



شماره بیست و هشتم  
زمستان ۱۳۹۲  
صفحات ۱۴۵-۱۱۹

## بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایه نظریه «میتوس تراژدی» فرای

دکتر محمد ایرانی\*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

سمیه بیگلری

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

### چکیده

نُرتُپ فرای از منتقدان ادبی اسطوره‌گراست که به ادبیات به دید صور نوعی می‌نگرد. فرای در کتاب *تحلیل نقد در تبیین نظریه «میتوس تراژدی»*، به بررسی صور نوعی، ساختار، شخصیت‌ها و مراحل تراژدی می‌پردازد. در *شاهنامه*، دو داستان سهراب و فرود از بن‌مایه‌های قوی تراژیک برخوردارند. با توجه به مسائلی از قبیل صور نوعی، ساختار، شخصیت‌ها و مراحل تراژیک این دو اثر، می‌توان آنها را در کنار بزرگ‌ترین تراژدی‌های جهان به‌گونه‌ای بررسی و تحلیل کرد که قابل تطبیق و بررسی با میتوس تراژدی فرای باشند. عنصر مشترک همه این تراژدی‌ها تضاد و تقابل یا کشمکش دو منشأ قدرت برای اثبات خود و دفع دیگری است. این تقابل، ذاتی است و به ساختار و طبیعت تراژدی برمی‌گردد. سهراب و فرود، قهرمانان اصلی داستان تراژیک خود هستند، اما به دلیل تقابل با قهرمانان و شخصیت‌های بزرگی چون رستم، کیخسرو و توس مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

**واژگان کلیدی:** شاهنامه فردوسی، سهراب، فرود، نرتپ فرای، میتوس تراژدی

\*moham.irani@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۶/۱۸

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۵/۱

## ۱- مقدمه

«تراژدی» از واژه یونانی «tragodia» به معنی «آواز بز» مشتق شده است و در اصطلاح قالبی کهن در نمایش است که سقوط انسانی سعادت‌مند را از شوکت و بزرگی به ذلت و نگوینختی نشان می‌دهد» (داد، ۱۳۷۵: ۶۵). قدیمی‌ترین تعریف تراژدی در فن شعر ارسطو آمده است: «تراژدی عبارت است از تقلید یک عمل جدی کامل که دارای طول و اندازه معین است. ولی تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه به وسیله نقل و روایت؛ تراژدی، شفقت و ترس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیه<sup>۱</sup> نفس انسان از این عواطف و فعل و انفعالات گردد» (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

پس از ارسطو، مفهوم تراژدی دستخوش تغییرات بسیاری شد و مفهوم و مصادیق آن با گذشت زمان، فراگیرتر و دایره شمول آن بیشتر شد. فرهادپور (۱۳۷۷: ۲۴۶) معتقد است که «تراژدی در یونان باستان، اسم [بوده] و سپس به تراژدی به عنوان صفت مبدل شده است». به نظر لیچ (۱۳۸۷: ۶۹) «تراژدی داستانی می‌گوید که تقریباً در هر نمونه آن به ما هشدار داده می‌شود که امکان ندارد پایانی جز یک فاجعه داشته باشد». لوکاج (۱۳۷۷: ۳۱)، منتقد ادبی بزرگ قرن بیستم، معتقد است که «تراژدی نمایشی است در باب انسان و سرنوشت». براکت (۱۳۷۵: ۱۴۵) می‌گوید «تراژدی موجود یونان بر اسطوره و تاریخ بنا شده است و هر نویسنده‌ای آزاد است تغییراتی در اصل داستان بدهد و انگیزه‌هایی برای شخصیت‌ها و حوادث بسازد».

از صاحب‌نظران بنام حوزه نقد ادبی که به تراژدی پرداخته‌اند، می‌توان از ادیب بزرگ کانادایی نرتروپ فرای<sup>۲</sup> (۱۹۹۱-۱۹۱۲) نام برد. وی در کتاب ارزشمند خود با عنوان *تحلیل نقد* (۱۹۵۷) طی چهار مقاله به تفسیر و تشریح اصول ساختاری ادبیات می‌پردازد. فرای منتقدی اسطوره‌گراست و در بررسی انواع ادبی از یافته‌های ساختارگرایان، اسطوره‌شناسان و روان‌شناسان سود برده است. مقاله سوم کتاب، به نقد آرکی‌تایپی یا صور نوعی<sup>۳</sup> اختصاص دارد. مباحث این مقاله شامل دو قسمت است: نظریه معنای آرکی‌تایپی و نظریه میتوس<sup>۴</sup>. در نظریه میتوس، چهار شکل «روایتی - آرکی‌تایپی» با

1. catharsis
2. Northrop Frye
3. archetype
4. mythos

توجه به توالی ذوری آنها مطابق با دور فصول و به ترتیب زیر دسته‌بندی و انطباق داده می‌شود: کم‌دی: میتوس بهار؛ رمانس: میتوس تابستان؛ تراژدی: میتوس پاییز؛ و طنز: میتوس زمستان. در میتوس تراژدی، نویسنده به بررسی و تبیین اصول و ساختار حاکم بر تراژدی می‌پردازد. در این بخش طرح اصلی تراژدی، صور نوعی در تراژدی، شخصیت‌پردازی و مراحل شکل‌گیری یک داستان تراژیک، همراه با ذکر نمونه‌های بسیار طرح و بررسی شده‌است.

در ادبیات تمامی ملل دارای پیشینه تاریخی و صاحب ادب و فرهنگ و هنر، آثار تراژیک بسیاری خلق شده‌است. عنصر مشترک همه این تراژدی‌ها تضاد و تقابل یا کشمکش و جدال دو منشأ قدرت برای اثبات خود و دفع و هدم دیگری است. این تقابل، ذاتی است و به ساختار و طبیعت تراژدی برمی‌گردد؛ چراکه تراژدی نمایانگر وجود تضاد در جهان هستی است و همواره انسان‌های بسیاری برخلاف خواست همگان، قربانی این تضاد موجود در جهان هستی می‌شوند. «کشمکش در یک اثر تراژیک، 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).

شاهنامه فردوسی مشتمل بر داستان‌ها و روایاتی است که برخی از آنها از مایه‌های قوی تراژیک برخوردارند. تراژدی‌هایی چون مرگ ایرج، سهراب، سیاوش، فرود، اسفندیار، و رستم می‌تواند با بهترین تراژدی‌های دنیا هم‌سنگ باشد. سوگنامه‌های سهراب و فرود، دو داستان «پرآب‌چشم» و تأثرانگیزند که عناصر و مایه‌های قوی تراژیک دارند. سهراب و فرود، قهرمانان به‌ظاهر گمنام اما درواقع اصلی و اصیل دو تراژدی منحصربه‌فرد هستند. ویژگی‌ها و ساختاری که فرای در میتوس تراژدی ارائه می‌دهد، اصولی جهان‌شمول هستند که بسیاری از تراژدی‌های بزرگ ادبیات جهان را در بر می‌گیرند. این اصول و ساختار را در دو تراژدی بزرگ شاهنامه، تراژدی سهراب و فرود، می‌توان به شکلی دقیق بررسی کرد و نشان داد و حتی می‌توان اذعان داشت که این دو داستان تراژیک می‌توانند در شمار تراژدی‌های بزرگ و زیبای ادبیات جهان قرار گیرند. خالق مطلق نیز بر آن است که «در داستان رستم و سهراب و داستان سیاوخش و داستان فرود سیاوخش و داستان رستم و اسفندیار ویژگی‌هایی هست که در دیگر داستان‌های حماسی شاهنامه و داستان‌های حماسی ملت‌های دیگر نیست یا خیلی کم‌تر است و آن عناصر درام و تراژدی است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۳۶).

تا کنون پژوهشگران و منتقدان بسیاری چون عبدالحسین زرین کوب (۱۳۴۳: ۲۴-۲۳)، مجتبی مینوی (۱۳۶۹: ۲۷)، محمدجعفر یاحقی (۱۳۶۸: ۱۵-۵)، جلال خالقی مطلق (۱۳۸۸: ۱۶۲-۱۴۱) و محمدمامین ریاحی (۱۳۸۰: ۶۷-۳۷) به تراژدی بودن برخی از داستان‌های شاهنامه اذعان کرده و اظهار کرده‌اند که داستان‌های تراژیک شاهنامه با تراژدی‌های بزرگ جهان قابل مقایسه هستند. پژوهشگران دیگری نیز چون محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۷۴: ۲۲۵)، مهدی محقق و دیگران (۱۳۸۹: ۹۱-۴) و مرتضی ثاقب‌فر (۱۳۴۸: ۳۴)، داستان رستم و سهراب را تراژدی بزرگ شاهنامه خوانده‌اند. مهین تجدد (۱۳۷۰: ۱۸۵-۱۷۷) با انطباق ویژگی‌های تراژدی ارسطویی با ساختار داستان رستم و سهراب، تراژدی بودن این داستان را به خوبی نشان داده‌است. کسان دیگری چون خجسته‌کیا (۱۳۶۱: ۶۳) معتقدند که داستان‌های شاهنامه، از جمله داستان رستم و سهراب، همانندی بنیادین با تراژدی به معنای خاص تراژدی‌های یونانی ندارند. اما همان‌گونه که گفته شد، امروزه داستان‌هایی که نام تراژدی بر خود دارند، لزوماً از همه ساختارها و ضوابط تراژدی یونان باستان پیروی نکرده‌اند. فرای نیز در نظریه «میتوس تراژدی»،<sup>۱</sup> نوع ادبی تراژدی را مختص یونان باستان نمی‌داند و انگاره‌ها و کهن‌الگوهای تراژدی را با ذکر نمونه‌های بسیار از ادبیات جهان کاویده و دریافت‌ها و دیدگاه‌های خود را درباره تراژدی، به عنوان نظریه‌ای جهان‌شمول و فراگیر ارائه داده‌است. علاوه بر این، نقد آرکی‌تایپی بر شباهت‌ها و زیرساخت‌های مشترک میان آثار ادبی تأکید دارد. فرای نیز با توجه به همین ویژگی‌های مشترک است که میتوس‌های چهارگانه خود را ارائه داده‌است؛ لذا ممکن است بسیاری از آثاری را که فرای برای تبیین نظریه خود ذیل تراژدی آورده‌است، تراژدی کامل‌عیار نباشند و برخی ساختارها و ویژگی‌های تراژدی در آنها وجود نداشته باشند یا کم‌رنگ باشد. دو تراژدی سهراب و فرود نیز می‌توانند از همین دسته آثار باشند. لذا این مقاله قصد دارد با تطبیق تراژدی‌های مذکور با میتوس تراژدی فرای، تراژدی بودن این دو اثر را نشان دهد و ضمن آن، بزرگی و عظمت شاهنامه و سخن‌دانی سراینده آن را به نمایش بگذارد. شباهت بسیار داستان‌های سهراب و فرود به یکدیگر، این اجازه را به ما می‌دهد که این دو داستان ارزشمند را در کنار یکدیگر بررسی و یا با هم مقایسه کنیم.

تاریخچه شیوه نقد اسطوره‌های را باید از مکتب انسان‌شناسی انگلیس و پژوهش‌های انسان‌شناسانی چون ادوارد تیلور و جیمز فریزر و هلنیست‌های کمبریج آغاز کرد، اما در قرن بیستم، بخصوص بعد از ارائه مفاهیم «ناخودآگاه جمعی» و «کهن‌الگو» کارل گوستاو یونگ، این روش بیشتر جنبه ادبی به خود گرفت و مطالعات انسان‌شناسانه‌ای که از اسطوره‌ها و ادبیات سود می‌جستند، جای خود را به خلق آثاری دادند که با استفاده از این الگوهای نظری، صرفاً به تحلیل آثار ادبی و اساطیری می‌پرداختند. در این راستا می‌توان گفت که بدین ترتیب «کهن‌الگوها - تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی، و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات - در تمام آثار ادبی حضور دارند و بدین صورت، شالوده‌ای را برای مطالعه ارتباطات متقابل آثار فراهم می‌آوردند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱). برخی از آثار برجسته‌ای که پس از نظریات یونگ، با این رویکرد خلق شده‌اند، عبارت‌اند از: *انگاره‌های ازلی در شعر از مود بادکین، تحقیق در زبان نمادپردازی از فیلیپ ویل رایت، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان از ولادیمیر پراپ، قهرمان هزارچهره از جوزف کمبل و تحلیل نقد از نرتروپ فرای*. رویکرد این افراد ماهیتی ساختارگرایانه دارد که اساس آن بر وجوه شباهت استوار است.

همان‌گونه که پیشتر یاد شد، فرای سومین میتوس از میتوس‌های چهارگانه خود را به تراژدی اختصاص داده‌است. در این قسمت، ساختار تراژدی، شخصیت‌ها و مراحل تراژدی - البته نه به صورت کاملاً مجزا و مشخص - بررسی شده‌است. استنباط ما از توضیحات مشروح او آن است که آثار ادبی روایی یا نمایشی تراژیک، دارای عناصر و ساختاری ویژه و همانند هستند. در این جستار، ساختار تراژدی مورد نظر فرای بررسی و در دو تراژدی سهراب و فرود با استناد به ابیات شاهنامه نشان داده می‌شود.

## ۲- عناصر ساختاری تراژدی

### ۲-۱- فضای تیره و مبهم

اولین ویژگی‌ای که فرای برای ساختار تراژدی بیان می‌کند، تسلط فضای تیره و مبهم بر داستان است. «نمایش‌نامه‌ای که نام تراژدی بر خود دارد یا ذیل تراژدی می‌آید و به آرامش ختم می‌شود، فضای تیره و مبهمی - که در تعریف نمی‌گنجد - بر آن مسلط است. این

فضا جزئی از وحدت ساختار تراژیک را می‌سازد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۰). فضایی که بر دو تراژدی سهراب و فرود حاکم است، فضای تیره و نامفهومی است که به‌درستی نمی‌توان پی‌برد حوادث داستان چرا این‌گونه به سمت فاجعه پیش می‌روند. فردوسی، در همان طبیعت داستان سهراب، با سخن گفتن از مرگ به عنوان یک راز ناگشودنی، فضای تیره و مبهمی را بر کل روند داستان حاکم می‌سازد. سهراب هر زمانی که به شناسایی پدر نزدیک می‌شود، با حادثه‌ای از او دور می‌گردد. هرچه داستان پیش می‌رود، تیرگی و ابهام حاکم بر فضا بیشتر می‌شود. با کشته‌شدن «زند رزم» و پنهان‌کاری هجیر در کتمان نام رستم، تیرگی مبهمی که ناشی از هراس از جنگ پدر و پسر است، به وجود می‌آید. رفتار سنگدلانه رستم و اصرار وی بر کتمان نام، ابهام نامفهوم تراژدی را به اوج خود می‌رساند.

«داستان فرود نیز یکی از چند داستان شاهنامه است که مایه تراژیک به مفهوم ارسطویی کلمه را دارد. در این داستان مانند داستان سهراب - و تا حدی اسفندیار - وقایع به‌رغم خواست قهرمان در جهت عکس مسیری که روبه‌روی آنهاست جریان می‌یابند... در این چند ماجرا نوعی بیهودگی، و نوعی تیرگی توجیه‌ناپذیر نهفته‌است که خاص تراژدی است و به معنای کلی حیات می‌پیوندد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۲۲۵). شادمانی فرود با مشاهده سپاه ایران دیری نمی‌پاید. دیدار فرود با سپاه ایران، برخلاف انتظار با تندخویی و ناسازگاری توس، به سوی فاجعه تراژیک پیش می‌رود؛ با کشته‌شدن دو پهلوان ایرانی، زرسپ و ریونیز، به دست فرود، دیگر هیچ نقطه روشنی برای پیوستن دو طرف به یکدیگر باقی نمی‌ماند و ماجرای انتقام‌جویی دو پهلوان ایرانی فضای حاکم بر داستان را تیره‌تر می‌کند. به‌یکباره انتقام خون سیاهش که هدف اولیه و اصلی دو لشکر بود، جای خود را به کینه‌توزی شخصی توس از فرود می‌دهد. ابهام تراژدی در این جاست که هرچه داستان پیش می‌رود، سهراب و فرود نیز از هدف خود دورتر می‌شوند و آنچه سبب کشته‌شدن دو قهرمان می‌شود، حوادثی است که آنها را از مقاصد و نیت اصلی خود دور می‌کند.

## ۲-۲- نمسیس<sup>۱</sup>: کین‌خواهی برای برقراری توازن برهم خورده

فرای، ریشه تراژدی را در توازنی می‌بیند که به دست قهرمان در طبیعت به هم می‌خورد. «قهرمان تراژدی توازنی را در طبیعت به هم می‌زند... عامل یا وسیله برقراری توازن، چه

بسا انتقام انسانی، انتقام ملکوتی، عدالت ملکوتی یا سرنوشت و منطق حاکم بر رویدادها باشد. نکته اساسی این است که این توازن دوباره باید برگردد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۲). یونانی‌ها، برقراری توازن را «نمسیس» می‌خوانند.

در هر دو تراژدی، سهراب و فرود - به عنوان قهرمانان تراژدی - برهم‌زننده توازن موجود در طبیعت به شمار می‌آیند. سهراب قصد دارد سرزمین ایران و توران را عرصه تاخت و تاز خود قرار دهد، نظام پادشاهی دو سرزمین را از میان بردارد و پدر را بر تخت شاهی بنشاند. او سپاهی عظیم فراهم می‌آورد و با ورود غیرمنتظره‌اش به سرزمین ایران، ناگهان هول و ولایی در میان ایرانیان به وجود می‌آید؛ این یعنی نخستین نشانه‌های آشوب و بی‌نظمی:

به دل گفت کاین کار اهریمن است      نه این رستخیز از پی یک تن است  
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۶۹/۲)

فرود نیز به یکباره بر سر راه سپاه ایران ظاهر می‌شود. او قصد دارد پیشرو این سپاه باشد تا یکه‌تاز به سرزمین توران حمله کند و کین پدر را بستاند. هرچند فرود ندانسته با ایرانیان تضاد پیدا می‌کند، اما همین عمل او سدّ راه سپاه ایران می‌شود و سپس گمان می‌کند یک‌تنه می‌تواند بر سپاه ایران فائق آید. او دو تن از پهلوانان ایران را می‌کشد و مرکب گیو و توس را نقش بر زمین می‌کند. بدین ترتیب آشوبی بزرگ در قلعه کلات و هول و ولایی عظیم در دل سپاهیان ایرانی می‌اندازد:

یکی ترک‌زاده چو زاغ سیاه      بر این گونه بگرفت راه سپاه  
نیبم ز خود کامه گودرزیان      مگر آن که دارد پسر را زیان  
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۴۴/۳)

توازن برهم‌خورده باید با قربانی شدن قهرمانان به حالت نخست برگردد. از زمانی که سهراب و فرود با آرمان‌های بلند خود قصد پیشروی و ایجاد آشوب در سپاه ایران را دارند، مرگ در کمینشان است. این دو به عنوان قهرمان تراژدی، جوان، خام و خودفریب‌اند؛ از این رو دچار اشتباهات پی‌درپی می‌شوند، نظم و توازن موجود در طبیعت را به هم می‌زنند و باید قهرمانان قربانی شوند تا طبیعت روال معمول خود را در پیش گیرد. با کشته‌شدن سهراب، سپاه توران به سرزمین خود بازمی‌گردد و ایرانیان نیز دوباره بر گرد پادشاه خود فراهم می‌آیند. با کشته‌شدن فرود نیز سپاه ایران دوباره راه

توران را در پیش می‌گیرد. در هر دو داستان، وسیله یا عامل برقراری توازن، حاکمیت سرنوشت، منطق رویدادها و جریان انتقام انسانی است.

## ۲-۳- تراژدی، تقلید مناسک قربانی

فرای خود از منتقدان بزرگ اسطوره‌گراست که در بررسی آثار ادبی از یافته‌های مردم‌شناسی، روان‌شناسی و اسطوره‌شناسی بهره برده‌است. او اساطیر را مناسکی می‌داند برای بقا و ادامه بارآوری حیات حیوان و نبات و معتقد است: «اساطیر یا مربوط به نازیبی، یا رشد، یا باروری هستند که در همه آنها قهرمان یک خدای کشاورز یا خدا - غله<sup>۱</sup> است. این خدا یا قهرمان در خلال گردش سال از مراحل رشد یا سقوط و مرگ و باروری می‌گذرد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۷۸-۲۷۷). او بسیار تحت تأثیر آرای جیمز فریزر، مردم‌شناس اسطوره‌گرا و صاحب کتاب *شاخه زرتین*، قرار دارد. فریزر نیز در *شاخه زرتین* می‌نویسد:

در نظر انسان بدوی، گردش و روال طبیعت به زندگی و حیات انسان - خدایان بسته است. با سستی گرفتن و ضعف تدریجی قدرت‌های او و سرانجام از بین رفتن آنها با مرگ، بلاها و مصایبی نازل خواهد شد. برای اجتناب از این خطرها، مردمان انسان - خدایان را قربانی می‌کردند (فریزر، ۱۳۸۶: ۲۹۵). سه خداگونه شرقی، تموز، آتیس و ازیریس، ظاهراً تجسم نیروی باروری به طور اعم و رویش به طور اخص بوده‌اند (همان: ۴۳۷). دیونیزوس، دمتر و پرسفونه نیز، سه انسان - خدای یونانی هستند که سرگذشت قربانی شدن آنها بازتاب زوال و احیای نباتات است. اسطوره این سه نیز اساساً با اسطوره‌های تموز، آتیس و ازیریس یکی است (همان: ۴۵۲).

برخی اسطوره‌شناسان به شباهت‌های بسیاری بین داستان سیاوش با داستان‌های «ایستر و تموز» و «ایزیس و ازیریس» اشاره می‌کنند و معتقدند سیاوش نماد یا خدای نباتی است، زیرا با مرگ وی، از خون او گیاهی می‌روید و این شبیه همان درخت شدن آتیس و آدونیس است (نک. گرمال، ۱۳۵۶: ۲۳-۱ و بهار، ۱۳۷۳: ۲۰۵). همگی این انسان - خدایان مظهر باروری و خدای غله بوده‌اند که با قربانی شدنشان باروری و توازن بهاری را دوباره به طبیعت برمی‌گردانند. طی روند تحول و دگردیسی اساطیر، این انسان - خدایان به قهرمانانی مبدل شده‌اند که عاملان برقراری توازن در جهان پیرامون خود هستند. فرای اعتقاد دارد اگر به ادبیات به دید صور نوعی بنگریم، متوجه تقلید قربانی در تراژدی



می‌شویم. او وجود حس ترس از سرنگونی اجتناب‌ناپذیر قهرمان و حس ترحم نسبت به سرنگونی قهرمان را نشانی از وجود مناسک قربانی در تراژدی می‌داند. بسیاری از پژوهشگران این نظریه را مطرح کردند که «ریشه تراژدی در مناسک بدوی آداب قربانی (بلاگردان) بوده‌است» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۷۱). «براساس اسطوره گزینش الهی هر تلاشی برای خدشه‌دار کردن مشیت الهی، نتیجه‌ای جز اغتشاش اجتماعی، سیاسی و طبیعی ندارد» (همان: ۱۷۴). درنهایت این عاملان بی‌نظمی در مشیت الهی - یا همان توازن و نظم در طبیعت - باید قربانی شوند؛ درست همانند انسان - خدایانی چون تموز، ازیریس، آتیس و سیاوش که باید با پایان گرفتن فصل سرما (که نوعی عدم توازن در فصول است) برای رسیدن فصل رویش (که نوعی توازن در فصول است) قربانی گردند. البته برقراری توازن از دست رفته به وسیله کشته شدن عاملان آن، یک اصل کلی است که مانند پیش‌زمینه بر داستان‌های تراژیک حکم فرماست و فرای آن را تنها تقلیدی از مناسک قربانی می‌داند. دو تراژدی سهراب و فرود را نیز تنها می‌توان تقلیدی از این اصل مورد نظر فرای دانست که آن هم به همان اصل نمسیس بازمی‌گردد؛ اگرچه هیچ نشانه‌ای دال بر اینکه سهراب و فرود در پیشینه اساطیری از خدایان قربانی‌شونده باشند، وجود ندارد. سهراب و فرود نیز به این علت که توازنی را بر هم زده‌اند، باید قربانی شوند تا اوضاع طبیعت دوباره به حالت توازن اولیه خود بازگردد.

## ۲-۴- ساختار تراژدی انتقام

فرای یکی از عناصر ساختاری مهم اغلب تراژدی‌ها را ساختار تراژدی انتقام معرفی می‌کند. در این ساختار، قهرمان تراژدی یا خود عداوت برمی‌انگیزد یا وارث اوضاع و احوال عداوت می‌شود و جریان انتقام‌جویی موجد رویداد فرجامین می‌گردد. «پیش قانون (نظم و توازن طبیعت<sup>۱</sup>) در ابتدایی‌ترین شکل خود، به صورت انتقام<sup>۲</sup> عمل می‌کند. حتی در پیچیده‌ترین تراژدی‌ها هم این ساختار را در قالب مضمون اصلی حفظ می‌کنند» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۲).

1. dike  
2. lextalionis

در دو تراژدی مورد بحث، هدف اولیه سهراب و فرود، هدفی پاک و والاست: یکی خواهان یافتن پدر و دیگری خواهان کین‌خواهی پدر است؛ اما هدف فرجامین آنها هدفی پلید است: سهراب در اندیشه توران‌شاهی (عزل افراسیاب) و نشاندن پدر بر تخت ایران‌شاهی (برداشتن کی‌کاوس) است و فرود در رؤیای چیرگی بر پهلوانان سپاه ایران. سهراب و فرود، هر دو وارث اوضاع و احوال عداوت و کین‌خواهی‌ای هستند که سابقه‌ای بس طولانی در تاریخ دو سرزمین دارد. سرمنشأ این عداوت، به کشته‌شدن ایرج به دست سلم و تور می‌رسد. سهراب و فرود هر دو نیمه‌ایرانی - نیمه‌تورانی هستند؛ گویی نیمی از وجودشان را حس کین‌خواهی از ایران و نیمی دیگر را حس کین‌خواهی از توران در بر گرفته‌است. در جریان داستان سهراب و فرود، کشته‌شدن «زند رزم» و دو تن از پهلوانان ایرانی، جریان انتقامی را پیش می‌آورد که آتش جنگ را شعله‌ور می‌کند.

## ۲-۵- سلطه سرنوشت و نقص اخلاقی قهرمان

فرای برای تبیین تراژدی دو ساختار ارائه می‌دهد که متضاد یکدیگرند: الف - درجملگی تراژدی‌ها قدرت قاهر سرنوشت بیرونی مشهود است و احساس برتری قدرت مجهول و محدودیت مساعی انسان را در ما به‌جا می‌گذارد. ب - در عملی که سیر تراژیک را پیش می‌برد، باید در اصل نقص قانون اخلاقی وجود داشته باشد. این همان مفهومی است که ارسطو با عنوان نقص تراژیک<sup>۱</sup> آن را با معصیت یا بزهکاری در ارتباط می‌داند. فرای هایبریس<sup>۲</sup>، یعنی دماغ پر هوا و بلندپرواز را که نصیب اکثریت قهرمانان تراژدی است، به‌عنوان یک نمونه نقص اخلاقی در تراژدی برمی‌شمرد. در بوطیقا، نقص قهرمان تراژیک با مفهوم اخلاقی ارسطو از انتخاب آزادی که هدفی در بر دارد، مرتبط است. «میلتون این انتخاب آزاد را عمل تعویض می‌داند؛ یعنی استفاده از آزادی برای از دست دادن آزادی. در تراژدی، مضمون معکوس زندگی نسبتاً آزادی عرضه می‌شود که تنگ‌میدان می‌شود و وارد سیر علیت می‌گردد» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۶). دو ساختاری را که فرای عرضه می‌دارد، ظاهراً متضاد به نظر می‌رسند. فرای تضاد موجود را این‌گونه حل می‌کند که نقص اخلاقی قهرمان یا عملکرد اشتباه او برای بعضی افاده مسؤولیت اخلاقی می‌کند و برای بعضی دیگر افاده توطئه سرنوشت.

