فصلنامه علمی پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفدهم، تابستان ۱۳۸۹: ۲۹-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۲/۱۷

واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایهٔ درام‌شناسی ارسطو

محمدرضا نصراصفهانی*
سید مرتضی هاشمی**
داود حاتمی***

چکیده

از میان داستان‌های دوره‌های سه‌گانه اساطیری، پهلوانی و تاریخیِ شاهنامه فردوسی، داستان‌های دوره پهلوانی زمینه‌هایی استوارتر و جذاب‌تر برای پژوهش دارند. جدا شدن کارکرد پهلوانی از خویشکاری شخص اسطوره- شاه- پهلوان در داستان‌های این دوره و تجلّی آن در خویشکاری شخص جداگانه‌ای به نام پهلوان، با کنش‌ها و احساس‌هایی به طور فزاینده از نوع رفتارها و عواطف انسان معمولی از یک سو، و گرایش فردوسی به کاوش و گزارد انگیزه‌های درونی پهلوانان در برابر رویدادهای حماسی از سوی دیگر، بُعد شخصیت (قهرمان) پردازی را ژرف‌تر کرده و ساختار را از سطح روایت حماسی صرف به سطح ساختار درامی و تجسّم عملی تحول بخشیده که جلوه آن در برخی از داستان‌های پهلوانی بارزتر است. بررسی جنبه‌های دراماتیک داستان‌های پهلوانی، افزوده بر شناسایی قابلیت‌های نمایش، به تشخیص روشمندانه و درست‌تر هویّت نوعی آنها نیز کمک بسیاری می‌کند.

مقاله حاضر، با گزینش یکی از معروف‌ترین داستان‌های پهلوانی شاهنامه، داستان رستم و سهراب و با تأکید مقدماتی بر اصالت روایت ایرانی آن در قیاس با روایت‌های غیرایرانی و همچنین درنگی بر نام نوعی، به واکاوی جنبه‌های دراماتیک آن بر پایه پوئتیکای ارسطو، به منزله کهن‌ترین و – در عین حال- معتبرترین رساله در شناخت ساز وکار درام درآثار منظوم و غیرمنظورم کلاسیک، می‌پردازد و نتایج کار خود را برمی‌شمارد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامهٔ فردوسی، داستان‌های پهلوانی شاهنامه، داستان رستم و سهراب، هنر شاعری / فن شعر/ پوئتیکای ارسطو، جنبه‌های دراماتیک.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان M.nasr@ltr.ui.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان S.m.hashemi@litr.ui.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان و مربی مؤسسه پژوهش و برنامه‌ریزی آموزش عالی D.hatami53@yahoo.com

دیباچه تطبیقی

پسرکُشی خودکُشت در اساطیر ایران پیشینه ندارد(۱). اما حافظه بایگانی تاریخ ایران موارد عدیده‌ای را برمی‌شمارَد که در آنها نه فقط کشتن پسران، بلکه به قتل آوردن پدر، برادر، حتّی مادر و خواهر، به‌ویژه سر بُریدن همسر ـ اعم از بانوان و کنیزان ـ بسیار رخ داده‌اند. بدین‌سان، نه رستم را می‌توان سرْ نمونهٔ پدری دانست که دانسته دست به خون زادهٔ جوان خویش می‌آلاید و نه سهراب را نمونهٔ نخست پسری که زمینهٔ چنین رویدادی را در پیش روی جهان پهلوانی چون وی می‌گسترد. در فرهنگ‌های روایی ملل جهان ده‌ها نمونه از داستان درآویختن پدر و پسر و کشته شدن نادانسته پسر بر دست پدر به چشم می‌خورند.

در میان کسانی که در زمینهٔ همین موضوع (رویارویی پدر و پسر) در حوزهٔ ادب پهلوانی / قهرمانی به‌گونه‌ای گسترده پژوهیده‌اند و دستمایه‌های قابل درنگی نیز گرد آورده‌اند، کارنامهٔ ام. ای. پاتر[1]، پژوهندهٔ انگلیسی، کمینه به لحاظ انبوهی یافته‌ها، چشمگیر و پُرپیمانه‌تر می‌نماید. وی، در جُستار خود، هشتاد و چند قصه در میان داستان‌های اقوام و قبایل گوناگون جهان یافته است که در آنها پدر و پسر یا دو خویشاوند بسیار نزدیک به یکدیگر رویاروی می‌شوند. او این داستان‌ها را، برپایهٔ ویژگی‌هایشان، به سه دسته تقسیم کرده است. دستهٔ نخست، دربرگیرندهٔ نزدیک به سی داستان است که در آنها قهرمان داستان از زیستگاه زن دیدار می‌کند و در همان‌جا ازدواج یا پیوندی میان این دو صورت می‌گیرد و حاصل آن نیز پسری است که بعدها، در بیشینهٔ موارد، به جستجوی پدر برمی‌آید. دستهٔ دوم، داستان‌هایی هستند که در آنها زناشویی قهرمان و زن صورت رسمی و پایدار دارد و پسر میوهٔ آن است. جداماندگی پدر از پسر نیز به یکی از دلایل سه‌گانهٔ ذیل اتفاق می‌افتد: یا پدر، به سبب رفتن به جنگ یا دستگیر شدن در آن، از خانه دور می‌ماند؛ یا همسر و پسر دزدیده یا نفی بلد می‌شوند؛ و یا این که پسر،

1. M. A. Potter

براثر پیشگویی‌های نگران‌کننده‌ای که از زاده شدنش صورت گرفته است، پس از تولّد بر سر راه گذاشته می‌شود. افزوده بر اینها، پاتر این یافته را نیز به خواننده گوشزد می‌کند که چنین قصه‌هایی در میان اقوامی برخاسته‌اند که عرف آنها بر همسرگیری برون قبیله‌ای (برونْ ازدواجی[1]) استوار بوده و جامعه نیز در مرحلهٔ گذار از دورهٔ مادرسالاری[2] به دورهٔ پدرسالاری[3] قرار داشته است (۲) (Potter, 1902).

ایران‌پژوهی از پژوهشگران پارسیان هند به نام جهانگیر کوورجی کویاجی[4] نیز در جستار خود برای مقایسهٔ داستان‌های ایران قدیم و چین مدعی شده که داستانی به همین مضمون را در قصه‌های پهلوانان چین بازیافته است (۳) (کویاجی، ۱۳۸۳: ۳۵). داستان مورد نظر او «لی ـ جینگ» و لی‌نو ـ جا[5]» است که صورت خلاصهٔ آن در کتاب پاتر نیز آمده ولی کویاجی، متأسفانه بدون آوردن اصل داستان در کتاب خود، مواردی چند از همانندی‌های آن را با نمونهٔ ایرانی آن برشمرده است (۴) (کویاجی، ۱۳۸۳: ۳۵-۳۸) گرچه، در دقتِ این همانندی‌ها، جای بحث و بررسی است.

به‌طور کلّی، مضمون رویارویی و نبرد تن به تن پسر با پدر، در قالب (فُرم)های گوناگون، در روایت‌های حماسی و افسانه‌های اقوام جهان آمده است، اما، به باور پژوهندگان ادب تطبیقی، از میان آنها تنها چهار روایت است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۳) که از نگاه موضوع، انگیزه، ساخت و جزئیاتِ داستانی به هم نزدیک‌ترند: یکی سرود پهلوانی «هیلده براند و هادو براند[6]» به زبان آلمانی فصیح باستان که کهن ترین نمونهٔ شعر پهلوانی ژرمنی است، از آن‌رو که این قطعه، میان

1. exogamy
2. matriarchy
3. patriarchy
4. Jehangir Cooverjee Coyajee
5. Li-Çing & Linô-Çâ
6. Hildebrand & Hadubrand

سال‌های ۸۱۰ تا ۸۲۰ میلادی/ حدود ۱۹۰ تا ۲۰۰ هجری، خود از روی متنی دیگر به نگارش آورده شده است. دو دیگر، روایت ایرلندی «کوکولین و کُنلای[1]» به زبان ایرلندی باستان متعلق به سدهٔ نهم میلادی که کهن‌ترین صورت نوشتاری موجود آن از آغاز سدهٔ دوازدهم (حدود ۱۱۰۰ میلادی / پنجم هجری) و به نثر ایرلندی میانه است. سدیگر روایت روسی «ایلیا مورمیث و سُکُلنیک[2]» از سدهٔ یازدهم میلادی / پنجم هجری، ولی کهن‌ترین صورت نوشتاری آن از سدهٔ هجدهم میلادی / دوازدهم هجری است؛ و چهارم، روایت ایرانی (فارسی) «رستم و سهراب» که ـ گرچه صورت تاریخی دقیق آن پیدا نیست ـ کهن‌ترین صورت نوشتاری موجود آن روایت فردوسی از سدهٔ دهم میلادی / چهارم هجری است.

