌دارد که آب در تصویر آرکی تایپی، در آن جسم عامی که گفتیم متشکل از جامعه انسانی است، به گردش در می‌آید. درست مانند گردش خون در بدن تک تک انسان‌ها و سپس بیان می‌کند که خون که یکی از اخلاط اربعه است با آب حیات که سنت رود چهارشاخه است ارتباط دارد.

در مورد سیاوش، جدا از صحنه برجسته گذر از آتش که عنصر آتش به طور کلی تصویر غالب آن است، در بسیاری از ابیات این روایت منظوم دو عنصر آب و آتش به کار رفته اند. اما وجود این دو واژه در ابیاتی از این روایت نمی‌تواند با آنچه منظور فرای است برابری کند. زیرا باید توجه داشت که وجود این دو واژه را همواره نمی‌توان به تصاویر آرکی تایپی مرتبط ساخت، بلکه تنها زمانی می‌توان این دو را جزئی از این گونه تصاویر دانست که دلالتمند باشند؛ یعنی با تکرار شدن یا مرکز توجه قرار گرفتنشان آرکی تایپ مربوط به خود را به ذهن متبادر سازند و

کارکرد اسطوره‌ای آنها در متن روایت قابل شناسایی باشد. مثل نمونه‌ای که درباره آتش در این داستان ذکر شد. با این توضیح درباره تصویر آرکی تاییی آب در اینجا می‌توان به ابیاتی توجه کرد که در قسمت خواب دیدن سیاوش آمده است؛ یعنی زمانی که افراسیاب به تحریک گرسیوز برای جنگ با سیاوش حرکت کرده و سیاوش پس از سه روز اضطراب و پریشانی، در شب چهارم خوابی می‌بیند که آن را برای فرنگیس این گونه شرح می‌دهد:

چنان دیدم ای سرو سیمین به خواب که بودی یکی بیکران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران گرفته لب آب جوش‌نوران
به یک سو شدی آتش تیز گرد برافروختی زو سیاوخش‌گرد
به یک دست آتش، به یک دست آب به پیش اندرون پیل و افراسیاب
(شاهنامه، ص ۱۲۵)

همان طور که از ابیات برمی‌آید، تصویر ابتدای این خواب، رودی بیکران است که سپاهیان اطراف آن را گرفته اند و در سوی دیگر آتشی برپاست که سیاوش آن را آتش فتنه‌ای می‌داند که گرسیوز در آن دمیده است. اما نکته در اینجا است که چرا ابتدای این خواب که نشان از نزدیک شدن قهرمان، یعنی سیاوش، دارد رود پر آبی تصویر شده است؟ آیا نمی‌توان این تصویر را با تصویر مرگ انسان در نظریه فرای، که گذر از آب یا غرق شدن در آن است، مرتبط دانست؟ اما توجه به آب، به عنوان یک کهن الگو در ادبیات ایرانی، ما را به نتایج دیگری نیز می‌رساند. آب از عناصری است که نزد ایرانیان قدیم مقدس و ایزدی محسوب می‌شد. زیرا مردم در ایران از گذشته، مانند جهان بینی کهن سومری، معتقد به نقش آفرینندگی آب در نظام جهان بوده اند. از این رو در اوستا به اهمیت و تقدس آن اشاره شده است. مورخان یونانی نیز ستایش عنصر آب را به ایرانیان نسبت می‌دهند و می‌نویسند که ایرانیان آب جاری را از هرگونه ناپاکی و کثافت دور می‌دارند. (دادور - منصوری: ۱۱۷)

مورد دیگری که در تأیید نقش آرکی تاییی آب با توجه به فرهنگ ایرانی می‌توان به آن اشاره کرد، مربوط به ابیاتی است که سیاوش خطاب به فرنگیس به پند و اندرز می‌گوید:

سیاوش بدو گفت کان خواب من به جای آمد و تیره شد آب من
مرا زندگانی سر آمد همی غم روز تلخ اندر آمد همی
(شاهنامه، ص ۱۲۷)

در ادبیات ما تیره شدن آب کسی، کنایه از آشفته‌گی زندگی و حال و روز اوست و می‌بینیم

که خود سیاوش هم در تأیید این معنی عنوان می‌کند که زندگانی من به سر آمد؛ به عبارتی، آب نشان حیات و زندگی است که اکنون این زندگی برای او رو به تباهی است. با این توضیح، می‌توان گفت که ممکن است معانی تصاویر آرکی تایپی در ملل گوناگون متفاوت باشد، اما مسلماً در هر فرهنگی قابل شناسایی و بررسی است. هر چند که ممکن است با آنچه فرای بر اساس کتاب مقدس و دانش خود از اساطیر بیان می‌دارد، تفاوت‌هایی داشته باشد. دیگر اینکه در میان این تصاویر بهشتی که قبلاً به آنها اشاره شد، می‌توان به تصاویر آسمان و اجرام آسمانی مانند: ماه و خورشید و ستارگان و عناصری چون: طلا و جواهرات که جوهری آتشین دارند، نیز اشاره داشت که در داستان سیاوش هم بارها در ابیات فراوانی، از این عناصر استفاده شده است و برای بررسی آنها که آیا در این نظام جایی خواهند داشت یا این که تنها برای توصیف به کار رفته اند؟ نیاز به مجالی است که بتوان روایت را بیت به بیت از نظر گذراند.

تصاویر مربوط به دنیای دوزخی: در تقابل با تصاویر مربوط به دنیای بهشتی، تصاویر آرکی تایپی دوزخی قرار می‌گیرند. جامعه‌ای که مایه پیوند در آن کشاکش "من" هاست. جامعه‌ای که در آن باید به گروه یا رهبری فرمانبردار بود که یا فرد را تحقیر می‌کند و یا این که حداکثر، لذت فرد را در تقابل با وظیفه او قرار می‌دهد. این جامعه، منبع معماهای تراژیک است. در این دنیای دوزخی، رهبری ظالم و اسرارآمیز و بی رحم و مایخولیایی در یک قطب قرار دارد که سیری ناپدید است و در قطب دیگر هم "فارماکوس" (pharmakos) یا قربانی قرار دارد که باید کشته شود تا دیگران باقی بمانند. (فرای: ۱۷۸-۱۷۹)

وقتی به این مطالب در این نظریه بر می‌خوریم، شاید اولین تصویر دوزخی که از شاهنامه فردوسی به ذهن می‌رسد، مربوط به شخصیت ضحاک باشد که دقیقاً با این الگوها برابری می‌کند. اگرچه این داستان از بحث این نوشتار خارج است، اما به نظر می‌رسد اشاره به برخی روایات این مجموعه (شاهنامه) که کاملاً با گفته‌های فرای مطابقت دارند، به روشن شدن بیشتر این نظرات کمک می‌کند. اما این‌گونه تصویرهای دوزخی مربوط به مثله کردن و شکنجه کردن قربانی که فرای ذکر می‌کند، در داستان سیاوش نیز وجود دارند. زیرا هم در شاهنامه و هم در منابع دیگر از شکنجه کردن و سر بریدن سیاوش سخن رفته است. در فرهنگ اساطیری-حماسی به نقل از تاریخ طبری آمده است: «فراسیات اجازه داد او را بکشند و اعضا ببریدند.» (میر عابدینی / دقیقان، ۱۳۸۶: ۹۳) ابیات زیر در شاهنامه این تصاویر را تأیید می‌کنند:

بیفکنند پیل ژبان را به خاک نه شرم آمدش زان سپهد نه باک

یکی طشت بنهاد زرین، گروهی
 بیچید چون گوسفندان روی
 جدا کرد از سرو سیمین سرش
 همی رفت در طشت خون از برش
 (شاهنامه، ص ۱۴۰)

در ادامه این بحث، تصاویر مربوط به رابطه جنسی مورد توجه قرار می‌گیرند که ممکن است در تصاویر بهشتی به شکل ازدواج، عشق یا وحدت دو جسم در یک جان ظهور داشته باشند. این تصاویر، بیشتر صورت شهوانی حیوانی به خود می‌گیرند که با وفاداری سازگار نیستند. اینها معمولاً مربوط به ساحره‌ها یا عفريت‌ها و افسونگران مؤنث می‌باشند. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۸۰)

در این روایت، ماجرای سودابه و عشق او به سیاوش به صورت رابطه‌ای شهوانی و گناه آلود تصویر شده است که می‌تواند مصداقی برای تصاویر دوزخی مورد نظر این بحث باشد.

از موارد دیگری که در حوزه این تصویرها قرار می‌گیرد، تصویر دنیاهای حیوانی است که در آنها هیولاها و جانوران درنده وجود دارند. جانورانی مانند: گرگ، کرکس و بویژه اژدها. در مورد اژدها باید اضافه نمود که این تصویر از این نظر مناسب است که موجودی افسانه‌ای است و معرف ماهیت متناقض نمای شر به صورت واقعیت اخلاقی و نفی ابدی است. (همان) باز هم می‌توان گفت که اگرچه همه این نمونه‌ها در این داستان نیست، اما در بسیاری از روایات شاهنامه وجود دارند؛ به عنوان مثال در داستان‌هایی چون هفت خوان رستم یا ضحاک ماردوش. نکته دیگر این است که دنیای نباتی که در تصاویر بهشتی وجود دارد، در اینجا نیز هست، اما به گونه‌های دیگری نمودار می‌شوند؛ مثلاً گاه به شکل جنگلی مشئوم یا بیابان یا باغی جادویی. همچنین در دنیای بهشتی، یگانگی جسم آدمی با دنیای نباتی، نوعی تصور مکرر از دنیایی سبز را به ما ارائه می‌کند که همتایی جسم آدمی را با این دنیای نباتی نشان می‌دهد؛ طوریکه گویی روح مانند پرنده ایست که روی درختی که به منزله جسم انسان است، قرار می‌گیرد. (همان: ۱۷۴-۱۷۵) اما در دنیای دوزخی درخت، گاه درخت مرگ است و گاه تصویر ماری است که انسان را به آن می‌بندند. در این دنیا حتی بناها و شهرها هم به شکل تصویر ویرانه‌های عظیم یا سیاهچال و زندان و کوره در بسته ظاهر می‌شوند. همچنین این دنیا، دنیای دیوان بدسگال و ارواح دوزخی است. اما آتش که در تصاویر بهشتی عنصری پالاینده و مقدس به شمار می‌رود، در تصاویر دوزخی سوزنده است. (همان: ۱۸۱)

در این داستان، آتشی که سیاوش به خواب می‌بیند، آتش فتنه ایست که گرسیوز به پا کرده است و در محدوده همین تصاویر دوزخی تعریف می‌شود. اما آتشی که سیاوش از آن عبور

می‌کند، همان طور که بحث شد، نقطهٔ مقابل این تصویر است و در حوزهٔ تصویرهای بهشتی قرار می‌گیرد. دربارهٔ عنصر آب هم به همین صورت است که در دنیای دوزخی، آب نشان موت است و اغلب با خون ریخته بر زمین یکسان است، اما آب در دنیای بهشتی بر زمین جاریست و نشانی از حیات است. اینجا (در دنیای دوزخی) آب، مرگ است که فرد را به دام خود می‌کشد و آنجا (در دنیای بهشتی) نشان زندگی است.

تصاویر مربوط به دنیای قیاسی: از این دیدگاه، بسیاری از تصاویر در عرصهٔ شعر به ناگزیر با دنیاهایی سروکار دارند که در حد و اندازهٔ دنیاهای بهشتی و دوزخی جاودانه و بی‌تغییر و نا معتدل نیستند. اما قبل از توضیح این تصاویر، لازم است اشاره‌ای داشته باشیم به دسته‌بندی دیگری که فرای قبلاً برای کل آثار ادبی - در مقالهٔ دیگر خود - در نظر داشته است. به این ترتیب که همهٔ آثار را در پنج دستهٔ اسطوره، رمانس، محاکات برتر، محاکات فروتر و طنزآیرونی تقسیم می‌کند. اکنون در این مرحله فرای دنیای بهشتی را با اسطوره و دنیای دوزخی را معمولاً با وجه تهکم‌ی یکسان می‌دارد (یعنی به نحوی، دوباره برمی‌گردد به همان دسته بندی اول خود) اما در میان این دو تصاویر مربوط به سه وجه دیگر رمانس، محاکات برتر و محاکات فروتر قرار می‌گیرند. دنیایی که در رمانس عرضه می‌شود، دنیایی است که در آن قیاس انسانی دنیای بهشتی عرضه می‌شود که این قیاس را قیاس معصومیت می‌نامیم. در دنیای مربوط به قیاس معصومیت، پاکی مردان اهمیت دارد و آتش نشانه‌ای از طهارت است و شعلهٔ آتش در پاکان نمی‌گیرد و می‌توانند به سلامت از آن بگذرند. (همان ۱۸۲-۱۸۳)