1. hamartia

2- hybris/hubris

سهراب و فرود تا زمانی که دست به عمل اشتباهی نمی‌زنند، بالای چرخ سرنوشت قرار دارند؛ با این حال در سیر وقایع تراژیک بر اثر عملکرد اشتباهشان این امتیاز را از دست می‌دهند و مغلوب سرنوشت می‌شوند و خود نیز در پایان تراژدی بدان معترف می‌شوند. حاکمیت سرنوشت در دو داستان کاملاً مشهود است. وجود نقص اخلاقی یا مسؤولیت تراژیک در شخصیت سهراب و فرود به عنوان قهرمانان تراژدی نیز دیده می‌شود؛ اما اصل تعویض یا استفاده از آزادی برای از دست دادن آزادی در عملکرد سهراب و فرود قابل تأمل است. هر دو قهرمان از آزادی خود استفاده می‌کنند و در مقابل آزادی خود را از دست می‌دهند. آن زمان که سهراب و فرود آزادانه، سرزمین سمنگان و قلعه کلات و دامن پرمهر مادر را با اهداف مشخص ترک می‌کنند، درحقیقت مرتکب عمل تعویض می‌شوند. این انتخاب آنها پیامدهایی را در پی دارد که سیر وقایع را وارد میدان تنگ علیت می‌کند. نمونه بارز عمل تعویض را سهراب زمانی انجام می‌دهد که بر حریفان خود چیره شده‌است. درحقیقت این انتخاب‌های آزادانه سهراب و فرود، ناشی از خودفریبی، غرور و همان ویژگی قهرمان تراژدی یعنی «نقص اخلاقی» است. در تراژدی سهراب و فرود، دو عنصر سرنوشت و قصور اخلاقی، هر دو هدایتگر وقایع تراژدی هستند.

## ۲-۶- دو حس متضاد در تراژدی: هراس و ترحم

فرای نیز در مورد وجود دو حس هراس و ترحم در تراژدی با ارسطو هم‌داستان است. سخن ارسطو این است که «تراژدی باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند، همین که نقل روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آورد، و این احوال باید از ترکیب حوادث حاصل آید» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۳۶). فرای نیز تراژدی را ترکیب خلاف عادت می‌داند از دو حس هراس‌آمیز صواب (قهرمان باید سرنگون شود) و حس ترحم‌آمیز خطا (اصلاً درست نیست قهرمان سرنگون شود) که در خواننده ایجاد می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۸). در تراژدی «اصل ضرورت و گریزناپذیری» پایان فاجعه‌بار، درحقیقت نمایانگر حس هراس‌آمیز صواب «قهرمان باید سرنگون شود» است. کافمن به نقل از شلر می‌گوید: «مصیبت باید به شکلی سازمان یافته از درون پیرنگ و شخصیت‌ها بیرون آید، نه آنکه به شکل تصنعی طرح شود... ضرورت تراژیک بیش از همه اجتناب‌ناپذیری و گریزناپذیری را مد نظر قرار می‌دهد» (کافمن،

۱۳۸۵: ۱۷۵). بدین صورت است که خواننده پایان فاجعه‌بار را برای داستان تراژیک، ضرورتی گریزناپذیر می‌بیند. اما هم‌دردی با قهرمان، حس ترحم‌آمیز «اصلاً درست نیست که قهرمان سرنگون شود» را در خواننده می‌آفریند؛ چراکه در جریان تراژدی، آدمی همواره با این خواهش مواجه می‌شود که کاش حوادث با سرشت واقعی و درونی قهرمان سر سازگاری داشت. البته وجود ویژگی‌هایی چون جوانی، خامی و بی‌تجربگی - که ویژگی‌های خاص قهرمان تراژدی است - در به وجود آمدن حس ترحم در خواننده، بسیار مؤثر است. از سوی دیگر، ریشهٔ دلسوزی خواننده نسبت به قهرمان در اصل به این حقیقت تراژدی برمی‌گردد که وقایع بر خلاف خواست و نیت درونی قهرمان رخ می‌دهند.

در سراسر دو تراژدی سهراب و فرود در وجود خواننده، دو حس متضاد هراس از سرنگون شدن قهرمان و حس ترحم نسبت به سرنوشت شوم قهرمان در سیلان است. سهراب و فرود، قهرمانانی خام و معصوم‌اند. ما می‌دانیم که نیت درونی‌شان خیر است، لذا نمی‌خواهیم آنان سرنگون شوند، اما همواره این حس هراس از سرنگونی قهرمان است که غلبه دارد، زیرا از زمانی که سهراب و فرود با آرمان‌های بلند و دست‌نیافتنی و عملکردهای اشتباهشان توازن در طبیعت را بر هم می‌زنند، مرگ در کمینشان ایستاده‌است؛ پس توازن باید دوباره برقرار گردد و پیامد عملکردهای اشتباه باید منعکس شود. در نتیجه سرنگون شدن سهراب و فرود، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. ارسطو (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۳۶) بر ضرورت وجود پیوند نزدیک میان شخصیت‌های متقابل تراژدی تأکید می‌کند. این موضوع مشخصاً در داستان سهراب و فرود دیده می‌شود. وجود این رابطهٔ نزدیک میان دو طرف حوادث، در خواننده حس هراس و شفقت را دوچندان می‌کند.

## ۲-۷- پالایش نفس یا کاتارسیس<sup>۱</sup>

ارسطو در تعریف خود از تراژدی از وجود عنصری هنرمندانه به نام کاتارسیس یاد می‌کند. کاتارسیس یا تزکیهٔ نفس پس از ایجاد دو حس شفقت و ترس ایجاد می‌گردد. فرای نیز بر وجود این مفهوم تأکید می‌کند و آن را متعلق به پایان تراژدی می‌داند؛ یعنی همان آرامش خاطر و تزکیهٔ کامل عواطف که سیر تراژدی به آن منتهی می‌شود. درباب مفهوم کاتارسیس، تعاریف و نظرات بسیاری مطرح شده‌است که همگی آنها بر آرامش

1. catharsis

پایانی تراژدی تأکید داشته‌اند. کاپلسون (۱۳۶۳: ۴۱۹ - ۴۱۸) در توضیح دیدگاه مشهور ارسطو در این باب می‌گوید: «تراژدی در نگاه ارسطو، برانگیختن عواطف شفقت و ترس است؛ یعنی شفقت برای رنج‌های گذشته و فعلی قهرمان است و هراس برای رنج‌هایی که در پیش روی اوست. پس متعلق بعدی تراژدی، آزادکردن با تطهیر و پاکسازی (کاتارسیس) نفس از این انفعالات از راه برون‌رفت بی آسیب و خوشایندی است که به واسطه هنر فراهم می‌آید». مخاطب در پایان دو تراژدی سهراب و فرود نیز نوعی آرامش پس از طوفان خلق می‌شود. در دو تراژدی مذکور به دلیل وجود ویژگی منحصربه‌فردی که در شخصیت‌های ضد قهرمان یعنی رستم و توس وجود دارد، پالایش و آرامش روانی پایان تراژدی به خوبی انجام می‌پذیرد. رستم، توس و سپاهیان ایرانی پیوندی عمیق با قهرمانان دارند. در حقیقت، در پایان داستان حس ترحم و شفقت در وجود این شخصیت‌ها احیا می‌گردد و آنان سوگواران اصلی قهرمانان از دست‌رفته می‌شوند. یک نوع احساس هم‌دردی و غم‌خواری و همدلی میان شخصیت‌ها وجود دارد. از این روست که این دو تراژدی آرام‌بخش‌اند. ترحم و دلسوزی خواننده، در وجود رستم و توس تخلیه می‌گردد.

عامل مهم دیگری که در ایجاد کارتاسیس پایان داستان مؤثر است، بخش یا سرنوشت است که به عنوان قدرت قاهر و برتر نقشی پررنگ دارد. فردوسی به عنوان شاعری تراژدی‌پرداز، برای ایجاد آرامش در خواننده از حربه بازی‌های روزگار و گردش چرخ بسیار بهره می‌گیرد. فردوسی هم در ابتدا، هم در میانه و هم در پایان تراژدی سهراب و فرود با شگرد خاص خود، با برجسته‌سازی نقش روزگار و حيله‌گری این چرخ دوار، بر کار جهان و هستی خرده می‌گیرد و از این طریق با تخلیه روانی خواننده و پذیرفتن ناگزیر مرگ قهرمان، او را از قضاوت و داوری می‌رهاند. فردوسی با القای این جهان‌بینی تقدیرمدار - که عنصر غالب و ذاتی تراژدی است - موجب آرامش روحی و ایجاد کار تاسیس می‌شود و ذهن خواننده را به سوی چیزی فراتر از سیر وقایع داستان متوجه می‌سازد تا به مسائلی چون گردش روزگار، تقدیر محتوم و اسارت ناگزیر آدمی در پنجه سرنوشت بیندیشد؛ یعنی از اندیشه زندگی قهرمانان به مفهوم خود زندگی روی می‌آورد. درست همان‌گونه که فردوسی، خود نیز در پایان تراژدی‌ها بدین نکته‌ها اندیشیده‌است:

چنین است کردار چرخ بلند  
 به دستی کلاه و به دیگر کمند  
 چو شادان نشیند کسی با کلاه  
 به خم کمندش رباید ز گاه  
 (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۹۵/۲-۱۹۴)

### ۳- شخصیت‌پردازی در تراژدی

#### ۳-۱- قهرمان

اسطوره و کهن‌الگوی قهرمان یکی از بنیادی‌ترین و شناخته‌ترین اسطوره‌های جهانی است (هوک، ۱۳۷۲: ۱۶-۱۲ و گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۶). «ما این اسطوره قهرمان را در اساطیر کلاسیک یونان و روم، در قرون وسطی، در خاور دور و در میان قبایل ابتدایی کنونی نیز می‌یابیم» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۶۲). فرای انواع ادبی را به لحاظ نسبت قهرمان و سنجش آن با ما طبقه‌بندی می‌کند. در حماسه و تراژدی قهرمان از ما برتر است، اما از محیط طبیعی برتر نیست. در تراژدی بر یک شخصیت واحد که همان قهرمان تراژدی است، تأکید می‌شود. فرای در اثنای تبیین نظریه «میتوس تراژدی»، برای شخصیت قهرمان ویژگی‌هایی بدین شرح قائل است:

۱- قهرمان در تراژدی از حیطة رؤیا خلاص می‌شود. البته این آزادی، محدودیت هم هست. به دلیل وجود نظم طبیعت، قهرمان انسانی است خاکی با همان توانایی‌های بشری، اما در مقامی بینابین قرار دارد؛ جایی مابین انسان ملکوتی و انسان والا. قهرمان در قیاس با ما بسیار بزرگ است، اما در مقابل سرنوشت، کوچک و ناچیز (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۰-۲۴۹). سهراب و فرود نیز به عنوان قهرمان، انسان‌هایی زمینی‌اند. عناصر خیالی و رؤیایی در دو داستان جایی ندارد. تمامی شخصیت‌ها و وقایع در حیطة نظم حاکم بر طبیعت پیش می‌روند. همچنین سهراب و فرود به دلیل وجود ویژگی‌های منحصربه‌فرد در شخصیت، نژاد، زندگی و همچنین سرنوشتشان، در قیاس با ما، بسیار بزرگ و البته متفاوت هستند؛ اما هر دو قهرمان در مقابل بازی‌های روزگار، بازیچه کوچکی بیش نیستند.

۲- قهرمان تراژدی دارای نقص اخلاقی است. ویژگی هایبریس یا هیوبریس، یعنی خصیصه خودبزرگ‌بینی و نخوت که صفت بارز قهرمانان تراژدی است، سبب سرنوشتی او می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۴). «تراژدی نمایش اوج‌ها و افراط‌هاست و قهرمان تراژدی به رغم هرگونه هشدار از قلمرو اعتدال گریزان است» (رحیمی، ۱۳۷۱: ۱۲۵). نقص اخلاقی

یا قصور اخلاقی یا به تعبیری درست‌تر مسؤولیت تراژیک را می‌توان در شمار خصوصیات بارز سهراب و فرود قرار داد. تمامی اهدافی که انگیزه لشکرکشی سهراب به سرزمین ایران به شمار می‌آیند، حاکی از تکبر، خامی، بی‌سیاستی و بلندپروازی وی است (نک. فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۲۷/۲-۱۲۶). در جریان داستان، سهراب بارها فریب می‌خورد و در دام افراسیاب، گردآفرید، هجیر و رستم گرفتار می‌شود. برخورد نرم و سخنان سرشار از مهر سهراب با رستم و فرود با بهرام - فرستاده توس - حاکی از جوانی و ساده‌دلی این دو قهرمان است. فرود نیز به همین اندازه خوددرفیفته، خام و ساده‌دل است. هنگام نزدیک شدن سپاه ایران به قلعه کلات، همان‌گونه که از یک جوان بی‌تجربه انتظار می‌رود، فرود بسیار شتابزده و دستپاچه عمل می‌کند (نک. همان: ۳۱/۳). فریب بزرگ، زمانی فرود را به دام می‌آورد که سخنان تخوار را می‌پذیرد و پهلوانان ایرانی را می‌کشد. فردوسی این مشاور فرود را با عنوان «دستور ناکاردان» معرفی می‌کند (همان: ۴۶/۳).

### ۳-۲- سرنوش

در تراژدی، نقش اصلی و اساسی را سرنوش، تقدیر، روزگار یا هر واژه دیگری در این معنا ایفا می‌کند؛ همان جریانی که وقایع را به سوی رویداد فرجامین سوق می‌دهد، همان چیزی که قهرمانان در برابر آن زبون و درمانده‌اند و در نظر فرای، تقدیر خوانده می‌شود. در حقیقت، تقدیر یکی از عواملی است که توازن برهم‌خورده را دوباره برقرار می‌سازد. در این معنا، سرنوش با مفهوم زمان و نظام قانون طبیعی، ارتباط تنگاتنگی دارد. زمانی که در پایان تراژدی به چیرگی سرنوش پی می‌بریم، درحقیقت به بینش ضرورت قانون طبیعی رسیده‌ایم؛ چراکه سیر وقایع نمی‌تواند از منطق حاکم بر رویدادها فراتر رود. درواقع فرای رابطه انسان با قانون طبیعت را که در پیش‌زمینه جای دارد، تقدیر و سرنوش می‌خواند. مفهوم کاتارسیس نیز مبنای تسلیم شدن در برابر این سرنوش است؛ به بیان دیگر سپر انداختن قهرمان، چیزی نیست جز تسلیم شدن در برابر قانون طبیعت.

شاهنامه از نظر کمی و کیفی، بزرگ‌ترین منبع استعمال واژه‌های مربوط به سرنوش است. حکیم توس انسان را چون بازیچه‌ای در دست سرنوش می‌بیند و هر جا فرصتی

دست دهد، بر کار روزگار و چرخ خرده می‌گیرد. سرنوشت چونان عنصری اصلی و زمینه‌ساز، اسباب و عوامل قربانی شدن سهراب و فرود را فراهم می‌آورد. تقدیر بی‌هیچ داوری، تنها طبق قانون طبیعت عمل می‌کند؛ چراکه باید بدین وسیله آشوب موجود را رفع کند و توازن برهم‌خورده را بازگرداند. کشته شدن زندرزم پیش از ادای وظیفه، خودداری هجیر از معرفی رستم، کتمان نام از جانب رستم و خودداری کی‌کاوس از دادن نوشدارو، بر مبنای همین قانون است. هدایتگر تمام این وقایع سرنوشت است تا سهراب را رویاروی پدر قرار دهد. از آن سوی نیز تقدیر، لشکر توس را به راه کلات می‌کشد، کسی چون تخوار را در کنار فرود قرار می‌دهد تا او را به کشتن پهلوانان ایرانی ترغیب کند، و آتش تندخویی توس را شعله‌ورتر می‌کند تا فرود و سپاه ایران در مقابل یکدیگر صف‌آرایی کنند. در تراژدی، سرنوشت دو سویه دارد؛ یک سویه روشن و امیدبخش و یک سویه تاریک و مبهم. قدرت‌طلبی‌ها، طرح‌ها و نقشه‌های جسورانه سهراب و فرود، بی‌توجهی آنان به سنت‌ها و غلبه بر حریفان، همگی مربوط به سویه روشن سرنوشت آنهاست. اما تمامی دسیسه‌های افراسیاب و کیکاووس، سنگدلی و تندمزاجی رستم و توس، فریب خوردن سهراب و فرود و غرور و تکبرشان، به سویه تاریک و مبهم سرنوشت بازمی‌گردد. هرگاه در روند تراژدی، سرنوشت روی امیدبخش خود را به قهرمانان می‌نمایاند، آنان بر تمامی حریفان پیروز می‌شوند؛ اما وقتی سرنوشت بی‌مهری می‌کند، راز پدر-فرزندی میان رستم و سهراب پوشیده می‌ماند. گویی برادری فرود با کیخسرو نیز چون رازی از توس و سپاه ایران پنهان می‌ماند. درنهایت این سویه تاریک سرنوشت است که از تراژدی گره‌گشایی می‌کند.

این یک اصل لازم است که تراژدی با رویه تاریک و مبهم تقدیر پایان پذیرد. به باور حکیم توس، در نظام هستی این آیین، داد است و بیداد نیست (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۹۹/۲). ابیات گلایه‌آمیز شاعر و توصیف اوضاع نابسامان زمانه و شگفتی و حسرت او از بازی باژگونه روزگار، یادآور نامرادی‌هایی است که شاعر در زندگی شخصی و حیات هنری خود با آن روبه‌رو بوده‌است. از این روی، بی‌راه نیست که گفته‌اند: «احتمالاً همخوانی افسانه‌های مضمون این داستان‌ها با واقعیت زندگی فردوسی یکی از دلایل توفیق کامل او در پرداخت این داستان‌ها بوده‌است» (سرامی، ۱۳۸۸: ۹۷).



## ۳-۲- ضد قهرمان

فرای در میتوس تراژدی، هیچ‌گاه به بررسی شخصیت ضد قهرمان نپرداخته‌است، چون معتقد است تراژدی تنها بر یک شخص تکیه دارد. در دو تراژدی سهراب و فرود نیز باید سهراب و فرود به عنوان قهرمان در مرکز توجه باشند، اما چون شخصیت‌های مقابل آنان، خود قهرمانانی در صحنه‌های دیگرند، پرداختن به این نکته مغفول حائز اهمیت به نظر می‌رسد. در تحلیل‌های متنوعی که از این دو داستان، به‌ویژه تراژدی سهراب، صورت گرفته‌است، سهراب و فرود قهرمانان اصلی محسوب نشده‌اند؛ در مقابل، رستم و توس نیز در شمار ضد قهرمانان قرار نگرفته‌اند. علاوه بر این، همواره عملکردهای آنان توجیه و تفسیر شده‌است. اما درحقیقت نقطه ثقل تراژدی، دو شخصیت سهراب و فرود و اعمال و رفتار آنهاست. در تراژدی، به دلیل پررنگ بودن نقش سرنوشت، گویی شخصیت‌های دیگر داستان به مثابه همدستان و یاریگران سرنوشت هستند که وجودشان برای رقم خوردن سرنوشت تراژیک قهرمانان اصلی ضروری است. طرف مقابل قهرمان، اغلب نسبت به خود قهرمان سنّ و سال بالاتر و تجربه بیشتری دارد و طبیعتاً سیاست و کیاستش نیز نسبت به او برتری دارد؛ اما حقیقتاً و ذاتاً عنصری منفی و شر - بدان معنا که در مقابل خیر قرار گیرد - نیست. هگل اعتقاد دارد که «ستیز و نزاع میان دو طرف تراژدی، نبرد میان خیر و شر نیست، بلکه درواقع ستیزی است میان مواضع و دیدگاه‌های یک‌سویه که تا حدی تجسم خیر و نیکی هستند» (کافمن، ۱۳۸۵: ۱۳۱).

در تراژدی سهراب و فرود نیز نباید به دنبال طبقه‌بندی انسان‌ها به دو دسته خوب و بد بود، بلکه شخصیت‌ها به درجات مختلفی دچار ویژگی‌ها و توهمات منفی و باطلی هستند که این توهمات در مقایسه با یکدیگر می‌توانند بزرگ‌تر و حادث‌تر باشند. این توهمات در جایی مخرب می‌شوند که قربانیان خود را به کوردلی می‌رسانند؛ هیچ‌یک از آنها حقیقت را نمی‌بینند یا قادر به دیدن آن نیستند، لذا هرکدام در آفرینش فاجعه تراژیک مقصرند. اگرچه رستم و توس هر دو، سوگواران اصلی قهرمانان از دست رفته‌اند، اما نمی‌توان آنها را شرّ مجسم تصور کرد. البته امر واقع داستان این است که رستم هر چند به سبب اندیشه نام و ننگ و دفاع از ایران به اشارات مهرآمیز سهراب توجه نمی‌کند و محبت فرزند را در نمی‌یابد، همین تغافل خواه و ناخواه موجب می‌شود که

خواننده او را گناهگار بشمارد، ولی وی را مقصر اصلی مرگ سهراب نداند و عمل او را گناهی تراژیک<sup>۱</sup> بداند.

هر دو قهرمان مسأله‌دار تراژدی کاملاً محق نیستند، اما هر کدام‌شان نمایندهٔ بینش و حقوقی متعالی هستند و به نظر می‌رسد وظایفی عالی را به انجام می‌رسانند. خالقی مطلق معتقد است اگر در نقد این داستان‌ها خود را از تأثیرات اجتماعی و سیاسی عصر برکنار داریم و مسائل را در چارچوب خود داستان و بینش‌ها و باورداشت‌ها و آیین‌های روزگار داستان پژوهش کنیم، به این چنین نتیجه‌ای می‌رسیم:

پیش از وقوع فاجعه غالباً یا کمابیش توازنی در حقانیت‌ها وجود دارد و درواقع همین توازن است که بر شور و هیجان داستان می‌افزاید؛ چون خواننده نمی‌تواند به‌آسانی به سود یکی از طرفین جبهه‌گیری کند و از این‌رو، درگیری پهلوان، درگیری خود او می‌گردد با نفس خویش. ولی این توازن پیش از وقوع فاجعه است. با وقوع فاجعه این توازن به هم می‌خورد و کفّهٔ حقانیت به سود پهلوانی که فاجعه بر او فرود آمده‌است، سنگین‌تر می‌گردد و غالباً هم او شخص اول داستان نیز هست. به سخن دیگر، یکی از دو پهلوان سهم حقانیت دیگری را به بهای جان خود می‌خرد و دیگری سهم خود را در ازای زندگی خود می‌فروشد (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

البته در تراژدی فرود شخصیت توس به عنوان ضدّ قهرمان تا حد بسیار منفی و مسؤولیت تراژیک بر عهدهٔ اوست. دشمنی دیرینهٔ توس با خاندان کی‌کوس، این مسأله را تا اندازه‌ای تصدیق می‌کند؛ اما به‌واقع نمی‌توان توس را شخصیت تماماً شریر این تراژدی دانست، چراکه فرود خود تا حدّ زیادی زیادی مسؤولیت تراژیک وقایع را بر دوش می‌کشد. از سویی دیگر سوگواری توس بر مرگ فرود و اظهار پشیمانی او نزد کیخسرو مبین این امر است. هردو تراژدی، معمایی است مبهم و رازآلود و حکایتی است شگفت از آزمون سرنوشت (نک. فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۸۶/۲). اینکه چرا ما در قضاوت بر سر دو راهی قرار می‌گیریم و همان‌جا هم متوقف می‌شویم، در خصلت رازوارگی سرنوشت نهفته است. شلر می‌گوید: «هرجا که مسألهٔ "چه کسی را باید مقصر دانست" مطرح می‌شود و پاسخ روشنی وجود دارد، ویژگی تراژدی لنگ می‌زند» (کافمن، ۱۳۸۵: ۱۷۶). در بازی تقدیر، سهراب و فرود انسان‌های از دست‌رفته و گم‌شده‌ای هستند که مرگ از همان ابتدا در انتظار هردوی آنها بوده‌است.

## ۳-۴- یاریگر یا رفیق شفیق قهرمان

در اکثر تراژدی‌ها، آدم بی تکلفی وجود دارد که اغلب اوقات رفیق شفیق قهرمان است و البته منتقد بی پروای سیر وقایع است. چنین شخصیتی در کار است تا نگذارد تراژدی به سمت رویداد فرجامین سیر کند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۲). شخصیت «زند رزم» در کنار سهراب، هرچند کم‌رنگ می‌تواند نمونه این شخصیت باشد؛ چراکه او مأموریت دارد تا پدر را به پسر بنمایاند و مانع رویارویی این دو گردد. در تراژدی فرود، اما این شخصیت پررنگ‌تر است. بهرام که از پهلوانان سپاه ایران است، بسیار فرود را دوست می‌دارد. بهرام سعی دارد با یادآوری خویشی فرود با کیخسرو و سیاوش، توس و سپاهیان ایران را از رویارویی با فرود برحذر دارد (نک. فردوسی، ۱۳۸۹: ۴۲/۳).

## ۳-۵- شخصیت دل‌سوخته تراژدی

وجود شخصیتی اغلب از جنس مؤنث که حضورش جلوه‌گاه غمخوارگی و بیچارگی است، در تراژدی‌های کلاسیک محسوس است. چنین شخصیتی، شکننده و ترحم‌انگیز است. شفقت و ترس در وجود این شخصیت به بالاترین درجه می‌رسد (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۲). تهمینه و جریره - مادر سهراب و فرود - نمونه‌های خوب معرف این شخصیت در تراژدی هستند. جریره زنی است منحصر به فرد. در پایان داستان، زمانی که با پیکر بی‌جان فرزندش روبه‌رو می‌شود، زنی است با عواطف سرشار مادرانه که پس از مرگ پسر دیگر به هیچ چیز و هیچ کس دلبستگی ندارد تا دستاویزی برای بقا و یا امید برای ادامه حیاتش باشد. در کمال ناتوانی و درماندگی در برابر این تقدیر ناگوار، با بازمانده نیرو و توانش، قلعه را با خاک یکسان می‌کند و در اوج شیون و مویه بر نعش پسر، از فرط اندوه سینه خود را می‌درد. این صحنه یکی از تأثرانگیزترین تصاویر تراژیک شاهنامه است. همچنین خودکشی کنیزان (پرستندگان) فرود - البته به دستور و وصیت خود او - یکی از صحنه‌های عجیب و دلخراش شاهنامه است که شاید نظیری برای آن نتوان یافت. این کنیزان نیز جزء شخصیت‌های دردمند و ترحم‌انگیز داستان‌اند. درحقیقت، تهمینه و جریره بازندگان اصلی این تراژدی هستند.

## ۳-۶ هم‌آوزان (همراهان قهرمان)

هم‌آوزان در تراژدی مبین جامعه‌ای است که بر گرد قهرمان ساخته می‌شود. هم‌آوزان هر قدر هم که وفادار باشند، معمولاً نمودگار جامعه‌ای هستند که قهرمان از آنها کناره می‌گیرد و اساس تراژدی هم بر جدا افتادگی قهرمان استوار است. با کشته شدن قهرمان، هم‌آوزان هم کشته یا آواره و سرنگون می‌شوند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۳). سپاهیان تورانی، نمودگار جامعه‌ای هستند که برگرد سهراب ساخته شده‌است. افراد قلعه کلات جامعه پیرامون فرود را تشکیل می‌دهند که تخوار، مهم‌ترین آنهاست.

## ۴- مراحل تراژدی (شکل‌گیری کهن‌الگوی قهرمان قربانی)

قهرمان متعلق به هر زمان و مکانی که باشد، توالی اعمال او از الگوی معینی تبعیت می‌کند که می‌توان آن را از داستان‌های سراسر جهان و دوره‌های گوناگون تاریخ استخراج کرد. می‌توان گفت مفهوم قهرمان یک کهن‌الگو است که زندگانی‌اش در سرزمین‌های گوناگون و طی ادوار مختلف در قالب‌های متنوعی ظهور می‌کند. به همین دلیل است که کمبل، کهن‌الگوی قهرمان را دارای هزار چهره می‌داند و معتقد است که «تحول و دگرگونی وجه مشترک قهرمانان در همه اعصار و مکان‌هاست» (کمبل، ۱۳۷۷: ۱۹۶). بر این اساس فرای برای قهرمان تراژدی شش مرحله در نظر می‌گیرد که با سعادت قهرمان آغاز و با فاجعه تراژیک مرگ قهرمان پایان می‌پذیرد:

۱- مرحله اول [دوران معصومیت]: در این مرحله، به شخصیت اصلی در مقابل اشخاص دیگر بالاترین مرتبه و منزلت را می‌دهند. سرچشمه این منزلت عبارت است از شهامت و معصومیت. در این مرحله، قهرمان مذکر یا مؤنث، پاک و معصوم است (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۴). در آغاز زندگی سهراب و فرود، ویژگی‌هایی چون نژاد والا و نیروی جسمانی و شهامت و جنگاوری‌شان، آنها را نسبت به دیگران در جایگاه بالاتری قرار می‌دهد. در این مرحله، سهراب و فرود انسان‌های پاک و معصوم‌اند.

۲- مرحله دوم [معصومیت از دست‌رفته]: این مرحله، صور نوعی دنیای سبز و طلایی است؛ یعنی از دست رفتن معصومیت. هردو قهرمان در آرزوی گریز از این دنیای آرام و سبز و طلایی و ورود به دنیای عمل - که دنیای فروتری است - به سر می‌برند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۵). این مرحله مطابق است با الگوی اول سفر قهرمان که کمبل از آن با عنوان

«جدایی» یاد می‌کند. در این مرحل قهرمان از حد عادی و زندگی معمولی خود به محدوده‌ای فراتر گام می‌نهد (کمبل، ۱۳۸۷: ۵۹). سهراب از همسالان خود دور می‌شود و خواهان یافتن پدر و به پادشاهی رساندن او می‌گردد. فرود از دنیای آرام قلعه کلات کناره می‌گیرد و خواهان پیشروی سپاه ایران می‌شود تا کین پدر را بستاند. زمانی که سهراب و فرود از دنیای آرام پیرامون خود کناره می‌گیرند، در مرحله عمل قرار دارند.

۳- مرحله سوم [در گذار از پیروزی‌های گذرا]: این مرحله، مرحله موفقیت یا توفیق قهرمان است، اما در پایان زندگی قهرمان قرار ندارد؛ یعنی به فاجعه نمی‌انجامد، بلکه به آرامشی منجر می‌شود که از تسلیم بی قید و بند به سرنوشت فراتر می‌رود. در این مرحله، قهرمان در سوئی روشن سرنوشت قرار دارد (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۶-۱۶۵). این مرحله در سفر قهرمان کمبل مطابق است با مرحله‌ای که کمبل آن را «تشرّف» (مرحله گذر از آزمون‌ها) می‌نامد (کمبل، ۱۳۸۷: ۱۰۵). سهراب و فرود در مسیری که برگزیده‌اند با موانع زیادی برخورد می‌کنند. در این مرحله، آنها همه موانع را پشت سر می‌گذارند و بر حریفان خود غالب می‌شوند. دو قهرمان، فراتر از سرنوشت عمل می‌کنند و بر سرنوشت سوارند.

۴- مرحله چهارم [خورد گاو نادان ز پهلوی خویش]: این مرحله، مسیر فرو افتادن و سقوط قهرمان است به واسطه بی‌تجربگی، غرور و نخوت و قصور اخلاقی‌اش. در این مرحله، عملکردهای اشتباه قهرمان نمایان می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۶). در این مرحله نیز قهرمان هنوز در جاده آزمون‌ها قرار دارد، اما هر چه بیشتر پیش می‌رود به فاجعه تراژیک نزدیک‌تر می‌شود. این مرحله آغاز دگرگونی خاص تراژدی است که ارسطو آن را از اجزای پیرنگ تراژدی معرفی می‌کند. در این مرحله است که قهرمان از سعادت به سوی شقاوت پیش می‌رود. سهراب، هنگامی که از رستم فریب می‌خورد (در حالی که بر او غلبه یافته، او را رها می‌کند) در این مرحله قرار دارد. همین اشتباه سهراب او را در سراسیمگی سقوط قرار می‌دهد. فرود نیز زمانی که تصمیم می‌گیرد پهلوانان ایرانی را از پای درآورد، اشتباه می‌کند و همین اشتباه او را در مسیر فاجعه‌ای تراژیک قرار می‌دهد.

۵- مرحله پنجم [قربانگاه سرنوشت]: در این مرحله عنصر قهرمانی کاستی می‌گیرد. شخصیت‌ها در حالتی قرار می‌گیرند که درجه آزادی‌شان کم‌تر است؛ یعنی سرنوشت بر آنها حاکم است. چون شخصیت‌ها مطابق قانون حرکت می‌کنند، قهرمان تراژدی سرنگون

می‌شود. قهرمان زمانی به مرحله پختگی و بلوغ می‌رسد که دیگر جایی برای عمل باقی نمانده باشد. این مرحله با صحنه کشف و تعرف همراه است. اکنون علاوه بر اینکه قهرمان از به سر آمده‌هایش آگاه می‌شود و به آن نوع زندگی که برای خود به وجود آورده‌است، واقف می‌گردد. اکنون قهرمان علاوه بر اینکه از اتفاقاتی که بر او گذشته آگاه می‌شود، به آن نوع زندگی‌ای که برای خود به وجود آورده است، نیز واقف می‌گردد. همچنین در سخنان پایانی قهرمان، قیاسی با زندگی و آرامش به وجود نیامده‌ای - که می‌توانست اتفاق بیفتد - مستتر است؛ اما قهرمان با پای گذاشتن در مرحله عمل و جدایی، به آن پشت پا می‌زند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۶). فاجعه پایانی تراژدی در این مرحله رخ می‌دهد که گره حوادث را می‌گشاید. «در نظریه پردازی ادبی که به‌ویژه درباره تراژدی سخن می‌گوید، کلمه فاجعه از اواسط قرن هفدهم میلادی مبین پایان شوم تراژدی است» (شاهین، ۱۳۸۳: ذیل فاجعه). به باور خالقی مطلق (۱۳۸۸: ۱۴۵-۱۴۲) جوهر اصلی درام و تراژدی در یک کشمکش یا درگیری<sup>۱</sup> میان بینش‌ها و ارزش‌های متضاد درونی (در ضمیر شخص اول داستان) یا بیرونی (مابین دو شخص یا دو جبهه) است. در تراژدی، سرنوشت نقش آشکار و عمده‌ای در قربانی شدن پهلوان دارد و درگیری بیشتر نتیجه برخورد فردیت پهلوان با سرنوشت خویش است؛ از این روی در داستان فرود سیاوخش، درگیری زابیده برخورد پیاپی حیثیت‌های پهلوانی با یکدیگر است.

هلم بیکن، تراژدی‌شناس برجسته، بر آن است که جوهر تراژدی همان لحظه وقوف همگان بر برگشت‌ناپذیری فاجعه پایانی است - که گریزگاهی هم برای آن وجود ندارد. معادل یونانی این لحظه بحرانی - که کانون توجه همه تراژدی‌هاست - کایروس<sup>۲</sup> نام دارد (بیکن، ۱۳۷۵: ۳۶-۳۵). با دریده‌شدن سینه سهراب و فرود، قهرمانان تراژدی سرنگون می‌شوند. در این مرحله، اگرچه هر دو قهرمان از آنچه بر سرشان آمده آگاه‌اند، اما دیگر فرصت عمل از آنها گرفته شده‌است (نک. فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۸۶/۲ - ۱۸۵ و ۵۴/۳).

۶- مرحله ششم [بازگشت آرامش]: این مرحله، دنیای هول و هراس است؛ دنیای حیرت و یکه‌خوردن. پایان این مرحله که در واقع پایان تراژدی نیز هست، به آرامش کامل یا کاتارسیس ختم می‌شود. صحنه برجسته این مرحله، پیکر قهرمان است که در میان

1. conflict  
2. kairos

بهت و حیرت همگان بر زمین افتاده است. تمامی رازهای پنهان در این مرحله آشکار می‌شوند. افراد و جامعه پیرامون قهرمان همراه با او سرنگون می‌شوند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۸-۲۶۷). حیرت و سوگواری رستم، توس و سپاه ایران در کنار پیکر قهرمان از دست رفته در این مرحله قرار دارد. بازشناخت ویژه تراژدی در این مرحله رخ می‌دهد. هرچند عامل بازشناخت - که ارسطو آن را جزء پیرنگ تراژدی می‌داند - در این دو تراژدی ضعیف است، اما می‌توان حضور این عامل در هر دو داستان کمابیش مشاهده کرد. رستم در این مرحله به پسرکشی بی‌مهر بدل می‌شود و توس به شاهزاده‌کشی بی‌رحم. تمامی اشخاص باقی مانده در عین حیرت، بر سرنوشت قهرمانان افسوس می‌خورند. خواننده نیز همراه با آنان به راز ناگشودنی تقدیر می‌اندیشد و تمامی هستی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. همه چیز نابود شده و آشوب و بی‌نظمی ایجاد شده با قربانی شدن قهرمانان از میان رفته است. اینک آنها به خوابی ابدی فرو رفته‌اند و خوانندگان نیز به آرامشی روحی دست یافته‌اند.

##### ۵- نقش «راوی - سراینده» تراژدی

فرای معتقد است که «شاعر تراژدی‌نویس می‌داند که قهرمان اثرش در اوضاع و احوال تراژیک قرار می‌گیرد، اما تمام قدرت خود را به کار می‌گیرد تا مسؤلیت دست‌کاری کردن اوضاع تراژیک را به خاطر هدف‌های خویش از خود سلب کند. وی قهرمان اثرش را همان گونه به ما عرضه می‌کند که خدا آدم را به فرشتگان عرضه داشت» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۵۵). با اینکه شاعر، قهرمان اثرش را آزادانه خلق می‌کند، اما سرنوشت تراژیکی را برای او در نظر می‌گیرد. او همچنین قهرمان را در مقامی بینابین می‌آفریند تا داستان شرایط تراژدی شدن را داشته باشد. قهرمانش نه می‌تواند بر تمامی حریفان غلبه کند و نه آنچنان ناتوان است که همچون انسان‌های عادی توانایی رنج کشیدن و رویارویی با حریفان را نداشته باشد. علاوه بر این، شاعر نمی‌تواند قضاوت کند و میل شخصی خود را در جریان واقعه دخالت دهد، زیرا ساختار تراژدی امکان قضاوت را می‌گیرد. درست است که قهرمان، سرنگون شده و این موضوع دلپسند نیست، اما ساختار و پیوند عوامل این سرنگونی و سیر وقایع فاجعه‌بار چنان است که توانایی قضاوت را از شاعر می‌گیرد.

فردوسی نیز به اقتضای طبیعت تراژدی، به توجیه و تفسیر رخدادها نمی‌پردازد، بلکه اندیشه باستانی آیین زروانی، یعنی جبر تقدیر و اقتدار سرنوشت را عامل واقعی سیر و پیشبرد حوادث تراژیک می‌شناسد. پیوندهای آغازین و انجامین داستان‌ها نیز غالباً به شکوه و شکایت از بی‌اعتباری دنیا، نکوهش آز و پرهیز از خودکامگی و برتنی به‌عنوان اندیشه‌های اهریمنی اختصاص یافته‌است.

#### ۶- نتیجه‌گیری

نظریه میتوس تراژدی فرای، ارائه‌دهنده ویژگی‌های جهان‌شمولی است که بر مبنای مطالعه ساختار و عناصر تراژدی‌های بزرگ به دست آمده‌اند. نقطه ثقل تراژدی از نظر او، قهرمانان و اعمال یا خویشکاری آنهاست. قهرمان تراژدی از آغاز تا انجام داستان، شش مرحله را پس پشت می‌گذارد: دوره‌الایی مقام و منزلت که با شهامت و معصومیت قهرمان همراه است؛ مرحله غرور و نخوت (غفلت) قهرمان و از دست دادن معصومیت؛ توفیق قهرمان و رفع موانع سر راه؛ سقوط قهرمان به سبب غرور و قصور اخلاقی‌اش؛ مرحله پختگی و بلوغ قهرمان و آگاهی از سرنوشت در حالی که آزادی عمل از او سلب شده؛ قربانی شدن قهرمان، مطابق اصل مسلم تراژدی به منظور آشکار شدن بازی‌های پنهان سرنوشت؛ و در نهایت، فروکش کردن آشوب برپاشده و برقراری توازن و آرامش دوباره.

بررسی و مقایسه دو تراژدی سهراب و فرود با اصول ثابتی که فرای پیش رو می‌نهد، نشانگر آن است که تراژدی‌های یادشده، از دایره شمول این نظریه بیرون نیستند. عنصر ثابت و مشترک این دو - همانند همه تراژدی‌ها - تضاد و تقابل یا کشمکش و جدال دو منشأ قدرت، برای اثبات خود و دفع و نقض دیگری است. به بیان دیگر، جدال قهرمانان بر سر نام و حفظ برتری خود بر «دیگری» است و مرگ مقدر مضمون مشترک این دو تراژدی به حساب می‌آید. بر این اساس، روند شکل‌گیری تراژدی و وقوع فاجعه بدین صورت است که قهرمان به اقتضای نقشی که تقدیر برای او رقم زده، در فضایی تیره و مبهم - که باز هم سرنوشت بر آن حاکم است - قرار می‌گیرد. توازن طبیعی بر هم خورده و باید آشوب و بی‌نظمی ایجادشده با قربانی کردن یکی از قهرمانان و ریخته شدن خون او به وضعیت پیشین برگردد. از آنجا که قهرمان مسأله‌دار (مغرور و مغفول) به سبب سادگی و قصور اخلاقی‌اش، بازیچه سرنوشتی از پیش تعیین شده است، در عین



آنکه آزادانه عمل می‌کند، آزادی عمل خود را نیز سلب می‌کند. این دوگانگی (جبر و اختیار) هنگامی تشدید می‌شود که روند وقایع، خواننده را با دو حس متضاد دیگر روبه‌رو می‌کند؛ احساس شفقت و حس ترحم‌آمیز «قهرمان نباید سرنگون شود» و حس هراس‌آمیز و ترس از فاجعه: «قهرمان ممکن است قربانی شود». در اینجاست که بنا بر اقتضای اصل گریزناپذیر تراژدی، «پایان فاجعه‌بار» رقم می‌خورد تا توازن برهم‌خورده، دیگر بار جایگزین بی‌نظمی و آشوب ایجاد شده گردد.

در پایان تراژدی، خواننده با آنکه از مرگ قربانی متأثر است، اما از آن رو که به سبب انتساب امور به گردش اقدار و سرنوشت، امکان تشخیص مقصر یا تعیین قهرمان و ضد قهرمان برای او وجود ندارد، ضمن احساس هم‌دردی و غم‌خواری با اشخاص سوگوار داستان - رستم و توس - با زدودن کینه‌ها و تخلیه روانی به نوعی آرامش روحی (کاتارسیس) می‌رسد. بدین ترتیب می‌توان تراژدی‌ای را موفق دانست که به خواننده، جهان‌بینی‌ای عطا کند که کل دایره هستی را در گستره اندیشگانی آن ارزیابی کند.

#### منابع:

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴)، *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، تهران: آثار. بראکت، اسکار گراس (۱۳۷۵)، *تاریخ‌تأثیر جهان*، ترجمه هوشنگ آزادی، تهران: مروارید. بهار، مهرداد (۱۳۷۳)، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران: فکر روز. بیکن، هلن (۱۳۷۵)، *ایسخولوس*، ترجمه حسن ملکی، تهران: کهکشان. تجدد، مهین (۱۳۷۰)، «فردوسی و ادبیات حماسی»، *فردوسی و شاهنامه*، به کوشش علی دهباشی، تهران: مدبر.
- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۴۸)، «رستم و سهراب»، *مجله جهان نو*، جلد ۲۴، شماره ۳، صص ۳۴-۴۵. خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸)، «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه»، *سخن‌های دیرینه (سی‌گفتار درباره فردوسی و شاهنامه)*، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر افکار.
- داد، سیما (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- رحیمی، مصطفی (۱۳۷۱)، *سیاوش بر آتش*، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۸۰)، *فردوسی*، تهران: طرح نو.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳)، *با کاروان حله*، تهران: ابن سینا.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.

- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸)، *از رنگ گل تا رنج خار*، تهران: علمی و فرهنگی.
- شاهین، شهناز (۱۳۸۳)، *فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر*، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *نقد ادبی*، تهران: میترا.
- فرای، نُر تُرُب (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فرهادپور، مراد (۱۳۷۷)، «گفت‌وگویی درباره تراژدی»، *تراژدی*، به کوشش حمید محرمیان معلم، تهران: سروش، صص ۲۶۱-۲۲۴.
- فریزر، جیمز (۱۳۸۶)، *شاخه زرین*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- کاپلسون، فردریک (۱۳۶۳)، *تاریخ فلسفه یونان و روم*، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران: علمی و فرهنگی.
- کافمن، والتر (۱۳۸۵)، «شکسپیر و فلاسفه»، ترجمه اکرم جوان‌مرد، *تراژدی*، به کوشش حمید محرمیان معلم، تهران: سروش، صص ۱۷۸-۱۴۵.
- کمبل، جوزف (۱۳۷۷)، *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷)، *قهرمان هزار چهره*، برگردان شادی خسروپناه، مشهد: نشر گل آفتاب.
- کیا، خجسته (۱۳۶۱)، *شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- گرمال، پیر (۱۳۵۶)، *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمه دکتر احمد بهمنش، تهران: امیرکبیر.
- گرین، ویلفرد؛ مورگان، لی؛ لیبر، ارل و ویلینگهم، جان (۱۳۸۵)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- لوکاج، گئورگ (۱۳۷۷)، «متافیزیک تراژدی»، ترجمه مراد فرهادپور، *تراژدی*، به کوشش حمید محرمیان معلم، تهران: سروش، صص ۶۴-۳۱.
- لیچ، کلیفورد (۱۳۸۷)، *تراژدی چیست؟*، ترجمه شاهین اولیایی‌نیا، اصفهان: فردا.
- محقق، مهدی؛ مهرکی، ایرج و بهرام رهنما، خدیجه (۱۳۸۹)، «ساختار تراژیک داستان سیاوش»، *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی*، دوره دوم، شماره ۶، صص ۱۸۵-۱۷۷.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- مکی، ابراهیم (۱۳۸۵)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.
- مینوی، مجتبی (۱۳۶۹)، *داستان رستم و سهراب*، به کوشش مهدی قریب و مهدی مدائینی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.



هوک، ساموئل (۱۳۷۲)، *اساطیر خاور میانه*، ترجمه علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور، تهران: روشنگران.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۶۸)، *سوگنامه سهراب*، تهران: توس.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

Archive of SID