

فصلنامه علمی پژوهشی 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 ادبیات فارسی

چکیده

قصه‌های «سودابه و سیاوش»، «زلیخا و یوسف»، «فدر و هیپولیت» مشهورترین الگوهای عشق ممنوع نامادری به ناپسری در ادبیات جهان هستند که از دل سه فرهنگ گوناگون پدید آمده‌اند. بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه قصه در حوزه ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد که می‌تواند راهگشای تفاهم جمعی و درک مستقابل ملت‌ها از یکدیگر گردد و اشتراکات فکری آنان را نشان دهد. بررسی تطبیقی این قصه‌ها، براساس اندیشه‌های اشتراوس و به شیوه پراپ، نشان می‌دهد قصه‌ها از سه پاره «صحنه آغازین»، «بحران» و «فرجام» شکل یافته‌اند و شباهت‌های فراوان در خویشکاری (کارکرد) قهرمانان آنان وجود دارد. شخصیت‌های اصلی قصه‌ها با یکدیگر شباهت‌ها و تفاوت‌های بسیار دارند. مثلاً در هر سه قصه نامادری‌ها ازدواج‌های نامتعارف دارند. برخی در عشق ثابت قدم بیشتری دارند و حتی از رسوایی چندان نمی‌هراسند؛ اما برخی، ترسو و ضعیف‌اند. نمودهای اساطیری مشترکی نیز در این قصه‌ها وجود دارد که از جمله آنها می‌توان به: اسطوره کودک رها شده، اسطوره ادیب، پیکرگردانی و... اشاره کرد.

واژگان کلیدی: ادبیات 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 نویسنده مسئول: rayan.roozbeh@yahoo.com

۱- مقدمه

داستان دل باختن نامادری به ناپسری، روایتی دیگرگون از عشق است. عشقی ناخجسته که گرمابخش معشوقان و مایه سرافرازی عاشقان نیست. حدیث رسوایی و آغازگر درگیری است. هنجارها را به هم می‌ریزد و تقدس عشق را به بازی می‌گیرد. عاشقان، ناموس خود را در خطر می‌بینند و ابراز عشق خود را منکر 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 ادبیات جهان، روایت عشقِ سودابه به سیاوش، زلیخا به یوسف و فدر به هیپولیت است که از سه فرهنگ گوناگون آریایی، سامی و یونانی پدید آمده‌اند و بیانگر بن‌مایه‌ای یکسان در ملت‌های مختلف جهان هستند. بررسی و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه قصه در حوزه ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد که لازم است ابتدا درباره آن مطالبی یاد شود.

الف) ادبیات تطبیقی، اهداف و روش‌ها

ادبیات 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 ادبیات در زبان‌های مختلف و یافتن پیوندهای پیچیده و متعددی که در ادب گذشته و حال وجود دارد، انجام می‌گیرد» (رزمجو، ۱۳۸۱، ج ۱، ص ۴۴۷). «این دانش می‌تواند راهگشای تفاهم جمعی و درک متقابل ملت‌ها با یکدیگر گردد. چه؛ به گفته بالدنسیرزه: این امر خود تدارک بشر دوستی نوین می‌باشد» (ساجدی، ۱۳۸۷، ص ۸۰). «اشتراکات فکری، علائق و سلیقه‌ها، پیوندها و اهداف واحد، لازمه دو اثر ادبی است، تا آنکه یک منتقد بتواند از نظر ادبیات تطبیقی به بررسی آنها پردازد. تأثیر و تأثر

دو اثر ادبی بر یکدیگر می‌تواند نوعی داد و ستد فرهنگی باشد» (فرشیدورد، ۱۳۶۳، ج ۲، ص ۸۰۸). این تأثیر و تأثر 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 ملت‌هایی 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، ص ۶۰).

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 قصه‌ها اولین و مهم‌ترین قدم برای نقد تطبیقی است. او در این باره گفته است: «اگر ما نتوانیم قصه را به سازه‌های آن تجزیه کنیم، قادر به یک بررسی تطبیقی درست نیز نخواهیم بود. و اگر قادر به مطالعه 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 قصه را با قصه دیگر بسنجیم پس چگونه می‌توانیم قصه را با دین یا اسطوره بسنجیم؟» (پراپ، ۱۳۸۶، ص ۴۴).

شیوه کار پراپ با تحلیل اساطیر توسط لوی استراوس، مردم شناس مشهور فرانسوی، پی گرفته شد. اما پراپ کار خود را برای دستیابی به اجزای ثابت حکایت‌های پریان روسی انجام داده بود و استروس می‌خواست اجزای جهانی سازنده 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 نموده‌های اساطیری قصه‌ها، مقدماتی درباره آنان بیان شود.