به خوبی روشن است که تصویر گذر سیاوش از آتش، دقیقاً با قیاس معصومیت همخوانی دارد. دیگر اینکه در این وجه رمانسی مورد نظر فرای، از میان حیوانات گوسفند، بره، اسب و تازی در جنبه‌های وفاداری و دل‌بستگی ظاهر می‌شوند. (همان) این گفته نیز در این روایت به نوعی صدق می‌کند، چرا که سیاوش هم اسبی دارد که نه تنها در گذر از آتش تنها یار و همراه اوست، بلکه تا پایان زندگی نیز محرم و همراه اوست. زمانی که مرگ سیاوش نزدیک می‌شود، با اسب خود خلوت می‌کند و در گوش او راز می‌گوید و از او می‌خواهد که پس از او فقط به فرزندش کیخسرو سواری دهد و هنگام گرفتن انتقام خون پدر، او را یاری کند. بنابراین، این تصاویر که مربوط به عرصهٔ رمانس هستند، به خوبی در این روایت قابل مشاهده‌اند.

اما همان گونه که دنیای تصاویر رمانسی قیاس معصومیت نامیده می‌شوند، حوزهٔ تصاویر محاکات برتر نیز، قیاس طبیعت و عقل نامیده می‌شوند. تصاویر این قیاس شامل حیوانات مغرور

و زیبایی چون عقاب و شیر است که نشان از بینش شاهان دارند و اسب و قوش که اشرافیت را نشان می‌دهند. تصویر درخت نیز در اینجا به هیأت بیرق پر اهتزاز ظاهر می‌شود. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۸۵) بیشتر این گونه تصویرها در داستان سیاوش دیده می‌شوند. اما دسته‌ای دیگر از تصاویر وجود دارند که فرای در محدوده محاکات فروتر معرفی می‌کند. این تصاویر، مربوط به قیاس تجربه می‌شوند و همان گونه که معصومیت رمانسی با تصاویر دنیای بهشتی در ارتباط بود، تصاویر در این دنیا نیز به دنیای دوزخی مرتبط می‌شود. (همان: ۱۸۶)

در نهایت، در مورد این قیاس می‌توان گفت که تصویرهای آن مربوط به تجربه‌های معمول بشر است که به واقع‌گرایی و جامعه انسانی در محاکات فروتر نزدیک می‌گردد و چندان ارتباطی با روایت مذکور ندارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به ارزش و اهمیت شاهنامه فردوسی، تاکنون بسیاری از روایات آن از جنبه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. داستان سیاوش نیز از جمله داستانهای بحث برانگیز این مجموعه است که با توجه به ریشه‌های کهن اسطوره‌ای و ماجرای شگفت‌انگیز آن، بارها تحلیل و بررسی شده است. هدف اصلی این نوشتار، ابتدا بررسی تصاویر سمبولیکی است که به منزله صور پیام رسان با معنای این روایت در نظام اجتماعی ارتباط دارند. سپس تصاویر مهم این داستان بر اساس اصل جابه‌جایی که فرای مطرح کرده است، در دو سطح اسطوره‌ای و داستانی مورد توجه قرار می‌گیرند؛ به شیوه‌ای که بتوان چگونگی سیرمعنایی این تصویرها را از سطح اسطوره‌ایشان تا سطح داستانشان مشخص ساخت و طبق یک نظام معنایی خاص، آنها را به سه دنیای بهشتی، دوزخی و قیاسی مرتبط دانست. براین اساس، طرحی کلی از این روایت - از طریق توجه خاص به تصویر در آن - ارائه شد که به این وسیله ارتباط این طرح نظم‌دهنده با طرح‌های اسطوره‌ای پیش از آن نیز کاملاً مشخص گردید.

منابع

- بهار، مهرداد، ۱۳۸۶، از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر چشمه.
- بهار، مهرداد، ۱۳۶۲، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: انتشارات توس.
- جعفری، اسد...، ۱۳۸۹، نامه باستان در بوتۀ داستان (تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامه فردوسی) تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- حصوری، ۱۳۷۸، سیاوشان، تهران: نشر چشمه.
- حمیدیان، سعید، ۱۳۸۷، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: نشر مرکز.
- دادور، ابوالقاسم/منصوری، الهام، ۱۳۸۵، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: دانشگاه الزهراء: انتشارات کلهر.
- دقیقیان، مهین دخت/میرعابدینی، سیدابوبالاب، ۱۳۸۶، فرهنگ اساطیری حماسی ایران (به روایت منابع بعد از اسلام)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فرای، نورتروپ، ۱۳۷۷، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۳، شاهنامه فردوسی (۶جلد براساس چاپ مسکو) جلد سوم، به کوشش حمید سعیدیان، تهران: نشر قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۶۳، داستان سیاوش، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی دانشگاه تهران.
- یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۸۶، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.