

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره سیزدهم، تابستان ۱۳۸۸: ۲۳- ۱

تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۰۶/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۱۰/۲۳

'دیگری' و نقش آن در داستان‌های شاهنامه

کاظم دزفولیان راد*

عیسی امن خانی**

چکیده

«دیگری» مفهومی است که توجه به آن با آثار کسانی چون هوسرل، هایدگر، سارتر (در حوزه فلسفی) و باختین (در حوزه ادبی) آغاز گردید. توجه به این مفهوم، سبب ایجاد چشم‌اندازهای جدیدی در مباحث فلسفی و ادبی گردید. نویسندگان این مقاله، با استفاده از آرا باختین و جایگاه «دیگری» در اندیشه‌ی او، داستان‌هایی از شاهنامه را که رستم در آنها حضور دارد، بازخوانی کرده؛ افق‌های تازه‌ای پیش روی خوانندگان گشوده‌اند. بر این اساس داستان‌های شاهنامه را می‌توان به سه دسته‌ی زیر تقسیم کرد:

الف) داستان‌هایی که در آن سخن از حذف و غیاب دیگری است: این داستان‌ها بیشترین حجم شاهنامه را به خود اختصاص داده‌اند.

ب) داستان‌هایی که در آن تلاش بر حفظ و عدم غیاب دیگری است: تنها نمونه‌ی این داستان‌ها در شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار است؛ داستانی که در آن دو هم‌اورد - که هر دو چهره‌ای نیک و اسطوره‌ای دارند - هرگز راضی به حذف و غیاب دیگری نیستند.

ج) داستان‌هایی که در حدّ فاصل این دو قرار می‌گیرند: مانند داستان رستم و سهراب، که در آن می‌توان عناصر داستان‌های حماسی و داستان‌های تراژدی را باهم مشاهده کرد.

واژگان کلیدی: دیگری، حماسه، تراژدی، رجزخوانی، گفتگو، رستم و اسفندیار، رستم و سهراب.

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
k-dezfoulia@sbu.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
amankhani27@yahoo.com

مقدمه

«دیگری» مفهومی است که توجه به آن در تحقیقات ادبی و فلسفی سابقه‌ای چندان طولانی ندارد. ژان پل سارتر در کتاب هستی و نیستی نوشت: «بسیار تعجب آور است که مساله‌ی دیگری هرگز توجه پیروان حقیقت را به خود جلب نکرده است» (سارتر، ۱۳۵۳: ۲۰). شاید بتوان دلیل این امر را در سنت فکری حاکم بر غرب، سنت دکارتی، جستجو کرد؛ سنتی که با جدا ساختن ذهن (روح) از جسم و قبول برتری جوهر ذهن به عنوان جوهری خود - بسنده، از انسان مدرن جزیره‌ای محصور در خویشتن خویش ساخته بود. با این وجود، سارتر اولین کسی نیست که مفهوم «دیگری» را در کانون توجه خویش قرار داد. هرچند او با وارد ساختن این مفهوم در آثار فلسفی و ادبی‌اش (خصوصاً در نمایشنامه‌ی در بسته) جان تازه‌ای به کالبد سنت فکری کشورش بخشید؛ اما پیشگام این امر نبود. پیش از او کسانی چون هوسرل و هایدگر بودند که این مفهوم یکی از ارکان اصلی تفکر آنان به حساب می‌آمد؛ خصوصاً هایدگر - که سارتر متأثر از آرا او بود- به دلیل رویکرد انتقادی‌اش نسبت به سنت فکری غرب، سال‌ها پیش از سارتر کوشیده بود تا انسان را از حصار در خودبودگی‌اش خارج ساخته، دنیای او را به روی جهانی که «دیگری» نیز جزئی از آن باشد، بگشاید (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۹۳).

«دیگری» تنها در حوزه‌ی فلسفه پدیدار نشد، بلکه ادبیات نیز به نوبه‌ی خود شاهد حضور پر رنگ این مفهوم تازه وارد به مباحث ادبی بود. در این باره آثار و اندیشه‌های میخائیل باختین، متفکر روس، سهم عمده‌ای ایفا کرد تا آنجا که او را همانند سارتر و هوسرل، آغازگر اهمیت هستی‌شناختی دیگری برای آگاهی دانسته‌اند (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۵).

توجه به آرا باختین (دیگری، گفتگو و ...) در تحقیقات ادبی و باز خوانی متون گذشتگان از این منظر، سبب خلق چشم اندازهایی جدید در حوزه‌ی فلسفه و مباحث ادبی گردید، چنانکه بسیاری از مفاهیم آشنای امروز چون بینادهنیت، چند آوایی، دیالوگ و ... به واسطه‌ی باختین و آثار او رواج و قبول عام یافت. حتی می‌توان گفت این مفاهیم سبب شده تا از او به عنوان بزرگترین نظریه پرداز ادبی قرن یاد شود (تودوروف، ۱۳۷۷: ۷).

مطالعه و بررسی تحقیقات انجام شده در کشورمان، نشان‌دهنده‌ی حضور تدریجی

_____ "دیگری" و نقش آن در داستان‌های شاهنامه / ۳

اندیشه‌های باختین است که می‌تواند نشانه‌ی اهمیت و کارگشایی اندیشه‌های او باشد. در این مقاله با استفاده از روش باختین و تمرکز بر مفهوم دیگری و نقش گفتگو، به مطالعه‌ی داستان‌های شاهنامه می‌پردازیم تا نه تنها چشم‌اندازی تازه بر روی این داستان‌ها گشوده شود، بلکه با استفاده از نظریه‌های این متفکر روسی، تعاریفی تازه و دیگرگون از حماسه، تراژدی و غمنامه ارائه گردد؛ بدین معنا می‌توانیم حماسه را ژانری بدانیم که حضور دیگری نه تنها در آن احساس نمی‌شود، بلکه همواره سخن از غیاب دیگری است؛ زبان چنین ژانری نیز طبعاً زبانی یکسویه خواهد بود که باید آن را رجزخوانی دانست. درحالی‌که تراژدی ژانری است که در آن سخن از حضور دیگری و ضرورت حفظ آن است؛ زبان نیز به همین خاطر از انعطاف‌پذیری بالایی برخوردار بوده، داستان‌ها بر پایه‌ی گفتگو استوار هستند. داستان‌هایی نیز هستند که در حدّ فاصل این دو قرار می‌گیرند؛ غمنامه، می‌تواند نامی مناسب برای آنها باشد.

پیش از بیان چارچوب نظری این مقاله، باید گفت که داستان‌های انتخاب شده در این مقاله داستان‌هایی هستند که رستم، جهان پهلوان شاهنامه، در آن حضور داشته، مراد از دیگری نیز غالباً هم‌وردان او یعنی کسانی چون خاقان چین، اشکبوس، سهراب، اسفندیار و ... می‌باشد.

چارچوب نظری

امروزه، محققان نظریه‌ی باختین را غالباً در ارتباط با عصر او و دلبستگی‌های فلسفی‌اش بررسی می‌کنند. عصری که باختین در آن می‌زیسته، به دلیل حکومت خودکامه و تمامیت‌خواه رهبران حزب کمونیست شوروی و بخصوص استالین، عصری تپی از اندیشه‌های دموکراتیک و دنیایی مکالمه‌گریز است. جای شگفتی نیست اگر آثار باختین بر مبنای مکالمه، خنده و دیگری بنا نهاده شده باشد، زیرا فضای حاکم بر عصر او «فضایی مبتنی بر خنده ستیزی، جزم اندیشی و ایدئولوژی‌های مکالمه ستیز است که در آن تک صدایی ترویج و مکالمه تحاشی می‌شود» (پوینده، ۱۳۷۳: ۱۰). آثار باختین در واقع واکنشی است بر ضد زمانه‌اش، چنانکه سلدن و ویدوسون گفته‌اند «باختین عمیقاً ضد استالینیست است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۹) و بهتر آنکه گفته می‌شد او ضد تمامیت خواهی و تک‌گویی است.

درباره‌ی دل‌بستگی و مطالعات فلسفی او نیز نوشته‌اند که آثار او «وامدار انبوهی گیج‌کننده از تاثیرات نحله‌های فلسفی بود که از آن جمله می‌توان به فلسفه‌ی نوکانتی و پدیدارشناسی هوسرلی و زندگی‌گرایی برگسونی اشاره کرد» (گار دینر، ۱۳۸۱: ۳۶). در میان این نحله‌های گوناگون فلسفی، پدیدارشناسی هوسرلی با اندیشه‌های باختین و بخصوص مفهوم دیگری او ارتباط بیشتری دارد (غلامحسین زاده، ۱۳۸۷: ۲۳۹). پیشتر گفته شد که حاصل و نتیجه‌ی سوژه‌ی آگاه دکارتی، انسانی بود محصور در خویشتن خویش. هوسرل با وجود پابندی بر سنت دکارتی غرب و اعتقاد به آگاهی انسان (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۸۱) آگاهی را همواره دارای متعلق می‌داند. به تعبیر او آگاهی یعنی آگاهی از چیزی؛ آنچنانکه ترس همواره ترس از چیزی است و عشق همواره عشق به چیزی است (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۴۸) چنین تفکری می‌توانست زمینه ساز گشوده شدن پای جهان فراموش شده و «دیگری» در تفکر دکارتی غرب به مباحث فلسفی باشد؛ اینکه محققان از ارتباط بین الادهانیت باختین و آنچه هوسرل مساله‌ی انسان‌های دیگر می‌نامد^(۱)، سخن گفته‌اند، به همین دلیل است (گار دینر، ۱۳۸۱: ۴۳). در چنان فضایی که رژیم خودکامه بدون آنکه گوشه‌ای برای شنیدن داشته باشد، تنها سخن‌گوست، باختین خواهان تجربه‌ی جهان با حضور دیگری و مکالمه است (احمدی، ۱۳۸۲/۱: ۹۶) و از شکل‌گیری معنا از درون مکالمه و مناسبات میان افراد سخن می‌گوید (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۰).

او با چنین رویکرد متفاوتی به سراغ آثار ادبی می‌رود و بالطبع نتایج متفاوتی نیز می‌گیرد. اگر او داستایفسکی را بر تولستوی برتری می‌دهد، به دلیل همین رویکرد متفاوت است، زیرا «شخصیت‌های آثار داستایفسکی جهان بینی فرد را نه تنها در رابطه با دیگر شخصیت‌ها و نه تنها در رابطه با خواننده، بلکه حتی در رابطه با نویسنده، اعلام می‌کنند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۵۵) در حالیکه تولستوی حداقل در نظر باختین جوان چنین نیست^(۲) «صدا‌های گوناگونی که در آثار تولستوی می‌شنویم کاملاً تابع مقاصد کنترل‌کننده‌ی مولف است؛ فقط یک حقیقت وجود دارد و آن حقیقت از دیدگاه مولف [تولستوی] است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۹).

بی شک رمان، ژانر مورد علاقه‌ی باختین در تحقیقاتش است، چرا که او «رمان را شکل جامع و کامل سبک‌ها و نظام‌های گوناگون ادبی می‌داند» (نامور مطلق، ۱۳۸۷:

۴۰۲)، رمان و به خصوص رمان‌های داستایفسکی از جنبه‌ی دیگری نیز برای باختین حائز اهمیت بود و آن اینکه این ژانر «به دلیل قابلیت بالای گفتگومندی از دیگر گونه‌های ادبی متمایز می‌شود» (همان: ۴۰۳). حقیقت آن است که اگر باختین به مسائلی چون حماسه و ... می‌پردازد، تنها به این دلیل است که باور دارد حماسه به دلیل ساختار بسته و شکل تک‌گفتارانه و به دور از گفتگو (لجت، ۱۳۸۳: ۲۱) درست نقطه‌ی مقابل رمان است. اگر در رمان چندین صدا شنیده می‌شود، در حماسه تنها یک صدا انعکاس می‌یابد. همین خصیصه سبب می‌گردد تا حماسه در نظر باختین هرگز ارج و قربی نداشته باشد تا آنجا که محققان رویکرد او به حماسه، را بی‌رحمانه دانسته‌اند (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۵۷) در نظر باختین جهان تک‌صدای حماسه، درست همانند جهان تک‌صدای سال‌های حکومت استالین بود که باختین از آنها می‌گریخت.

حماسه، رجز خوانی و غیاب دیگری

وجود آثار حماسی را یکی از دلایل اصلی غنای ادبیات هر کشوری دانسته‌اند، چنانکه یونانیان به دلیل داشتن حماسه‌های بزرگی چون، ایلیاد و ادیسه، همواره به خود بالیده‌اند. درست همانگونه که ایرانیان نیز به شاهنامه‌ی حکیم توس همواره مباحث کرده و خواهند کرد. چنانکه پیشتر نیز گفته شد، حماسه و آثار حماسی در نظر باختین ارج و قربی نداشت، زیرا به نظر او در حماسه نه تنها دیگری حضوری حقیقی و ملموس ندارد، بلکه همواره صحبت از حذف و غیاب اوست. البته باید اعتراف کرد که باختین در مدعایی که دارد، تا حدود زیادی محق است؛ حذف دیگری و به تبع آن زبان یکسویه‌ی حماسه، موضوعی است که به وضوح در هر اثر حماسی مشاهده می‌شود. اینکه می‌گویند آثار حماسی شرح جنگ‌هاست و در حماسه، ملت‌ها به دنبال نابود ساختن آن چیزهایی هستند که در نظر آنها ناپسند و مایه شرّ و فساد است (صفا، ۱۳۵۲: ۴)، حکایت از تلاش برای حذف دیگری به هر نام و بهانه‌ای (مایه‌ی شرّ، دشمن و ...) دارد. اگر به دلایل شکل‌گیری حماسه، حداقل بخشی از بخش‌های اصلی حماسه‌ی ملی ایرانیان دقت کنیم، درستی نظر باختین را در خواهیم یافت. بن‌مایه‌ی حماسه‌ی ایرانیان، یا حاصل درگیری‌های آریائی‌ان تازه وارد با ساکنان بومی فلات ایران می‌باشد (رزمجو، ۱۳۸۱: ۵۰) یا ادامه‌ی حیات اساطیر آنان است در شکلی حماسی. چنانکه افراسیاب، شاه پهلوان

تورانی و بزرگترین دشمن ایرانیان در شاهنامه، درحقیقت همان «اپوش» یا دیو خشکسالی است که در «روند دگرگونی شخصیت و جابه جایی اساطیری به هیات شاهنشاه - یل تورانی و سپستر پهلوانی ترک و بوده‌ای تاریخی در آمده، اما نشانه‌های سرشتِ نخستین و اساطیری او در شاهنامه و برخی دیگر از منابع برجای مانده است» (آیدانلو، ۱۳۸۶: ۸۳).

