پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال چهاردهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۵، بهار و تابستان ۹۷، صص۱۴۹- ۱۷۲

تحلیل تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی بر پایهٔ افسانهٔ مضمون ارسطو

پیمان ریحانی‌نیا *

دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه رازی.کرمان‌شاه. ایران

خلیل بیگ‌زاده **

دانش‌یار رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه رازی کرمان‌شاه. کرمان‌شاه. ایران (نویسندهٔ مسؤول)

تاریخِ دریافت: ۹۶/۲/۲۰

تاریخِ پذیرش: ۹۷/۶/۱۲

چکیده

ارسطو تراژدی را به اجزایی شش‌گانه تقسیم کرده است و افسانهٔ مضمون (پی‌رنگ) از اهمّ آن‌هاست که پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی هم‌گونی جالب توجّهی با آن دارد. این پژوهش با هدف تبیین پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی بر پایهٔ دیدگاه ارسطو با روی‌کردی توصیفی - تحلیلی انجام شده و نشان داده است که پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* غالباً با عنصر پی‌رنگ ارسطویی و اجزای آن: بازشناخت، دگرگونی و واقعهٔ دردانگیز هم‌خوانی دارد، چنان که روابط علّی و معلولی رخ‌دادهای تراژدی‌ها، وجود بازشناخت و دگرگونی در آن‌ها و واقعهٔ دردانگیز سرنوشت قهرمان، خواننده را به خواندن چندین بارهٔ تراژدی‌های *شاهنامه* ترغیب می‌کند. بنابراین، راز ماندگاری و جذابیت تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی ریشه در پی‌رنگِ محکم و استوار آن‌ها دارد که با الگوی ارسطو تا حدود زیادی منطبق است، اگر چه روی‌کرد ناهم‌گونی پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی با الگوی پی‌رنگِ ارسطویی در بخشی از ساختار روایی مانند پیش‌گویی آغاز آن‌ها و غلبهٔ سرنوشت و تقدیر فرجامین در این تراژدی‌ها وجود دارد.

کلیدواژه‌ها

ادبِ حماسی، *شاهنامهٔ* فردوسی، تراژدی، ارسطو، افسانهٔ مضمون.

* reyhani_1361@yahoo.com

** kbaygzade@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

تراژدی ساختهٔ اقوام یونانی است که اقوامی متمدن بوده‌اند و برای حفظ و انتقال رسوم‌شان هنری‌ترین روش را انتخاب می‌کردند، آنان برای شراب، زاد و ولد و حیات، مراسمی مذهبی اجرا می‌نمودند و بُزی را به عنوان «سمبل» پاره‌پاره می‌کردند و برای این مراسم نام تراژدی را انتخاب کردند (ابراهیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۶). ارسطو «تراژدی را مقدم بر سایر انواع شعر آورده و تعریف خود را از تراژدی‌های آشیل، سوفوکل و پورپیید استنتاج کرده است. بر این اساس، ارسطو تراژدی را بازآفرینی و محاکات عملی جدی و عظیم می‌خواند که به زبان شعر و مشحون به انواع صناعات و آرایش‌های لفظی نمایش داده می‌شود. عمل داستانی در تراژدی دارای کیفیّتی است که دو عاطفهٔ «رقت» و «ترس» را در تماشاگر برمی‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سبب پالایش و تزکیه روان انسان از مزاحمت آن‌ها می‌شود» (داد، ۱۳۷۸:۱۲۴). تراژدی در لغت از واژهٔ یونانی Tragoidia به معنی «آواز بز» مشتق شده است و در اصطلاح قالبی کهن در نمایش است که سقوط انسانیِ سعادت‌مند را از شوکت و بزرگی به ذلّت و نگون‌بختی نشان می‌دهد (داد، ۱۳۷۸:۱۲۴). قدیمی‌ترین تعریف تراژدی حاکی است که «تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام. دارای درازی و اندازهٔ معیّن، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک به حسب اختلافِ اجزاء، مختلف و این تقلید به‌وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه این که به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۱). تعریف ارسطو از تراژدی، تعریفی کامل است، زیرا تمام جنبه‌های تراژدی را در نظر گرفته است.

چنان‌که گفته شد تراژدی نهایتاً موجب برانگیختن «شفت» و «هراس» در بیننده می‌شود، بدین سبب که «قهرمان تراژدی، در عین محبوبیت از عیب خالی نیست، عیب او عملی اشتباه و ضد اخلاق است که نقطهٔ ضعف او بوده است و او را به نگون‌بختی و مرگ می‌کشاند، ابتدا این حادثه در بیننده حس شفقت ایجاد کرده است و او را دچار هراس می‌گرداند، این حالت اخیر نتیجهٔ برخی ویژگی‌های مشترک است که بیننده در خود با قهرمان تراژدی احساس می‌کند و پس از این مرحله بیننده از این که خود دچار چنین نگون‌بختی نشده است احساس سبکی کرده، این تجربه به تزکیهٔ درونی و سبک‌شدگی او منجر می‌شود» (جعفری، ۱۳۹۱: ۹۷)؛ یعنی «تراژدی‌نویس یونانی ضمن آن که می‌خواهد به

Archive of SID

www.SID.ir

انسان گوش‌زد کند که عامل رنج او گناه، تخطی از نظم و قانون، جدایی از خواست خدایان و تعلّق خاطر داشتن به غیر آنان، یعنی اتکاء به خود و غرور است و بر این باور است که باید از این‌ها احتراز ورزید تا دچار آن مصائب نشد، در عین حال پیام تراژدی‌هایش نه تسلیم محض در برابر تقدیر که رسیدنِ قهرمان تراژیک و هم‌راه او تماشاگر تراژدی به «کاتارسیس» و تطهیر و پالایش روح است و این که مهم‌ترین قانون زندگی بشری این است که هر چیز را به بها می‌دهند نه به بهانه» (محمدی بارچانی، ۱۳۸۷: ۸۸).

روابط علّی و معلولی حوادث در پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی اهمّیّت ویژه‌ای دارد و اجزای پی‌رنگ آن‌ها از زاویهٔ الگوی پی‌رنگِ ارسطویی؛ یعنی بازشناخت، دگرگونی و واقعهٔ دردانگیز قابل بررسی و تحلیل است، چنان که در تراژدی‌های *شاهنامه* اگر چه سرنوشتِ محتوم و قضا و قدر عاملی تعیین‌کننده است، امّا خللی در روابط علّی و معلولی حوادث و وقایع داستان ایجاد نمی‌کند که این امر نشان می‌دهد، تراژدی‌های *شاهنامه* دارای ساختاری منسجم هستند و پی‌رنگ آن‌ها برآمده از خود داستان است و عوامل ماوراء طبیعی نتوانسته است، حوادث داستان را در ذهن خواننده تحت تأثیر کنش‌های خود قرار دهد. این پژوهش با هدف تبیین پی‌رنگ و اجزای آن در تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی بر پایهٔ پی‌رنگِ ارسطویی با روی‌کردی توصیفی ــ تحلیلی انجام شده و به پرسش‌های: پی‌رنگ یا روابط علّی و معلولی حوادث، نمودِ پی‌رنگِ ارسطویی و اجزای آن: بازشناخت، دگرگونی و واقعهٔ دردانگیز و نیز کارکرد عامل قضا و قدر و سرنوشتِ محتوم در ساختار حوادث و پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* چگونه است؟ پاسخ داده است که اهمّیّت ساختار پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی را چنان اثری مهمّ در ادب حماسی جهان نشان داده و ضرورت بازشناخت آن را تبیین کرده است.

پژوهش‌هایی در موضوع تراژدی انجام شده است که مجال کمّی این پژوهش ظرفیّت تبیین تمامی آن‌ها را ندارد، امّا پژوهش‌هایی که تأکید بر پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* و روابط علّی و معلولی رویدادهای آن‌ها داشته است و یا بیش‌تر با پی‌رنگِ ارسطویی و تژادی‌های *شاهنامه* مرتبط هستند، عبارت‌اند از: *فن شعر* ارسطو (۱۳۶۹) در موضوع شعر و انواع آن، معرفی تراژدی، ویژگی‌ها و اجزای آن به عنوان برترین نوع شعر؛ *تراژدی و انسان* از آندره بونار (۱۳۷۷) در موضوع تاریخ و نقد تراژدی؛ *مرگ تراژدی* از جورج اشتاینر (۱۳۸۰) در موضوع نمایش‌نامه و تاریخ و نقد تراژدی؛ «بازشناخت در رستم و

Archive of SID

www.SID.ir

سهراب و تراژدی ادیپ شهریار» از حسین محمد صالحی دارانی (۱۳۸۸) که عنصر بازشناخت را در این دو اثر بر اساس پی‌رنگِ ارسطویی بررسیِ تطبیقی کرده است، امّا پژوهش مستقلی با عنوان و موضوع بررسی و تحلیل پی‌رنگِ ارسطویی تراژدی در تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی دیده نشد.

