عناصر تراژیک در داستان‌های سیاوش و فرودِ *شاهنامه*

مهساسادات نهضت اخلاق آزاد[1]، علی‌محمد شاه‌سنی[2]، جواد فیروزی[3]*

1. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان
2. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان
3. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران

دریافت: 1397/11/22 پذیرش: 1398/2/2

فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ 7، شمارهٔ 4، زمستان 1398، ص 30-51

چکیده

تراژدی در شکل اصیل یونانی خود، به‌صورت نمایش روی صحنه اجرا می‌شد. ارسطو از نخستین کسانی بود که دربارهٔ تراژدی در کتاب *فن شعر* به‌طور فنی و دقیق بحث کرد و آن را از انواع شعر دانست؛ به‌شکلی که تقلید کردارهای مردم باشد و آن‌ها را از آنچه هستند، برتر نشان بدهد. همچنین ارسطو دربارهٔ ویژگی‌های صحنه و بازیگران تراژدی توضیحات کاملی داد. در روم باستان، تراژدی‌هایی خلق شد که صرفاً برای اجرا روی صحنه نوشته نشده بود. به همین ترتیب، در دوران قرون‌وسطی و رنسانس، «نمایشی بودن» اصلی‌ترین عنصر در بررسی آثار تراژیک شمرده نمی‌شد؛ تا جایی که در دوران معاصر، ویژگی‌های تراژدی در رمان‌ها و منظومه‌های شعر نیز قابل بررسی است.

شاهنامه‌ی فردوسی ـ اثر منظوم حماسی ـ دارای داستان‌هایی است که می‌توان آن‌ها را تراژدی نامید؛ داستان‌هایی که قهرمانانی دارد، به فاجعه ختم می‌شود، ذهن انسان را درگیر موضوع فلسفهٔ زندگی می‌کند، رقت قلب می‌آورد و باعث پالایش روح می‌شود.

مؤلفان این مقاله برآن‌اند تا به جست‌وجوی عناصر کلیدی تراژدی یونانی در دو داستان تراژیک *شاهنامه‌ی* فردوسی یعنی داستان سیاوش و فرود بپردازند. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌گیری از مطالعات تطبیقی صورت گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد این دو داستان مصداق کامل تراژدی یونانی

* نویسندهٔ مسئول: E-mail: j_firoozi@semnan.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

نیستند و در این راستا مهم‌ترین وجه افتراق، شکل روایی داستان‌های *شاهنامه* است که با شکل نمایشی تراژدی یونانی هماهنگ نیست. اما به‌لحاظ ویژگی‌های محتوایی، این دو داستان در بسیاری از موارد با عناصر کلیدی تراژدی، در نوع یونانی خود، همپوشانی دارند؛ از این رو می‌توان این دو داستان را تراژدی دانست.

واژه‌های کلیدی: *شاهنامه*، ادبیات تطبیقی، تراژدی، سیاوش، فرود.

1. مقدمه

واژهٔ تراژدی در زبان یونانی باستان به‌معنای سرود یا آواز بُز است. ظاهراً این نوع ادبی شکل کمال‌یافتهٔ سرودخوانی‌ها و نغمه‌سرایی‌هایی است که در مراسم قربانی کردن بزی برای خدای باروری و کشت و زرع با آداب خاصی اجرا می‌شده است. بعدها نمایش-نامه‌نویسان یونانی درحدود قرن پنجم پیش از میلاد بازیگرانی هم بر این سرودخوانی‌ها افزودند و به‌تدریج تراژدی یونانی به اوج عظمت خود رسید. پس از افول فرهنگ کلاسیک یونان، در آستانهٔ عصر مسیحی، کانون اصلی نمایش و تراژدی به روم منتقل شد. در قرون‌وسطی تراژدی یونانی و رومی جای خود را به تعزیه‌های مذهبی و ذکر و بازنمایی مصائب مسیح و قدیسان داد. در عصر رنسانس که همهٔ نگاه‌ها دوباره به یونان و روم خیره شد، تراژدی کلاسیک نیز از نو احیا شد و زمینهٔ شکوفایی تراژدی عصر جدید فراهم آمد (لیچ، 1390: 150).

تراژدی اصیل یونانی شکلی نمایشی داشت و اثر مستقیم نمایش در حواس و درون تماشاگر مظهر نیرویی عمیق بود که هر جزئی از کل تراژدی را جان می‌بخشید. فشردن تمامی سرنوشت آدمی در رویدادی کوتاه و مؤثر و عرضهٔ آن به چشم و گوش تماشاچیان، اثری بسیار عمیق‌تر از سبک روایی شعر حماسی داشت (یگر، 1393: 337). اما تراژدی علاوه‌بر جنبهٔ نمایشی بودن، از عناصر اساسی دیگری نیز تشکیل شده است؛ عناصری که بدون آن‌ها، اثر هویت خود را به‌عنوان اثر تراژیک ازدست می‌دهد. ارسطو نخستین کسی بود که این عناصر را تحلیل کرد و همهٔ فلاسفهٔ پس از او نسل‌به‌نسل ابتدا بر خوان دانش او نشستند و سپس راه خود را پیش گرفتند. از آن دوران تاکنون، همواره بحث بر سر آن بود که داستان‌های تراژیک در دوران مختلف و فرهنگ‌های گوناگون چه میزان مطابق الگوی تراژدی یونانی‌اند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

در این مقاله، دو داستان تراژیک از *شاهنامه‌ی* فردوسی یعنی داستان سیاوش و فرود انتخاب و شش عنصر اساسی تراژدی در آن‌ها بررسی شده است. این عناصر عبارت‌اند از: قهرمان[1]، هامارتیا[2]، کاتارسیس[3]، تقدیرباوری[4]، بازشناخت[5] و دگرگونی[6].

علت انتخاب داستان‌های مذکور دو نکته بوده است: نخست آنکه، در پژوهش‌های سال‌های اخیر کمتر از منظر تراژدی به آن‌ها پرداخته شده است. دو دیگر آنکه، این دو شخصیت پدر و پسر هستند و دو داستان مجزا اما در راستای هم را شکل می‌دهند.

1ـ1. پیشینهٔ پژوهش

خجسته کیا در کتاب *شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی* به‌طور کلی دربارهٔ برخی ویژگی‌های تراژدی و مفهوم پهلوان و سرنوشت او در *شاهنامه* و تراژدی یونانی بحث کرده است. همچنین مقاله‌های «فراز و فرود داستان سیاوش» (محمدعلی اسلامی ندوشن، 1354، *مجلهٔ نگین مهر*) و «عناصر تراژدی در داستان سیاوش» (احمد سمیعی، 1378، *مجلهٔ رشد آموزش و پرورش زبان و ادبیات فارسی*) برای پژوهش حاضر مفید و راهگشا بوده است.