ب) نظریه‌ها و شیوه‌های بررسی ساختارگرایانه

مطالعه آثار ادبی به شیوه 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 فعلیت یافتن آن نظام در سخن گفتن و نگارش است (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۱۴). از نظر 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 مثابه ساختار:** نظریات دوسوسور تأثیر شگرفی بر شیوه تحقیق در رشته‌های گوناگون نهاد. در حوزه 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. توجه فرمالیست‌ها به عناصر سازنده متن به تحلیل قصه‌ها نیز کشیده شد و ولادیمیر پراپ، تحقیقات خود را با طبقه‌بندی و سازماندهی حکایات عامیانه آغاز کرد. او با نقد کاری که وِسلوفسکی و بدیه 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 از صد 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 شخصیت، که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود. و از روی قیاس چهار قانون تدوین کرده که مطالعه ادبیات عامیانه و خود داستان را در موقعیت جدیدی قرار می‌دهد. قوانین ۴ و ۳ از لحاظ صراحت و همگانی بودن، به طور حیرت‌آوری آدمی را به یاد برخی از کشفیات علمی می‌اندازد:

- ۱- کارکردهای شخصیت‌ها 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 متعلق به حکایت پریان محدود است.

۳-توالی کارکردها همیشه یکسان است.

۴- همه حکایت‌های پریان از لحاظ ساختارشان، به یک نوع تعلق دارند» (اسکولز، ۱۳۸۳، صص ۹۶-۹۵).

پراب ضمن مقایسه پی در پی کارکردهای حکایت‌ها کشف کرد که جمع کل کارکردها هرگز از سی و یک تجاوز نمی‌کند، و در هر حکایت تعدادی از این کارکردها وجود دارد و ممکن نیست در یک حکایت تمام کارکردها موجود باشد. این کارکردها همیشه با همان ترتیب می‌آیند پس از موقعیت 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...

پراب، هفت کارکرد اول را به صورت یک واحد می‌گیرد و آن را تدارک می‌نامد که می‌توان با نامگذاری‌های کلی، گروه‌های دیگری از بن مایه‌ها را مشخص کرد. پراب علاوه بر این سی و یک کارکرد، هفت حوزه کنش را هم شناسایی کرد که هشت نقش را برای شخصیت‌ها در حکایت پریان در برمی‌گیرد:

۱-شخص خبیث، ۲- بخشنده (فراهم آورنده)، ۳-مددکار (یاربگر)، ۴-شاهزاده خانم (شخص مورد جست و جو) و پدرش، ۵-عزام کننده، ۶-قهرمان (جست و جوگر یا قربانی)، ۷-قهرمان دروغین (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۹۹).

«حوادث همیشگی و تکرار شدنی حکایت‌ها، همان نقش ویژه‌های شخصیت‌ها هستند. جدا از اینکه کیستند و شیوه‌هایشان در پیشبرد نقش ویژه‌ها کدام است، این کارکردها پاره‌های سازنده حکایت‌ها هستند» (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۱۴۶۰).

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

۲- **الگو به مثابه اسطوره:** کلود لوی اشتراوس، مردم‌شناس ساخت‌گرای فرانسوی، نیز با تأثیر از نظریات دوسوسور به تطبیق زبان و اسطوره پرداخت. او «اسطوره‌های به ظاهر متفاوت را انواعی از معدودی موضوع اساسی می‌دانست. در شالوده‌بی‌شمار اسطوره‌ها ساختارهای جهانی وجود داشت که محدود کردن هر اسطوره خاصی 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 خاص معنی پیدا می‌کنند. پس می‌شد قوانین حاکم بر چنین ترکیب‌هایی را نوعی دستور تلقی کرد. مجموعه روابطی در زیر ظاهر روایت که معنی حقیقی اسطوره را به وجود می‌آورد» (ایگلتن، ۱۳۶۸، ص ۱۴۳). 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 ۱۰۴).

از لحاظ رویه، 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 جمله کوتاه خلاصه کرد. این واحدها شبیه کارکردهای (=خویش‌کاری‌ها) پراپ هستند اما دقیقاً همان‌ها نیستند هر یک از واحدها رابطه‌ای را بیان می‌کنند و در عمل معمولاً چیزی مثل یک کارکرد پراپ می‌شود (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۱۰۴) 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 قصه عشق ممنوع نشان می‌دهد که انسان در ذات خویش تا چه اندازه به حریم ممنوع علاقه‌مند است. نقش اجتماعی زن در جوهره این داستان‌ها با تفسیر آنها مشخص خواهد شد. دست‌یابی به شباهت‌های این داستان‌ها راهی است برای اثبات اشتراکات فرهنگی و ذهنی ملل گوناگون.

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

۲- تجزیه و تحلیل مطالب

الف- بررسی سرچشمه و خلاصه قصه‌ها:

۱- سودابه و سیاوش: یکی از مهمترین قصه‌های 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 توضیحاتی که در جزئیات آن ملاحظه می‌شود میان آنها بینونی مشاهده می‌کنیم و ازینروی باید داستان سیاوش را در شاهنامه مأخوذ از داستان مدون و مرتبی دانست که در شاهنامه ابومنصوری موجود بود؛ زیرا در غرر اخبار ثعالبی نیز شباهتی تام به شاهنامه دارد و چنانکه می‌دانیم مأخذ اساسی و مهم ثعالبی هم شاهنامه ابومنصوری بوده است» (صفا، ۱۳۸۳، ص ۴۹۸).

اسطوره شناس نامبردار همروزگار ما، مهرداد بهار، برای ریشه‌یابی این قصه، شخصیت سیاوش را بررسی کرده و نتیجه گرفته است که افسانه سیاوش اصالت ایرانی ندارد، و معرف پهلوانان و شاهان ایرانی نیست. پهلوانی چنین ظریف و به تعبیری منفی نمی‌تواند مظهر یک پهلوان جامعه پدر سالاری هند و اروپایی باشد. حتی در داستانهای هند و اروپایی، پهلوانانی با این خصوصیات اخلاقی دیده نمی‌شود حتی 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 معرف پهلوان - خدایی در یک جامعه کهن مادر سالاری است چنانکه در داستان ایرانی، سیاوش کشته می‌شود و از خون او گیاهی می‌روید؛ همانگونه که در داستان اقوام سومری- سامی (ایشتر و تموز) و داستان (سیبیل و آتیس) و در هند در داستان (راماینه) 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، ۱۳۷۶، صص ۴۶۷-۴۶۸).

خلاصه قصه: 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 حتی به او پیشنهاد بهره بردن از تن خویش می‌دهد. سیاوش پرهیز می‌کند و سودابه به اغواگری دست می‌زند. دو بچه سقط شده، نزد کاوس می‌آورد و می‌گوید که از او باردار بوده است و به سبب حمله کامیابانه سیاوش بچه‌هایش مرده‌اند. کاوس در طالع آن بچه‌ها می‌نگرد و در می‌یابد که اهریمنی هستند و از نسل او نیستند. از سوی 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 بهانه 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 خبر مرگ 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، ج ۳، ص ۷۹۵).

۲- زلیخا و یوسف: ریشهٔ عبری و سریانی دارد. اولین 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 قرآن در کتابهای خویش با استفاده از منابع عبری به شرح و بسط این قصه پرداخته‌اند. روایت‌های منظوم این داستان در ادبیات فارسی از اصل قرآنی اقتباس شده‌اند (زواری و ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ص ۳۸) و برای گسترش روایت‌های خویش به منابع عبری یا تفاسیر قرآن توجه کرده‌اند. از این قصه، سی و سه روایت منظوم وجود دارد (همان، ص ۴۲) مهمترین روایت منظوم از عبدالرحمان جامی (۸۹۸ ه.ق) است. که در این مقاله به خاطر رنگ ادبی فراوان و یاد کردن جزئیات داستان در آن، مورد استفاده قرار گرفته است.

خلاصهٔ قصه: 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 توجه یعقوب به یوسف حسادت برادران 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 شهرة 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 بستگان 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 فرعون 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 عهده 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، علت چه بود که زنان اشرافی و خانمهای درباری انگشتان خود را بریدند؟! خدای من از افسون آنان خیر دارد. فرعون زنان را احضار کرد. زلیخا به گناه خود اعتراف کرد. یوسف از نزدیکی 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 ببرند، 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 همسری اش درآمد (جامی، ۱۳۸۶، صص ۷۴۸-۵۷۸).

۳- **فدر و هیپولیت:** 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 قصه پرداخته است. دکتر اسلامی ندوشن فشرده آن را در کتاب جام جهان بین آورده‌اند و درباره ارزش ادبی آن گفته‌اند: «نمایشنامه فدر مقام بسیار ارجمندی در ادبیات 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 فشرده نقل شده در کتاب ایشان استفاده کرده و در موارد مبهم، از منابع درج شده در پایان خلاصه قصه، یاری جسته‌ایم.

خلاصه قصه: «تزه»، امپراتور سرزمین یونان است؛ در نبرد با آمازون‌ها با ملکه آنها ازدواج می‌کند ثمره این ازدواج پسری به نام هیپولیت است. در نبرد دیگری به سرزمین

کرت حمله می‌کند. امپراتور آنجا (مینوس) را شکست می‌دهد و با دخترش آریانده ازدواج می‌کند. و چندی بعد خواهرش فدر را به زنی می‌گیرد. هیپولیت که در آمازون نزد نیای مادری خود آداب شکار را می‌آموخت، از میان خدایان، به آرمیس (الهه شکار) احترام ویژه‌ای می‌گذاشت و آفرودیت (الهه عشق) را تحقیر می‌کرد. آفرودیت، برای تنبیهش محبت او را در دل فدر، نامادری‌اش، انداخت.

تزه به سفری دراز می‌رود. از او خبری باز نمی‌رسد. فدر، که دل در گرو هیپولیت دارد، از سوز عشق بیمار می‌گردد و مشکل خویش را با دایه، در میان می‌گذارد. دایه پیر، او را بر حذر می‌دارد. در این زمان خبر مرگ تزه به آتن می‌رسد. فدر با شاهزاده روبه‌رو می‌گردد و او را از شیفتگی خود آگاه می‌کند. هیپولیت، زن پدر خویش را به خواری از خود می‌راند. بعد از تزه، سه تن وارث پادشاهی او می‌توانند بود: دختری به نام آریسی که از تبار پادشاه آتن است و در زندان تزه به سر می‌برد. هیپولیت، که مادر او بانوی آمازون‌ها بوده است و پسر دیگری که از پیوند فدر و تزه بدنیا آمده است و هنوز خرد سال است. هیپولیت چون مادرش بیگانه است به آسانی نمی‌تواند جانشین پدر گردد و آریسی در بند به سر می‌برد. پسر فدر شانس بیشتری برای جانشینی دارد و عاقبت هم مردم آتن او را به جانشینی تزه بر می‌گزینند. فدر برای این که دل هیپولیت را به خود مایل کند، رضا می‌دهد که از حق پسر خود نسبت به تاج و تخت در گذرد به شرط آنکه کام او را بر آورد. در این میان خبر می‌رسد که تزه زنده است و به نزدیکی آتن رسیده است. فدر از ترس آن که شاهزاده این راز را با پدر در میان نهد از دایه خود که عجزه‌ای محتال است طلب چاره می‌کند. پسرزن علاج کار را در آن می‌بیند که ملکه، هیپولیت را به خیانت و درخواست کامیابی از خود متهم کند. یعنی پیش دستی کرده و گناه را به گردن او اندازد. هیپولیت از خود دفاع می‌کند و برای اثبات بی‌گناهی، عشق خود به آریسی را فاش می‌کند ولی سخنان او در تزه مؤثر نمی‌افتد، تزه بر او خشم می‌گیرد و او را به تبعیدگاه می‌فرستد. هیپولیت به سوی تبعیدگاه خود روانه می‌شود اما زمانی که ازابه او در کنار دریا در حرکت است،

هیولای هولناکی به فرمان نپتون، الهه دریا، از آب بیرون می آید؛ هیپولیت با زوبین خود زخمی کاری بر او می زند. هیولا درمقابل اسبها بر خاک می غلطد و اسبها وحشت زده پای به گریز می نهند و گردونه را سرنگون می کنند شاهزاده که بر زمین افتاده است، به دنبال اسبهای بیم زده به خاک و خون کشیده می شود و تنش پاره پاره می گردد.

شاه از این مصیبت باخبر می شود، پشیمان و سوگوار، فدر را از ماجرا آگاه می سازد، ولی فدر پیش از این خبر، از فرط ندامت و اندوه به سبب تهمتی که به هیپولیت بسته بود، و به علت عشق هیپولیت به آریسی زهر خورده است. در واپسین لحظات عمر، واقعیت ماجرا را نزد شوهرش تزه، اعتراف می کند و پس از چند لحظه جان می سپارد. با دعای آرتمیس (الهه شکار) آسکلیپوس مجدداً هیپولیت را زنده می کند؛ آرتمیس پس از این واقعه او را به معبد خود در آریسی، انتقال می دهد. هیپولیت با رب النوع وریوس در آریسی تطبیق گشته است (نقل با تلخیص از پین سنت، ۱۳۸۲، ص ۱۸۶ و گریمال، ۱۳۷۸، ص ۴۲۷ و اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، صص ۷۸ و ۱۳۸۵، صص ۱۹۶-۱۸۶).

ب- بررسی خویشکاری شخصیت های قصه ها

پاره اول:

الف- صحنه آغازین:

هر قصه معمولاً با یک صحنه آغازین (موقعیت اولیه) شروع می شود. تولد تا نوجوانی هریک از قهرمانان (سیاوش، یوسف، هیپولیت) می تواند صحنه آغازین باشد.

ب) خویشکاری (کارکرد) قهرمانان:

نقش ۱- کودکان رها شده جویای پدران خود می شوند، زیرا هریک تحت حمایت شخصیتی غیر از پدران خود هستند: سیاوش تحت حمایت رستم به زابل می رود 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، ص ۱۰)

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، ۱۳۸۶، ص ۵۹۹)

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

پاره 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:

نقش ۱- نامادری ها شیفته ناپسری‌ها می‌شوند و خود را بر آنان عرضه می‌دارند.

نقش ۲- ناپسری‌ها تسلیم نامادری نمی‌شوند.

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

نقش ۴-دایگان (یاربگراں شیران) به یاری نامادری‌ها می‌شناهند و نقشه بی‌آبرو کردن ناپسری‌ها و وارونه نشان دادن ماجرا را به آنها می‌آموزند.

نقش ۵- ناپسری‌ها در مقابل اتهام نامادری‌ها مقاومت می‌کنند.

نقش ۶- یاربگراں (بخشندگان) برای اثبات بی‌گناهی قربانی‌ها می‌کوشند: (طالع دیوزاد کودکان سبقت شده، به نفع سیاوش گواهی می‌دهند، کودک شیرخواره‌ای بر بی‌گناهی یوسف صحه می‌گذارد. عشق هیپولیت به آریسی به بی‌توجهی او به فدر دلالت دارد).