بررسی تطبیقی ساختارهای داستانی این چهار روایت خود موضوعی جداگانه است، اما به منزلهٔ پیش‌زمینهٔ بحث اصلی می‌توان گفت که در روایت در اصل ناتمام (۵) آلمانی ـ که زمینهٔ تاریخی نیز دارد (۶)- پدر (هلیده براند)، در پرسش و پاسخ آغازین، پسر خود (هادو براند) را می‌شناسد (بازشناسی؛ در سطرهای آیندهٔ همین مقاله) و سپس در کشاکش درونی مهر پدری و دفاع از نام و جاه پهلوانی خویش، آن هم براثر حرکت ناجوانمردانهٔ ناگهانی پسر برای به قتل آوردن پدر، وی را دانسته می‌کشد. در روایت روسی نیز بازشناسی پیش از فاجعه رخ می‌دهد و هر دو پهلوان یکدیگر را بازمی‌شناسند، ولی پدر (ایلیا)، با نافرجام ماندن سوء قصد پسر به جان خود، در دَم او را هلاک می‌کند (۷). بدین‌سان، انگیزه کشتن پسر در دو روایت آلمانی و روسی همگون است. امّا، در پس‌زمینهٔ دو روایت ایرلندی و ایرانی، تنها گمانی یک سویه امّا نهان‌سوز، پیش از بازشناسی، هاله می‌افکند؛ گمانی چندان نیرومند که تنها پس از کارکرد تیغ فاجعه به واقعیت درمی‌پیوندد. این گمان، در روایت ایرلندی، دل پدر را برای شناسایی پسر می‌فشارد، در روایت

1. Cüchulain & Conlai
2. Ilia Muromec & Sokolnik

ایرانی روان پسر را.

کوکولین: ... جوان نزدیک‌تر بیا. می‌خواهم بار دیگر بر تو نگاه کنم... بازوی تو را ببینم... نه، اگر بخواهم البته باید بگذاری آن را ببینم... آن بازو یک پدر خوب و یک مادر خوب داشته است... شمشیر خود را غلاف کن... می‌خواهم تو دوست من باشی... با یکدیگر به شکار گوزن و گاو وحشی خواهیم رفت و چون از شکار خسته شویم، در میانِ جنگل و دریا، و یا بر فراز کوهی که جولانگاه آن کسان است که هر بامداد شکلی دیگر به خود می‌گیرند، آتش‌های خود را خواهیم افروخت... ما زندگانی خوبی خواهیم داشت... سر مرد، در روشنی سحرگاه، پرغرورتر و افراخته‌تر می‌گردد و دوستی پهلوانان در تاریکی پُرهمهمه... اگر فرزندی مانند تو داشتم که انتقام مرا بگیرد... [۹]...

و سهراب:

من ایدون گمانم که تو رستمی — گر از تخمهٔ نامور نیرمی...

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۶۵۴-۶۵۵)

از اومید سهراب شد ناامید — برو تیره شد روی روز سپید...

(همان: ۶۵۸)

ز رستم بپرسید خندان دو لب — تو گفتی که با او به هم بود شب

که‌شب‌چون‌بُدَت روزچون‌خاستی؟ — ز پیکار دل بر چه آراستی؟

ز تن دور کن ببر و شمشیر کین — بزن جنگ و بیداد را بر زمین

بیا تا نشینیم هر دو بهم — به می تازه داریم روی دُژَم

دل من همی بر تو مهر آورد — همی آب شرمم به چهر آورد

همانا که داری ز نیرم نژاد — کنی پیش من گوهر خویش یاد

مگـــر پـــور دســـتان ســـام یلـــی کـــزین نـــامور رســـتم زاولـــی [۱۰]...

(همان: ۵۹۲- ۸۰۰)

دسته‌ای از پژوهندگان، ازجُمله بِزِه[1] و فان دِرلِه[2]، اصلِ این چهار روایت را یـک افسانهٔ گردنده می‌دانند که از جایی به جای دیگر رفته و رنـگ محـیط بـر چهـره گرفته ولی زاد بوم آن ایران است. به باور بِزِه، داستان رستم و سهراب یـک بـار از راه قفقاز به میان روس‌ها رفته است (وی گمان می‌بـرد کـه پـاره‌ای از هالـه‌هـای شخصیت ایلیا، پهلوان روسی، را از روی سرگذشت رستم ساخته‌اند) و بار دیگـر از راه زبان ارمنی و کردی به یونان و از آنجا به میان گوت‌ها، لانگوباردها و ژرمن‌هـا؛ حتّی می‌گوید روایتی که از ایرلند برآمده اصل ایرانی دارد گرچه، در جای خود، از روایت آلمانی نیز تأثیرهایی پذیرفته است. گمـان فـان دِرلِـه ـ کـه پـژوهش‌هـای پُرمایه‌ای دربارهٔ «پدرجویی در ادبیات» نیز کرده ـ آن است که ایـن افسـانه از راه یونان و بیزانس به میان اسلاوها و اروپای خاوری رفته است. امـا اگـر اصـل چهـار روایت داستان پدر و پسر را روایتی ایرانی بدانیم، آنگاه بهتر است خاستگاه اصـلی آن را در زبان سکایی، که میهن اصلی روایت‌های مربوط به رستم است، جسـتجو کنیم [۱۱]. این باور را طبقه‌بندی یارشاطر درباره داستان‌های ملی نیز تأیید می‌کند [۱۲]. به هرحال، فان دِرلِه نیز، همچـون پـاتر کـه داسـتان رسـتم و سـهراب را در مجموعهٔ خود بهترین دانسته و نام آن را بر کتاب خود نهاده است، اعتقاد دارد که از میان تمام روایت‌های درآویختنِ پدر و پسر که به فاجعه می‌انجامند، این افسانه، یعنی «رستم و سهراب»، سرشارترین شکوفایی ادبی خود را بـه دسـت فردوسـی یافته است.

دسته‌ای دیگر از پژوهشگران امکان هرگونه خویشـاوندی در میـان ایـن چهـار روایت را رد می‌کنند با این توجیه که در روزگارانی که زندگی جنگاوری حرفـه‌ای

1. Béze
2. Van der Lee

رواج داشته و پهلوان جنگاوری در خدمت امیری به‌سر می‌برده، زمانی پیش می‌آمده است که وی مجبور می‌شده زن و فرزند خردسال خود را به یکباره فروگذارد و به میدان جنگی سرنوشت‌ساز بشتابد و سالیانی دراز در صحنهٔ کارزار نبرد بماند و سپس، در راه بازگشت به سپاهی روبرو شود که از قضا دلاور آن، فرزند خودش بوده و در پیش پدر درایستاده باشد به گونه‌ای که آن دو در میانهٔ نبردی تن به تن یا پس از فرود آمدن تیغ فاجعه، یکدیگر را بازشناخته باشند. به باور آنها، کهن‌ترین صورت نوشتاری موجود روایت ایرانی رستم و سهراب از سدهٔ دهم میلادی/ چهارم هجری به خامه فردوسی است، درحالی که کهن‌ترین صورت نوشتاری موجود روایت آلمانی از آغاز سدهٔ نهم است که آن خود از روایتی کهن‌تر گرفته شده و چون در آن نام اشخاص تاریخی سدهٔ پنجم میلادی آمده است، حتی این احتمال پیش می‌آید که نخستین صورت آلمانی در سده ششم میلادی سروده شده باشد. با این ادعا، گرچه روایت آلمانی نزدیک به دویست سال از روایت ایرانی کهن‌تر می‌نماید، هنگامی که به یاد آید فردوسی روایت رستم و سهراب را از خود نیافریده بلکه آن را، مانند دیگر مطالب شاهنامه، از مجموعه‌ای از روایت‌های مدوّن فارسی که روزگاری از جمله روایت‌های پهلوی بوده‌اند و واپسین تدوینشان از پیش از سدهٔ هفتم است (۱۴) برگرفته و سپس از طبع خویش به نظم درکشیده است، کهن‌تر بودن روایت ایرانی قطعیت بیشتری می‌یابد.

به هرحال، باور پاتر و فان دِرلِه، افزوده بر نظریات شمار دیگری از پژوهندگان ادب تطبیقی و همچنین مترجمان مُعتبر (۱۵) داستان رستم و سهراب از جمله، فریدریش روکرتِ[1] آلمانی، ماتیو آرنولد[2] انگلیسی، ژول مول[3] فرانسوی، جیمز اتکینسون[4] انگلیسی و واسیلی آندرییویچ ژوکوفسکی[5] روسی، و به‌ویژه اقبال تنی

1. Friedrich Rückert
2. Matthew Arnold
3. Jules Mohl
4. James Atkinson
5. Vasili Andreevich Zhukovsky

چند از فیلمسازان و نمایش‌پردازان نام‌آشنای غیرایرانی و ایرانی برای بازآفرینی داستان‌های شاهنامه و به‌طور خاص، «رستم و سهراب»، مضاف بر رویکرد هنر شناختی فردوسی‌شناسان و ادب‌پژوهانی چون خالقی مُطلق، حمیدیان و شمیسا و در مواردی، کزازی و شماری دیگر به برخی از داستان‌های پهلوانی شاهنامه (۱۶) زیبندگی معنی‌داری به دست می‌دهند تا به این داستان از زاویهٔ نوعی ساختار هنری و اصول بنیادی مربوط به آن نیز نگاه کنیم: اصول کلی ساختار دراماتیک؛ از آن‌رو که این نگرش، افزوده بر جستارهای متنوّعی که در زمینه‌های اساطیری، تاریخی، ادبی، نسخه‌شناختی و... حتّی روان‌شناختی داستان‌های شاهنامه و، به‌طور خاص، داستان رستم و سهراب صورت گرفته، به منزلهٔ کوششی است برای تحقق بخشیدن «جهان‌های ممکنِ» این داستان در قالب درام؛ جهان‌هایی که به گفته کِر اِلام[1] زبان‌شناس (۱۳۸۳: ۱۲۴-۱۲۵)، از این طریق به لحاظ زمانی و مکانی، یک جای دیگر است که باز نموده و گویی، به واقع، به مخاطب ارائه می‌شود. منتقدان بسیار کوشیده‌اند تا جهان‌های منفرد دراماتیک و ساکنان این جهان‌ها (برای مثال، جهان *مکبث* یا جهان *ارواح*) را دست کم بر اساس متون نوشتاری بررسی و توصیف کنند اما به نسبت این کوشش‌ها توجه چندانی به جایگاه هستی‌شناختی و منطق خاص آنها نشده است.

مفهوم جهان‌های ممکن، در زمینهٔ موضوع مورد بحث، در دو تراز مصداق می‌یابد: الف) جهانی که متن اثر، با همهٔ داشته‌های خود، ادعا می‌کند حقیقت داشته است، ب) جهانی که درام، به منزلهٔ سازه‌ای فرضاً واقعی، در قالب کُنشی از روی جهان ممکن متن باز می‌آفریند تا مخاطب امکان بیابد که اثر را از روی فرآوردهٔ اجرایی آن نیز «بخواند» و به درک نزدیک‌تری از آن برسد. جهان ممکن درام میانجی تصوّر و درک عینیت‌گرای جهان محتمل متن است- صورتی مثالی از جهان حقیقی ادعا شده در متن. مفهوم جهان ممکن درام، در اصل، برآمده از

1. Keir Elam

تمایزی است که نخست ارسطو در*پوئتیکا* میان دیئه گِسیس[1] («توصیف روایی») و میمه سیس[2] («تقلید مستقیم زنده») متن داستان قائل شده بود و در زمان حاضر، بر این نکته پا می‌فشارد که جهانش از این ویژگی برجسته برخوردار است که مخاطب (تماشاگر) در تماشای آن، همواره این پیش فرض را دارد که جهان دراماتیک اثر – قبل از این که او چیزی درباره‌اش بداند- وجود داشته است؛ به سخن دیگر، عناصر درون آن دارای گذشته‌ای پیش متنی[3] هستند، برخلاف اکثر جهان‌های ممکن دیگر که وقتی به طور کامل مشخص شوند و موقعیت شان روشن شود، هستی (ذهنی) پیدا می‌کنند. به این ترتیب ، مزیّت به کارگیری جهان ممکن درام برای درک روشن‌تر عوالم داستان‌هایی از نوع پهلوانی - اساطیری *شاهنامه* که گذشتهٔ پیش‌متنی گسترده‌ای نیز دارند از مزایای جهان‌های میانجی دیگر (مثلاً رُمان) بیشتر است؛ زیرا ، همچنان که جان سرل، فیلسوف زبان نیز به درستی دریافته، داستان خیالی بازنمایی غیرواقعی شرایط است؛ اما نمایش در لحظه‌ای که اجرا می‌شود بازنمایی غیرواقعی شرایط نیست، بلکه خودِ شرایطِ غیرواقعی است. این فقط تمایزی فنی نیست بلکه دربرگیرندهٔ یکی از اصول بوطیقای درام در برابر بوطیقای داستان روایی[4] است.

پوئتیکای ارسطو و تشخیص نام نوعی داستان رستم و سهراب

در تاریخ ادبیات جهان، پس از آن که افلاطون به تعبیر تولستوی، هنر شاعری خود را به این گمان که در فلسفه به چیزی برتر از آن رسیده است قربانی کرد (ارسطو، ۱۳۶۹: ۹۸) و وجود آن را در مدینه فاضله خویش روا ندانست و حتی در بررسی آن نیز تنها به اظهارنظرهای حکمی پراکنده بسنده نمود (۱۷)، ارسطو

1. diegesis
2. mimesis
3. pre - textual
4. narrative

نخستین کسی بود که، در طبقه‌بندی علوم خود، جایگاه ویژه‌ای برای هنر و شعر در نظر گرفت و سه رساله نیز درباره آن نوشت: *توپیکا*[1] (*طوبیقا*، به معنی «فن جَدَل»)، *ریتوریکا*[2] (*ریطوریقا*، «فن بیان / خطابه») و *پوئتیکا* (*بوطیقا*، «فن شعری/ هنر شاعری»). رسالهٔ بیست و شش فصلی *پوئتیکا* (با پنج فصل بحث در خاستگاه تکامل مراحل شعر و مسائل مربوط به آن، و بیست و یک فصل در بحث از درام و تراژدی) نخستین مجموعهٔ درس گفتاری مدون دربارهٔ شعر و درام است که فارغ از سنجه‌ها و استانده‌های «فایدهٔ» عقیدتی (ایدئولوژیکی) افلاطونی، مقوله شعر را به منزلهٔ «پدیده‌ای در میان پدیده‌های دیگر[3]» در نظر گرفت و برپایهٔ آن یکسره به بنیاد زیبایی و دلاویزی خود اثر هنری و بایسته‌های فنی آن نگریست و بدین سان، زمینه‌های اصلی پیدایش نظریه‌ای را در برابر نظریهٔ افلاطونی «هنر به مثابهٔ وسیله و واسطه»ای برای اخلاق و مدینهٔ فاضله پی افکند که بعدها در سدهٔ هجدهم در اروپا؛ با عنوان نظریهٔ «هنر به خاطر هنر[4]» به‌طور جدی مطرح شد(۱۸). در نقد ادبی نیز، به جهت در پیش گرفتن همین روش پدیده‌شناختی و کاوشگرانه و بیان توصیفی در مطالعهٔ آثار، قدیمی‌ترین اثر معتبر دانسته شده است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱). تأثیر و نفوذ این اثر تنها در قلمرو نقد ادبی اروپای بعد از رنسانس نبود بلکه پیش از آن، از رهگذر ترجمه و تلخیص‌های شماری از بزرگان فلسفه اسلامی (ابن‌سینا و کندی و برخی دیگر)، حتی به حوزهٔ نقد و بلاغت دنیای اسلام نیز تراوید.

اهمیت *پوئتیکا* از نظر موضوع مقالهٔ حاضر در این است که نخستین اثر مُهم در بررسی کلی شعر (به‌جُز شعر غنایی) و درام کلاسیک است که به جنبه‌های سازگانی (فورمی) این آثار توجّه کرده و کانون داوری دربارهٔ آنها را از نقطهٔ بیرونی

1. Topica
2. Rhetorica
3. A phenomenon among other phenomena
4. art for art's sake

(نقد فایدهٔ محتوا و کارکرد عقیدتی) به آماجگاه درونی‌شان (سنجش سازه‌های کلان و خُرد خود آثار) تغییر داده است. به سخن دیگر، داوری ارسطو دربارهٔ شعر و درام بیش از هر چیز به چیستی، چگونگی اندازهٔ قوت و ضعف سازه‌های کلان و خرد آنها که فرآوردهٔ نهایی تقلید / محاکات (میمه‌سیس) از طبیعت است، تمرکز می‌بخشد. این تقلید / محاکات لزوماً از امری واقع صورت نمی‌گیرد بلکه بر برداشت ذهنی از واقعیت استوار می‌گردد: تقلید امور و اشیاء به‌گونه‌ای که باید باشند، نه چنان که به راستی هستند (ارسطو: فصل چهارم). از این‌رو، تقلید / محاکات او در «بازآفرینی» و بازسازی بخردانه جای می‌گیرد نه در رونویسی و نُسخه‌پردازی مکانیکی (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۶-۷۶)؛ زیرا، همچنان که تیتوس لیویوس[1] (تاریخ‌نگار رومی) نیز گوشزد می‌کند، میان جهان قصه‌های شاعرانه و توصیف دقیق کنش‌هایی که به راستی رخ داده‌اند فرق است (*همان*: همانجا). از نظر ارسطو فرق این دو آن است که در اوّلی ـ چنان که لازم است ـ وحدت عمل و موضوع وجود دارد و در دومی، ندارد (ارسطو: فصل بیست و سوم). وی با نگرش به سه عنصر تقلید یعنی وسیله، موضوع و شیوه، به شناسایی انواع آن دست می‌یابد و سپس از رهگذر تجربهٔ ساختار فرآوردهٔ هر تقلید و معرفی اجزای سازنده آن، به سنجش ساز وکار آنها می‌پردازد. از این نظر، *پوئتیکا* سرنمونهٔ شناخت انواع ادبی نیز به‌شمار می‌آید.

در *پوئتیکا*، شعر نیز گونه‌ای از تقلید سه نوع دانسته شده است: حماسه، تراژدی و کُمدی (شعر غنایی را، ظاهراً به جهت ملازمت آن با موسیقی، نوع مستقلی به‌شمار نیامده). به این ترتیب، بخش مهمی از انواع ادبی در آن به ادبیات دراماتیک (نمایشی) اختصاص یافته است: حماسه، به‌طور عُمده، ادبی و تراژدی و کمدی دراماتیک هستند. موضوع تقلید این هر سه نوع نیز اعمال آدمی دانسته شده است: حماسه و تراژدی به تقلید اعمال آدمیانی برتر از حدّ متعارف و

1. Titus Livius

موضوعات جدی با بهره‌گیری از کلام سنگین و رزین می‌پردازند؛ و کمدی به تقلید کسانی که، از حیث زشتی‌های خنده‌آور، بدتر از حدّ متعارف هستند با استفاده از زبانی معمولی و گاه سبک (ارسطو: فصل پنجم). حماسه و تراژدی اگرچه در تقلید موضوعات جدی، بهره‌گیری از کلام سنگین و رزین، و اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختار آنها همانند و همرایی دارند، از جهاتی چون وزنِ سرایش، قالب بیان و طولِ مدت، ناهمانند و ناهمخوانند. با این همه، به نظر وی، هر کس که نیک و بد ترادی را تمیز دهد زشت و زیبای حماسه را نیز می‌شناسد؛ زیرا تراژدی تمام عناصر تشکیل‌دهندهٔ حماسه را در بر دارد و از این‌رو برتر از آن است. یک دلیل بزرگ این برتری حالت کاتارسیس («روان‌پالایی») است که تراژدی، با برانگیختن رحم و ترس، در مخاطب می‌آفریند و مایهٔ لذت درونی وی می‌شود (پنجم و ششم). تراژدی این مقصود را، به لطف دارا بودن طول متناسب و وحدت موضوعی خود، بهتر از حماسه تحقق می‌بخشد (بیست و ششم).

داستان رستم و سهراب، از نظر ساختاری، آمیزه‌ای از حماسه و تراژدی است، و فردوسی اگر با زبردستی به دست کم، سه نوع توصیف دست می‌زند (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۳۶-۱۳۷) تا فضای حماسی لازم را برای تصویرگری بهینهٔ ماجراها و لحظه‌ها بازآفریند، بهره‌گیری وی از جنبه‌های فنی تراژدی نیز، به‌ویژه در همین داستان (به قراری که در ذیل خواهد آمد)، بدان مایه است که می‌توان تصور کرد که او کمینه از برخی از تمهیدهای تراژدی سازی روزگار خودآگاهی داشته است، همچنان که هم بعضی از مطالعات تاریخ هنر ایران بر وجود سنت نمایش در دوره اشکانیان گواهی می‌دهند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۷-۴۷) و هم همانندهای زیاد شخصیت برخی از پهلوانان *شاهنامه* با همتایان آنها در منظومه پهلوانی *ایلیاد* هومر ـ مانند همانندی‌های اسفندیار و رستم با آشیل و هکتور- احتمال نوعی از الگوبرداری روشمندانهٔ برخی از حماسه‌پردازان کهن ایرانی از مضمون تراژیک حماسه‌های اساطیری یونان باستان را در برخی از ذهن‌ها نیرو

بخشیده‌اند (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۶: ۵۴-۴۳). طُرفه این که شیوهٔ داستان‌گزینی فردوسی، به‌ویژه در مورد داستان رستم و سهراب، نیز با مطلوب *پوئتیکا* سراسر همخوانی دارد که آورده است شاعر آثار تراژیک باید وقایعی را دستمایهٔ کار خود سازد که محتمل است میان کسان یک خاندان رخ دهند؛ در آنها مثلاً برادری قاتل برادر شود، فرزندی خون پدر را بریزد، مادری فرزند را و یا فرزندی مادر را بکشد، یا هریک از اینان عمل شنیعی را نسبت به آن دیگری مرتکب شوند و یا قصد چنان کاری کنند؛ همچنین داستان‌ها و روایت‌هایی را که از گذشتگان به ما رسیده است، نباید تغییر داد (ارسطو: فصل چهاردهم).

آمیزهٔ حماسه- تراژدی در داستان رستم و سهراب اگرچه از سویی جذابیت‌های چندگانه ای به اثر بخشیده، از سوی دیگر، صحتِ تشخیص نوع از رهگذر تأویل صِرف مضمون را زیر سؤال برده است. نگریستن از روزن هریک از این دو بُعد (یا به تعبیر هگل: «تمامیتِ اعیان[1]» و «تمامیت حرکت[2]») به منزلهٔ از دست دادن کارکردهای ویژه بُعدی دیگر و تعمیم‌ناپذیر شدن یافته‌ها به هستی کل اثر است. بنا بر یافته‌های پژوهش حاضر، بخش عمده نامگذاری‌های نوعی برای این داستان متأسفانه با همین نگرش صورت گرفته‌اند؛ حتی نظر آلبر کاموی درام‌نویس نیز در این موارد- که داستان حاضر، بر پایهٔ آن «تراژدی[۱۹]» جلوه می‌کند (رحیمی، ۱۳۷۶: ۲۵۳) ـ خودبه‌خود از کارکرد بُعد دیگر اثر (حماسه، در پیوستار ملی آن) جدا مانده است. تغابنی از این دست گاه ممکن است به برداشتی نزدیک به درک درام «دسیسه» بینجامد[۲۰] و گاهی دیگر بارِ اثر را به زینهٔ موضوعی پزشکی ـ از گونهٔ پسرکشی ناشی از عقدهٔ حقارت پیر به جوان (عقدهٔ رستم!) (صناعی، ۱۳۴۸: ۱۰) فرو کاهد. شیوهٔ پدیده‌شناسی توصیفی ارسطو در *پوئتیکا* و همچنین رویکردی درام‌شناختی شماری از

1. Totality of things
2. Totality of moement

فردوسی‌پژوهی‌های استوار بر نظریات وی [۲۱] ما را، برای تشخیص نوع داستان رستم و سهراب، به استفاده از عنوان «حماسه‌نامهٔ تراژیک [۲۲]» رهنمون می‌شود که هم کارکردهای حماسه (بن‌مایه‌های واگشتی / فرارونده[1]) و تراژدی (بن‌مایه‌های پیشرو / بالنده[2] [۲۳]) را ملحوظ می‌دارد و هم زمینه را برای وزن بخشیدن پژوهشی بیشتر به هر یک از آنها در اختیار پژوهنده قرار می‌دهد. نظریات *پوئتیکا*، به‌رغم آن که در سیر تاریخ تحول شعر و درام مورد نقد و بررسی‌های بسیار قرار گرفته، همچنان اعتبار اهمّ مطالب خود را در این زمینه حفظ کرده است.

جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب بر پایهٔ *پوئتیکای* ارسطو

جدا از کاربردپذیری بحث ولادیمیر پراپ[3] (۱۳۸۱) دربارهٔ ریخت‌شناسی قصه‌های معروف به «پریان» در مورد خویشکاری‌های قهرمانان بیشترینهٔ داستان‌های *شاهنامه* و همچنین یافته پذیرفتهٔ تفکیک‌پذیر بودن کلّی هریک از این داستان‌ها به عناصر دهگانه‌ای چون گفتارها، کردارها، پندارها، قهرمانان، زمان، مکان، آرایه‌ها، شیوهٔ نقل، شگردها و مناسبات اجزا با یکدیگر و منطق حاکم بر مناسبات کردارها و قهرمانان (سرامی، ۱۳۷۳: ۷)، در بررسی جنبه‌های دراماتیک آنها نیز می‌توان گفت که حدود ده عنصر ساختاری اصلی از موارد مطرح شده در *پوئتیکای* ارسطو، کمینه در بخش پهلوانی *شاهنامه*، وجود قطعی دارند: ۱. پیرنگ / طرح؛ ۲. گفتگو؛ ۳. شخصیت‌پردازی؛ ۴. کشمکش؛ ۵. گره‌افکنی و گره‌گشایی؛ ۶. بحران؛ ۷. تعلیق؛ ۸. اوج؛ ۹. زمان و مکان/ موقعیت و صحنه؛ ۱۰. فرود / نتیجه [۲۴]. بی‌گمان، در مطالعهٔ ریزکاوانه‌تر، هر یک از موضوعات برشمرده شده را بسته به نوع و دامنهٔ بحث می‌توان گسترش داد، همچنان که توجّه بیشتر درام‌پژوهان

1. Regressive motifs
2. Progressive motifs
3. Vladimir Propp

به داستان‌هایی چون رستم و سهراب در درجهٔ نخست به جهت ویژگی‌های پیشبرنده عناصر وحدت موضوع (پیرنگ)، گره‌افکنی، قهرمان (شخصیت) پردازی، کشمکش، و جنبه‌های تراژیک آنها صورت می‌گیرد و کارکرد عناصر دیگر در ترازهای بعدی بررسی می‌شوند.

نمودار ساز وکار کلی عناصر ده‌گانه ارسطویی برشمرده شده، در شماری از داستان‌های بخش پهلوانی به‌طور عام و داستان رستم و سهراب به‌طور خاص را می‌توان در ساختار علّت و معلولی فرایتاگ [۲۵] ـ که فرآوردهٔ امروزین درام‌شناسی ارسطو و به‌ویژه متأثر از آرای وی درباره گره‌افکنی و گره‌گشایی و نیز بحث آغاز، میانه و پایان طرح داستانی در *پوئتیکا* است ـ بازیافت. برپایه این ساختار هرمی پنج بخشی، که مواردی چون دیباچه، عمل فزاینده (صعودی)، اوج، عمل کاهنده (نزولی) و نتیجه را دربر می‌گیرد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۸۰). ماجراهای این داستان بر دو وجه هرم چنین بخش‌بندی می‌شوند: عمل فزاینده (صعودی) با پرسش سهراب از تهمینه دربارهٔ کیستی پدر خود آغاز می‌شود و با آمدنش به ایران و پدرجویی و پرسش وی از هُجیر («دگرباره پرسید از آن سرفراز / از آن که‌ش به دیدار او بُد نیاز») و خود رستم به پیش می‌رود. این نوع عمل، آنجا که سهراب به رستم می‌گوید «من ایدون گمانم که تو رستمی...»، به اوج خود می‌رسد. نقطهٔ عطف یا بُحران در لحظه‌ای است که سهراب جوان، پس از به خاک آوردن پشت رستم، وی را نمی‌کشد. از آن پس، روند عمل به شیبی کاهنده (نزولی) پا می‌گذارد؛ سررشته رویدادها به دست رستم می‌افتد و داستان به سرعت، به نقطه فاجعه فرود می‌آید که همان کشته شدن پسر بر دست پدر باشد.

مسئلهٔ **وحدت موضوعی** آثاری از این دست را ارسطو در عنصر داستان بازمی‌جوید که، از نگاه وی، شالوده حماسه و تراژدی را تشکیل می‌دهد، اما طرح (در این مقاله، پیرنگ [۲۶]) داستان نیز خود بر دو گونه است: ساده و پیچیده؛ و منظور از پیچیده آن است که، دست کم، دربردارندهٔ عناصر بازشناسی، تغییر

ناگهانی و (در تراژدی) فاجعه باشد. بـه بـاور او، وحـدت داسـتان جـدا از وحـدت قهرمان است؛ باید عملی واحد و کامل را نمایش دهد و اجزای وقایع آن چنان بـه یکدیگر پیوسته باشند که اگر یکی را جابجا کنیم و یا برداریم، سیمای کلی درهم ریخته و دیگرگون شود (ارسطو: فصل هشتم).

در داستان رستم و سهراب، همچنان کـه هـانزن (۱۳۸۴: ۱۶۳-۱۷۰) نیـز بـه درستی دریافته، روند ماجرا به گونه‌ای است که موضوع دوگانهٔ پدرجویی و سـتیز دو اردوگاه ایران و توران چندان سنجیده در یکدیگر می‌تنند و وحدت می‌یابند که گاه، در نقطهٔ عطفی، با دیگری همسان پنداشته می‌شوند. جلوهٔ این وحدت چنـان است که، در روند ماجرا، گاه هستهٔ پدرجویی (درام) بـه پـیش زمینـه مـی‌آیـد و هسته ستیز ایران و توران (حماسه) به پس‌زمینه می‌رود و گاه نیز برعکس. اما این جابجایی‌ها همه در ساختار پیرنگ یگانـه‌ای رخ مـی‌دهنـد؛ حتـی خـرده رویـداد دلباختگی ناگهانی و گذرای سهراب به گردآفرید («زگفتـار او مبـتلا شـد دلـش / برافروخت، کُنج بلا شد دلش») و یا صحنه‌های اسب‌گزینی او («نبُـد هـیچ اسـپی سزاوار اوی / ببُد تنگ‌دل آن گـو نـامجوی») نیـز، بـا کـارکرد شناسـاندن بیشـتر شخصیت سهراب و همچنین افزایش انگیزه‌های پیشـبرندهٔ او، در خـدمت همـین ساختار موضوعی هستند. سیر متنـاوب هسـته حماسـه در گـذرگاه هسـته درام / تراژدی و یا برعکس آن باعث شده است که برآیند آنها، به منزلهٔ هسـتهٔ مـاجرایی یک ماجرای همسان پنداشته شده، با نیرویی مضاعف و سرعتی گاه آذرخش‌گون» در دو مسیر طولی و عرضی (عمقی) به پیش برود: مسیر اوّل به هدف‌های حماسه ملی (پیروزی ایران بر دشمن) راه می‌برد و مسـیر دوم بـه فرجـام درام / تـراژدی (پدرجویی پسر) از آنجا که نقطهٔ تراژیک (فاجعه) داسـتان نیـز از رهگـذر عنصـر بازشناسی حاصل می‌آید، پیرنگ، بنا به تعریف ارسطو، از نوع دوم (پیچیده) اسـت که وحدت موضوعی آن، هرچه ماجرا جلوتر می‌رود، شفاف‌تر می‌شود.

گره‌افکنی و گره‌گشایی در این داسـتان از عناصـر کلیـدی حرکـت‌آفرینـی

هستند که میزان شتاب آن بسته به شدت و ضعف تعلیق‌گذاری فردوسی در گذرگاه‌های مهم ماجرا است. ارسطو گره‌افکنی را وقایعی می‌داند که از آغاز داستان تا پیش از تغییر بخت قهرمان (از نیکبختی به بدبختی و برعکس) رخ می‌دهند؛ و از آغاز تغییر بخت تا پایان داستان را گره‌گشایی می‌نامد (ارسطو: هجدهم). در ساختار هرمی ارسطویی فرایتاگ، گره‌افکنی بر وجه عمل فزاینده (صعودی) جای می‌گیرد که خود از عمل آغازین (و به تعبیری، نقطهٔ حمله) آغاز می‌شود: گم شدن ابزار عمده پیروزی‌های رستم ـ رخش ـ در هنگام قیلولهٔ پس از نخجیر وی که نقطهٔ حرکت ماجرا نیز به‌شمار می‌آید. این گره، در روند داستان، با گره‌هایی دیگر قوام می‌گیرد که ورود پنهانی تهمینه در دل شب به خوابگاه رستم نمونهٔ بعدی آن است. در مورد سهراب، این گره با پرسش پدرجویانهٔ وی از تهمینه آغاز می‌شود («ز تخم کیم، وز کدامین گُهر / چه گویم چو پرسند نام پدر؟»). طفرهٔ ظریف هُجیر از دادن پاسخ به پدرجویی سهراب این گره را محکم‌تر می‌کند («به سهراب گفت: این چه آشفتن است / همه با من از رستمت گفتن است / ... تو او را تن‌آسان نیاری به دست»)؛ به گونه‌ای که با واکنش انفجاری سهراب برای یورش به لشگرگاه کاووس، روند ماجرا شتابی «آذرخش‌گون [۲۷]» به خود می‌گیرد. اوجگاه گره‌افکنی، در مورد رستم، به خاک آورده شدن پشت وی بر دست سهراب جوان است: احساس ننگ و خواری جهان پهلوان که، در اصطلاح ارسطو، همان تغییر بخت (از نیکبختی به بدبختی) باشد. این نقطه، در مورد سهراب، لحظه‌ای است که وی از روی سادگی و کم تجربگی، به قول فردوسی «سر به گفتار پیر می‌دهد»: از رستم فریب می‌خورد و به او امان می‌دهد تا از چنگش وارهد؛ اما همچنان که هومان می‌گوید، «هِزبری که آورده بودی به دام / رها کردی از دام و شد کار خام»؛ زیرا بلافاصله «چو رستم ز چنگ وی آزاد گشت / بسان یکی تیغ پولاد گشت» همین نقطه، از نظر ساختاری، چندان کارا است که نقطهٔ عطف یا بحران کل ماجرا نیز به‌شمار می‌آید. بدین‌سان، گره‌افکنی فردوسی

در این داستان، از نظر فنی، از گونهٔ فزاینده و حرکت‌آفرین و گره‌گشایی وی به‌طرز حساب شده‌ای فروکاهنده‌اند.

شخصیت‌پردازی در همه داستان‌های پهلوانی شاهنامه، ازجمله در رستم و سهراب، مفهوم خود را بر گرد قهرمان‌پردازی ـ به‌طور عمده، قهرمان‌های مثبت (پروتاگونیست) و منفی (آنتاگونیست) اصلی و پیشبرندهٔ ماجرا ـ می‌یابد. جدا شدن کارکرد پهلوانی از خویشکاری شخص اسطوره- شاه- پهلوان در داستان‌های دوره اساطیری شاهنامه و جلوه‌گر شدن آن در سیمای شخص جداگانه‌ای با عنوان پهلوان که در اغلب اوقات، کنش‌ها و احساس‌هایی از نوع رفتارها و عواطف انسان معمولی دارد فرصتی مغتنم برای پرورش سنجیده‌تر و درون کاوی ژرف‌تر شخصیت اصلی ماجراهای حماسی به سراینده می‌دهد تا داستان‌پردازی خود را از سطح روایت حماسی متعارف گذشته به تراز نوع تازه‌ای از آن ارتقا بخشد که در غالب موارد و به فراخور چگونگی ماجرا در بردارندهٔ ویژگی‌های عمده دراماتیک هستند. به سخن دیگر، کارآیی تمهیدهای قهرمان پردازی در داستان‌های پهلوانی به اندازه‌ای است که از محور معین تأمین هدف‌های حماسه فراتر می‌روند و به قلمرو گسترده‌تر درام وارد می شوند که درون کاوی هنرمندانه کنش‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها (به ویژه شخصیت‌های پیش برندهٔ ماجرا) از اصول عمدهٔ آن است. سرآغاز حضور جداگانهٔ پهلوان در این داستان‌ها به‌طور مشخص، ورود سام پهلوان به ماجراهای آن است که از کارکرد تعادل‌بخش نهاد پهلوانی در ساختار نظام حماسه ملی ایران خبر می‌دهد.[۲۸]

از نظرگاه تقسیم‌بندی کلی چهارگانهٔ انواع شخصیت در ادبیات دراماتیک[۲۹]، شخصیت‌های شاهنامه از نوع اوّل آن (اسطوره‌ای و افسانه‌ای) هستند و چنان که دانسته است اصولاً برای نقش‌آفرینان داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای، به جای شخصیت، باید از واژهٔ «قهرمان» استفاده می‌کرد چنان که ارسطو از آغاز چنین کرده است. وی بحث شخصیت (قهرمان) پردازی را درچگونگی وقایع و آن دسته

از تقلید آدمیان که رحم و ترس برمی‌انگیزانند، مطرح می‌سازد؛ یعنی تقلید وقایعی که در آنها فرد (قهرمان) به حدّ اعلا نیک سیرت و دادگر نباشد و براثر خطا (هامارتیا)یی که از او سر زده به بدبختی رسد؛ و نیز باید از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند (ارسطو: فصل سیزدهم). مشخصات رستم و سهراب، در مقام دو قهرمان / پهلوان کلیدی پشبرندهٔ ماجراهای داستان، از نظر تبار و موقعیت، سیرت، و نقطه ضعف (هامارتیا) با صفت‌های مورد نظر ارسطو همخوانی دارند. با این همه، فردوسی در مواردی، به‌ویژه در همین داستان، از صِرف توصیف‌های کلی‌سنخی (تیپ‌نما)[1] به سوی ترسیم خطوط دقیق شخصیتی گراییده و، از این رهگذر، اثر را از سطح صِرف حماسه به تراز تراژدی (حماسهٔ تراژیک) برکشیده است. قهرمان‌پردازی در آن هم جنبه بیرونی (خطی) دارد و هم جنبهٔ درونی (عمقی): عُنصر قهرمان در آن هم وجودی وابسته دارد و هم مستقل؛ وابستگی او به نظام حماسه و هدفِ آن است و استقلالش در گراییدن به خواست درون خویش. تمایز توانمندی و سُستی وی نیز از همین جاست. در لایه بیرونی (خطی) داستان، رستم جهان‌پهلوان است و سهراب جویای جهان پهلوانی خویش. از این‌رو، هامارتیای هریک از آنها نیز که نخست در درون رخ می‌دهند و سپس به بیرون می‌رسند با یکدیگر فرق دارند: هامارتیای رستم جنبهٔ «کوردلی[2]» به خود می‌گیرد و هامارتیای سهراب معنای «شیفتگی مُهلک[3]» (۳۰) («کوردلی» مانند شخصیت شاه لیر، اثر ویلیام شکسپیر، و «شیفتگی مهلک» نظیر شخصیت دکتر فاستوس، اثر گوته)؛ که هر دو مفهوم خود یادآور نقطه ضعف اخلاقی هوبریس[4] (غرور و نخوت) در تراژدی‌های یونانی کلاسیک هستند. خطای تراژیک[5] قهرمان نیز در چنین ساختار شخصیت‌پردازانه رخ می‌دهد.

1. typical
2. mental blindness
3. fatal infatuation
4. Hubris
5. tragic flaw

فردوسی در پرورش شخصیت رستم، در مقام یکی از دو عامل اصلی پیشبرندهٔ ماجرا، در هسته درام (تراژدی) داستان، از مرز تصور ارسطو در *پوئتیکا* ـ که اعمال قهرمان را منحصر به این سه حالت دانسته که او (قهرمان) یا بدانچه می‌کند آگاه است (مانند کشتن «مدئا» فرزندان خود را در نمایشنامه‌ای به همین نام از اوریپیدس)، یا دانسته به عمل تلافی دست می‌زند و، پس از آن، رابطهٔ خویشاوندی را درمی‌یابد (مانند پدرکشی ادیپوس و زناشویی با مادر خود در *اودیپوس شهریار* سوفوکلس)، و یا پیش از انجام عمل به خطای خویش پی می‌برد (مانند مروپ در نمایشنامه *گرسفونت*) ـ نیز گذشته و حالت چهارمی دراندیشیده است که در آن وی (رستم)، در آمیزه‌ای از آگاهی و ناآگاهی، به عمل فاجعه‌آمیز (فرزندکشی) دست می‌زند (تجدّد، ۱۳۵۵: ۱۸۵-۱۷۷) (گرچه این حالت،از منظر حماسه، چندان محل گفتگو نیست زیرا نابودی پهلوان اردوی «دشمن» افتخار به‌شمار می‌آید).

تمهید قرینه‌سازی نیز به درجه‌ای در ساختار شخصیت‌پردازی داستان رستم و سهراب به چشم می‌خورد. افزوده بر تطبیق ویژگی‌های ظاهری کلی رستم و سهراب ـ که در مفهوم گردندهٔ «... به کردارِ سام نریمان بُوَد» خلاصه می‌شوند ـ خویشکاری کلی اشخاصی چون کاووس را می‌توان با نمونهٔ افراسیاب و خویشکاری گودرز را با سیمای یکسان هومان و بارمان همانندی داد.

فراگیرترین عنصر ساز وکار حرکت دراماتیک داستان رستم و سهراب **کشمکش** است. ضرباهنگ «آذرخش‌گون» روند ماجرا از کاربست شورآفرین (دراماتیک) کشمکش مایه می‌گیرد. ارسطو اهمیت کشمکش را در بخش مربوط به عنصر داستان و انواع آن گوشزد می‌کند (ارسطو: فصل‌های نهم و دهم). به باور او، در این فرآیند، مقصود هنگامی بهتر حاصل می‌شود که وقایع، برخلاف انتظار و درنتیجهٔ یکدیگر روی دهند؛ چون اگر وقایع به همان ترتیبی که انتظار می‌رود روی دهند و یا فقط برحسب تصادف و اتفاق واقع شوند، چندان شگفتی در بر

نخواهند داشت و لذت تراژیک پدید نمی‌آورند.

کشمکش خود زادهٔ بلافصل تضاد و تعارض است و پویایی داستان‌های پهلوانی شاهنامه از مجموعه‌ای از تضادها و تعارض‌های پیشبرنده نیرو می‌گیرد که پس از برآمدن کشمکش‌های مُتناسب (کشمکش انسان با انسان؛ کشمکش انسان با خود؛ کشمکش انسان با طبیعت؛ کشمکش انسان با سرنوشت؛ کشمکش فرد با جامعه؛ کشمکش جامعه بر ضد جامعه) و پیموده شدن مراحل ساختاری پیشگفته، به نتیجه متناسب خود می‌رسد.

از میان انواع کشمکش‌های برشمرده شده در کتاب‌های درام‌شناسی عمومی (مکّی، ۱۳۸۵: ۲۰۳-۱۸۵) در داستان رستم و سهراب، کشمکش‌های ذیل در پیشبرد ماجرا بنیه فنی تعیین‌کننده دارند: کشمکش جامعه با جامعه (ایران و توران)، کشمکش انسان با جامعه (سهراب و وضع موجود / نوآیینی و کهن آیینی)، کشمکش انسان با خود (رستم با خود در رویارویی با سهراب)، کشمکش انسان با انسان (رویارویی رستم و سهراب)؛ کشمکش انسان و سرنوشت ـ که اصل خاستگاه اصلی آن اساطیر و تراژدی‌های یونان قدیم است ـ آن تراژدی یونانی است ـ نقش مستقیم و آشکاری، از نوع عاملیت تعیین‌کنندهٔ سرنوشت در زندگی آدمیانی چون پرومتئوس یا ادیپوس، در این ماجرا نمی‌آفریند و بیشتر جنبهٔ تفسیر و تأویل دارد. فردوسی، با شدت بخشیدن این کشمکش‌ها و سخت‌تر کردن گره‌های افکنده، و تعلیق برخی کنش‌های ناگزیر، گردونهٔ ماجرا را با بیشینهٔ شتاب به اوجگاه داستان ـ آستان حادثه (فاجعه) ـ می‌رساند.

فرود دشنهٔ حادثه ناقوس لحظهٔ **بازشناسی** را به طنین می‌افکند. ارسطو می‌گوید که بازشناسی تحولی است ناگهانی از «ندانستن و نشناختن» به «دانستن و شناختن«که در میان اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی و یا بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی یا به دشمنی می‌انجامد (ارسطو: فصل یازدهم). در نظر او، بازشناسی پنج گونه است: بازشناسی از راه علامت و نشان،

بازشناسایی ساختهٔ ذوق شاعر، بازشناسایی از راه یادآوری، بازشناسایی براثر تعقل و اندیشه، بازشناسی مرکب (که از قیاس باطل و استدلال نادرست تماشاگران حاصل می‌شود) (ارسطو: شانزدهم). وی بهترین گونهٔ بازشناسی را آن می‌داند که از وقایع داستان برخیزد و شگفتی براثر وقایع محتمل پدید آید. همچنین گونه‌های اول و دوم را «دور از هنر» می‌داند. در داستان رستم و سهراب، آمیزهٔ عناصر «گفتگو/ معرفی» در قالب واپسین حسرت پدرجویی پسر و «علامت و نشان» (بازوبند یادگاری که تهمینه، در آغاز این پدرجویی، بر بازوی وی بسته بود) در لحظهٔ بازشناسی، نه تنها نگرانی «دور از هنر» را در این باره می‌زداید بلکه در دو مرحله، یکی از تکان‌دهنده‌ترین لحظه‌ها را می‌آفریند: الف) «... کنون گر تو در آب ماهی شوی/ و یا چون شب اندر سیاهی شوی.../ بخواهد هم از تو پدر کینِ من/ چو داند که خاکست بالین من/ از این نامداران گردنکشان/ کسی هم برد سوی رستم نشان/ که سهراب کشته‌ست و افکنده خوار/ تو را خواست کردن همی خواستار». (فردوسی، ۱۳۸۷: ۸۶۰-۸۶۵)

ب) «... کنون بند بگشای ازین جوشنم / برهنه نگه کن تن روشنم .../ چو بگشاد خفتان و آن مهره دید/ همه جامهٔ پهلوی بردرید/ همی گفت کای کشته بر دست من...» (همان: ۸۷۱-۸۷۸)

نتیجه‌گیری

جدا بودن کارکرد پهلوانی در داستان‌های پهلوانی *شاهنامه* از شخص (کاراکتر) اسطوره ـ شاه ـ پهلوان نمونه‌های بخش اساطیری و تجلّی آن در خویشکاری شخص / نهاد جداگانه‌ای به نام پهلوان که، در اغلب موارد، کنش‌ها و احساس‌هایی همچون رفتار و عواطف انسان معمولی دارد، باعث شده که سبک بازگویی ماجراها در این داستان‌ها از سطح روایت ادبی صرف- که از مشخصه‌های عمدهٔ بیان حماسه است- به تراز نوع دراماتیک آن تحول یابد. جلوه این تحول، با در نظر

گرفتن ساختار اصلی و ضرباهنگ (ریتم) شکل‌گیری رویدادها، در داستان رستم و سهراب فردوسی ـ که، در نظر ادب‌پژوهان تطبیقی، اصیل‌ترین روایت این داستان به‌شمار می‌آید ـ چشمگیرتر است. یافته‌های پژوهش مؤید آنند که بر پایه *پوئتیکای* ارسطو، به منزلهٔ مجموعه بنیادی‌ترین و در عین حال، معتبرترین نظریات درام شناختی مربوط به آثار نظمی و نثری کلاسیک، در حدود ده عنصر دراماتیک در ساختار نمونه‌های شناخته شده‌تر داستان‌های پهلوانی شاهنامه و به‌طور اخص، داستان رستم و سهراب می‌توان بازیافت که عبارتند از پیرنگ (طرح)، گفتگو (دیالوگ)، شخصیت (قهرمان) پردازی، کشمکش، گره‌افکنی و گره‌گشایی، بحران، تعلیق، اوج (فاجعه)، زمان و مکان (موقعیت و صحنه). در داستان رستم و سهراب، پرداخت شماری از این عناصر، مثلاً پیرنگ، گره‌افکنی، شخصیت (قهرمان) پردازی، کشمکش، و جنبه‌های تراژیک، هنرمندانه‌تر از عناصر دیگر صورت گرفته است. رعایت جنبه‌های دراماتیک در این داستان در سطحی است که آنها را با صورت امروزین نظریات ارسطو در این زمینه، یعنی عناصر پنجگانه ساختار هرمی فرایتاگ، نیز می‌توان بررسی کرد. نهادن هر نام نوعی پایدار بر این داستان، افزوده بر لزوم تحلیل بُن‌مایهٔ اثر از دو منظر حماسه و درام، به شناسایی و واکاوی کارکرد همین جنبه‌ها بستگی دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱. وگرنه، موارد دگرگُشت آن در داستان‌های اساطیری شاهنامه اندک نیستند: فریدون، سلم و تور را بر دست منوچهر، به پادافرهٔ برادرکشی‌شان، می‌کشد؛ گشتاسپ؛ اسفندیار را در برابر رستم قرار می‌دهد تا مگر به دست رستم هلاک شود؛ سام، از خشم زاده شدن زال، او را درکوه فرو می‌گذارد تا ازبین برود؛ کاووس که، با رضایت درونی تمام، سیاوش را به‌سوی قربانگاه سوق می‌دهد؛ حتّی افراسیاب ـ که در به قتل آوردن دختر خود ناکام مانده ـ سودای کشتن زاده وی (نوهٔ خویش) را در سر می‌گیرد.

۲. درباره مباحث مربوط به مادرسالاری و پدرسالاری و نیز همسرگزینی و رابطه‌های عشقی مادرسالارانه و مقاصد ازدواج‌ها و مواردی از این دست ر. ک. Potter، ص ۹۷ به بعد. برای مشخصات کتاب پاتر، ر. ک. پی‌نوشت (۱۳).

۳. بحث در این که آیا چینی‌ها اصلاً حماسه داشته‌اند یا نه، از کران موضوعی این مقاله بیرون است. اما خواننده علاقه‌مند می‌تواند مثلاً مراجعه کند به خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۵ به بعد.

۴. با آن که کوورجی کویاجی «دقیق و جزء به جزء» را برای همانندی‌هایی که خود میان دو داستان تشخیص داده به‌کار برده اما زنده‌یاد مهرداد بهار این نظر مؤلف را به بوتهٔ سنجش انتقادی درنشانده است و، از رهگذر مقایسه، اظهار می‌دارد که داستان «لی ـ جینگ و لی‌نو ـ جا»، از نظر بافت داستانی، ارتباطی با داستان رستم و سهراب ندارد. در این‌باره ر. ک. به: کوورجی کویاجی. *همان*. پیوستِ «دو نقد روش‌شناختی بر پژوهش ج. ک. کویاجی» به قلم مهرداد بهار، صص ۱۷۳-۲۸۵. استاد مجتبی مینوی نیز ادعای همانند بودن دو روایت چینی و روایت ایرانی را نپذیرفته است؛ ر. ک. مینوی، مجتبی (تصحیح و مقدمه) (۱۳۶۹). *رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی*. به کوشش مهدی قریب و مهدی مدائنی، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۵. روایت اصلی این سرود حماسی بدون انجامیدن به مرگی رها شده است. اما دو روایت دیگر نیز از این دو داستان وجود دارند که، در یکی، هیلده در نبرد با برادر ناتنی‌اش، آسموند، کشته می‌شود و، در دیگری، پسر در لحظه سوء قصد به جان پدر، به دست پدر از پا درمی‌آید. برای ترجمه‌ای از روایت اصلی ر. ک. خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۵-۵۷.

۶. ظاهراً تئودوریش، «پادشاه گوت‌های خاوری که در سال ۴۸۸ میلادی، به فرمان امپراتور روم خاوری، بر علیه اداکار جنگید و او را در سال ۴۹۳ با دست خود کشت و تا سال ۵۲۶ بر ناحیهٔ ایتالیا و سیسیل و برخی بخش‌های دیگر حکومت کرد...» محور شکل‌گیری این داستان

بود؛ نک. خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۴.

۷. مینورسکی دربارهٔ فرجام‌دهی داستانی روایت «ایلیا مورمیث و سُکُلنیک» می‌گوید «... حماسهٔ روسی گویا مردّد است که بدان پایان خوش بدهد یا آن را اندوهبار سازد، و سرانجام نیز با یک بیان اخلاقی آن را پایان می‌دهد. ایلیا پسرش را پیش از کشتن می‌شناسد و با او همراه می‌شود، و در بعضی روایات هم او را رها می‌کند تا نزد مادرش برود؛ در بعضی روایات هم چون پسر آگاه می‌شود که چگونه به جهان آمده است، در خواب بر پدرش حمله‌ور می‌شود؛ صلیبی که ایلیا با خود داشت ضربه را می‌گیرد و پدر، پسر بزهکار را می‌کشد. طرح بلند حماسی، برای توجیه کار پدر، به پند اخلاقی می‌گراید.» ر. ک. مقالهٔ مینورسکی با عنوان «حماسهٔ ایرانی و ادبیات عامیانهٔ روسی». ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، مجلهٔ *سیمرغ*، شمارهٔ ۵، صص ۱۲۸-۱۳۳.

۸. این روایت را ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی، به‌صورت متن نمایشی درآورده که به فارسی نیز ترجمه شده است؛ نک. ییتز، ویلیام باتلر (۱۳۵۴). *کوهولین*. ترجمهٔ مسعود فرزاد، مؤسسهٔ انتشارات محمدی شیراز.

۹. به نقل از ییتز، ۱۳۵۴: ۲۹-۳۴.

۱۰. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۱). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر دوم.

۱۱. ر. ک. خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۶۵-۶۶. برای بحث تطبیقی ـ انتقادی خاستگاه روایت اصلی داستان رستم و سهراب نیز نک. همین منبع: ۶۴ به بعد.

۱۲. ر. ک. به: سخنرانی احسان یارشاطر (۱۳۵۷). *شاهنامه‌شناسی*. مجموعه گفتارهای مجمع علمی بحث دربارهٔ شاهنامه در هرمزگان، انتشارات بنیاد شاهنامه، صص ۲۶۸-۳۰۱.

۱۳. مشخصات کتاب پاتر چنین است:

Potter, M.A. (1902). Sohrab & Rustam; The Epic Theme of a Combat between Father and Son; A History of Its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition. New Buckram.

۱۴. ذکر این تاریخ از خالقی مطلق (۱۳۷۲: ۶۹) است. وی، در همان دم، می‌گوید که «با وجود این، باید گفت که برخلاف بسیاری از روایات شاهنامه اتفاقاً و تصادفاً از روایت رستم و سهراب در هیچ‌یک از مآخذ موجود پیش از فردوسی به زبان فارسی و عربی و پهلوی نامی بُرده نشده است و از این‌رو برای ما به یقین روشن نیست که فردوسی روایت رستم و سهراب را از چه مأخذی گرفته است». نک، *همانجا*.

۱۵. شمار مترجمان شاهنامه تقریباً زیاد است؛ در این مورد نک. صفا، ۱۳۵۲: ۲۲۲-۲۲۵؛ و یا ریاحی، ۱۳۸۰: ۳۳۶-۳۳۷.

۱۶. ر. ک. خالقی مطلق، جلال. «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه»؛ مُندرج در مسکوب، ۱۳۸۱: ۶۲-۹۲. همچنین به حمیدیان، ۱۳۷۲، و نیز شمیسا، ۱۳۸۷، فصل‌های دوم و چهارم.

۱۷. برای نمونه در مکالمهٔ *ایون* او، ۱۳۷۲، ترجمهٔ شادروان رضا سیدحسینی، در *کلک* شماره ۴۰: ۹-۲۴، که بیشتر به شعر حماسی و نقد هومر می‌پردازد؛ و یا کتاب جمهور، ۱۳۷۰، ترجمهٔ فؤاد روحانی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۸. ر.ک. ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱: ۵۷-۵۸؛ به نقل از

Jancar (1966). Philosophy of Aristotle. New York: Simon and Shuster Inc.

۱۹. دکتر فروغ (۱۳۵۴: ۹-۱۰) در نقد کاربرد اصطلاح تراژدی در مورد داستان‌های شاهنامه گوشزد می‌کند «تا آنجا که این بنده اطلاع دارد، نخستین کسی که نخستین بار واژه یونانی‌الأصل «تراژدی» را ضمن بحث و تفسیر ارزش‌های فلسفی و اساطیری شاهنامهٔ فردوسی به‌کار برده یوگنی ادواردویچ برتلس (۱۸۹۰-۱۹۵۷)، ایران‌شناس و متخصص در زبان و ادبیات فارسی و مُصّحح شاهنامهٔ چاپ شوروی (سابق) بوده است. تعبیر «تراژدی» در جایی که دانشمند شوروی آن را به‌کار برده، باتوجّه به مفاهیم مجازی این کلمه، صحیح و بجاست، ولی دادن عنوان تراژدی به داستان‌های شاهنامه، چنان که بعضی از نویسندگان ما در سال‌های اخیر داده‌اند خالی از ایراد نیست».

۲۰. ر.ک. مهدی قریب، ۱۳۶۹: مقاله یکم: غمنامهٔ رستم و سهراب، تضاد عشق با حماسه. از آن رو که، بنا به تحلیل مؤلف، رستم آگاهانه سهراب را به قتل می‌آورد. در درام دسیسه نیز دو نیروی پروتاگونیست و آنتاگونیست برای ازمیان برداشتن آگاهانه یکدیگر تدبیر می‌کند.

۲۱. برای نمونه، ر.ک. تجدّد (۱۳۵۵)، هادیی (۱۳۷۵) و همدانی (۱۳۵۴).

۲۲. برای آگاهی بیشتر از مقولهٔ «تراژیک»، نک. مقالهٔ آندره بونار، «آنتیگُنه و لذت تراژیک»، در سوفوکلس (۱۳۵۲). *افسانه‌های تبای*، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی. همچنین به مختاری، محمد، ۱۳۶۸: ۸۵-۸۸ ، و نیز هادیی، ۷۵-۱۳۷۴: ۳۵-۳۹.

۲۳. هر دو اصطلاح از گوته است در تمیز حماسه و تراژدی. ر.ک. مختاری، ۱۳۶۸: ۹۰-۹۱. وی این تمیز را از روی تحلیل لوکاچ، در کتابش *Writer and Critic*، نقل کرده است.

۲۴. نیز نک. حنیف، ۱۳۸۴، فصل اوّل.

۲۵. گوستاو فرایتاگ (۱۸۱۶-۱۸۹۵)، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی و صاحب کتاب *تکنیکِ نمایش*.

۲۶. در داستان‌نویسی امروز، مفهوم واژهٔ «پیرنگ» اندکی فراخ‌تر از طرح است؛ بدین معنی که، افزوده بر مفهوم فنی طرح، روابط علّی رویدادهای داستان را نیز دربر می‌گیرد و مراد ارسطو از طرح داستانی (پلات) نیز همین است (ر.ک. *هنر شاعری*. فصل هشتم).

۲۷. به تعبیر حمیدیان (۱۳۷۲).

۲۸. برای بحث درباره کارکرد اجتماعی نهاد پهلوانی، از جمله ر.ک. مختاری، ۱۳۶۸: ۱۵۰-۱۶۰.

۲۹. نک. زاهدی (۱۳۷۶)، *فصلنامهٔ هُنر*، شمارهٔ ۳۴، ص۴۶.

۳۰. برای بحث دربارهٔ این دو مفهوم ر.ک. هادیی (۱۳۷۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و هرمنوتیک، تهران، گام نو.

ارسطو (۱۳۳۷) هنر شاعری. ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران، بنگاه نشر اندیشه.

ارسطو (۱۳۶۹) فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۶) «بررسی تطبیقی شخصیت آشیل ـ اسفندیار و رستم ـ هکتور»، شاهنامه‌پژوهی، دفتر دوم، با نظارت محمدرضا راشد محصل، مشهد، آهنگ قلم، صص ۴۳-۵۴.

الام، کر (۱۳۸۳) نشانه‌شناسی تئاتر و درام. ترجمهٔ دکتر فرزان سجودی، تهران، قطره.

بونار، آندره (۱۳۵۲) «آنتیگُنه و لذت تراژیک». سوفوکلس، افسانه‌های تبای، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران، خوارزمی.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹) نمایش در ایران، چاپ دوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶) ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، چاپ دوم، تهران، توس.

تجدّد، مهین (۱۳۵۵) «کیفیت فنون تراژدی در شاهنامه»، در مجموعه مقالات فردوسی و ادبیات حماسی، سروش، صص ۱۷۷-۱۸۵.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲). درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، مرکز.

حنیف، محمد (۱۳۸۴) قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، تهران، سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای تهران.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲). گل رنج‌های کهن (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی). به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶) حماسه؛ پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی. ترجمه و نگارش، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران، کانون فردوسی.

رحیمی، مصطفی (۱۳۷۶) تراژدی قدرت در شاهنامه، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

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

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸) نه شرقی، نه غربی، انسانی، چاپ سوم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

سرامی، قدمعلی (۱۳۷۳) از رنگ گل تا رنج خار، چاپ دوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) انواع ادبی، چاپ سوم، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ سوم، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

صناعی، محمود (۱۳۴۸) فردوسی: استاد تراژدی، تهران، مؤسسه روان‌شناسی دانشکدهٔ علوم

انسانی دانشگاه تهران.
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸) سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، تهران، کتاب افرا.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) شاهنامه. به تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.
فروغ، مهدی (۱۳۵۴) شاهنامه و ادبیات دراماتیک، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.
فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴) جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
قریب، مهدی (۱۳۶۹) بازخوانی شاهنامه، تأملی در زمان و اندیشهٔ فردوسی، تهران، توس.
کویاجی، جهانگیر کوورجی (۱۳۸۳) بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه با پیوست دو نقد روش شناختی از مهرداد بهار، چاپ دوم، تهران، آگه.
مختاری، محمد (۱۳۶۸) حماسه در رمز و راز ملی، چاپ دوم، تهران، قطره.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۱) تن پهلوان و روان خردمند، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
مکی، ابراهیم (۱۳۸۵) شناخت عوامل نمایش، چاپ پنجم، تهران، سروش.
ناظرزاده کرمانی (۱۳۸۳) درآمدی به نمایشنامه‌نویسی، تهران، سازمان سمت.
هادیی، داریوش (۱۳۷۵) بررسی عناصر دگرگونی، بازشناخت، هامارتیا و تقدیر تراژیک در دو داستان «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» از شاهنامهٔ حکیم فردوسی طوسی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی.
هانزن، کورت هاینریش (۱۳۸۴) شاهنامهٔ فردوسی، ساختار و قالب، چاپ دوم، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
همدانی، نادعلی (۱۳۵۴) ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب. پایان‌نامه دوره لیسانس، دانشکده هنرهای دراماتیک.
یارشاطر، احسان (۱۳۵۷) «چرا در شاهنامه از پادشاهان ماد و هخامنشی ذکری نیست»؛ در شاهنامه‌شناسی. مجموعه گفتارهای نخستین مجمع علمی بحث دربارهٔ شاهنامه در استان هرمزگان: ۲۳-۲۷، آبان ۱۳۵۶، بنیاد شاهنامهٔ فردوسی.

Cuddon, J.A. (1984) A Dictionary of Literary Terms. Penguin Books.
Potter, M.A. (1902) Sohrab & Rustam; The Epic Theme of a Combat between Father and Son; A History of Its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition. New Puckram.
Quinn, Edward (2004) Collins Dictionary of Literary Terms. Harper Collins Publishers.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی