فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و دوم، بهار ۱۴۰۳: ۲۴-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

مؤلفه‌های تراژدی ارسطویی در شاهنامه فردوسی

شیرین قادری [*]
میرجلال‌الدین کزازی [**]
خلیل بیگ‌زاده [***]

چکیده

تراژدی به عنوان شاخه‌ای از ژانر ادب نمایشی، یکی از مهم‌ترین اجزای اندیشهٔ ارسطو در فلسفهٔ هنر و در کتاب «فن شعر» اوست. از نظر ارسطو تراژدی دارای مؤلفه‌های متعددی است که به فهم هرچه بهتر پدیدهٔ ادبی- هنری کمک می‌کند و دارای ویژگی‌هایی است که با ایجاد تعادل و توازن روحی در بیننده، آن را در جایگاهی برتر از حماسه قرار می‌دهد. شاهنامه فردوسی دارای داستان‌هایی است که ویژگی‌های تراژدی ارسطویی را در آن می‌توان دید و می‌توان گفت همسویی‌هایی با تراژدی‌های یونان باستان دارد که به ریشه و خاستگاه اسطوره‌ای مشترک برآمده از فرهنگ باستانی مشترک ملت‌ها بازمی‌گردد. این پژوهش با هدف تبیین مؤلفه‌های تراژدی ارسطویی در شاهنامه و با روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و نشان داده است که بسیاری از این اجزا در شاهنامه وجود دارد. این نتیجه همسو با نظرهای ارسطو در بوطیقاست و نوعی اشتراک با ادب یونانی را تأیید می‌نماید؛ هرچند برخی تفاوت‌های جزئی دیده می‌شود که ریشه در اختلافات اساسی همچون تفاوت در نوع ادبی و تفاوت‌های اقلیمی، مذهبی و... دارد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه فردوسی، تراژدی، بوطیقا، هامارتیا و کارتارسیس.

[*] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران shiringhaderi99@gmail.com
[**] نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
mirjalal.kazzazi.i@gmail.com
[***] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران kbaygzade@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

تراژدی، یکی از انواع ادبی برجسته، تأثیرگذار و برآمده از فرهنگ و ادب یونان باستان است. ارسطو، نخستین فیلسوفی است که در کتاب «فن شعر» خود به شکل دقیق به مقولهٔ تراژدی پرداخته است. وی برای تراژدی، اجزایی را معیّن کرده که آنها را بر اساس تحلیل آثار تراژدی‌نویسان برجستهٔ یونان باستان، نویسندگانی مانند آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید تعریف نموده است. ارسطو پس از تعریف تراژدی، اجزای آن، افسانهٔ مضمون (پیرنگ)، شخصیت، گفتار، اندیشه، منظرهٔ نمایش و آواز (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۵) را به عنوان عناصر شش‌گانهٔ تراژدی معرّفی می‌کند و عناصری چون ویژگی‌های قهرمان، نقص تراژیک قهرمان (هامارتیا)، تقدیر و سرنوشت و کاتارسیس را در تشکیل تراژدی، ضروری و مؤثر می‌داند. برخی عناصر مانند پیرنگ و شخصیت از عناصر محوری تراژدی به شمار می‌آیند تا قهرمان نمایش به واسطهٔ هامارتیا و تحت تأثیر تقدیر، تأثیر نهایی و تزکیهٔ نهایی (کاتارسیس) را در تماشاگر ایجاد نماید. برخی از عناصر، مانند منظرهٔ نمایش و آواز، ضروری به نظر نمی‌رسند، چنان‌که بر اساس نظرهای ارسطو، تراژدی اصیل حتّی بدون اجرای بازیگران روی صحنه و حضور تماشاگران نیز تأثیرگذار و جذّاب است و خواننده تنها با شنیدن تراژدی از آن متأثر خواهد شد (همان: ۱۲۵).

شاهنامه فردوسی، داستان‌هایی دارد که می‌توان آنها را بر اساس نظرهای ارسطو دربارهٔ تراژدی سنجید و شباهت‌هایی را در راستای همسویی فردوسی با تعاریف ارسطو در این زمینه یافت. برخی بر این باورند که پیرنگ و ساختار استوار و زیبایی‌شناسانهٔ شاهنامه در عصر آفرینش آن توسط فردوسی و در دورهٔ «دانش‌گرایی» ایران را می‌توان نشانه آشنایی فردوسی با ادب یونان در این زمینه دانست؛ از جمله: خالقی مطلق در این‌باره بیان می‌کند: «عصر فردوسی، عصر علم و فلسفه است. ... در یک چنین دوره‌ای که روح علمی بر جامعه تسلّط دارد، ادبیات و هنر نیز نمی‌تواند خود را از نفوذ آن بیرون کشد و تسلّط روح علمی بر ادبیات یعنی برنامه‌ریزی، تفکر منطقی، دقت در جزئیات، اندازه نگه داشتن و اصل را فدای فرع نکردن، یعنی همهٔ آن چیزی که ما در فن داستان‌سرای فردوسی دقیقاً مشاهده می‌کنیم» (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۲۲-۱۲۳).

در همین باره محمدامین ریاحی چنین می‌نویسد: «شاید داستان‌های شاهنامه، تنها

نمونه‌هایی در ادب کهن فارسی باشند که منطبق با اصول و ضوابط نقد ادبی جهان است» (ریاحی، ۱۳۸۰: ۲۷۷). استاد مهرداد بهار، تأثیر ساختار تراژدی‌های یونانی را بر ساختار تراژدی‌های شاهنامه تأیید می‌کند و در این‌باره می‌نویسد: «شخصیت آگاممنون در کتاب ایلیاد دقیقاً با شخصیّت گشتاسب، برابر است» (بهار، ۱۳۸۴: ۲۴۱). استاد سعید حمیدیان نیز ضمن تأیید سخنان استاد بهار در این‌باره می‌گوید: «اساساً تراژدی در ادبیات گذشتهٔ ما سابقه ندارد؛ زیرا قدما، شناختی از این نوع ادبی و موازین و مقتضیات آن نداشتند و حال آنکه سازندگان این داستان‌ها احتمالاً شناخت کافی دربارهٔ این نوع اصلاً یونانی داشته‌اند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۹۳). استاد زرین‌کوب نیز در این‌باره و در تأیید این مطالب می‌نویسد: «وجود نقاب‌هایی که در حفاری‌های نساء به دست آمده است و حضور بازیگران که از آثار دوراورپوس برمی‌آید، رواج نمایش‌نامه‌های یونانی را در قلمرو پارت تأیید می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۳۹۲).

پژوهش حاضر بر آن است تا چند داستان از شاهنامه فردوسی (رستم و سهراب، سیاوش، فرود و رستم و اسفندیار) را که به زعم نویسندگان، اجزای تراژدی ارسطویی را می‌توان در آنها یافت و با تعاریف ارسطو از تراژدی، تطابق داد، بررسی کنند. این داستان‌ها، ساختاری منسجم با رعایت اصول زیبایی‌شناختی و ادبی دارند و با دیدگاه ارسطو، همسو هستند. چنان‌که قهرمانان این داستان‌ها، نژاده و دارای اراده هستند، پیوند خویشی دارند، به سبب خطای تراژیک و در اثر تقدیر، از سعادت به شقاوت می‌رسند و در خواننده، کاتارسیس و تعادل روحی ایجاد می‌کنند. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، عناصر اصلی تراژدی، پیرنگ (بازشناخت، دگرگونی و واقعهٔ دردانگیز)، شخصیت قهرمان و ویژگی‌هایش، تقدیرباوری، خطای تراژیک و کاتارسیس را در داستان‌های مورد نظر بررسی می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تراژدی‌های شاهنامه، تاکنون پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است که عبارتند از:

ریحانی‌نیا و بیگ‌زاده (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تراژدی‌های شاهنامه

فردوسی بر پایهٔ افسانهٔ مضمون ارسطو» نشان داده‌اند که پیرنگ تراژدی‌های شاهنامه اغلب با عنصر پیرنگ ارسطویی هم‌خوانی دارد. در این پژوهش فقط پیرنگ در برخی از داستان‌های شاهنامه به شکل مختصر بررسی شده است.