پاره سوم: فرجام

نقش ۱- ناپسری‌ها (قربانی) از سوی پدران یا ناپدري (ستمگر) متهم می‌شوند.

نقش ۲- ناپسری‌ها (قربانی) مجازات می‌شوند: (سیاوش به عبور از آتش محکوم می‌گردد. یوسف به زندان و هیپولیت به تبعید).

نقش ۳- ناپسری (قربانی) سرزمین (خانه پدری یا ناپدري) را ترک می‌کند:

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

نقش ۴- 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 الهه شکار)

نقش ۵- مجازات نامادری‌ها (شیرین) از سوی یاربگراں: (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)

نقش ۶- بازگشت قهرمان: از خون سیاوش، گیاه می‌روید (یا در پیکر پسرش کیخسرو باز می‌گردد). یوسف از زندان آزاد می‌شود و به حکومت می‌رسد. هیپولیت با دعای آرمیس (الهه شکار) زنده می‌شود و به معبد او در آریسی منتقل می‌گردد).

ج- تحلیل شخصیت‌ها

شخصیت‌ها، افرادی هستند که در داستان حضور دارند. شخصیت‌ها را می‌توان از چندین راه شناخت که مهمترین راه‌ها عبارتند از: گفته‌ها و خویشکاری‌ها (عملکردها). شخصیت‌ها در قصه‌ها، ایستا و کلی هستند. یعنی تغییری در آنها رخ نمی‌دهد و ویژگی‌های جزئی آنها توصیف نمی‌شود.

الف- ناپسری‌ها

سیاوش و هیپولیت شباهتهای بسیار با یکدیگر دارند. هر دو فرزند امپراتوران روزگار خود هستند و هر دو جوان و زیبارو و در دام عشق نامادری خود گرفتارند. هیپولیت کار دیده‌تر است، مصمم و صریح است. حال آنکه سیاوش هنوز خیلی جوان است، شاید چند سالی از هیپولیت جوان‌تر است، یا این که کمتر تجربه اندوخته، سیاوش محتاط است، حساب می‌کند، دودل می‌ماند و از سودابه می‌ترسد؛ در حالی که هیپولیت مانند بلور روشن است. به نظر می‌رسد که سیاوش از هیپولیت زیرک‌تر است. دل‌باختگی شاهزاده، به آریسی که در زندان پدرش بود، ناشی از همین خوی کوهستانی و صریح اوست (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۹۳).

در حالی که این دو قهرمان از نامادری‌های خود می‌گریزند، یوسف مقاومت می‌کند و جسورانه برای اثبات بی‌گناهی خود زلیخا و زنان مصر را در قصر فرعون وادار به اعتراف می‌کند. سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود تن به آزمون‌ور (آتش) دهد و به سلامت از آتش بیرون آید، ولی ترجیح می‌دهد برای دور ماندن از مکر سودابه و خشم کاووس به جنگ افراسیاب در مرز ایران و توران برود. هیپولیت نیز بعد از آنکه فدر او

را متهم می‌کند، سوار بر ارابه خود، با شتاب دربار پدر را ترک می‌کند، در مواجهه با هیولا به زمین کشیده می‌شود و جان خود را از دست می‌دهد. شاید این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که سیاوش و هیپولیت نسبت به نامادری‌های خود بد گمان هستند و محبتی از آنها ندیده‌اند، اما یوسف با این که پسر خوانده‌ای بیش نیست؛ چون در دامان زلیخا پرورش یافته است، نسبت به او حس شفقت دارد حتی چیزی نمانده بود که در مقابل زلیخا تسلیم شود «قرآن آشکارا در این مورد اعلام می‌دارد که اگر یوسف برهان پروردگارش را ندیده بود، او نیز آهنگ زلیخا می‌کرد...» (ستاری، ۱۳۷۳، ص ۴۴).

برخلاف دو قهرمان دیگر «یوسف» پسر خوانده‌ای بیش نیست، و از این لحاظ، با توجه به موازین خویشاوندی در اسلام، نمی‌توان از زنا با محارم سخن گفت. درام قرآنی، از این نظر وجه اشتراک و مشابهتی با فدر منظومه راسین و سودابه و سیاوش 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 تزه، در نبرد با پدران آنها با آنان وصلت کردند. هردو میانه سالند و دل‌باخته پسران نوجوان شوهر خویش‌اند. هر دو زیبارویند. و در میانه زندگی به عشقی سرکش دچارند. «هرچند آنچنانکه از کلام راسین بر می‌آید زیبایی بیمارگونه فدر میل خروشان برای یک مرد بر نمی‌انگیزد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹، ص ۹۲).

بویژه که خود نیز در گفتگو با هیپولیت از این عشق بی‌زاری می‌جوید و خود را قربانی خشم خدایان قلمداد می‌کند. او از ننگ می‌هراسد و به شوهر خود احترام می‌گذارد و در برخورد با تزه آنچنان که شایسته مقام ملکه است با او سخن می‌گوید. و سرانجام برای اتهام بستن به هیپولیت زبانش نمی‌چرخد و این مهم را دایه‌اش به عهده می‌گیرد. و حتی خودکشی او ناشی از آن است که می‌خواهد خود را از پشیمانی و

عذاب برهاند و به بازی هوس آلود آفرودیت (الهه عشق) پایان دهد. به همین خاطر، در این قصه، فدر قهرمان اصلی است و نه هیبولیت.

زلیخا در مقایسه با فدر و سودابه به نظر می‌رسد، در عشق ثبات قدم بیشتری دارد تا جایی که به سرزنش اطرافیان اهمیّت نمی‌دهد، جسارت و شجاعت او از آن دو بیشتر است. زمانی که برای اتهام بستن به یوسف دست به کار می‌شود، تا روزی که او را به زندان می‌افکند و حتّی تا سالها بعد، عشق نه تنها به نفرت بدل نمی‌شود، بلکه سوزناک‌تر می‌شود.

د-تحلیل نموده‌های اساطیری قصّه‌ها

در فرهنگ آکسفورد، اسطوره عبارت است: «از کوشش تخیلی و پیشاعلمی برای توضیح هر پدیده، خواه واقعی و خواه خیالی که کنجکاو اسطوره ساز را بر می‌انگیزد» (روتون، ۱۳۸۷، ص ۲۵). اسطوره، در اصطلاح، حکایت داستانهایی است از زمان بی-آغاز که باورهای قومی و ملی و مذهبی را در خود جای داده است. و سینه به سینه نقل شده است. گرین، اسطوره را داستانی بی‌نویسنده می‌داند که بازتابی از باورهای بدوی یا تبیینی از اسرار جهان طبیعت است (گرین و دیگران، ۱۳۸۰، ص ۳۱۴).

اسطوره‌ها متعلق به قوم و ملّتی خاص نیستند و در پهنه جهان نه تنها عمری به بلندای عمر بشری دارند بلکه از جهت ظرفیّت تغییرپذیر بودن، موجب تفاوت‌ها و تمایزهایی در اساطیر ملّت‌های مختلف‌اند. هر چند خاستگاه برخی اسطوره‌ها مکان-هایی چون هند، یونان، ایران و بین النهرین است اما تمایزهای فرهنگی موجب اشاعه این فرهنگ‌ها در میان دیگر اقوام شده است ضرورت مطالعه اسطوره‌های اقوام مختلف وقتی اهمیّت می‌یابد که «پاره‌ای از مضمون‌ها در اسطوره‌های مردمانی کاملاً جدا از هم تکرار می‌شوند، زیرا که بعضی تجارب انسانی و بعضی مسایل تاریخی فراتر از فرهنگ اند. بویژه آنکه مسأله تکرر فرهنگی یکی از آنهاست. زیرا هر فرهنگی بر وجود فرهنگ‌های دیگری آگاه است که هنجارها و ارزش‌ها، گفتارها و باورها، ذائقه

و فناوری متفاوت دارد، در واقع یکی از مسایل بزرگ و حل نشده گذشته انسان وجود همین تنوع است. بنابراین از وظایف اسطوره‌سازان همواره تبیین این تفاوتها بوده است. توجیه این تفاوتها از دیدگاه اجتماعات خودی، وظیفه دیگر آنها بوده است» (مک کال، ۱۳۸۵، ص ۱۴).

هر چند هر ملّتی اساطیر خاص خود را دارد که احتمالاً در افسانه و فولکلور و ایدئولوژی‌اش منعکس شده است اما اسطوره به معنای کلی 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 ملّی تکرار شده که از لحاظ زمانی و مکانی فاصله 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 کهن‌الگو می‌نامند (گرین و دیگران، ۱۳۸۰، ص ۱۶۲). این نظریه مرهون تحقیقات کارل گوستاو یونگ، شاگرد مشهور فروید، است.

استروس، با تحقیق 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 وظیفه 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 قصه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد بیش از آنکه حاصل تأثیر و تأثر فرهنگی باشد؛ ریشه در ناخودآگاه جمعی یا همان کهن‌الگوها داشته باشد. در اینجا به عنوان نمونه، از چند الگوی برجسته یاد می‌شود:

۱- اسطوره کودک رها شده و بازگشت به سوی پدر: «کودک رها شده که عناصر کیهان از او پشتیبانی می‌کنند. غالباً قهرمان، شاه یا قلدیس می‌شود و ترجمه حال افسانه

آمیزش تقلیدی است از اسطوره خدایانی که پس از تولد بی‌درنگ ره‌ایشان کرده اند.» (الیاده، ۱۳۷۲، ص ۲۴۵ نقل شده در زمردی، ۱۳۸۸، ص ۵۰۹) در این قصه‌ها هیپولیت، تحت حمایت نیای خود بزرگ می‌شود. یوسف دوران کودکی را زیر نظر عمه‌اش، ایلیا، می‌گذرانند. سیاوش نیز با تعلیمات رستم در سیستان، بزرگ می‌شود. در شالوده 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 من کودکانه و به ارمغان آوردن بلوغ است که گذر از این مرحله برای هریک به نوعی دشوار و مخاطره‌آمیز است.

۲- **اسطوره ادیپ:** اسطوره کشمکش پدر و پسر را به اشکال مختلف شاهدیم، فروید می‌گوید: «همه پسران ناخودآگاهانه و خودآگاهانه به مادر و یا جانشینان او عاشقند و به پدر به همین مناسبت کین می‌ورزند» (فروید، ۱۳۶۲، ص ۱۰-۱۱).

برهمن اساس، به زندان افتادن یوسف، گذر سیاوش از آتش، مرگ هیپولیت به دست الهه دریا همگی اشاره روشنی از عقده 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 با پسران دارد. از جهاتی دیگر، اسطوره‌های ادبیات، مقوله‌هایی فرا تاریخی هستند. با بررسی کامل اسطوره ادیپ می‌توان به این نتیجه رسید که اسطوره‌های مذکور سمبولی از شورش و طغیان پسر علیه پدر و قدرت استبدادی اوست و نه مظه‌ری از یک عشق نامشروع به مادر» (فروم، ۱۳۶۸، ص ۲۶۴).

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

الف: آرزوی جوانی و بازگشت دوباره: در منظومه 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
بجنابیند لب یوسف دعا را روان کرد از دولب آب بقا را
جمال مرده اش را زندگی داد رخس را خلعت فرخندگی داد
(جامی، ۱۳۸۶، ص ۴۸)

در قصه سودابه و سیاوش، سیاوش نماد یا خدای نباتی می شود و با مرگ او از
خونش، گیاه می روید که می تواند نمادی از شکل گرفتن، کیخسرو، پسرش، در بطن
فرنگیس، همسرش باشد.

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

ب- بینایی: در داستان یوسف و زلیخا یعقوب از فراق یوسف و زلیخا از درد عشق
بینایی خود را از دست می دهند و در پایان دوباره بینا می شوند. در داستان سودابه و
سیاوش، کاووس که به مازندران رفته تا با دیو سپید بجنگد، نابینا می شود و رستم با
چکاندن خون جگر دیو سپید در چشمانش بینایی را به او باز می گرداند. به نظر می رسد
در شاهنامه جابه جایی اسطوره اتفاق افتاده باشد.

ج- اسطوره مرگ نمادین: وقتی اسطوره قهرمان خود را از دست داد. مرگ نمادین
قهرمان آغاز پختگی اوست. به طور کلی نمادهای قهرمانی زمانی بروز می کنند که من
خویشتن نیاز به تقویت داشته باشد» (یونگ، ۱۳۸۶، ص ۱۶۳) مرگ سیاوش، هیپولیت
و به چاه افتادن و زندانی شدن یوسف هر کدام به نوعی مرگ نمادین این قهرمانان
است. یاری نیروهای الهی وقتی اتفاق می افتد 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 ممنوعیتی که از این وضع ناشی می‌شود و ج) نتایج تقدّس (یا ناپاکی) که در صورت سرپیچی ازین ممنوعیت ظاهر می‌گردد. (فروید، ۱۳۶۲، ص ۴۵).

تابوی ازدواج با محارم: تابوی ازدواج با محارم در حقیقت نوعی چاره اندیشی 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؛ مثلاً اسفندیار با خواهر خود ازدواج می‌کند اما به طور کلی تابوی ازدواج با محارم موجب تقویت ازدواج‌های برون خانوادگی بود (شمیسا، ۱۳۸۱، ص ۹۱) 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 آریانده و فدر، دختران امپراطور کرت، و مادر هیپولیت، ملکه آمازون‌ها را به همسری بر می‌گزیند. یعقوب نیز پس از خصومت با برادرش عیسو دیار پدری را ترک می‌کند و در سرزمین شام با راحیل و لیاه ازدواج می‌کند.

ه- خدایان: زندگی توأم با خطر همیشه در کمین مردم ابتدایی بود و این مسئله، اعتقاد به وجودی برتر را می‌طلبد که در کنار اعتقاداتی چون، توت‌پرستی، پرستش نیاکان قرار می‌گرفت. مردم به نحوی خود را با الهه خاصی 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/ میتره 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 فره 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 فره 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، ج ۳، 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 ۲۶۵).