آنچه در تمام این موارد دیده می‌شود، این است که تدوین کنندگان و سراینندگان حماسه‌های ایرانی، خواهان غیاب و خاموشی صدای دیگری (افراسیاب، دیو خشکسالی، بومیان فلات ایران، اشکبوس و...) هستند. قاطعیّت سخن شاهان و پهلوانان ایرانی در حذف دیگری (کشتن) هیچ شک و شبهه‌ای در این باره باقی نمی‌گذارد. به عنوان نمونه می‌توان به پاسخ کیخسرو به جهن که حامل پیام افراسیاب است، اشاره کرد؛ کیخسرو پس از شنیدن پیام افراسیاب، به جهن می‌گوید:

نگه کن که تا چون بود باورم	چو کردارهای تو ییاد آورم
از این پس مرا جز به شمشیر تیز	نباشد سخن با تو تا رستخیز
مگر کز بدان پاک گردد جهان	به داد و دهش من بیندم میان
بد اندیش را از میان بر کنم	سمر بد نشان را بی افسر کنم

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۵۷۱)

متعاقباً زبانی که در چنین آثاری به کار گرفته می‌شود، زبانی است یکسویه و بدون انعطاف؛ زبانی که آن را رجزخوانی نامیده‌اند. این زبان و این نوع سخن گفتن (و نه گفتگو کردن) همانند ژانر خویش، حماسه، سرشار از مفاهیمی است که نشان دهنده‌ی غیاب دیگری (به شکل‌هایی چون تحقیر هم‌اورد یا برکشیدن خویش و برتر دانستن خود از هم‌اوردان و...) در ذهن قهرمان داستان است. اگر به رجزخوانی‌های پهلوانان ایرانی در شاهنامه نظر انداخته، آنها را مورد بررسی قرار دهیم، به این نتیجه خواهیم رسید که «رجزخوانی‌های پهلوانان ایرانی در برابر هم‌اوردان خویش به نوعی مفاخره و خودستایی ایرانیان درباره‌ی نژاد و اصالت تبار و پیروزی‌هایی است که در گذشته به دست آورده‌اند؛ که یا به شکل مستقیم و آشکارا تخمه‌ی ایرانیان آزاده را ستوده‌اند و به دلاوری‌های ایشان در برابر بیگانگان اشاره شده‌است و یا در قالب مفاخرت یک پهلوان به‌خاطر نژاد و تبار و دلاوری‌های او و خاندانش تجلی یافته است که این موضوع را

می‌توان به نوعی بازجست عظمت و افتخارات گذشته‌ی ایرانیان تلقی کرد» (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۱۳).

برای نشان دادن نمونه‌هایی از این زبان و مفاهیمی که انتقال دهنده‌ی آن است، چند نمونه از رجزخوانی‌های رستم آورده می‌شود:

الف) بر کشیدن پهلوانان خودی

رستم در پاسخ به اشکبوس (آن گاه که رستم را، پیاده پیش‌روی خود می‌بیند و به او می‌گوید بدون اسب خود را به کشتن خواهی داد) در حالیکه خود را به شیر و نهنگ و پلنگ تشبیه می‌کند، می‌گوید:

تهدمتن چنین داد پاسخ بدوی	که ای بیهده مرد بسیار گوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد	سر سرکشان زیر سنگ آورد
به‌شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار	اندر آینه‌هرسه به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار	پیاده بیاموزمت کار زار

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۸۵)

ب) تحقیر هم‌اورد

پس از عبور رستم از هفت خوان و آزاد ساختن کاووس و پهلوانان ایرانی، در جنگی که میان ایرانیان با دیوان مازندران روی می‌دهد، پهلوانی به نام جویان، از ایرانیان هم‌نبرد می‌خواهد. رستم پس از تعلق پهلوانان ایرانی، خود به مصاف او رفته، در رجزی کوتاه او را با تحقیر، شایسته‌ی بخشایش و ترحم می‌داند:

به آوردگه رفت چون پیل مست	یکی پیل زیر ازدهایی بدست
عنان‌را بپیچید و برخاست‌گرد	ز بانگش بلرزید دشت نبرد
به‌جویان چنین گفت کای بدنشان	بیفکنده نامت ز گـردنکشان
کنون بر تو بر جای بخشایش است	نه هنگام آورد و آرامش است
بگیرید تو را آنک زاینده بود	فزاینده بود ارگزاینده بود

(همان: ۱۵۱)

بدین ترتیب و با کمک گرفتن از نظریه‌ی باختین و مفاهیمی که نظریه‌ی او در اختیار ما قرار می‌دهد، می‌توان حماسه‌ای بودن داستان‌هایی چون نبرد ایرانیان با

افراسیاب، خاقان چین و ... را تبیین کرد.

جدا از آنچه که گفته شد و با در نظر داشتن نظریه‌ی باختین، هنوز هم می‌توان شواهدی دیگر از خلال داستان‌های شاهنامه بیرون کشید که موید ادعای باختین درباره‌ی ساختار بسته، تک‌گفتاری بودن و غیاب دیگری در آثار حماسی باشد. در ادامه در کمال اختصار به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

الف) کوتاهی گفتگوها و تکیه‌ی داستان‌ها بر اعمال پهلوانی: در تعریف حماسه گفته‌اند که حماسه «نوعی اشعار وصفی است که مبتنی بر اعمال پهلوانان و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد، به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان باشد» (صفا، ۱۳۵۲: ۳). نکته‌ی مهم در این تعریف، تأکیدی است که بر اعمال پهلوانی شده است؛ می‌توان چنین گفت که در داستان‌های حماسی شاهنامه به دلیل غیاب دیگری و رویکرد یک جانبه‌گرایانه‌ی قهرمانان، آنان نیازی به باز کردن باب گفتگو احساس نمی‌کنند و بدین ترتیب داستان‌ها تنها در وصف تلاش قهرمانان و غالباً در حذف دیگری خلاصه می‌شود. از همین رو حماسه را باید استوار بر اعمال دانست تا گفتگو؛ امری که ارسطو نیز به آن اعتقاد داشت (مک لیش، ۱۳۸۶: ۲۸). گفتگوهای موجود در این داستان‌ها بسیار کوتاه و غالباً بی‌ثمر بوده، در زمینه‌ی اصلی داستان نیز نقش عمده‌ای ندارند. برای ذکر نمونه‌ای از میان شواهد بسیار شاهنامه، می‌توان به رویارویی رستم با پهلوانی ساوه نام در داستان نبرد با خاقان چین اشاره کرد:

یکی خویش کاموس بد ساوه نام	سر افراز و هر جای گسترده نام
بیامد به پیش تهمتن به جنگ	یکی تیغ هندی گرفته به چنگ
بگردیدگرد چپ و دست‌راست	ز رستم همی کین کاموس خواست
به رستم چنین گفت کای ژنده پیل	ببینی کنون موج دریای نیل
بخواهم کنون کین کاموس خوار	اگر باشدم زین سپس کارزار
چو گفتار ساوه به رستم رسید	بزد دست و گرزگران برکشید
بزد بر سرش گرز را پیلتن	که جانش برون شد به زاری ز تن

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۴۰۶)

ب) بستن باب گفتگو به شکل کتمان نام: با آگاهی از مباحث اسطوره‌ای درباره‌ی چرایی و انگیزه‌ی کتمان نام از سوی جنگاوران^(۳)، باید گفت که وجود چنین صحنه‌هایی