بحث و بررسی

پی‌رنگِ ارسطویی بر روابط علّی و معلولی روی‌دادها در تراژدی تأکید کرده است و آن‌ها را باورپذیر می‌کند و عاملِ سرنوشتِ محتوم را در درجه دوم اهمّیّت قرار می‌دهد. این پی‌رنگ اجزایی دارد که بررسی و تحلیل تراژدی‌های *شاهنامه* بر اساس آن‌ها باعث می‌شود تا خواننده درکی بهتر و عمیق‌تر از ساختار این تراژدی‌ها داشته باشد.

۱-مبانی نظری موضوع

ارسطو اجزای کیفیِ تراژدی را شش جزء دانسته و می‌گوید: «به حکم ضرورت در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیّت آن بدان شش جزء حاصل می‌شود که عبارتند از: افسانهٔ مضمون (پی‌رنگ)، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۳).

۱-۱-پی‌رنگ یا افسانهٔ مضمون

ارسطو از میان اجزای شش‌گانهٔ تراژدی «افسانهٔ مضمون» یا «پی‌رنگ» را بر سایر اجزاء برتری می‌دهد، برای آن ارزشی خاص قائل می‌شود و می‌گوید: «در تراژدی آن‌چه غایت شمرده می‌شود، همان افعال و افسانهٔ مضمون است» (همان: ۱۲۳) و بخوبی دریافته است که «مهم‌ترین این اجزاء ترکیب کردن و به هم آمیختن افعال است، زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه «تقلید کردار» و زندگی و سعادت و شقاوت است» (همان: ۱۲۳)، «پس مبدأ و روح تراژدی افسانه و داستان است» (همان: ۱۲۴). جای‌گاه افسانهٔ مضمون (پی‌رنگ) در نظر ارسطو بسیار پراهمّیّت جلوه کرده است و آن را معادل تعریف امروزین آن یعنی روابط علّی و معلولی وقایع و حوادثِ داستان می‌داند: « تقلید تراژدی کافی نیست که فقط از کرداری تام باشد، بلکه باید آن چه مورد تقلید واقع می‌شود نیز موجب برانگیختن ترس و شفقت شود و این احوال از همه بیش‌تر زمانی دست می‌دهد که وقایع بر خلاف انتظار روی دهد و در عین حال نیز آن وقایع یکی از دیگری ناشی گردد، زیرا در این صورت جنبهٔ اعجاب و شگفتی آن وقایع بسی بیش‌تر خواهد بود تا این که در اثر بخت و اقبال روی داده باشد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۰).

Archive of SID

www.SID.ir

ارسطو برای پی‌رنگ همان معنایی را بکار برده است که امروزه همهٔ اهالی فنِ داستان‌نویسی از آن استفاده می‌کنند، «هرچند دو تن از مترجمان معاصر این اثر او [ارسطو] به فارسی، شاید به سبب فقدان آگاهی از کاربرد خاص و تخصصی این تعبیر در ادبیات داستانی، آن را داستان (قصهٔ داستان) و افسانهٔ مضمون ترجمه کرده‌اند» (سرشار، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۱)، البته نخستین بار محمدرضا شفیعی کدکنی تعبیر پی‌رنگ را پیش‌نهاد کرد و «جمال میرصادقی» آن را بکارگرفت. «شفیعی کدکنی معتقد است پی‌رنگ همان بی‌رنگ است که در فرهنگ معین چنین معرفی شده است. پی‌رنگ: طرحی که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل کنند، طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان را بنا کنند» (سرشار، ۱۳۸۸: ۴۹). میرصادقی می‌گوید: «پی‌رنگ مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع است، این مجموعهٔ وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۹) و ارسطو نیز بخوبی به این امر واقف بوده که شاعر مضمونی را که انتخاب کرده است، «خواه مسبوق باشد و شاعران دیگر هم آن را بکار برده باشند و خواه خود شاعر آن را ابداع و ابتکارکرده باشد، در هر حال، بر وی واجب است که نخست طرح کلی آن را در نظر بگیرد و آن‌گاه به حوادث فرعی آن بپردازد و آن طرح کلی را بسط دهد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۴۴).

۱-۲- پی‌رنگ در تراژدیِ ارسطویی

روند وقایع در تراژدیِ ارسطویی هدف‌مند است و قهرمان تراژدی دارای شخصیّتی است که «در روند وقایع (پی‌رنگ) تصمیم می‌گیرد. در حقیقت ماهیت تراژدی وابسته به هیجاناتی است که موجب ترس و احساس هم‌دردی می‌شود. قهرمان تراژدی باید پرهیجان و دارای قدرت اراده باشد» (استارمی، ۷:۱۳۸۸). بنابراین، مهم‌ترین جزء یک تراژدی «از نظر ارسطو «پی‌رنگ» است که به معنی واقعه و هم‌چنین ترسیم اراده و عزم قهرمان در یک حادثه است که منجر به تغییر وضع و موقعیت او می‌شود. پایه، اساس و قلب تراژدی در پی‌رنگ نمایش‌نامه است. البته دلیل این امر در مفهوم تراژدی نهفته است، ارسطو در *فن شعر* بوضوح گفته است که تراژدی تقلید انسان‌ها نیست، بلکه تقلیدی است از پی‌رنگ و واقعیات زندگی. بنابراین، از نظر ارسطو کیفیت یک تراژدی صرفاً به‌وسیله پی‌رنگ آن مشخص می‌شود» (استارمی، ۴:۱۳۸۸) که این نوع نگاه به تراژدی نشانهٔ اهمّیّت پی‌رنگ در تراژدی‌های ارسطویی است؛ یعنی نویسندهٔ تراژدی هنگامی به هدف خویش دست می‌یابد و به‌واسطهٔ قهرمان تراژدی، هیجانات شفقت و هراس را در ما ایجاد می‌کند

Archive of SID

www.SID.ir

که یک رابطهٔ علّت و معلولی در روند شکل‌گیری وقایع مؤثر باشد. بنابراین، «افسانه‌هایی که مضمون تراژدی است، برای این که به حسن تألیف موصوف باشند، نباید تألیف آن‌ها چنین باشد که بر حسب اتفاق و تصادف در یک جا آغاز گردد و در جایی دیگر پایان یابند، بلکه باید «آغاز»، «واسطه» و «نهایت» داشته باشند» (ارسطو ،۱۳۶۹:۱۲۵).

یکی از راه‌های دست‌یابی به چنین پی‌رنگی، ترتیب و تنظیم حساب شده و هوش‌مندانهٔ حوادث اعم از اصلی و فرعی است» (سرشار، ۱۳۸۸:۵۴) و نمود رابطهٔ علّی و معلولی بین حوادث مختلف «در پی‌رنگ بـه این شکل است کـه حـوادث داستان با یک-دیگر رابطه‌ای اندام‌وار، زنده و متقابل (ارگانیک) دارند؛ یعنی هر حادثه متأثر از حادثه یا حوادث قبل از خود و مؤثر در حادثه یا حادثه‌های بعد از خود است و هیچ یک از اتفاق‌هایی که در داستان نقشی درخور توجّه دارند، بی دلیل و بدون ریشه نیستند، هر چند منشأ آن‌ها بلافاصله آشکار نشود» (همان: ۵۶- ۵۷). بر این اساس، پی‌رنگ ذاتاً دارای یک وحدت است؛ یعنی وقایع داستان زنجیروار و بی وقفه در جریان‌اند، چنان که یک مجموعهٔ واحد را تشکیل می‌دهند. «از نظر ارسطو، پی‌رنگ ایده‌آل از چنان هم‌بستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت پی‌رنگ بکلی در هم می‌ریزد» (داد، ۱۳۷۸:۵۸).

ارسطو ضمن معرفی اجزای شش‌گانهٔ تراژدی، سه جزء میتوس (پی‌رنگ) هر تراژدی را «بازشناخت»، «دگرگونی» و «واقعهٔ دردانگیز» می‌نامد و بنابر باور وی پی‌رنگ منشأ لذت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی در اجرای افسانه و داستان است که دگرگونی و بازشناخت خوانده می‌شود (ارسطو، ۱۳۶۹:۱۲۳)؛ یعنی دگرگونی و بازشناخت دو جزء عمدهٔ پی‌رنگ یا افسانهٔ مضمون است، امّا «افسانه جزء دیگری هم دارد و آن عبارت از واقعهٔ دردانگیز است. واقعهٔ دردانگیز کرداری است که سبب هلاک یا موجب رنج گردد، مانند مرگ در صحنهٔ نمایش، شکنجه، جراحات و نظایر آن» (ارسطو، ۱۳۶۹:۱۳۲).

