Archive of SID

طرحی در هندسه تراژدی

با تکیه بر تراژدی سیاوش در شاه‌نامهٔ فردوسی

دکتر محمد نوید بازرگان*

چکیده

ارسطو دربارهٔ فن شعر، انواع آن و اهدافی که از هر یک انتظار می‌رود سخنانی دقیق ابراز کرده است که امروزه علیرغم باورهای متنوع و متفاوت در این قلمرو، هم‌چنان از اهمیت و ارزشی والا برخوردار است. یکی از مباحثی که او با تکیه و تمرکز بسیار بدان پرداخته است، مقولهٔ تراژدی است. در نگاه او تراژدی در فضایی سرشار از هم‌دردی و هراس که حاصلش پالایش از احساسات منفی و تزکیهٔ نفس است بانجام می‌رسد. در این مقاله در مورد سایر دستاوردهای داستان با تکیه بر داستان سیاوش در شاه‌نامه سخن به میان خواهد آمد و نیز ساختاری سه گانه که در بسیاری از تراژدی‌های مشهور جهان به تکرار آمده است معرفی خواهد شد. در پایان نیز نتایج بدست آمده از ساختار و هندسهٔ متداول در تراژدی‌ها مورد بحث قرار خواهد گرفت.

کلید واژه‌ها

تراژدی، تراژدی سیاوش در شاه‌نامه، هندسهٔ تراژدی، اهداف تراژدی، ادبیات دراماتیک.

* استادیار، عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی ـ واحد رودهن.

www.SID.ir

Archive of SID

خدایان از عمق روح ابراز رضایت می‌کنند نه از تلاطم آن.

شاعری یونانی / دیچز ۲۲۰ .

تراژدی را معمولاً گونه‌ای ادبی یا نمایش می‌دانند که با مرگ نابهنگام و دل‌خراش قهرمان یا سرانجام دردناک و غم‌انگیز او بپایان می‌رسد. مرگ یا فرجام جان‌گزا که نتیجهٔ قهری تضادهایی است که در خلال روی‌دادها و موقعیت‌های اثر به چشم می‌خورد.[۱] به همین دلیل گاه آن را به طور خلاصه «تصویر ناکامی افراد برجسته» دانسته‌اند.[۲] اصطلاح برجسته از آنجاست که ارسطو بجز وحدت‌های سه‌گانه (زمان، مکان و موضوع) معتقد بود قهرمانان باید نجیب‌زاده، برجسته و از خاندان ممتاز باشند. او هم‌چنین بر پیرنگ (طرح) جدی شامل موضوعات عالی اخلاقی و آرمانی تأکید داشت.[۳]

نکتهٔ برجسته در نگاه ارسطویی هدفی است که وی در تراژدی می‌بیند: تراژدی در فضایی سرشار از هم‌دردی و هراس که حاصلش پالایش از احساسات منفی و تزکیهٔ نفس است بانجام می‌رسد.[۴] اما آیا این هم‌دردی در کمدی نیز ـ که یکی دیگر از ارکان ادبیات دراماتیک است ـ به چشم می‌خورد؟ باید گفت در تراژدی برخلاف کمدی ـ که همواره تماشاگر، میان خود و شخص نمایش فاصله‌ای تصوّر می‌کند تا بتواند به نقایص و تضادی که او گرفتارش است بخندد ـ تماشاگر با قهرمان «هم ذات پنداری» می‌کند.[۵] بنظر می‌رسد این سخن «شلی» را که می‌گوید:

«تراژدی‌های شاعران آتن به منزله آیینه‌هایی است که تماشاگر خود را در آن‌ها با اندک تفاوتی از لحاظ تغییر اوضاع می‌بیند».[۶]

می‌توان به هر زمان یا زبان دیگری توسع داد. این هم ذات پنداری، خواننده یا تماشاگر را در دل نمایش دچار هراس از فرجامی می‌کند که عن قریب رخ می‌دهد، اما پس از پایان داستان از این‌که خود در چنین ورطه‌ای گرفتار نیامده نفس به آسودگی می‌کشد. آن‌چه در راه برگشت از نمایش همراه اوست، تجربه‌ای پالایش‌گر از ماجرایی تلخ است که خوش‌بختانه بر سر کس دیگر آمده است. این همان مفهومی است که در زبان یونانی Catharsis نام گرفته است و از آن به «سبک‌شدگی» نیز یاد کرده‌اند.[۷]

به این ترتیب هدف نمایش نیز چون هدفی که نویسندگانی چون ریچاردز در مورد شعر بدان اشاره داشته‌اند «ابلاغ نوع با ارزشی از اعتدال روان‌شناختی و تداوم آن است»[۸] او می‌گوید شاعر حقیقت واقعی را دربارهٔ دنیای واقعی نقل نمی‌کند بلکه رفتارهایی را که نمودار توازن مناسب دستگاه عصبی است القا می‌کند. به نظر من

www.SID.ir

Archive of SID

کارکرد تراژدی نیز جز این نیست. در این نوع مواجهه با ادبیات، مفاهیمی چون «تعادل» و «توازن» حایز اهمیتی کلیدی است و تراژدی نیز به عنوان یک تجربه که اگر با هنرمندی ساخته شود مخاطب را در اعماق تصاویر خود همچون قطعه‌ای از زندگی غرق می‌سازد، از حیث ایجاد تعادل مهم است.

نقل قول دیگری که دیچز از «ریچاردز» در کتاب نقد ادبی خود آورده است به فهم بیش‌تر موضوع مدد می‌رساند: اگر ذهن مجموعهٔ منظمی از علایق و تجربه حرکت این علایق باشد، ارزش هر تجربه بستگی دارد به حدود تعادلی که ذهن از خلال این تجربه حاصل می‌کند».[۹]

اما واقعاً تراژدی ـ که به گفته ارسطو تقلید کردار، زندگی، سعادت و شقاوت است[۱۰] ـ با استعانت از چه مکانیسمی به ایجاد تعادل می‌پردازد؟ این نکته‌ای بدیهی است که تراژدی‌ها بیش‌تر بر ایجاد تضاد بین صفات شاخص قهرمان و ضد قهرمان می‌پردازند. یکی از پربسامدترین صفات در این میان «حسد» است. شاید اولین نمونهٔ کلاسیک حسادت در ادبیات دینی داستان هابیل و قابیل باشد. داستانی که در نهایت اولین قتل مکتوب در ادب دینی را تصویر می‌کند، اما از نمونه‌های شاخص‌تر، ماجرای یوسف و برادران اوست. یعقوب که ریشه‌های حسد را در برادران تشخیص داده است تلاش می‌کند که فرزند کهتر را از نتایج و آفات حسد دورنگه دارد. اما توفیق نمی‌یابد. در این داستان «گرگ» نمادی از حسد است. برادران به یعقوب می‌گویند که گرگ یوسف را دریده است. مولانا در این داستان نیز نکته سنجی‌های خود را به نمایش می‌گذارد:

لاجرم زین گرگ یعقوب حلیم — داشت بر یوسف همیشه خوف و بیم
گرگ ظاهر گرد یوسف خود نگشت — این حسد در فعل از گرگان گذشت[۱۱]

در ادبیات حماسی شبیه‌ترین داستان به متن فوق داستان سیاوش است. در شاه‌نامهٔ حکیم فردوسی. و یکی از نمونه‌های موفق تراژدی است که همهٔ ارکان آن را در خود نهفته دارد. سیاوش شاهزادهٔ خردمند، دلیر، برازنده و نیک سیما که از وسوسه و دسیسه‌های سودابه و نیز بی‌خردی‌های کاووس خودکامه در رنج است، پس از پناه بردن به قلمرو افراسیاب، به دلیل فضایل بی‌شمار، محسود «گرسیوز» برادر شاه ترکان واقع می‌شود:

دل و مغز گرسیوز آمد به جوش — دگرگونه تر شد به آیین و هوش
به دل گفت سالی دگر بگذرد — سیاوش کسی را به کس مشمرد[۱۲]

www.SID.ir

Archive of SID

این نکته بن مایهٔ بسیاری از آثار حماسی و نیز بسیاری از نمایش‌نامه‌های معروف جهان است. در این گونه تراژدی‌ها حسد نیروی محرّک چرخ‌های داستان است. در واقع هر کجا فضیلتی هست، حسد نیز آنجاست. سایقی درونی که معمولاً از حس حقارت ناشی می‌شود. قابیل از پذیرفته شدن هابیل احساسی از حقارت دارد، برادران از محبوبیت یوسف و گرسیوز از درخشش سیاوش:

تو حسودی کز فلان من کمترم — می‌نماید کمتری در اخترم
خود حسد نقصان و عیبی دیگرست — بلکه از جمله کمی‌ها بدتر است[۱۳]

اما در عین حال واقفیم که بدون آن (حسد) تراژدی شکل نمی‌گیرد. حسد ناشی از احساس حقارت است که به حسود، تیزبینی و فرصت طلبی هوش‌مندانه‌ای می‌بخشد که در سایه آن بتواند دسیسه‌های خود را که برحسب طبیعت تراژدی از حمایت سرنوشت نیز برخوردار است، سامان دهد. در مقابل، قهرمان اصلی، در عین برخورداری از فضایلی رشک برانگیز، در هاله‌ای از ساده دلی‌هایی مهلک، ناخواسته به تحقق «فاجعه» Catastrophe مدد می‌رساند.

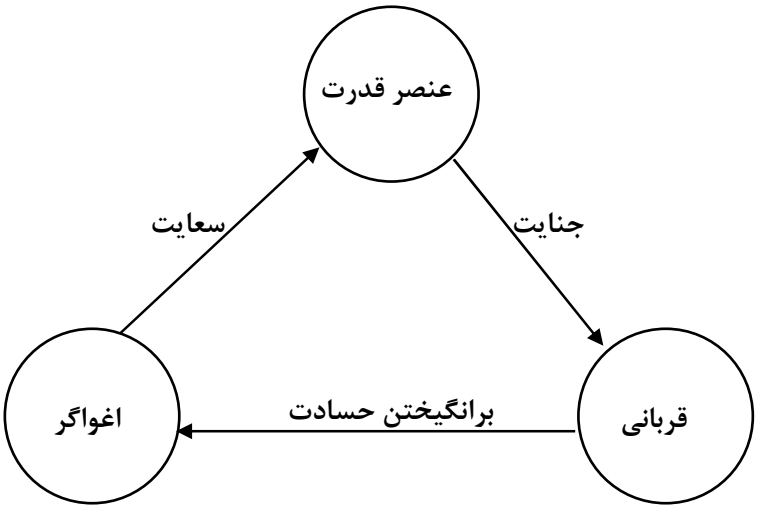
مطالعه‌ای اجمالی بر بخشی از آثار تراژیک جهان ما را به شناخت تصویری سه ضلعی از هندسهٔ تراژدی واقف می‌سازد. مثلثی ساده که سه رأس آن را عناصر زیر تشکیل می‌دهد:

۱- عنصر قدرت (عموماً شخص پادشاه، شورای سلطنت، کلیسای قرون وسطی و غیره است. پادشاه معمولاً خردی خام و احساساتی متغیر و مستعد وسوسه دارد).
۲- عنصر اغواگر (حیله‌گری که حسادت او دست‌مایهٔ دسیسه، توطئه و در نهایت جنایت می‌گردد).
۳- عنصر قربانی (قهرمان اصلی داستان با شخصیتی متعالی و برخوردار از برجستگی‌های اخلاقی و رشک برانگیز).

نمودار مثلث فوق و روابط رأس‌های آن را می‌توان به گونهٔ زیر رسم کرد:

www.SID.ir

Archive of SID



الگوی رایج معمولاً چنین است: عنصر اغواگر بدلیل حسد و هراسی که دارد کینهٔ قهرمان (قربانی) را به دل گرفته، قدرت خام پادشاه را سلاحِ غرض رانی خود قرار داده و عنصر قدرت را به کشتن قربانی ترغیب می‌کند. این الگو قابل تطبیق با بسیاری موارد در ادبیات دراماتیک از جمله تراژدی‌های زیر است:

۱- نمایشنامهٔ اتللّو اثر ویلیام شکسپیر:

«ایاگو»ی کینه جو و حسادت پیشه با دامن زدن به آتش غیرت اتلّلو نه تنها رقیب خود «کاسیو» را از میدان بدر می‌برد، بلکه وی (اتلّلو) را به کشتن همسر محبوبش «دسدمونا» گرفتار می‌سازد.[۱۴]

۲- تراژدی اگمنت اثر گوته:

کنت اگمنت ساده دل و آزادمنش، قربانی دسیسه‌های «دوک آلبا» گشته و دادگاه سلطنتی (رأس قدرت) وی را به اعدام محکوم می‌کند.[۱۵]

۳- تراژدی دُن کارلوس اثر فردریک شیلر:

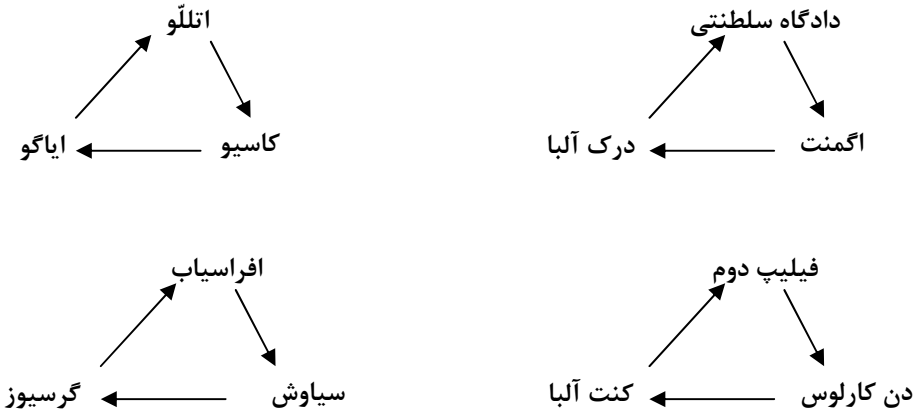
فیلیپ دوم (پادشاه)، دُن کارلوس (ولیعهد محبوب) را با وسوسه‌های برخاسته از حسادت «کنت البا» و «کشیش دومینگو» می‌کُشد.[۱۶]

www.SID.ir

Archive of SID

۴- تراژدی سیاوش در شاهنامه حکیم فردوسی:

حسادت و کین جویی گرسیوز عامل تحریک قدرت آزمندانهٔ افراسیاب گشته و قتل سیاوش (قربانی) را سبب می‌شود.



این الگوها که خود براساس واقعیت‌های تاریخی طراحی شده است نشان‌گر سرنوشتی مشابه در تاریخ روابط انسانی بویژه در نظام‌های سلطنتی است. نظام‌هایی که در آن‌ها همه چیز در نهایت به داوری یک نفر و یا یک قدرت مطلقه ختم می‌شود. نویسندگان کلیله و دمنه نیز با آگاهی، این الگو را در بخش‌هایی از این کتاب بکار برده‌اند: شیر (عنصر قدرت) به تحریک دمنه حسادت پیشه (اغواگر)، شنزبهٔ مظلوم (قربانی) را می‌درد. آیا این همان بازی تکراری تاریخ نیست که یک‌بار حسنک وزیر را به واسطهٔ دسیسه‌های بوسهل زوزنی و دستور مسعود غزنوی بر دار می‌کشد و یک‌بار قائم مقام فراهانی و یا امیرکبیر را به توطئه‌های میرزا آغاسی و میرزا آقاخان نوری به قتل‌گاه می‌کشاند؟

در آثار ادبی ـ که آیینه‌ای از واقعیت‌های تاریخی است ـ تمامی عناصر تراژیک، حرکت جبری خود را به سمتی ادامه می‌دهند که گریزی از مرگ قهرمان ندارد و داستان که حکایت‌گر تقدیر و سرنوشت است. علی‌رغم مسیر مخاطبانش به دهلیز مرگ ختم می‌گردد. نقش مرگ در این میان حایز اهمیت فراوان است. بدون ذکر این واقعیت یعنی حادثهٔ شومی که گریبان قهرمان را گرفته، انسان به کنه زشتی و تباهی پی نمی‌برد و بر علیه آن تحریک نمی‌گردد. تراژدی با مرگ قهرمان به شکل نهایی خود

www.SID.ir

Archive of SID

رسیده و کامل می‌گردد. نگاهی دقیق‌تر بـه ایـن مثلـث نکـات دیگـری را نیـز مکـشوف می‌سازد:

۱- هر سه رأس مثلث که جمعاً مساحت تراژدی را محدود می‌کند از نقطهٔ ضعف یا یک نقیصهٔ تراژیک tragic flaw برخوردار است که شاید بتوان به آن نقاط ضـعف سـه جانبه نام نهاد.

الف) عنصر قدرت و عنصر اغواگر هر دو در «هراس»اند. اغواگر در هراس از بدرود گفتن مقبولیت و محبوبیت خود است. او سرشار از خشم است و جهد بسیار می‌کند کـه خشم را در عنصر قدرت نیز برانگیزد.

روان‌شناسی رفتار شناخت Cognetive behavior psychology به مـا مـی‌گویـد که حسد و خشم سایق‌هایی هستند که از ترس ریشه می‌گیرنـد. کـنش‌هـایی مـشترک میان انسان و حیوان که در ذهن میانی mid mind شکل گرفتـه‌انـد. انـسان حـسود، در هراس از گم‌نام ماندن، به حساب نیامدن و فرودست بودن است. او شخصیت موازی خود را که برخوردار از فضایلی بیش‌تر است بر نمی‌تابد، زیرا او را تحت‌الشعاع یا در سایه قـرار خواهد داد. آیا این هراس ریشه در آز و یا کبر دارد؟ هـر چـه هـست هراسـی مـرگ آور است که او به هر قیمتی آن را دفع می‌کند و متأسفانه همواره ترجیح می‌دهد بجای حلّ خردمندانهٔ این ترس، موضوعِ حسادت، یعنی رقیب را از میان بردارد و صـورت مـسأله را پاک کند.

هراس عنصر قدرت نیز بشدت جدّی اسـت. تـرس او از کـف دادن دامنـهٔ قـدرت است و اغواگر نیز هوشیارانه برهمین سیم زخمه می‌زند. این نیـز نکتـه‌ای روان‌شناسـانه است که پادشاه ـ که از سویی هراس در دل، افگنده است ـ از سوی دیگـر در اضـطرابی دایمـی مـی‌زیـد. ایـن نکتـه بـویژه در تـراژدی سـیاوش بـارز اسـت. نـام افراسـیاب، دگرگون شده‌ای از شکل اوستایی آن: Frangrāsyān به معنی کسی است کـه در دل‌هـا هراس افکنده است.[۱۷] اما در عین حال بشدت خایف است. این ترس از اعماق ناخودآگـاه به شکل پیامی در خواب او جلوه‌گر می‌شود:

خروشـــی برآمـــد از افراســـیاب — بلرزیـــد از آن جـــای آرام و خـــواب
نهادنـــد شـــمع و برآمـــد بـــه تخـــت — همـــی بـــود لـــرزان بـــسان درخـــت[۱۸]

رؤیای او تصویر بیابانی پر از مار، زمینی پرگرد و خشک و آسمانی پرعقاب اسـت. بادی درفش او را نگون سار می‌کند و نوجوانی در مقابل دیدگان کاووس او را بـر دو نـیم می‌سازد.

www.SID.ir

Archive of SID

در شاه‌نامه همین الگو در مورد ضحاک ماردوش نیز آمده است. او در خواب تصویری از فریدون را می‌بیند که گرزهٔ گاوسار در دست، او را به بند کشیده به خواری به دنبال خویش می‌کشد.

بپیچید ضحاک بیدادگر — بلرزید و ناگه برآورد سر
یکی بانگ برزد بخواب اندرون — که لرزان شد آن خانهٔ بیستون[۱۹]

و این هم‌چنان داستان تازه‌ای نیست. در فرهنگ دینی همان اتفاقی است که در مورد فرعون رخ داده است. او برای جلوگیری از تحقق خواب هراسناک خود دستور می‌دهد همه نوزادان ذکور بنی‌اسراییل را بکشند.[۲۰]

ب) رأس سوم تراژدی یعنی قربانی (قهرمان) را نیز یک ضعف جدی همراهی می‌کند. او زود باور، ساده دل و در یک کلمه «غافل» است. در تراژدی سیاوش، ساده دلی معصومانه سیاوش که به تعبیر مرحوم مسکوب «گویی بیگانهٔ مبهوتی است که از اعلای ملکوت بر مغاک ملک فرو افتاده است»[۲۱]، با قدرت پیش‌گویی و رازدانی‌اش در تضاد جدی است. او بینای حوادث دور و نابینای حوادث نزدیک است. برخی گفته‌اند.. اقتضای فضای تراژدی، بویژه آن دسته که در قلمرو حماسه شکل می‌گیرند، غرق نشدن در «آرمان‌گرایی اخلاقی» و برخورداری حداقلی از «واقع‌گرایی سیاسی» است.[۲۲]

برخی شاه‌نامه پژوهان نیز نقطه ضعف سیاوش را در عرض هنر و ابراز فضایل در برابر دیدگان تنگ و ضمیر حسود گرسیوز دانسته‌اند.[۲۳] یعنی همان نکته‌ای که مولانا نیز در مثنوی بیان می‌کند:

هر که داد او حُسن خود را در مزاد — صد قضای بد سوی او رو نهاد
حیله‌ها و خشم‌ها و رشک‌ها — برسرش ریزد چو آب از مشک‌ها
دشمنان او را زغیرت می‌درند — دوستان هم روزگارش می‌برند[۲۴]

۲- عنصر قدرت و عنصر قربانی، در بدایت شکل‌گیری داستان به هم نزدیک‌اند. فضایل قربانی مهری در دل مقام قدرت برانگیخته است. کاسیو، دون کارلوس، اگمنت و سیاوش همگی محبوب‌اند. اتللّو کاسیو را دوست دارد هم‌چنان‌که افراسیاب در ابتدا مهر سیاوش را در ضمیر خود جای داده و او را بمنزلهٔ فرزندخوانده‌ای که از دیار خود رانده شده است می‌بیند و حتی دختر خود را به پیشنهاد پیران بدو می‌سپارد:

بدو داد جان و دل افراسیاب — همی با سیاوش نیامدش خواب[۲۵]

اما بمرور با زهری که اغواگر در جام ارادت آن دو می‌افشاند، رابطه مسموم شده، پادشاه، قربانی را به چشم یک خطر جدّی برای تخت شاهی و قلمرو قدرت می‌بیند.

www.SID.ir

Archive of SID

امّا در تراژدی رستم و اسفندیار، نمی‌توانیم به روشنی سه ضلع مثلث را ترسیم کنیم، زیرا «گشتاسب» خود به تنهایی عهده‌دار دو رأس مثلث است. او هم عنصر قدرت و هم اغواگر را در خود جمع دارد. از سویی به فضایل و شایستگی‌های فرزند برای احراز سلطنت واقف است و آن را آزمندانه انکار می‌کند و از سوی دیگر در هراس از بازسپاری قدرت بدست اوست. او نقش اغواگر را برعهده می‌گیرد و (فرزند ـ رقیب) را به سفر و رسالتی رهسپار می‌کند که بازگشتی در آن نیست. و نیک می‌داند که ورود به سیستان برای اسفندیار عبور از دروازهٔ مرگ است. به این ترتیب رقیب را از میان برداشته است. همین بازی توسط افراسیاب در تراژدی سهراب رخ می‌دهد. او (افراسیاب) نقش قدرت و اغواگر را یک‌تنه برعهده می‌گیرد. به سهراب نیز در سفر به مقصدی مساعدت می‌شود که فرجام آن از میان رفتن رقیب (خود سهراب، رستم یا هر دو) است.

۳- تراژدی در عرصه‌ای شکل می‌گیرد که دو مفهوم جبر و اختیار در نزاعی نابرابر در هم آمیخته‌اند. هرچند برخی از پژوهش‌گران نسبتِ غلبهٔ سرنوشت و تقدیر را در تراژدی‌های آتنی و تراژدی‌های شاه‌نامه متفاوت دانسته‌اند،[۲۶] اما در هر دو گونهٔ تراژدی به هر ترتیب «جبر» نقش غالب را به خود اختصاص داده است. گاه نقش سرنوشت تا بدان مایه جدی است که خواننده حس می‌کند در این نمایش هیچ رکنی قادر نیست جز مشقی را که قلم سرنوشت نقطه چین کرده است پیروی کند. شاید به همین دلیل است که «آنوی» در بخش‌های آغازین نمایش آنتیگون می‌نویسد:

«در تراژدی هیچ چیز مردود نیست و سرنوشت همگان روشن است... نوعی همراهی و هم‌دردی بین آدمهای تراژدی هست. آن که می‌کشد همان قدر بی‌گناه است که مقتول! همه چیز بسته به نقشی است که بازی می‌کنید»...[۲۷]

و این یعنی چنبر سرنوشتی که در نهایت بر کامهٔ خود می‌گردد و قربانی را در میان چرخ دنده‌های بی‌رحم خویش نابود می‌کند، اما نکتهٔ مهم اینجاست که در دیدگاه خواننده یا تماشاگر تراژدی، دلایل شکل‌گیری فرجام تلخ، در اشتباهات یا نقایص سه جانبه‌ای است که بازیگران دارند، در حالی‌که حتی غلبه بر یکی از اشتباهات قادر است چرخ منتهی به فاجعه را از کار بیاندازد. تماشاگر تراژدی در ژرفای اندیشه به امکان آن می‌اندیشد...

www.SID.ir

Archive of SID

****

گفته‌اند که درام خوب سه کار می‌کند: سرگرم می‌کند، چیزی می‌آموزد و حالی بر می‌انگیزد؛[۲۸] دیدیم که ارسطو سعی داشت بر محور آموزندگی و برانگیزندگی درام تأکید ورزد و خوانده‌ایم که افلاطون مایل بود شاعران را از مدینهٔ فاضله خود براند، زیرا به نظر او شعر در تربیت شهروندانِ خوب، حُسنِ تأثیر نداشت، اما ارسطو دفاع کرد و نشان داد که ماهیت و کارکرد شعر و لذت خاصی که از آن حاصل می‌شود در حد خود منحصر به فرد است.[۲۹]

واژهٔ «کارکرد» در این‌جا معنایی مترادف با «ایجاد تعادل و توازن روانی» است، یعنی همان مقصودی که پیش‌تر مورد تأکید قرار دادیم. به هر ترتیب تراژدی آمیزه‌ای از واقعیت و خلاقیت هنری است و هدف خلاقیت هنری به تعبیر پژوهشگر معاصر دکتر شفیعی کدکنی چیزی نیست جز ساختن آینه برای روان انسان در طول تاریخ. زلال‌ترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشا کند. همان که نهصد سال پیش عین القضات همدانی گفت و رولان بارت در عصر ما می‌گوید.[۳۰]

پی‌نوشت‌ها:

۱. دانش‌نامهٔ ادب فارسی، حسن انوشه، (تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم ۱۳۸۱) ص ۳۳۰.
۲. محمدرضا شفیعی کدکنی، زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی (تهران:) ص ۲۹.
۳. عبدالحسین زرین کوب، ارسطو و فن شعر (تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۵۷) ص ۱۲۱.
۴. همان، همان جا / نیزنک: دیوید دیچز، شیوه‌های نقد ادبی، یوسفی ص ۳۳۱.
۵. دیوید دیچز، شیوه‌های نقد ادبی، یوسفی، صدقیانی (تهران: نشر علمی، ۱۳۶۶) ص ۳۳۴.
۶. همان، به نقل از شلی، ص ۱۹۷.
۷. این اصطلاح در زبان‌های اروپایی به purgation و یا purification ترجمه شده است. رک: سیروس شمیسا، انواع ادبی، (تهران: باغ آیینه، ۱۳۷۰) ص ۱۵۹.
۸. دیچز، شیوه‌های نقد ادبی،ص ۲۱۳.
۹. همان، ص ۲۲۰.
۱۰. زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۱۲۳.
۱۱. مثنوی مولوی، تصحیح نیکلسون (تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲) ص ۲۳۶.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲. شاهنامه فردوسی، ژول مُل، تصحیح و مقدمهٔ امین ریاحی (تهران: نشر سخن، ۱۳۶۹) جلد اول، ص ۵۰۳، ابیات ۱۹۳۵-۱۹۳۶.
۱۳. مثنوی مولوی، ص ۲۱۳.
۱۴. رک: نمایش‌نامه اتللو، اثر شکسپیر، ترجمه عبدالحسین نوشین (تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷).
۱۵. رک: نمایش‌نامهٔ اگمنت اثر گوته، ترجمهٔ محمدباقر هوشیار (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶).
۱۶. رک: نمایش‌نامهٔ دون کارلوس اثر شیلر، ترجمه محمدعلی جمالزاده (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۷).
۱۷. یشتها، پورداوود، (تهران: طهوری، ۱۳۴۷) جلد اول، ص ۲۱۱ به نقل از: Iranisches Namenbuch Von Justi.
۱۸. شاه‌نامه، جلد دوّم، ادبیات ۷۴۶ الی ۷۸۰.
۱۹. شاه‌نامه، جلد اوّل، ابیات ۴۳ الی ۱۱۷.
۲۰. مرحوم فروزان‌فر در شرح مثنوی خود در بیان مصراع: «آنک خوفش نیست چون‌گویی مترس» می‌نویسند: خوف و ترس، تألم قلب است از توقع حصول امری مکروه در آینده و یا زوال چیزی موجود هم در مستقبل و خائف کسی است که از وقوع مکروهی که نیامده است و یا فقدان چیزی که بدست دارد برخود می‌لرزد و چنین کسی هنوز از خود نرسته و به هیچ یک از مراتب نیستی و فنا نرسیده و خودی او باقی است و نگران مستقبل است و در بند حظّ و مراد خویش است... پس خوف به معنی مشهور از منازل عوام است. رک: شرح مثنوی شریف بدیع الزمان فروزانفر (تهران: نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۵۷) جلد ۲، ص ۵۲۹ الی ۵۳۰.
۲۱. شاهرخ مسکوب، سوگ سیاوش (تهران: انتشارات خوارزمی، ۲۵۳۷) ص ۶۵.
۲۲. مصطفی رحیمی، سیاوش بر آتش (تهران، شرکت سهامی انتشار، [بی‌تا]) ص ۲۱.
۲۳. محمود عبادیان، فردوسی و سنت نوآوری در حماسه سرایی (تهران، نشر گهر، [بی‌تا])، ص ۱۷۹.
۲۴. مثنوی مولوی، ص ۸۴.
۲۵. شاهنامه، جلد دوم، بیت ۱۳۸۴.
۲۶. رک: خستهٔ کیا، شاه‌نامه فردوسی و تراژدی آتنی (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹).
۲۷. ج.ای.کادن، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند (تهران: نشر شادگان، ۱۳۸۰)، ص ۴۵۵.
۲۸. محمدرضا شفیعی کدکنی، زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی، ص ۳۰.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۹. رک: عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی (تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۶۱)، صفحات ۲۸۱ الی ۲۸۲.
۳۰. شفیعی کدکنی، زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی، ص ۳۳۰.

مشخصات مراجع

۱- دانش‌نامه ادب فارسی، حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۸۱، جلد ۲.
۲- دیچز، دیوید، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه دکتر یوسفی، صدقیانی، تهران: نشر علمی ۱۳۴۶.
۳- رحیمی، مصطفی، سیاوش بر آتش، تهران: شرکت انتشار [بی‌تا].
۴- زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۵۷.
۵- زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی (تهران: نشر،).
۶- شکسپیر، ویلیام، اتلّلو، عبدالحسین نوشین، تهران:امیرکبیر، ۱۳۵۷.
۷- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران: نشر باغ آیینه، ۱۳۷۰.
۸- شیلر، فردریک، نمایش‌نامه دون کارلوس، ترجمه محمدعلی جمازاده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۷.
۹- عبادیان، محمود، فردوسی و سنت نوآوری در حماسه سرایی، تهران: نشر گهر [بی‌تا].
۱۰- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه به تصحیح ژول مل، مقدمه امین ریاحی، تهران: سخن، ۱۳۶۹.
۱۱- فروزان‌فر، بدیع الزمان، شرح مثنوی، دفتر اول، تهران: نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۵۷.
۱۲- کادن، جی.ای، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه فیروزمند، تهران: نشر شادگان، ۱۳۸۰.
۱۳- کیا، خجسته، شاه‌نامه فردوسی و تراژدی آتن، تهران، نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.
۱۴- گوته، نمایش‌نامه اگمنت، محمدباقر هوشیار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶.
۱۵- مسکوب، شاهرخ، سوگ سیاوش، تهران: خوارزمی، ۲۵۳۷.
۱۶- منشی، نصراله، کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ پنجم، ۲۵۳۶.
۱۷- مولوی، جلال الدین محمد، مثنوی، تصحیح نیکلسون، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲.
۱۸- یشتها، پورداوود، تهران: طهوری، ۱۳۴۷، جلد اوّل.

www.SID.ir