

ساختار تراژیک داستان سیاوش

دکتر مهدی محقق* - دکتر ایرج مهرکی** - خدیجه بهرامی رهنما***

چکیده:

هدف مقاله حاضر آن است که نشان دهد «ساختاری تراژیک» در داستان سیاوش قابل ترسیم است. در این داستان، شاهد پرداخت تراژیک شخصیت‌ها، حوادث و صحنه‌ها هستیم. گاه حوادث داستان چنان در هم تنیده و گاه رابطه‌ی علی و معلولی میان وقایع به گونه‌ای می‌شود که حذف یکی از آن‌ها لطمه‌ای بر کل عناصر و عوامل تشکیل دهنده اثر خواهد زد. بنابراین، با بررسی این عوامل، می‌توان داستان «سیاوش» را مورد بررسی و تحلیل تراژیک قرار داد.

واژه‌های کلیدی:

تراژدی، تراژیک، شاهنامه؛ شخصیت، تقدیر، کشمکش، فاجعه.

* - استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج mehdi_mohkho@yahoo.com

** - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج Mehraki@kia.ac.ir

*** - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

مقدمه:

شاهنامه، اثر سترگ فردوسی، مظهر شکوه و رونق و فرهنگ تمدن ایران و گنجینه ارزشمند زبان فارسی است. شاهنامه نه تنها بزرگترین و پرمایه‌ترین مجموعه شعر است که از قرن چهارم هـ.ق. به یادگار مانده، بلکه مهمترین سند عظمت زبان فارسی و هویت ملت ایران است. شاهنامه، تنها اثر حماسی و نقلی و روایی نیست، بلکه اثری تراژیک و دارای ابعاد تراژیک نیز هست.

در شاهنامه «تراژدی» را به آن صورت اصلی که در یونان باستان رواج دارد، نمی‌یابیم، زیرا تراژدی در ادبیات یونان «تقلیدی است از کار و کردار شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌های معین به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزاء، مختلف و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه این‌که به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را بر انگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود» (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

بنابراین، یکی از مهمترین مشخصه‌های «تراژدی» اجرای آن به وسیله «کردار اشخاص» است و تراژدی، هنری نمایشی و صحنه‌ای به حساب می‌آید، حال آن‌که در ایران، نمایش دست کم به آن‌گونه که در یونان متداول بوده، هرگز رواج نداشته است. دلایل بسیاری، برای رشد نیافتن نمایش در ایران نام برده‌اند. عمده‌ترین این دلایل عبارتند از:

۱- «بینش شرقی در مورد نیایش و نمایش: خدایان شرقی غیرقابل دسترسی‌اند و خدایان غربی بالای کوه المپ زندگی می‌کنند.

۲- استبداد شرقی که به معنی تمرکزگرایی و تربیت پدرا نه (پدرسالاری) است که به معنی سرسپاری است.

۳- مذموم بودن نیایش» (یاری، ۱۳۷۹: ۲۵).

شکل‌نگرفتن تراژدی و به طور کلی نمایش در ایران، تحت تأثیر نظام حکومتی ایران و تفاوت آن با یونان باستان است. دموکراسی موجود در یونان در شکل هنری آن، به

گفتگو و برخورد افراد و نهایتاً پیدایش نمایش منجر می‌شود، اما حکومت استبدادی ایرانی به پیدایش ادبیات روایی و تک‌گویی می‌انجامد.

تراژدی، نوعی نمایش است که از پنج بخش تشکیل شده است:

۱- «پیش‌درآمد (Prolog): در پیش‌درآمد یک تراژدی یونانی دربارهٔ زمان، مکان، شخصیت‌ها و حوادث در حال اتفاق توضیحاتی بیان می‌شود تا تماشاگران از چند و چون ماجرا باخبر شوند.

۲- ورود همسرایان (Parados): همسرایان گروهی آوازخوانند که در نمایش‌نامه‌های یونانی کارهای ویژه و متفاوتی دارند؛ از جمله: اندیشه‌های نمایش‌نامه را بیان می‌کنند، حال و هوای آن را می‌سازند و با گزاره‌گویی‌های خود بر شخصیت‌ها و رویدادها به تماشاگران کمک می‌کنند.

۳- رویداد نمایی (Episode): بخش‌هایی از رویدادهای نمایش‌نامه‌اند که توسط بازیگران به نمایش درمی‌آیند.

۴- گزاره‌گویی همسرایان (Stasimon): پس از هر رویداد نمایی، گروه همسرایی دربارهٔ آنچه نموده شده، سرودهایی می‌خوانند که آن را تفسیر (گزاره) می‌کند.

۵- پایان و خروج همسرایان (Exodos): این بخش توسط همسرایان اجرا می‌شود و در واقع پایان (Ending) تراژدی و آخرین رویداد نمایی است و پس از آن همسرایان از صحنه خارج می‌شوند و نمایش‌نامه پایان می‌پذیرد» (ناظرزاده کرمانی ۱۳۶۹: ۱۰۲).

بنابراین، چنین ساختار و «ژانر ادبی» به صورت عینی و قابل مطابقت با تراژدی یونانی در ایران وجود نداشته است، اما برخی داستان‌های شاهنامه به جز ویژگی اجرا و عوامل مربوط به آن؛ یعنی «گروه همسرایان» و «صحنه» از نظر موضوع، شخصیت، حوادث و تأثیر تقدیر، بسیار همانند تراژدی‌های یونان باستان است و به عبارت بهتر، بن‌مایهٔ تراژیک آن رادر خود دارد، به طوری که باندک تغییری و افزودن عوامل صحنه، می‌توان آن را به یک «تراژدی» تام و کامل تبدیل کرد و از این رو، می‌توان مجازاً به برخی از این داستان‌ها نام «تراژدی» را اطلاق کرد.

عوامل ذیل ساختار تراژیک داستان‌های حماسی شاهنامه را تشکیل می‌دهند:

۱- شخصیت

«در لغت به معنی خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام عبارت از مجموعه خصوصیتی است که حاصل برخورد امیال نهفته انسانی با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی است» (داد، ۱۳۸: ۱۳۸). «شخصیت، یکی از ساخت‌مایه‌های هستی‌آفرین هنر نمایش است و به مجموعه‌ای از صفات، ویژگی‌ها، منش‌ها، رفتارها، سگال‌ها و سرشت‌های انسانی گفته می‌شود که در یک انسان خاص به هم رسیده و هستی پذیرفته است و هر انسانی به سبب برخورداری از آن مجموعه، یک شخصیت تلقی می‌شود» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۰۴). در بررسی شخصیت به ابعاد مختلف روانی و اجتماعی هر آنچه شخص به آنها متصف است، پرداخته می‌شود.

ابعاد روانی: به بررسی تمام صفات و خصوصیات روانی هر شخصیت؛ اعم از صفات نکوئیده و مذموم و صفات نیک و پسندیده هر شخص پرداخته می‌شود.

ابعاد اجتماعی: جایگاه و موقعیت هر شخصیت در آن جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲- سرنوشت و تقدیر محتوم

در تراژدی، عامل ناگزیری وجود دارد که قهرمان داستان قادر به جلوگیری از فاجعه‌ای که او را به اضمحلال می‌کشاند نیست؛ آن عامل ناگزیر «تقدیر» نام دارد. تمام قهرمانان داستان‌های تراژیک، مقهور سرنوشت هستند و هنگامی که در شبکه علت و معلول‌ها قرار می‌گیرند، به جبر سرنوشت معترف می‌شوند و می‌دانند که توان سرکشی مقابل سرنوشت را ندارند، پس به حکم تقدیر گردن می‌نهند و معتقد می‌شوند که آنچه باید بشود، می‌شود و از آن گریزی نیست.

«آشکاراست که سرنوشت باوری و بینش جبری زروانی رایج و حاکم در روزگار ساسانیان به شاهنامه راه یافته و سایه سیاه خود را برگستره‌های آفتابی پیکارهای پهلوانی افکنده است. در بسیاری از چرخش‌گاه‌های داستان‌ها، به‌ویژه در هنگام گزارش پایان هر شهریاری و مرگ یا کشته شدن یک شهریار یا پهلوان و روی دادن فاجعه‌ای

هول‌انگیز، سخنانی با درون مایه سخت نومیدانه دربارهٔ چیرگی چاره ناپذیرسرنوشت و تقدیر بر زندگانی انسانی و بسته بودن همهٔ راهها به روی بشر آمده است» (دوستخواه، ۱۳۸۴: ۷۷). به نظر برخی از محققان، اعتقاد به سرنوشت باوری «متأثر از آیین زروانی مذهب زردشتی است، زیرا مزدیسنان پنج بهره از بیست و پنج بهر اعمال آدمی را در گرو بخت می‌دانند و به نظر آنان، زروان تقدیر کنندهٔ خوب و بد است و ستارگان عوامل اویند» (زیر، ۱۳۸۵: ۳۸۹). «هنگامی که، اعتقاد زروانی از دین مزدایی رخت بریست، اعتقاد به دهر و زمانه به مثابهٔ سرنوشت و خدای تعیین کنندهٔ آن و باورهای ملازم آن مانند عقیده به تأثیر ستارگان و سیارات و انتقال خواست آسمان از طریق اجرام و صور فلکی و نهایتاً جبرگرایی در میان عامهٔ مردم باقی ماند و در حیات و رفتارشان مؤثر افتاد و ادامه یافت» (جلالی مقدم، ۱۳۷۲: ۸۵). در شاهنامه واژه‌هایی، چون: روزگار، زمان، زمانه، دهر، سپهر، چرخ، فلک، گنبد، گردون، نوشته، بوش، بخت، بخش، آسمان، اختر، قضا و قدر، بیانگر حکم ازلی یا تقدیر بر شخصیت های شاهنامه است.

عوامل ذیل ساختار تقدیرگونه داستان‌های تراژیک شاهنامه را تشکیل می‌دهند:

- **براعت استهلال:** اگر بادقت و باریک بینی به براعت استهلال‌هایی که در شاهنامه وجود دارند، بنگریم؛ متوجه شباهت آن با پیش درآمد (Prolog) تراژدی های یونانی، خواهیم شد. پیش درآمد تراژدی، معرف عناصر و عوامل یک داستان یا نمایش است. شاعر در براعت استهلال داستان‌هایی، چون: رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و فرود سیاوش بسیار موجز به معرفی داستان می‌پردازد و مخاطب را در جریان فضای داستان که بیانگر غم و اندوه است، قرار می‌دهد. طرح چنین مقدمه‌هایی، خواننده را برای پذیرش حوادثی که قرار است در جریان تنهٔ اصلی داستان رخ بدهد، آماده می‌کند.

- **پیش‌گویی:** یکی از مختصات تراژدی، وجود پیش‌گویی در خلال داستان است. پیش‌گویی برگریز ناپذیر بودن واقعه، مه‌تأییدی زند. پیش‌گویی در سه داستان ایرج، سیاوش و رستم و اسفندیار به موازات سرنوشت در تراژدی به حرکت درمی‌آید تا آن هنگام که مرگی رقت‌انگیز و دلخراش را برای قهرمان تراژدی رقم بزند.

- **کتمان نام:** در تراژدی رستم و سهراب، استمرار حوادث و وقایع در گرو کتمان نام است. اگر کتمان نام نبود، چه بسا که، سهراب در همان لحظات ابتدایی ورود به ایران، رستم را می‌یافت و دیگر شاهد به وقوع پیوستن تراژدی نبودیم. کتمان نام از سوی افراسیاب، هومان و بارمان، هجیر و رستم، قهرمان داستان را پله پله به سوی فاجعه نزدیک می‌سازد.

- **بن بست:** اگر فرد، در تضاد ارزش‌های زندگی قرار بگیرد، به بن بست می‌رسد. تراژدی‌نویس، با ایجاد تنگناهای سدید، راه هرگونه مفروگریزی را بر قهرمان تراژدی می‌بندد تا قهرمان متزلزل شود و به بن بست برسد. برای مثال فریدون پس از کین خواهی منوچهر از سلم و توره بن بست می‌رسد. او، سه فرزند خویش را ازدست داده است، بنابراین، از خداوند مرگ را می‌طلبد. رستم و جریره نیز، پس از کشته شدن فرزندان‌شان به بن بست می‌رسند و به خودکشی دست می‌یازند.

- **از میان رفتن راههای بازشناسی:** در تراژدی رستم و سهراب، حکیم توس به مانند یک تراژدی‌نویس چیره‌دست، ژنده رزم، دایی سهراب را بر سر راه رستم قرار می‌دهد تا با یک مشت توانمند او به قتل برسد. سهراب جوان، دیگر امکان بازشناسی رستم را ندارد. در این تراژدی، حلقه‌های بازشناسی یک به یک مفقود می‌شوند تا داستان سیری تراژیک را طی کند.

- **رویاهای تراژیک:** خواب و رویاها در شاهنامه، بیانگر سرنوشت هستند و در مرگ قهرمان نقشی ندارند و فقط در جریان و پیشرفت داستان نقش دارند. در این رویاها، چند و چونی نیست و اغلب همان می‌شود که باید بشود. رویاهای اشخاصی، چون افراسیاب، سیاوش و جریره بیانگر وقایع و حوادث و فاجعه حتمی در آینده است.

- **پیوند بیگانه:** سرنوشت، بستری مناسب برای ازدواج رستم با تهینه و سیاوش با جریره فراهم می‌کند تا سهراب و فرود سیاوش به مرگی تراژیک دچار شوند. در سراسر شاهنامه، هر جا که تراژدی رخ می‌دهد، در ادامه پیوند با زنان بیگانه است. البته،

در داستان فریدون و پسرانش، در بیشتر روایات زنان فریدون، دختران یا خواهران جمشید هستند، نه زنان بیگانه.

- **برسر دوراهه قرار گرفتن:** قهرمان تراژدی، بر سر دو راهه شومی قرار می‌گیرد که گزینش هر راهی، قهرمان را به سوی فاجعه سوق می‌دهد. سرگشتگی و استیصال قهرمان در انتخاب یکی از این دو راه، کاتارسیس را در پی خواهد داشت. برای مثال اسفندیار در دو مرحله بر سر دو راهه قرار می‌گیرد:

در مرحله اول: اسفندیار بر سر دو راهه خلع گشتاسب از سلطنت یا پذیرش فرمان شاه مبنی بر به اسارت درآوردن رستم قرار می‌گیرد. هر دو راه، باهی را برای وی به ارمغان می‌آورد. سرنوشت، اسفندیار را میان بد و بدتر مخیر می‌کند. اما، در نهایت به اسارت درآوردن رستم را برمی‌گزیند.

دوگیتی به رستم نخواهم فروخت کسی چشم دین را به سوزن ندوخت

(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۶: ۲۵۱)

در مرحله دوم: اسفندیار بر سر دو راهه گنبدان دژ و زابلستان قرار می‌گیرد. شتر، درجایی می‌خوابد که یک راه آن به سوی جایی است که اسفندیار مدت‌ها به سعایت گوزم در بند بوده است تابه او بفهماند که راه زابلستان سرانجامی بهتر از راه گنبدان دژ ندارد. اگر آن یکی به اسارتگاه می‌رود، این یکی به قتلگاه می‌رود.

- **درهم ریختن قوانین و سلسله مراتب:** اساس حماسه، وجود جهانی از قوانین ثابت است. برهم ریختن این قوانین، تراژدی را به وجود می‌آورد. برای مثال؛ سهراب، در صدد است که برخلاف قانون مسلم کشور، رستم را بر تخت سلطنت بنشاند و از همین جاست که نطفه تراژدی در این داستان شکل می‌گیرد.

- **نادیده گرفتن هشدارها:** استیلای سرنوشت بر قهرمان تراژدی، باعث می‌شود که او، هشدارهای مشفقانه دیگران را خوار بشمارد و در دام فاجعه بیفتد، مانند اسفندیار که هشدارهای کتایون، بهمن، پشوتن و رستم را هیچ می‌انگارد و با نادیده گرفتن هشدارها، شرنگ تلخ مرگ را می‌نوشد.

- **گرایش به افراط و پرهیز از اعتدال:** «تراژدی، نمایش اوج‌ها و افراط‌هاست و قهرمان تراژدی به رغم هرگونه هشدار از قلمرو اعتدال گریزان است» (رحیمی، ۱۳۷۱: ۲۵). افراط فریدون در اعزاز و اکرام ایرج، رشک و حسد سلم و تور را برمی‌انگیزد که همین عامل، زمینه‌ساز مرگ ایرج می‌شود.

۳ - خطای تراژیک

خطایی است که قهرمان تراژدی آن را مرتکب می‌شود و زمینه سقوط و نگون‌بختی خود را فراهم می‌کند. «به این خطا در زبان یونانی «Hamartia» و در زبان انگلیسی «Tragic flaw» گفته می‌شود. به نظر می‌رسد که اگر نقطه ضعف جسمانی باشد، مربوط به حماسه است (پاشنه پای آشیل) و اگر اخلاقی باشد، مربوط به تراژدی است. یکی از رایجترین انواع نقطه ضعف‌ها در تراژدی‌های یونان باستان هوبریس (Hubris) به معنی غرور است. از خودراضی بودن و اعتماد به نفس بیش از حد باعث می‌شود قهرمان تراژدی به ندها و اخطارها و علایم درونی و قلبی و آسمانی توجه نکند و از قوانین اخلاقی منحرف شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۱). برای مثال، فریدون در تقسیم قلمرو سلطنتی، سهراب با آزمندی و جاه‌طلبی، سیاوش با اعتمادفرآوان به تورانیان و دشمن را دوست پنداشتن و فرود سیاوش با اعتماد به مشاور نالایق و ناکاردان خویش، تخوار و سرانجام، اسفندیار با غرور و آزمندی خویش، مهمترین خطاهای تراژیک داستان‌های شاهنامه را مرتکب می‌شوند و بدین گونه، زمینه سقوط و نگون‌بختی خویش را فراهم می‌کنند.

۴ - کشمکش

تم و درون مایه بسیاری از تراژدی‌ها را تشکیل می‌دهد. و بستر مناسبی برای تبیین بسیاری از حوادث و وقایع داستان است. «کشمکش در یک اثر دراماتیک، زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم می‌پیوندد. کشمکش، علت وجودی آن لحظات و همچنین اهمیت آنها را می‌نماید» (مکی، ۱۳۸۵: ۱۸۷). در تمام تراژدی‌های

شاهنامه، کشمکش وجدال به دوشکل؛ کشمکش انسان با سرنوشت و کشمکش انسان با انسان است.

- **کشمکش انسان با سرنوشت:** یکی از جدال های پوشیده انسان، کشمکش آدمی با سرنوشت محتوم است. سرنوشت به عنوان چهره برتر، چهره پوشانده و در هر حادثه نمود پیدا می کند و سپس داستان را به سوی فاجعه سوق می دهد. در این جدال، انسان به زبونی می رسد و نهایت شکست را از سرنوشت متحمل می شود.

- **کشمکش انسان با انسان:** این نوع کشمکش بیشترین حجم داستان های شاهنامه را تشکیل می دهد. حکیم توس در این کشمکش ها، زوایای پنهان شخصیت های تراژیک را به مخاطب می نمایاند و مخاطب را به بطن حوادث می برد، تا از چند و چون وقایع آگاه کند.

۵- فاجعه

«در لغت به معنی مصیبت و بلاست و در تراژدی آخرین حادثه مصیبت بار است. فاجعه مرحله ای است که به موجب آن قهرمان تراژدی به نحوی قربانی می شود و عمل نمایش به سامان می رسد» (داد، ۱۳۸۰: ۲۲۳).

در بطن فاجعه، کین خواهی و خودکشی نهاده شده است که خودباعث به وجود آمدن فاجعه های متعدد در تراژدی می شود.

- **کین خواهی:** در تراژدی ایرج، منوچهر به کین خواهی برمی خیزد. در تراژدی سیاوش، نبردهای فراوانی برای کین خواهی سیاوش صورت می گیرد و در تراژدی اسفندیار نیز، بهمین به کین خواهی از خاندان رستم برمی خیزد.

- **خودکشی:** در داستان های تراژیک بخش حماسی شاهنامه، سه خودکشی دیده می شود: در ابتدا، رستم پس از کشته شدن سهراب، دست به خودکشی می زند، اما گودرز مانع خودکشی او می شود و سپس، جریره و پرستندگان فرود به خودکشی دست می زنند. در این تراژدی، هفتاد نفر از پرستندگان فرود به توصیه او، به طوردسته جمعی

خودکشی می‌کنند و خود را از بام دژ به زیر می‌افکنند که این نوع خودکشی در تمام شاهنامه بی‌نظیر است و مایه‌های تراژیک فراوانی را در خود نهفته دارد و سرانجام، جریره، پس از نابود کردن گنج‌ها و دریدن شکم اسب‌ها و به آتش کشیدن دژ، با خنجر شکم خود را می‌درد و در کنار فرود جان می‌سپارد.

از میان داستان‌های شاهنامه، داستان «سیاوش» بسیاری از ویژگی‌های تراژیک فوق را داراست. بنابراین، به بررسی ساختار تراژیک این داستان می‌پردازیم.

۱- شخصیت

شخصیت محوری در تراژدی، شخصیتی است که در داستان جزو مد ایجاد می‌کند و تعادل داستان را برهم می‌ریزد و داستان را به سوی فاجعه سوق می‌دهد. در این تراژدی، سیاوش، شخصیت اصلی و محوری داستان است که امواج متلاطم و خروشان کشمکش را در داستان ایجاد می‌کند. سیاوش، یکی از قهرمانان شاهنامه است که در عین معصومیت و مظلومیت، انسانی کامل و آیینۀ تمام‌نمای منش‌های پهلوانی و اخلاقی است.

ابعاد شخصیتی سیاوش

۱- ابعاد روانی شخصیت سیاوش: نرم‌خوی، متعادل در منش و شخصیت و عقیف.

۲- ابعاد اجتماعی شخصیت سیاوش: قهرمان ملی و فرماندهی لایق و کاردان.

سیاوش، شخصیتی درون‌گرا دارد و تا حدودی زن‌گیزاست. او، سخت‌تأثیر تربیت رستم است. «رستم، او را با خود به موضعی از سجستان برد و او را در دامان دایه‌ها و مربیانی که جهت وی برمی‌گزید، پرورش داد و چون به سن آموزش رسید، آموزگارانی را برای او گرد آورد و لایقترین آنان را جهت تعلیم و تربیتش اختیار کرد و همین که قدرت در او مشاهده نمود، آداب و فنون سواری و کمانداری را به وی آموخت و به تمامی فنون و آداب آشنا ساخت و همین‌که، مزایای مردانگی در او کمال یافت، وی را با خود به نزد کاووس برد» (جریرطبری، ۱۳۸۴: ۶۰). پس از مدتی، سیاوش به دربار کاووس بازمی‌گردد و در آنجا گرفتار تمایلات پست و خفته شهوانی سودابه

می‌شود. سیاوش در گفتگو با سودابه، او را «سربانوان»، «مهرتر» و «مادر خویش» خوانده است. او در این داستان مظهر عفاف، پرهیزگاری و وارستگی است و هیچ گاه تن به تمنای شیطانی سودابه نمی‌دهد.

ابعاد شخصیتی سودابه:

۱- ابعاد روانی شخصیت سودابه: آزمند، فتنه‌انگیز، نیرنگ‌باز، بی‌وفا و پیمان‌شکن.

۲- ابعاد اجتماعی شخصیت سودابه: شه‌بانوی ایران.

سودابه، دخترشاه هاماوران است. کاووس با شنیدن وصف زیبایی دل‌انگیز او به وی دل می‌بندد، اما شاه هاماوران، به این ازدواج رضایت نمی‌دهد. سودابه که شیفته مقام و جلال کاووس شده است، مقابل پدر می‌ایستد. به ناچار، نبردی میان کاووس و شاه هاماوران درمی‌گیرد و در این جنگ، کاووس شکست می‌خورد و شاه هاماوران، او و سپاهیان را زندانی می‌کند. سودابه، نیز که به حمایت کاووس برخاسته است، زندانی می‌شود. سرانجام، با مداخله رستم، سپاه هاماوران درهم شکسته می‌شود و سودابه به همسری کاووس درمی‌آید. سودابه، از همان اوان جوانی، عشق و عاشقی را بر همه چیز ترجیح می‌دهد. او، جویای شهوت‌رانی، جاه‌طلبی، قدرت و نفوذ اجتماعی است. شخصیت او از سه دیدگاه قابل بررسی است:

۱- عشق یک‌سویه ۲- خیانت به همسر ۳- عشق به ناپسری

عشق یک‌سویه سودابه به سیاوش، زمینه‌ساز حوادث و وقایعی در داستان می‌شود تا آنجا که سیاوش رابه سوی مرگ سوق می‌دهد. عطش شهوت در او به گونه‌ای است که به همسر خویش خیانت می‌کند و عشق به ناپسری را در سینه جایگزین می‌سازد.

آزمندی، جوهره درونی سودابه را تشکیل می‌دهد. «آز، دیو حرص و طمع است که همه چیز را فرو برد و اگر چیزی نصیبش نشود، خود را بخورد. او، پلیدی است که اگر تمام اموال جهانی به او داده شود، او را قانع نسازد. گفته شده است چشم آزمند، دامی است که جهان در آن فانی است» (عفیفی، ۱۳۷۹: ۴۱۹). در مینوی خرد، در مورد آز این گونه آمده است که: «پرسید دانا از مینوی خرد که چگونه می‌توان نگاهداری و آسایش تن را

خواست، بدون زیان رساندن به روان و نجات روان، بدون زیان رساندن به تن؟ پاسخ داد به آذ، متمایل نباش تادیوآز تو را نرفیبد» (تفضلی، ۱۳۷۹: ۲۰). آذ، یکی از صفات نکوهیده و اهریمنی است که انسان را از رسیدن به هدف اصلی باز می‌دارد. «آذ، سرکرده گروه دیوان به شمار می‌آید و مادر دیوان و زاینده هر گناهی است» (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۳۳).

در زاداسپریم از دیوآز به صورت دقیق‌تری یاد شده است. «او (زروان) فرجام نگرانه، نیرویی از سرشت خود اهریمن؛ یعنی تاریکی که نیروی زروانی بدان پیوسته شده بود؛ پست، وزغی، سیاه و خاکستریگون بود، به سوی اهریمن فراز برد. در هنگام فراز بردن گفت: اگر در سراسر نه هزار سال، چنان که تهدید کردی، پیمان کردی و زمان کردی به پایان نرسانی، دیوآز با این سلاح، آفرینش ترا بخورد و خود نیز به گرسنگی فرو میرد» (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۳). «آذ، خود دارای چهره‌ها و جلوه‌های گوناگونی است که یکی از جلوه‌های آن «بدون چهر» است. بدون چهر، آزمندی برآمیزش است که ورن (شهو) خوانده می‌شود» (همان: ۶۰). «به هر صورت، این زروان است که سلاح آزار به اهریمن می‌دهد؛ سلاحی که توسط آن اهریمن و آفرینش او در نهایت نابود خواهد شد» (زیر، ۱۳۸۴: ۳۷۵). در این تراژدی، سودابه، زن آزمند، شیربر و نابکاری ترسیم شده است که همواره، در صدد کام‌جویی و شهوت‌رانی است. دیوآز، خرد او را زایل و روانش را تیره کرده است. او، در این تراژدی چهره‌ای «جهی‌وار» دارد. «جهی، دختر اهریمن، نام آن فرزند مادینه سرکش و سرسخت است. او، زاده نیروی شرم‌محض است و هم مادر شر قدرت و زایش بدی اهریمن و سرچشمه قدرت فعال بدی ازلی بی‌آغاز مرگ، پوسیدگی، زشتی، درد، آذ و نیاز است» (مزدآپور، ۱۳۷۱: ۶).

سودابه، حسابگر است و نیک می‌داند که شاه ایران در آستانه پیری است. بنابراین، به سراغ همبستری با سیاوش جوان و زیبارو می‌رود و در همان نگاه اول به او دل می‌بازد.

چنان شد که گفتمی طرازنخ است و گر پیش آتش نهاده یخ است

(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۴)

سودابه، ادامه کامجویی‌های خویش را در وجود سیاوش می‌بیند. پس به او می‌گوید:
 یکی شادکن درنهانی مرا ببخشای روز جوانی مرا
 (همان: ۲۶)

سودابه، مفتون آتش عشقی کفرآمیز است. او، برای فریب سیاوش شبستان خویش را چون بهشتی می‌آراید و خود نیز با زلفی پر ز جعد و رخی تابان چون سهیل یمن، سیاوش را به بزم خود فرا می‌خواند.

بیامد خرامان و بردش نماز به بردگرفتیش زمانی دراز
 همی چشم و رویش بیوسیددیر نیامد ز دیدار آن شاه سیر
 (همان: ۱۸)

اما، سیاوش عارف مسلک بی‌وفایی با کاووس را بر نمی‌تابد و از آمیخته شدن به گناه به شدت گریزان است. سیاوش روشن روان، به تزویرهای شه‌بانوی دیوسیرت آشناست و برای این‌که خیال سودابه را از هر جهت آسوده کند، به او می‌گوید:

سر بانوانی و هم مهتری من ایدون گمانم که تومادری
 (همان: ۲۳)

سودابه، سیاوش را با مقاصد شوم خویش همگام نمی‌بیند. پس، سیاوش را تهدید می‌کند که اگر مطیع فرمان وی نباشد، پادشاهی را بر سیاوش تباہ خواهد کرد.

وگرسریبچی ز فرمان من نیاید دلت سوی پیمان من
 کنم برتو بر پادشاهی تباہ شود تیره بر روی تو چشم شاه
 (همان: ۲۵)

سودابه برای اینکه طشت رسوایی‌اش از بام نیفتد، حيله می‌کند، جامه برتن می‌درد و چهره می‌خراشد و با فریاد و زاری به نزد کاووس می‌رود و سیاوش را متهم به خیانت می‌کند. کاووس، هردورا به خلوتگاهی فرا می‌خواند. سیاوش، حقیقت را برای پدر بازگو می‌کند.

کی کاووس با بویدن لباس‌های سیاوش، متوجه مکر زنانه سودابه می‌شود و درصدد برمی‌آید که سودابه را مجازات نماید، اما سیاوش مانع اجرای فرمان شاه می‌شود.

«سودابه، شباخت فراوانی به شه بانوی چینی «سو-دا-گی» دارد. هردو، عاشق فرزند شوهر خویش هستند و تلاش دارند، شاهزاده بی گناه را به گمراهی بکشانند و پایان کار هر دو به هم مانده است» (کویاجی، ۱۳۵۳: ۸۴).

هنگامی که سیاوش دست رد بر سینه سودابه می زند، شه بانو، به حیلۀ اهریمنی دیگری متوسل می شود. پس، به کمک یکی از ایزادی خود که زنی باردار است، نقشه اهریمنی خویش را عملی می سازد. پیوند شوم این دوزن پلید، زمانه را آبهستن حوادث جدید می کند. سودابه حیلت ساز، از آن زن می خواهد که دارویی بنوشد و کودکانی را که در شکم دارد، بیفکند. سپس، دو کودک دیوزاد را درون طشت می گذارد و چنین وانمود می کند که این دو کودک از اوست. اخترشناسان، زیج واصطربلاب می افکنند و توطئه سودابه نابکار را این گونه خنثی می کنند:

دو کودک زپشت کس دیگرند نه از پشت شاه ونه زین مادرند

(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۳۰)

توطئه سودابه برملا می شود و نیرنگ شوم او رنگ می بازد. کاووس، علت این اتهام ننگین را از وی جویا می شود، اما سودابه بر طبل انکار می کوبد و بر حیلۀ خودپافشاری می کند و به کاووس می گوید: اگر آن زن و یا دیگران حقیقت را انکار می کنند، به خاطر ترس از رستم است، زیرا رستم پشتیبان سیاوش است و کسی نمی تواند، بر ضد سیاوش حرفی بزند.

کاووس به رای زنی باموبدان می پردازد و سپس به این نتیجه می رسند که برای مشخص شدن گناهکار از بی گناه، آتش عظیمی را برافروزند و یکی از آنها به میان آتش رود تا آن کس که راست گفته و به ایزد راستی گرویده است، به سلامت از آتش فروزان بگذرد و آن کس که گناهکار است، در آتش بماند و بسوزد و به سزای اعمال خود برسد.

مگر آتش تیز پیدا کند گنه کرده را زود رسوا کند

(همان: ۳۳)

آتش، همتای زمینی خورشید است و مثل خورشید زندگی می بخشد. آتش، تمیز و

پاک کننده است و از خاک آن رستنی‌های تازه و بارور پدید می‌آید» (جین گرین، ۱۳۸۴: ۵۰۲). در شاهنامه، پیدایش آتش را به هوشنگ نسبت داده‌اند.

«آتش» در بسیاری از ادیان تجلی خداست. در چین، آتش دلالت بر شور و شوق دارد و نرینه است. در مصر، آتش، تطهیرکننده به شمار می‌آید. خدای عبرانیان در بتة فروزان به صورت یک ستون آتشین یا پاره آتش بر روی کوه سینا متجلی شد. در اصول عیسوی، آتش برزخ؛ تطهیرکننده، ولی آتش دوزخ؛ کیفردهنده است» (هال، ۱۳۸۰: ذیل آتش). ابوریحان بیرونی در آثار الباقیه عن القرون الخالیه این گونه آورده است که «یحیای تعمیددهنده گفت: من، شمارا با آب تعمید می‌دهم، ولی خواهد آمد آن بزرگتر از من که شما را با آتش روح القدس تعمید خواهد داد» (بیرونی، ۱۳۵۲: ۳۹۹).

در قصص قرآنی نیز، به آزمون آتش اشاره شده است. نمرود، ابراهیم خلیل (ع) را به درون آتش می‌اندازد، اما آتش به فرمان خداوند بر او سرد و خاموش و تبدیل به گلستانی سبز و خرم می‌شود. «در قرآن، آتش ۱۲۶ بار به صورت «النار» و ۱۹ مرتبه به صورت «ناراً» به کار رفته است» (خرمشاهی، ۱۳۷۷: ذیل آتش).

«در پیش از اسلام، جهت اثبات حقایق آزمایش «ورا» مرسوم بود. و راز واژه اوستایی ورنگه به معنی آزمایش و آن عبور متهم از درون آتش است. دو کوه آتش درست می‌کردند که در میانشان راهی باریک وجود داشت. اگر شخص سالم بیرون می‌آمد، دلیل بر بی‌گناهی او بود، چنانکه سیاوش به میان آتش رفت و سالم از آن بیرون آمد (شمیسا، ۱۳۸۷: ذیل آتش).

آتش، در این تراژدی مظهر راستی و درستکاری است. آتش، میزانی برای اثبات درست‌ی و راستی در برابر دروغ و پلیدی است. آتش، یکی از ازمهات اربعه است که خاصیت سوزندگی و در عین حال پاکی دارد. سرشت و گوهر پاک سیاوش به پاکی گوهر آتش است. سیاوش، خلیل وار وارد آتش می‌شود، اما آتش هیچ گزندی به او نمی‌رساند. سیاوش با عبور از آتش، راستی خویش را به اثبات رساند.

چو بخشایش پاک یزدان بود دم آتش و آب یکسان بود

چو از کوه آتش به هامون گذشت خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
(همان: ۳۶)

سودابه، پس از اثبات بی گناهی سیاوش، نیرنگی تازه می سازد. او به کاووس می گوید که سحر و جادوی زال سبب شده است که آتش به سیاوش آسیبی نرساند.

همه جادوی زال کرد اندرین نخواهم که داری دل از من به کین
(همان: ۳۷)

عشق کفرآمیز سودابه به سیاوش، یادآور داستان یوسف(ع) و زلیخاست. «در اخبارست که زلیخا خود همه دل در یوسف(ع) بسته بود که وی زنی تازه، جوان، نازپرورده و در همه مصر به مال و جمال او کسی نبود. چون یوسف را دید، دل به وی داد» (عتیق نیشابوری، ۱۳۷۵: ۱۵۲). شباهت این دو داستان در آن است که هر دو زن از نعمت زیبایی برخوردار هستند، به همسر خود خیانت می کنند و عشق پلیدی را در دل خود جای می دهند و مکر و حيله های این دو زن، مشکلات و رنج هایی را برای سیاوش و یوسف(ع) به وجود می آورد. یکی از تفاوت های این دو داستان در آن است که سیاوش در انتهای تراژدی در دام فاجعه می افتد، اما یوسف(ع) عزیز مصر می شود و از سوی خداوند به پیامبری می رسد. تفاوت دیگر، آن است که سودابه، هرگز به وصال سیاوش نمی رسد، اما زلیخا به وصال یوسف(ع) می رسد.

«تراژدی سیاوش - سودابه از بسیاری جهات با تراژدی فدر - هیپولیت، همانندی هایی دارد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۷۹). «این تراژدی، عشق نافرجام فدر (Phedre) به پسر ناتنی اش هیپولیت (Hippolyte) و حدیث دلدادگی هیپولیت به آریسی (Arici) است. فدر در غیاب همسرش، تزه (Thesee) و به تصور مرگ او عشق خود را به هیپولیت ابراز می کند. هنگامی که تزه بازمی گردد، رازها گشوده می شود و فدر نیز، زهر می نوشد و خودکشی می کند» (راسین، ۱۳۸۴: ۱). سودابه و فدر شباهت های فراوانی به یکدیگر دارند که عبارتند از:

- هردو، در پی تمنای دل و کامجویی و در پی عشقی ناپاک، عاشق ناپسری خویش می‌شوند.

- هردوزن، عشقی یکسویه به ناپسری خویش دارند و پس از نرسیدن به مراد و کام خویش، گناه را متوجه قهرمانان داستان می‌کنند.

- هردوزن، در انتهای تراژدی به صورت رقت‌انگیزی می‌میرند و به عشقی نافرجام دچار می‌شوند و نیز موجبات مرگ هردو قهرمان را فراهم می‌سازند.

تفاوت سودابه و فدر در آن است که سودابه، هیچ‌گاه در نزد کاووس به گناه خویش اعتراف نمی‌کند، اما فدر، پس از آن که از ماجرای مرگ هیپولیت آگاه می‌شود، حقیقت ماجرا را به تزه اعتراف می‌کند.

ابعاد شخصیتی کاووس

۱- ابعاد روانی شخصیت کاووس: سبک‌سر، دهن‌بین و متلون مزاج، خودکامه و تیزخشم.

۲- ابعاد اجتماعی کاووس: پادشاه ایران.

سبک‌سری‌ها و بی‌مغزی‌های او در فتح مازندران، جنگ با شاه هاماوران و صعود نافرجام وی به آسمان برهمگان ثابت شده است. او، عاشق کور و نادانی است که حاضر است به خاطر سودابه از همه چیز، حتی فرزند خویش بگذرد و او را قربانی زنی اهریمن سرشت کند.

کی کاووس، پس از حوادث پیش آمده میان سودابه و سیاوش، نسبت به فرزندش بدگمان می‌شود تا جایی که سیاوش، پس از ناملایمت‌های بسیار به توران پناهنده می‌شود.

۲- تقدیر و سرنوشت محتوم

تراژدی سیاوش، نمایش سلطه تقدیر و حکمرانی بی‌چون و چرای سرنوشت است. استیلای سرنوشت، در این تراژدی بیش از دیگر تراژدی‌های شاهنامه نمایان است. «سیاوش برخلاف سهراب، از بازی سرنوشت آگاه است و این همان چیزی است که به آن «آگاهی تراژیک» (The tragical consciousness) می‌گویند؛ یعنی پهلوان

دانسته و آگاهانه به استقبال فاجعه‌ای که در انتظار اوست می‌رود. سیاوش، از آغاز می‌داند که او در توران و به دست افراسیاب کشته خواهد شد و این مطلب را بارها به زبان می‌آورد. آنچه او نمی‌داند، فقط چگونگی این فاجعه است، اما این‌که سیاوش با وجود آگاهی از سرنوشت خود کوششی برای رهایی خود نمی‌کند، نه تنها از این روست که راه بازگشت به ایران براوبسته است، بلکه این موضوع با رسالت کیومرثی اوبه عنوان یکی از نمونه‌های نخستین انسان ارتباط دارد که رویش نوین زندگی از شهادت اوست و این همان رسالتی است که شیعیان درباره شهید کربلا نیز بدان اعتقاد دارند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۹۰).

همه قهرمانان تراژیک شاهنامه، در چنگال سرنوشت اسیر هستند. بنابراین «هر کوششی برای فرار از آن بیهوده است. هنگامی که تقدیر در کار باشد، نه گندآوری به کار آید و نه برترین دانش، ستیز با چرخ گردان، خیره سری است» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۸۵).

تو گیتی چه سازی که خود ساختست جهاندار ازین کار پرداختست
 زمانه نبشته دگرگونه داشت چنان کوگذارد بیاید گذاشت
 (فردوسی، ج ۲: ۲۱۵)

در این تراژدی، سرنوشت درافول سیاوش و به ورطه هلاکت افکندن او، سهم بسزایی دارد و این سرنوشت است که به شیوه‌ای تراژیک، مرگ رقت‌انگیزی را برای وی رقم می‌زند.

هنگامی که روزبانان به فرمان افراسیاب، آهنگ کشتن فرنگیس را می‌کنند، تقدیر یاریگر پیران ویسه می‌شود تا از افراسیاب بخواهد که از کشتن فرنگیس و کودک درونش صرف نظر نماید. پس از تولد کی خسرو، سرنوشت راههای مرگ را بر او می‌بندد تا روزی وی بتواند، علم کین‌خواهی رابه اهتزاز درآورد و انتقام خویش را از افراسیاب بگیرد.

- پیش‌گویی ستاره شمرها

پس از تولد سیاوش، ستاره شمرها زیج واصطربلاب افکندند و به دقت در احوال ستارگان نگریند و زندگی سیاوش را قرین درد و رنج و آشفتگی دانستند.

ستاره بران بچّه آشفته دید غمی گشت چون بخت او خفته دید
 بدد از بد و نیک آزار او به یزدان پناهید از کار او
 (فردوسی، ج ۳: ۱۰)

- پیش‌گویی سیاوش

سیاوش، پس از دیدن رویای هولناک خود به پیش‌گویی می‌پردازد. او، تمام وقایع و حوادث آینده را یک به یک برای فرنگیس برمی‌شمارد. سیاوش با سرشت اهورایی خویش به سرگذشت شوم و تلخ خود، متولد شدن کی‌خسرو، آوارگی فرنگیس، بی‌مهری‌های افراسیاب در حق دخترش، زنده‌یابیدن پیران و یسه از افراسیاب برای نجات جان فرنگیس و کودک درون او، رفتن گیو به توران در جستجوی کی‌خسرو، بر مسند شاهی تکیه زدن کی‌خسرو و کین‌خواهی رستم را به طور کامل پیش‌گویی می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۴۱-۱۴۲).

سپس، سیاوش در گوش اسبش، شبرنگ بهزاد ندا می‌دهد تا رام هیچ کس جز کی‌خسرو نشود. روان پاک سیاوش به گونه‌ای است که دیگر یک انسان خاکی و معمولی نیست، بلکه انسانی آسمانی و برگزیده است که تمام صفات نیک در وجود او تبلور یافته است. پرده‌ی زمان در پیش چشمان حقیقت‌بینش دریده شده و تاریکی گیتی در ضمیر او به روشنی مبدل شده است.

- خواب و رویا

در تراژدی‌های شاهنامه، خواب و رویا نقش مهمی ایفا می‌کند و در برخی از داستان‌ها، نقش پیش‌گویی را برعهده دارد. «خواب، یکی از راههای ارتباط با خدا بود؛ به این شکل که پرسنده در جایی می‌خوابد و پاسخ را از راه رویا دریافت می‌کرد. به این گونه پاسخ‌ها، پیش‌گویی گفته می‌شود» (دیکسون کندی، ۱۳۸۵: ۳۲۹). از رویاها به عنوان وسیله‌ی درمان استفاده می‌شده است. برای مثال: «در یونان باستان، آسکلپیوس (Asclepios) خدای پزشکی یونان باستان است که در آغاز به شکل مارتصوّر می‌کردند. بر اساس باور به این خدا، او درمان را در خواب تجویز می‌کرد و بدین جهت

بیماران را در مراکز درمانی می‌خواباند تا خواب ببینند» (همان: ۳۷). «در یونان، خواب و بردارش مرگ دردنیای زیرین می‌زیستند. رویاها از همان جابه سراغ آدمیان می‌آمدند. آنها از دو دروازه می‌گذشتند که یکی از شاخ بود و رویای حقیقی از میان آنها می‌گذشت و دیگری از عاج بود که ویژه خواب‌های دروغین بود» (همیلتون، ۱۳۷۶: ۵۱).

«در بین النهرین، مجموعه‌ای به دست آمده که در آن تعدادی از صور رویا همراه با تعبیرشان جمع‌آوری شده است. موضوعهای ثبت شده رویاها، بیان کننده رویاهای صادق است که اشخاص تعریف کرده بودند و در زندگی رویابینان رخ داده است. رویاها شامل: صحنه‌هایی از کار روزمره، سفرهای دور و نزدیک، مسائل خانوادگی، رفتارهای جنسی، مواجهه با انسان‌های دیگر، حیوانات و رب النوع هستند. برای رویاها، معبران زبردستی نیز وجود داشتند» (بلک جرمی گرین، ۱۳۸۵: ذیل رویا).

خواب و رویا در داستان‌های قرآنی اهمیت بسزایی دارد. ابراهیم (ع) در خواب مأمور می‌شود تا فرزند خود، اسماعیل (ع) را قربانی کند. یوسف (ع) در خواب می‌بیند که یازده ستاره او را سجده کردند که این رویا، بیانگر به پیامبری رسیدن اوست.

در شاهنامه، خواب و رویا و تعبیر آنها، اهمیت خاصی برای شهریاران، شاهزادگان، پهلوانان و دیگر بزرگان دارد و تعبیر خواب ایشان اساس بسیاری از تصمیم‌ها، عملکردها و برنامه‌ریزی‌هاست. «در شاهنامه، حدود پانزده خواب وجود دارد که برخی از شاهنامه پژوهان، چند خواب را الحاقی دانسته‌اند. از مجموع حدود نه خواب در بخش پهلوانی شاهنامه شش خواب در دایره سرگذشت سیاوش و کی خسرو می‌گذرد. خواب‌های کهن شاهنامه از چند جهت با خواب‌های یونان باستان تفاوت دارد:

- ۱- خواب‌های شاهنامه، از ابهام به دور است و معماگونه نیست.
- ۲- موجودات ملکوتی دارای شخصیت‌های اخلاقی‌اند، فریفتار و نادرست نیستند. پیام آنها دوپهلوی یا دروغ نیست. تنها خواب دروغین شاهنامه؛ رویای بهرام چوبین است که در واقع خواب نیست، گونه‌ای طلسم و جادوست و خواب را جادوگری ترک می‌سازد که از قضا نیرنگش هم درست از آب در نمی‌آید» (کیا، ۱۳۷۸: ۱۷۰).

در شاهنامه، رویاها به دو دسته نمادین و دروغین تقسیم می‌شوند:

الف- رویاهای نمادین: به رویاهایی اطلاق می‌شود که در آینده به وقوع خواهد پیوست. این رویاها، رویاهایی پیش‌گوست که به زودی زود یا با تأخیر چند ساله در زندگی قهرمان داستان روی می‌دهد. این رویاها، الهامگر هستند و بسیاری از رموز و حقایق را آشکار می‌کنند. رویابینان خواب‌های نمادین، معمولاً شهریان و شاهزادگانی چون: سیاوش، گشتاسب، کی‌خسرو و... هستند که دارای تقدس و عظمت معنوی هستند. «این خواب‌ها به یکباره از روح برمی‌خیزد و یافته‌های روح در آن بازمی‌تابد؛ به گونه‌ای که پلیدی‌ها و آرایش‌های نفس، روشنی و پاکی روح را نمی‌آیند و در روند رویا، تباهی و تیرگی پدید نمی‌آورند و نفس رادر روند رویا هیچ اثر و بهره‌ای نیست. یافته‌های روح، راست و روشن برخفته آشکار می‌شود و در پوسته پندارهای پیچ در پیچ و نمادهای رازآلود پوشیده نمی‌شود. از این روی، رویای راست نیازی به گزارش و رازگشایی ندارد» (کزازی، ۱۳۷۶: ۹۷). رویاهای نمادین بخش پهلوانی شاهنامه به سه بخش تقسیم می‌شوند:

۱- رویاهایی که بیانگر وقایع و حوادث در آینده هستند، مانند: رویای سیاوش، کتیون

و جریره

۲- رویاهایی که آشکارکننده حقایق نهان هستند، مانند: رویای سام، پیران ویسه و توس

۳- رویاهایی که الهامگر هستند، مانند: رویای گودرز و کی‌خسرو.

ب- رویاهای دروغین: «این رویاها با روح در پیوند نیستند و یکسره برخاسته از خواهش‌های نفسانی هستند، یعنی آن‌که تمامی آن سیاه و ناپاکی است و از پالایشگاه روح عبور نکرده‌اند تا پالوده و بی‌آلایش گردند. از این رو، نمی‌توان برای آنها ارزشی در نظر گرفت، زیرا هدف نهایی این رویاها؛ برآورده ساختن آن نیازها و خواهش‌های نفسانی است که تاکنون برآورده نشده‌اند و بر اثر سرکوب کردن آنها به شکل دیگر در رویاها نمود پیدا می‌کنند که در علم روان‌شناسی به آن کارکرد «جبران» می‌گویند» (اسعد، ۱۳۸۷: ۲۰).

- رویای سیاوش

دراین تراژدی، رویای سیاوش از وقایع آتی حکایت دارد و در زمره رویاهای «نمادین» شاهنامه قرار می‌گیرد. سیاوش، پیش از رفتن به سوی افراسیاب در رویا می‌بیند که رود بیکرانی دریک سو و آتش فراوانی در دیگر سوی وی وجود دارد که «سیاوش‌گرد» را روشن و نورانی ساخته است و دربرابرو، افراسیاب خشمگین در آتش می‌دمد. فرنگیس از سیاوش می‌خواهد که از توران بگریزد، اما سیاوش نمی‌پذیرد.

«فلسفه تسلیم که غایت قصوای جبراست، نشأت گرفته از فلسفه زروانی در ایران است که در دین مانی رشد کرد و از آنجا به تصوّف راه یافت» (رحیمی، ۱۳۷۱: ۱۷۵). سیاوش، به حکم سرنوشت گردن می‌نهد و بی‌چون و چرا تسلیم تقدیر می‌شود و از آن نمی‌گریزد.

- رویای افراسیاب

این رویا، در زمره رویاهای نمادین شاهنامه قرار می‌گیرد. او، دراین رویا، تصاویری را دیده است که معنای آن تصاویر را در نمی‌یابد. بنابراین، به موبدان و معبران نیازمند است تا رویای وی را به درستی تعبیر نمایند.

بیابان پر از مار دیدم به خواب جهان پرزگرد آسمان پر عقاب
زمین خشک شخی که گفتمی سپهر بدو تا جهان بود نمود چهر
(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۷۲۳)

«مار نماد حیوان نمای زندگی روانی است که میان دو قطب غایی در نوسان است. این نوسان، میان غایت خیر و شر موجد پویایی ناخودآگاهی است» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۴۸). دراین رویا، مار و بیابان خشک و شخی بیانگر نیروهای شر در درون افراسیاب است و نیز به یورش او به ایران و خشکسالی اشاره دارد. «بنابراین، سپندارمد، ایزد بانوی زمین برای بازآوردن آب و حلّ این مشکل، به شکل دوشیزه‌ای با جامه‌ای پرشکوه به خانه منوچهر داخل شد. افراسیاب، دل‌باخته‌ی سپندارمد می‌شود و از او خواستگاری می‌کند. سپندارمد، افراسیاب را وادار می‌سازد تا آب را به ایرانشهر بازآورد و چون از همه چیز یقین پیدا می‌کند، دوباره به زمین فرو می‌رود» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۵۶). «عقاب

نماد جوانمردی، پاکدامنی، پادشاهی و الوهیت است» (جانبز، ۱۳۷۰: ۸۱) و این عقاب، درست نقطه مقابل مار است و این اشاره به رفتار پدرانۀ افراسیاب، در بدو ورود سیاوش به توران دارد. او، پیش از آن‌که مفتون حیل‌های گرسیوز شود، با سیاوش به مهربانی و عطوفت رفتار می‌کند. دستگیری او توسط کی خسرو نیز، واجد نکته‌ای در خور توجه است. او از ویژگی منحصر به فرد «دوزیستی» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۵۸) برخوردار است و در دریاچه چیچست پنهان شده است. ایرانیان، گرسیوز را در کنار دریاچه شکنجه می‌دهند. عاطفه و مهر او به غلیان درمی‌آید و ناله‌های دردناک گرسیوز را بر نمی‌تابد و این گونه، خود را تسلیم کی خسرو می‌کند.

شباهت این دو رویا، در آن است که هر دو از حوادث آینده خبر می‌دهند و مرگ تراژیک را برای آنها به همراه دارد. تفاوت این دو رویا در آن است که رویای سیاوش، بی‌درنگ و دوبهره از شب گذشته تعبیر می‌یابد، در حالی که رویای افراسیاب با تأخیر و گام به گام در داستان سیاوش و کی خسرو تعبیر می‌شود.

یکی دیگر از تفاوت‌های این دو رویا، در آن است که رویای سیاوش احتیاجی به موبد و خواب‌گزار ندارد، چراکه سیاوش دارای سرشتی اهورایی و بی‌آلایش است. در حالی که، رویای افراسیاب نیازمند خواب‌گزار است. پلیدی و تیرگی روان افراسیاب بر رازناکی خواب او تأثیر می‌گذارد و بدین جهت خواب‌گزار می‌طلبد.

در ابتدا، خواب‌گستران و معبران از افراسیاب زنه‌ارمی‌طلبند و سپس، وی را از نبرد با سیاوش بر حذر می‌دارند. سپس، افراسیاب فرمان می‌دهد، گرسیوز با هدایای گرانبها، رهسپار ایران شود و از رستم و سیاوش تقاضا نماید که از جنگ و خون‌ریزی صرف نظر نمایند تا دو سرزمین در صلح و دوستی زندگی کنند.

در این تراژدی، رویاهای بزرگان و پهلوانانی چون توس، گودرز و پیران ویسه مطرح شده است، اما این رویاها، تأثیری در روند تراژیک داستان سیاوش ندارد.

- برسر دوراهه قرار گرفتن سیاوش

هنر تراژدی نویس، قراردادن قهرمان برسر دوراهه است. سرنوشت، تمام راهها را

برقهرمان تراژدی مسدود می‌کند و او را در تنگناهای سدید و استوار قرار می‌دهد که توان خروج از آن را ندارد. در این تراژدی، سیاوش بر سردو راهه شکستن پیمان یا انجام فرمان کاووس قرار می‌گیرد. هردو راه، شوم و فاجعه ساز است. اگر سیاوش، چند راهه‌های پیرامون خویش را دو راهه نمی‌دید، این گونه سرنوشت او تلخ و مصیبت‌بار رقم نمی‌خورد. سرگشتگی سیاوش در انتخاب یکی از این دوره، وی را وادار می‌سازد تا لب به نفرین خویش بگشاید:

نـزادی مـرا کاشکی مادرم وگـرزاد مـرگ آمدی بر سرم
(فردوسی، ج ۶۸: ۳)

اگر سیاوش، پیمان شکنی را بپذیرد، باید به محیط سفله‌پرور دربار بازگردد. بنابراین، چگونه با حيله و مکرهای سودابه مقابله کند؟

وگـربازگردم بـه نزدیک شاه به توس سپهبد سپارم سپاه
ازو نیز هم بر تنم بدرسد چپ و راست بدینم و پیش بد
نیاید ز سودابه خود جز بدی ندانم چه خواهد رسید ایزدی
(همان: ۶۶)

اگر سیاوش، پیمان شکنی را بپذیرد، شرف و حیثیت پهلوانی‌اش لگه‌دار و به بدی شهره آفاق خواهد شد.

دوگیتی همی برد خواهد ز من بمانم به کام دل اهرمن
(همان: ۶۷)

سرانجام، سیاوش وفاداری به عهد و پیمان را برمی‌گزیند و عازم توران، سرزمینی که فاجعه رادرسرمی پروراند، می‌شود.

۳- خطای تراژیک

«داشتن هامارتیا، یکی از اصول تراژدی است تا قهرمانی برجسته و نیک در اثر آن به افول و نزول رسد و افول و نزول او باعث ترس و شفقت در مخاطب می‌شود؛ ترس از

این که مبدا خود به سرنوشت قهرمان دچار آید و شفقت به خاطر این که حیفس آید، آدمی این همه نیک، افول کند. این ترس و شفقت توأم است که باعث کاتارسیس (تزکیه) مخاطب خواهد شد، چرا که او را به بررسی، نقد و اصلاح خود وامی دارد» (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۵).

اعتماد فراوان سیاوش به تورانیان و دشمن را دوست پنداشتن، مهمترین خطای تراژیک است که او مرتکب می شود و باعث می شود از اوج سعادت به ورطه شقاوت درافتد. عوامل بسیاری، سیاوش را وادار می سازد تا توران را به عنوان اقامتگاه خود برگزیند:

- محیط مسموم دربار
- تسلط بی چون و چرای سودابه بر کی کاووس و زن باره بودن او
- خیره سری ها، تیزمغزی ها و بدگمانی های کاووس نسبت به سیاوش
- بازار داغ تهمت و دروغ و ناپاکی علیه سیاوش
- دسیسه ها و نیرنگ های متعدد سودابه برای کام جویی از سیاوش
- فشار بسیار کاووس بر سیاوش، برای شکستن معاهده صلح میان ایران و توران
- برسر دوراهه قرار گرفتن سیاوش که عهد شکنی را بپذیرد یا نپذیرد
- انتخاب های نادرست
- به بن بست رسیدن سیاوش
- استیلای سرنوشت و تحت الشعاع قرار گرفتن زندگی سیاوش
- قرار گرفتن در تنگناها.

بنابراین «روی آوردن به دشمن، رفتاری نبوده است که پهلوانان و شاهزادگان شاهنامه، آن را درپیش گرفته باشند. ترک خانواده، یاران و میهن بهای گزافی است که سیاوش، برای دور شدن از عوامل آزدگی می پردازد. بادر نظر گرفتن این که، چنین راه حل فردی و گریز از مشکلات، مصیبت و سرنوشتی دردناک به دنبال خواهد آورد» (عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۶۶).

۴- کشمکش

کشمکش، زمینه ای را در داستان فراهم می سازد تا مخاطب، روابط علی و معلولی

درهم تنیده تراژدی را بیش از پیش دریابد. «هگل معتقد است که تراژدی از برخورد دو نیروی اخلاقی پدید می‌آید و هریک از این نیروها، در یکی از اشخاص نمایش تجسم یافته و بدین ترتیب، ستیز نیروهای اخلاقی به صورت ستیز اشخاص درمی‌آید. بنابراین، گوهر تراژدی در کشمکش میان نیروهایی است که هریک در کار خود از لحاظ اخلاقی برحق هستند» (ملک پور، ۱۳۶۵: ۳۰).

کشمکش در همه تراژدی‌های شاهنامه حضوری فعال دارد و در داستان سیاوش، بسیار چشمگیر است. این کشمکش‌ها که در سراسر داستان موج می‌زند، سیر منطقی حوادث را طی می‌کند تا به فاجعه بینجامد. اگر این کشمکش‌ها را از این داستان بگیریم، دیگر، مخاطب تمایل و رغبت چندانی برای خواندن آن ندارد و داستان به سوی سکون و ایستایی تنزل می‌یابد.

«کشمکش زمانی پدید می‌آید که دو یا چند شخصیت با چند نوع نگرش به دنیا یا چند عملکرد مختلف در برابر موقعیتی واحد، در تضاد با یکدیگر قرار گیرند. کشمکش هنگامی پدید می‌آید که فاعلی به دنبال هدفی خاص (عشق، قدرت، آرمان) است و در اقدام خود، مورد مخالفت فاعلی دیگر (شخص یا مانع روانی یا اخلاقی) قرار می‌گیرد. بنابراین، این تقابل به صورت مبارزه‌ای فردی یا فلسفی بروز می‌کند. فرجام این مبارزه، مضحک و آشتی جویانه یا مصیبت‌بار خواهد بود. مصیبت زمانی رخ می‌دهد که هیچ یک از جناح‌های حاضر نتوانند بی آن‌که اعتبار خود را از دست بدهند، تسلیم شوند» (شاهین، ۱۳۸۳: ذیل کشمکش). در این تراژدی، سه کشمکش عمده وجود دارد:

- کشمکش انسان با سرنوشت

سرنوشت در مقابل رسیدن به رفتار مناسب قهرمان، مانع و سدّی ایجاد می‌کند و راه خروج از تنگناها را بر قهرمان تراژدی می‌بندد. قهرمان تراژدی، با وارد شدن به جدال‌های کوچک به کشمکش‌های اصلی رهنمون می‌شود. در واقع، هر کشمکش کوچک، زیر مجموعه‌ای از کشمکش با تقدیر است که در نهایت، قهرمان را در ورطه هلاکت می‌افکند. عامل ایجاد کشمکش، نه توسط قهرمانان، بلکه به وسیله تقدیر و سرنوشت محتوم پیش می‌رود.

بنابراین، به کمک سرنوشت از دل حادثه‌ای، حادثه‌ای دیگر زاییده می‌شود. در این تراژدی، جدال سیاوش با سرنوشت در قالب هشدار ستاره شمرها و رویایی که سیاوش در خواب می‌بیند، مجال ظهور می‌یابد. هنگامی که، سیاوش تصمیم به ساختن سیاوش گرد می‌کند، اخترشناسان، انجام این کار را شوم و نامبارک اعلام می‌کنند:

بگفتند یکسره شاه گزین که بس نیست فرخنده بنیادین
(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳، ۱۰۴)

اما، سیاوش خشمگین می‌شود و هشدار ستاره شمرها را خوار می‌شمارد و در صدد برمی‌آید تا سیاوش گرد را هرچه باشکوه‌تر بسازد، اما سیاوش از بازی روزگار غافل است، چراکه شکوه و جلال سیاوش گرد، حسادت و فتنه‌انگیزی را در دل گرسیوز برمی‌انگیزد که همین عامل، زمینه ساز مرگ سیاوش می‌شود.

- کشمکش جامعه با جامعه

در این تراژدی، کشمکش میان دو جامعه تورانی و ایرانی است. سلم و تور، بدعت‌گذار سلسله جنگ‌های تاریخی میان ایران و توران هستند. بیشتر نبردهایی که در شاهنامه صورت می‌گیرد، از سوی تورانیان است که غالباً با شکست و مغلوب شدن تورانیان همراه است. در این تراژدی، جامعه توران به رهبری افراسیاب مرزهای ایران را مورد تعرض قرار می‌دهد و جامعه ایران نیز به فرماندهی سیاوش و رستم به مقابله با تورانیان می‌پردازند. سرانجام، با امضای معاهده صلح، به جنگ و خونریزی خاتمه داده می‌شود.

نبرد با افراسیاب زمینه‌ساز ورود سیاوش به توران است. حکیم توس نیز، استیلاي سرنوشت بر زندگی سیاوش را این گونه توصیف می‌کند:

چنین بود رای جهان آفرین که او جان سپارد به توران زمین
(همان: ۴۱)

- کشمکش انسان با انسان

همان گونه که از نام آن پیداست، کشمکش‌های موجود میان دو یا چند شخصیت را به تصویر می‌کشد. این کشمکش، اساس تمام کشمکش‌های شاهنامه را تشکیل می‌دهد.

پس از ورود سیاوش به توران، گرسیوز دام ساز، بستری مناسب برای کشمکش‌ها و جدال‌ها در داستان ایجاد می‌کند. مکرها و نیرنگ‌های اهریمنی گرسیوز، پلّه پلّه سیاوش را به مرگ نزدیک می‌سازد. گرسیوز، برادر افراسیاب مظهرکامل پلیدی‌ها و کینه‌توزی‌ها در دستگاه افراسیاب است. بدگویی‌ها، افتراها و تهمت‌های ناروای وی، زمینه‌ساز بروز فاجعه در این تراژدی است. افراسیاب تا قبل از ورود سیاوش به توران، تمام توجه خویش را به گرسیوز معطوف می‌داشت. اما، اکنون او شیفته سیاوش پاک سرشت شده است و گرسیوز را از یاد برده است. همین عامل، اولین جرقه حسادت و کینه‌توزی را در دل گرسیوز ایجاد می‌کند.

سپهبد چه شادان چه بودی دژم به جز با سیاوش نبودی به هم
 زجهن وز گرسیوز وهرک بود به کس رازنگشاد و شادان نبود
 مگر با سیاوش بدی روز و شب از و بر گشادی به خنده دولب
 (فردوسی، ج ۳: ۹۱)

«حسد، بیماری عظیم است دل را و علاج وی هم، معجون علم و عمل است» (غزالی توسی، ۱۳۶۱، ج ۲: ۱۲۸). «حسد از نتایج حقد است و حقد هم از نتایج خشم. پس آن، فرع فرع خشم است و خشم، اصل اصل اوست و حسد را از فرع‌های نکوهیده چندانی است که نزدیک است از حصر بیرون شود» (غزالی توسی، ۱۳۷۴: ۳۸۴). «یکی از سلف گفت: اوّل گناهی، حسد بود. ابلیس، آدم را حسد کرد که وی را سجده کند. پس او را بر معصیت داشت؛ یعنی ترک سجده و بپرهیز از حسد که قابیل، هابیل را به سبب حسد کشت» (همان: ۳۸۷). حسادت گرسیوز به سیاوش زمینه‌ساز بروز فاجعه در این داستان می‌شود.

سال‌ها می‌گذرد و پیران از سیاوش می‌خواهد که با دختر افراسیاب، فرنگیس ازدواج نماید. افراسیاب نیز، بخشی از سرزمین توران را به سیاوش واگذار می‌کند. سیاوش، عازم آن شهر می‌شود و شهر «گنگ دژ» را بنا می‌کند.

که چون گنگ دژ در جهان جای نیست بدان سان زمینی دلارای نیست
 (همان: ۱۰۵)

«سیاوش، در اوج سعادت و اقبال، شهرافسانه‌ای گنگ دژ را در سرزمین توران بنا نهاد که پر بود از باغ‌ها و کاخ‌ها و خانه‌ها و گرمابه‌ها و چشمه‌های جاری. از هر خانه، صدای موسیقی به گوش می‌رسید و هوا چنان گوارا و معتدل بود که آدمی به یاد شعر بودلر، شاعر معروف فرانسه می‌افتد؛ آنجا همه چیز مرتب و زیباست، همه جا تجمل و آرامش و خوشی است. اما تقدیر چنین بود که سیاوش هرگز خوشبخت نشود» (ماسه، ۱۳۷۵: ۱۳۴).

پس از مدتی، افراسیاب، بخش دیگری از سرزمین توران را به سیاوش واگذار می‌کند و او در آنجا «سیاوش‌گرد» را بنا می‌کند. «سیاوش‌گرد عیناً به صورت گنگ‌دژ آسمان ساخته شده است. وجود شهرهای آسمانی شگفت‌آور نیست. به گمان مردم باستان، معابد و شهرها همه نمونه اصلی و آسمانی داشته‌اند. بنا به اساطیر بابلی، همه شهرهای بابل نمونه آسمانی داشته‌اند. سناخریب آسوری، شهر نینوا را بنا به طرحی که در اعصار کهن و در آسمان ستارگان نوشته شده بود، ساخت. نه تنها، طرح شهر نینوا که خود شهر نیز به صورت مینویی در آسمان وجود داشته است. شهر اورشلیم، پیش آن‌که ساخته شود، توسط خداوند در آسمان بنا شده بود. بیت المعمور نمونه آسمانی خانه کعبه است. بنابراین، نمونه آسمانی گنگ‌دژ وجود داشت و نمونه زمینی آن را درست به مانند آن بر زمین ساخته و آن را سیاوش‌گرد نام نهادند» (بهار، ۱۳۵۷: ۲۶۴). گرسیوز به فرمان افراسیاب به سیاوش‌گرد می‌رود تا از چند و چون کار سیاوش آگاه گردد. شکوه و جلال سیاوش‌گرد و هنرنمایی‌های سیاوش، حسادت و کینه تیزی را در گرسیوز برمی‌انگیزد. بنابراین، با نیرنگ و نمایی دل‌وسوسه‌پذیرشاه را نسبت به سیاوش بدگمان می‌سازد. «سیاوش و افراسیاب، دوست هم‌اند. گرسیوز این دوستی را می‌گسلد. در رابطه دو جانبه‌ای که میان پادشاه توران و شاهزاده ایران وجود دارد، گرسیوز، آنان را در گونه می‌نمایاند. آنها، تصور غلطی از یکدیگر می‌یابند و بی‌آن‌که خود دشمن کسی باشند، آن دیگری را دشمن خود می‌پندارند. گرسیوز با دروغ به حقیقتی که وجود دارد، هجوم نمی‌آورد، بلکه این حقیقت دوستانه را به واقعیتی دشمنانه بدل می‌کند. دوستان را در

وضع دشمنانه‌ای می‌نهد و دیگر این وضع آنها را به مقابله یکدیگر می‌کشاند. گرسیوز، آنان را در دایره‌ای بسته‌ای می‌راند که می‌پندارند، به خود می‌روند و در آخر نیز بی‌آن‌که بدانند و بخواهند تیغ یکی بر گلوی دیگری است. توانایی اهریمنی این شخصیت شاهنامه در دروغ زیرکانه نیست، در ساختن وضعی دروغ است که در آن دوستان در رابطه‌ای مقلوب، راه یکدیگر را بسته‌اند» (مسکوب، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

در تراژدی «اتللو» نیز، حسد پیش برنده داستان است. «اتللو (Othello) دستمال زنش دزدمونا (Desdemona) را در منزل کاسیو (Cassio) می‌یابد. این دستمال را، آی‌اگو (Iago) برای تحریک سوء ظن اتللو در خانه کاسیو انداخته است. در نتیجه، اتللو، زنش را می‌کشد و خود را نیز به ضرب خنجر از پا درمی‌آورد» (اگری، ۱۳۸۵: ۲۱). دسیسه‌ها و حسادت‌های گرسیوز و آی‌اگو، دستمایه نغزی برای خلق این دو تراژدی است. کینه توزی‌های این دو شخص، باعث می‌شود که شخصیت‌های بی‌گناهی، چون: سیاوش و دزدمونا دستخوش مرگی رفت‌انگیز شوند.

۵- فاجعه

«فاجعه، دگرگونی ناگهانی موقعیت است که «گره» حادثه را می‌گشاید و تراژدی را سرانجام می‌بخشد. در نظریه پردازی‌های ادبی که به ویژه درباره تراژدی سخن می‌گویند، کلمه فاجعه از اواسط قرن ۱۷م. مبین پایان شوم تراژدی است» (شاهین، ۱۳۸۳: ذیل فاجعه). افراسیاب، چنان تحت تأثیر یاره گویی‌های گرسیوز قرار گرفته است که بی‌درنگ فرمان می‌دهد، سرازتن سیاوش جدا کنند.

کنیدش به خنجر سرازتن جدا	به شخصی که هرگز نروید گیا
بریزید خونس بران گرم خاک	ممانید دیر و مدارید باک

(فردوسی، ج ۳: ۱۴۶)

سپاهیان توران افراسیاب را از کشتن سیاوش بر حذر می‌دارند پیل سم، برادر کوچکتر پیران که پهلوانی نیک‌اندیش است، از افراسیاب می‌خواهد که آتش کینه‌توزی و عداوت

را میان دو سرزمین شعله‌ور نسازد. افراسیاب، درکشتن سیاوش درنگ می‌کند، اما گرسیوز سراسیمه به نزد او می‌شتابد و درآتش کینه تیزی می‌دمد. شرارت درون او حد و مرزی ندارد و فقط مرگ سیاوش می‌تواند، وی را آسوده خاطر و بی‌دغدغه سازد. گروهی زره و دمور به یاری گرسیوز می‌شتابند. این دو، سفله‌پرورده‌ی خوان نعمت گرسیوز هستند. آن گاه که سیاوش در میدان هنرنمایی، به خواری هرچه تمامتر، آن دو را از زمین برگرفت و بر زمین افکند، کینه‌ی شهزاده‌ی جوان را در دل گرفتند. اکنون، روز انتقام‌جویی است. پس، به افراسیاب می‌گویند:

رها کردنش بتر از کشتن است همان کشتنش رنج و درد من است
(همان: ۱۴۹)

گروهی زره و دمور، سیاوش را به دشتی خلوت می‌برند و با خنجر سر از تن سیاوش جدا می‌کنند.

یکی طشت بنهاد زرین برش جدا کرد زان سروسیمین سرش
(همان: ۱۵۲)

بدین گونه، سیاوش مظلومانه کشته می‌شود، اما شهادت او که حس ترس و شفقت را در انسان برمی‌انگیزد، در قالب آیینی به نام «سوغ سیاوش» در پیش از اسلام به نمایش درمی‌آید. «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست. چنان که در همه‌ی ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را «گریستن مغان» خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است» (نرشخی، ۱۳۵۲: ۲۴) و نیز «کین سیاوش» نام یکی از سی‌الخان باربدی است. «اهل بخارا را برکشتن سیاوش، سرودهای عجیب‌ست و مطربان آن را کین سیاوش گویند و محمدبن جعفر گوید: از این تاریخ سه هزار سال است» (همان: ۵۱).

- کین خواهی

کین خواهی، یکی دیگر از مختصات تراژدی است. کین خواهی، خود باعث به وجود آمدن فاجعه‌ای دیگر در بطن تراژدی می‌شود. انتقام‌گیری و کین‌توزی، تار و پود

تراژدی‌های شاهنامه را تشکیل می‌دهد. بخش اعظم داستان‌های پهلوانی شاهنامه بر زنجیره‌ای از کین‌توزی‌ها پیش می‌رود. در سراسر شاهنامه، بر لزوم کین‌خواهی تأکید فراوان شده است. برای مثال فریدون، منوچهر را یاری می‌دهد تا انتقام ایرج را از دو فرزندش، سلم و تور بگیرد. همچنین، کاووس پس از به قتل رسیدن سیاوش، کین توختن او را هم‌تراز با «داد» می‌داند. بنابراین، کی خسرو را سوگند می‌دهد و با او پیمان می‌بندد که با دلی پر زکین انتقام سیاوش را از افراسیاب بگیرد و در این کار، به انگیزه پیوند خونی با افراسیاب به هیچ وجه درنگ نکند (فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۴: ۱۳).

کین‌جویی، زمینه‌ساز بروز فاجعه‌های پی در پی در تراژدی سیاوش است. «توختن کین پاکان از ناپاکان چندان مورد اعتنای ایرانیان باستان بوده است که نوازندگان، داستان بسیاری از این کین‌توزی‌ها را با آهنگ درآمیخته‌اند. نغمه‌های کین ایرج، کین سیاوش و... از بلندآوازه‌ترین آواها و سرودهای موسیقی ایرانی به شمار می‌آمده است» (سرامی، ۱۳۸۳: ۶۵۰). در این تراژدی رستم، فرامرز، گیو و سرانجام، کی خسرو به کین‌خواهی می‌پردازند.

-کین‌خواهی رستم از سودابه

رستم، اوّلین کسی است که در این تراژدی، رایت کین‌خواهی را به اهتزاز درمی‌آورد. او، پس از این‌که از مرگ سیاوش آگاه می‌شود، بی‌درنگ به دربار کاووس می‌رود و وی را به باد ملامت می‌گیرد و می‌گوید:

سیاوش به گفتار زن شد به باد
خجسته زنی کو ز مادر نژاد

(فردوسی، ج ۳: ۱۷۱)

سپس، به شبستان سودابه می‌رود و او را موی کشان بیرون می‌آورد و سپس، با خنجر وی را به دونیم می‌کند.

به خنجر به دونیم کردش به راه
نجنیبید برجای کاوس شاه

(همان: ۱۷۲)

- کین خواهی فرامرز از ورازاد

سپاه ایران به فرماندهی رستم پهلوان و پیش قراولی فرامرز برای کین خواهی سیاوش به مرزهای توران می تازد. فرماندهی نظامی مرزهای توران را شخصی به نام «ورازاد» بر عهده دارد که پس از کشمکش کوتاهی توسط فرامرز به قتل می رسد.

- کین خواهی فرامرز از سرخه

هنگامی که، افراسیاب، خبر حمله رستم به توران را می شنود، فرزندش، سرخه را برای رویارویی با سپاهیان ایران می فرستد، اما سرخه توان مبارزه با فرامرز را ندارد. پس، به ناچار می گریزد. فرامرز، پس از یک تعقیب و گریز، سرخه را دستگیر می کند و به فرمان رستم، سر سرخه را همانند سیاوش در طشتی از بدن جدا می کنند و سپس، به دار می آویزند.

- کین خواهی رستم از پیل سم

خبر کشته شدن سرخه به افراسیاب می رسد. افراسیاب تصمیم می گیرد که خود، به کین خواهی فرزندش برود، اما پیلسم از وی می خواهد که اجازه دهد، او به جنگ رستم برود. افراسیاب، با شادمانی پیشنهاد پیل سم را می پذیرد و به او، وعده ازدواج با دخترش و تاج و تخت پادشاهی را می دهد. پیل سم به میدان نبرد می رود. گیو و فرامرز توان مبارزه با او را ندارند. سرانجام، رستم به مقابله با پیل سم می شتابد و او را به قتل می رساند.

- کین خواهی گیو از پیران ویسه

پس از رویای گودرز، گیو برای یافتن کی خسرو عازم توران می شود. گیو، پس از هفت سال در کمال ناباوری گمشده خویش را در کنار چشمه می یابد. سپس، گیو و کی خسرو تصمیم می گیرند که به همراه فرنگیس به سوی ایران روانه شوند. پیران، پس از شنیدن این خبر به سه تن از پهلوانان تورانی به نام های؛ کلباد، نستهبین و پولاد فرمان می دهد که گیو و فرنگیس را بکشند و کی خسرو را دست بسته به نزد او بیاورند، اما گیو هر سه را می کشد. بنابراین، پیران با هزارسوار جنگی به نبرد گیو می رود، اما گیو، پیران را شکست می دهد و او را دستگیر می کند. کی خسرو از گیو می خواهد که با

پیران پیمان ببندد که بند دستانش را جزمسرسر، گلشهر نگشاید و برای سوگندش، مبنی برریختن خون پیران تحقق یابد، گوش پیران را سوراخ می‌کند.

بشد گیو و گوشش به خنجر بسفت ز سوگند برتر درشتی نگفت
(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۳: ۲۲۲)

- کین خواهی کی خسرو از افراسیاب

کی خسرو، به یاری نیک مردی به نام «هوم» افراسیاب را دستگیر می‌کند و سپس به قتل می‌رساند. با کین خواهی کی خسرو از نیای خویش به سلسله مرگ‌های متعدد در کین خواهی سیاوش خاتمه داده می‌شود.

نتیجه‌گیری:

تراژدی در ایران به معنای اروپایی آن هرگز وجود نداشته است، زیرا تراژدی نوعی نمایش است با ساختاری بخش‌بندی شده (اپیزودیک) که در بین بخش‌های نمایشی، سرودخوانی توسط گروه «همسرایان» انجام می‌شده است. چنین ساختاری در تراژدی‌های شاهنامه قابل انطباق نیست، اما برخی از داستان‌های شاهنامه از حیث مضمون و محتوا شباهت‌های فراوانی با تراژدی‌های بزرگ یونانی دارند که می‌توان به برخی از این داستان‌ها نام تراژدی را اطلاق کرد. همچنانکه، صاحب نظرانی، چون: مجتبی مینوی، محمد روشن، محمد جعفر یاحقی، محمد علی اسلامی ندوشن و... برخی از داستان‌های شاهنامه را دارای ابعاد تراژیک دانسته‌اند.

آنچه در تراژدی «سیاوش» حایز اهمیت است، چیره دستی خداوندگار سخن، فردوسی در شخصیت پردازی در این داستان است. سیاوش، شخصیت اصلی در این داستان است. کمتر شاهزاده‌ای را در شاهنامه می‌توان یافت که در فضایل اخلاقی همچون سیاوش باشد. از آنجا که در تراژدی قهرمانان و شخصیت‌های بزرگ و ممتاز نقش آفرینی می‌کنند، مسلم است که برای درتنگنا قرار دادن چنین قهرمانان بی‌همالی باید از نیروهای ماورایی و فوق بشری استفاده کرد. پس چه نیرویی قویتر از نیروی

تقدیر وجود دارد. تقدیر و سرنوشت محتوم، سیاوش را به بن‌بست می‌کشاند و سپس او را وادار می‌سازد که برای رهایی از دسیسه‌های سودابه و خیره‌سری‌های کاووس، به توران یعنی جایی که مرگ سیاوش در آن مقدر شده است، پناهنده شود. او، در این راه، خطایی مرتکب می‌شود و بدین‌گونه زمینه سقوط و نگون‌بختی خویش را فراهم می‌کند. این خطا بستری مناسب برای ایجاد کشمکش در داستان ایجاد می‌کند و در نهایت، سیاوش را به سوی مرگ سوق می‌دهد. بنابراین، با بررسی عواملی، چون شخصیت، تقدیر، خطای تراژیک، کشمکش و فاجعه می‌توان این داستان را مورد بررسی و تحلیل تراژیک قرار داد.

منابع

- ۱- آموزگار، ژاله. (۱۳۷۴). *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- ۲- اسعد، محمدرضا. (۱۳۸۷). «بازتاب خواب و رویا در شاهنامه فردوسی»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، دانشگاه آزاد واحد تهران جنوب، ش ۱۳.
- ۳- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۴). *جام جهان بین*، تهران: جامی.
- ۴- آگری، لاجوس. (۱۳۸۵). *فن نمایش نامه‌نویسی*، ترجمه مهدی فروغ، تهران: نگاه.
- ۵- بلک جرمی گرین، آنتونی. (۱۳۸۵). *فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان*، ترجمه پیمان متین، تهران: امیرکبیر.
- ۶- بهار، مهرداد. (۱۳۵۷). «گنگ دژ و سیاوش‌گرد»، از *مجموعه مقالات شاهنامه‌شناسی*، تهران: بنیاد شاهنامه فردوسی.
- ۷- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۵۲). *آثار الباقیه عن القرون الخالیه*، ترجمه اکبر داناسرشت، تهران: ابن سینا.
- ۸- تفضلی، احمد. (۱۳۷۹). *مینوی خرد*، تهران: توس.
- ۹- جابز، گرتروود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها*، ترجمه محمدرضا بقاپور، اصفهان: جهان نما.

- ۱۰- جریر طبری، محمدبن. (۱۳۸۴). *تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوك)*، ترجمه صادق نشأت، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۱- جلالی مقدم، مسعود. (۱۳۷۲). *آیین زروانی*، مکتب فلسفی-عرفانی زرتشتی بر مبنای اصالت زمان، تهران: امیرکبیر.
- ۱۲- جین گرین، میراندا. (۱۳۸۴). *اسطوره‌های سلتی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- ۱۳- حنیف، محمد. (۱۳۸۴). *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، تهران: سروش.
- ۱۴- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: ناهید.
- ۱۵- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱). «عناصردرام دربرخی از داستان‌های شاهنامه»، از *مجموعه مقالات تن پهلوان و روان خردمند*، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران: نشر افکار.
- ۱۶- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۷). *دانشنامه قرآن و قرآن پژوهی*، تهران: دوستان و ناهید.
- ۱۷- داد، سیما. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- ۱۸- دویوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- ۱۹- دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۰). *حماسه ایران، یادمانی از فراسوی هزاره‌ها*، تهران: آگه.
- ۲۰- _____ (۱۳۸۴). *شناخت‌نامه فردوسی و شاهنامه*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- ۲۱- دیکسون کندی، مایک. (۱۳۸۵). *دانشنامه اساطیریونان و روم*، ترجمه رفیه بهزادی، تهران: طهوری.
- ۲۲- راسین، ژان. (۱۳۸۴). *فدو*، ترجمه مسعودسالاری، اصفهان: نشر فردا.
- ۲۳- راشد محصل، محمدتقی. (۱۳۶۶). *گزیده‌های زاداسپریم*، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

- ۲۴- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۱). سیاوش برآتش، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- ۲۵- رینگرن، هلمر. (۱۳۸۸). تقدیر باوری در منظومه‌های حماسی، ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران: هرمس.
- ۲۶- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۷). ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر.
- ۲۷- زرن، آرسی. (۱۳۸۴). طلوع و غروب زردشتی‌گری، ترجمه تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
- ۲۸- _____ (۱۳۸۵). زروان یا معمای زرتشتی‌گری، ترجمه تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
- ۲۹- سرامی، قدم علی. (۱۳۸۳). از رنگ گل تا رنج خار، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۰- شاهین، شهناز. (۱۳۸۳). فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، تهران: دانشگاه تهران.
- ۳۱- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). انواع ادبی، تهران: فردوس.
- ۳۲- _____ (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات، تهران: میترا.
- ۳۳- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۸). حماسه سرایی در ایران، تهران: فردوس.
- ۳۴- عبادیان، محمود. (۱۳۸۷). سنت و نوآوری در حماسه سرایی، تهران: مروارید.
- ۳۵- عتیق نیشابوری، ابوبکر. (۱۳۷۵). تفسیر سوراآبادی (قصص قرآن مجید)، به اهتمام یحی مهدوی، تهران: خوارزمی.
- ۳۶- عفیفی، رحیم. (۱۳۷۹). اساطیر و فرهنگ ایران، تهران: توس.
- ۳۷- غزالی توسی، ابوحماد محمد. (۱۳۶۱). کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۸- _____ (۱۳۷۴). احیاء علوم الدین، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۹- فردوسی. (۱۳۸۷). شاهنامه، به تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- ۴۰- کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۶). روایا، حماسه، اسطوره، تهران: نشرمرکز.

- ۴۱- کویاجی، جی - سی. (۱۳۵۳). آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران: جیبی.
- ۴۲- کیا، خجسته. (۱۳۷۸). خواب و پنداره، تهران: نشر مرکز.
- ۴۳- ماسه، هانری. (۱۳۷۵). فردوسی و حماسه ملی، ترجمه مهدی روشن ضمیر، تبریز: دانشگاه تبریز.
- ۴۴- مزداپور، کتایون. (۱۳۷۱). «جهیکا چیست؟»، مجله زنان، سال ۱، ش ۳.
- ۴۵- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۶). سوگ سیاوش، تهران: خوارزمی.
- ۴۶- مکی، ابراهیم. (۱۳۸۵). شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش.
- ۴۷- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۵). تطوّر اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، تهران: جهاد دانشگاهی.
- ۴۸- نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر. (۱۳۵۲). تاریخ بخارا، ترجمه ابونصر محمدبن نصر القباوی، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ۴۹- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۶۹). ادبیات نمایشی در روم و تراژدی رومی، تهران: برگ.
- ۵۰- _____ (۱۳۸۵). درآمدی بر نمایش نامه شناسی، تهران: سمت.
- ۵۱- هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- ۵۲- همیلتون، ادیت. (۱۳۷۶). سیری در اساطیر یونان و روم، ترجمه عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.
- ۵۳- یاری، منوچهر. (۱۳۷۹). ساختارشناسی نمایش ایران، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری.