

# تحلیل گفتگومندی داستان سیاوش (شاهنامه) و سیاوش خوانی (بیضایی)

## با تکیه بر آراء باختین

جوادچاپاری افین . کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

کارشناس فرهنگی دانشگاه بیرجند

[j.chaparoti@gmail.com](mailto:j.chaparoti@gmail.com)

دکتر صابر امامی مدرس دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[saber\\_alef@yahoo.com](mailto:saber_alef@yahoo.com)

### چکیده

بررسی و نقد متون ادبی با استفاده از روش‌های هدفمند از دستاوردهای مهم نظریه‌پردازان قرن بیستم است. بی‌شک میخائیل باختین نظریه‌پرداز روسی با مفهوم گفتگومندی یکی از این نظریه‌پردازان است که با تکیه بر آراء و نظریاتش می‌توان متون ادبی مختلف را مورد بررسی قرار داد. باختین در قلمرو افکار خود رمان را بهترین نوع ادبی میداند و آینده‌ی روشنی را برای آن در نظر دارد. نکته‌ی ارزشمند این است که بعد از او نظریه‌پردازان دیگر این مهم را در دیگر انواع ادبی - از جمله نمایشنامه - جست‌وجو کرده و به نتایج قابل توجهی رسیده‌اند. در نوشتار پیش رو نیز برآنیم تا با تکیه بر تعاریف ارائه شده از باختین به بررسی دو نوع ادبی حماسه - به طور اخص - و فیلمنامه / نمایشنامه - به طور فرعی - بپردازیم. این مهم از آن رو ضروری می‌نماید که تا کنون بحث جدی در باب چندصدائی در حماسه انجام نشده است. برای رسیدن به این مهم از متن شاهنامه داستان سیاوش و از میان اقتباس‌های انجام شده از این حماسه‌ی بزرگ، سیاوش - خوانی اثر بهرام بیضایی را انتخاب کرده و با تکیه بر روش پژوهش کتابخانه‌ای، درصدد بررسی آنها هستیم. در نظریات باختین حماسه از انواع تک صدا بوده و به فیلمنامه هیچ اشاره‌ای نشده است و در عین حال او نمایشنامه را هم واجد چندصدائی نمی‌داند. اما با تکیه بر تعارف او از چندصدائی و اهمیت حضور فاعل کنشگر، ایدئولوژی، تقسیم صدا میان افراد جامعه برای به وجود آمدن فضای چندصدائی، میتوان اذعان داشت که این دو نوع ادبی نیز واجد چندصدائی باشند.

واژگان کلیدی: باختین. بیضایی. فردوسی. گفتگومندی. دیگری

### مقدمه

در چکیده عنوان شد که قصد ما از این نوشتار بررسی گفت‌وگومندی و فضای چند صدائی در دو نوع ادبی حماسه و فیلمنامه/نمایشنامه است. همان‌طور که تأثیر آثار ادبی کهن همچون میراثی گرانبها بر حافظه تاریخی و ناخودآگاه جمعی مردمان هر سرزمینی مشهود است، مضامین شاهنامه نیز به عنوان اثری حماسی از این قاعده کلی مستثنی نیست. از همین رو، درونمایه‌های این اثر حماسی شالوده و بنیان داستان‌های برخی نویسندگان ایرانی را شکل می‌دهد. بیضایی با تکیه بر یکی از داستان‌های پر مایه‌ی این متن کهن دست به خلق اثری زده که به مراتب زیبایی داستان افزوده و گوشه‌ای از دنیای بی پایان کلمه و سخن را بر مانمایانده است.

در این راستا پس از این مقدمه، برای آشنائی مخاطب متن با جامعه‌ی آماری این نوشتار، خلاصه‌ای از دو متن مورد نظر را بیان خواهیم کرد. بعد از آن دو کلیدواژه‌ی مهم برای بررسی این دو متن، بینامتنیت و چندصدائی را در نظرگاه باختین مورد بررسی قرار داده و در نهایت این دو مؤلفه و جایگاه آنها در دو متن مورد نظر این پژوهش را در نظر

خواهیم داشت تا بدانیم که چگونه هنرمند در مقام دیگربودگی می‌تواند چندصدائی در شخصیت‌ها را به نمایش بگذارد.

نکته‌ی مهم دیگری که موجب ضرورت این پژوهش می‌شود، بررسی حماسه در نظرگاه باختین است. او حماسه را با تکیه بر سه اصل واجد چندصدائی نمی‌داند. این سه اصل عبارتند از: ۱. تعلق به گذشته‌ی مطلق ۲. برگرفتنگی از افسانه‌های ملی ۳. فاصله‌ی میان زمان نقل داستان با دریافت آن. در این نوشتار قصد داریم این سه اصل را در شاهنامه بررسی کرده و میزان موفقیت فردوسی و بیضایی به عنوان فردی که اقتباس از متن شاهنامه را مد نظر دارد، در ایجاد فضای چندصدائی را مورد توجه قرار دهیم.

دغدغه‌ی فرعی مد نظر ما، مفهوم معاصرسازی است که در نظرگاه باختین به چشم می‌خورد و باعث شده که نویسندگی این خطوط به این فکر باشد که چگونه میتوان مدعی شد، کلام و زبان در ذات خود مکالمه‌پذیرند اما این حکم در شعر و حماسه امکان‌پذیر نیست؟ اگر مدعی شویم که حماسه متنی است متعلق به زمانه‌ی خودش پس چگونه راه معاصرسازی باز است و حکم ما برای مفهوم بینامتنیت چیست؟

### پیشینه‌ی تحقیق

در میان جست‌وجوهای انجام شده با دغدغه‌های این نوشتار به موارد زیر می‌توان اشاره کرد.

- بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین (۱۳۹۰) نویسندگان نرگس یزدی و منصور ابراهیمی. نشریه‌ی هنرهای زیبا. شماره‌ی چهارم و سه
- گفت و گو در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر منطق مکالمه‌ای میخایل باختین (۱۳۹۳) نوشته‌ی علی اکبر باقری و مرضیه حقیقی. مجله‌ی بوستان ادب. شماره‌ی چهارم
- رویکرد انتقادی به رأی باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه‌ی فردوسی (۱۳۸۹) نوشته‌ی کاظم دزفولیان و فرزاد بالو. فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادب فارسی. شماره‌ی نوزده
- مفهوم دیگری و دیگربودگی در انسان‌شناختی باختین و انسان‌شناسی عرفانی (۱۳۹۲) نوشته‌ی مریم رامین‌نیا و حسینعلی قربانی. فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی. شماره‌ی چهارم
- ادبیات چند صدایی و نمایشنامه با بررسی مهاجران از اسلاومیر مروژک (۱۳۸۵) نوشته‌ی احسان مقدسی. فصلنامه‌ی صحنه. شماره‌ی پنجاه و هشت

### خلاصه‌ی روایت‌ها

داستان سیاوش در شاهنامه چنین آغاز می‌شود که، طوس، گیو، گودرز و چند پهلوان نامی دیگر به شکار می‌روند. حین شکار دختری را می‌بینند که از خانه گریزان و فراری است. دختر خود را معرفی می‌کند. تورانی است و از خاندان گرسیوز. گیو و طوس، بر سر تصاحب او با هم درگیر می‌شوند. برای ختم اختلاف، دختر را نزد شاه می‌برند. پادشاه چون دختر زیبا و جوان را می‌بیند از در خوش‌زبانی با او برمی‌آید. وعده‌ی زندگی اشرافی و شاهانه را به او داده و با چرب‌زبانی از او می‌خواهد که همسرش شود. دختر، شاه را برمی‌گزیند. چندی بعد، حاصل این ازدواج به دنیا آمده شاهزاده "سیاوش" است.

پس از تولد او مادرش از دنیا می‌رود. رستم او را با خود با زابل می‌برد و آموزش‌های او را قبول می‌کند. هفت سال بعد، سیاوش جوان شده و قصد بازگشت به خانه را دارد. به گرمی از آنها استقبال می‌شود. پس از حضور آنها در قصر پادشاه و جشن خوش آمدگویی، سیاوش را مورد آزمایش قرار می‌دهند و شایستگی او را تایید می‌کنند. پس او لایق فرمانروایی بر این سرزمین است. این میان، سودابه، زن زیبای کیکاووس، پس از دیدن سیاوش جوان به او دل

می‌بندد. سودابه با حیل‌های متفاوت سعی می‌کند شاهزاده را به سمت خود بکشد که سیاوش نیرنگ او را فهمیده و زیر بار نمی‌رود.

نهایتاً خبر رسوایی و حیل‌های سودابه به گوش همگان میرسد و کیکاووش شاه برای رها شدن از انتقادات مردم و موبدان، سودابه و سیاوش را در برابر آتش قرار می‌دهد. سیاوش با سربلندی از آتش رد میشود و سودابه محکوم به مرگ. اما حکم او با پا درمیانی سیاوش نادیده گرفته می‌شود. شاهزاده‌ی جوان جنگ با توران را می‌پذیرد و به عنوان سرلشکر سپاه به همراه استاد خود رستم و جمعی از پهلوانان ایرانی به طرف مرز حرکت می‌کنند. او زمین‌های اشغال شده را از توران پس می‌گیرد و با آنها از در صلح وارد می‌شود که این امر مورد قبول کیکاووش نبوده و موجب پناهندگی سیاوش به توران می‌شود. او دوری از پدر را بر بدعهدی ترجیح می‌دهد. ایران را ترک کرده و به زادگاه مادرش می‌رود. به گرمی از او استقبال می‌شود. افراسیاب با مشورت‌های پیران ویسه او را همچون پسر خود در آغوش گرفته و حتی دخترش فرنگیس را به عقد و ازدواج سیاوش در می‌آورد. اما در این میان گرسیوز (که خود نیای سیاوش است از این رابطه‌ی خونی هیچ یادی نمی‌کند) وجود سیاوش را در توران نمی‌پذیرد و تخم نفاق را در دل افراسیاب میکارد. درخت تفرقه در دل شاه ریشه می‌اندازد و او در نهایت دستور کشتن داماد خود را صادر می‌کند.

فیلمنامه‌ی سیاوش خوانی اقتباس داستان سیاوش در شاهنامه است. از ازدواج کاووش و به دنیا آمدن سیاوش تا رفتن او با رستم و عشق سودابه. پناهندگی سیاوش به توران و ازدواج با جریره و فرنگیس تا حسد گرسیوز و کشته شدن سیاوش تمامی برگرفته از متن شاهنامه است. فیلمنامه‌ای که برای اجرای زنده در توس فردوسی، میدان‌های بزرگ همه‌ی روستاها و پهنه‌ی میان چادر همه‌ی ایل‌ها نوشته شده. البته نمی‌توان آن را اقتباسی طابق النعل به النعل دانست. پاره‌هایی در متن سیاوش خوانی وجود دارد که اشخاص از نقش بیرون شده و خود را به عنوان فردی جدا معرفی می‌کنند و روایت را در کنار مخاطب می‌بینند.

تبرها به درخت‌های خشکیده می‌خورند و خارکنان پشته‌ها جمع می‌کنند. هنگامه‌دار که نخشب نام دارد، به خانه‌ی قیرات خان آمده تا او را مجاب کند نقش افراسیاب را بپذیرد. قیرات خان ابتدا سر باز می‌زند. به تلافی زمین‌هایی که یاسان خان از آن طرف رود برای خود برداشته از خانه بیرون می‌رود تا دعوی دیرینه را با او از سر گیرد. یاسان خان هم از سوی دیگر آمده و او هم سر نزاع دارد. کمی با هم به مجادله می‌پردازند و در نهایت نخشب یادآور می‌شود که این بازی و نقش برای آنها چه سودی دارد.

نخشب: فراوانی می‌رود قیرات خان، دم برداشت دست آمد زمین و کشت تازه‌ایم. اگر این آیین در نیاوریم سال دیگر از زمین چه چشم باید داشت؟! (بیضایی، ۱۳۸۸، ص ۱۳)

هر دو مرد ارزش نقش‌ها را می‌فهمند و برای انجام آیین سیاوش خوانی آماده می‌شوند. طومارها و دستنوشته‌ها از کیسه‌ها بیرون آورده می‌شوند.

دیگر بازیگران این آیین یک به یک برگزیده میشوند. در ابتدا هر کدام عذری می‌آورد که از بازی در آیین معذور است اما در نهایت همه برای آمدن بهار و خرمی به دیارشان می‌پذیرند که بازی را بازی کنند. تمرین‌ها شروع می‌شوند. کسی را از میان جوانان برای نقش سیاوش انتخاب می‌کنند که نزدیکی بیشتری در رزم و سادگی و خوش دلی به او دارد. خوانند که قرار است نقش رستم را بازی کند مرگ پسر و همسرش را بهانه می‌کند، پدر مَشکِ مو؛ که قرار است دخترش فرنگیس باشد؛ سیه بختی فرنگیس را برای دختر دم بختش بد می‌داند و دیگر کسان هر کدام بهانه‌ای دارند. اما این آیین باید به پا شود. پس به پا می‌شود و همه با هم می‌خوانند:

مردم: سپاس ایزد افراسیابی نیستم. سپاس ایزد گرسیوزی نیستم. سپاس ایزد سیاوشی هستم ... (همان، ص ۳۲)

نمایش را با نیش آغاز می‌کنند و بعد نقال\_نخشب\_ دلایل بازی این آیین را می‌گوید. این سوی رود توران است و آن سوی رود ایران. صدای فریادی می‌آید و فرار " می‌بو " مادر سیاوش. و این آغاز بازی است.

برای تسریع سخن، تفاوت‌ها و تشابه‌های متن سیاوش خوانی نسبت به متن شاهنامه را می‌توان در جدولی به شرح زیر بیان کرد.

جدول ۱ (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها
حضور روح مادر سیاوش در تمام لحظه‌های سخت	حفظ آغاز میانه و پایان داستان
فاصله‌گذاری تماشاگران و بازیگران	قدرت پیش‌گویی سیاوش
اضافه شدن شخصیت زال	حضور شخصیت‌های کلیدی
رفتن جریره به سفید دژ	خواب‌ها
زنی که در نیرنگ به سودابه کمک کرده خودش زبان	نامه‌ها / پیک‌ها
خودش را می‌برد	استفاده از ترفند تکرار دیالوگ‌ها
اشارات به هم ریشه بودن سیاوش و گرسیوز	
سیاوش در رویارویی با افراسیاب تنه‌است	

### چندصدائی (هتروگلاسیا)<sup>۱</sup>

باختین را عمدتاً با کلیدواژه گفتگوگرایی می‌شناسند. از نظر او، هرگونه سخن و شناختی در ارزیابی نهایی گفتگویی است. او نه تنها رویکرد تک‌گویانه را مردود می‌داند، بلکه اصولاً منکر امکان‌پذیری چنین رویکردی در حالت محض آن است. با توجه به ویژگیهای دیگری، روشن است که او را نباید به چشم عین‌نگریست. در موقعیت رویارویی با دیگری به جای یک فاعل، دو فاعل یا چند فاعل وجود دارد - فاعلانی که خودشان توانایی شناخت و گفتگو دارند. دیگری شیئی بی‌آوا نیست که بشود آن را مانند اشیا مورد مطالعه قرار داد. او خود سخن می‌گوید. لذا، «دانش مربوط به فاعل تنها می‌تواند دانش گفت‌وگوئی باشد» (تودوروف، ۱۳۷۷، ص ۳۷)

میان گفت‌وگومندی (دیالوگیسم<sup>۲</sup>) و چند صدائی (پولی فونی<sup>۳</sup>) ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. چنانکه چندصدائی ویژگی گفتگومندی است. (نامور مطلق، ۱۳۸۷، ص ۴) چندصدائی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است و این امر جز با مکالمه صورت نخواهد گرفت. چنان که همه‌ی صداها حق حضور داشته باشند. باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی توجه زیادی دارد. معتقد است که زبان به خوبی می‌تواند این ویژگی‌های گفتگومندی را نشان دهد. از نظر او همیشه میان یک گفتار با دیگر گفتارها ارتباط برقرار است. او در باب آثار ادبی نیز همین نظر را دارد که زمینه‌ی اجتماعی در شکل‌گیری یک اثر اهمیت فراوان دارد. درباره‌ی آثار داستایوفسکی می‌نویسد «اساس این مطالعه بر این حکم واقع است که هر اثر ادبی در بطن خود پدیده‌ای اجتماعی است» (تودوروف، ۱۳۷۷، ص ۷۳)

در منطق مکالمه، کمال همیشه به عنوان شرایطی نسبی استنباط می‌شود و از نظر باختین کمال در چشم بیننده است. تا آنجائی که به عنوان عملکرد زاویه‌ی دید خاص پنداشته می‌شود. از این رو با عنایت به این موضوع هنگام استناد به آن باید همیشه پرسش‌هایی مربوط به موقعیت را به خاطر داشت. کمال توسط چه کسی و برای چه کسی؟ در کجا و در چه زمانی؟ البته کلیت‌های کمال یافته انواع متفاوت داشته و برای باختین هر متفکر و اندیشمندی که

<sup>۱</sup>Heteroglossia

<sup>۲</sup>dialogisme

<sup>۳</sup>Polyphonie وام گرفته شده از مفهومی در موسیقی)

درصد آن است روزنه‌هایی در مقولات فیزیکی ایجاد کند، هرگز نباید تمامیت خود را مطلق فرض کند. (Holquist, 1994, p34)

برخلاف رویکرد یا سنت نقد نوین که تاکیدش بر متن بوده و تجزیه و تحلیل موشکافانه و خوانش وسواس آمیز متن را ارجح میدانست، باختین معتقد است که هیتروگلاسیا یا چند واژگانی شرط اساسی حاکم بر عملکرد معنا در هر گفته یا کلام است. این سخن ارجحیت بافت به متن را مشخص میکند. در هر زمان یا مکان خاصی یک دسته از شرایط اجتماعی، تاریخی، اقلیمی و فیزیولوژیک وجود دارند که سبب میشوند کلمه‌ی ادا شده در آن مکان و زمان خاص نسبت به ادای آن در شرایط دیگر معنای متفاوت پیدا کند. (غلامحسین زاده، ۱۳۸۷، ۱۱۸)

چندصدائی خصیصه‌ی هرکلامی است که نشان می‌دهد هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگتر است که ضرورتاً برگرفته از بافت عالم زبانی مقدم بر آن است. از آنجایی که زبان از دیدگاه باختین امری اجتماعی \_ ایدئولوژیک است، شدیداً تحت شرایط مادی \_ اجتماعی قرار است نهایتاً نمی‌تواند خنثی یا رها از نیات دیگران باشد. برای او زبان دست دوم است و به دیگران تعلق دارد. (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۱۲۹)

به طور خلاصه، در نوشته‌های باختین چندواژگانی به معنی تنوع صداهای اجتماعی است که به طوری مبهم در ارتباط با دیگری قرار می‌گیرد و از طریق تقابل سخن نویسنده، سخن راوی، انواع ادبی الحاق شده و گفتار شخصیت وارد متن \_ در نظر او رمان \_ می‌شود.

همین‌جا، ذکر نکته‌ای در ادامه، مرکزیت این پژوهش را مشخص می‌کند. آراء باختین درباره‌ی گفتمان در رمان و حماسه با هم متفاوت است. او هیچ کدام از مولفه‌هایی را که برای رمان در نظر دارد برای حماسه شرط اساسی نمی‌داند و حماسه را خالی از چندصدائی و گفتمانی کاملاً تک صدا می‌داند. او در بخش نخست کتاب تخیل مکالمه‌ای (۱۹۸۱ م) که "حماسه و رمان" نام دارد، به طرح مبسوط نظریه رمان و برشمردن ویژگی‌های بارز آن از راه مقایسه با ژانر ادبی دیرپایی همچون حماسه می‌پردازد.

دیدگاه باختین در مورد حماسه بر پایه اندیشه نویسندگان بزرگ آلمانی، یوهان گوته و فردریش شیلر استوار است که بنمایه حماسه را «گذشته مطلق» می‌خواندند (باختین، ۱۳۸۷، ص ۴۶). گذشته در حماسه به نحوی ارزش‌گذاری شده است که بازنیافتنی به نظر می‌رسد و به لحاظ سلسله‌مراتب، همان‌گونه که از سبک والا و فاخر حماسه نیز برمی‌آید، در سطحی بالاتر از زمان معاصر قرار می‌گیرد. بر همین مبنا، حماسه گونه‌ای ادبی تلقی می‌شود که تقریباً در حال احتضار است (همان، ص ۱۴). در واقع، میان زمان حماسه و زمان حال مرزهایی مشخص و روشن وجود دارد، چراکه واقعیت مطلق در حماسه با مضمونی برگرفته از «گذشته» ای حماسی و ملی پیوند دارد. بنابراین، مرجع حماسه سنتی ملی است (نه تجربه‌ای شخصی و اندیشه آزاد حاصل آن) و دیگر آنکه یک فاصله مطلق حماسی، دنیای حماسه را از واقعیت معاصر جدا می‌کند (یعنی از زمانی که نویسنده و مخاطبان او در آن به سر می‌برند) (همان: ۴۶).

زمان حماسه که پایان یافته، متصلب و منجمد است و به گذشته دوردست وابسته است و از سوی دیگر، زمان رمان که بی‌پایان، قطعیت‌ناپذیر و در جریان می‌باشد. البته باختین بر این باور است که می‌توان فاصله‌گذاری حماسه را از زندگی به کناری نهاد و دنیای حماسه را به انحاء گوناگون، به‌ویژه با تبدیل کردن آن به واقعیتی معاصر، ناتمام و در حال تطور، «معاصر سازی» کرد. (Bakhtin, 1981, p21, 22, 27) بنابراین، می‌توان روایت حماسی را در سطحی یکسان یا هم‌پیوند با روایت ارائه شده از سوی قهرمان معاصر قرار داد و احتمالاً در مناسبات گفتگویی آن وارد شد. (Ibid, p27)

#### بینامتنیت

بینامتنیت، ابتدا از نشانه‌شناسی سوسور مایه گرفت. از دیدگاه سوسور، نشانه زبانی ترکیبی از دال (تصویری‌آوایی) و مدلول (مفهوم) است. او معتقد بود دال و مدلول هیچ یک به خودی خود نشانه نیستند، بلکه به‌واسطه رابطه

ساختاریشان با هم به نشانه تبدیل می‌شوند. پیوند دال و مدلول براساس قاعده خاصی نیست؛ چنانکه برای نمونه، مدلول اسب در هر زبان دال خاصی دارد. نکته مهمی که سوسور در پیوند با بینامتنیت مطرح کرد، این بود که نشانه زبانی به خودی خود بی‌معناست و تنها به‌واسطه تقابل با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان معنا می‌یابد. به عبارت دیگر، از دیدگاه سوسور واحدهای جداگانه زبان تنها از راه تقابل‌ها و تفاوت‌ها معنا دار می‌شود. (رضایی، ۱۳۸۸، ص ۱۰)

ارتباط نشانه‌شناسی سوسور با بینامتنیت از آنجا پررنگتر می‌شود که ادبیات و آثار ادبی نیز شامل نظامی از دال و مدلول‌هاست و فهم بهتر هر نشانه، در گرو مقایسه آن با دیگر نشانه‌هاست. گراهام آلن در این باره چنین می‌گوید: «اثر ادبی، به عنوان عرصه واژه‌ها و جمالاتی که در محاق توانش‌های متعدد معنایی قرار گرفته است، اکنون تنها به شیوه مقایسه‌ای قابل فهم بوده و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت میکند. چنین ادراکاتی در خصوص نشانه زبان‌شناسانه و ادبی ما را به تأمل دوباره بر سرشت آثار ادبی وادار می‌کند...» (آلن، ۱۳۸۰، ص ۲۰)

بینامتنی به معنی شکل یافتن متنی جدید بر اساس متون معاصر یا قبلی است به طوری که متن جدید فشرده‌ای از تعدادی از متون که مرز بین آنها محو شده می‌باشد و ساختارش به شکلی تازه شود و به طوری که از متون قبلی چیزی جز ماده آن باقی نمانده است و اصل آن در متن جدید پنهان شده و تنها افراد خبره توان تشخیص آن داشته باشند. (همان، ص ۲۹) برخی بر این باورند که اصطلاحاتی چون اقتباس، تضمین، تلمیح، اشاره، مناقضات، سرقات، معارضا و ... در میراث ادب عربی تا حدودی با مفهوم بینامتنی همپوشانی دارند. (همان، ص ۴۲).

هیچ متنی را نمی‌توان به تنهایی و بدون اتکا به متون دیگر فهمید، زیرا نمی‌توان از استفاده کردن لغات و عباراتی که دیگران قبلاً استفاده کرده‌اند اجتناب کرد. بنابراین بینامتنیت نشان دهنده آن است که همه رویدادهای ارتباطی به نوعی به رویدادهای پیشین مربوط‌اند و از آنها بهره می‌گیرند. یک متن را می‌توان حلقه‌ای در یک زنجیره‌ی بینامتنی دانست. یعنی مجموعه‌ای از متون که در آن هر متن عناصری از متن یا متون دیگر را در خود تعبیه می‌کند. (شادمان، ۱۳۹۳، ص ۱۵)

در این میان باختین بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد. هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است. گفته‌ها همه مکالمه‌ای‌اند و معنا و منطق‌شان به آنچه پیشتر گفته شده وابسته است و شیوه دریافتشان به وسیله دیگران در آینده خواهد بود (آلن، ۱۳۸۰، ص ۳۰) بنا بر مکالمه باوری باختین، «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آنهاست، گفت‌وگو می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۹۳).

### چندصدائی در داستان سیاوش

برای ورود به مبحث گفت‌وگومندی در شاهنامه، ابتدا نگاهی به بینامتنیت این اثر بیندازیم. نمودار این مبحث را می‌توان این گونه ترسیم کرد.



نمودار شماره ۱ (مأخذ: نگارنده)

همان‌طور که می‌دانیم، شاهنامه متنی بکر و تازه نیست. متنی است در گفت‌وگو با متون و صداهای قبل از خود، و این نکته به خودی خود اولین مؤلفه در چندصدائی شاهنامه را به ما می‌نمایاند. از یک طرف صرفاً از افسانه‌های ملکی نیز اخذ نشده و تاریخ ایران را در خود نهفته دارد و از طرف دیگر فاصله‌ی زمانی میان روایت‌های آن با زمان دریافت‌های ما از آنها با واسطه‌ی معاصر سازی از بین می‌رود. پس متنی غنوده در خود و منجمد نیست. به طور اخص داستان سیاوش را در اوستا نیز شاهدیم.

کهن‌ترین متن مکتوب که در آن از وی یاد شده اوستاست. در اوستا پیش از آنکه سخن از سیاوش باشد از کیخسروست و در سایه اوست که از سیاوش یاد می‌شود. به طور کلی در اوستا شش بار از سیاوش نام برده شده است. حضور سیاوش در این شش موقعیت در اوستا، شخصیتی به دست می‌دهد که درست شبیه شخصیتی است که فردوسی در شاهنامه عرضه می‌کند، او اگرچه همواره در ذیل نام و عملکرد بزرگ فرزندش - خونخواهی از افراسیاب - مطرح می‌شود؛ اما باز هم می‌توان به وسعت شخصیت، اعتلای فکری و پاک‌نهادی او پی برد و این همان نکته‌ای است که در مورد او در اساطیر و حماسه هم مطرح است. (ممتاز، ۱۳۹۱، ص ۳)

واژه سیاوش در اوستا به صورت واژه مرکب «syavarshan» آمده که از دو بخش «syava (= سیاه) و arshan (= نر، گشن) تشکیل شده است؛ روی هم رفته می‌توان آن را «دارنده اسب نر سیاه» معنی کرد. (همان) مهرداد بهار برای این واژه معنای دیگری قائل شده است که «مرد سیاه» می‌باشد، زیرا به نظر ایشان آیین سیاوش به آیین‌های ستایش ایزد نباتی بومی مربوط است و به آیین تموز و ایشتر بابلی و از آن کهنه‌تر به آیین‌های سومری می‌پیوندد و بدین روی واژه اوستایی به معنای مرد سیاه یا سیاه چرده است که اشاره به رنگ سیاهی دارد که در این مراسم به چهره می‌مالیدند یا صورتکی سیاه که به کار می‌بردند. (بهار، ۱۳۷۸: ۱۹۴-۱۹۵)

در اصل، داستان سیاوش اسطوره بومی این سرزمین است که پس از ورود قوم مهاجر آریایی و در گذر زمان، ساختار کهن و قداست خود را از دست داده؛ ولی به دلیل ارتباطی که با زندگی عملی جامعه یافته است، هنوز در متن اجتماع ما زنده و جاریست. در نظر بهار است که او را «خدای شهید شونده نباتی» می‌داند؛ بدین ترتیب که اقوام کشاورز دوران باستان، با دیدن رویش و رشد گیاه در زمانی خاص و خشک شدن آن در مرحله بعد به این نتیجه رسیدند که تا گیاه به نیستی نرود در هنگام بهار مجدداً سبز نخواهد شد. (ممتاز، ۱۳۹۱، ص ۳) با این تعاریف، نمی‌توان این داستان را برگرفته‌ی صرف از افسانه‌ها دانست. آئین‌ها در پیوند عملی با زندگی افراد بوده و هست. به گونه‌ای که ادامه این آئین را بیضایی در پژوهش‌های خود در مراسم قالی‌شویان اردهال دیده و به تبیین آن پرداخته است.<sup>۱</sup> از همین رو برخلاف نظر باختین ادبیات کهن، خاطره نیست و اتفاقاً به آگاهی جمعی و فعالیت جامعه ربط دارد.

فردوسی، مبحث دیالوگ و گفت‌وگو در داستان سیاوش را با تکیه بر شگردهای گفت‌وگو پردازی پیش برده و در این میان، اکثریت بار این امر بر دوش شگرد پرسش و پاسخ است. حداکثر بار معنایی و پیشبرد داستان را از خلال پرسش‌ها و پاسخ‌های میان شخصیت‌های داستان می‌بینیم. توجه به این نکته ضروری است که همین پرسش و پاسخ از نکات مد نظر باختین برای ایجاد چندصدائی است. به طور مثال در ابتدای داستان:

بدو گفت طوس ای فریبنده ماه تو را سوی این بیشه که نمود راه؟<sup>۲</sup> (ص ۱۴۹، ب ۲۹)  
یا:

بویژه که پیوسته‌ی خون بود چُن از دور بیند تو را، چون بُود؟ (ص ۱۷۳، ب ۱۵۲)  
و در جایی دیگر:

<sup>۱</sup> برای آگاهی بیشتر: امجد، حمید (۱۳۸۶) گفت و گو با بهرام بیضایی، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره ۲، صص ۱۳۷ تا ۱۶۲

<sup>۲</sup> منابع این قسمت از روی حماسه‌ی شاهنامه (دست نویس فلورانس)، به قلم دکتر عزیزالله جوینی اخذ شده و از همین رو ارجاعات با بیت و صفحه اعلام می‌گردد.

سیاوش سخن راست گوید همی؟ دل شاه از آتش بشوید همی؟ (ص ۲۴۳، ب ۵۳۷)

نکته‌ی حائز اهمیت در این پژوهش، این است که اگر بخواهیم با خوانشی سطحی و با شاهنامه برخورد کنیم، به همان سخن باختین خواهیم رسید که حماسه تک صداست. حماسه با یک نوع زبان خاص \_کلاسیک\_ نوشته می‌شود و پرش‌های زبانی ندارد. زبان سیال نیست و در اکثر موارد از طبقه‌ی فرودست و تعامل آن با طبقه‌ی فرادست نیز خبری نیست. همان طور که در داستان سیاوش نیز این نکات صدق می‌کنند. ما در این داستان با طبقه‌ی شاهان و پهلوانان رو به‌روئیم. طبقاتی که در اجتماع از مزایای بالائی برخوردار بوده‌اند. با زبانی یکدست رو به‌روئیم اما زبانی که در لحن‌های متفاوت پردازش شده و هر کدام از شخصیت‌ها با تکیه بر ایدئولوژی خود از لحن خاص خود نیز بهره می‌برند. آنها بر اساس آگاهی مختص خود، دست به عمل می‌زنند. اولین صدای شنیده شده در متن، صدای خود فردوسی است. آنجا که می‌گوید:

کنون ای سخن گوی بیدار مغز یکی داستانی بیارای نغز (ص ۱۴۳، ب ۱)

این مطلع با لحنی متفاوت و جدای از لحن‌های داخل متن گفته می‌شود. کدهای فهم داستان را به دست می‌دهد. این که داستان از چه جنسی بوده و چه چیزی را به ما خواهد گفت. او با همین نوع لحن هر کجا که لزوم ورود به داستان را حس می‌کند، وارد شده، به عنوان راوی سخن می‌گوید و این چنین اشخاص داستان را بازیچه‌ی دست خود نمی‌کند. روای یا مؤلفی که به زعم باختین نمُرده، اما به عنوان یک آوای مقتدرانه نیز در اثر وارد نمی‌شود. (دزفولیان، ۱۳۸۹، ص ۱۲) به طور مثال همان ابتدای داستان:

ز گفتار من اندر این داستان شود تازه رسم و ره باستان

اگر زندگانی بود دیر یاز برین ویر، خرم بمانم دراز (ص ۱۴۵، ب ۱۰ و ۱۱)

یا آنجائی که سیاوش عزم نبرد با توران را دارد، فردوسی از زبان خود در داستان سخن می‌گوید:

چنین بود رأی جهان آفرین که او جان سپارد به توران زمین

به رأی و به اندیشه‌ی نابکار کجا باز گردد بد روزگار؟ (ص ۲۵۳، ب ۵۸۹ و ۵۹۰)

آن زمان که سیاوش کشته می‌شود:

یکی بد کند، نیک پیش آیدش جهان بنده و بخت، خویش آیدش

یکی جز به نیکی زمین نسپرد همی از نژندی فروپژمرد (ص ۵۶۷، ب ۲۳۵۴ و ۲۳۵۵)

شخصیت‌ها بنا بر نوع تفکر خود عمل می‌کنند و این تفکر به اضافه‌ی عمل آنهاست که هویت آنها را تشکیل داده، تا آخر نیز ادامه دارد و تعریف دقیقی از مرکزیت ذهن آنها به ما می‌دهد. به طور مثال، صدای طوس در بحث با گیو در بر دختر جوان در نخجیرگاه. مشاجره‌ی دو پهلوان صدای نَفَس هر دوی آنان را به گوش ما می‌رساند.

چنین گفت کین ترک من یافتم ز پیش سپه تیز بشتافتم

بدو گفت گیو ای سپهدار شاه نه با من برابر بدی بی سپاه؟

ز بهر پرستنده ای بد مگوی نگردهد جوانمرد پرخاشجوی

سخنشان به تندی به جایی رسید که این ماه را سر بیاید برید (ص ۱۵۱، ب ۴۲ تا ۴۵)

طوس همین نوع سخن‌گویی و سرکشی را در داستان فرود نیز دارد. آنجا که بهرام، فرود را به او معرفی می‌کند تا همگی با هم کین سیاوش را بخواهند. ولی طوس با همان بی‌خردی و تندخویی ادامه می‌دهد:

چنین داد پاسخ ستمکاره طوس که من دارم این لشکر و بوق و کوس

ترا گفتم او را بنزد من آر سخن هیچگونه مکن خواستار

گر او شهریارست پس من کیم برین کوه گوید ز بهر چیم

یکی ترک‌زاده چو زاغ سیاه برین گونه بگرفت راه سپاه

نبینم ز خودکامه گودرزیان مگر آنک دارد سپه را زیان (ص ۴۰، ب ۲۴۶ تا ۲۵۰)



پهلوانان دیگر نیز هر کدام بنا بر جایگاه و بینش خود سخن می‌گویند. رستم چنان سرکش و بی تاب است که دو جای مختلف در این داستان در برابر شاه ایستاده و رأی منفی خود را اعلام و نیت خود را عملی می‌کند. ابتدا آنجا که نامه‌ی سیاوش را به کاووس رسانده و کاووس را در پی جنگ می‌بیند:

غمی گشت رستم به آواز گفت که گردون سر من نیارد نهفت  
اگر طوس جنگی تر از رستم است چنان دان که رستم ز گیتی کم است  
بگفت این و بیرون شد از کوی او پر از خشم و کین و پر از رنگ روی (ص ۳۲۴، ب ۹۷۶ تا ۹۷۸)

و آنجا که سیاوش کشته شده و او برای کین خواهی سیاوش سودابه را پیش چشمان شاه می‌کشد. با این وصف، آیا باید سرپیچی و نقد رفتار شاه و یا طبقه‌ی حاکم صرفاً به دست مردمان عادی و طبقه‌ی پائین دست اتفاق بیفتد تا نقد کارناوالی انجام شده باشد؟ آیا نمی‌توان رستم را به مثابه‌ی شخصیت سرکشی دانست که از پا تا به سر استراتژی‌های شاه را نمی‌پذیرد و حتی عملاً در مقابل او ایستاده و دست به کنش می‌زند؟ سومین صدا، صدای خود سیاوش است. از همان ابتدا که با رستم صحبت می‌کند، و برای اولین بار صدای او را در داستان می‌شنویم:

چنین گفت با رستم سرفراز که آمد به دیدار شاهم نیاز  
بسی رنج بردی و تن سوختی هنرهای شاهانم آموختی  
پدر باید اکنون ببیند زمن هنرها از آموزش پلتن (ص ۱۶۰، ب ۸۶ تا ۸۸)  
تا آنجا که سودابه رخ در رخ او ایستاده و از او کام می‌طلبد:  
رخان سیاوش چو گل شد ز شرم بیاراست مژگان به خون آب گرم  
چنین گفت با دل که از راه دیو مرا دور دارد گیهان خدیو!  
نه من با پدر بی وفائی کنم نه با اهرمن آشنائی کنم (ص ۱۹۷، ب ۲۸۳ تا ۲۸۵)

ادب، فروتنی، قدردانی و روحیه سالم یک جوان در او دیده می‌شود. شاهزاده است و بی غرور در پی تشکر از استاد است. همین صدا در جریان جنگ و تاکید پدر بر کشتن گروگانان، راه استادش رستم را پیش می‌گیرد و پی آرمان-گرائی خود رفته و پراگماتیسم پدر را قبول نمی‌کند. او با پناهنده شدن به توران اعتراض خود را به پدر و حمایت خود را از صلح نشان می‌دهد. این خود نشان دیگری است بر استقلال ذهنی و رفتاری شخصیت‌ها و تحمیلی نبودن خط رفتاری آنها. تحمیل جائی رسوا می‌شود، اما ثابت قدمی سیاوش در رفتار و تفکر، استقلال او را نشان می‌دهد.

چنین داد پاسخ که فرمان شاه بر آنم که برتر ز خورشید و ماه  
ولیکن به فرمان یزدان دلیر نباشد که و مه، نه پیل و نه شیر  
کسی کو ز فرمان یزدان بتافت سراسیمه شد خویشتن را نیافت (ص ۳۴۳ ب ۱۰۸۵ تا ۱۰۸۷)

همین ثبات قدم در صدای پیران ویسه و لحن خاص او نیز دیده می‌شود. ابتدا این طور به نظر می‌رسد که او به نفع ایران، و به ضرورتوران عمل می‌کند، اما نه. او راه درست را با تکیه بر خرد، سیاستمداری و دلسوزی بر شاه و مملکت خود انتخاب کرده.

سیاوش جوان است و با فرهی بدو ماند آیین و تخت مهی  
تو را سرزنش باشد از مهتران سر او همان گردد از تو گران (ص ۳۵۳، ب ۱۱۴۰ تا ۱۱۴۱)

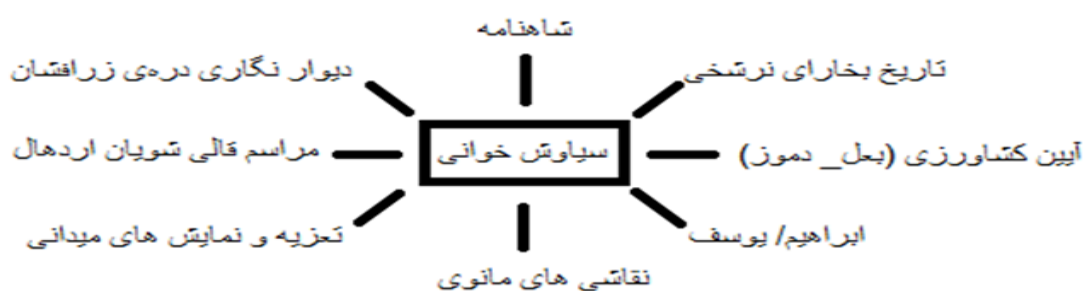
هنگام مرگ سیاوش، جملات بانوی پرورش یافته در قصر؛ فرنگیس؛ دختر افراسیاب که با نوحه سرایی و اعتراض به تصمیم پدر، در عین احترام به شاه صدای خود را نیز به گوش او می‌رساند:

بدو گفت کای پر هنر شهریار! چرا کرد خواهی مرا خاکسار؟  
دلت را چرا بستنی اندر فریب؟ همی از بلندی نبینی نشیب؟  
سر تاجداری مبر بی گناه که نپسندد این داور هور و ماه (ص ۵۵۷، ب ۲۲۹۶ تا ۲۲۹۸)

در نگاه اول شاید اینگونه به نظر برسد که در این داستان، همه چیز و همه کس کمر به خدمت شاه بسته‌اند، اما با تکیه بر شواهد ذکر شده، می‌بینیم که این نگاه درست نبوده و اعتراضات و اعمالی صورت می‌گیرد که دستگاه حاکم را زیر سوال برده و در برابر آن می‌ایستند و صلح می‌طلبند. صلحی که پایه‌ی اصلی آن سخن و مکالمه خواهد بود. در هر دو کشور \_هم ایران و هم توران\_ دستگاه حاکم و تفکر غالب بر عدم صلح و بدبینی استوار شده اما هستند کسانی که گفت‌وگو و سخن را سرمشق خود قرار داده و خودکامگی را نفی می‌کنند.

### چندصدائی در سیاوش خوانی

بیضایی در مصاحبه‌ای که با حمید امجد از او چاپ شده، از دیگر منابع مورد استفاده‌ی خود برای خلق این اثر نام می‌برد. نمودار بینامتنیت در اثر بیضایی را می‌توان اینگونه ترسیم کرد .



#### نمودار ۲ (مأخذ: نگارنده)

همان‌طور که می‌بینیم، بیضایی به استفاده از سبک اجرائی تعزیه و نمایش‌های میدانی، تکیه بر آیین خدایان باروری \_که نمود آن را در مراسم قالی شویان اردهال به سان مراسمی مذهبی شده که از دوران مترائیسم به جا مانده است، می‌داند\_ و دیوارنگاری معروف دره‌ی زرافشان که بارها در متن به آن اشاره می‌شود، پایه‌های بینامتنی اثر خود را پی‌ریزی کرده است. در این صورت اثر او در ارتباط با دیگر متون \_هم نوشتاری و هم تصویری\_ است.

اما در بحث گفت‌وگومندی در این متن با تکیه بر تعاریف یاد شده که در فصل قبل از آنها یاد کردیم، می‌توان اینگونه ادعا کرد که بیضایی در متن خود به چندصدائی نزدیک شده است. او در این متن سعی داشته تا با در کنار هم قرار دادن صداهای مختلف از طیف‌های اجتماعی که در آن هم غنی مشخص است و هم فقیر، اتحاد در عین تضاد آنها را برای برپائی مراسمی نشان دهد که برای آبادی و باروری سرزمینشان ضروری است .

تمامی گفتار متن در مرادده‌ی بازیگران با هم شکل می‌گیرد. بازیگرانی که هر چند لحظه یکبار خود را از نقش کنار کشیده و بی‌تقدسی خود را به ما نشان می‌دهند. به طور مثال:

همسر قیرات: خون به سرت نزن کدخد! با تو نیستند!

بیوک خان: با افراسیابند دهگان! دم بده جان من!

قیرات: (به ایلک خان) دندان به جگر بنه بگذرد ایلک خان! نه تو گرسیوزی و نه من افراسیاب! (بیضایی، ۱۳۸۸، ص ۳۳)

و همچنین در میانه‌های نمایش رخسار که بازیگر نقش سودابه است:

رخسار: خوب بیزار شدید از من؟ از رخسار؟ خوب بیزارتان کردم، از خودم؟! بردی شویکم تو با من بد نشوی، تو از من بیزار شوی چه کنم؟

بردی: ... تو ستمکش این انبوه شدی تا سودابه کم نیاورند....

رخسار: (گلنه مند و اشک آلود) برایم سنگ انداختند! (همان، ص ۶۰)

این نوع فاصله گذاری ما را به یاد مولفه‌های متادرام می‌اندازد. متادرام نمایشی است که دنیاهای ساخته و برساخته‌ی نمایش در آن وجود دارند و به نوعی نگاهی به دنیای نمایش‌های طراحی شده در نمایش دارد. که بررسی آن مجال دیگری می‌طلبد.

حضور تماشاگران که خود یادآور سبک نمایشی تعزیه است و بیضایی از این سبک به خوبی برای القای معنا بهره برده:

تماشاگر: نکن استاد، این گوسفند و کارد برخی شما! مگذار سیاوش برود که داغ بر دل ما مردمان میکنی!  
تماشاگر دیگری با دو خروس در دسن پیش می‌دود  
تماشاگر دوم: چیمان کم است؟ مگر مرده باشم! خون به سرم زد استاد! اگر او نداند تو که میدانی! مگذار... صد چون من نبود هم نبود، یک سیاوش او هم برود؟

نخشب: ویران شوی جهان که به خون آبادی! از من مبین و این سپهر کهن ببین! ... (همان، ص ۱۲۲)  
بیضایی در متن خود با استفاده از این تکنیک شکل‌های شعری، عامیانه و آیینی زبان را در کنار هم قرار داده و متن را از یکنواختی بیرون کشیده است. به طور مثال در بخش شروع نمایش / آیین و پس از خواندن نمایش مردمان با زبان شعر می‌خوانند:

همگی: گواه می‌گیرم تو را / ای که بیگانه وار در سرزمین بیگانه / به تیغی آب خورده از هزار کینه‌ی دیرین لب تشنه / در خون خود تپان شدی / نه افراسیابی ام، نه گرسیوزی ام / نه دمورم و نه گروی زره. (همان، ص ۳۵)  
و در مثالی دیگر لایه‌های شعرگونه‌ی مادر (می‌بو) که شیخ وار در تمام لحظات سخت پسرش حضور دارد :  
می‌بو که توری سفید یا سبزم با سر انداخته، از بالای خانه‌ی اربابی با دلواپسی خواب آهنگی مادرانه میخواند.  
می‌بو: الالا گل باغ بهشتم / الالا تو بودی سرنوشتم / مرو ای غنچه‌ی بشکفته‌ی من / برو ای گوهر ناسفته‌ی من / مرو ای نور چشم روشن من / برو ای روی ماهت گلشن من. (همان، ص ۵۸)  
و قبل‌تر آنجا که زنان تابوت می‌بو را روی دوش می‌برند:  
زنان گروه شده، بر سینه زنان دوان دوان، هر یک با شاخه‌ی سبز، به سوگواران می‌پیوندند. میکوشند تنگاه را بگیرند.

زنان: رفتی ای از همه برتر / گل تاجی، بر گل‌ها سر / باغی وز بستان بهتر / ماه پری، و مهر خاور (همان، ص ۴۵)  
نوع دیگر، سخن گفتن به شیوه‌ی پهلوانی / حماسی است. که در گفتار رستم دیده می‌شود :  
رستم: با که سخن می‌گویم که جای سخن گفتن نیست. بهل توس برود اگر جنگی تراز رستم است. بهل جنگ برخیزد اگر بهتر از آشتی است. بهل سیاوش پیمان گذار در بند شود اگر پیمان شکنان آزادند. راه مرا باز کنید که راه خویش بسته اید. چنین پندارید که رستم هرگز نبوده. (همان، ص ۱۱۳)  
رستم این لحن گلایه آمیز را آنجا به کار برده که کاووس بر جنگ و کشتن گروگانان تاکید دارد:  
کاووس: ها! پس این!... پر یاهو نیاندیشیدم. که اینهمه در سر او تو افکنده‌ای! چرا سخن در پرده نگه دارم! تو تن آسایی خویش میجستی تهمتن نه سرافرازی ما! تو بازمگرد و اینجا بمان تا بفرمایم توس سپهدار بسیج این جنگ کند. (همان)

هر کدام از شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف لحن و نوع گفتار آن موقعیت را در زبان خود جاری می‌کنند. شادی، با لحن شاد است و عزا، با گفتار غصه. به عنوان نمونه آنجا که سودابه اغواگرانه در پی تسخیر سیاوش است:  
سودابه: چون موبدان سخن می‌گویی!  
سیاوش: موبدان نیز مردمانند.

سودابه: زنان نیز مردمانند. بندگان دل خویش. موبدان چه پاسخ دارند. آیا گناه نیست که با یکی سر کنم همانگاه که دلم به مهر دیگری می‌جنبد؟ (همان، ص ۶۹)

تکنیک همیشگی و مکرر بیضای برای خلق آثاری که ریشه در تاریخ و اسطوره دارند، آشنائی زدائی از کلمات است. او با تکیه بر توانش زبانی مخاطبین، لغاتی را در دایره‌ی کلمات نقش‌ها می‌گنجانند تا توجه آنها را از گفتار صرف به زبان اثر جلب کند و قابلیت‌های مختلف زبانی را به آنها نشان دهد. به طور مثال کلماتی مانند «پالهنگ» به معنای بند یا طنابی که با آن دست کسی را و یا افسار اسبی را ببندند و «تنگاه» که همان تابوت است. کلماتی که امروز در گفتار روزمره جایی ندارد اما در متن شاهنامه بارها دیده شده و بیضایی نیز از آنها در متن اقتباسی خود بهره برده است.

سیاوش: پالهنگ از ایشان بردارید و بزرگشان دارید که هرکه بی شمشیر به ایران درآیند، مهمانند. نیای جدم گرسیوز تو را در آغوش میکشم. و به دست خود پالهنگ از دوش تو بر میدارم. (همان، ص ۱۰۴)

چوبگر: آه چه بگویم همسایگان... بادآباد! بر من میگیرد و از شما پنهان نیست که این تنگاه سیاوش است. (همان، ص ۹۱)

و نکته‌ی مهم‌تر، سخن گفتن اشخاص هر کدام از طبقه و جایگاه خود نیز مبین این است که بیضایی میخواست تا صداهای مختلف را در یک چارچوب و در کنار هم نمایان سازد. به طور مثال جایی که برای تعیین بازیگر نقش سیاوش دُردی را انتخاب کرده‌اند، اما تاراج خان ادعا دارد پسر او باید سیاوش خوان شود چون لایق‌تر است. پس پدر دُردی را که کارگر اوست تهدید می‌کند:

تاراج خان: کیست که نداند بیشترین زمین‌ها خوش‌بار هر دو سوی رود از من است! او این پدر دُردی، یکی از ده کارگر من!

از طرفی شدرخان نیز همین ادعا را دارد:

شدرخان: این گدازاده را چه می‌بینی که در اروج خان من نیست؟!

و در این میان پدر (سامان) و مادر (مهنو) و خواهر (فوژان) دُردی نالان مانده‌اند.

سامان: (خود را میزند) مهنو، فوژان به دادم برسید، مانده‌ام بیچاره این میان!

در میان نمایش، آنجایی که سیاوش خود را ضامن خون گروگانها می‌داند:

تاراج خان: بی خانمانت می‌کنم سامان! پسر بی همه چیز تو بر پسر من قبراقتان سروری کند! از فردا کار بی کار. برو سنگ گاز بزن.

سامان و خانواده‌اش هراسان از این تهدیدها در پی او می‌دوند اما با شدرخان مواجه می‌شوند.

سامان: پناه به تو می‌برم شدرخان! دیدی چه‌ها بارم کرد! پس از ده سال آزرگار جان‌کندن؟

شدرخان: برو پی کارت! می‌دهم خرت و پرتت را بریزند بیرون از کومه! که دُردی گُرگری بخواند برای اروج ما؟

سر زمین من پیدا شدی نشدی‌ها ... (همان، ص ۱۰۶)

به همین ترتیب، دیگر اشخاص بازی نیز استقلال این را دارند که داستان زندگی خود را در عین نمایش بازگو کنند.

رستم این نمایش، رستم شاهنامه نیست و سیاوش را به نیرنگ تشویق می‌کند. این نشان از نگرش متفاوت رستم

سیاوش خوانی است. تا جایی که حتی دیگر پهلوانان مانند گیو بعد از دیدار با سیاوش متوجه منش متفاوت او می-

شوند و لب به سخن باز می‌کنند که این تربیت رستم نیست .

رستم: به تو نمی‌گویم پیمان نگه‌دار که در جهان بد پیمان پیمان‌شکن به کار نمی‌آید... نگاه کن به رستم که تنها به

نیرنگ زنده است! از او بیاموز. پند من خود منم. (همان، ص ۵۰)

اما سیاوش همان سیاوش شاهنامه است. بی‌ریا، مهربان، به دور از نیرنگ اما پایبند به افکار و آرمان‌های خود .

گودرز: بهترین کارها چیست؟

سیاوش: آبادانی جهان

گیو: بهترین نیکی؟

سیاوش: بخشش به مردمان

توس: و بهترین تن پوش!

سیاوش: راستی (همان، ص ۵۲)

هرکی خان، پدر مَشکِ مو که قرار است فرنگیس باشد، به بهانه‌ی سیه بختی فرنگیس او را از بازی منع می‌کند، اما در اصل شیربها را از برخی نامزدِ مَشکِ مو می‌خواهد. برخی پول را پرداخت می‌کند و مَشکِ مو، فرنگیس می‌شود. نوع تفکر پدر، مال‌اندوزی و حساست او در گفتارش به وضوح دیده می‌شود.

هرکی خان: گمان نکنی گرو میکشم برخی! نه. یادت می‌آورم. (فریاد میکشد) شیربها! (همان، ص ۲۷)

با توجه به داده‌های ارائه شده، بیضایی در این متن موفق به ایجاد فضایی شده که میتوان جمع صداهای مخالف را در کنار هم مشاهده کرد. او نیز مانند فردوسی با استفاده از نقش راوی\_نخشب\_سخنان خود را در متن آورده و استقلال شخصیت‌ها برای گفتمان را نیز حفظ کرده است.

### سخن آخر

با تکیه بر تعارف داده شده و مثال‌هایی که از متن شاهنامه به دست آمد، چنین به نظر می‌رسد که فردوسی در اثر خود به چندصدائی نزدیک شده است. زمانی که طبق تعریف باختین سخن و کلام خنثی نباشد و در هر شرایطی تکاپو و سیال بودن خود را حفظ کند، پس حماسه هم می‌تواند به چندصدائی نزدیک شود. فردوسی با حضور خود در متن داستان سیاوش به عنوان راوی، حرف خود را می‌زند. از این رو دیگر نیازی به القای سخنانش در زبان شخصیت‌ها ندارد و آنها را برای ابراز ایدئولوژی و عملشان مستقل گذاشته تا با تکیه بر آگاهی خود دست به عمل بزنند. از طرفی شاهنامه منابعی جدای از افسانه‌های ملی نیز دارد و اتفاقاً از تجربه و خلاقیت ممکن مؤلف برآمده است.

بیضایی نیز با استفاده از زبان سیال و انواع لحن گفتاری، بازی زبانی جالبی را در متن سیاوش خوانی به انجام رسانده است. در این اقتباس نیز مؤلف سعی بر آن داشته با استفاده از راوی که در متن نخشب نام دارد نظریات خود را بیان کرده و استقلال فکری و عملی شخصیت‌ها را از آنها نگیرد. نهایتاً میتوان گفت بیضایی نیز موفق شده تا به چند صدائی نزدیک شود و فضای گفتمانی را برای تمام شخصیت‌ها فراهم آورده است.

### منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیت، ترجمه‌ی پیام یزدان جو، چاپ اول، نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، نشر مرکز.
- امجد، حمید (۱۳۸۶) گفت و گو با بهرام بیضایی، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره ۲، صص ۱۳۷ تا ۱۶۲.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۸) سیاوش خوانی، چاپ پنجم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷) تخیل مکالمه‌ای، مترجم: رویا پورآذر، نشر نی.
- باختین، میخائیل (۱۳۷۳) سودای مکالمه خنده و آزادی، ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده، انتشارات آگاه.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۴) زیبایی شناسی و نظریه‌ی رمان، ترجمه‌ی آذین حسین زاده، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۷). از اسطوره تا تاریخ، نشر چشمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) منطوق‌گفت‌وگویی باختین، ترجمه‌ی داریوش کریمی، نشر مرکز.
- دزفولیان، کاظم (۱۳۸۹) رویکردی انتقادی به رأی باختین در باب حماسه با محوریت شاهنامه، فصلنامه‌ی زبان و ادب فارسی، شماره ۱۹، صص ۱۲۵ تا ۱۵۵
- شادمان، یسرا (۱۳۹۳) بررسی چگونگی ارتباط قرآن و شعر جاهلی با رویکرد بینامتنیت، مطالعات ادبی قرآن، سال دوم، شماره ۱
- شکیبی ممتاز، نسرين. (۱۳۹۱) جایگاه سیاوش در اساطیر. <http://rasekhoon.net> آخرین بازدید: ۹۵/۱۰/۲۵

غلامحسین زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷) میخاییل باختین، نشر مرکز  
فردوسی (۱۳۸۷) شاهنامه (بر اساس چاپ مسکو)، انتشارات سمت.  
مقدسی، احسان (۱۳۸۷) پژوهشی در باب ادبیات چند صدائی در ادبیات نمایشی، استاد راهنما دکتر فرهاد ناظرزاده‌ی کرمانی،  
دانشکده‌ی هنرهای زیبا  
مکاریک، ایریما (۱۳۸۵) دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، انتشارات آگاه  
ناظرزاده‌ی کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳) درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، انتشارات سمت  
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷) باختین گفت و گومندی و چند صدائی، فصلنامه‌ی فلسفه و کلام، شماره ۵۷، صص ۳۹۷ تا ۴۱۳  
نامور مطلق، بهمن. «باختین، گفتگومندی و چند صدائی (مطالعه‌ی پیشانی‌متمتیت باختینی)»، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، شماره‌ی  
۵۷، بهار ۱۳۸۷

Holquist, M. (1990) *Dialogism: Bakhtin and his world*, London and New York: Routledge.  
Bakhtin, M. (1984 a) *Rabelais and His World*, H. Isowolsky (trans.), Cambridge MA: MIT press.  
Bakhtin, M. (1981) *The Diaologic Imagination: Four Essays* by M.M.