در منظومه 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 بر خداوندان خداوند
به این حسن جهان‌گیری که دادت به این خوبی که در عارض نهادت
به آب دیده من زاشتیاقت به آه گرمم از سوز فراق
که بر حال من بی دل ببخشای زکار مشکلم این عقده بگشای
(جامی، ۱۳۸۶، ص ۳۳)

۳- خدایان یونان: از معروفترین خدایان یونانی، پوسیدون الهه آب، آفرودیت الهه عشق و آرتیمیس الهه 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 الهه عشق، شیفته

هیپولیت می‌شود ولی به دلیل تحقیر و بی‌توجهی هیپولیت، عشق هیپولیت را در دل فدر، نامادری‌اش، می‌اندازد تا از او انتقام بگیرد. آرتیمیس الهه شکار است و هیپولیت خود را سر سپرده 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 غلبه 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 قصه یونانی فدر و هیپولیت نیز، هیپولیت در آخر قصه، با دعای آرتیمیس (الهه شکار و دانش) زنده و مبدل به یک الهه می‌گردد. پس در این قصه‌ها، ناپسری‌ها، می‌توانند سه قهرمان - خدا یا الهه باشند و این قصه‌ها، با کهن الگوی «پاگشایی» مرتبط باشد. کهن الگوی پاگشایی یکی از کهن الگوهای تحول 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 مرحله مجزا است (۱) جدایی، (۲) تغییر، و (۳) بازگشت. پاگشایی مانند جستجو، گونه‌ای است از کهن الگوهای مرگ و تولد دوباره» (گرین و دیگران، ۱۳۸۰، ص ۱۶۶).

نتیجه‌گیری

سه قصه دارای شباهت‌های فراوان در ساختار کلی 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 هر سه نفر تأثیر مستقیم دارد. سیاوش و هیپولیت در مواجهه با تهمت خیانت به پدران خود، از کاخ می‌روند. هیپولیت در مقابله با غول دریایی و سیاوش در سرزمین توران کشته می‌شود؛ اما یوسف با اصرار می‌ماند تا بی‌گناهی خود را اثبات کند. و در آخر موفق 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 حتی بی‌پروایی در ابراز آن عنوان کرد. هر سه داستان، نموده‌های اساطیری یکسان دارند. که عبارت‌اند از: اسطوره کودک رها شده، پیکرگردانی ناپسری‌ها، عقده ادیپ، تابوی ازدواج با محارم، خدایان و قهرمان-خدایان. از آنجا که نشانی از تأثیر و تأثرات فرهنگی در ساخت این سه قصه توسط سه فرهنگ گوناگون به دست نیامد، می‌توان نتیجه گرفت که شباهت‌های این قصه‌ها بیش از هر عامل دیگر، ریشه در ناخودآگاه جمعی بشری دارد. جدول زیر می‌تواند نشان دهنده ساختار کلی سه قصه باشد:

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

منابع و مأخذ

الف-کتابها

- ۱-قرآن کریم
- ۲-احمدی، بابک، (۱۳۸۷)، ساختار و تأویل متن، تهران، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.
- ۳- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.
- ۴- اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۸۹)، جام جهان بین، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.
- ۵- اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۸۵)، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران، شرکت سهامی انتشار.
- ۶- ایگلتن، تری، (۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- ۷- بهار، مهرداد، (۱۳۸۷)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ هفتم، تهران، نشر آگاه.
- ۸- ———، (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ، گرد آورنده و ویراستار: دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، نشر چشمه.
- ۹- بیرلین، ج. ف.، (۱۳۸۹)، اسطوره‌های موازی، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- ۱۰- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۸۶)، ریخت شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.
- ۱۱- پین سنت، جان، (۱۳۸۷)، اساطیر یونان، مترجم باجلان فرخی، تهران، انتشارات اساطیر.
- ۱۲- جامی، عبدالرحمان، (۱۳۸۶)، «یوسف و زلیخا». در هفت اورنگ، به تصحیح: مرتضی مدرس گیلانی، چاپ دوم، تهران، اهورا-مهتاب.
- ۱۳- رزمجو، حسین، (۱۳۸۱)، قلمرو ادبیات 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، ترجمه 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 ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- ۱۸- ستاری، جلال، (۱۳۷۳)، درد عشق زلیخا، تهران، انتشارات توس.
- ۱۹- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوس.
- ۲۰- ———، (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، نشر قطره.
- ۲۳- فرشید ورد، خسرو، (۱۳۶۳)، درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۲۴- فروم، اریک، (۱۳۶۸)، زبان از یاد رفته، ترجمه ابراهیم امانت، چاپ پنجم، تهران، انتشارات مروارید.
- ۲۵- فروید، زیگموند، (۱۳۶۲)، توتم و تابو، ترجمه ایرج باقرپور، تهران، مؤسسه انتشارات آسیا.
- ۲۶- گریمال، پیر، (۱۳۷۸)، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه احمد بهمنش، چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۲۷- گرین، ویلفرد و دیگران، (۱۳۸۰)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، انتشارات نیلوفر.

۲۸- مک کال، هنریتا، (۱۳۸۵)، اسطوره‌های بین‌النهرینی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۲۹- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران، فرهنگ معاصر.

۳۰- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۶)، انسان و سمبولهایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران، انتشارات جامی.

ب- مقالات

۱- زواری، محمد امین و حسن، ذوالفقاری، (۱۳۸۸)، «روایت‌شناسی قصه یوسف و زلیخا»، مندرج در فصلنامه کاوش‌نامه، سال دهم، شماره ۱۹، صص ۳۷-۶۹.