2. بحث و بررسی

2ـ1. قهرمان

قهرمان شخصیتی است که محوریت داستان با اوست؛ پس اهمیت دارد که از چه نژادی برخاسته و چقدر در تصمیم‌گیری با اراده است و تعارضات روحی‌اش چگونه بروز می‌کند. در این بخش به این سه مورد از ویژگی‌های قهرمان پرداخته می‌شود.

الف. نژاد قهرمان: «تراژدی در بین نمایش‌نامه‌ها در بالاترین رتبه قرار می‌گیرد؛ زیرا شخصیت‌های آن پادشاهان و شاه‌زادگان هستند و به همین دلیل *فن شعر* ارسطو این ژانر را به‌طور کامل مورد بررسی قرار داده است» (Hall, 1963: 38). پس قهرمان تراژدی باید از خاندانی ممتاز و دارای بخت و نام و مقامی بلند باشد و در جریان داستان از نیکبختی به بدبختی برسد (ارسطو، 1337: 100). برگزیده بودن خاندان قهرمان باعث می‌شود شکست و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

سقوط او در مخاطب تأثیر بیشتری بگذارد (فروغ، 1363: 19). بعدها فلاسفه‌ای همچون شلینگ و ادیبانی مانند آرتور میلر بیان کردند که قهرمان تراژدی نباید الزاماً نژاده و از خاندان شاهان و ملکه‌ها باشد؛ بلکه باید در محور داستان قرار داشته و در ابتدا از بخت خوب برخوردار باشد و در جریان داستان خورشید اقبالش دچار افول شود (یانگ، 1395: 141). باوجود این، داستان‌های *شاهنامه* از دل دنیای باستان برخاسته و داشتن نژاد برتر و از تخمهٔ شاهان و پهلوانان بودن برای قهرمان امری ضروری است. سیاوش و فرود هر دو از تیرهٔ پادشاهان‌اند و در الگوی قهرمان نژادهٔ ارسطو می‌گنجند.

ب. ارادهٔ قهرمان تراژدی: «هدف از تراژدی نشان دادن حوادث وحشتناکی است که احتمال دارد گسترش پیدا کند تا شاه‌زادگان یاد بگیرند که بلندپروازی‌های خود را تعدیل کنند» (Hall, 1963: 45). قهرمان تراژدی «مسئول سرنوشت خویش است، حتی در محتوم‌ترین شکل، او خود را همواره دارای اختیار و آزادی می‌بیند و از این رو مسئولیت عمل خویش را برعهده می‌گیرد» (میرمحمدی، 1393: 10).

> قهرمانان و شیرزنان تراژدی‌های یونانی با توجه به اخلاقیات و یا منافع صلح‌آمیزی که می‌شناسند، پیش می‌روند؛ اما به‌دنبال آن آزادانه عمل می‌کنند. تراژدی نشان می‌دهد که چگونه چنین اقدام آزادانه‌ای منجر به درگیری و سپس حل‌وفصل خشونت‌آمیز یا صلح‌آمیز این درگیری می‌شود (Houlgate, 2016: 3).

حال سؤال اینجاست که قهرمان در *شاهنامه‌ی* فردوسی چقدر صاحب اراده است. از نگاه خجسته کیا، قهرمان داستان‌های *شاهنامه* در فضایی پیچیده از راز بزرگ سرنوشت زندگی می‌کند که نه توان سرکشی دارد و نه آرام می‌گیرد. در تراژدی آتنی هم بسیاری از قهرمانان گرفتار خشم، عشق یا حسد خدایان می‌شوند و کاملاً رها و خودمختار نیستند. اما با ورود ارادهٔ خدایان یا نیروی ناپیدای سرنوشت، انسان یکسره در اختیار سرنوشت نیست و همچنان از خود اراده نشان می‌دهد (کیا، 1369: 40_41). گرچه در *شاهنامه* تصور بر این است که قهرمانان بی‌اراده و مقهور نیروی سرنوشت‌اند، سیاوش تجلی اراده

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

در قهرمان است. او تصمیم می‌گیرد، عمل می‌کند و نتایج اعمالش را می‌پذیرد. او داوطلب عبور از آتش می‌شود و این‌گونه با پدر سخن می‌گوید:

سر پر ز شرم و بهایی مراست اگر بی‌گناهم رهایی مراست
ور ایدون‌که زین کار هستم گناه جهان‌آفرینم ندارد نگاه

(فردوسی، 1388: 248)

پس از حملهٔ تورانیان به ایران، سیاوش از پدر می‌خواهد که سپهسالاری لشکر ایران را به او بسپارد. کاووس می‌پذیرد. پس از نبردهای موفق سیاوش، پیمان صلحی میان ایران و توران بسته می‌شود؛ اما کاووس از سیاوش می‌خواهد که پیمان را بشکند و گروگان‌های تورانی را تسلیم کند. این کار از نظر سیاوش بدعهدی و مغایر با فرمان کردگار است. پس سیاوش باز در موضع تصمیم‌گیری قرار می‌گیرد. «جوهر اصلی درام و تراژدی در یک کشمکش یا درگیری میان بینش‌ها و ارزش‌های متضاد است» (خالقی مطلق، 1374: 71). سیاوش می‌داند که اگر فرمان پدر را اجرا نکند، باید ولایت‌عهدی و سرزمینش را رها کند؛ چون از نظر کاووس، دشمن‌ستیزی و از نظر سیاوش، وفای به عهد والاترین ارزش است. پس دست به انتخاب می‌زند؛ پیمان‌شکنی نمی‌کند و پناهندگی سیاسی را به بدعهدی ترجیح می‌دهد.

برخلاف سیاوش و قهرمانان یونانی، فرود از ابتدا شخصیتی منفعل است. او به توصیهٔ مادر به استقبال لشکر ایران می‌رود، به این امید که در سپاه برادرش جایگاهی پیدا کند؛ اما بلافاصله گرفتار تندخویی طوس می‌شود.

ج. بیان تعارضات روانی قهرمان: «تراژدی یونانی به حال‌وهوای روحی و درونی قلب شخصیت خود نمی‌پردازد» (یانگ، 1395: 206). به‌طور کلی بُعد روانی شخصیت قهرمان و کشمکش‌ها و تعارضات روحی او در تراژدی یونانی غایب است. به‌تعبیر هگل، قهرمان باید مجسمه باشد؛ یعنی شخصیت قهرمان باید تجسم‌کنندهٔ یک عاطفهٔ مشخص باشد، مثل امید، وحشت و ایمان، و این ویژگی خاص روحی و شخصیتی نباید هرگز تغییر کند. پس قهرمان تراژیک عصر کلاسیک تجسم انعطاف‌ناپذیر یک فکر ثابت است (همان، 193ـ194). اما

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

درمورد سیاوش این‌گونه نیست. او حالات روحی متفاوتی را تجربه می‌کند؛ مثلاً درمقابل پیشنهاد بی‌شرمانهٔ سودابه ابتدا دچار شرم می‌شود:

رخان سیاوش چو گل شد ز شرم بیاراست مژگان به خوناب گرم
چنین گفت با دل که از کار دیو مرا دور داراد گیهان خدیو

(فردوسی، 1388: 242)

و در ادامه با پافشاری سودابه، سیاوش دچار خشم می‌شود:

سیاوش بدو گفت هرگز مباد که از بهر دل سر دهم من به باد
چنین با پدر بی‌وفایی کنم ز مردی و دانش جدایی کنم
وزان تخت برخاست با خشم و جنگ بدو اندر آویخت سودابه چنگ

(همان، 243)

پس از آنکه کاووس از سیاوش می‌خواهد که با تورانیان پیمان‌شکنی کند، سیاوش دچار اندوهی عمیق می‌شود و حالات روحی خود را چنین تشریح می‌کند:

نزادی مرا کاشکی مادرم وگر زاد مرگ آمدی بر سرم
که چندین بلاها بباید کشید ز گیتی همی زهر باید چشید

(همان، 265)

در داستان فرود، یکی از تعارضات بزرگ روان آدمی تعارض بین مهر و کین میان برادران است که یکی از گره‌های روحی آدمی است و در داستان فرود به بهترین شکل بیان شده است. این حالت روحی نه درمورد قهرمان اصلی داستان یعنی فرود، بلکه درمورد برادر تاجدارش یعنی کیخسرو مطرح می‌شود. در این داستان، طوس عامل اصلی ایجاد تراژدی است. طوس شخصی پرمدعا و خیره‌سر بوده و حتی یک بار به کاووس شوریده و کیخسرو را قابل پادشاهی ندانسته است. شاید بتوان گفت همان تعارض مهر و کین بین برادران سبب شده که کیخسرو، طوس را سردار سپاه کند. گرچه به او هشدار می‌دهد که از سرزمین برادرش عبور نکند، طوس را به‌خوبی می‌شناخت و از خیره‌سری او خبر داشت. شاید انتخاب طوس از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

جانب کیخسرو سرپوشی برای تعارض اصلی مهر و کین میان برادران باشد (صناعی، 1384: 9ـ10 و 21).

در ادامه یکی از نمایش‌نامه‌های تراژیک یونان باستان و ویژگی‌های قهرمان آن بررسی می‌شود. آژاکس پهلوان بزرگ یونانی و فرزند تلامون، پادشاه سالامین، بود. «سالامین، بزرگ‌ترین جزیرهٔ یونان، در خلیج سارونیک قرار داشت» (نفیسی، 1387: 991). پس آژاکس پهلوانی شاه‌زاده بود. سوفوکل سرگذشت این پهلوان را به‌صورت نمایش‌نامه‌ای با عنوان «آژاکس» روایت کرده است که در آن با پهلوانی مصمم و دارای قدرت تصمیم‌گیری روبه‌رو می‌شویم. در یکی از نبردها، پدر آژاکس به او چنین می‌گوید: «برو و به استعانت خدا در جنگ پیروز شو!» (سوفوکل، 1382: 165) و او چنین پاسخ می‌دهد: «هر ابله ناتوانی به استعانت خدایان پیروز می‌شود، مرد آن است که به قوّت بازوی خویش تاج پیروزی به‌دست آورد» (همان‌جا). آژاکس پهلوان اصیل یونانی و تصویرگر یکی از ابعاد روانی انسان یعنی اراده است. «او هرگز متکبر نیست، پهلوانان به‌ندرت چنین‌اند. آژاکس خدایان را ناچیز نمی‌شمرد. فقط این است که می‌تواند بدون کمک آنان اقدام کند» (کات، 1337: 64).

2ـ2. هامارتیا

دربارهٔ معنای واژهٔ «هامارتیا» مناقشات زیادی وجود داشته است. این کلمه به معانی گوناگون «قصور»، «نقص»، «اشتباه»، «جایزالخطا بودن»، «ضعف» و «خطای غیرعمد تراژیک» معنا شده است. در میان این واژه‌ها، «نقص» مناسب‌ترین ترجمه برای هامارتیا است (یانگ، 1395: 69 و 72). «قهرمان تراژدی یک انسان عالی و کامل نیست و بداقبالی‌هایی که برایش به‌وجود می‌آید نه به‌واسطهٔ گناه و شرارت، بلکه به‌واسطهٔ خطا و ضعف اخلاقی او شکل می‌گیرند. قهرمان تراژدی دارای نقیصه است. اما همیشه هم در بداقبالی‌هایی که برایش اتفاق می‌افتد، مقصر نیست» (Hall, 1963: 8). همان‌طور که می‌بینیم، در تعریف یونانی، هامارتیا از ویژگی‌های قهرمان است. اما در داستان‌های سیاوش و فرود، دو قهرمان دارای هامارتیا نیستند؛ بلکه قربانی ضعف شخصیتی اطرافیان خود هستند. سیاوش گرفتار هوس‌بازی سودابه می‌شود. رستم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

در میانهٔ نبرد با توران به‌علت درگیری با کاووس او را تنها می‌گذارد. کاووس می‌خواهد او را به بدعهدی وادار کند و در توران هم گرفتار حسادت گرسیوز می‌شود. می‌بینیم که در سقوط و نابودی سیاوش تمام ضعف‌های شخصیتی متوجه اطرافیان اوست، نه خود او.

در داستان فرود هم، وضع به همین ترتیب است. کیخسرو از خیره‌سری طوس خبر دارد؛ اما او را سپهسالار می‌کند. او را از رفتن به کلات و رویارویی با فرود بازمی‌دارد؛ اما این هشدار کافی نیست. شخصیتی همچون طوس با ویژگی‌های اخلاقی‌ای مانند پرخاشگری و حسادت زمینه را برای ایجاد تراژدی و فاجعه آماده می‌کند.

در نمایش‌نامهٔ «آژاکس»، با مفهوم اصیل یونانی هامارتیا روبه‌روییم؛ یعنی خطا و ضعفی که از قهرمان داستان سر می‌زند و نتیجهٔ آن فاجعه‌بار است. هنگامی که آشیل کُشته می‌شود، سران سپاه بر سر اینکه بین آژاکس و ادیسه چه کسی پهلوان بزرگ‌تری است، رأی به برتری ادیسه می‌دهند. آژاکس این رفتار را بی‌احترامی قلمداد می‌کند و از فرط خشم و حسادت، سوگند می‌خورد که از فرماندهان یونانی انتقام بگیرد. ایزدبانو آتنا او را به‌گونه‌ای فریب می‌دهد که گله‌ای از گوسفندان را همچون یونانیان می‌پندارد و آن‌ها را سلاخی می‌کند. آژاکس پس از مدتی به خود می‌آید و درمی‌یابد که چه کار شرم‌آوری کرده است؛ بسیار آشفته می‌شود و خودکشی می‌کند.

آژاکس نمی‌تواند خشم خود را کنترل کند و پس از آنکه به حال طبیعی بازمی‌گردد، می‌بیند که حیوانات بی‌گناهی را تلف کرده است؛ پس دچار چنان عذابی می‌شود که دیگر زیستن برایش ممکن نیست. او از خصلت قهرمانی فاصله گرفته است؛ «زیرا که کُشتن دشمنان امری است قهرمانی؛ اما شکنجه کردن حیوانات به‌جای انسان امری است غیرقهرمانی» (کات، 1337: 59).

3ـ2. کاتارسیس

کاتارسیس در لغت عبارت است از «فرایند رها شدن احساسات قوی به‌عنوان مثال از طریق نمایش‌نامه یا سایر فعالیت‌های هنری که به‌عنوان راهی برای تسکین خشم و رنج و... تلقی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

می‌شود. این واژه از کلمهٔ یونانی 'کاتارین' (kathairein) به‌معنای تصفیه، تزکیه و پالایش، مشتق شده است» (Deuter, Bradbery & Joana, 2015: 305).

> تراژدی عبارت است از تقلید یک عمل جدی و کامل که دارای طول معیّنی باشد، سخن در هر قسمت آن به‌وسیله‌ای مطبوع و دل‌نشین گردد، تقلید به‌صورت روایت نباشد و در صحنهٔ نمایش به عمل درآید و درواقع باید حس ترس و رحم را برانگیزد تا تزکیه (کاتارسیس) این عواطف را موجب شود (ارسطو، 1337: 67).

حال سؤال اینجاست که هدف از تحریک این احساسات انسانی چیست و چه فایده‌ای دارد.

> از زمانی که ارسطو نظریهٔ پالایش (کاتارسیس) را آورده است تاکنون، دانشمندان بحث کرده‌اند که آیا تراژدی حس رحم و ترس را در ما برمی‌انگیزد تا ما را از دست این حس رها کند یا اینکه با بیدار کردن حس رحم و ترس، ما را آدم بهتری می‌سازد. تا زمان فروید، روان‌شناس معروف اتریشی، جواب این سؤال به‌درستی داده نشده بود و او بود که نخستین بار نشان داد چگونه برون ریختن تعارضات نهفتهٔ روانی و آشکار شدن انگیزه‌های سرکوب‌شده از تنش‌ها و فشارهای روانی ما کم می‌کند و تأثیر روان‌درمانی دارد (صناعی، 1390: 4).

پس تراژدی واقعی از طریق کاتارسیس به احساسات ما شکل می‌دهد و آن‌ها را کنترل می‌کند و از اینکه احساسات انسانی به سمت‌وسوی خطرناک و غیرقابل کنترل پیش بروند، بازمی‌دارد (Hall, 1963: 8).

در یونان باستان، بازیگران در صحنهٔ نمایش به‌شدت تلاش می‌کردند تا با به‌تصویر کشیدن یک تراژدی دردناک حس ترس و رحم یا شفقت را به تماشاگر القا کنند و هرچه تماشاگران بیشتر تحت تأثیر این عواطف قرار می‌گرفتند، آن تراژدی موفق‌تر می‌بود. تماشاچیان هرچه بیشتر اندوهگین می‌شدند، بیشتر لذت می‌بردند و هیچ‌چیز مانند گریه و شیون برای آنان خوشایند نبود (هیوم، 1388: 51). پس با توجه به ماهیت نمایشی بودن تراژدی، یونانیان باستان برای ایجاد کاتارسیس و تحت تأثیر قرار دادن مخاطب، ابزار زیادی در دست داشتند. صحنه‌آرایی‌ها، ماسک‌ها، بازیگران و همسرایان و پیک. این عناصر در کنار مخاطب درواقع یک

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

زنجیرهٔ احساسی را تشکیل می‌داد (برونیوس، 1385: 35). *شاهنامه* به‌دلیل ساختار غیرنمایشی و شیوهٔ روایی خود، فاقد این ابزار است و عمدتاً از سه طریق احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد:

الف. صحنه‌پردازی: در *شاهنامه‌ی* فردوسی صحنه‌های سوزناک، به‌ویژه عزاداری، بسیار اثرگذار توصیف شده است و احساسات آدمی را تحریک می‌کند. اوج تحریک این احساسات در هنگام کُشته شدن سیاوش و فرود و صحنه‌های سوگواری است. فرنگیس پس از کُشته شدن سیاوش، عزاداری سوزناکی می‌کند:

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 همی‌کرد نفرین و می‌ریخت آب

(فردوسی، 1388: 304_305)

صحنهٔ مرگ فرود و سوگواری مادرش نیز بسیار رقت‌انگیز است. فرود جنگاوری دلیر است؛ اما رهام و بیژن بر او می‌تازند. فرود گرز از میان برمی‌کشد و بر سر بیژن فرود می‌آورد. رهام با دیدن این صحنه، ضربه‌ای به کتف دلاور می‌زند و اسبش را نیز از پای درمی‌آورد. بعد از مرگ فرود، تعداد زیادی از ساکنان قصر خود را از بالای قصر به زیر می‌افکنند تا گرفتار دشمن نشوند. جریره تمام گنج‌ها را تخریب می‌کند و اسبان را می‌کُشد، خنجری برمی‌دارد و کنار پیکر بی‌جان پسر می‌رود و خود را هلاک می‌کند.

ب. پند و نصیحت: گاهی فردوسی در اثنای داستان، به‌ویژه در صحنه‌های تراژیک، چند بیت از زبان خودش (راوی داستان) درباب پوچی دنیا و بی‌اعتباری زندگی بیان می‌کند. او با این کار احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد و در او رحم و شفقت ایجاد می‌کند. پس از کُشته شدن سیاوش چنین می‌خوانیم:

چنین است کردار این گنده‌پیر ستاند ز فرزند پستان شیر
اگر تاج داری وگر دست تنگ نبینی همی روزگار درنگ
مرنجان روان کاین سرای تو نیست به‌جز تنگ‌تابوت جای تو نیست

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

(همان، 312)

و پس از کشته شدن فرود چنین آمده است:

چنین است هرچند مانیم دیر نه پیل سرافراز ماند نه شیر
دل سنگ و سندان بترسد ز مرگ رهایی نیابد ازو بار و برگ

(همان، 379)

ج. گفت‌وگو:

صحنه‌های گفت‌وگو در متون دراماتیک، از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا علاوه‌بر آنکه می‌تواند تنش‌های روانی مطلوبی را در جریان درام ایجاد کند، ضمایر مکنون شخصیت‌ها را نیز برملا می‌کند. درام‌های دیالوگه و متکی بر گفت‌وگوهای نمایشی این قابلیت را دارند که موقعیت‌های بحرانی را توسط برهان و ادلهٔ کلامی شخصیت‌ها به موقعیت‌های مستحکم تبدیل کنند (ارجمند، 1378: 102).

صحنه‌های گفت‌وگو در *شاهنامه* احساساتی ازقبیل رنج، حسرت، شفقت و... را در انسان بیدار می‌کند. هراس فرنگیس از شنیدن تصمیم پدرش مبنی بر قتل سیاوش در قالب گفت‌وگو، به این صورت بیان شده است:

فرنگیس بشنید رخ را بخست میان را به زنّار خونین ببست
به پیش پدر شد پر از درد و باک خروشان به سر بر همی ریخت خاک
بدو گفت کای پُرهنر شهریار چرا کرد خواهی مرا خاکسار
سر تاجداران مبُر بی‌گناه که نپسندد این داور هور و ماه

(فردوسی، 1388: 304)

در داستان فرود، جریره قبل از درگیری فرود با سپاه ایران خوابی هولناک می‌بیند و به بالین فرزندش می‌رود تا در این باره با او گفت‌وگو کند. فرود افسردگی و درد روحی خود را با مادرش در میان می‌گذارد. مرگ پدر چنان در روحیهٔ پسر تأثیر گذاشته که دل از زندگی کردن بریده است:

رخش گشت پر خون و دل پر ز دود بیامد به بالین فرّخ فرود

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

بدو گفت بیدار گرد ای پسر / که ما را بد آمد ز اختر به سر
به مادر چنین گفت جنگی فرود / که از غم چه داری دلت پر ز دود
مرا گر زمانه شده‌ست اسپری / زمانه ز بخشش فزون نشمری
به روز جوانی پدر کشته شد / مرا روز چون روز او گشته شد

(همان، 377)

همان‌طور که بیان شد، در تراژدی یونانی برای ایجاد کاتارسیس، صحنه‌آرایی و شیوهٔ هنرمندی بازیگران تأثیر بسزایی داشت. در میان صحنه‌های رقت‌انگیز تراژدی‌های یونانی، خودکشی آژاکس بسیار اثرگذار است. او قبل از مرگ، والدینش را به‌یاد می‌آورد و از زادگاهش خداحافظی می‌کند: «ای آفتاب جهان‌تاب، رکاب زرین خود را به‌سوی سرزمین پدری من برکش و داستان مرگ مرا به پدر پیر و مادر داغ‌دیده‌ام برسان. بدرود ای سالامین عزیز که زادگاه مقدس منی» (سوفوکل، 1382: 270). پس از مرگ آژاکس، همسرش بر جنازهٔ او سوگواری می‌کند.

2ـ4. تقدیرباوری

> در تراژدی‌های بزرگ یونان، تقدیر و سرنوشت سهم بزرگی برعهده دارند. این سرنوشت تغییرناپذیر است و قدرت بشری نمی‌تواند از وقوع آن جلوگیری کند. شاید به این علت است که گفته‌اند در تراژدی‌های یونان آدمیان بازیچهٔ امیال و هوس‌های خدایان‌اند. [...] اساس تراژدی یونانی و همهٔ تراژدی‌های بزرگ وجود جهانی است که در آن قوانین مسلّمی حکم‌فرماست. خدایان نشانهٔ این قوانین هستند. بدون این اساس تراژدی ممکن نیست (صناعی، 1390: 5).

در *شاهنامه* «پروردگار حاکم بر سرنوشت و دهندهٔ بخت است. سرنوشت نه نیرویی مستقل، که صرفاً تجلی فرمانروایی پروردگار بر جهان است» (رینگرن، 1388: 149). اما در تراژدی‌های یونانی، خدایان در صحنه‌های سرنوشت‌ساز باهم می‌جنگند و سرنوشت قهرمان را تعیین می‌کنند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

پس به‌طور کلی در تراژدی یونانی و جهان *شاهنامه*، جبر سرنوشت حکم‌فرماست و قهرمان هرچقدر با اراده باشد، فقط راه رسیدن به فاجعهٔ نهایی تغییر می‌کند؛ اما وقوع مصیبت حتمی است. قطعیت وقوع این سرنوشت مصیبت‌بار به‌شکل‌های مختلف مطرح می‌شود که عبارت‌اند از:

الف. فضای آغازین داستان: «تقریباً در تمام تراژدی‌ها فضای داستان از همان آغاز به فاجعه‌ای اشاره دارد که سرانجام رخ خواهد داد» (لیچ، 1390: 65).

در ابتدای داستان فرود، فردوسی سعی می‌کند ذهن خواننده را برای خوی سرکش طوس آماده کند و با ترسیم فضایی غمناک، به خواننده القا می‌کند که با داستانی بدفرجام مواجه است:

جهانجوی چون شد سرافراز و گرد — سپه را به دشمن نشاید سپرد
سرشک اندر آید به مژگان ز رشک — سرشکی که درمان نداند پزشک
چو این داستان سر به سر بشنوی — ببینی سر مایهٔ بدخوی

(فردوسی، 1388: 363)

ب. پیشگویی اخترشناسان: «تقدیرباوری فردوسی با اندیشه‌های مرتبط با اخترشناسی درآمیخته است. اغلب نقل می‌کند چگونه ستاره‌شمران به میدان می‌آیند و هنر خود را عرضه می‌دارند» (رینگرن، 1388: 93). هنگامی که سیاوش زاده می‌شود، ستاره‌شماران زندگی او را توأم با درد و رنج می‌بینند:

ازان کاو شمارد سپهر بلند — بدانست نیک و بد و چون و چند
ستاره بر آن بچه آشفته دید — غمی گشت چون بخت او خفته دید

(فردوسی، 1388: 235)

ج. خواب و رؤیا:

رؤیاهای بخش پهلوانی *شاهنامه*، رؤیاهای نمادینی هستند که در آینده به وقوع حتمی خواهند پیوست. این رؤیاها، پیش از آنکه در جهان مادی به وقوع بپیوندند، در عالم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

خواب به‌شیوه‌ای سمبلیک بر رؤیابین وارد می‌شود. این رؤیاها پیشگو هستند که به‌زودی یا با تأخیر در زندگی قهرمان داستان روی می‌دهد (مهرکی و بهرامی رهنما، 1390: 47).

مثلاً سیاوش شبی به خواب می‌بیند که میان رودی بزرگ آتشی افروخته‌اند و آتش به‌سوی سیاوشگرد درحال زبانه کشیدن است و گرسیوز به این آتش دامن می‌زند. او رؤیای خود را با فرنگیس در میان می‌گذارد. در این میان، پیک گرسیوز درمی‌رسد و به سیاوش پیغام می‌آورد که جنگ با شاه توران را آماده باشد. سیاوش می‌گوید خوابش تعبیر شد (سرامی، 1388: 556).

نمونهٔ دیگر رؤیای جریره است. او خواب می‌بیند که تمام دژ در آتش می‌سوزد. سپس سراسیمه از خواب می‌پرد و نزد فرود می‌رود. فرود او را دلداری می‌دهد:

به مادر چنین گفت جنگی‌فرود — که از غم چه داری دلت پر ز دود
مرا گر زمانه شده‌ست اسپری — زمانه ز بخشش فزون نشمری

(فردوسی، 1388: 377)

در تراژدی‌های یونانی، تقدیر و ارادهٔ خدایان به‌شکلی چشمگیر بر فضای نمایش‌نامه‌ها حاکم است. در آغاز داستان «آژاکس»، آتنا به ادیسه می‌گوید که چگونه با قدرت خود پرده‌ای بر چشمان آژاکس افکند تا گله‌ای از گوسفندان را به‌جای سپاه یونان سلاخی کند. در اینجا ارادهٔ یک خدا بر ارادهٔ پهلوان پیروز می‌شود. آتنا دربارهٔ قدرت خدایان به ادیسه چنین می‌گوید: «قدرت خدایان را به چشم دیدی؟ این است آژاکس؛ همان کس که عقل کل به‌شمار می‌رفت. پس زنهار که هرگز کفری دربارهٔ خدایان نگویی» (سوفوکل، 1382: 238).

پیشگویی‌ها نیز در تراژدی‌های یونانی از محتوم بودن سرنوشت حکایت دارند. در داستان «اُدیپ شهریار» از سوفوکل، اُدیپ خود را فرزند پادشاه کورنت می‌داند و چون پیشگویان گفته‌اند که او پدر خود را می‌کُشد و با مادرش ازدواج می‌کند، وی برای فرار از این تقدیر به تبس می‌گریزد و در راه، پادشاه آنجا را هلاک می‌کند. لایوس، پادشاه تبس، نیز مدت‌ها پیش از سروش پرستشگاه دلفی، دربارهٔ فرزندش، اُدیپ، آگاه شده است و برای رهایی از تقدیر، فرزند را به چوپانی می‌سپارد تا نابودش کند و چوپان هم فرزند خردسال را به کس دیگری می‌سپارد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

و سرانجام نزد پادشاه کورنت پرورش می‌یابد و حال بازمی‌گردد و نادانسته پدر واقعی خود یعنی لایوس را می‌کُشد و با مادر خود، یوکاستا، ازدواج می‌کند. پس داستان به همان شکلی رقم می‌خورد که پیشگویان گفته بودند.

2_5. بازشناخت

بازشناخت یکی از عناصر اساسی در تراژدی است و ارسطو آن را چنین تعریف می‌کند: «تحولی است ناگهانی از ندانستن و نشناختن به دانستن و شناختن و در بین اشخاصی که باید به خوشبختی و یا بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی و یا دشمنی می‌انجامد» (ارسطو، 1337: 92).

پس بازشناخت زمانی اتفاق می‌افتد که شخصیت داستان به‌دنبال کشف حقایقی بی‌پرده دربارهٔ اتفاقات و انسان‌های پیرامونش و حتی خویشتن است. در داستان‌های *شاهنامه*، بازشناخت معمولاً چنین الگویی دارد:

1. قهرمان از هویت خویش آگاه نیست و سرانجام رویدادی میانجی می‌شود و او را از کیستی خویش می‌آگاهاند.
2. قهرمان از هویت رقیب بی‌خبر است و عاقبت به میانجیگری واقعه‌ای او را می‌شناسد.
3. قهرمانان رقیب از هویت یکدیگر خبر ندارند و سرانجام اتفاقی می‌افتد و به شناسایی هم نائل می‌شوند (سرامی، 1388: 931).

فرود اما در این تقسیم‌بندی نمی‌گنجد. او به یاری مادرش از هویت خویش باخبر است و سپاه ایران را نه به‌منزلهٔ رقیب، بلکه سپاهیان برادر تاجدارش می‌بیند و می‌خواهد که به آن‌ها بپیوندد. اما او نه کیخسرو را به‌چهره می‌شناسد و نه بزرگان لشکر ایران را. پس سعی می‌کند آنان را بشناسد و هویت خود را نیز به آن‌ها بازشناساند. او دقیقاً می‌داند که چه می‌خواهد و هرگز منتظر اتفاق و واقعه‌ای خاص نیست تا شناخت حاصل شود؛ بلکه شخصاً به‌دنبال نشانه‌ها می‌رود. او از دو طریق نشانه‌ها را جست‌وجو می‌کند:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

ـ نشانه‌های ظاهری (درفش): با ورود لشکر ایران به کلات، فرود و تخوار بالای تپهٔ مشرف به سپاه ایران می‌ایستند و تخوار نام و نشان و درفش هرکدام از بزرگان ایران را به فرود بازمی‌شناساند.

ـ از طریق سؤال و جواب: وقتی که بهرام برای شناسایی فرود و تخوار به بالای تپه می‌رود، فرود سعی می‌کند با سؤال و جواب از او دربارهٔ سالار لشکر و دیگر نامداران سپاه ایران اطلاعات کسب کند و چون نامی از بهرام نمی‌شنود، خطاب به بهرام می‌گوید که از مادرش شنیده است که چون سپاه ایران دررسد، از بهرام و یا زنگهٔ شاوران سراغ گیرد، چراکه هر دو از هم‌شیرگان سیاوش‌اند. در اینجا نشانه‌های ظاهری فرود به کمک بهرام می‌آید. بهرام با دیدن نشان سیاوش بر بازوی فرود او را می‌شناسد.

بازشناخت در داستان سیاوش زمانی اتفاق می‌افتد که کیکاووس بر سر دوراهی قرار می‌گیرد و باید از درستکاری همسر و پسرش شناخت حاصل کند؛ و این موضوع دقیقاً در قالب تعریف ارسطو از بازشناخت می‌گنجد؛ زیرا وقتی کیکاووس از خوبی و بدی این دو شناخت می‌یابد، این شناخت به خوشبختی و بدبختی، به‌منزلهٔ خوش‌نامی و بدنامی، این دو منجر می‌شود. کاووس به دو طریق می‌خواهد به شناخت کامل برسد:

ـ نشانه‌های ظاهری: پس از ادعای سودابه مبنی بر حملهٔ سیاوش به او، کاووس هر دو را نزد خود می‌خواند و «در مقام چاره‌جویی همهٔ بدن سیاوش را می‌بوید و کوچک‌ترین اثری از عطر و بوی شاه‌بانو در او نیست، و از آن مهم‌تر اگر به‌راستی گلاویزی شدید بوده ناچار باید در بدن جوان اثری از خراش باشد که نیست» (رحیمی، 1391: 99ـ100). کاووس با تحلیل عقلانی نشانه‌ها، به بی‌گناهی سیاوش پی می‌برد؛ اما مهرش به سودابه و دسیسهٔ او باعث می‌شود که بازشناخت را از راهی دیگر نیز حاصل کند.

ـ محک دین و آیین: سودابه مدعی می‌شود که سیاوش باعث سقط جنین او شده است.

> کاووس که این سودا جانش را می‌آزارد، این بار به موبدان متوسل می‌شود. اینان می‌گویند هرچند فرزند عزیز است و دل شاه از این آزمون سخت در گزند، و از سویی دیگر دل شاه از بانو پراندیشه است، چاره‌ای نیست جز اینکه یکی از این دو، سودابه یا سیاوش از آتش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

بگذرند. این آزمون سخت در جهان باستان مرسوم بوده و حتی به روایتی، زرتشت از آتش به‌سلامت گذشته است (همان، 107).

سیاوش که به بی‌گناهی خود اطمینان دارد، داوطلبِ گذر از آتش می‌شود:

سیاوش چنین گفت کای شهریار که دوزخ مرا زین سخن گشت خوار
اگر کوه آتش بود بسپرم ازین تنگ خوار است اگر بگذرم

(فردوسی، 1388: 247)

سیاوش به‌سلامت از آتش بیرون می‌آید و سودابه گناهکار شناخته می‌شود و این محک به بازشناخت شخصیت این دو می‌انجامد.

در تراژدی‌های یونانی، در نمایش‌نامهٔ «اُدیپ شهریار»، عنصر بازشناخت از راه‌های مختلفی ازجمله گفت‌وگو آشکار می‌شود. پس از آنکه اُدیپ نادانسته پدر خود را می‌کُشد و با مادرش ازدواج می‌کند و فرمانروای تبس می‌شود، طاعون در شهر شیوع می‌یابد و برای رهایی شهر از طاعون باید قاتل فرمانروای پیشین تبس پیدا شود. یوکاستا به پرسش‌های اُدیپ دربارهٔ پادشاه پاسخ می‌دهد و نشانی‌های لایوس را چنین تشریح می‌کند: «او مانند تو قامتی بلند داشت و موهای سرش نقره‌فام بود و از حیث قیافه شبیه تو بود» (سوفوکل، 1385: 36). این نشانه-های موروثی نشان می‌دهد که اُدیپ باید از دودمان لایوس باشد. راه دیگر بازشناخت در این داستان، زخم پای اُدیپ است. لایوس وقتی از زبان سروش پرستشگاه دلفی می‌شنود که به دست پسرش کُشته خواهد شد، پس از تولد اُدیپ، دو قوزک پای کودک را به‌هم می‌دوزد و فرمان می‌دهد که او را از بالای کوه رها کنند. طرح این زخم در پای اُدیپ در بازشناسی او در پایان تراژدی نقشی اساسی دارد.

2ـ6. دگرگونی

ارسطو دربارهٔ دگرگونی یا تغییرات ناگهانی چنین می‌گوید: «تغییرات ناگهانی آن است که در داستان وضعی به وضع مخالف تحول یابد» (1337: 91). به‌طور کلی سه نکته دربارهٔ دگرگونی اهمیت دارد: «ـ تغییر سرنوشت و تحول در وضعیت قهرمان اصولاً در تراژدی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

اهمیتی بنیادین دارد. ـ به‌نظر می‌آید که تغییر ناگهانی تأثیر نیرومندتری ایجاد می‌کند. ـ دگرگونی تأثیری ویژه و منحصربه‌فرد ایجاد می‌کند که از نوعی خلاف‌آمدِ تهکم‌آمیز نیرو می‌گیرد» (لیچ، 1389: 104).

در داستان‌های سیاوش و فرود، دگرگونی شامل حال قهرمان اصلی داستان نمی‌شود؛ بلکه هر دو درمورد دو شخصیت ضدقهرمان است.

ـ سودابه: «شخصیت سودابه دو جهت مختلف را نشان می‌دهد: در نخستین نقش، او را همسری کاملاً باشهامت و فداکار می‌بینیم؛ اما در نقش دیگر، او همسری خیانتکار است» (خالقی مطلق، 1395: 47). پس سودابه یک دگرگونی کامل شخصیتی دارد. در ابتدا پس از پیروزی کاووس بر شاه هاماوران، پدر سودابه، سودابه برای رسیدن به کاووس در تلاش و تکاپوست؛ حتی او را از دسیسهٔ پدر آگاه می‌کند و به همین سبب پدرش او را در کنار کاووس به بند می‌کشد. اما سال‌ها بعد سودابه چهرهٔ دیگری از خود به‌نمایش می‌گذارد و درپی خیانت به همسرش برمی‌آید و سعی می‌کند با فرزندخواندهٔ خود وارد رابطه شود.

ـ طوس: فردوسی در ابتدای داستان فرود ابیاتی می‌آورد که نشان‌دهندهٔ بی‌صلاحیتی طوس است. او در ابتدای داستان، از جانب کیخسرو به‌عنوان قهرمان انتخاب می‌شود تا در مقام سپهسالار ایران در جنگ‌های کین‌جویی سیاوش وارد خاک توران شود. کیخسرو به او امر می‌کند که راه کلات را انتخاب نکند؛ چراکه آنجا محل استقرار برادرش، فرود است.

> در تراژدی، راوی شرایطی را خلق می‌کند که تعمداً با منطق علّی و معلولی سازگار نیست و خواننده در لحظه‌ای کوتاه درمقابل عمل انجام‌شده قرار می‌گیرد که تحلیل عقلانی آن کار ساده‌ای نیست. اگرچه کیخسرو، طوس را از رفتن به‌سمت قلعهٔ فرود بازداشته است، اما شخصیت دوگانهٔ طوس در این داستان او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد؛ از سویی وی با سوءپیشینهٔ اخلاقی‌ای که دارد از جانب قهرمان آرمانی کیخسرو، قهرمان پنداشته می‌شود و مسئولیت بزرگی برعهدهٔ او می‌نهد و از سوی دیگر نهاد درونی وی بر تعهدی که درقبال کیخسرو داده است غلبه می‌کند و او را به‌شکل یک ضدقهرمان درمی‌آورد. بدین گونه قهرمان اعزام‌شوندهٔ داستان فرود، در همان آغاز به قهرمان دروغین بدل می‌شود. با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

انتخاب راه کلات برای رسیدن به توران، مصیبت و فاجعه آغاز می‌شود و از این پس طوس به شریر داستان دگرگون می‌شود (بهنام و یاحقی، 1392: 21).

در نمایش‌نامهٔ «اُدیپ شهریار»، دگرگونی بنابر تعریف یونانی خود، شامل حال اُدیپ، قهرمان داستان می‌شود و او را به‌صورت ناگهانی متحول می‌کند. او که خود را قهرمانی بزرگ و ناجی شهر تبس می‌دانست، پس از بازشناخت، درمی‌یابد که پدر خویش را به‌قتل رسانده، با مادرش هم‌بستر شده است و فرزندانش حاصل ازدواج با محارم هستند؛ پس جایگاهش به‌طور ناگهانی از قهرمان به قاتل گناهکار تغییر می‌یابد.

3. نتیجه

تراژدی اصیل یونانی به‌صورت نمایش اجرا می‌شد. نمایش ابزار ویژه‌ای داشت؛ ازجمله بازیگران، صحنه‌آرایی، استفاده از موسیقی، همسرایان و... . مفاهیم متن تراژدی به‌وسیلهٔ این ابزار به خواننده القا می‌شد؛ مفاهیمی مثل تقدیرباوری، بازشناخت و دگرگونی. تراژدی‌ها قهرمانانی داشتند که گاهی دچار ضعف شخصیتی می‌شدند و باوجود ساختار جبرگرایانهٔ سرنوشت، سعی بر اثبات ارادهٔ خویش داشتند. تراژدی احساسات مخاطب را برمی‌انگیخت و احساساتی ازقبیل رحم و شفقت را در او بیدار می‌کرد.

شاهنامه‌ی فردوسی نمایشی نیست و فرم روایی دارد. باوجود این، در داستان‌های تراژیک آن می‌توان ویژگی‌های تراژدی اصیل را یافت. دو داستان تراژیک سیاوش و فرود از لحاظ ویژگی‌های تراژیک بسیار قابل توجه است.

سیاوش و فرود هر دو نژاده هستند؛ آن‌چنان که قهرمان تراژدی یونانی هم باید نژاده باشد. سیاوش، مانند قهرمانان یونانی، از خود اراده نشان می‌دهد؛ اما فرود شخصیتی منفعل است. در تراژدی‌های اصیل یونانی، هامارتیا متوجه قهرمان است؛ اما در داستان‌های سیاوش و فرود، هامارتیا یا نقیصه‌ای که منجر به فاجعه می‌شود، مربوط به اطرافیان قهرمان است. هم در تراژدی یونان و هم در *شاهنامه‌ی* فردوسی احساسات مخاطب برانگیخته می‌شود؛ اما در تراژدی از طریق ویژگی‌های نمایشی و در *شاهنامه* از راه ویژگی‌های روایت. در تراژدی یونانی و در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

شاهنامه، بحث جبر سرنوشت وجود دارد؛ اما قهرمانان می‌کوشند ارادهٔ خود را اثبات کنند. سیاوش انسانی تصمیم‌گیرنده و با اراده است؛ اما فرود به‌دلیل سن کم و تجربهٔ اندک ارادهٔ کمتری از خود نشان می‌دهد. «بازشناخت» یکی از ویژگی‌های تراژدی است و به قهرمان اختصاص دارد. فرود که هیچ اطلاعی از سپاه ایران ندارد، برای کشف بزرگان ارتش ایران به‌دنبال نشانه‌ها می‌گردد. در داستان سیاوش، بازشناخت متوجه سیاوش نیست؛ معطوف به کاووس است. او باید گناهکاری یا بی‌گناهی همسر و پسرش را بازشناسد. «دگرگونی» هم در تراژدی یونانی متوجه قهرمان داستان است؛ اما در داستان سیاوش و فرود این دگرگونی دربارهٔ سودابه و طوس اتفاق می‌افتد.

می‌بینیم که ویژگی‌های تراژدی با داستان‌های سیاوش و فرود همپوشانی کامل ندارد؛ اما اشتراکات این ویژگی‌ها آن‌قدر هست که دو داستان سیاوش و فرود را تراژدی بدانیم.

پی‌نوشت‌ها

1. hero
2. hamartia
3. catharsis
4. fatalism
5. discovery
6. reversal

منابع

ـ ارجمند، مهدی (1378). *منشأ تولد متن دراماتیک*. تهران: حوزهٔ هنری.
ـ ارسطو (1337). *بوطیقا*. ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
ـ برونیس، تدی (1385) «کاتارسیس» *فصلنامهٔ کتاب صحنه*. ش40ـ41. صص33ـ39.
ـ بهنام، مینا و محمدجعفر یاحقی (1392). «روایت‌شناسی داستان فرود سیاوش». *فصلنامهٔ کاوش‌نامه*. س14. ش26. صص9ـ34.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

ـ خالقی مطلق، جلال (1374). «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» در *تن پهلوان و روان خردمند (پژوهش‌هایی تازه در شاهنامه)*. ویراستهٔ شاهرخ مسکوب. تهران: طرح نو.
ـ ـــــــــــــ (1395). *زنان در شاهنامه*. ترجمهٔ دکتر احمد بی‌نظیر. تهران: مروارید.
ـ رحیمی، مصطفی (1391). *سیاوش بر آتش*. تهران: شرکت سهامی انتشار.
ـ رز، اچ. بی. (1385). *تاریخ ادبیات یونان*. تهران: امیرکبیر.
ـ رینگرن، هلمر (1388). *تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی فارسی (شاهنامه و ویس و رامین)*. ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی. تهران: هرمس.
ـ سرامی، قدمعلی (1388). *از رنگ گل تا رنج خار*. تهران: علمی و فرهنگی.
سوفوکل (1382). *الکترا، فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس*. ترجمهٔ محمد سعیدی. تهران: خوارزمی.
ـ ـــــ (1385). *افسانه‌های تبای (ادیپ شهریار، ادیپ در کولونوس و آنتیگونه)*. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب. تهران: خوارزمی.
ـ صناعی، محمود (1390). «فردوسی استاد تراژدی» در *به فرهنگ باشد روان تندرست (مقاله‌ها و نقدهای نامهٔ فرهنگستان دربارهٔ شاهنامه)*. گردآورندگان: احمد، سمیعی و ابوالفضل، خطیبی. صص250ـ280. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ فردوسی، ابوالقاسم (1388). *شاهنامه* (چاپ مسکو). تهران: شورآفرین.
ـ فروغ، مهدی (1363). *شاهنامه و ادبیات*. تهران: هنر و فرهنگ.
ـ کات، یان (1337). *تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان*. ترجمهٔ داوود دانشور و منصور ابراهیمی. تهران: سمت.
ـ کیا، خجسته (1369). *شاهنامهٔ فردوسی و تراژدی آتنی*. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ لیچ، کلیفورد (1390). *تراژدی*. ترجمهٔ دکتر مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
ـ مهرکی، ایرج و خدیجه بهرامی رهنما (1390). «ساختار تقدیرمحور داستان‌های تراژیک شاهنامه». *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش20. صص36ـ68.
ـ میرمحمدی، کیوان (1393). *جستاری در تراژدی یونان*. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ هومر (1387). *ایلیاد و اودیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: هرمس.
ـ هیوم، دیوید (1388). *درباب معیار ذوق و تراژدی*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
ـ یانگ، جولیان (1395). *فلسفهٔ تراژدی از افلاطون تا ژیژک*. ترجمهٔ حسن امیری آرا. تهران: ققنوس.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]

ـ یگر، ورنر (1393). *پایدیا*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- 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.
- Houlgate, S. (2016). "Hegel's Aesthetics". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. p. 3.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-06-08]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.4.8.2]