در داستان‌های حماسی، می‌تواند گویای آن باشد که پهلوانان به این وسیله و با ایجاد مانع و طفره رفتن در اولین گام شکل‌گیری گفتگو و مکالمه، از گفتگو کردن شانه خالی می‌کنند. زیرا اعتقادی به افتتاح باب گفتگو نداشته، هم‌اورد خویش را فاقد آن حقانیتی می‌دانند که زمینه را برای شکل گرفتن گفتگو آماده سازد. نمونه‌های چنین عملی در شاهنامه کم نیست؛ در همان داستان وقتی پهلوانی چنگش نام به نبرد رستم می‌آید و از رستم نامش را می‌پرسد، رستم که گویی برای جنگ و کشتن هم‌اورد خویش شتاب دارد، از دادن پاسخ تن می‌زند:

بدو گفت چنگش که نام تو چیست؟	نژادت کدامست و کام تو چیست؟
بدان تا بدانم که روز نبرد کرا ریختم	خون چو برخواست گرد
بدو گفت رستم که ای شور بخت	که هرگز مبادا گل آن درخت
کجا چون تو در باغ بار آورد	چو تو میوه اندر شمار آورد
سـر نیزه و نام من مرگ تست	سرت را ببايد ز تن دست شست

(همان: ۳۹۱)

گفتگو، حضور دیگری و تراژدی^(۴)

اینکه چرا باختین به آثاری که در قالب تراژدی خلق گردیده‌اند، توجه نکرده و اثری شایان توجه در این باره ننوشته، جای شگفتی است زیرا در میان ژانرهای مختلف ادبی، تراژدی به دلیل وجود عناصری چون مکالمه، گفتگو و حضور انکار ناپذیر دیگری، بیشترین خویشاوندی را با نظریات باختین دارد. چنانکه پس از این اشاره خواهد شد، حتی تراژدی از برخی جهات، با آرا او همسانی بیشتری دارد تا رمان.

اما پیش از آنکه به بیان شباهت‌های موجود میان تراژدی و آرا باختین بپردازیم، لازم است تعریفی از تراژدی به دست دهیم و این کاری است بس دشوار. همانگونه که کامو (کامو، ۱۳۸۵: ۱۴۹) و کسانی چون اشتاینر (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۱۷) نشان داده‌اند، تعریف تراژدی اگر امکان‌پذیر هم باشد، تعریفی ناقص خواهد بود، زیرا نمی‌تواند تمامی آنچه که تا امروز زیر عنوان تراژدی قرار گرفته، شامل شود. در این مقاله نیز از تراژدی تعریفی ارائه نشده، تنها به پیروی از کامو به مهمترین ویژگی‌های آن اشاره می‌شود که عبارتند از: الف: «در تراژدی نیروهایی که به مقابله‌ی هم می‌آیند به یک نسبت مشروع و برحق‌اند. برعکس، در درام و ملودرام [و همین‌طور در حماسه] تنها یکی از نیروها مشروع

هستند» (کامو، ۱۳۸۵: ۱۴۹). ب: سرنوشت و تقدیر حاکم بر انسان‌هاست و خرد انسانی در رویدادها نقشی کم رنگ دارد (همان: ۱۵۲).

اگر به دلیل تفکرات آزادی‌خواهانه باختین، مورد دوم را که در آن انسان اسیر سرنوشت و محکوم تقدیر است، نادیده بگیریم، از ویژگی اول می‌توان دو رکن باختینی، یعنی دیگری و گفتگو را استنتاج کرد.

الف) خصلت گفتگویی تراژدی‌ها: آنجا که باختین بر خصلت گفتگو تاکید دارد، منظورش هر نوع گفتگویی نیست؛ چنانکه نمی‌توان گفتگوهای افلاطون را دقیقاً همان چیزی دانست که مد نظر باختین بوده است، زیرا نه تنها از میان این گفتگوها چهره‌ی حق به جانب سقراط (افلاطون) دیده می‌شود بلکه غلبه‌ی صدای او بر سایر صداها کاملاً مشهود است. در صورتی که باختین به دلیل دل‌بستگی به اندیشه‌های دموکراتیک، خواهان برتری و تفوق هیچ صدایی نیست. در اندیشه‌ی باختین، صداها باید در عرض یکدیگر قرار بگیرند و نه در طول هم؛ نمونه‌ای که او از تکرار آن خسته نمی‌شود، آثار داستایفسکی است او «زمان‌های داستایفسکی را به صورت صداها در حال رقابت و اندرکنشی می‌بیند که در آن، هر صدا، ارزشیابی‌های احتمالی دیگر صداها را به حساب می‌آورد و در عین حال برای به کرسی نشاندن ارزشیابی‌های خود تکاپو می‌کند ... این نکته تنها در مورد رابطه‌ی شخصیت با شخصیت دیگر صدق نمی‌کند بلکه در مورد رابطه‌ی راوی با خواننده هم اعتبار دارد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۵-۲۵۴).

تراژدی از این حیث اگر نزدیک‌ترین ژانر به رمان نباشد، بی‌گمان یکی از نزدیک‌ترین ژانرها خواهد بود. زیرا در تراژدی همانند رمان، ما با صداهایی برخورد می‌کنیم که در عرض یکدیگر حرکت می‌کنند و غالباً هم نمی‌توانند بر یکدیگر فائق شوند، چنانکه در تراژدی آنتیگون، خواننده همچون شخصیت‌های این تراژدی، نمی‌داند باید گوش به کدامین صدا بسپارد (سوفوکل، بی‌تا: ۱۵). به آنتیگون که به دلیل ارزش‌های خانوادگی و قومی‌اش ناگزیر از خاکسپاری جسد برادر کشته شده‌ی خویش است یا به کرئون که به دلیل باور به ارزش‌های نوظهور (نقش دولت در جامعه) علی‌غم میل باطنی‌اش، خود را ناچار از محاکمه‌ی آنتیگون می‌بیند.

ب) دیگری در تراژدی: مکالمه و گفتگو طبیعتاً بدون حضور دیگری امکان‌پذیر نیست، تاجایی که می‌توان از خلال آنچه درباره‌ی خصلت گفتگوگرایانه‌ی تراژدی سخن

گفتم، حضور دیگری را نیز حس کرد. به جرات می‌توان گفت تراژدی از جهت ناگزیری از حضور دیگری (به دلیل این که اساس تراژدی بر اعتقاد به متکثر بودن حقایق می‌باشد) بر رمان برتری دارد، زیرا همانگونه که باختین نشان داده بود، اگرچه رمان ظاهراً تنها قالبی است که در آن می‌توان به دلیل چند آوایی، حضور دیگری یا دیگران را احساس کرد، اما تصویری اشتباه خواهد بود اگر همه‌ی رمان‌ها را چنین بدانیم. مگر نه این بود که باختین اعتقاد داشت به‌رغم وجود شخصیت‌های بسیار در آثار تولستوی، این آثار خصلتی تک‌گویانه داشته، حضور دیگری یا دیگران در آنها احساس نمی‌شود؟ تعداد رمان‌هایی که از خلال آنها ما تنها صدای نویسنده را می‌شنویم به مراتب بیشتر از رمان‌های چند صدایی است، اما آیا می‌توان تراژدی‌ای را نشان داد که دیگری در آن نبوده، تنها سایه‌ی نویسنده بر آن افتاده باشد؟ با توجه به ویژگی‌هایی که برای تراژدی ذکر گردید، پاسخ باید منطقی‌منفی باشد.

به قطع و یقین اگر باختین به تراژدی نیز می‌پرداخت، مسلماً به غنای آنچه ما امروزه از تراژدی می‌دانیم، می‌افزود هرچند هنوز هم می‌توان به کمک اندیشه‌های او پرتویی بر این ژانر انداخت؛ چنانکه در ادامه سعی می‌کنیم با کمک گرفتن از آرا او به تحلیل باختینی داستان رستم و اسفندیار بپردازیم.

درباره‌ی اینکه داستان رستم و اسفندیار، داستانی است که باید آن را جزء آثار حماسی به حساب آورد یا ذیل داستان‌های تراژدی قرار داد، تاکنون گفتگوهای بسیاری شده است. نظر برخی محققان بر ترجیح تراژدی بودن این داستان است. مثلاً دکتر شمیس در این خصوص می‌نویسد: «رستم و اسفندیار را معمولاً حماسه خوانده‌اند، به گمان من تراژدی خواندن آن شایسته‌تر است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۴۴) بررسی این داستان بر مبنای آموزه‌های باختین نیز گویای آن است که این داستان را نباید تنها به صرف بودن پاره‌ای رجز‌خوانی‌ها، حماسه دانست. زیرا در این داستان برخلاف داستان‌های حماسی - که خواهان غیاب و خاموشی صدای دیگری است - قهرمانان سعی در حفظ و بقای دیگری و گوش سپردن به صدای دیگری دارند. دلیل چنین امری را باید در حضور دیگری در ذهن قهرمان دانست؛ حضوری که اگر نخواهیم آن را تنها به حضور فیزیکی محدود کنیم، نشانگر باور به حقانیت هم‌اورد است. در راستای قبول همین حقانیت، محققى چون دکتر زرین کوب پیش از پرداختن به شرح داستان و

چگونگی رسیدن ناگزیر پهلوانان به عرصه‌ی کارزار، می‌نویسد:

«در کشمکش رستم و اسفندیار نمی‌دانم کدام یک از آنها را باید سزای همدردی شمرد؛ گه‌گاه فکر می‌کنم هر دو همدردی انسان را بر می‌انگیزند زیرا هر دو در سر دو راه بین مرگ شرافتمندانه و زندگی آبروباخته واقع شده‌اند. حماسه پرداز طوس خود بیشتر از دیگران به این نکته توجه دارد، زیرا به هر دو پهلوان عشق می‌ورزد و دوست ندارد هیچ یک از آنها حیثیت و آوازه‌ی پهلوانی خود را فدای زندگی نه چندان مطلوب سازد» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۷۸).

حضور دیگری و طنین صدای او در جای جای داستان داستان‌های شاهنامه به اشکال گوناگون قابل مشاهده است. در همان برخورد اول و پیش از آنکه داستان به اوج خود برسد، رستم پس از دیدار اسفندیار به او می‌گوید که زنده کننده‌ی خاطره‌ی سیاوش برای اوست و متعاقباً اسفندیار نیز نمی‌تواند مهر خود را نسبت به پهلوان سالخورده‌ی سیستانی پنهان سازد؛ او نیز رستم را کسی می‌داند که یاد زریر را برایش زنده می‌سازد. حتی در لحظاتی که دو پهلوان جز جنگ، راهی دیگر پیش پای خود نمی‌بینند، در رجزخوانی‌های خویش به اصطلاح هوای دیگری را دارند. اینکه آنان در آستانه‌ی بزرگترین نبرد زندگی خویش، صلابت پیشین خود را ندارند، دلیل آن است که نمی‌توانند چشمان خود را بر روی دیگری بسته، طنین صدای او را نشنوند. آنان هرگز آرزومند و خواستار حذف دیگری نیستند، پس جای شگفتی نیست که این یلان، این بار به جای کوبیدن، سخن از به آغوش برداشتن و نشانیدن هم‌آورد بر تخت به میان می‌آورند^(۵).

پیامد حضور دیگری و پژواک صدای او در این داستان، سبب شکل‌گیری بلندترین گفتگوها در شاهنامه است. در این داستان، همانگونه که باختین هم متذکر شده و ما پیشتر به آن اشاره کرده‌ایم، صداهایی شنیده می‌شود که سعی بر برتری بر سایر صداها دارند. از همین رو نیز بارها شاهد تکرار آنها هستیم؛ چنانکه اسفندیار بارها برای توجیه خویش و مشروعیت بخشیدن به عملش، لزوم پیروی و سرسپردگی به فرمان شاه را یادآور می‌شود و رستم نیز در مقابل حرف از آزادی و عدم سرسپردگی می‌زند.

اما ریشه‌ی این حقانیت‌ها یا تکثر حقایق، کجاست؟ این پرسش توجه تمامی شاهنامه پژوهان را به خود جلب کرده است. پاسخ‌های ارائه شده نیز گوناگونند، اما در

پشت همه‌ی این کثرت‌ها وحدتی نیز دیده می‌شود؛ ستیز و نبرد مواضع و دیدگاه‌ها. نکته‌ای که هگل آن را دریافته بود. به نظر این فیلسوف آلمانی «آنچه ما در مرکز بزرگترین تراژدی‌های آشیل و سوفوکل مشاهده می‌کنیم، برخوردی تراژیک است و نه یک قهرمان تراژیک و اینکه ستیز و نزاع مشهود در آنها نبرد میان خیر و شر نیست بلکه در واقع ستیزی است میان مواضع و دیدگاه‌هایی یکسویه که هر یک تا حدی تجسم خیر و نیکی هستند» (کافمن، ۱۳۸۵: ۱۳۱). تعبیرهایی هم که در این باره از داستان رستم و اسفندیار شده است، غالباً گویای برخورد دو موضع و دو جهان‌بینی است تا برخورد دو قهرمان. چنانکه برخی این نبرد را نمایشگر برخورد نمایندگان دو آیین کهن ایرانی دانسته‌اند (دولت آبادی، ۱۳۷۹: ۵۹ و شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۹) و برخی دیگر نیز سبب رویارویی این دو پهلوان را تغییر و جابه‌جایی دو فرهنگ دانسته‌اند (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۴۰ و خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۴۷ و اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۱۳۰).

در کنار مطالب ذکر شده، در این داستان، نشانه‌های دیگری وجود دارد که بر تراژدی بودن داستان صحه می‌گذارند. به عنوان مهمترین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

الف: حضور پشوتن

در تراژدی‌هایی که در یونان اجرا می‌گردید، گروهی موسوم به همسرایان وجود داشتند که «بیشتر به تبیین و تفسیر اعمالی می‌پرداختند که به نحوی دیدگاه‌های اخلاقی، اعتقادی و اجتماعی آن زمان را در بر داشت» (داد، ۱۳۸۲: ۵۳۸). در تراژدی رستم و اسفندیار نیز می‌توان پشوتن را مصداق این دسته از همسرایان دانست: «نقش پشوتن در داستان این است که در حقیقت نیمه‌ی گمشده‌ی اسفندیار و ندای وجدان گهگاه بیدار اسفندیار باشد. می‌توان گفت که پشوتن در این داستان همان نقشی را دارد که در تراژدی‌های یونانی بر عهده‌ی همسرایان قرار می‌گرفت، زیرا او نماینده‌ی وجدان آگاه و عقل سلیم است و ندای حق و راستی» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۵۲).

