سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۳۳۶-۳۰۹)

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.309-336)
doi 10.22091/jls.2019.4473.1194

بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریهٔ «میتوس تراژدی» فرای

معصومه معارف‌وند[1]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
محمّد فولادی[2]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱٤ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۵/۱۱

چکیده

شاهنامه فردوسی از آثار ادب کلاسیک ایران است که بسیاری از داستان‌های آن از منظر یک اثر تراژیک قابل بررسی است. سوگ سیاوش به عنوان روایتی کهن با هستهٔ تراژیک، از جملهٔ این داستان‌هاست. در این پژوهش، داستان سیاوش بر اساس نظریهٔ «میتوس تراژدی» نورتروپ فرای، منتقد کانادایی بررسی شده‌است. بر مبنای این نظریه، که اصولی جهان‌شمول را در بررسی آثار تراژیک ارائه می‌دهد، داستان سیاوش از مؤلفه‌هایی همچون: «ناهمخوانی عشق و ساختار اجتماعی»، «سلطهٔ بی‌قید و شرط تقدیر» و همچنین مراحل شش‌گانه‌ای برخوردار است که آن را در ردیف یکی از زیباترین تراژدی‌های جهان قرار می‌دهد. فرای در نظریهٔ خود به شخصیّت ضدقهرمان نمی‌پردازد؛ این سیر وقایع، جبر زمانه و خواست خدایان است که دوستی‌ها را به دشمنی بدل می‌سازد. در داستان سیاوش نیز سلطه تقدیر و بازی زمانه، افراسیاب را نادانسته و بی‌سبب در برابر داماد و دختر خویش قرار می‌دهد و هر دو طرف بی‌آنکه بخواهند به مصاف هم می‌روند. از دیگر مؤلفه‌های تراژدی، «اجتناب ناپذیری فاجعهٔ نهایی» است که در سوگ سیاوش، به بهترین نحو به مخاطب القا می‌گردد. برقراری ثبات و آرامش پایانی و همچنین جهان‌بینی تقدیر مدار حاکم بر داستان به آفرینش نوعی تسلای متافیزیکی می‌انجامد که لازمهٔ بخش پایانی یک اثر تراژیک است.

واژه‌های کلیدی: نورتروپ فرای، میتوس، تراژدی، شاهنامه، سیاوش

[1]. **E-mail**: maarefnameh@yahoo.com
[2]. **E-mail** dr.mfoladi@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

ISSN: 2476-4183

Literary Science
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.309-336)
doi 10.22091/jls.2019.4473.1194

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۳۳۶-۳۰۹)

An Analysis of the Tragedy of Siyavash Based on Frye's theory of "Mythos Tragedy"

Ma'sumeh Ma'arifvand [1]
M.A. Graduate in Persian Language and Literature, University of Qom

Muhammad Fouladi [2]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom

Received: June 4th, 2019 | Accepted: Aug. 2nd, 2019

Abstract

The Shanameh written by Ferdowsi is a long epic poem in Persian classic literature that has many tragic stories, among which we can mention the murder of Siyavash (Soug-e Siyavash) as an old narrative with a tragic theme. This study aims to explore the story of the murder of Siyavash based on the theory of "Mythos Tragedy" by the Canadian critic, Northrop Frye. According to the theory which asserts some general principles on the anatomy of tragedy, "The Murder of Siyash" involves some components such as "incompatibility between love and social structure", "predetermined destiny" as well as 6 phases that all make it as one of the most beautiful tragedies in the world. In his theory, Frye does not refer to an antihero, but rather he attributes the tragedy to the predetermined course of events, destiny, and the will of Gods that turn the friendship to animosity. In the story of Siyavash, the dominance of fate and inspired destiny leads to unintended and accidental hostility between Afrasiyab and his daughter and son-in-law ending to an inadvertent fight. Another component of tragedy is "inevitability of the final catastrophe" that is depicted in the best way in the "Murder of Siyavash". The ultimate peace and tranquility at the end of the story as well as its fatalist ideology lead to a sort of metaphysical relief that is required in the ending of a tragic work.

Keywords: Northrop Fray, Mythos, Tragedy, Shahnameh (Book of Kings), Siyavash

[1] **Email:** maarefnameh@yahoo.com
[2] **Email:** dr.mfoladi@gmail.com **(Corresponding Author)**

ISSN: 2476-4183

CC BY NC

۱- مقدمه

نظریهٔ کلاسیک تراژدی در «فن شعر» ارسطو، آغازگر بحث دقیق و ساختارمند دربارهٔ این ژانر ادبی است. بر اساس تعریف ارسطو، «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای وسعت و اندازه‌ای معلوم و معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزاء مختلف؛ و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام گردد نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد، و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیهٔ (Catharsis) نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۳۷).

اما تعریفی که امروزه از «تراژدی» ارائه می‌گردد، عبارت است از: « بازنماییِ اعمالِ جدی در یک اثر ادبی (در معنای عام) یا نمایشی (در معنای خاص)، که به فرجامِ مصیبت‌بارِ شخصیّت اول داستان می‌انجامد» (Abrams and Harpham,2009: 370).

یکی از صاحب‌نظران حوزهٔ نقد ادبی که به ژانر تراژدی پرداخته، ادیب کانادایی، نورتروپ فرای (Northrop Frye) است. فرای منتقدی اسطوره‌گراست که در تدوین نظریات خود از آرای ساختارگرایان، اسطوره‌شناسان و همچنین روانشناسان بزرگ، متأثر بوده‌است. فرای در اثر ارزشمند خود «تحلیل نقد» نظری اجمالی دربارهٔ دامنه و نظریه و اصول و فنون نقد ادبی به دست می‌دهد. تصور او در این کتاب بر این است که می‌توان نظرات ارسطو را دربارهٔ بوطیقا با توجه به شواهد تازه، بازبینی و وارسی کرد. کتاب، مشتمل بر مقدمه‌ای جدلی، چهارمقاله و نتیجه‌گیری مشروط است. یکی از مقالات کتاب به نقد آرکی‌تایپی یا صورنوعی اختصاص دارد. فرای مباحث این مقاله را به نظریهٔ معنای آرکی‌تایپی و نظریهٔ میتوس(mythos) تقسیم می‌کند. وی معنای آرکی تایپی را با توجه به تصاویر آن بررسی می‌کند. «روایت آرکی‌تایپی چه کمیک و رمانسی و چه تراژیک و تهکمی، با توجه به توالی دوریِ آن‌ها، یعنی مطابق با دور فصول، صورت می‌گیرد و به این ترتیب، کمدی میتوسِ بهار، رمانس میتوسِ تابستان، تراژدی میتوس پاییز و طنز و هزل

میتوس زمستان قلمداد می‌گردد» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰). فرای در میتوس تراژدی به بررسی و تبیین اصول و ساختار حاکم بر تراژدی می‌پردازد. در این بخش، طرح اصلی تراژدی، صور نوعی در تراژدی، شخصیّت‌پردازی و همچنین مراحل شکل‌گیری یک داستان تراژیک همراه با ذکر نمونه‌های بسیار، بررسی شده‌است.

طبق تعریف، تراژدی هنری نمایشی است و آن را در عرصهٔ نمایش بهتر می‌توان بررسی کرد. حال آنکه نمایش در ایران، دست کم بدان‌گونه که در یونان، متداول بوده، هرگز رواج نداشته‌است. اما در نظریهٔ فرای، که الگوی این پژوهش است «تراژدی نه به عرصهٔ نمایش محدود است و نه به وقایع مصیبت فرجام» (همان: ۲۵۰). حتی در قرون وسطی تراژدی تمامی پیوندهایش را با مفهوم اجرا و نمایش از دست داد؛ بدین معنا که این اصطلاح در آن عصر صرفاً به شیوه‌ای از روایت اطلاق می‌شده‌است (لیچ، ۱۳۹۰: ۲۷). فرای معتقد است که منشأ تأثیر تراژیک را باید در میتوسِ تراژدی یا ساختار طرح جستجو کرد.

۱-۱- بیان مسأله

بنابرآنچه در مقدمه بیان شد، با آنکه چنین ژانر ادبی به صورت عینی و قابل مطابقه با تراژدی یونانی در ایران وجود نداشته‌است، اما برخی داستان‌های شاهنامه صرف نظر از ویژگی‌های اجرا و عوامل مربوط به آن یعنی گروه همسرایان و صحنه از نظر موضوع، شخصیّت، ساختار، حوادث و تأثیر تقدیر، با تراژدی یونانی قابل مطابقه است. شاهنامه فردوسی از نظر به کاربردن تم‌های خاص تراژدی یکی از قلّه‌های غنای هنری است.

رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، رستم و شغاد، سیاوش و سودابه، ایرج و سلم و تور و فرود سیاوشان از دلکش‌ترین داستان‌های شاهنامه‌اند که از غنای تراژیک برخوردارند. در تمام این داستان‌ها، انسان در ستیز با سرنوشت، مغلوب می‌شود و نبرد میان بخشش و کوشش با پیروزی بخشش و از پای درآمدن کوشش پایان می‌پذیرد. در این جستار، سعی بر این است که «داستان سیاوش» بر مبنای شباهت‌ها و زیرساخت‌های مشترک نظریهٔ «میتوس تراژدی» فرای بررسی گردد. بحث اصلی، بر سر این موضوع است که

تراژدی مذکور، از دیدگاه مطالعات ساختارشناسی، چقدر با مبانی و مبادی تراژدی و اثر تراژیک مطابق است و آیا می‌توان، این اثر را در ردیف تراژدی‌های برترِ جهان قرار داد؟

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون محققان بسیاری چون: «لیچ» و «لوکاچ» و نیز «زرقانی» در کتاب بوطیقای کلاسیک، به اصل موضوع تراژدی پرداخته و دیگرانی چون: «مجتبی مینوی»، «مهدی محقق»، «محمّدعلی اسلامی ندوشن»، «محمّدجعفر یاحقی» و «محمّد روشن» به ابعاد تراژیک برخی از داستان‌های شاهنامه اشاره کرده‌اند. همچنین مقالاتی چون: «بررسی و تحلیل تراژدی سهراب و فرود» از محمّد ایرانی و سمیه بیگلری و نیز پایان‌نامهٔ ندا حاج نوروزی با عنوان: «بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریات فرای»، مقالهٔ «ریخت‌شناسی کهن الگوی شخصیّت‌های کمدی معاصر ایران بر اساس نظریه فرای» از زهرا باقر شاهی و قطب‌الدین صادقی، مقاله «دایانای اسطوره چیست» از مسعود آلگونه جونقانی (مجله نقد و نظریه ادبی: شمارهٔ ۳) به موضوع تراژدی و داستان‌های تراژیک شاهنامه و نیز دیدگاه‌های نظریه میتوس تراژدی فرای پرداخته‌اند. پژوهش حاضر در نظر دارد با بهره‌گیری از دیدگاه‌های مطرح شده، داستان سیاوش را بر مبنای شباهت‌ها و زیرساخت‌های مشترک نظریهٔ «میتوس تراژدی» فرای بررسی کند.

۲- بحث

۲-۱- فرمول‌های تراژدی

۲-۱-۱. سلطه سرنوشت

«برای تبیین تراژدی اغلب اوقات از دو فرمول استفاده می‌کنند که معنای تراژدی را دگرگون می‌سازد. یکی از آن‌ها این نظریه است که در جملگی تراژدی‌ها قدرت قاهر سرنوشت بیرونی مشهود است و البته هم اکثریت قریب به اتفاق تراژدی‌ها، احساس برتری قدرت مجهول و محدودیت مساعی انسان را در ما بر جای می‌گذارد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۳). گرچه فرای براین باور است که سرنوشت در تراژدی معمولاً زمانی برای قهرمان بیرونی

می‌گردد که سیر تراژیک در کار آمده‌باشد و از سوی دیگر احاله تراژدی به قضا و قدر تراژدی را از طنز متمایز نمی‌سازد و سرنوشت قهرمان تراژیک معمولاً فوق‌العاده و اغلب ملکوتی است و این موضوع در مورد سیاوش نیز صدق می‌کند؛ درعین حال این پیش فرض که انسان مقهور بازی سرنوشت و تقدیر است، جوهره و خمیر مایهٔ اصلی تراژدی را شکل می‌دهد. قهرمانان داستان‌های تراژیک، تسلیم سرنوشت هستند و هنگامی که در شبکه علّی و معلولی قرار می‌گیرند، به جبر سرنوشت اقرار می‌کنند. داستان سیاوش نیز نمایش سلطهٔ بی‌قید و شرط تقدیر بر زندگی انسان و جهان است.

«اگر آسمانی چنین است رای مرا با سپهر از بنه نیست پای»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۹۸).

در شاهنامه، «زمانه یا زمان، مهم‌ترین واژه‌ای است که تقدیر پادشاهان و جنگاوران و قهرمانان را رقم زده‌است. نکتهٔ مهم این است که اعتقاد به زمان در مقام حاکم بر سرنوشت آدمی، از اندیشه‌های کیش زروانی در روزگار ساسانیان منشأ می‌گیرد» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۴).

همان‌گونه که گذشت فرای بر این باور است که: «سرنوشت در تراژدی معمولاً زمانی برای قهرمان، بیرونی می‌گردد که سیر تراژیک در کار آمده باشد. واژهٔ یونانی ananke یا moira در شکل معمولی یا ماقبل تراژیک، عبارت است از موازنهٔ درونی اوضاع و احوال زندگی. پس از نقض شدن آن در قالب اوضاع و احوال زندگی است که نمود ضرورت بیرونی یا متضاد به خود می‌گیرد، همچنان که عدالت، کیفیت درونی آدم درستکار ولی خصم بیرونی فرد مجرم است» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۳).

زمانی که سیاوش با اقتدار به بلخ می‌رسد، سرنوشت هنوز سویهٔ متضاد و بیرونی ندارد؛ بلکه بخت آرام و زمان رام اوست تا جایی که به پدر می‌نویسد:

«به بلخ آمدم شاد و پیروز بخت به فرّ جهاندار با تاج و تخت ...

کنون تا به جیحون سپاه من است جهان زیر فرّ کلاه من است»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۴۶).

اما به محض اینکه قهرمان در بن‌بست گرفتار می‌آید، سرنوشت سویهٔ بیرونی و متضادی (علیه قهرمان) به خود می‌گیرد. نخستین ناله‌های سیاوش از تقدیر، زمانی شنیده می‌شود که پدر، او را از شومی سازش با تورانیان می‌آگاهاند. سیاوش نیز اهل دروغ و پیمان‌شکنی نیست و هر چه می‌اندیشد، راه گریزی نمی‌یابد؛ او تمام قوای فکری‌اش را به کار می‌گیرد تا چاره‌ای بجوید، اما سرنوشت تمام درها را به روی او بسته‌است؛

«زکار پدر دل پر اندیشه کرد ز ترکان و از روزگار نبرد ...
نیابم ز سوداوه خود جز بدی ندانم چه خواهد رسید ایزدی»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۶۹ ـ ۲۶۸).

از همین لحظهٔ استیصال و درماندگیِ قهرمان است که سرنوشت، روی قاهر و مخالف خود را نشان می‌دهد و سیر تراژیک داستان آغاز می‌گردد. او مجبور می‌شود به دشمن پناهنده شود و پایانی فاجعه‌بار برای خویش رقم زند.

«به رای و به اندیشه‌ی نابکار کجا بازگردد بد روزگار»

(همان: ۲۴۱).

«در شاهنامه آدمی از بیرون زیر نفوذ اختران و از درون، فرمانپذیر گوهر خویش است که از پیش سرشته شده. کسی که مهربان است، فرمانبردار مهربانی خویش است نه فرماندهٔ آن... این نیز تقدیر آدمی است که فرمان سرنوشت را آزادانه گردن گذارد، به بیان دیگر اختیار نیز کارگزار تقدیر است» (سرامی، ۱۳۸۸: ۶۴۶ـ۶۴۵).

اگر در تراژدی یونانی این مفهوم هست که سرنوشت از ایزدان قوی‌تر است در واقع، تلویح آن این است که وجود ایزدان در اصل برای این است که نظم طبیعت را تصدیق کنند و اگر هم شخصیّتی حتی شخصیّتی ملکوتی قدرت وتو کردن قانون را داشته باشد، بسیار بعید است که بخواهد آن را به اجرا دربیاورد (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۱). بارزترین جلوه‌های گردن نهادن به قانون طبیعت در داستان سیاوش نمود پیدا می‌کند:

«اگر سر بگردانم از راستی فراز آید از هر سوی کاستی»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

۲-۱-۲. هامارشیا

« نظریهٔ دیگر تراژدی این است که عملی که سیر تراژیک را پیش می‌بَرد، باید در اصل نقض قانون اخلاقی، خواه انسانی و خواه ملکوتی باشد. نقص تراژیک (hamartia) مورد نظر ارسطو حتماً با معصیت یا بزه‌کاری ارتباط اساسی دارد» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۴). نقص یا خطای تراژیک (hamartia) خطایی است که قهرمان تراژدی آن را مرتکب می‌شود و زمینهٔ سقوط و نگون‌بختی خود را فراهم می‌کند. گرچه در این زمینه نیز فرای با ارسطو کمی اختلاف نظر دارد و در نهایت بر این باور است که: «گویا تراژدی از تضاد و مسؤولیت اخلاقی و سرنوشت مختار و همین‌طور هم از تضاد خیر وشر، طفره می رود» (همان: ۲۵۵).

«کورنی» برخلاف ارسطو بر این باور است که: «قهرمان تراژدی می‌تواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده و یا شخص شروری که دچار تیره‌روزی شده‌است» (به نقل از سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۵۲). علت نگون بختی قهرمان نه رذالت یا فساد، بلکه ضعف یا خطایی است ... که حتی ممکن است تقصیر خود او نباشد (هال، ۱۳۷۹: ۱۹).

خطای قهرمان تراژدی به عقیدهٔ ارسطو از یک نقص اخلاقی ناشی است؛ این خطا خواه دانسته باشد مثل آنچه در «ماکبث» و «لیرشاه» است و خواه نادانسته مثل آنچه در «ادیپوس» آمده‌است، غالباً ناشی است از عدم تناسب بین هدف و امکانات انسان یا ناشی از تناقض آن‌ها و احیاناً از تحمیل مقتضیات اجتماعی است. در هرحال سقوط قهرمان به سبب آن است (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۹۵). بر این اساس «هیوبریس (hybris) یا دماغ پُر هوا و پر شور یا پُر وسوسه و بلندپرواز، نصیبهٔ اکثریت قریب به اتفاق قهرمانان تراژدی است و همین سبب سرنگونی آن‌ها می‌شود که از نظر اخلاق مفهوم می‌نماید. چنین تکبّر و نخوتی عامل نشر فاجعه است» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۴). گرچه همان‌گونه که پیش از این اشارت شد، در این زمینه نیز فرای با ارسطو کمی اختلاف نظر دارد و در نهایت بر این باور است که: «گویا تراژدی از تضاد و مسؤولیت اخلاقی و سرنوشت مختار وهمین‌طور هم از تضاد خیر وشر، طفره می‌رود» (همان: ۲۵۵).

سیاوش نیز با خود می‌اندیشد که جنگ با افراسیاب برای او نامی بلند می‌آورد:

«بـه دل گفـت مـن سـازم ایـن رزمگـاه بـه چربـی بگـــویم بخـواهم ز شـاه
...وُ دیگـر کزیـــــن کـار نـــام آورم چنـــین لشـــکری را بـــه دام آورم»
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۴۱)

کاوس نیز طی نامه‌ای به سیاوش گوشزد می‌کند که سر به غرور و آرزوهای بلندپروازانهٔ جوانی نسپارد و خود را در مهلکهٔ تورانیان نیاندازد:

«منـه بـر جـوانی ســـر انـــــدر فریـب گـر از چـرخ گـردان نخواهـــی نهیـب»
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۶۸ـ۲۶۷).

با این حال فرای معتقد است: «آن چیز خاصی که نـامش تـراژدی اسـت و بـر قهرمـان تراژیک عارض مـی‌شـود، ربطـی بـه مرتبـهٔ اخلاقـی او نـدارد. اگـرهم بـه کـردار او ربطـی داشته‌باشد، که معمولاً دارد، آن وقت تراژدی در اجتناب‌ناپذیری عواقـب کـردار اوسـت و در دلالت اخلاقی آن از حیث کردار نیست» (فرای، ۱۳۷۹: ۵۳). درست به همین دلیل است کـه مهـم‌تـرین قـانون اخـلاق کلاسـیک یعنـی مکافـات و جریـان آن در زنـدگی فـردی و اجتماعی آدمیان، در تراژدی به تناقض می‌رسد.

سیاوش در حقیقت زندانیِ پاکدلی خود است. گویی نور ناب است که هر جا هست، تاریکی نیست... سیاوش مرد نیرنگ نیست. پاکدلی او به ساده لوحی می‌زند و آنگـاه دیگـر امکان فهم دوز و کلک‌های حقیر نیست... پس آن‌همه فضائل که مایهٔ کمـال سـیاوش بـود، خود خمیرمایهٔ نقصان و ناتوانی اوست. این پروردهٔ بزرگ‌ترین پهلوانان، ایـن انسـان کامـل، از کمال به دور است و در ناتوانی‌های معصوم خود فرو می‌ماند (مسکوب، ۱۳۷۰: ۶۴).

بنابر این «نقص» یا به تعبیر ارسطو «هامارشیا» (hamartia) الزاماً خطاکاری نیست و به طریق اولی، ضعف اخلاقی نیست (فرای، ۱۳۷۹: ۵۳).

۲-۲- عناصر ساختاری تراژدی

۲-۲-۱. نماسیس

«اساس حماسه، وجود جهانی از قوانین ثابت است. بـرهم ریخـتن ایـن قـوانین داسـتان تراژیک را به وجود می‌آورد» (محقق و دیگران، ۱۳۸۹: ۷). «قهرمان تـراژدی تـوازنی را در

طبیعت بر هم می‌زند ـ طبیعت به مفهوم نظمی که بر دو قلمرو پیدا و نهان گسترده است ـ و لازم می‌آید که این توازن دیر یا زود به حالت اولیه بازگردد. برقراری توازن همان است که یونانی‌ها نمایسیس(nemesis) می‌نامیدند» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۲).

در حماسه‌ای که جنگ ایرانیان و تورانیان تار و پود آن است، شاهزاده‌ای که گزیده و نخستین مردان است از ایران می‌گریزد و به

توران روی می‌آورد و این کاری است ضد حماسی. کاووس نیز عواقب این کار سیاوش را به او گوشزد می‌کند:

«در بی‌نیازی به شمشیر جوی به کشور بود شاه را آبروی...
از این آشتی راز چرخ بلند چنانست کآید به جانت گزند»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۶۸ـ۲۶۷).

«بینش قانون (dike) در ابتدایی‌ترین شکل خود، به صورت انتقام (lex talionis) عمل می‌کند. قهرمان تراژدی عداوت بر می‌انگیزد یا وارث اوضاع و احوال عداوت می‌شود و بازگشت انتقام‌جو موجد رویداد فرجامین می‌گردد. عامل برقراری توازن چه بسا انتقام انسانی، انتقام پرهیبی، انتقام ملکوتی، عدالت ملکوتی، تصادف، سرنوشت یا منطق رویدادها باشد» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۲). در ماجرای سیاوش، این عامل انتقامی انسانی است که در جریان آن، نبردهای بسیاری برای کین خواهی سیاوش صورت می‌گیرد؛ کین خواهی یکی دیگر از مختصات تراژدی است که باعث به وجود آمدن فجایع دیگر در بطن تراژدی می‌شود. بخش اعظم داستان‌های شاهنامه بر زنجیره‌ای از کین توزی‌ها پیش می‌رود. کاووس پس از کشته شدن سیاوش کین توختن او را همتراز با داد می‌داند. بنابراین کیخسرو را سوگند می‌دهد که با دلی پر ز کین، انتقام پدر را از افراسیاب بگیرد و در این کار به پیوند خونی با افراسیاب نیندیشد. در این تراژدی رستم، فرامرز، گیو و سرانجام کیخسرو به کین‌خواهی بر می‌خیزند. سر سرخه فرزند افراسیاب توسط فرامرز در طشتی از تن جدا می‌شود. کیخسرو به یاری نیک‌مردی به نام هوم، افراسیاب را دستگیر می‌کند و سپس به قتل می‌رساند. با کین‌خواهی کیخسرو از نیای خویش به سلسله مرگ‌های متعدد

در کین‌خواهی سیاوش خاتمه داده می‌شود و به قول جان هاپکینز، ناگهان همهٔ مشکلات، تلخی‌ها، سخنان ناهموار و نفرت‌ها از میان می‌روند. اما «نکتهٔ اساسی این است که توازن برقرار می‌شود و وقوع آن بی‌غرض است. کیفیت اخلاقی انگیزهٔ انسانی هم که در کار باشد تاثیری بر آن نمی‌گذارد» (همان: ۲۵۲).

۲-۲-۲. تراژدی و تقلید مناسک قربانی

فرای که عادت کرده به ادبیّات به چشم صور نوعی بنگرد، تقلید قربانی را در تراژدی به جا می‌آورد. «یک عنصر دینی که به آیین پرستش یونانی و حتی به فرهنگ و اندیشهٔ آن رنگ خاصی می‌داد عبارت بود از مجموع آداب رمزی که مخصوصاً قسمت عمدهٔ آن از مصر و آسیا به یونان راه یافته بود... مراسم مربوط به نمایش احوال دیونیزس با آداب و اطوار هیجان انگیز و آواز و رقص‌های پرشور همراه بود که بعدها قسمت عمدهٔ تراژدی از آن به وجود آمد. چنانکه نام آن تراگودیا: سرود بز ـ از نام بزی مأخوذ بود که در طی این مراسم برای دیونیزوس قربانی می‌شد (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۸۳-۸۱).

در افسانه‌ها دیونیزوس یک بار کشته و دیگر بار توسط خدایان زنده شده بود و بدین ترتیب مظهر مرگ و تولد مجدد محسوب می‌شد و در واقع یادگاری از خدایان گیاهی بود که در میان بسیاری از ملت‌های دیگر هم می‌توان مشابهش را یافت؛ مثلاً سیاوش در افسانه‌های ایرانی» (محرمیان معلم، ۱۳۹۰: ۱۶ ـ ۱۴).

از سویی درون‌مایهٔ اصلی اسطوره‌های ایزد گیاهی و الههٔ باروری، قربانی شدن ایزدی است که گم شدن یا مرگ او موجب برکت و باروری است؛ به عبارتی، می‌توان گفت که سر این اسطوره‌ها قربانی شدن دانهٔ گیاهان و رویش مجدد آن‌ها در فصل بهار است (خجسته و حسنی‌جلیلیان، ۱۳۹۰: ۸۸). در داستان سیاوش هم محور اصلی، قربانی شدن عنصری برکت‌بخش و پاک است که حاضر است برای پایداری و ماندگاری نیکی و وفای به عهد، جان خود را از دست بدهد. اگر سیاوش، تبعید یا پناه بردن به توران را که به نوعی، معادل مرگ است، بر می‌گزیند تا گروگان‌ها کشته نشوند، از آن روست که امیدوار است سنّت‌های نیکو، زنده بمانند. زندگی و مرگ سیاوش در توران نیز با درون‌مایه‌های

اسطوره‌ای همسان است. وی در نهایت، قربانی می‌شود اما از خونش، گیاهی معروف می‌روید؛ نیز از نسل او کسانی در وجود می‌آیند که نجات دهندهٔ نژاد ایرانی هستند. «داستان سیاوش بسیاری از عناصر اساطیر الههٔ باروری و ایزد گیاهی شهید شونده را در خود دارد. برخی از مهم ترین عناصر مشترک این دو عبارتند از: تکیه بر نقش مهم زن، عشق و ازدواج، شهادت و باز زایی، توجه به آیین سوگواری، آب و گیاه و برکت‌بخشی» (همان: ۹۴).

اگر باور کنیم افسانه‌های مربوط به سیاوش با «دموزی» یا «تموز» بین‌النهرینی مربوط است و او همان خدایی است که هر ساله به هنگام عید نوروز از جهان مردگان بازمی‌گردد و آیین های عیاشی و راه‌افتادن دسته‌های مردم را در بین‌النهرین باستان با صورتک‌های سیاه و بازماندهٔ آن را به صورت «حاجی فیروز» در ایران به خاطر آوریم، شاید نام سیاوش نیز معنای آیینی و اسطوره‌ای دقیق پیدا کند. او چون از جهان مردگان باز می‌گردد و چون عیاشی‌ها و دسته‌های نوروزی به سبب بازگشت وی و ازدواج مجدد او با الههٔ باروری است و حتی این عیاشی‌ها و آیین ارجی دقیقاً تکرار آیینی ازدواج این خدای برکت بخشنده با الههٔ باروری است. پس محتمل است که نام سیاوش در اوستا Syavarsan به معنای مرد سیاه باشد (بهار، ۱۳۷۶: ۲۲۶).

«سوگ سیاوش در واقع نموداری از سوگواری برای خدای شهید شونده بوده‌است. پس از شهادت سیاوش از خونش گیاهی می‌روید. این همان برکت بخشی و رویش است که در بین‌النهرین بر عهدهٔ دوموزی یا تموز بابلی است (همان: ۲۳۰) تا خون سیاوش ریخت مرگ ناتوان او به عظمت جهان شد و زندگی او معنای خود را بازیافت.

۲-۲-۳. ناهمخوانی عشق و ساختار اجتماعی در تراژدی

در تراژدی غالباً عشق و ساختار اجتماعی ناسازگارند و به صورت نیروهای مبارز درمی‌آیند و جدال حاصل سبب می‌شود که عشق به شهوت و فعالیت اجتماعی به وظیفهٔ منکر و آمرانه تبدیل شود. «سر و کار تراژدی بیشتر با گسستن خانواده و قرار دادن آن در برابر دیگر اعضای جامعه است... در تراژدی اغلب اوقات قهرمان مؤنث جدال را دو قطبی می‌سازد... . تراژدی، مصیبت ادیپ یا زنا با محارم زیگموند را عرضه می‌کند، برخلاف کمدی که روابط شخصیّت‌ها در آن مرتب و منظم می‌شود و جلوی ازدواج قهرمان با

محارمش گرفته می‌شود» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۴). در اکثر داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه، دلدادگان کم و بیش به نوعی به کام دل می‌رسند و «تنها در دو داستان سیاوش و سودابه و شیرین و شیروی که اتفاقاً یکی نگاتیف دیگری است، فرجام دلدادگی ناکامی است. قهرمانان زن هر دو داستان به ناکام، یکی به دست رستم و دیگری به دست خویش کشته می‌شوند و در هر دو داستان مایهٔ اصلی، عشقِ حرام است، عشقی میان فرزند و زن‌پدر» (سرامی، ۱۳۸۸: ۸۲).

تصمیم‌گیری‌های زنانهٔ سودابه، که ناشی از عشقی ممنوع و تحقیر شده‌است و همچنین خویشتن داری سیاوش و پروای از خیانت به پدر، پایان تراژیک داستان را به خوبی شکل می‌دهد. قهرمانان اصلی این داستان نمونه‌های عالی عشق نامشروع‌اند و در نتیجه فرجام کارشان شوربختی است.

از این جهت، سودابه و فدر، شباهت‌های بسیاری به همدیگر دارند:

۱- هر دو در پی عشقی ناپاک عاشق ناپسری خود می‌شوند.

«بهانه چه داری که از مهر من بپیچی زبالای و از چهر من
که من تا تو را دیده‌ام برده‌ام خروشان و جوشان و آزرده‌ام»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۲۳).

۲- هردو عشقی یک‌سویه دارند و پس از نرسیدن به مراد، گناه را متوجه قهرمان داستان می‌کنند.

«اگر سر بپیچی ز فرمان من نیاید دلت سوی پیمان من
کنم بر تو این پادشاهی تباه شود تیره روی تو بر چشم شاه»

(همان: ۲۲۴).

۳- هر دو زن در انتهای تراژدی به صورت رقت‌انگیزی می‌میرند و موجبات مرگ هر دو قهرمان را فراهم می‌کنند.

۲-۲-٤. ترس و شفقت

تراژدی در معنای ارسطویی آن باید از وقایعی تقلید کند که موجب برانگیختن ترس و شفقت گردد. آنچه مورد شفقت است کسی است که دچار شقاوتی شده اما مستحق آن

بدبختی نبوده‌است و آنچه ترس را بر می‌انگیزد، احوال کسی است که به خود ما شباهت دارد.

فرای نیز تراژدی را ترکیب خلاف عادتی می‌داند از دو حس هراس‌آمیز صواب و حس ترحم آمیز خطا. در تراژدی متعلق به وجه محاکات برتر، شفقت و ترس به ترتیب قضاوت اخلاقی مساعد و نامساعد می‌شود. شفقت به خاطر اینکه قهرمان مستحق این فرجام دردناک نیست و ترس به خاطر اینکه عواقب عمل او اجتناب ناپذیر است (فرای، ۱۳۷۹: ۵۳).

در مورد سیاوش نیز قهرمان شکلی از زندگی را برای خویش برگزیده که هیچ راه گریزی از عواقب آن نیست و در حقیقت همین به بن‌بست رسیدن قهرمان است که سرنوشت را بر داستان مسلط می‌سازد و اینجاست که دیگر کاری از دست او ساخته نیست و باید به فرجام مصیبت بار خویش تن در دهد. این است که سیاوش بدون اعتنا به پیشنهاد گریختن از سوی فرنگیس به او می‌گوید:

«گر ایوان من سر به کیوان کشید همان زهر گیتی بباید چشید»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

همین گریزناپذیری است که احساس ترس را در مخاطب بر می‌انگیزد. سیاوش به نقطه‌ای می‌رسد که نه راه برگشت به دیار خویش را دارد و نه جای ماندن در سرزمین دشمن. او در آغاز، گناه پیمان‌شکنی و کشتن گروگانان تورانی را بر خود نمی‌گیرد و از سوی دیگر، راه بازگشت به خانه را به خاطر توطئه‌های پی‌در پی سودابه ندارد. زنجیره حوادث داستان دست در دست هم به پیش رفته و مصیبتی بارآمده‌است که قطعاً بر سر قهرمان داستان فرو خواهد ریخت و راه دیگری نیز نمانده‌است؛ به‌همین‌دلیل در دل مخاطب هراس راه می‌یابد که قهرمان به ناچار باید کشته شود. از سوی دیگر معصومیت سیاوش حس شفقتی در مخاطب بیدار می‌سازد که او مستحق چنین فرجامی نیست چنانکه سیاوش می‌اندیشد که هرگز عملی مرتکب نشده که به موجب آن سزاوار این نگون بختی باشد:

«بدو گفت هر چون همی بنگرم به بادافره بد نه اندرخورم»

(همان: ۳۳۸).

۲-۲-۵. کاتارسیس

«برای تطهیر عواطف یا کاتارسیس توضیح قانع‌کننده‌ای داده نمی‌شود. ممکن است موجب تخلیهٔ انرژی سرکوفته در تماشاگر شود و به این ترتیب امکان برخورد معقول‌تری را با بحران‌های زندگی واقعی فراهم آورد» (سکرتان، ۱۳۸۰: ۲۷).

در باب مفهوم کاتارسیس، که پس از عواطفِ ترس و شفقت ایجاد می‌شود و به معنای تزکیه کامل عواطف است، تعاریف بسیاری ارائه شده که همگی آن‌ها بر آرامش پایانی تراژدی تأکید دارد. فرای معتقد است که از کاتارسیس جدایی تماشاچی هم از خود اثر هنری و هم از نویسنده مستفاد می‌شود (فرای، ۱۳۷۹: ۸۶). در توضیح این نظر می‌توان گفت که اگرچه تراژدی در دید ارسطو برانگیختن عواطف شفقت و هراس است، اما متعلق بعدیِ تراژدی، آزاد کردن یا تطهیر و پاکسازی (کاتارسیس) نفس از این انفعالات از راه بیرون شو بی‌آسیب و خوشایندی است که با واسطهٔ هنر فراهم می‌آید. فرای نهایتاً در بحث کاتارسیس از دیدگاه ارسطو و نیز جذبه از دیدگاه لونگینوس بر این باور است که: «همان‌گونه که کاتارسیس مفهوم اصلی شیوه ارسطویی در نقد ادبیّات است، جذبه یا سایقه هم مفهوم اساسی شیوه لونگینوسی نقد ادبیّات است...» (همان: ۸۷). وی بهترین شیوه نقد هملت را تراژدی اضطراب در نظر می‌گیرد.

در داستان سیاوش جهان‌بینی تقدیر مدار فردوسی به تزکیه عواطف مخاطب کمک می‌کند. اگر مرگ سیاوش تباه نیست، پس مرگ همهٔ آنان که زیستنی چون او دارند بیهوده نیست؛ شهادت سیاوش نوعی تعالی است. از مرگ چیزی برتر و فراتر به جهان می‌آید که مردن سرچشمهٔ زیستن است.

از سوی دیگر محتوای اسطورهٔ تراژیک در وهلهٔ اول، بزرگداشت حماسی قهرمان تراژیک است. از این‌جهت نابودی او امری ناپسند به شمار می‌آید؛ پس باید در این نابودی و فرجام غم انگیز، هدفی والاتر از شفقت و هراس و حتی مفهوم کاتارسیس جست. معنا و مفهوم این تأثیر تراژیک را باید براساس تسلای متافیزیکی روشن ساخت.

در داستان سیاوش نیز نوید تولد کیخسرو به مخاطب داده می‌شود. فرزند، زندگی

گذرای کسی را که به او زندگی بخشیده‌است، پایدار می‌دارد و نوعی هستی ذهنی بعد از مرگ به وی می‌بخشد. مخاطب به امید طلوعی دیگر و روییدن پرسیاوشان است با خود می‌انگارد که کیخسرو متولد می‌شود و جهان را از رنج و از گفتار و کردار بد می‌شوید. «قهرمان حتی مرگ را که برترین حجت خدایان برای خاموش گردانیدن انسان است، از دست ذاتی بیگانه فقط برای این می‌گیرد که خود مالکش گردد و بنابراین به هیچ وجه قربانی نیست بلکه اوست که به پیشواز مرگ می‌رود» (بونار، ۱۳۷۷: ۹۸).

۲-۲-٦. فضای تیره و مبهم

تقریباً در تمامی تراژدی‌ها فضای داستان از همان آغاز به فاجعه‌ای اشاره دارد که سرانجام رخ خواهد داد و «روال عام در نگارش تراژدی آن است که نویسنده از همان آغاز نشان دهد که اوضاع ختم به خیر نخواهد شد» (لیچ، ۱۳۹۰: ۶۶ ـ ۶۵).

در مورد تراژدی‌های شاهنامه، خواب و رویا نقش مهمی ایفا می‌کند و در برخی داستان‌ها نقش پیش‌گویی را بر عهده دارد. رویاهای اشخاصی چون: افراسیاب و سیاوش، بیانگر حوادث و وقایع و فاجعهٔ حتمی در آینده است. پس از تولد سیاوش، ستاره‌شمران زیج و اسطرلاب افکندند و در احوال ستارگان نگریستند و زندگی سیاوش را قرین درد و رنج و آشفتگی دیدند. با این توصیف، مخاطب، از همان آغاز در هراس ناشی از این مسئله به سر می‌برد که فاجعه‌ای گریزناپذیر در انتظار قهرمان است:

«ستاره بر آن کودک آشفته دید غمی گشت چون بخت او خفته دید»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۰۷).

۲-۲-۷. شخصیّت پردازی

۲-۲-۷-۱. قهرمان

ارسطو در «فن شعر» این نکته را مفروض داشت که در تراژدی، شخصیّت‌ها باید ذاتاً برتر از ما باشند (ارسطو، ۱۳۵۳: ۲۶). در تراژدی مورد بحث نیز، سیاوش شخصیّت برتر و محوری داستان است که امواج متلاطم کشمکش را در داستان ایجاد می‌کند. او از قهرمانان و انسان‌های اهورایی در شاهنامه است که در مقام قهرمان وجه محاکات برتر

(high mimetic mode) از چنین خصیصه‌ای برخوردار است. او اگرچه به گونه‌ای شاخص و برتر از جامعهٔ خویش است:

«توگویی به مردم نماند همی روانش خرد برفشاند همی»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۱۶).

و در جای‌جای داستان فر ایزدی او مورد تأکید است:

«گر ایدونک آید ز مینو سروش نباشد بدان فرّ و اورنگ و هوش»

(همان: ۳۱۸).

اما در عین‌حال، این قهرمان اهورایی توان رهایی از چنبر روزگار را ندارد. زیرا «ابرقهرمان مابعدالطبیعی شاهنامه بخت است» (سرامی، ۱۳۸۸: ۸۰۳) که از همان ابتدایِ تولد، با سیاوش یار نیست (فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۰۷).

قهرمانان تراژیک در چشم‌انداز انسانی خود به قدری در بالاترین نقطه قرار دارند که به نظر می‌آید راهبران ناگزیر قدرت پیرامون خود باشند و در مثل به درختانی می‌مانند که اگر برق بدرخشد، بر خرمن علف نمی‌زند بلکه بر آن‌ها فرود می‌آید. قدر مسلم اینکه راهبران، چه بسا وسیله و همین‌طور هم قربانی برق ملکوتی باشند (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۰).

۲-۲-۷-۲. دریوزه

در تراژدی اغلب آدم دریوزه یا شخصیّتی بیشتر از جنس مؤنث وجود دارد که جلوهٔ بیچارگی و بی‌خانمانی است. چنین شخصیّتی ترحم انگیز است و ترحم هر چند که فضای آن ملایم‌تر از تراژدی است، ترسناک‌تر است و مبنای آن هم طرد فرد از گروه است... شخصیّت‌های دریوزه اغلب اوقات زنانی هستند که به مرگ یا تجاوز به عنف تهدید می‌شوند و در حالتی قرار دارند که جاه و جلالشان را از دست داده‌اند (همان: ۲۶۲). نمونهٔ کامل این شخص در داستان سیاوش، مادر اوست که دو تن از قهرمانان ایرانی، به گونه‌ای اتفاقی در حین شکار، او را در دشت می‌یابند. او خود را نوادهٔ گرسیوز معرفی می‌کند و از اینکه پدر مستش او را تهدید به مرگ و مجبور به فرارکرده‌است سخن به میان می‌آورد:

«به بیشه یکی خوبرخ یافتند پر از خنده لب هر دو بشتافتند...

بـدو گفـت طـوس ای فریبنـده مـاه بـزد دوش و بگذاشـتیم بـوم و بـر...
یکـی خنجـر آبگـون برکـشید همـی خواسـت از تـن سـرم را بریـد»
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

دوستخواه به این نتیجه رسیده‌است که مادر سیاوش کهن الگوی دوشیزگان زایندهٔ سوشیانت‌های زرتشتی و خود او نمونهٔ نخستین سوشیانت‌هاست (دوستخواه، ۱۳۸۴: ۲۱۰). در اساطیر و داستان‌های هندی و ایرانی مهرورزی با پریان (بغ بانوان زایندگی) و ازدواج با آنان، غالباً فرجامی شوم دارد و شهریار یا پهلوانی که با پری پیوند گرفته‌است، دچار سرگردانی یا مرگ می‌شود.

این ایزدبانوان در جریان دگرگونی اساطیر، به نوعی انسانی‌تر جلوه کرده و در هیئت دخترانی زیبارو، رخ می‌نمایند. این بن مایهٔ هند و اروپایی احتمالاً در داستان سیاوش با انتقال حماسی آسیب از همسر پری به فرزند او به نوعی بازمانده‌است و آن آوارگی سیاوش، فرزند پری در توران، و فرجام بیگناه و ناجوانمردانه کشته شدن اوست (آیدنلو، ۱۳۸۴: ۳۸). فرای نیز مؤکد می‌سازد که «مضمون اصلی تراژدی یونان، عواقب طرد دریوزه است» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

۲-۲-۷-۳. ضد قهرمان

بنا به عقیدهٔ ارسطو «قهرمان تراژدی باید با اشخاصی، که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می‌دهند، رابطهٔ خانوادگی یا حسی داشته باشد» (سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۵۲). فرای نیز در تحلیل نقد به شخصیّت ضد قهرمان نپرداخته‌است زیرا «در تراژدی الزاماً کاراکتر مظلوم در برابر ظالم قرار نمی‌گیرد اما در روایات معمولی ایرانی همه جا کاراکتر معصوم در برابر ستمگر را داریم که خود معرف نظام دسپوتیک آسیایی است. اما در داستان‌های تراژیک یونان این طور نیست. همه با هم دوست‌اند و این سیر وقایع، جبر زمانه و خواست خدایان است که این دوستی‌ها به دشمنی می‌انجامد» (بهار، ۱۳۷۶: ۱۴۰). افراسیاب نیز داماد خود سیاوش را از همه دوست‌تر دارد؛ اما در پی سیر وقایع پیش‌آمده، نادانسته بر او تیغ می‌کشد. فردوسی صحنه رویارویی ناخواستهٔ این دو را چنین تصویر می‌کند:

«همـی بنگریـد ایـن بـدان آن بـدین کـه کینـه نبُدشـان بـه دل پـیش از ایـن»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۴۸).

در رابطهٔ دوجانبه‌ای که میان پادشاه توران و شـاهزادهٔ ایرانـی وجـود دارد و گرسـیوز آن را دگرگون می‌نماید، تصور غلطی ایجاد می‌گردد و هر یـک، دیگـری را دشـمن خـود می‌پندارند. گرسیوز دوستان را در وضع دشمنانه‌ای می‌نهد و این وضع آن‌ها را بـه مقابلـه بـا یکدیگر می‌کشاند. گرسیوز آنان را در دایرهٔ بسته‌ای می‌رانـد و در آخـر بـی‌آنکـه بداننـد و بخواهند، تیغ بر گلوی دیگری اسـت (همـان: ۳۴۸). پـس در میـان شخصـیّت‌هـای تـراژدی نوعی همدلی و حس همدردی وجود دارد، آن کس که می‌کُشد به اندازهٔ کسی کـه کشـته می‌شود بیگناه است (به نقل از لیچ، ۱۳۹۰: ۱۶).

۲-۲-۷-٤. آدم بی‌تکلف و رفیق شفیق

شخصیّتی به نفع آدم بی‌تکلف نیز وجود دارد کـه رفیـق شـفیق قهرمـان اسـت. چنـین شخصیّتی در کار آن است که نگذارد تراژدی به سمت رویداد فرجامین سـیر کنـد (فـرای، ۱۳۷۹: ۲۶۲). پیران ویسه که مظهر تبار اهورایی اهریمن است، از این گروه اسـت. سـپاهیان توران افراسیاب را از کشتن سیاوش منع می‌کنند؛ پیلسم برادر کوچـک پیـران کـه پهلـوانی نیک‌اندیش است از افراسیاب می‌خواهد که آتش کینه توزی را فرونشـاند امـا گرسـیوز در آتش کینه‌توزی می‌دمد و فقط مرگ سیاوش می‌تواند او را آرام کند. این گونـه اسـت کـه سیر وقایع رابطهٔ صمیمانه و پدرانهٔ پیران ویسه با سیاوش را به گونه‌ای دیگـر بـدل مـی‌سـازد (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۱۰).

۲-۳- مراحل تراژدی

۲-۳-۱. معصومیت

« مراحل تراژدی از قهرمانی به سوی طنزآمیز سیر می‌کنـد... مرحلـهٔ نخسـت تـراژدی مرحله‌ای است که در آن به شخصیّت اصلی در مقابل اشخاص دیگر بالاترین شأن و منزلت را می‌دهند. سرچشمهٔ منزلت عبارت است از شهامت و معصومیت، و در این مرحله قهرمـان مذکر یا قهرمان مؤنث معمولاً معصوم است» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۴). در مراحل ابتداییِ داستان

سیاوش نیز بیگناهی و معصومیت او به شدت مورد تأکید است و با آزمون عبور از آتش نیز بر آن مهر تأیید زده می‌شود:

«چُـن او را بدیدنـد برخاسـت غـو کـه آمـد ز آتـش بـرون شـاه نـو...
بـدو گفـت شـاه: ای دلیـر و جـوان کـه پـاکیزه تخمـی و روشـن روان
خنُـک آنـک از مـادر پارسـا بزایـد شـود بـر جـهان پادشـا»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۳۷).

۲-۳-۲. معصومیت از دست رفته

مرحلهٔ دوم با جوانی قهرمان رمانس مطابقت دارد و به هر تقدیر تراژدی معصومیت در معنای بی‌تجربگی است و معمولاً شامل انسان‌های جوان می‌شود. این مرحله در تراژدی، صورت نوعی دنیای سبز و طلایی است. یعنی از دست رفتن معصومیت آدم و حوا که سنگینی بار امانتی که بر دوش آن‌هاست، هر قدر هم که باشد به لحاظ نمایشی همواره در وضع و حال کودکانی خواهند ماند که با نخستین تماس با دنیای آدم‌های بالغ گیج و گول می‌شوند. در بسیاری از تراژدی‌ها، این نوع شخصیّت اصلی جان سالم به در می‌برد و وقتی که سیر وقایع پایان می‌گیرد، با تجربهٔ تازه و پخته‌تری دمساز می‌شود (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۵). سیاوش از زبونی شاه در دست سودابه، انتقام جویی این مادرخواندهٔ نامراد، ساخت و ساز کسان سودابه و هوای مکار دربار کاووس می‌گریزد. سیاوش سرکشی نمی‌کند اما زندگی خور و خواب و محیط ضعیف و حیله‌باز پدر را نمی‌پذیرد. رفتن سیاوش روگرداندن از دنیای کاووس است. دنیای واقعیت‌های حقیر، دوستی‌های رنگ‌پذیر، بیخردی، خشم، دسیسه و انتقام و قدرتی گمراه و عهدشکن (مسکوب، ۱۳۷۰: ۳۹). در هر حال سیاوش دنیای سبز و طلایی خویش در ایران را رها می‌کند و خواه ناخواه در وسوسهٔ کسبِ نامی بلند از طریق جنگ با افراسیاب نیز فرو می‌رود.

۲-۳-۳. گذر از پیروزی‌های گذرا

مرحلهٔ سوم که با مضمون اصلی سیر و سلوک در رمانس مطابقت دارد، آن نوع تراژدی است که موفقیت یا کمال توفیق قهرمان، سخت مؤکد است و به فاجعه نمی‌انجامد،

بلکه به آرامش کاملی منجر می‌شود که از تسلیم بی‌قید و شرط به سرنوشت بسی فراتر می‌رود (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۷).

زمانی که سیاوش به مقابله با تورانیان می‌رود و پیروزمندانه و با اقتدار به بلخ می‌رسد، سرنوشت هنوز سویهٔ متضاد و بیرونی ندارد بلکه بخت آرام و زمان رام اوست (فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۴۶).

۲-۳-٤. فرو افتادن قهرمان

مرحلهٔ چهارم همان سرنگونی سنخی قهرمان به واسطهٔ هیوبریس و هامارشیاست. در این مرحله، از خط مرزیِ معصومیت می‌گذریم و به تجربه می‌رسیم که مسیر فروافتادن قهرمان هم هست (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

تغییر سرنوشت و تحول وضعیت قهرمان اصولاً در تراژدی اهمیتی بنیادین دارد. «دگرگونی به معنای دقیق کلمه، تغییری ناگهانی است که ضربه‌ای نامنتظر به مخاطب وارد می‌کند... دگرگونی هنگامی رخ می‌دهد که معلوم شود اعمال و رفتار کسی پیامدهایی دارد که دقیقاً برعکس آن چیزی است که خود او انتظار داشته‌است» (لیچ، ۱۳۹۰: ۱۰۲-۱۰۱).

سیاوش، مست از پیروزی‌های به دست آمده در مقابله با تورانیان، پدر را در جریان توافقی که با افراسیاب کرده قرار می‌دهد و انتظار دارد که تصمیم او با استقبال پدر روبرو شود، اما برعکس انتظار سیاوش، پدر او را خام و فریفتهٔ غرور جوانی می‌خواند، به سرزنش او ایستاده و هشدار می‌دهد که این توافق به قیمت جان او تمام می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۶۸-۲۶۷).

پدر از سیاوش می‌خواهد که به پیمان خویش پشت کند و پیش از آنکه تورانیان او را بفریبند، گروگان‌ها را به نزد او فرستد و مال و خواسته‌ای که تورانیان به او عطا کرده‌اند، آتش کشد و یا اینکه سپاه را به طوس سپارد و خود به ایران بازگردد. اما سیاوش مرد دروغ و بد عهدی نیست. در اعتقاد ایرانیان «مهر ایزد نماد نخستین فروغ بامدادی و پاسدار پیمان و پیوند و راست‌گویی و سرسخت‌ترین ستیزنده با مهردروجان (دروغ‌پرستان و پیمان‌شکنان) است... . در سرتاسر حماسهٔ ایران مهر همچون کلیدواژه‌ای رهنمون و روشنگر کاربرد دارد و همواره بر مهرورزی و تعبیر دریافتنی‌تر آن پیمان‌شکنی که ساختار مهریشت سرشار از

آن است، تأکید ویژه می‌شود» (دوستخواه، ۱۳۸۴: ۵۵ ـ ۵۴). سیاوش تن به پیمان شکنی نمی‌دهد و مجبور می‌شود به دشمن پناهنده شود و حتی با درمانگی از ایشان بخواهد که اجازهٔ عبور از توران را به او بدهند (فردوسی، ۱۳۸۹ : ۲۶۹ـ ۲۶۸).

۲-۳-۵. مرحله پنجم [محدودیت آزادی]

در مرحلهٔ پنجم عنصر قهرمانی کاستی می‌یابد. شخصیّت‌ها در حالتی قرار می‌گیرند که درجهٔ آزادیشان کم‌تر است (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۶). پس از آنکه سیاوش در دایرهٔ بسته سپاه افراسیاب و نیرنگ‌های گرسیوز گرفتار می‌آید، اقرار می‌کند که اکنون با وجود تمام قهرمانی‌هایش باید تسلیم شود و جام زهر سرنوشت را سرکشد:

«مرا زندگانی سرآید همی — غم روز تلخ اندر آید همی
چنین است کار سپهر بلند — گهی شاد دارد گهی مستمند
گر ایوان من سر به کیوان کشید — همان زهر گیتی بباید چشید»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

این مرحله با کشف و تعرف همراه است. «در کشف یا تعرف که در پایان طرح تراژیک می‌آید، علاوه بر اینکه قهرمان از به سر آمده‌هایش آگاه می‌گردد، به شکل تعیین شدهٔ آن نوع زندگی که برای خود به وجود آورده‌است، واقف می‌شود. قیاس با زندگیِ بالقوهٔ به وجود نیامده‌ای هم که به آن پشت پا زده‌است، در آن مستتر است» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۵۶). سیاوش نیز پس از آگاهی از بازی سرنوشت، بر گذشته خود افسوس می‌خورد که چگونه در شب تیره و تار به دنبال روشنایی بوده‌است (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

قهرمانی که در آغاز بر تقدیر می‌شورد، اندک‌اندک که آب‌ها از آسیاب می‌افتد، در می‌یابد که بازیچه بوده‌است نه بازیگر. «قهرمان تراژدی همچون شخصیّت‌های رمانس نمی‌تواند به چراغ جادو دست بکشد و جنی حاضر شود و او را از مخمصه برهاند» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۴۹). در نتیجه تراژدی «قوانین وضع و موقعیت آدمی و طبیعتش را به وی می‌شناساند تا انسان برای دفاع از خود و کمال یابی‌اش از آن‌ها بهره برد» (بونار، ۱۳۷۷: ۸۸).

۲-۳-٦. مرحلهٔ ششم [مرحله پایانی]

مرحله ششم تراژدی دنیای هول و هراس است و تصاویر اصلی چنین دنیایی، تصاویر آدمخواری و مثله شدن و شکنجه است. عمدهٔ سمبل‌های آن علاوه بر زندان و دارالمجانین، ابزار مرگ شکنجه‌آمیز است و صلیبی که زیر غروب خورشید است (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۸). تصویر تأثیرگذار این مرحله، ذبح سیاوش توسط گروی است. وقتی گروی‌زره به فرمان افراسیاب سر سیاوش را از تن جدا می‌کند، ناگهان بادی تیره می‌وزد و روی خورشید را می‌پوشاند:

«یکی تشت زرین نهاد از برش — جدا کرد از آن سرو سیمین سرش
به جایی که فرموده بد تشت خون — گروی زره برد و کردش نگون
یکی باد با تیره گردی سیاه — برامد بپوشید خورشید و ماه»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۵۸-۳۵۷).

نتیجه

داستان سیاوش یک داستان تراژیک است. فرای در زمینه تراژدی ضمن بررسی دیدگاه ارسطو و دیگر منتقدان، کوشش کرده ساختار حاکم بر تراژدی و عناصر سازنده آن را دریابد. فرای در بررسی نظر ارسطو، بر این باور است که سرنوشت در تراژدی معمولاً زمانی برای قهرمان، بیرونی می‌گردد که سیر تراژیک در کار آمده‌باشد. از سوی دیگر، احاله تراژدی به قضا و قدر، تراژدی را از طنز متمایز نمی‌سازد و سرنوشت قهرمان تراژیک معمولاً فوق‌العاده و اغلب ملکوتی است و این موضوع در مورد سیاوش نیز صدق می‌کند و سیاوش در شاهنامه در عین این که مقهور سرنوشت است اما شخصیّتی اخلاقی و ملکوتی دارد. فرای در بحث کاتارسیس از دیدگاه ارسطو و نیز جذبه از دیدگاه لونگینوس، بر این باور است که همان‌گونه که کاتارسیس مفهوم اصلی شیوه ارسطویی در نقد ادبیّات است، جذبه یا سایقه هم مفهوم اساسی شیوه لونگینوسی نقد ادبیّات است. وی بهترین شیوه نقد هملت را تراژدی اضطراب در نظر می‌گیرد. بنابراین، بررسی و تحلیل داستان سیاوش در شاهنامه نشان می‌دهد عناصر سازندهٔ تراژدی به نحو بارزی در آن به کار گرفته شده‌است. اهم اصولی که در نظریهٔ میتوس تراژدی فرای مطرح می‌گردد، یکی سلطهٔ سرنوشت است که قهرمان تراژدی با وجود تعالی خویش، قدرت و ارادهٔ مقابله با آن را ندارد؛ همچون سیاوش که در انتهای کار خویش به ناچار زهر گیتی را می‌چشد و اقرار می‌کند که توان رهایی از چنبر سرنوشت را ندارد. نکتهٔ بعد، ناهمگونی عشق و ساختار اجتماعی در یک داستان تراژیک است. این ناهمگونی در عشقِ ممنوعهٔ سودابه نامادری سیاوش به او نمود می‌یابد و در آخر نیز این عشق منجر به طرد قهرمان و کشته شدن او می‌گردد. در نظریهٔ فرای خطای تراژیک یا هامارشیای ارسطو، الزاماً به دلیل نقص اخلاقی قهرمان نیست؛ زیرا در غیر این صورت برای مصیبت‌کشیده‌ای معصوم که به فرجامی فاجعه‌آمیز دچار می‌شود، توجیهی وجود نخواهد داشت. سیاوش قهرمانی است که مستحق چنین فرجامی نیست و از این رو، حس شفقت را در مخاطب بیدار می‌کند و از دیگر سو

مرگ سیاوش بر اساس تقدیر، حتمی و اجتناب ناپذیر است. قهرمان تراژدی بر سر دو راههٔ شومی قرار می‌گیرد، انتخاب هر کدام از این راه‌ها او را به تباهی می‌کشاند. اما مرگ قهرمان، آرامشی دوباره را بر قلمرو آشکار و نهان حکمفرما می‌سازد و در انتها به تزکیه عواطف مخاطب می‌انجامد. در بخش شخصیّت‌پردازی در نظریهٔ فرای، ضدقهرمانی وجود ندارد، زیرا شخصیّت‌های تراژدی همچون افراسیاب و دامادش سیاوش، در ابتدا با یکدیگر دوستند اما تقدیر آنان را در برابر هم قرار می‌دهد و موجب می‌شود که ناآگاهانه تیغ بر گلوی هم بفشارند. بر اساس نتایج فوق، داستان سیاوش مؤلفه‌هایی دارد که آن را شایستهٔ بررسی در ردیف تراژدی‌های برتر جهان می‌سازد.

منابع و مآخذ

۱. ارسطو.(۱۳۵۳). **فن شعر**. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ چهارم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲. ایرانی، محمّد؛ بیگلری، سمیه.(۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایهٔ نظریهٔ میتوس تراژدی فرای». **ادب پژوهی**. شمارهٔ ۲۶. صص: ۱۴۵-۱۱۹.

۳. آلگونه جونقانی، مسعود.(۱۳۹۶). «دایانویای اسطوره چیست». **مجله نقد و نظریه ادبی**. سال دوم. شمارهٔ پیاپی ۳. صص: ۳۲ ـ ۷.

۴. آیدنلو، سجاد.(۱۳۸۴). «فرضیه‌ای دربارهٔ مادر سیاوش». **نامه فرهنگستان**. شماره۲۷. صص: ۴۶-۲۷.

۵. بونار، آندره.(۱۳۷۷). **تراژدی و انسان.** ترجمه جلال ستاری. چاپ اول. تهران: میترا.

۶. بهار، مهرداد.(۱۳۷۶). **جستاری چند در فرهنگ ایران.** چاپ اول. تهران: فکر روز.

۷. خجسته، فرامرز و حسنی جلیلیان، محمّدرضا.(۱۳۹۰). «تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف‌ساخت اسطورهٔ الههٔ باروری و ایزد گیاهی». **مجلهٔ تاریخ ادبیّات**. شماره ۶۴/۳. صص: ۹۶- ۷۷.

۸. دوستخواه، جلیل.(۱۳۸۴). **فرآیند تکوین حماسهٔ ایران پیش از روزگار فردوسی**. چاپ اول. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۹. رینگرن، هلمر.(۱۳۸۸). **تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی فارسی.** ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی. چاپ اول. تهران: هرمس.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۲). **ارسطو و فن شعر**. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

۱۱. سرامی، قدمعلی.(۱۳۸۸). **از رنگ گل تا رنج خار.** چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۲. سیدحسینی، رضا.(۱۳۶۶). **مکتب‌های ادبی.** چاپ نهم. تهران: نگاه.

۱۳. صادقی، قطب‌الدین؛ باقرشاهی، زهرا.(۱۳۹۳). «ریخت‌شناسی کهن الگوی شخصیّت‌های کمدی معاصر ایران بر اساس نظریه فرای». **نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی**. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۸. صص: ۵۰ ـ ۳۳.

۱۴. فرای، نورتروپ.(۱۳۷۷). **تحلیل نقد**. ترجمه صالح حسینی. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

۱۵. فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۸۹). **شاهنامه (دفتر دوم)**. به کوشش جلال خالقی‌مطلق. چاپ سوم. تهران: مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.

۱۶. لوکاچ، گئورک.(۱۳۹۰). **متافیزیک تراژدی**. ترجمهٔ مراد فرهادپور. به کوشش حمید محرمیان‌معلم. (مجموعه مقالات تراژدی). چاپ سوم. تهران: سروش.

۱۷. لیچ، کلیفورد.(۱۳۹۰). **تراژدی**. ترجمه مسعود جعفری. چاپ اول. تهران: مرکز.

۱۸. محقق، مهدی و دیگران.(۱۳۸۹). «ساختار تراژیک داستان سیاوش». **پژوهشنامه زبان و ادبیّات فارسی**. دوره ۲. شماره ۶. صص: ۳۸- ۱.

۱۹. مسکوب، شاهرخ.(۱۳۷۰). **سوگ سیاوش**. چاپ ششم. تهران: خوارزمی.

۲۰. هال، ورنان.(۱۳۷۹). **تاریخچه نقد ادبی**. ترجمه احمد همتی. چاپ اول. تهران: روزنه.

Abrams, M, H and Harpham, Geoffrey**.** (2009). **A Glossary of Literary Terms**. 9th ed. Boston, Wadsworth Cengage Learning**.**

References

Abrams, M. H. & Harpham, Geoffrey**.** (2009). *A Glossary of Literary Terms.* 9th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning**.**

Algooneh Junqani, Mas'ud (1396). What is the Dianoia (Thought) of Myth? *Journal of Literary Criticism and Theory.* Vol. 2. Issue 3. pp: 7-32.

Aristotle (1353). *Fan-e Shi'r (Aristotle's Poetics).* Translated by Abdulhussein Zarrinkoub. 4th ed. Tehran: The Agency for the Translation and Publication of Books.

Aydinlu, Sajjad (1384). A Hypothesis about Siyavash's Mother. *Nameh Farhangestan*. Issue 27. pp: 27-46.

Bahar, Mihrdad (1376). *Jastari Chand dar Farhang-e Iran (A Research on the Culture of Iran).* 1st ed. Tehran: Fekr-e Rouz.

Bonnard, Andre (1377). *Tragdey va Insan (Tragedy and Human).* Translated by Jalal Sattari. 1st ed. Tehran: Mitra.

Doustkhah, Jalil (1384). *Farayand-e Takwin-e Hamase-ye Iran Piash az Rouzgar-e Ferdowsi (The Developmental Process of Persian Epic in Pre-Firdowsi Era).* 1st ed. Tehran: Pazhuheshha-ye Farhangi (Cultural Research).

Firdowsi, Abulqasim 1389). *Shahnameh (Vol. 2).* With the Effort of Jalal Khaliqi Mutlaq. 3rd ed. Tehran: The Center of Great Islamic Encyclopedia.

Fraye, Northrop (1377). *Tahlil-e Naghd (Anatomy of Criticism).* Translated by Salih Husseini. 1st ed. Tehran: Niloufar.

Hall, Vernon (1379). *Tarikhche Naghd-e Adabi (A Short History of Literary Criticism).* Translate by Ahmad Himmati. 1st ed. Tehran: Rowzaneh.

Irani, Muhammad & Beiglari, Sumayeh (1392). An Analysis of two Tragedies entitled Suhrab and Furud Based on Frye's theory of Mythos. *Adab Pazhuhi (Literary Research).* Issue 26. Pp: 119-145.

Khujastih, Faramaz & Hasani Jaliliyan, Muhammad Reza (1390). An Analysis of the Story of Siyavash Based on the Mythology of the Goddess of Fertility and Agriculture. *Journal of the History of Literature.* Issue 64/3. pp: 77-96.

Leech, Clifford (1390). *Tragedy*. Translated by Mas'ud Ja'fari. 1st ed. Tehran: markaz.

Lukacs, Gyorgy (1390). *Metaphysic-e Tragedy (The Metaphysics of Tragedy: Collection of Articles about Tragedy).* Translated by Hamid Muharramiyan Mu'allim. 3rd ed. Tehran: Surush.

Miskub, Shahrukh (1370). *Soug-e Siyavash (The Murder of Siyavash).* 6th ed. Tehran: Kharazmi.

Muhaqqiq, Mihdi & et. al. (1389). T*he Tragic Structure of the Story of Siyavash.* Research Journal of Persian Language and Literature. Vol. 2 Issue 6. pp: 1-38.

Ringgren, Helmer (1388). *Taqdir Bavari da Manzumeha-ye Hamasi-e Farsi (Fatalism in Persian Epics).* Translated by Abulfazl Khatibi. 1st ed. Tehran: Hermes.

Sadiqi, Qutb al-Din & Baqirshahi, Zahra (1393). *The Morphology of the Archetype of Contemporary Iranian Comic Characters Based on the Theory of Frye.* Vol. 4. Issue 8. pp: 33-50.

Sirami, Qadamali (1388). *Az Rang-e Gul ta Ranj-e Khar (From the Color of Flower to the Suffering of Thorn).* 5th ed. Tehran: Ilmi & Farhangi.

Siyid Husseini, Reza (1366). *Maktabha-ye Adabi (Literary Schools).* 9th ed. Tehran: Nigah.

Zarrinkoub, Abdulhussein (1382). *Arastu va Fan-e Shi'r (Aristotle and Poetics).* 4th ed. Tehran: Amir Kabir.