نهضت اخلاق آزاد و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «عناصر تراژیک در داستان‌های سیاوش و فرود شاهنامه» برآنند که این دو داستان مصداق کامل تراژدی یونانی نیستند. در این پژوهش چند مورد مختصر از ویژگی‌های تراژدی در دو داستان سیاوش و فرود بررسی شده است.

پیکانی و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش «تحلیل ساختار داستان‌های سهراب، سیاوش و فرود بر اساس نظریهٔ استروس»، عامل بروز تراژدی در این سه داستان را تقابل‌ها دانسته‌اند. این پژوهش به تقابل‌ها و نقش آن در شکل‌گیری تراژدی در سه داستان سهراب، سیاوش و فرود پرداخته است.

مهرکی و بهرامی رهنما (۱۳۹۰) در مقالهٔ «ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه» به این نتیجه رسیده‌اند که قهرمانان داستان‌های شاهنامه، مقهور سرنوشت هستند. در این پژوهش فقط نقش تقدیر و سرنوشت در تعدادی از داستان‌های شاهنامه که از نظر نویسندگان دارای ویژگی تراژدی هستند، بررسی شده و به عناصر دیگر پرداخته نشده است.

سیدصادقی و قانون (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بازتاب دیدگاه ارسطو در شاهنامه» دریافته‌اند که ساختار منسجم و دقیق تراژدی‌های شاهنامه به تعریف مدنظر ارسطو نزدیک است. در این پژوهش فقط برخی از ویژگی‌های تراژدی به عنوان نمونه در داستان رستم و سهراب بررسی شده است.

هدف از پژوهش حاضر، بررسی مؤلّفه‌های تراژدی ارسطویی در چهار داستان (رستم و سهراب، سیاوش، فرود و رستم و اسفندیار) شاهنامه است که به زعم نویسندگان این جستار، ویژگی‌های تراژدی بودن را دارند. عناصری که در این داستان‌ها بررسی خواهند شد، برخی اصلی و برخی فرعی هستند که در کمّ و کیف و تکوین تراژیکی بودن آنها، نقش بسزایی دارند. پژوهشی به این شکل تاکنون انجام نگرفته است.

بحث و بررسی

در پژوهش حاضر، مجموعه‌ای از مهم‌ترین عناصر اصلی و فرعی مؤثر در تکوین تراژدی بر پایه نظرهای ارسطو در بوطیقا (شخصیت قهرمان، پیرنگ، هامارتیا و گناه تراژیک، تقدیرباوری و کاتارسیس) به منظور تأثیرپذیری ادب فارسی از ادب یونانی در نوع تراژدی در داستان‌های «رستم و سهراب، سیاوش، فرود و رستم و اسفندیار» بررسی خواهد شد.

اجزای تراژدی در چهار داستان شاهنامه

قهرمان

طبق نظر ارسطو، قهرمان تراژدی ویژگی‌های دارد: دارای خانواده‌ای ممتاز و نژاده، شخصیتی بااراده و دارای جسارت، دارای یک نقص اخلاقی یا نقایصی که به سبب آن سقوط کند و پیوند خویشی با طرف مقابل که از آن بی‌خبر است.

الف) نژاد قهرمان

طبق نظر ارسطو، قهرمان باید نژاده و از خانواده‌های برتر، ممتاز و مشهور جامعه باشد «بهترین تراژدی‌ها، دربارهٔ سرنوشت چند خاندان معدود ساخته می‌شود» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۷۱). این ویژگی در شاهنامه مشهود است، چنان‌که در دو داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، وقایع دربارهٔ خاندان رستم اتفاق می‌افتد و دو تراژدی دیگر نیز دربارهٔ خاندان سیاوش و پسرش فرود است (همان: ۲۳۸). هر یک از قهرمانان این تراژدی‌ها از خانواده‌های مشهور جامعه و نژاده هستند.

ب) پیوند خویشی و حسّیِ دو طرف اصلی در تراژدی

ارسطو دربارهٔ این پیوند بیان می‌کند که: «حوادث فجیع بین کسانی که با یکدیگر دوستی دارند روی می‌دهد؛ مثل اینکه برادر، برادری را یا پسر، پدر را به هلاکت می‌رساند یا مادر، فرزند را و یا فرزند، مادر را هلاک می‌کند» (همان: ۱۳۶). در تراژدی‌های مورد نظر، قهرمانان یا پیوند خویشاوندی دارند، مانند رستم و سهراب و سیاوش و افراسیاب یا پیوند احساسی و ملّی مانند رستم و اسفندیار و فرود و طوس.

ج) برخورداری از قدرت اراده و جسارت

بر اساس نظر ارسطو در بوطیقا، یکی از ویژگی‌های قهرمان تراژدی، برخورداری از قدرت اراده و جسارت است. قهرمان تراژدی‌های شاهنامه فردوسی از این ویژگی بهره‌مند

هستند؛ چنان‌که در داستان رسم و سهراب، تصمیم‌گیری و لشکرکشی سهراب به ایران برای یافتن پدر و بر تخت نشاندن او، نشان‌دهندهٔ قدرت ارادهٔ اوست. قدرت اراده و جسارت رستم نیز در همهٔ امور و در سرتاسر شاهنامه مشهود است. در داستان سیاوش، بارها شاهد تجلّی ارادهٔ قهرمان هستیم. در آزمون گذر از آتش با شجاعت می‌گوید:

اگر کوه آتش بود بسپرم از این تنگ خوار است اگر بگذرم

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۴۷)

در ماجرای گروگان‌گیری تورانیان و پذیرفتن پیمان صلح، قاطعانه بر سر پیمانی که بسته، می‌ماند:

ز پیمان تو سر نگردد تهی و گر دور مانم ز تخت مهی

(همان: ۲۶۷)

اسفندیار نیز در انجام خواست پدر و اهدافش قاطعانه عمل می‌کند.

د) نقطهٔ ضعف تراژیک یا هامارتیای قهرمان

هامارتیا، ضعفی است که قهرمان تراژدی به سبب آن، زمینهٔ سقوط و نگون‌بختی خود را فراهم می‌سازد. به این نقطهٔ ضعف در زبان یونانی، «Hamartia» گفته می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۱). هامارتیا از نظر لفظی به معانی «نقص»، «خطا»، «ضعف» و «خطای غیرعمد تراژیک» معنا شده است. در میان این معانی متعدد، «نقص» شاید مناسب‌ترین معنی برای هامارتیا باشد (یانگ، ۱۳۹۵: ۶۹-۷۲)؛ زیرا طبق تعاریف، قهرمان تراژدی، یک انسان کامل و عالی نیست و بداقبالی‌هایی که برایش به وجود می‌آید، نه به واسطهٔ گناه و شرارت، بلکه به واسطهٔ خطا و ضعف اخلاقی او شکل می‌گیرد» (Hall, 1963: 8) و در بسیاری موارد، قهرمان از آن خبر ندارد.

رستم، قهرمان ملّی شاهنامه، برخلاف شخصیت خوب و مثبتش، صفاتی نهادینه در وجودش دارد که گاهی بروز می‌دهد؛ مانند گونه‌ای حیله‌گری یا ترفند زیرکانه که در مبارزه با سهراب به کار می‌گیرد. رستم، سهراب ساده‌دل را می‌فریبد و از چنگش رهایی می‌یابد. امّا در مبارزهٔ دوّم با سهراب، برخلاف گفته‌های قبلی، بر سر قول و سخن خود نمی‌ماند و با به زیر انداختن سهراب، به‌سرعت جگرگاهش را می‌درد.

شاید بتوان این اقدام رستم را برای دفاع از خود و کشور، توجیه کرد؛ امّا این امر در

نبرد رستم با اسفندیار نیز مشاهده می‌شود. «حقیقت امر این است که وجود کاراکتری مانند سیمرغ حول شخصیت رستم، مقداری جنبهٔ منفی و جادوگری به شخصیت وی بخشیده است که در بحث پیرامون تراژدی، یکی از ویژگی‌های قهرمان یا همان نقیصهٔ تراژیک محسوب می‌گردد» (سیدصادقی و قانون، ۱۳۹۴: ۲۳). رستم بر اساس نهاد وجودی خود، اندکی نیرنگ و شرارت از خود بروز می‌دهد که مقتضای شخصیت تراژیک اوست و قابل توجّه است.

سهراب نیز جوان، دلاور، شجاع و قدرتمند است؛ امّا مانند هر شخصیت تراژیکی، دارای نقص‌هایی است. شفقت زیاد او در برابر دیگران که اقتضای پاکی و جوانی اوست، در کنار تجربهٔ اندک و سادگی، نقص شخصیت و نقص تراژیک او به شمار می‌آید که در رویارویی با رستم، سبب کشته شدن و سقوطش می‌شود.

اسفندیار نیز به سبب نقص‌های وجودی خود نزول می‌کند؛ چنان که «اسفندیار از آغاز کار، دو خصیصهٔ آزمندی و نیکدلی را در کنار هم از خود نشان می‌دهد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۴۴). او با طمع قدرت، بارها فریب گشتاسب را می‌خورد و با ساده‌دلی و خوش‌باوری در برابر زورگویی‌های او سر اطاعت فرود می‌آورد.

نقص تراژیک سیاوش، پاک‌نهادی و درون‌گرایی است. برخی ویژگی‌های فردی در وجودش نهادینه شده است که موجبات سقوطش را فراهم می‌کند. فریب خدعه‌های گرسیوز حیله‌گر را می‌خورد و در دام او گرفتار می‌شود. فرود نیز سادگی و بی‌تجربگی دارد که اقتضای جوانی اوست. همچنین شخصیت وابستهٔ او را می‌توان نقص تراژیک او دانست.

افسانهٔ مضمون (پیرنگ)

افسانهٔ مضمون، قلب و روح تراژدی است و به معنی ترسیم ارادهٔ قهرمان در یک موقعیت است که به تغییر وضعیت او می‌انجامد. ارسطو معتقد است که کیفیّت یک تراژدی از پیرنگ آن مشخّص می‌شود. یکی از استدلال‌هایی که او برای اثبات دیدگاه خود ذکر می‌کند این است که به تعبیر بای‌واتر[1] در ترجمهٔ مشهورش از *فنّ شعر*، «نیرومندترین عناصری که به تراژدی جذابیّت می‌دهند، عبارتند از دگرگونی‌ها و بازشناخت‌هایی که خود از اجزای پیرنگند» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۴۵) و همگی به دگرگونی

1. Bywater

وابسته‌اند؛ چنان‌که بازشناخت، زمانی روی می‌دهد که تحوّل (دگرگونی) صورت پذیرد و فاجعه (واقعهٔ دردانگیز) جزء سوم پیرنگ نیز تحوّلی (دگرگونی) از سعادت به شقاوت است.

الف) بازشناخت

ارسطو، بازشناخت را انتقال یک طرف یا طرفین از ناشناخت به شناخت که باعث دشمنی یا دوستی ایشان شود، تعریف می‌کند.

۱- بازشناخت از روی نشانه‌ها: ارسطو دربارهٔ این نشانه‌ها می‌گوید: «نشانه‌هایی هستند خارجی مثل گردن‌بند یا دست‌بند و یا مثل آن سبد که در تراژدی تیرو سبب بازشناخت می‌شود» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۱۴۱).

در داستان رستم و سهراب، بازشناخت به وسیلهٔ نشانهٔ عینی «مهره» و «درفش» اتفّاق می‌افتد که به بازشناخت سهراب و رستم کمک می‌کند:

چو بگشاد خفتان و آن مهره دید — همه جامهٔ پهلوی بر درید
همی گفت کای کشته بر دست من — دلیر و ستوده به هر انجمن

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۸۷)

درفش در شناسایی سپاهیان ایرانی به سهراب مؤثر است. چنان‌که «هر پهلوان یک نشانهٔ آشکار بر درفش خود دارد. هر درفش، سهراب را در بازشناسی فرماندهٔ سپاه و سربازان هر گروه یاری می‌دهد. در پس هر نشان و لباس، پیشینه‌ای نهفته و برای فرمانده، نشان عظمتی است که «گرگ» نشان گیو، «ماه» نشان فریبرز و «پیل» نشان طوس بوده است» (صالحی دارایی، ۱۳۸۸: ۹).

در داستان سیاوش، نشانه‌های ظاهری بازشناخت، «عطر و بو و آتش» است که به بازشناخت کاووس برای بی‌گناهی سیاوش کمک می‌کند. کاووس برای یافتن گناهکار، نخست همهٔ بدن سیاوش را می‌بوید و اثری از عطر و بوی شهبانو نمی‌یابد. اگر به‌راستی درگیری بین آن دو درگرفته بود، باید در بدن جوان، اثر خراش و زخم می‌بود که نیست (رحیمی، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

بر و بازوی سرو بالای او — سراسر ببویید هر جای اوی
نبود از سیاوش بر آن گونه بوی — نشان پسودن نبود اندر اوی

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۲۶)

در داستان فرود، «درفش» و «خال»، نشانه‌های بازشناخت هستند. فرود برای بازشناخت سپاه برادرش از مشاورش «تخوار»، نشان درفش بزرگان سپاه ایران را می‌جوید.

نشان ظاهری دیگر «خال» است که نشان خاندان کیقباد است و به بازشناخت بهرام گودرز دربارهٔ فرود کمک می‌کند:

بدو گفت بهرام: بنمای تن برهنه نشان سیاوش به من
به بهرام بنمود بازو فرود ز عنبر به گل بر یکی خال بود
بدانست کو از نژاد قباد ز تخم سیاوخش دارد نژاد

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۳۹)

در داستان رستم و اسفندیار، نشانهٔ ظاهری مشاهده نشد.

۲- بازشناخت از روی قیاس: از روی مقایسه حاصل می‌گردد. در داستان رستم و سهراب، رستم در نخستین دیدار با سهراب، او را از روی قیاس مانند سام، نیای خویش می‌پندارد (تو گویی که سام سوار است و بس) و در وصفش می‌گوید:

چو مانندهٔ سام جنگی بود دلیر و هشیوا جنگی بود

(همان: ۱۸۴)

زمانی که سهراب با هومان (از فرماندهان سپاه افرسیاب) دربارهٔ رستم که نمی‌داند پدرش است سخن می‌گوید، از روی قیاس، او را شبیه خود می‌داند:

برو کتف و بالش همانند من تو گفتی نگارنده برزد رسن

(همان: ۱۸۰)

در داستان سیاوش و فرود و اسفندیار بازشناخت از روی قیاس مشاهده نشد.

۳- بازشناخت از روی یادآوری: که با دیدن چیزی یا شنیدن صدایی حاصل می‌شود. پس از مرگ سهراب، تهمینه، تمامی اموال سهراب از جمله شمشیر و حتّی دُم اسب او را جمع‌آوری می‌کند و به تهیدستان می‌بخشد. «تهمینه با این کار در واقع نشانه‌های پهلوانی سهراب را از بین می‌برد و به چیز دیگری تبدیل می‌کند» (دیویدسن، ۱۳۸۰: ۱۵۵)، تا با دیدن آنها به یاد سهراب نیفتد:

بیاورد خفتان و درع و کمان همان نیزه و تیغ و گرز گران

بیـــاورد زریـــن‌لگـــام و ســـپر　　لگـــام و ســـپر را همـــی زد بســـر
بـــه درویـــش داد آن همـــه خواســـته　　زر و ســـیم و اســـبان آراســـته
(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۹۹)

ب) دگرگونی

بر اساس نظر ارسطو، دگرگونی، تغییر ناگهانی است کـه ضـربه‌ای دور از انتظـار بـه مخاطب وارد می‌آورد: «دگرگونی[1]، تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آن است» (ارسـطو، ۱۳۶۹: ۶۶) و هنگامی رخ می‌دهد که «معلوم شود اعمال و رفتـار کسـی، پیامـدهایی دارد که دقیقاً برعکس آن چیزی است که خود او در پی آن بوده یا انتظار آن را داشته اسـت» (همـان: ۶۷). تغییر و دگرگونی در سرنوشت قهرمان تراژدی، اهمیّت زیادی دارد؛ زیرا ایـن تغییر ناگهانی می‌تواند تأثیر بیشتر و نیرومندتری ایجاد کند (لیچ، ۱۳۹۰: ۱۰۴).

در تراژدی رستم و سهراب، بازشناخت و دگرگونی، در عـالی‌تـرین شـکل آن از نظـر ارسطو (همگامی دگرگونی و بازشناخت) صورت می‌گیـرد. ایـن بازشـناخت، همزمـان بـا دگرگونی رخ می‌دهد. رستم و سهراب که هر یک، دیگری را دشمن می‌پندارند و در ایـن رویارویی، مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند، پس از بازشـناخت، بـه‌یکبـاره دچـار دگرگـونی و تحوّل موقعیت می‌شوند. رستم به جای دشمن، فرزندش را هلاک کرده و اکنـون پـدری سوگوار و دردمند است و با گریه و زاری و فغان می‌گوید:

همی گفت کای کشـته بـر دسـت مـن　　دلیـــر و ســـتوده بـــه هـــر انجمـــن
همی ریخت خـون و همـی کنـد مـوی　　ســرش پــر ز خــاک و پــر از آب روی
(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۸۷)

سهراب که از آغاز تراژدی بـه قصـد یـافتن رسـتم و بـر تخـت نشـاندن او بـه ایـران لشکرکشی کرده، اکنون به دست رستم به قتل رسیده و آن دگرگـونی و تغییـر ناگهـانی مورد نظر ارسطو که ضربه‌ای نامنتظر را بـه مخاطـب وارد مـی‌آورد و دقیقـاً بـرعکس آن چیزی است که خود قهرمان در پی آن بوده، اتفّاق می‌افتد.

در داستان سیاوش که پسر کاووس و تربیت‌شدهٔ رسـتم پهلـوان اسـت و دشـمنی بـا تورانیان (دشمن ایرانیان) در او نهادینه شده است، در نبرد با تورانیـان، دچـار دگرگـونی

1. Peripeteia

می‌شود. این دگرگونی از روی ضرورت است؛ چنان‌که سیاوش در این نبرد بـه افراسـیاب و تورانیان اعتماد می‌کند و پیمان صلح و دوستی می‌بندد. او خود می‌داند که به این دوسـتی اعتماد نیست؛ امّا از روی ضرورت و به خاطر دوری از دربار کاووس و رهایی از خدعـه‌هـای سودابه، به‌ناچار پیمان دوستی را می‌پذیرد و از دشمنی به دوستی دگرگون می‌شود:

سیاوش به یک روی از آن شـاد گشـت　　بـه یـک روی پُـر درد و فریـاد گشـت
که دشمن همـی دوسـت بایسـت کـرد　　ز آتـــش کجـــا بردمـــد پـــاد ســـرد

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۸۰)

افراسیاب هم در این داستان، دچار دگرگـونی مـی‌شـود. او کـه در شـاهنامه همـواره زشتی و پلیدی است و در بندهشن «با نام افرسیاب تور جادوگر» (کزازی، ۱۳۹۲: ۵۷۳) از او یاد شده و همیشه دشمن و بدخواه ایرانیان بوده است، ناگهان در برابر سیاوش به انسانی نیک و مهربان بدل می‌شود.

دگرگونی کلّی تراژدی سیاوش نیز چنین است که سیاوش پس از ماجراهـای فـراوان که در دربار کاووس برایش اتفّاق افتاده، برای گریز از کاووس و نیرنگ‌هـای سـودابه، بـه سرزمین توران و افراسیاب پناهنده می‌شـود تـا در آنجـا بـه آرامـش برسـد؛ امّـا بـر اثـر دگرگونی اوضاع، گرفتار حیله‌ها و حسادت گرسیوز و خشم و غصب بـی‌مـورد افراسـیاب شده، در نهایت به دستور او کشته می‌شود.

در داستان فرود، طوس، فرماندۀ برگزیدۀ کیخسرو، از همـان ابتـدا بـرخلاف دسـتور و بـا غرور و گستاخی، موجبات کشته شدن ایرانیان را فراهم می‌آورد و فرود را به کشتن می‌دهد.

در داستان اسفندیار، اساس تراژیک بر «تحوّل درونی اسفندیار از زیبـا بـه زشـت و از والا به پست استوار شده است» (فرزانه، ۱۳۷۶: ۱۱۳). اسفندیار پاک‌سرشـت کـه همـواره از رستم با بزرگی و نیکی یاد می‌کرد، برای رسیدن به تاج و تخت، چشم را بـر نیکـی‌هـا و ارزش‌های رستم می‌بندد و نظرش دربارۀ او دگرگون می‌شود.

دگرگونی دیگر در داستان رستم و اسفندیار مربوط به رسـتم اسـت. «نقطـۀ حسّـاس شخصیت رستم که موجب دگرگونی او می‌شـود، نـام، آزادی و حفـظ حیثیـت پهلـوانی است؛ زیرا نام در نزد او، حتّی از جانش ارزشمندتر است» (ریحـانی‌نیـا و بیـگ‌زاده، ۱۳۹۷: ۹). رستم که به پهلوان «تاج‌بخش» مشهور است و همواره حامی پادشاهان و بـر تخـت‌نشـانندۀ

آنان است، این بار به خاطر «نام» و حفظ آزادی، به‌ناچار اسفندیار (شاهزاده و پهلوان) را می‌کشد. و در نهایت دگرگونی کلّی در داستان رستم و اسفندیار، چنان است که اسفندیار که به دستور گشتاسب برای دستگیری رستم به سیستان رفته است، به دست او کشته می‌شود. این همان دگرگونی و تحوّلی است که برخلاف تصوّر و انتظار روی می‌دهد.

ج) فاجعه و واقعهٔ دردانگیز

فاجعه و واقعهٔ دردانگیز، ارتباط نزدیکی با هم دارند و ارسطو آن را کرداری که موجب مرگ یا رنج قهرمان می‌شود، می‌پندارد (ارسطو، ۱۳۶۹: ۳۳). همچنین «فاجعه در لغت به معنی مصیبت و بلاست و آخرین و بزرگ‌ترین حادثهٔ مصیبت‌بار در مسیر تراژدی است. فاجعه، مرحله‌ای است که به موجب آن، قهرمان تراژدی به نحوی قربانی می‌شود و عمل نمایشنامه به سامان می‌رسد» (داد، ۱۳۸۵: ۳۵۴).

در داستان رستم و سهراب، زمانی که سهراب (قهرمان) به دست پدر خود (قهرمان دیگر) کشته می‌شود، فاجعه رخ می‌دهد. سهراب که با هدف یافتن پدر به ایران آمده و بارها و از هر راهی برای شناسایی او تلاش کرده بود، اکنون به دست همان پدر به قتل رسیده است. بدنامی و تیره‌روزی این لحظهٔ رستم به همراه حجم عظیمی از اندوه و درد جان‌سوز، به معنای واقعی از سعادت به شقاوت رسیدن و از اوج به حضیض و فرود آمدن قهرمان را نشان می‌دهد.

در داستان سیاوش، فاجعهٔ اصلی، پناهنده شدن سیاوش به توران است که بر اثر بی‌کفایتی و بی‌خردی کاووس روی می‌دهد. همین امر است که موجبات رنج و در نهایت مرگ قهرمان را فراهم می‌آورد.

در داستان فرود، واقعهٔ دردانگیز، خویشتن‌کشی ایرانیان است که به جای قرار گرفتن در یک جبهه، مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند. صحنهٔ غم‌انگیز این تراژدی از چشم بهرام گودرز و فردوسی چنین است:

چو بهرام نزدیک آن پاره شد — از اندوه یکسر دلش پاره شد
به ایرانیان گفت کین از پدر — همان خوارتر مرد و هم زارتر
کشندهٔ سیاوخش چاکر نبود — به بالینش بر کشته مادر نبود

(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۳۱)

در داستان رستم و اسفندیار، همهٔ وقایع دردانگیز است. دو پهلوان بزرگ و شایستهٔ هم‌وطن، رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند. هرچند هیچ‌یک واقعاً خواستار مرگ دیگری نیست، یکی از آن دو باید به دست دیگری کشته شود؛ زیرا «گریز پهلوان در حقیقت مرگ اوست» (بهار، ۱۳۷۴: ۶۳). اسفندیار و رستم هر یک بر سر دو راهی انتخاب میان دو شَرّ قرار می‌گیرند؛ چنان‌که هر کدام را برگزینند، ناخوب است و مرگ قهرمان اتفاق می‌افتد:

«چگونه می‌توان فرود آمدن جهان‌پهلوان را از اوج سربلندی، بهتر از این توصیف کرد:

خم آورد بالای سرو سهی — از او دور شد دانش و فرّهی
نگون شد سر شاه یزدان‌پرست — بیفتاد چاچی‌کمانش ز دست
گرفته بُش و یال اسب سیاه — از او دور شد دانش و فرّهی»

(رحیمی، ۱۳۶۹: ۱۹۹)

نقش تقدیر در تراژدی

سهم تقدیر و سرنوشت در شکل‌گیری تراژدی به عنوان عنصری ناگزیر، برجسته است؛ چنان‌که در تیره‌بختی و سقوط قهرمانان تراژدی، نقشی محوری دارد. قهرمان تراژدی در برابر سرنوشت، ناتوان و مقهور است و این تقدیر، او را به سوی فاجعه و تیره‌روزی می‌برد. او در گزینش راه نهایی، ناچار و ناگزیر است. «آن عامل ناگزیر، سرنوشت و تقدیر محتوم نام دارد» (مهرکی و بهرامی رهنما، ۱۳۹۹: ۳). جلوهٔ تقدیر در شاهنامه چنان است که «پروردگار حاکم بر سرنوشت و دهندهٔ بخت است. سرنوشت نه نیروی مستقل، بلکه صرفاً تجلّی فرمانروایی پروردگار بر جهان است» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

فردوسی این تقدیرباوری را در تراژدی‌های شاهنامه به اشکال گوناگون و در زمان‌های متناسب آورده است. گاهی در پیش‌درآمد داستان «تقریباً در تمامی تراژدی‌ها، فضای داستان از همان آغاز به فاجعه‌ای اشاره دارد که سرانجام رُخ خواهد داد» (لیچ، ۱۳۹۰: ۶۵). گاهی در میانهٔ تراژدی به فراخور آن، گاهی به کمک پیشگویی ستاره‌شماران، «در شاهنامه، تقدیرباوری فردوسی به اندیشه‌های ستاره‌شناسی درآمیخته است. او از هنرنمایی ستاره‌شماران در میانهٔ داستان‌ها و نشان دادن هنر و دانش خود سخن می‌گوید» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۹۳). و گاهی به کمک خواب و رؤیا در بخش پهلوانی شاهنامه،

رؤیاهایی وجود دارد که در آینده حتماً به وقوع خواهند پیوست. این خواب و رؤیاها پیش از وقوع در جهان واقعی، در عالم خواب به شیوه‌ای نمادین بر رؤیابین وارد می‌شوند؛ چنان‌که این رؤیاها، پیشگو هستند و به زودی یا در آینده در زندگی قهرمان داستان روی می‌دهند (مهرکی و بهرامی رهنما، ۱۳۹۰: ۴۷).

در داستان رستم و سهراب، فردوسی به نقش تقدیر با بیانی حزن‌انگیز اشاره می‌کند:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
اگر مرگ داد است، بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۹۷)

در میانهٔ داستان، زمانی که سهراب، نشانی رستم را از هجیر می‌جوید و او به دلایل امنیتی از این کار سرباز می‌زند، فردوسی دربارهٔ تقدیر و سرنوشت می‌گوید:

تو گیتی چه سازی که خود ساختست — جهاندار از این کار پرداختست
زمانه نبشته دگرگونه داشت — چنان کو گذارد بباید گذاشت

(همان: ۲۱۶)

پیش از غلبهٔ رستم بر سهراب آمده است:

هر آنگه که خشم آورد بخت شوم — کند سنگ خارا بکردار موم

(همان: ۲۳۶)

پس از آنکه رستم، پهلوی سهراب را می‌درد، سهراب خطاب به رستم می‌گوید:

بدو گفت کین بر من از من رسید — زمان را به دست تو دادم کلید
توزین بی‌گناهی که این گوژپشت — مرا برکشید و به‌زودی بکشت

و در پایان تراژدی در مراسم سوگواری سهراب، فردوسی، نقش تقدیر را گوشزد می‌کند:

چنین است کردار چرخ بلند — به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه — به خم کمندش رباید ز گاه

(همان: ۲۴۵)

در رویارویی رستم و سهراب، فردوسی، تأثیر تقدیر و سرنوشت و ناتوانی قهرمان در برابر آن را به‌زیبایی به تصویر می‌کشد:

خـــم آورد پشـــت دلیـــر جـــوان زمانـــه بیامـــد نبـــودش تـــوان

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۳۷)

در تراژدی سیاوش، نقش تقدیر به کمک پیشگویی ستاره‌شماران و خواب و رؤیا بارزتر است. زمانی که سیاوش به دنیا می‌آید، کاووس به کمک ستاره‌شماران، طالع و سرنوشت او را می‌سنجد. آنان تقدیرش را توأم با درد و رنج می‌بینند:

از او کـــاو شـــمار ســـپهر بلنـــد بدانست نیک و بد و چون و چند

ســـتاره بـــر آن بچـــه آشـــفته دیـــد غمی گشت چون بخت او خفته دید

(همان: ۲۶۵)

خواب سیاوش در این داستان از نوع خواب‌های پیشگو است. سیاوش در خواب می‌بیند که در یکسوی، رود بیکران و در سوی دیگر، کوه آتش قرار دارد و آن آتش «سیاوش‌گرد» را برافروخته می‌کند و افراسیاب خشمگین در آتش می‌دمد. به فرنگیس درباره تعبیر خوابش می‌گوید که به وقوع خواهد پیوست:

ببرنـــد بـــر بـــی‌گنـــه بـــر ســـرم ز خـــون جگـــر بربرنـــد افســـرم

بمـــانم بســـان غریبـــان بـــه خـــاک ســـرم کـــرده از تـــن بـــه شمشـــیر چـــاک

(همان: ۲۸۶)

در داستان فرود، رؤیای جریره (مادر فرود) قابل توجّه است؛ رؤیایی که از حوادث تلخ و شوم آینده خبر می‌دهد. این رؤیا نیز پیشگو است. او در خواب می‌بیند که دژ، آتش گرفته است و همه‌چیز را می‌سوزاند و نابود می‌کند:

بـه خـواب آتشـی دیـد کـز دژ بلنـد برافروختـــی پـــیش آن ارجمنـــد

سراســـر ســـپد کـــوه بفروختـــی پرســـتنده و دژهمـــی ســـوختی

(همان: ۵۳)

در داستان رستم و اسفندیار، گشتاسب از «جاماسپ»، وزیر دانشمند خود می‌خواهد تا طالع و سرنوشت اسفندیار را ببیند و آینده و مرگ او را پیش‌بینی نماید. جاماسپ در این‌باره پاسخ می‌دهد:

وراهـــوش در زابلســـتان بـــود بـــه دســـت تهـــم پوردســـتان بـــود

(همان: ۲۳۱)

خطای تراژیک[1]

گناه بزرگ و خطایی که قهرمان تراژدی مرتکب می‌شود و به سبب آن به تیره‌روزی می‌افتد، خطای تراژیک است و قهرمان را از سعادت به شقاوت می‌رساند. گاهی به این خطا، هامارتیا و گاهی گناه تراژیک می‌گویند. امّا تفاوتی میان هامارتیا (نقص قهرمان) و این خطا و گناهی که قهرمان آن را مرتکب می‌شود، وجود دارد. هرچند به‌اشتباه و نادانسته هامارتیا، ضعفی است که در وجود قهرمان، نهادینه است مانند ترّحم، در این خطا، قهرمان فاعل و به گونه‌ای دارای اختیار است. در تراژدی رستم و سهراب، خطای سهراب، پندناپذیری، ساده‌دلی و اعتماد بی‌مورد به دشمن است؛ چنان‌که پند مادر دربارهٔ افراسیاب و مخفی نمودن نیّت و قصدش از او را جدّی نمی‌گیرد و در دام حیله‌های افراسیاب می‌افتد. اعتماد به هومان نیز که فرستاده و سرسپردهٔ افراسیاب است، خطای دیگر اوست. در رویارویی با گردآفرید و رستم نیز همین اعتماد به دشمن، موجبات شکست و ناکامی او را فراهم می‌آورد.

گناه و خطای رستم نیز بی‌توجّهی به سخنان سهراب و نشانه‌هایی است که او را در شناسایی سهراب می‌توانست یاری دهد. «گناه رستم این است که اندیشهٔ نام و ننگ و دفاع از میهن، مانع از آن می‌گردد تا اشارات مهرآمیز سهراب را دریابد؛ وگرنه او در قتل سهراب، مقصّر اصلی نیست و این همان چیزی است که در درام به آن «گناه تراژیک» می‌گویند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۶۰). پنهان کردن همین نام، او را وادار می‌سازد تا خطای بزرگ و فاحش دریدن پهلوی فرزند خود را مرتکب می‌شود.

سبک تیغ تیز از میان برکشید بر شیر بیدار دل بردرید

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۳۷)

ارتکاب عملی که از روی ناآگاهی از قهرمان تراژدی سر می‌زند و موجبات سقوط او و شکل‌گیری تراژدی را فراهم می‌آورد، نقطهٔ اوج تراژدی است و می‌تواند بسیار تأثیرگذار و ماندگار باشد.

خطای تراژیک دیگر در این داستان، مربوط به افراسیاب و کاووس است. آنان در رویارویی پدر و پسر، نقش مهمّی دارند. افرسیابی که سهراب جوان را با لشکری به ایران

1. Tragic Flaw

می‌فرستد و کاووسی که از دادن نوش‌دارو برای نجات سهراب امتناع می‌کند، هر دو از همبستگی پدر و پسر پهلوان بیم دارند و به تکوین این تراژدی برای حفظ قدرت خود کمک می‌کنند.

در تراژدی سیاوش، موارد متعددی را به عنوان خطای تراژیک می‌توان برشمرد؛ از جمله این موارد عبارتند از:

- پندناپذیری و غرور سیاوش، هنرنمایی و تحریک حسادت بدخواهان و زودباوری: سیاوش پندهای بهرام و زنگهٔ شاوران دربارهٔ عذرخواهی از کاووس را نادیده می‌گیرد:

بدو گفت بهرام کین رای نیست ترا بی پدر در جهان جای نیست
مکن خیره اندیشه بر دل دراز سر او به چربی به دام آر باز
نپذرفت از آن دو خردمند پند دگرگونه بد راز چرخ بلند

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۳: ۲۷۲)

او هنگام رویارویی با افراسیاب، لباس رزم به تن می‌کند و با این اشتباه، ذهنیت افراسیاب در مورد خودش را دربارهٔ دشمنی با او تقویت می‌نماید.

گر ایدر چنین بی‌گناه آمدی چرا با زره نزد شاه آمدی؟
پذیره شدن زین نشان راه نیست کمان و سپر، هدیهٔ شاه نیست

(همان، ج۲: ۳۵۲)

در داستان فرود، کم‌تجربگی، مشورت با وزیر «ناکاردان» و احساس حق به جانب بودن فرود، از خطاهای تراژیک او به شمار می‌آیند. هنگامی که فرود از آمدن سپاه ایران به سوی کلات آگاه می‌شود، غمگین و از طرفی خشمگین می‌شود:

چو بشنید ناکاردیده جوان دلش گشت پر درد و تیره روان

(همان، ج۳: ۳۱)

فردوسی با به کار بردن صفت «ناکاردیده» برای فرود جوان، بی‌تجربگی و خامی او را به مخاطب نشان می‌دهد. پس از گفت‌وگوی فرود با بهرام، او خودش را سزاوار سالاری سپاه برای کین‌خواهی پدرش (سیاوش) می‌داند و می‌گوید:

سزاوار این جستن کین منم به جنگ آتش تیز برزین منم

(همان: ۴۰)

طوس نیز به سبب غرور زیاد، خودکم‌بینی و احساس شکست و ناکامی، در تکوین این تراژدی نقش زیادی دارد؛ چنان‌که از همان آغاز با گستاخی و خیره‌سری، برخلاف فرمان کیخسرو عمل می‌کند:

همان به که سوی کلات و جَرم برانیم و منزل کنیم از میم

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۳: ۳۰)

زمانی که بهرام، پیغام فرود را به طوس دربارهٔ سزاوارتر بودن او برای فرماندهی سپاه می‌رساند، طوس در پاسخ می‌گوید:

گر او شهریارست، پس من که‌ام؟ بر آن دز چه گوید ز بهر چه‌ام؟

(همان: ۴۱)

در داستان رستم و اسفندیار، رستم نیز که حاضر نیست به هیچ قیمتی نامش را آلوده سازد، به اسفندیار می‌گوید:

ز من هرچ خواهیت فرمان کنم ز دیدار تو رامش جان کنم

مگر بند کز بند عاری بود شکستی بود زشت‌کاری بود

(همان، ج۵: ۳۳۵)

در این تراژدی شاید آزمندی و قدرت، بیشتر از همهٔ موارد، نقش دارد؛ قدرت‌طلبی گشتاسب و اسفندیار، چنان‌که «قدرت‌طلبی اسفندیار، او را به ناسنجیدگی وامی‌دارد» (رحیمی، ۱۳۶۹: ۱۴۹). این آزمندی و قدرت‌طلبی سبب می‌شود تا خطاهای متعدد را مرتکب شود؛ تا اینکه بزرگ‌ترین اشتباهش، «پذیرش پیشنهاد رستم مبنی بر موکول کردن مبارزه به فردا» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۷۲) را مرتکب شود و در این راه کشته شود.

کاتارسیس (پالایش روحی در تراژدی)

ارسطو در فن شعر، ضمن تعریف تراژدی معتقد است که تراژدی باید حسّ ترحّم و ترس را برانگیزد، تا تزکیه (کاتارسیس) این عواطف را موجب شود (ارسطو، ۱۳۶۹: ۶۷) و کاتارسیس را مهم‌ترین تأثیر تراژدی بر مخاطبان می‌داند. کاتارسیس در لغت به معنی «فرایند رها شدن احساسات قوی است؛ برای مثال از طریق نمایشنامه یا سایر فعّالیت‌های هنری که به عنوان راهی برای تسکین خشم، رنج و... تلقی می‌شود. این واژه

از کلمهٔ یونانی «کاتارین[1]» به معنای تصفیه، تزکیه و پالایش، مشتق شده است» (Deuter et al, 2015: 305). تراژدی واقعی از طریق کاتارسیس به احساسات ما شکل می‌دهد و با کنترل آنها، احساسات ما را از رفتن به سوی خطر بازمی‌دارد (Hall, 1963: 8). نقش و تأثیر کاتارسیس، عامل تعیین‌کنندهٔ موفّق‌تر بودن تراژدی است (هیوم، ۱۳۸۸: ۵۱). تأثیرگذاری از طریق کاتارسیس چنان است که مخاطب از طریق هم‌ذات‌پنداری با قهرمان، دچار ترس و شفّقت می‌شود و در پایان تراژدی از اینکه خود به چنین عقوبتی گرفتار نشده، به آرامش درونی که همان کاتارسیس مورد نظر ارسطو است می‌رسد (پیشگو و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۵). فردوسی در شاهنامه به کمک توصیف صحنه‌های دردناک و صحنه‌پردازی، نمایش گفت‌وگوی شخصیت‌ها و پند و اندرز، کاتارسیس ارسطویی را ایجاد کرده است.

الف) توصیف صحنه

فردوسی در شاهنامه، صحنه‌های تأثیرگذار را توصیف می‌کند، چنان‌که «وصف، ابزاری کارآمد برای به تصویر کشیدن چگونگی و چیستی هستی و شیوهٔ زندگی اجتماعی، آنگونه که برای گوینده پیش آمده است، می‌باشد» (عقدائی، ۱۳۹۴: ۹).

در داستان رستم و سهراب، صحنه‌های سوگواری تهمینه و رستم بر پیکر سهراب، بسیار دردناک توصیف شده است:

سوگواری تهمینه:

کنون مادرت ماند بی تو اسیر — پر از رنج و تیمار و درد و زحیر
چرا نامدم با تو اندر سفر — که گشتی بگردان گیتی سحر

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۱۸۹)

صحنهٔ سوگواری رستم بر بالین سهراب:

همی گفت کای کشته بر دست من — دلیر و ستوده به هر انجمن
همی ریخت خون و همی کند موی — سرش پر ز خاک و پر از آب روی

(همان: ۱۸۷)

در داستان سیاوش، توصیف سوگواری فرنگیس برای سیاوش، با نکته‌سنجی

1. Kathairein

فردوسی، بسیار تأثیرگذار است:

همه بندگان موی کردند باز　　فرنگیس مشکین کمند دراز
برید و میان را به گیسو ببست　　به فندق گل ارغوان را بخست
به آواز بر جان افراسیاب　　همی کرد نفرین و می‌ریخت آب

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۳۰۴)

در داستان اسفندیار، سوگواری مادر و خواهران را اینگونه وصف می‌کند:

برهنه سر و پای پُر گرد و خاک　　به تن بر همه جامه‌ها کرده چاک
به پیش پدر بر بخستند روی　　ز درد برادر بکندند موی

(همان، ج۵: ۴۲۷-۴۳۰)

- پند و نصیحت: در شاهنامه و در میانهٔ روایت داستان، فردوسی دربارهٔ بی‌اعتباری دنیا و پوچی زندگی، ابیاتی را می‌سراید که بر تأثیرگذاری بیشتر داستان می‌افزاید. در داستان رستم و سهراب، زمانی که سهراب از هُجیر دربارهٔ رستم می‌پرسید، فردوسی دربارهٔ سخن به‌موقع، پند می‌دهد:

سخن -گفت- ناگفته چون گوهرست　　کجا ناگشاده به سنگ اندرست
چو از بند و پیوند یابد رها　　درخشنده مهری بود با بها

(همان، ج۲: ۱۶۴)

پس از کشته شدن فرود می‌خوانیم:

چنین است هرچند مانیم دیر　　نه پیل سرافراز ماند نه شیر

(همان، ج۳: ۷۳)

- گفت‌وگو: در متون دراماتیک، گفت‌وگو اهمیّت بسزایی دارد؛ زیرا علاوه بر ایجاد تنش‌های روانی می‌تواند ضمیر پنهان شخصیّت‌ها را آشکار سازد (ارجمند، ۱۳۷۸: ۱۰۲). فردوسی در شاهنامه، احساساتی مانند رنج، ترس، اندوه، شفقت و... را به کمک گفت‌وگو به تصویر می‌کشد.

در داستان سیاوش، فردوسی هراس فرنگیس از شنیدن تصمیم پدرش دربارهٔ قتل سیاوش را به شکل گفت‌وگو اینگونه بیان می‌کند:

به پیش پدر شد پر از درد و باک　　خروشان به سر بر همی ریخت خاک

بـــدو گفـــت کـــای پرهنـــر شـــهریار　　چـــرا کـــرد خـــواهی مـــرا خاکســـار
ســـر تاجـــداران مَبُـــر بـــی‌گنـــاه　　کـــه نپســـندد ایـــن داور هـــور و مـــاه
(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۳۰۴)

در داستان فرود به دنبال خواب دیدن جریره، شاهد گفت‌وگوهای مادر و فرزند هستیم که سرشار از غم و ناامیدی است:

بـــدو گفـــت بیـــدار گـــرد ای پســـر　　کـــه مـــا را بـــد آمـــد ز اختـــر بـــه ســـر
بـــه مـــادر چنـــین گفـــت جنگـــی فـــرود　　کـــه از غـــم چـــه داری دلـــت پـــر ز دود
مـــرا گـــر زمانـــه شـــده‌ســـت اســـپری　　زمانـــه ز بخشـــش فـــزون نشـــمری
(همان، ج۳: ۵۲)

در داستان رستم و اسفندیار، همهٔ ماجرا بر محور گفت‌وگو بین دو پهلوان می‌چرخد و صحنه‌های تأثیرگذاری را خلق نموده است:

رستم: که گوید برو دستِ رستم ببنـد؟　　نبنـــدد مـــرا دســـت چـــرخ بلنـــد
اسفندیار: دو دستت ببندم برم نزد شـاه　　بگـــویم کـــه مـــن زو ندیـــدم گنـــاه
(همان، ج۵: ۴۱۵)

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش بیانگر چند نکته است:

۱- قهرمانان داستان‌ها، نژاده، برتر و دارای اراده هستند؛ پیوند خویشی و دوستی دارند و دارای نقصی (هامارتیا) هستند که به سبب آن سقوط می‌کنند.

۲- این داستان‌ها دارای پیرنگی استوار هستند؛ چنان‌که اجزای پیرنگ ارسطویی، بازشناخت، دگرگونی و فاجعه را دارند. از میان انواع بازشناخت، بازشناخت به کمک نشانه‌های ظاهری، بسامد بیشتری دارد. دگرگونی همزمان با بازشناخت که بالاترین سطح دگرگونی است و برخلاف هدف قهرمان و انتظار خواننده روی می‌دهد، به‌ویژه در رستم و سهراب، برجسته است. فردوسی در بازشناخت و دگرگونی با ابتکار و نوآوری، فرهنگ و آیین‌های ملی ایرانی و باستانی را در این داستان‌ها به شکل هنرورانه‌ای باز گفته است. پایان داستان‌ها به فاجعه و مرگ قهرمان می‌انجامد.

۳- کاتارسیس (پالایش روحی) که هدف غایی تراژدی است، با اختلاف در شیوهٔ آن

و به کمک توصیف صحنه‌های تأثیرگذار، گفت‌وگوهای مؤثر و اندرز وجود دارد؛ چنان‌که عنصر گفت‌وگو در داستان اسفندیار و پند و اندرز در داستان سهراب و فرود و توصیف در داستان سیاوش، بسامد بیشتری دارد.

۴- نقش تقدیر با شگردهای مختلفی چون پیشگویی در آغاز داستان، به کمک ستاره‌شماران و خواب و رویا بیان شده است.

نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که داستان‌های (رستم و سهراب، سیاوش، فرود و اسفندیار) شاهنامه، ویژگی‌های تراژدی ارسطویی را دارد؛ هرچند در برخی مواضع، اختلاف در شیوهٔ بیان آن به چشم می‌خورد که به سبب اختلاف در نوع ادبی (روایی و نمایشی) و اختلاف در باورهای ملّت‌ها و... است و با الگوی تراژدی ارسطویی همسو است. می‌توان گفت که شیوهٔ فردوسی در این‌باره با تراژدی‌های یونانی و نظرهای ارسطو همسو است و تأثیرگذاری و جذابیت این داستان‌ها را دوچندان می‌سازد.

منابع

ارجمند، مهدی (۱۳۷۸) منشأ تولد متن دراماتیک، تهران، حوزهٔ هنری.

ارسطو (۱۳۸۶) بوطیقا، ترجمهٔ هلن اولیایی نیا، اصفهان، فردا.

----- (۱۳۶۹) فن شعر، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، بنگاه اندیشه.

برونیوس، تدی (۱۳۸۵) «کاتارسیس»، فصلنامهٔ کتاب صحنه، شماره ۴۰-۴۱، صص ۳۳-۳۹.

بهار، مهرداد (۱۳۷۴) جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران، فکر روز.

پیشگو، حسین و دیگران (۱۳۹۷) «خیانت، عنصر مهم و اصلی تراژدی»، اولین کنفرانس علمی پژوهشی تحقیقات کاربردی در علوم تکنولوژی ایران، دانشگاه زاهدان.

پیکانی، پروین و دیگران (۱۳۹۹) «تحلیل ساختار داستان‌های سهراب، سیاوش و فرود بر اساس نظریهٔ استروس»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال شانزدهم، شمارهٔ ۲، صص ۶۱-۸۶.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، ناهید.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱) سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی، تهران، افکار.

داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

دوستخواه، جلیل (۱۳۸۴) شناخت‌نامه فردوسی و شاهنامه، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دیویدسن، الگا (۱۳۸۰) ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی، ترجمه فرهاد عطایی، تهران، پژوهش.

رحیمی، مصطفی (۱۳۶۹) تراژدی قدرت در شاهنامه، تهران، نیلوفر.

ریاحی، محمدامین (۱۳۸۰) فردوسی، تهران، طرح نو.

ریحانی‌نیا، پیمان و خلیل بیگ‌زاده (۱۳۹۷) «تحلیل تراژدی‌های شاهنامه فردوسی بر پایهٔ افسانهٔ مضمون ارسطو»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال چهاردهم، شمارهٔ اول، صص ۱۴۹-۱۷۲.

رینگرن، هلمر (۱۳۸۸) تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی فارسی (شاهنامه و ویس و رامین)، ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی، تهران، هرمس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) تاریخ مردم ایران (ایران قبل از اسلام)، تهران، امیرکبیر.

سیدصادقی، سید محمد و پژمان قانون (۱۳۹۴) «بازتاب دیدگاه ارسطو در شاهنامه»، همایش بین‌المللی جستارهای ادبی زبان و ارتباط فرهنگی، دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر، صص ۱۸-۳۰.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) انواع ادبی، تهران، فردوس.

صالحی دارایی، حسین محمد (۱۳۸۸) «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۳، ص ۱۷-۲۱.

عقدائی، تورج (۱۳۹۴) «بلاغت وصف در داستان سیاوش»، مجلّهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، شمارهٔ ۶، دورهٔ ۲۵، صص ۹-۴۴.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، زیر نظر احسان یارشاطر، جلد دوم، کالیفرنیا، بنیاد میراث ایران.

فرزانه، امیرحسین (۱۳۷۶) «راز تراژدی داستان رستم و اسفندیار»، ماهنامه گزارش، شماره ۷۴، صص ۱۱۲-۱۲۲.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۲) نامه باستان، جلد ۱ تا ۱۰، تهران، سمت.

لیچ، کلیفورد (۱۳۹۰) تراژدی، ترجمهٔ دکتر مسعود جعفری، تهران، مرکز.

مهرکی، ایرج و خدیجه بهرامی رهنما (۱۳۹۰) «ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۲۰، صص ۳۶-۶۸.

نهضت اخلاق آزاد، مهساسادات و دیگران (۱۳۹۸) «عناصر تراژیک در داستان‌های سیاوش و فرود شاهنامه» فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۴، صص ۳۰-۵۲.

هیوم، دیوید (۱۳۸۸) در باب معیار ذوق و تراژدی، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵) فلسفهٔ تراژدی از افلاطون تاژیژک، ترجمهٔ حسین امیری آرا، تهران، ققنوس.

Deuter. M, B Jennifer & T. Joana (2015) Oxford advanced learner's dictionary. London، Oxford University press.

Hall, V. (1963) A short History of literary criticism. London, Merlin press.