ب: غیاب پشوتن در لحظات حساس داستان

یکی از نکاتی که به هنگام خواندن این داستان به نظر غیر منطقی می‌آید این است که چرا اسفندیار، بهمن را - که جوانی است خام و سرد و گرم روزگار نچشیده است - به پیام‌رسانی نزد رستم می‌فرستد، در صورتیکه پشوتن - که نمادی از عقلانیت، درایت و آهستگی است - در این سفر همراه اوست؟ خواننده حق دارد اگر گمان کند که شاید

درایت پشوتن می‌توانست پایان دهنده‌ی این نبرد شوم باشد؛ نبردی که برنده‌ی آن نیز در حقیقت بازنده‌ی بیش نیست. پاسخ این است که تراژدی، حضور عقلانیتِ پشوتن را برنمی‌تابد؛ زیرا میان تراژدی و خرد انسانی تضادی آشکار وجود دارد. برای آشنایان با این ژانر، این مساله نمی‌تواند پوشیده بماند که: «هرگونه باور واقع بینانه‌ای در مورد درام تراژیک باید از عینیت بلا سرچشمه بگیرد. تراژدی پایان بدی دارد. نیروهایی چهره‌ی تراژیک را درهم می‌شکنند؛ نیروهایی که نه می‌شود به خوبی آنها را شناخت و نه می‌توان با فرمان خرد بر آنها چیره شد. این نکته نیز بسیار ضروری است آنجا که علل فاجعه، گذراست، آنجا که بتوان با ابزار فنی یا اجتماعی به کشمکش پایان داد، درام جدی داریم اما تراژدی نه» (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۱۶).

چنانکه گفته شد تراژدی در تعارض با خرد آدمی است. آنجا که پای خرد آدمی به میان می‌آید، تراژدی پایان خواهد یافت. نیچه شاید از اولین کسانی بود که به این مساله آگاهی یافت و آن را در کتاب زایش تراژدی تبیین کرد. نیچه عقلانیت سقراط را پایان دهنده‌ی دوران شکوهمند تراژدی در یونان می‌دانست. زیرا «در سقراط غریزه‌هاست که منقد می‌شود [انقیاد می‌یابند] و خودآگاهی است که دست به آفرینش می‌زند» (نیچه، ۱۳۸۵: ۹۶).

غمنامه‌ی رستم و سهراب

داستان رستم و سهراب یکی از حزن‌انگیزترین داستان‌های شاهنامه است، تا آنجا که برخی این داستان را یک اثر تراژیک دانسته‌اند (خالقی، ۱۳۸۱: ۱۴۱). چنین به نظر می‌رسد که تراژیک خواندن این داستان از سوی محققان، به دلیل سنجیدن آن با تعریفی باشد که ارسطو از تراژدی ارائه داده است. البته این داستان نیز از خصیصه‌های اصلی داستان‌های تراژیک خالی نیست؛ مهمترین این خصیصه‌ها عبارتند از:

الف) ارسطو در فن شعر خویش و پس از آنکه به تعریف تراژدی می‌پردازد، می‌نویسد: «ولی هرگاه فاجعه میان کسان یک خاندان روی دهد، چنانکه برادر قاتل برادر شود، فرزند خون پدر را بریزد، مادر فرزندی را فرزندی مادرش را بکشد یا هر یک از ایشان نسبت به آن دیگری مرتکب عمل شنیعی شود یا قصد ارتکاب چنان کاری کند، شاعر [تراژدی‌ساز] باید در جستجوی چنین وقایعی باشد» (ارسطو، ۱۳۵۲: ۶۶). به

استناد این قول ارسطو، می‌توان داستان‌هایی از نوع داستان‌های رستم و سهراب را تراژدی دانست زیرا که رستم همان پدری است که فرزند خویش را می‌کشد؛ عمل ناآگاهانه‌ی او نیز طبعاً بر میزان تراژیک بودن داستان افزوده است.

ب) عامل دیگر را باید در ویژگی خاص تراژدی‌های یونانی سراغ گرفت «در تراژدی‌های بزرگ یونان، تقدیر و سرنوشت سهم مهمی برعهده دارند. این سرنوشت تغییرناپذیر است و قدرت بشری نمی‌تواند از وقوع آن جلوگیری کند. شاید به همین علت است که گفته‌اند در تراژدی‌های یونان، آدمیان بازیچه‌ی دست امیال و هوس‌های خدایانند» (صناعی، ۱۳۷۰: ۳۱۳). غمنامه‌ی رستم و سهراب نیز در این مورد با تراژدی‌های یونانی کاملاً شباهت و خویشاوندی دارد. زیرا در این داستان نیز «سرنوشت، همه‌ی بافته‌های آدمیان را پنبه می‌کند» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۶۲). دست نیرومند تقدیر را در جریان شکل‌گیری حوادث این داستان بارها می‌توان مشاهده کرد؛ کشته شدن ژنده رزم - کسی که برای شناسایی رستم به همراه او آمده است - آنهم به دست خود رستم، کتمان نام رستم و امتناع از نشان دادن رستم به سهراب از سوی هجیر و... . گویی خود فردوسی نیز کاملاً به شکست انسان در برابر سرنوشت باور داشت که بلافاصله پس از طفره رفتن هجیر از نشان دادن رستم به سهراب می‌سراید:

تو گیتی چه سازی که خود ساخته‌است جهاندار از این کار پرداخته است
ز مـانـه نبشته دگرگونه داشت چنان کو گذارد بیاید گذاشت

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۸۸)

و تلخ‌ترین بخش این داستان جایی است که انسان نیز دست ناتوان خویش را در دستان تقدیر گذاشته، یاری دهنده‌ی او می‌شود؛ رستم با پنهان کردن هویت خویش تکوین‌کننده‌ی فاجعه می‌شود و آخرین امید سهراب را به باد می‌دهد:

چنین داد پاسخ که رستم نیم هم از تخمه‌ی سام نیرم نیم
که او پهلوان است ما که‌تریم نه با تخت و گاهیم و با مغفریم

(همان: ۱۹۱)

با این حال بررسی این اثر بر اساس نظریه‌های باختین گویای آن است که نمی‌توان و نباید این داستان را اثری تراژیک دانست. دلیل اینکه نمی‌توان این داستان را - که به قول فردوسی داستانی است پر آب چشم- تراژدی نامید، این است که در این داستان نه

تنها برخی از اصلی‌ترین خصایص - که پیشتر با استعانت از آرا باختین بدان اشاره کرده بودیم- تراژدی وجود ندارد بلکه کفه‌ی عناصر حماسی (البته با توجه به نظر باختین) در داستان بر بعد تراژدی آن می‌چربد:

الف: سهراب برای رستم دیگری نیست: این جوان نخواست، هرچه باشد، در نظر رستم و ایرانیان مبارزی است ترک که با سپاهی انبوه و به همراه سرداران نامی افراسیاب، هومان و بارمان، به مرزهای ایران حمله کرده، بسیاری از سربازان ایرانی را نیز کشته است. سهراب از این جهت به هیچ وجه با کسی چون اسفندیار قابل مقایسه نیست. او پهلوانی است بیگانه که بی‌تردید باید از پای درآید. رستم نیز در زمان جنگ با او تنها به مرگ او می‌اندیشد:

نگه کرد رستم بدان سرفراز	بدان چنگ و یال و رکیب دراز
بدو گفت نرم ای جوان مرد گرم	زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم
به پیوری بس دیدم آوردگاه	بسی بر زمین پست کردم سپاه
تبه شد بسی دیو در جنگ من	ندیدم بدان سو که بودم شکن
نگه کن مرا گر ببینی به جنگ	اگر زنده مانی مترس از نهنگ

(همان: ۱۹۱)

به خاطر بیاوریم درنگ رستم را به هنگام پرتاب تیر گز در نبرد با اسفندیار، رستمی که آنقدر آهستگی از خود نشان می‌دهد که اسفندیار بر او حمله‌ور می‌شود؛ اینجا و در نبرد با سهراب، پهلوانی است عجول که به سرعت با خنجر پهلوی هم‌اورد خویش را می‌برد. اگر سهراب همانند اسفندیار در ذهن رستم حضور داشته، طنین صدایش نشانی از حقیقت داشت، چنین شتابی از رستم قابل قبول نبود و شاید همان گونه که به اسفندیار گفته بود سهراب، کودک حقیقی خویش را به راستی به آغوش کشیده، او را به نزد زال و رودابه می‌برد.

ب: کوتاهی گفتگوها و زبان رجزگونه‌ی داستان: نیز تکمیل‌کننده‌ی جنبه‌ی حماسی این داستان است هرچند منطقی نیست که در اینجا هم آن رجزخوانی‌ها و زبان پرصلابت بخش‌های حماسی شاهنامه را توقع داشته باشیم؛ اما به هر حال زبان حاکم بر این داستان بیشتر به رجز خوانی می‌ماند تا گفتگو. در ادامه تنها به ذکر یک مورد بسنده می‌کنیم که در آن سهراب به تحقیر (که یکی از درونمایه‌های رجزخوانی است)

رستم و اسب او پرداخته، می‌گوید:

ز زین برکشید و بیفشارد ران	دگرباره سهراب گرز گران
بپیچید و درد ازدلیری بخورد	بزد گرز و آورد کتفش به درد
به زخم دلیران نه ای پایدار	بخندید سهراب و گفت ای سوار
دو دست سوار از همه بترست	به رزم‌اندرون رخس‌گویی خراست
جوانی کند پیر کانا بود	اگر چه گوی سر و بالا بود

(همان: ۱۹۲)

ج) کتمان نام: چنانکه پیشتر نیز گفته شد اگر بتوان کتمان نام را نشانه‌ای برای عدم پذیرش دیگری دانست، در این داستان نیز رستم همانگونه که بعدها در نبرد با خاقان چین و اشکبوس رفتار می‌کند، نام خود را از سهراب پوشیده می‌دارد و از دادن پاسخ به سهراب طفره می‌رود:

بدو گفت کز تو بپرسم سخن	همی راستی باید افکند بن
من ایدون گمانم که تو رستمی	گر از تخمه‌ی نامور نیرمی
چنین داد پاسخ که رستم نیم	هم از تخمه‌ی نامور نیرم نیم

(همان: ۱۹۱)

آیا نباید رفتار یکسان رستم با سهراب و خاقان چین و ... را به دلیل باور جهان پهلوان ایرانی به شباهت سهراب و آن دیگران دانست؟ رستم در هر دو داستان خواهان غیاب و خاموش کردن صدای دیگری است که در نظرش ذره‌ای از حقیقت در رفتار و گفتار آنان دیده نمی‌شود.

و اینکه برخلاف اسفندیار، برای سهراب حتی نمی‌توان حقانیتی قائل شد، زیرا حرکت کودکانه‌ی سهراب «هیچ سمت و سوی درستی ندارد، برحسب طبع متلاطمش معترض است اما به که و چه و چرا؟ به درستی نمی‌داند. تنها شنیده که پدرش چنین و چنان است و به صرف همین شنیده‌ها و حتی بدون کمترین شناخت ژرفی از پدر با خود سر حساب شده که چنین کسی باید حاکم روزگار باشد تا چه رسد به ایران. درحالی که این قدر نمی‌داند یا برایش نگفته‌اند که رستم اگر خودش پادشاهی می‌خواست به کف آوردنش آسان‌ترین کار بود و دیگر چه نیازی به دخالت طفلی جهان نادیده و مشتی سپاهیان توری وجود داشت؟» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۷۱).

آمیختگی عناصر تراژیک و حماسی در این داستان سبب گردیده است تا برخی از محققان نکته‌سنج این داستان را غمنامه (و نه اثری تراژیک) نامیده، عنوان تراژدی را برای آن مناسب ندانند (همان: ۲۷۹). گویا کامو نیز هنگامی که از نمایشنامه‌های واسطه‌ای یاد می‌کرد (کامو، ۱۳۸۵: ۱۵۰) همین‌گونه نمایشنامه و داستان‌ها را در نظر داشت؛ نمایشنامه و داستان‌هایی که حدّ فاصل تراژدی و درام قرار داشتند.

نتیجه‌گیری

باختین نظریه‌پردازی است آزادی‌خواه و بالطبع مفاهیم آزادی‌خواهانه‌ای چون گفتگو، دیگری و ... در اندیشه و آثار او جایگاهی ویژه دارند. او با تکیه بر همین مفاهیم به بررسی آثار ادبی نویسندگانی چون رابله و داستایفسکی می‌پردازد و البته نتایج و آثار در خور توجهی نیز گرفته، چشم اندازه‌های تازه‌ای را بر روی خوانندگانش می‌گشاید. در این مقاله نیز سعی گردید تا بر اساس آرا باختین و با تکیه بر مفهوم دیگری، داستان‌های شاهنامه (البته داستان‌هایی که رستم در آنها حضور دارد) بررسی شود. بر این اساس داستان‌های شاهنامه را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. داستان‌هایی که در آن سخن از حذف و غیاب دیگری است: این داستان‌ها که بیشترین حجم شاهنامه را به خود اختصاص داده‌اند، داستان‌های حماسی هستند، زیرا اگر حماسه را شرح جنگ‌های هر ملت برای نابود ساختن آن چیزهایی بدانیم که در نظر آنان بد و ناپسند است، در این داستان‌ها نیز سخن از حذف دیگرانی چون افراسیاب و اشکبوس و ... می‌باشد. زبان نیز به تبعیت از درونمایه‌های این داستان‌ها، زبانی است تهاجمی و یکسویه که می‌توان آن را رجزخوانی نامید.

۲. داستان‌هایی که در آن تلاش در حفظ و عدم غیاب دیگری است: نمونه‌ی چنین داستان‌هایی نه تنها در شاهنامه بلکه در ادبیات هر کشوری نادر بوده، همانند تراژدی‌ها تنها در لحظاتی خاص در تاریخ به وجود می‌آیند. رستم و اسفندیار بی‌گمان بهترین نمونه‌ی این داستان‌ها در شاهنامه می‌باشد. داستانی که در آن، خواننده، شاهد رویارویی دو ابرمرد، دو چهره‌ی نیک و اسطوره‌ای است که راضی به مرگ هیچ یک از آنها نیست، دو هم‌آورد نیز چون خواننده‌ی داستان خویشت، خواستار حذف دیگری نیستند، زیرا دیگری همواره در ذهنشان حضور دارد. زبان نیز متعاقباً به دلیل باور هم‌آوردان به

حقانیت دیگری، زبانی است نرم و انعطاف پذیر که بیشتر به زبان گفتگو همانند است تا رجزخوانی.

۳. داستان‌هایی که در حدّ فاصل این دو قرار می‌گیرند: نمونه‌ی انتخاب شده از شاهنامه در این نوشتار، داستان رستم و سهراب است. اما باید گفت که با توجه به چهارچوب نظری این مقاله (آرا باختین) و به دلیل فقدان عناصر اصلی تراژدی یعنی حضور دیگری و گفتگو در آن، این داستان بیش از آنکه داستانی تراژیک باشد، داستانی است حماسی. از سوی دیگر وجود عناصری چون تسلط تقدیر بر سرنوشت انسان و مضمون فرزندکشی که از عناصر داستان‌های تراژیک یونانی هستند، این داستان را در حدّ فاصل آثار تراژدی و حماسی قرار داده است؛ غمنامه شاید بهترین عنوانی باشد که می‌توان به این داستان و داستان‌هایی نظیر آن داد.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی «بین‌الذهائیت» در اندیشه‌ی هوسرل می‌توان به منابع زیر مراجعه کرد:

الف: کتاب زمینه و زمانه‌ی پدیدارشناسی به قلم سیاوش جمادی: ۱۶۱-۱۷۸

ب: کتاب هوسرل در متن آثارش به قلم دکتر عبدالکریم رشیدیان: ۹-۴۰۰

۲. باختین بعدها در نظریه‌اش تغییراتی داد، بدین معنا که این بار او شعر را ژانری دانست که در آن تنها یک صدا شنیده می‌شود، در حالیکه در رمان (حتی رمان‌های تولستوی) دارای «نظامی مکالمه‌ای هستند متشکل از انگاره‌های زبان‌ها، سبک‌ها و ذهنیت‌های عینی که جزء تفکیک‌ناپذیر زبان محسوب می‌شوند» (باختین ۱۳۸۷: ۹۳).

۳. ریشه‌ی اسطوره‌ای کتمان نام که هم در اساطیر ایرانی و هم در اساطیر غربی وجود دارد، چنین است که مردمان روزگار باستان میان نام با ذات و نیروهای انسان قائل به وجود پیوندی استوار بوده‌اند؛ به گونه‌ای که گویی این دو، مفهومی واحد و یگانه می‌باشند. از همین رو به اعتقاد آنان با دانستن نام واقعی کسی می‌شد بر او چیره گردید، او را در اختیار گرفت. بر مبنای همین باور بدوی، جنگجویان می‌کوشیدند نام واقعی خویش را از هم‌اورانشان پنهان سازند. برای

اطلاعات دقیق‌تر راجع به ریشه‌های اساطیری کتمان نام در اساطیر ایران و غرب می‌توان به این دو منبع مراجعه کرد:

الف: مقاله‌ی «درباره‌ی فرهنگ و ریشه‌شناسی زبان فارسی و ضرورت تدوین آن» به قلم دکتر بهمن سرکاراتی چاپ شده در نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی سیزدهم، بهار ۱۳۷۷: ۲۲

ب: کتاب شاخه‌ی زرین اثر جیمز جورج فریزر، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، نشر آگاه: ۲۷۱

۴. طبق تعریف ارسطو، تراژدی همواره به صورت نمایشنامه می‌باشد؛ با این همه برداشت ما از تراژدی در این مقاله بیشتر بر اساس ماهیت تراژدی و برداشت آلبر کامو در مقاله‌ی «آینده‌ی تراژدی» می‌باشد.

۵. سخن مرحوم شاهرخ مسکوب این مدعا را ثابت می‌کند؛ ایشان نوشته‌اند: «در تمام این جنگ شگفت، دشوارترین تصمیمی که رستم می‌گیرد، قبول مرگ و رنج جاودان پس از مرگ نیست، کشتن اسفندیار است که رستم از ناچاری بدان دست می‌زند» (مسکوب ۱۳۴۲: ۶۷).

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶) «نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه»، از اسطوره تا حماسه، مشهد، دانشگاه مشهد.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲) ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲) هایدگر و پرسش بنیادین، تهران، مرکز.
- ارسطو (۱۳۵۲) فن شعر، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۵۱) داستان داستان‌ها، تهران، سلسله انتشارات انجمن آثار ملی.
- اشتاینر، جورج (۱۳۸۶) مرگ تراژدی، ترجمه‌ی بهزاد قادری، تهران، نمایش.
- انصاری، منصور (۱۳۸۴) دموکراسی گفتگویی، تهران، مرکز.
- باختین، میخائیل (۱۳۷۳) سودای مکالمه، خنده و آزادی، ترجمه، مقدمه و گردآوری از محمد پوینده، تهران، شرکت فرهنگی - هنری آرست.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷) تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان، ترجمه رویا پورآذر، تهران، نی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران، مرکز.
- جمادی، سیاوش (۱۳۸۵) زمینه و زمانه‌ی پدیدارشناسی، تهران، ققنوس.
- حمیدیان، سعید (۱۳۷۲) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، مرکز.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱) «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه»، سخن‌های دیرین، به کوشش علی دهباشی، تهران، افکار.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲) «یکی داستان است پر آب چشم»، گل رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.
- داد، سیما (۱۳۸۲) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
- دولت آبادی، هوشنگ (۱۳۷۹) جای پای زروان خدای بخت و زمان، تهران، نی.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۱) قلمرو ادبیات حماسی ایران، تهران، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴) هوسرل در متن آثارش، تهران، نی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱) نامورنامه، تهران، سخن.
- سارتر، ژان پل (۱۳۵۳) هستی و نیستی، ترجمه‌ی عنایت الله شکیباپور، تهران، شهریار.

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴) درآمدی بر پدیدارشناسی، ترجمه‌ی محمدرضا قربانی، تهران، گام نو.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۷) «درباره‌ی فرهنگ و ریشه‌شناسی زبان فارسی و ضرورت تدوین آن» نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی سیزدهم.

سلدن، رمان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴) راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، طرح نو.

سوفوکل (بی‌تا) آنتیگون، ترجمه‌ی کیانوش فرزانه، بی‌جا، بی‌نا.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.

صناعی، محمود (۱۳۷۰) «فردوسی: استاد تراژدی»، فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران، مدّبر.

غلامحسین زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷) «حضور دو دنیای تک صدا و چند صدا در اشعار حافظ: خوانشی در پرتو منطق مکالمه‌ای میخاییل باختین»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۷.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴) شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، تهران، قطره.

فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۳) شاخه‌ی زرین، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران، آگاه.

فلاح، غلامعلی (۱۳۸۵) «رجزخوانی در شاهنامه»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، سال چهاردهم، شماره‌ی ۵۵-۵۴.

کامو، آلبر (۱۳۸۵) «آینده‌ی تراژدی»، تعهد اهل قلم، ترجمه و گردآوری مصطفی رحیمی، تهران، نیلوفر.

گاردینر، مایکل (۱۳۸۱) «تخیل معمولی باختین»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی بیستم.

لچت، جان (۱۳۸۳) پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران، خجسته.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۴۲) مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، تهران، امیرکبیر.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز.

مک لیش، کنت (۱۳۸۶) ارسطو و فن شعر، ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی، تهران، آگه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷) «باختین، گفتگومندی و چند صدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، مجله پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۷.

نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۸۵) زایش تراژدی از روح موسیقی، ترجمه‌ی رویا منجم، تهران، پرسش.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه‌ی گروه ترجمه‌ی شیراز: علی معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۶) وجود و زمان، ترجمه‌ی محمود نوالی، تبریز، دانشگاه تبریز.