۱-۳- کارکرد پی‌رنگ در آفرینش انواع تراژدی

ارسطو تراژدی را با تکیه بر نقش برجستهٔ هر یک از اجزای پی‌رنگ در آن به انواعی تقسیم کرده است که عبارتند از: **الف)** تراژدی مرکّب که عبارت از دگرگونی و بازشناخت است؛ **ب)** تراژدی که شامل قطعه‌ای دردانگیز است، مانند نمایش‌نامهٔ آژاکس و اکسیون؛ **ج)** تراژدی که بیش‌تر به خصلت و سیرت می‌پردازد، مانند «زنان فتی» و «پله»؛ **د)**

Archive of SID

www.SID.ir

تراژدی‌هایی مانند فورسیدس و پرومته و وقایعی که در دنیایی دیگر جریان می‌یابد (ارسطو، ۱۴۵:۱۳۶۹).

۲- بررسی تراژدی‌های *شاهنامه* بر پایهٔ پی‌رنگِ ارسطویی

۲-۱- بازشناخت در تراژدی‌های *شاهنامه*

بازشناخت یکی از اجزای پی‌رنگِ ارسطویی و «انتقال است از ناشناخت به شناخت که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند، کار از دوستی به دشمنی یا از دشمنی به دوستی بکشد و خوش‌ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی هم‌راه باشد» (ارسطو، ۱۳۱:۱۳۶۹)، زیرا این گونه بازشناخت سبب برانگیختن شفقت یا ترس می‌شود و «تراژدی تقلید کردارهایی است که این گونه عواطف را برانگیزد» (همان: ۱۳۱). به اعتقاد ارسطو وقتی بلافاصله پس از نقطهٔ اوج داستان بازشناخت؛ یعنی «تغییر ناگهانی از عدم شناخت به شناخت اتفاق بیفتد، این وضعیت بهترین حالت نقطه اوج است، زیرا تأثیرات غم‌انگیز آن موجب تأثر تماشاگر می‌شود و ممکن است به دوستی یا دشمنی بینجامد» (استارمی، ۱۲:۱۳۸۸). بازشناخت انتقال از ناشناخت به شناخت است که در پی‌رنگِ ارسطویی اقسامی دارد: **الف)** بازشناختی که به سبب فقدان ابتکار به آن متوسل می‌شوند؛ یعنی بازشناخت با نشانه‌های مرئی که شامل موروثی: خال، مکتسب: جایِ زخم، گردن‌بند، دست‌بند و نشانه‌های خارجی می‌شود؛ **ب)** بازشناختی که به ذوق شاعر ابداع شده باشد؛ یعنی مطابق سلیقه و دل‌خواه شاعر صورت گرفته، نه موافق آنچه در اصل داستان بوده است؛ **ج)** بازشناختی که با یادآوری حاصل می‌شود؛ یعنی دیدن یک چیز که احساس سابق را بخاطر آورد، مانند دیدن تصویر یا شنیدن صدای چنگ؛ **د)** بازشناخت از روی قیاس که بر اساس مقایسه حاصل می‌شود. ارسطو بهترین نوع بازشناخت را بازشناختی می‌داند که از خود حوادث حاصل شده باشد، «زیرا شگفتی و اعجابی که در این حال حاصل می‌شود، به‌وسیلهٔ امور محتمل بوده است» (ارسطو، ۱۴۲:۱۳۶۹). عنصر بازشناخت در برخی تراژدی‌های *شاهنامه* نمود بیش‌تری دارد و در برخی دیگر بر دگرگونی حاصل از بازشناخت، بیش‌تر تأکید شده است.

۲-۱-۱- بازشناخت با نشانه‌های عینی

این نوع بازشناخت که با نشانه‌های عینی ایجاد می‌شود، از دیدگاه ارسطو جزء نشانه‌های خارجی و فیزیکی است، «مثل گردن‌بند یا دست‌بند و یا مثل آن سبد که در تراژدی «تیرو» سبب بازشناخت می‌شود» (ارسطو،۱۳۶۹: ۱۴۱). این نشانهٔ عینی در تراژدی رستم و

Archive of SID

www.SID.ir

سهراب «مهره» است و از عوامل مهم دگرگونی در آغاز و پایان تراژدی است. در آغاز داستان، رستم هنگام جدایی از تهمینه مهره‌ای را که بر بازو بسته بود به وی می‌دهد تا وسیله‌ای برای بازشناخت باشد:

به بازوی رستم یکی مهـــره بـود — که آن مهره اندر جهان شهره بود
بدو داد و گفتـــش که این را بدار — اگـــر دخـــتر آرد تو را روزگـار
بگـــیر و به گیســـوی او بر بـدوز — به نیـــک اختر و فال گیتـی فروز
ور ایدونـــک آید از اختـــر پـــسر — ببنـــــدش به بازو نشـــان پـــدر

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۲۴)

در پایان داستان نیز رستم با این مهره که بر بازوی سهراب است، به فرزندکشی خود پی می‌برد و تراژدی را رقم می‌زند:

چو بگـــشاد خفتان و آن مهـــره دید — هـــمه جامـــهٔ پهلـــــوی بردریـــد
همـــی گفت: کای کشته بر دست من — دلـــــیر و ستـــــوده به هـــــر انجـــمن
همـــی‌ریخت خون و همـــی‌کند مـــوی — ســـرش پر ز خـــاک و پر از آب روی

(همان: ۱۸۷)

یکی دیگر از نشانه‌های عینی در تراژدی رستم و سهراب بازشناخت از طریق «درفش» است که سهراب پهلوانان را با راه‌نمایی «هجیر» از روی درفش‌های آنان شناسایی می‌کند، زیرا «هر پهلوان یک نشان مرئی و آشکار بر درفش خود دارد، هر درفش هجیر را در بازشناسی فرماندهٔ سپاه و سربازان هر گروه یاری می‌دهد، در پس هر نشان و لباس، پیشینه‌ای نهفته و برای هر فرمان‌ده نشان عظمتی است که «گرگ» نشان گودرز، «ماه» نشان فریبرز، «پیل» نشان طوس، «شیر» نشان گودرز گشواد» (صالحی دارانی، ۱۳۸۸: ۹) بوده است.

یکی از نشانه‌های عینی در تراژدی سیاوش نیز «درفش» است، زیرا هنگامی که سیاوش به سوی توران حرکت می‌کند با دیدن درفشِ پیران به بازشناخت می‌رسد و پیران را می‌شناسد:

درفش سپهدار پیـران بدید — خروشیدن پیل و اسپان شـــنید

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۲۸۲)

مُهر و نشانِ شاهان که بر نامه‌ها و مکتوبات نهاده می‌شد، یکی دیگر از نمودهایِ بازشناختِ نشانه‌های عینی است که در *شاهنامه* فراوان دیده می‌شود. در تراژدی سیاوش، هنگامی که کیکاوس نامه‌های سیاوش را جواب می‌دهد، مُهر و نشان خود را بر آن‌ها

Archive of SID

www.SID.ir

می‌نهد، امّا در نامه‌هایی که سیاوش به کی‌کاووس می‌فرستد، سخنی از مُهر نهادن بر نامه نرفته است که این امر نشان می‌دهد، این مُهر مخصوص پادشاهان و نشان حکومتی بوده است:

نهـــاد از بر نامـــه بر مُـــهرِ خـویش هـــمان گه فرســـتاده را خواند پیش
(همان: ۲۴۷)

نهادنـــد بر نامـــه بر مُـــهرِ شـــاه هیـــون پـر بـرآورد و ببـــرید راه
(همان: ۲۶۸)

۲-۱-۲- بازشناخت از روی قیاس

بازشناخت از روی قیاس، آن است که از طریق مقایسه حاصل می‌شود، چنان که رستم در اولین دیدار با سهراب، او را از روی قیاس مانند «سام» نیای خویش می‌پندارد:

در جایی دیگر از تراژدی رستم و سهراب، هنگامی که سهراب برای اولین بار می‌خواهد به رویارویی رستم برود، با «هومان» ــ از فرماندهانِ سپاه افراسیاب ــ سخن می‌گوید و از روی قیاس رستم را مانند خود می‌داند و می‌پندارد که پدر خود را شناسایی کرده است:

بر و کـــتف و یالش همـــانندِ من تو گفتـــی نگـــارنده بر زد رسن
گمانـــی بـرم که او رستـــمست که چون او به گیتی نبرده کمست
نبـاید که من با پدر جنگ‌جـــوی شوم، خیره، روی اندرآرم به روی
(همان:۱۸۰)

امّا هومان که «در پی انگیزه‌های سیاسی افراسیاب، وظیفه دارد این هویّت و بازشناسی را پنهان سازد، این نشانه‌ها را انکار می‌کند تا سهراب دل‌سرد شود و بازشناسی را ادامه ندهد» (صالحی دارانی، ۱۳۸۸:۱۰).

در تراژدی اسفندیار، در نخستین مواجهٔ رستم و اسفندیار، رستم با دیدن اسفندیار به یاد سیاوش می‌افتد و بدین سان درمی‌یابد که این جنگاور اسفندیار و دارای فرّه پادشاهی و شایستهٔ تاج و تخت شاهی است:

که روی سیاوخـــش اگر دیدمـــی بدین تازه‌رویـــی نگـــردیدمـــــی
نمایـــی همـــی جز سیاوخـش را مـــر آن تـــاجدار جهان‌بخـــش را
(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/ ۳۳۲)

در تراژدی ایرج، هنگامی که ایرج تصمیم می‌گیرد، به جای جنگ و خون‌ریزی، به سوی برادرانش برود و آن‌ها را به هم‌دلی و هم‌راهی فراخواند، در لحظهٔ عبور از مقابل سپاهیان سلم و تور، سپاهیان با دیدن ایرج به بازشناخت می‌رسند و درمی‌یابند که

Archive of SID

www.SID.ir

پادشاهی و فرمان‌روایی تنها از آن ایرج است (ر. ک: فردوسی، ج۱، ۱۳۶۶: ۱۱۸) و سلم و تور نیز با دیدن رفتار سپاهیان متوجه این تغییر و دگرگونی می‌شوند:

به تور از میـــان سخُن سلـــــم گفت — که یک یک سپاه از چه گشتند جفت؟
سپـــــاه دو شاه از پذیرفـــــته شـدن — دگـــــر بود و دیگـــــر به بازآمـــدن
سپـاه دو کـــشور چو کـــــردم نـــگاه — ازین پس جـــز او را نخـوانند شـــاه

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۱۹)

۲-۱-۳- بازشناخت از طریق یادآوری

بازشناختی که با یادآوری حاصل می‌شود، احساسیست که با دیدن چیزی یا شنیدن صدایی حاصل می‌شود. در تراژدی رستم و سهراب، «پس از پایان روایت سوگ‌واری تهمینه بر پیکر سهراب، فردوسی نقل می‌کند که چگونه تهمینه تمامی اموال و زره سهراب را جمع‌آوری می‌کند و با شمشیر دُم اسبش را می‌چیند و اموال او را بین تهی‌دستان تقسیم می‌کند. تهمینه با این کار در واقع نشانه‌های پهلوانی سهراب را از میان می‌برد و به چیز دیگری تبدیل می‌کند» (دیوید سن،۱۳۸۰:۱۵۵)، چنان که می‌گوید:

بیـــاورد خفـــتان و درع و کـــــمان — هـــمان نیزه و تیغ و گـــــرز گـــران
بیـــــاورد زرین لـــــگام و سپـــــر — لـــگام و سپـــر را همـــی‌زد بِسر
به درویش داد آن هـــمه خـــــواسته — زر و سیـــــم و اســـپان آراســـــته
در خانـــه‌ها را سیـــه کـــــــرد پاک — ز کـــاخ و ز میـدان برآورد خـــــاک

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۹۹)

۳- دگرگونی در تراژدی‌های *شاهنامه*

دگرگونی در پی‌رنگِ ارسطویی عبارت از «تبدیل فعلی به ضدِ آن که به حکم ضرورت یا بر حسب احتمال پیش می‌آید، چنان که در نمایش‌نامهٔ «لنسه» چون وی را برای کشته شدن می‌آورند و «داناتوس» به قصدِ کشتنِ او به دنبالش می‌آید، جریان وقایع به آن جا می‌انجامد که داناتوس کشته می‌شود و لنسه جان به سلامت می‌برد» (ارسطو، ۱۳۶۹:۱۳۱).

۳-۱- دگرگونی دشمنی به دوستی

دگرگونی تبدیل فعلی است به ضدِ آن که به حکم ضرورت یا بر حسب احتمال پیش می‌آید، البته پیوندی تنگاتنگ با پی‌رنگِ ارسطوییِ بازشناخت دارد. از دیدگاه ارسطو بازشناختی دارای اهمّیّت است که «مقرون با دگرگونی باشد، [زیرا] سبب برانگیختن شفقت یا ترس می‌شود» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۱). دگرگونی در تراژدی سیاوش با روی‌کرد

Archive of SID

www.SID.ir

متفاوتی قابل بررسیست، چنان که نخست مربوط به خود سیاوش است و به حکم ضرورتی پیش می‌آید ــ گروگان فرستادنِ تورانیان نزد سیاوش و تقاضای صلح‌کردن ــ و در هنگام نبرد با تورانیان دچار دگرگونی می‌شود که به تورانیان و افراسیاب، دشمن دیرینهٔ ایرانیان اعتماد می‌کند و سخنان پندآمیز کاوس‌شاه در وی مؤثر نمی‌افتد.

سیاوش شخصیّتیست که رستم، پهلوان تاج‌بخش، او را تربیت کرده است و باید انتظار داشت، به گونه‌ای تربیت شده باشد که دشمنی با تورانیان و افراسیاب در او نهادینه شده باشد، امّا دلایل این دگرگونی و ضرورتی که باعث دگرگونی دشمن به دوست می‌شود، گذشته از دلایل شخصی سیاوش که می‌خواهد از درگاه کاوس دور باشد تا در دام خدعه و نیرنگ سودابه گرفتار نشود، سخنان مؤثر موبدان در میانهٔ کارزار سیاوش با تورانیان است که سیاوش را با چالشی روبه‌رو می‌کند و درمی‌یابد که پایان کار جهان هیچ است و انسان عاقل غضب یزدان و نکوهش مردمان را بخاطر منافع مادی و لذات این جهانی برای خود فراهم نمی‌آورد (فردوسی، ۱۳۶۹: ۲۷۰)، اگر چه سیاوش در نهان خویش می‌داند، به این دوستی اعتمادی نیست و این دگرگونی، بازشناختی در پی دارد:

سیاوش به یک روی از آن شاد گشت — به یک روی پـر درد و فریاد گشت
که دشمن همی دوست بایست کـرد — ز آتش، کـجا بر دمـد باد سـرد؟
(همان: ۲/ ۲۷۹-۲۸۰)

از طرف دیگر دگرگونیست که در افراسیاب ایجاد می‌شود، افراسیابی که در *شاهنامه* وجودی سراسر زشتی و بدی و نیرنگ و جادوست و در بندهش «با نام افراسیابِ تورِ جادوگر» (کزازی، ۱۳۹۲:۵۷۳) از وی یاد شده است، چگونه است که در مقابل سیاوش به انسانی نیک و مشفق تبدیل می‌شود؟ این دگرگونی در شخصیّت افراسیاب و پی‌رنگِ داستانِ سیاوش به واسطهٔ سخنان پیران ویسه اتفاق می‌افتد که به‌واسطهٔ این دگرگونی، نظر افراسیاب نسبت به سیاوش و خطری که احتمالاً از سوی سیاوش، تورانیان را تهدید می‌کرد، عوض می‌شود. بنابراین، افراسیاب خود را به گونه‌ای پدرخواندهٔ سیاوش می‌داند و بدو مهر می‌ورزد:

هـمه شـهرِ توران بـرندت نـماز — مـرا خود به مـهر تو باشد نـیاز
تو فـرزند باشی و من چـون پدر — پـدر، پیش فـرزند، بـسته کـمر
کـجا من گشایم درِ گـنج و دست — سپارم تـو را تاج و گـاه نـشست
بدارمـت بـی رنج، فرزنـدوار — به گیتـی، تو مانی ز مـن یادگـار

www.SID.ir

(همان: ۲۷۸)

نکتهٔ تأمّل برانگیز در تراژدی سیاوش این است که فردوسی نیز در گفتار خویش و سرایش ابیات *شاهنامه* با علم و آگاهی و با دقتی بی‌نظیر دچار دگرگونی می‌شود. در تراژدی سیاوش شخصیّت منفی و آن که باعث رقم خوردنِ تراژدی می‌شود، گرسیوز.ــ برادر افراسیاب ــ است، چنان که در ابتدای آشنایی سیاوش و گرسیوز چون کینه، عداوت و حسادتی بین آنان نبوده، فردوسی هنگام نام بردن از گرسیوز، القاب و صفاتی مثبت را برایش برمی‌شمارد: گرسیوز شیرمرد (فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۲۴۷)، گرسیوز نیکنام (همان: ۲۵۹)، گرسیوز نیک‌خواه (همان: ۲۶۲) و گرسیوز آمد بدان فرّهی (همان:۲۵۶)، امّا بعد از دگرگونی که در شخصیّت گرسیوز ــ به واسطهٔ دیدن جاه و شکوه سیاوش در «سیاوش‌کرد»ــ اتفاق می‌افتد و حسادت تمام وجودش را فرامی‌گیرد، القاب و صفات او نیز در گفتارِ فردوسی تغییر می‌کند: گرسیوز کینه‌جوی (همان: ۲/ ۳۳۱)، گرسیوز بدگمان (همان:۳۳۲)، گرسیوز دام‌ساز (همان: ۳۳۳)، گرسیوز بد نژاد (همان: ۳۴۰)، گرسیوز کم‌خرد (همان: ۳۴۱) و ....

در تراژدی اسفندیار نیز این دگرگونی هنگامی اتفاق می‌افتد که اسفندیار به بازشناختی از خود، خواسته‌ها، رفتارها و جهان پیرامونش می‌رسد، چنان که پس از دومین روز نبرد با رستم، هنگامی که تیر گز بر چشمانش می‌نشیند، خود را مقصر می‌داند که به خواسته نادرست گشتاسپ تن داده است:

چنین گفت با رستم اسفندیار — که از تو ندیدم بد روزگار
زمانه چنین بود، بود آنچ بود — سخُن هر چ گویم، بباید شنود
مرا گفت: رو سیستان را بسوز — نخواهم کزین پس بود نیمروز
بکوشید تا لشکر و تاج و گنج — بدو ماند و من بمانم به رنج

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۴۱۹/۵)

آری آن‌چه اسفندیار را به ورطهٔ هلاکت و نابودی می‌کشاند، فزون‌خواهی و غرور بود و در حقیقت اساس تراژیک در داستان رستم و اسفندیار «بر تحول درونی اسفندیار از زیبا به زشت و از والا به پست استوار شده است» (فرزانه، ۱۱۳:۱۳۷۶). اسفندیار در پایان داستان زمانی که به اشتباه خود پی می‌برد، دیدگاهش به رستم تغییر می‌کند تا آن جا که فرزند خود «بهمن» را به رستم می‌سپارد و از او خواهش می‌کند که فنون رزمی و بزمی را به او بیاموزد و تحت تعلیم خود درآورد:

کنون بهمن این نامور پورِ من — خردمند و بیدار دستور من

Archive of SID

www.SID.ir

بمـــیرم، پـــدروارش اندر پـــذیر هـــمه هـــر چ گـــویم تـــرا، یادگیر
بیـــامـــوزش آرایـــشِ کـــارزار نشســـتنگه بـزم و دشتِ شـــکار
مـی و رامش و زخم چوگان و کـار بزرگـــی و بـــر خوردن از روزگـــار
(همان: ۴۲۰)

۳-۲- دگرگونی دوستی به دشمنی

پی‌رنگ اصلی در تراژدی اسفندیار تغییر حال اسفندیار است، چنان که در شاهنامه رستم شخصیّتی همواره محبوب، شایستهٔ ستایش، قهرمان ملی، حافظ تخت و تاج پادشاهان و نیز از نگاه اسفندیار پهلوانی شایسته است و دستور گشتاسپ (پدر اسفندیار) را مبنی بر نبرد با رستم و خاندان و دودمانش، امری ناپسند می‌داند:

چه جویـــی نبرد یکـــی مرد پـــیر که کاوس خـــواندی وُرا شـــیرگیر
ز گـــــــاه منـــوچهر تا کی‌قباد هـــمه شـــهر ایران بدو بود شـــاد
همـــی خواندنش خداوند رخـــش جهان‌گیر و شـیراوژن و تاج‌بخـــش
(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/ ۳۰۳)

امّا ناگهان نگرش اسفندیار به رستم دگرگون گشته و زمینه‌ای برای ادامه پی‌رنگ داستان و گره‌خوردن و به هم پیوستن حوادث می‌شود. اسفندیار پس از شنیدن سخنان گشتاسپ «اندکی درنگ می‌کند و با دودلی شرط پدر را فقط بهانه‌ای برای انصراف از واگذاری تاج و تخت می‌انگارد، امّا دیری نمی‌پاید که هوس و وسوسهٔ فرمان‌روایی و عروج بر اریکهٔ شاهی، تار و پودش را درهم می‌پیچد و احوالش را بکلّی دگرگون می‌سازد و تسلیم انجام شرط پدر می‌گردد و گشتاسپ را مطمئن می‌کند» (فرزانه، ۱۱۳:۱۳۷۶) و خطاب به وی می‌گوید:

ولـــیکن ترا من یکـــی بـــــنده‌ام بفـــرمان و رایت ســـر افـــکنده‌ام
(همان: ۳۰۵)

در حقیقت اسفندیار «علیه خودش برمی‌خیزد و گذشتهٔ پرفروغش را فدای تاریکی خام‌طمعی و عظمت‌طلبی بی‌جای خودش می‌کند. اسفندیار در این حال از ارتکاب به زشت‌ترین و پست‌ترین اعمال یعنی بِبند افکندنِ رستم فروگذار نمی‌کند» (فرزانه، ۱۳۷۶: ۱۱۳) و به دلایلی که شاید مهم‌ترین آن‌ها «فزون‌طلبی»و «کام‌جویی پادشاهانه» بوده است، همهٔ قهرمانی‌ها، دلاوری‌ها و شایستگی‌های رستم را نادیده می‌انگارد و در نخستین برخورد با یک‌دیگر و رد پیش‌نهاد اسفندیار از سوی رستم مبنی بر دست بِبند دادن و تسلیم شدن، دگرگونی در رفتار و اندیشهٔ اسفندیار روی می‌دهد و دیگر آن احترام

Archive of SID

www.SID.ir

نخستین را برای رستم قائل نیست و رستم را فرزند «زال بدگوهر»، دیوزاد و مردارخوار می‌خواند که «سام» او را رها کرده و سیمرغ او را پرورش داده است (ر. ک: فردوسی،ج۵، ۱۳۷۵: ۳۴۴)، در حالی که رستم همواره رفتارهای تحقیرآمیز اسفندیار را با متانت و احترامی پاسخ می‌دهد که شایستهٔ اوست، چنان که اسفندیار را به آرامش دعوت می‌کند که نشانهٔ ثبات شخصیّتی رستم است:

بدو گفت رستم که آرام گیر — چه گویی سخن‌های نادلپذیر
دلت بیش کژی بپالد همی — روانت ز دیوان ببالد همی
تو آن گوی کز پادشاهان سزاست — نگوید سخُن پادشاه جز که راست

(همان: ۳۴۶)

امّا آن چه باعث دگرگونی در رستم می‌شود، نقطهٔ حساس شخصیّت رستم است و آن حفظ حیثیت پهلوانی و آزادیست، چون در چشم رستم «نام» برتر از همه چیز است. «بیش‌ترین بیم و پروای او از آن است که نامش به ننگ بازگردد و در جهان از او بوی و رنگ نماند، تن به بند اسفندیار دادن «نام» او را می‌شکند، با شکستن نام، رستم خود درهم می‌شکند، رستم بی‌نام دیگر رستم نیست» (کزازی، ۱۳۸۸: ۲۳). رستم که در حقیقت برای دفاع از «نام» تن به بند اسفندیار نمی‌دهد، با قرارگرفتن بر سر دو راهی تسلیم شدن و نبرد با اسفندیار، نبرد را برمی‌گزیند، امّا پیروزی در این نبرد «ننگ و بدنامی» است و رستم با دانستن این که پایان نبرد با اسفندیار و کشتن اسفندیار، شوم و بنفرین است، امّا بناچار به آن دست می‌زند:

که گر من دهم دست بند وُرا — وُ گر سرفرازم گزند وُرا
دو کاریست هر دو بنفرین و بد — گزاینده رسمی نوآیین و بد

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/ ۳۶۰)

تقابل مذهبی رستم و اسفندیار از مواردیست که در تحلیل داستان به آن پرداخته شده است، چنان که اسفندیار نماینده زرتشت و مبلّغ دین جدید در مقابل رستم نماینده آیین مهری است و هدف گشتاسپ را از فرستادنِ اسفندیار به دیار زابلستان تسلیم کردنِ خاندان زال به پذیرشِ دینِ زرتشتی دانسته‌اند که این امر دور از حقیقت هم نیست، زیرا رستم در دومین رویارویی نبرد با اسفندیار در پی منصرف کردنِ وی از جنگ و خون‌ریزیست که هم به مظاهر دین خود (خورشید و ماه) و هم به مظاهر دین اسفندیار (*زند و اوستا*) سوگند یاد می‌کند:

من امروز نز بهر جنگ آمدم — پی پوزش و نام و ننگ آمدم

Archive of SID

www.SID.ir

... به دادارِ زرتشت و دینِ بهی | به نوش آذر و آذرِ فرّهی
به خورشید و ماه و به اُستا و زند | که دل را بتابی ز راهِ گزند
(همان: ۴۰۸)

سخنان رستم نشانهٔ آن است که وی در نهان خویش هیچ دشمنی با اسفندیار ندارد و همواره از در دوستی وارد می‌شود و در پی پیوستن و اتصال است، چنان که هر لحظه و هر کجا که امکان داشته و حتی در میانهٔ کارزارِ سخت، با تنی خسته و زخمی، سخنانش از درِ دوستی و دعوت به خوان و پذیرایی و بزرگ‌داشت مهمان است:

در تراژدی ایرج به علت تقسیمی که از سوی فریدون انجام می‌گیرد و نارضایتی سلم و تور از این تقسیم، باعث دگرگونی آنان می‌شود در نتیجه کینه و عداوت جای دوستی و برادری را می‌گیرد. افراط فریدون در اعزاز ایرج و اشتباه در تقسیم قلمرو سلطنتی، بستری مناسب برای خلق نخستین تراژدی *شاهنامه* را فراهم می‌سازد و این دگرگونی و تغییر رفتار در برابر فریدون و ایرج از زبان «سلم» چنین بیان شده است:

سه فرزند بودیم، زیبای تخت | یکی کهتر از ما به آمد به بخت
اگر مهترم من به سال و خِرَد | زمانه به مهر من اندر خورد
بدین بخشش اندر مرا پای نیست | به مغز پدرت اندرون، رای نیست
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۰۸- ۱۰۹)

بعد از تغییر و دگرگونی که در سلم و تور در برابر فریدون و ایرج ایجاد شد، متقابلاً فریدون نیز در برابر آنان دچار دگرگونی می‌شود:

انوشه که کردید گوهر پدید! | درود از شما خود بدین سان سَزید
... شما را کنون گر دل از راه من | به کژی و تاری کشید اَهرِمن
کسی کو برادر فروشد به خاک | سزد گر نخوانندش از آب پاک
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۱۳-۱۱۴)

۴- واقعهٔ دردانگیز در تراژدی‌های *شاهنامه*

واقعهٔ دردانگیز از نظر ارسطو «یعنی کرداری که سبب هلاک یا موجب رنج قهرمان تراژیک شود، مانند: مرگ در صحنهٔ نمایش، شکنجه، جراحات و نظایر آن» (ارسطو، ۱۳۸۲:۱۳۲) که سومین جزء از اجزای پی‌رنگِ ارسطویی است و از دیدگاه ارسطو تراژدی که مبتنی بر واقعهٔ دردانگیز باشد، دومین نوع تراژدیست (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۴۵) و در این نوع تراژدی، جزء سوم پی‌رنگ؛ یعنی واقعهٔ دردانگیز و فاجعه که سبب هلاکت یا رنج قهرمان می‌شود، غلبه دارد. البته در تراژدی‌های *شاهنامه* که واقعهٔ دردانگیز در آن‌ها برجستگی

Archive of SID

www.SID.ir

دارد، عامل قضا و قدر و سرنوشتِ محتوم که باعث بوجود آمدنِ آن بوده است، حضوری چشم‌گیر دارد، چنان که در تراژدی سهراب چنین آمده است:

هر آن‌گه که خشم آورد بخت شوم — کند سنگ خارا بکردار موم
سرافراز سهراب با زور دست — تو گفتی سپهر بلندش ببست
... بدو گفت کین بر من از من رسید — زمان را به دست تو دادم کلید
تو زین بی‌گناهی که این گوژپشت — مرا برکشید و بزودی بکشت

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۸۵)

در تراژدی سیاوش آمده است:

مرا چرخ گردان اگر بی‌گناه — به دست بدان کرد خواهد تباه
به مردی مرا زور و آهنگ نیست — که با کردگار جهان جنگ نیست
چه گفت آن خردمند بسیار هوش — که: با اختر بد به مردی مکوش

(همان: ۳۴۹)

هم‌چنین در تراژدی اسفندیار چنین است:

نگه کن که دانای پیشی چه گفت — که هرگز مباد اختر شوم جفت

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/ ۴۰۹)

زمانه بیازید چنگالِ تیز — نبد زو مرا روزگارِ گریز

(همان: ۴۱۶)

و نیز در تراژدی ایرج:

بدان تیز زهر آبگون خنجرش — همی‌کرد چاک آن کیانی برش
... جهانا بپروردیش در کنار — وزان پس ندادی به جان زینهار
نهانی ندانم ترا دوست کیست — برین آشکارت بباید گریست

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۲۱)

در تراژدی ایرج «با تقسیم جهان بین فرزندان فریدون، روم به سلم، توران به تور، ایران به ایرج، حسادت دو برادر اول، تراژدی و ماجرایِ غم‌انگیزِ قتلِ برادرِ سوم، ایرج را دامن می‌زند» (صفا، ۱۳۷۹: ۲۰۸). ایرج بر خلاف فریدون نسبت به برادرانش دچار دگرگونی نمی‌شود و پادشاهی و تخت و تاج را به برادران ترجیح نمی‌دهد و از درِ دوستی و برادری درمی‌آید (فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۱۶/۱-۱۱۷) و این امر واقعهٔ کشته شدنِ ایرج را دردناک‌تر و فاجعه را غم‌انگیزتر نشان می‌دهد، زیرا کشته شدنِ یک انسان بی‌گناه که از در دوستی و مهربانی درآمده است و پُست و مقام را بخاطر حفظ این رابطه کنار نهاده است، به مراتب حس «رقت» و «ترس» را بیش‌تر برمی‌انگیزد.

Archive of SID

www.SID.ir

۵- رابطهٔ علّی و معلولی در تراژدی‌های *شاهنامه*

ارسطو معتقد است که «طبق اصل علیّت پایان داستان (تراژدی) باید نتیجه و برآیند کل حوادث پیش از خود باشد» (سرشار، ۶۹:۱۳۸۸). این سخن که ارسطو در روابط علّی و معلولی حوادث داستان بیان می‌کند، تأکید او را در برابر اندام‌وارگی تراژدی و چگونگی شکل‌گیری پیشامدها و حوادث نشان می‌دهد. بنابراین، «واضح است که فرجام داستان می‌بایست از خود داستان برآید، نه این که مثل نمایش‌نامهٔ «مده» و «ایلیاد» آن جا که کشتی‌ها آهنگ مراجعت می‌کنند، مداخلهٔ خدایان در امور بشری قضایا را خاتمه دهد، بلکه به عکس واجب است که هرگز به مداخله دادن خدایان در حوادث و وقایع تشبث نشود، الاّ دربارهٔ حوادثی که قبل از حوادث مذکور در نمایش‌نامه واقع شده است و اطلاع و وقوف بر آن حوادث از حوصله و وسع و طاقت انسان بیرون است» (ارسطو، ۱۳۶۹ : ۱۳۹-۱۴۰). به بیانی دیگر، تراژدی «باید اعمال آدمیان را نشان دهد، نه اخلاق آن‌ها را و نشان دهد چگونه مصائبی که بر آدمیان وارد می‌شود، نتیجهٔ مسلم اعمال آن‌هاست» (صناعی، ۳۱۰:۱۳۷۰).

در قسمت تراژیک داستان سیاوش؛ یعنی قسمتی که مربوط به سیاوش و افراسیاب می‌شود، هر چند شکل‌گیری حوادث به نحوی به سرنوشتِ محتوم نسبت داده می‌شود، امّا دقّت و تأمّل در نحوهٔ شکل‌گیری حوادث نشان می‌دهد، آن چه باعث می‌شود که سیاوش به چنین عواقبی دچار شود عواملی چون گریز، مصلحت‌اندیشی و بی‌تجربگی، تردید و تسلیم هستند که در یک زنجیره از روابط علّی و معلولی «سیاوش را به دام فاجعهٔ تراژیک می‌افکند» (جعفری، ۱۰۱:۱۳۹۱). پی‌رنگ در تراژدی سیاوش کاملاً مطابق روند داستان پیش می‌رود و در حقیقت «سعی و دقتی که فردوسی در طراحی جزئیات داستان‌ها در جهت به هم پیوستن روایاتی پراکنده به خرج داده، منتهای حدّی بوده که یک داستان‌پرداز آگاه و اندیشه‌ور می‌توانسته، انجام دهد» (حمیدیان، ۴۶:۱۳۸۳). چنان که اشارت رفت روند حوادث داستان در تراژدی سیاوش به گونه‌ای است که خواننده درافتادنِ قهرمان داستان را به ورطهٔ هلاکت و نابودی می‌پذیرد و حس«رقّت» و «ترس» در او ایجاد می‌شود، چنان که «شایستگی سیاوش در کنار هنرنمایی‌های متواضعانهٔ او، مهر افراطی افراسیاب و حسادت نزدیکان بویژه برادر افراسیاب (گرسیوز) را برمی‌انگیزد و این موضوع از کینه‌ورزی ایشان به نقشهٔ قتل او می‌انجامد» (جعفری، ۱۰۴:۱۳۹۱). در یک نگاه کلی تراژدی سیاوش با زنجیره‌ای از روابط علّی و معلولی به هم پیوسته، مطابق نظر ارسطو دارای «آغاز»، «میان»

Archive of SID

www.SID.ir

و «پایان» است (ارسطو، ۱۲۵:۱۳۶۹)، چنان که به‌واسطهٔ شکار رفتن «طوس و گیو، کاووس با کنیزکی تورانی آشنا می‌شود و او را به همسری برمی‌گزینند که نتیجهٔ این پیوند سیاوش است. زیبایی سیاوش چنان است که سودابه همسر کاووس را شیفته می‌کند، امّا سیاوش به این عشق تن درنمی‌دهد و این امر باعث توطئهٔ سودابه و در نهایت رفتنِ سیاوش به سرزمین توران می‌گردد. سیاوش در آن جا با پیران ویسه و افراسیاب پیوند خویشاوندی می‌بندد، امّا به سبب محبوبیتی که در توران کسب می‌کند مورد حسد گرسیوز قرارمی‌گیرد و در اثر سعایت او کشته می‌شود» (زارعی و موسوی، ۸۵:۱۳۸۹). روند پی‌درپی حوادث تراژدی سیاوش در بررسی آن اهمّیّت دارد و به نحوی شایسته و صحیح بکار رفته است، چنان که از نقاط قوّت در پی‌رنگ تراژدی سیاوش وضوح و روشنی آن است، عوامل خارق‌العاده‌ای که با دلایل عقلی و منطقی مخالف باشد و به گونه‌ای روند حوادث را دچار دگرگونی کند وجود ندارد و «ارسطو معتقد است که تا وقتی که اسکلت داستان در سراسر ماجرا روشن است هر قدر هم که طولانی باشد به سبب عظمت و شکوهش، زیباتر جلوه خواهد کرد» (سرشار، ۱۳۸۸: ۵۸).

در تراژدی اسفندیار آن چه بیش از هر چیز در پی‌رنگ آن درخور بررسیست، ستیز ناسازها و کشمکش است، چنان که دکتر کزازی می‌گوید: «ستیز ناسازها در میانهٔ رستم و اسفندیار بازتابی فزون‌تر و رنگی تندتر دارد. پیوند آن دو با یک‌دیگر همواره آمیزه‌ایست از دو ناساز: پیوستگی و گسستگی، مهر و کین، دوستی و دشمنی، ستایش و نکوهش، نوش و نیش» (کزازی،۱۲۵:۱۳۸۸). در حقیقت، درگیری در داستان رستم و اسفندیار ناشی از تضاد میان وظیفهٔ فرمان‌برداری و اعتقاد به دفاع از نظام حاکم در اسفندیار و حفظ حیثیت پهلوانی و آزادی فردی در رستم است.

بررسی تراژدی ایرج نشان می‌دهد که این تراژدی را باید تراژدی فریدون نام گذاشت، زیرا در پایان داستان، این فریدون است که بعد از یک سِری حوادث و اتفاقات، آن چه نصیبش می‌شود، سَر بریدهٔ سه پسرش است و خود نیز در پایان داستان دچار غم و اندوه شدیدی می‌شود و به بن بست می‌رسد و در نتیجه پادشاهی را به منوچهر می‌سپارد و خود گوشهٔ عزلت برمی‌گزیند و در این غم و اندوه جان به جان‌آفرین می‌سپارد. البته در بررسی پی‌رنگ این تراژدی، چگونگی شکل‌گیری حوادث به یک علت اصلی و نخستین باز می‌گردد و آن گرایش به افراط و پرهیز از اعتدال است، چون «فریدون آشکارا ایرج را بر اساس کشش‌های درونی و علایق عاطفی مه‌تر و سرور سلم و تور قرارمی‌دهد و سپس

Archive of SID

www.SID.ir

کشور ایران را به ایرج می‌دهد که همین عامل کلید فاجعه در داستان را روشن می‌سازد» (مهرکی و بهرامی رهنما، ۱۳۹۰: ۴۰).

۶- پیش‌گویی در پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* و پی‌رنگِ ارسطویی

پیش‌گویی از اجزایِ دارای اهمّیّت در تراژدی‌های *شاهنامه* است و «بسیاری از وقایع بزرگ تاریخی به یاری موبدان، ستاره‌شناسان و خواب‌گزاران، معلوم رأی پادشاهان و پهلوانان می‌شده است» (صفا، ۱۳۷۹: ۲۴۹). این پیش‌گویی‌ها را چه نویسندهٔ داستان قبل از ورود به داستان و گره خوردنِ حوادث به یک‌دیگر بگوید و چه در میان حوادث داستان از زبان شخصیّت‌ها، تأکیدی بر آشکار کردن پایانِ تراژدی قبل از اتمام آن باشد و هدف از آن ایجاد تأثیر متفاوت بر خواننده است که با این نوع خاص از پی‌رنگ اتفاق می‌افتد. پایان داستان همواره قبل از شکل‌گیری حوادث تراژدی و به هم پیوستن روی‌دادهای اولیه برای رسیدن به نقطهٔ اوج تراژدی، پیش‌گویی می‌شده که اکثر ستاره‌شناسان و خوابگزاران انجام می‌داده‌اند. «پیش‌گویی تنها یک باور محسوب می‌شود، کاربرد آن یا برای گره‌گشایی از داستان است یا بیان این امر که هر آن چه انسان انجام می‌دهد، نتیجه تدبیر و عمل‌کرد اوست» (غلام‌پور دهکی و پشت‌دار، ۱۳۹۴: ۲۷۹) و در حقیقت «جزء اموری بحساب می‌آمده که مردم همواره جای آن را در زندگی خود تثبیت شده می‌دانستند (قنبری،۱۳۹۴: ۱۷۲) و بدون هیچ شک و تردیدی آن را می‌پذیرفتند، چنان که در داستان فریدون، طالع سه فرزندِ فریدون با اخترشناسان آشکار می‌شود و ایرج در آن میانه طالعی نحس دارد:

چو کـــرد اختر فـــرّخ ایـــرج نگـــاه　　حمـل دید: طالـــع، خـــداوند: مـاه
از اختـــر بدیـــشان نشانـــی نمـــود　　که: آشـوبش و جنـگ بایست بـــود
(فردوسی ، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۰۶)

در جایی دیگر هنگامی که فرستادهٔ سلم و تور نزد فریدون می‌اید و اعتراض آن‌ها را نسبت به تقسیم جهان و تهدید به لشکرکشی و جنگ با ایران و ایرج به فریدون اطلاع می‌دهد، فریدون به فرستاده می‌گوید که خود قبلاً این امر را پیش بینی کرده است:

فرستاده را گفـت کـه: ای هوشیار　　نبایست پـــوزش تو را خود بکار
که من چشم خود هم‌چُنین داشتم　　همی بـر دل خویش بگماشـــــتم
(همان: ۱۱۲)

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از وجوه مشترک داستان سیاوش با تراژدی، پیش‌گویی‌هایی است که در خلال داستان از زبان سیاوش بیان می‌شود و این امر به لحاظ بررسی پی‌رنگِ ارسطوییِ تراژدی سیاوش، دارای اهمّیّت است، زیرا یکی از دلایل استفاده از نوع خاص پی‌رنگ، ایجاد تأثیر متفاوت بر خواننده است. دانستن پایان وقایع و حوادثی که قرار است روی دهد، تنش و انتظار خواننده را که بسیاری از رمان‌نویسان و داستان‌پردازان در پی آن هستند، از بین می‌برد و یکی از دلایل این امر این است که «خواننده کم‌تر به آن چه اتفاق می‌افتد توجه کند، تنش ممکن است باعث شود سریع و بدون دقت بخوانیم» (هاورتون، ۱۳۸۰: ۸۰). سیاوش خواب می‌بیند که در یک سوی رودی بی‌کران، آب و در سوی دیگر، کوهی از آتش قرار دارد و آن آتش «سیاوش‌کرد» را برافروخته می‌کند، روی‌دادهایی را که قرار است، اتفاق بیفتد، برای «فرنگیس» پیش‌گویی می‌کند:

چنین گردد این گنبد تیزرو — سرای کهن را نخواند نو
ببرّند بر بی‌گنه بر سرم — ز خون جگر برند افسرم
بمانم بسان غریبان به خاک — سرم کرده از تن به شمشیر چاک
... به کینم از امروز تا رستخیز — نبینی جز از گرز و شمشیر تیز

(فردوسی ، ۱۳۶۹: ۲/ ۳۴۵-۳۴۶)

هم‌چنین هنگامی که پیران ویسه با مشاهدهٔ سیاوش‌کرد بِوَجد می‌آید و سیاوش را می‌ستاید، سیاوش در جواب می‌گوید:

که هر چند گردآورم خواسته — همان گنج و هم کاخ آراسته
به فرجام یک‌سر به دشمن رسد — بدی بد بود مرگ بر تن رسد

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲/ ۳۰۸)

درآغاز داستان رستم و اسفندیار نیز فردوسی قبل از ورود به داستان و شکل‌گیری حوادث، در یک نمایِ کلی پایانِ داستان را آشکار می‌کند تا خواننده به‌دنبال پایان داستان نباشد، بلکه در پی این باشد که هدف اصلی از تراژدی؛ یعنی همان «کاتارسیس» و حس تزکیه و سبک‌شدگی را بدست آورد؛ یعنی خواننده بتواند از بالا به حوادث داستان نگاه کند و تم و درون‌مایهٔ تراژدی و پیام آن را دریافت کند:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی — ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار — ندارد جز از ناله زو یادگار

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/ ۲۹۲)

Archive of SID

www.SID.ir

در صحنه‌ای دیگر حینِ تشکیلِ حوادثِ نخستین داستان، «جاماسپ وزیر گشتاسپ با نگاه به زیج‌های کهن کشته شدنِ اسفندیار را به دست رستم پیش‌گویی می‌کند و این هنگامی است که اسفندیار هنوز فرمانی از گشتاسپ مبنی بر رفتن به زابلستان و بِبند کشیدنِ رستم نگرفته است:

بدو گفت جاماسپ کای شهریار — به من بر بگردد بدِ روزگار
ورا هوش در زابلستان بود — به دست تَهَم پور دستان بود

(همان: ۲۹۷)

یکی دیگر از پیش‌گویی‌ها در داستان رستم و اسفندیار، مربوط به حوادثی است که بعد از کشته شدنِ اسفندیار بر سر زابلستان می‌آید. هنگامی که اسفندیار، بهمن را به رستم می‌سپارد تا به او آیین رزم و جنگاوری بیاموزد، زواره، برادر رستم، رستم را از پذیرفتن این کار و زینهار دادن به سپاهیانِ اسفندیار برحذر می‌دارد:

زواره بدو گفت کای نام‌دار — نبایست پذرفت ازو زینهار
چو شد کشته شاهی چو اسفندیار — نبینند ازین پس بهی روزگار
ز بهمن رسد بد به زاولستان — بپیچند پیرانِ کاولستان
نگه کن چون او شود تاج‌دار — به پیش آورد کین اسفندیار

(همان: ۴۲۳- ۴۲۴)

که در ادامهٔ داستان نیز، بهمن بعد از نشستن به تخت پادشاهی، نخستین کارش گرفتنِ انتقامِ خونِ اسفندیار از دودمان و تبار رستم است. به هر روی آن‌چه مسلم است، پی‌رنگ به گونه‌ای در تراژدی طراحی می‌شود که هدف آن تعلیق خواننده نیست، بلکه از آغاز تا پایان داستان به انحاء مختلف بازگو می‌شود تا خواننده، شتابی برای دانستن پایان تراژدی نداشته باشد و بیش از هر چیز به روابط علّی و معلولی و بازشناخت و دگرگونی که اتفاق می‌افتد، توجه نشان دهد و آن چه را باعث ایجاد واقعهٔ دردانگیز شده، از نظر بگذراند.

نتیجه‌گیری

پی‌رنگ از دیدگاه ارسطو اصلی‌ترین جزء تراژدی است و می‌توان آن را همان روابط علّی و معلولی حوادث داستان دانست، چنان که تراژدی‌های *شاهنامهٔ* فردوسی ساختاری پیوسته دارند و نظام علّی و معلولی حوادث آن‌ها قهرمان تراژدی را گام‌به‌گام به‌سوی واقعهٔ تراژیک پیش می‌برد. روی‌کرد پی‌رنگ در تراژدی‌های *شاهنامه* با تکیه بر اجزای پی‌رنگ ارسطویی

Archive of SID
www.SID.ir

نشان می‌دهد که بازشناخت در پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* بیش‌ترین کاربرد و دگرگونی پی‌رنگ پس از بازشناخت کاربرد بیش‌تری دارد، چنان که شخصیّت‌های تراژدی برای کشتن و از میان برداشتنِ رقیب و مخالفِ خود پای در میدان کارزار می‌نهند، خود قربانی می‌شوند و واقعهٔ تراژیک را رقم می‌زنند و به تبّع آن سومین جزء پی‌رنگ یعنی واقعهٔ دردانگیز اتفاق می‌افتد.

پی‌رنگِ داستان‌های تراژیک *شاهنامه* کاملاً منطقی و مطابق روابط علّی و معلولی است، چون پی‌رنگ محکم و استوار یکی از نشانه‌های والایی یک اثر تراژیک است. اگر چه عامل سرنوشت، قضا و قدر در فرهنگ اساطیری و افسانه‌ای ایران جای‌گاهی دیرینه دارد، امّا روابط علّی و معلولی حوادث داستان‌های تراژیک را خدشه‌دار نمی‌کند، بلکه عاملی برای تقویت پی‌رنگ داستان است، به‌گونه‌ای که خواننده عامل سرنوشت محتوم را در درجه دوم اهمّیّت می‌بیند، زیرا کردار قهرمان تراژدی و شخصیّت‌های آن خواننده را بخوبی مجاب می‌کند که آن چه برای قهرمان تراژدی رخ می‌دهد، نتیجهٔ مستقیم اعمال اوست.

پیش‌گویی‌های فردوسی که آن‌ها را از زبان شخصیّت‌ها یا راوی داستان بیان می‌کند، در پی‌رنگ داستان‌های تراژیک *شاهنامه* تأثیری شگرف دارند، چنان که از همان آغاز داستان، فرجام آن گفته می‌شود و این تصوّر را ایجاد می‌کند که خواننده دیگر رغبتی به ادامهٔ خواندنِ داستان ندارد، امّا پی‌رنگ داستانی چنان کششی مهمّ در تراژدی‌های *شاهنامه* فراهم کرده است که این تراژدی‌ها اگر چه تمثیلی شده و در فرهنگ جامعه رواج پیدا کرده‌اند، امّا همگان هم‌چنان خواهان شنیدن و خواندن چندین بارهٔ آن‌ها هستند. پی‌رنگ تراژدی‌های *شاهنامه* ساختار و اجزایی پیوسته و درهم تنیده دارند، چنان که اجزای پی‌رنگِ ارسطویی و روابط علّی و معلولی حوادث داستانی آن‌ها را به هم پیوند زده و به نقطهٔ اوج می‌کشاند تا خواننده عواطف رقت و ترس را با قرارگرفتن در متن حوادث دریافت کند و به کاتارسیس (تزکیه و سبک‌شدگی عاطفی و روحی) برسد.

Archive of SID

www.SID.ir

فهرست منابع

- ابراهیمی، سهراب. (۱۳۸۸). «مقایسهٔ تراژدی رستم و سهراب با ادیسه و ادیپوس»، ***فصل‌نامهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد***، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۳۰- ۱۴۸.
- ارسطو. (۱۳۶۹). ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- استارمی، ابراهیم. (۱۳۸۸). «مبانی تئاتر ارسطویی با استناد به نمایش‌نامه ادیپ شهریار»، ***نقد زبان و ادبیات خارجی***، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۵- ۳۵.
- جعفری، اسداله. (۱۳۹۱). «پی‌رنگ و بررسی آن در داستان سیاوش»، ***متن‌شناسی ادب فارسی***، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲، پیاپی۱۴، صص ۹۳- ۱۰۸.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***، تهران: ناهید.
- داد، سیما. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.
- دیویدسن، الگا. (۱۳۸۰). ***ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی***، ترجمهٔ فرهاد عطایی، تهران: پژوهش.
- زارعی فخری، امین‌احمد و موسوی، سیدکاظم. (۱۳۸۹). «بررسی عنصر پی‌رنگ در داستان سیاوش»، ***پیک نور***، سال هشتم، شمارهٔ دوم، صص ۸۳- ۱۱۲.
- سرشار، محمدرضا. (۱۳۸۸). ***الفبای قصه‌نویسی***، تهران: سخن.
- صالحی دارانی، حسین‌محمد. (۱۳۸۸). «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار»، ***نقد زبان و ادبیات خارجی***، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۵- ۳۵.
- صفا، ذبیح اللّه. (۱۳۷۹). ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: توس.
- صناعی، محمود. (۱۳۷۰). ***فردوسی استاد تراژدی***، تهران: مدبر.
- غلام‌پور دهکی، سکینه و پشت‌دار، علی‌محمد. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی کارکردهای پیش‌گویی در حماسه‌های بزرگ جهان»، ***فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، سال ۱۱، شمارهٔ ۴۱، صص ۲۵۱-۲۸۱.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد اول، تهران: روزبهان.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۹). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد دوم، تهران: روزبهان.

Archive of SID
www.SID.ir

- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد پنجم، تهران: روزبهان.
- فرزانه، امیرحسین. (۱۳۷۶). «راز تراژدی داستان رستم و اسفندیار»، ***ماه‌نامهٔ گزارش***، شمارهٔ ۷۴، صص ۱۱۲- ۱۲۲.
- قنبری، ندا. (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی عنصر پیش‌گویی در اساطیر ملل»، ***فصل‌نامهٔ پارسه***، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۵۰- ۱۷۶.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۸). ***از گونه‌ای دیگر***، تهران: نشر مرکز.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۲). ***نامهٔ باستان***، جلد اول، تهران: سمت.
- محمدی بارچانی، علی‌رضا. (۱۳۸۷). «امر تراژیک، شاخصهٔ فلسفی تراژدی»، ***حکمت و فلسفه***، سال چهارم، شمارهٔ اول، صص ۷۹- ۱۰۳.
- مهرکی، ایرج و بهرامی رهنما، خدیجه. (۱۳۹۰). «ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه»، ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۲۰، صص ۳۷- ۶۸.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). ***عناصر داستان***، تهران: سخن.
- هاورتون، جرمی. (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر شناخت رمان***، ترجمهٔ شاپور بهیان، اصفهان: نقش خورشید.

Archive of SID

www.SID.ir