متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۷، پاییز ۱۳۹۷

تحلیل مقایسه‌ای رویارویی پدر و پسر در تراژدی‌های ایرانی و یونانی (رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و ادیپوس شهریار)

حسین محمدی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس، گلستان، ایران

افسانه حسن‌زاده دستجردی **

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حضرت نرجس رفسنجان، کرمان، ایران

امیرعباس عزیزی‌فر ***

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۸/۰۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

رویارویی پدر و پسر از جمله موتیف‌هایی است که در بسیاری از اسطوره‌ها، آثار حماسی، افسانه‌ها، قصه‌های عامیانه و یا حتی در روایت‌های مذهبی جهان دیده می‌شود. بستر این رویارویی عموماً نوع ادبی حماسه است. در بسیاری از این رویارویی‌ها با نوع ادبی تراژدی روبه‌رو هستیم. در این مقاله، سه داستان «ادیپوس شهریار»، «رستم و اسفندیار» و «رستم و سهراب» تحلیل شده‌اند. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که در حماسه‌هایی که روایتگر این رویارویی‌ها هستند، هرچند با توجه به تعریف تراژدی، «ساختی» همانند دارند، آنکه در فرجام نمونهٔ یونانی مغلوب می‌شود و می‌میرد، پدر و در نمونهٔ ایرانی، پسر است. در پاسخ به چرایی این مسئله بدین نتیجه رسیدیم که پیشینهٔ تراژدی و ساختار فرهنگی یونان باستان که حاصل دموکراسی و گفتگو در آن فرهنگ است، دلیل فرجام نمونهٔ یونانی است و در باب چرایی مرگ پسر در نمونهٔ ایرانی، تقابل‌های دوگانه، تلاش در حفظ نمونهٔ نخستین و ذهنیت تک‌صدا که در آن، نفی حضور دیگری رقم می‌خورد، دلیل اصلی امر است.

واژگان کلیدی: تراژدی، رویارویی پدر و پسر، تراژدی یونانی، *شاهنامه*.

* E-mail: h.mohammadi1981@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

** E-mail: afsanehasanzade@yahoo.com

*** E-mail: a.azizifar@razi.ac.ir

مقدمه

در بررسی اسطوره‌ها و آثار حماسی و ادبی جهان به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که مضمون آن‌ها نبرد میان خویشاوندان نزدیک، به‌ویژه پدر و پسر است. این داستان‌ها به صُوَر مختلف و در قالب روایت‌های گوناگون دیده می‌شوند؛ ازجمله اساطیر، حماسه‌ها، افسانه‌ها، قصه‌های عامیانه و یا حتّی روایت‌های مذهبی. با این حال، این داستان‌ها از نظر ساختار و چارچوب کلّی بسیار به یکدیگر نزدیک هستند. بیش از هشتاد داستان با این مضمون در ادبیات ملت‌های مختلف وجود دارد که محققی انگلیسی به نام پاتر در کتاب *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان*، آن‌ها را گردآوری و تحلیل کرده‌است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۷۹: ۱۸۴ـ۱۸۶). این مضمون حتّی در روایت‌های عامیانه، مانند افسانهٔ آذربایجانی *تیمور پهلوان* (ر.ک؛ آذر افشار، ۱۳۸۴: ۱۷۸)، قصهٔ بدرالدّین حسن و عجیب در *هزار و یک شب* (ر.ک؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۶۶) و *حمزه‌نامه* دیده می‌شود. هرچند به عقیدهٔ پژوهشگران، برخی از روایت‌های مشابه در ادبیات ملت‌های دیگری همچون روسی و ارمنی هم خود از روایت رستم و سهراب تأثیر پذیرفته‌اند (ر.ک؛ مینورسکی، ۱۳۸۲: ۱۵۵ـ۱۶۴). آنتونی پاتر نیز چنین دیدگاهی دارد و می‌گوید:

> «به نظر من، داستانی که به طور کامل و واضح تمام ویژگی‌های مضمون پدر و پسر را نشان می‌دهد، داستان مشهور هیلد براند نیست که همانند شعر قرن هجدهم پرتکلف است و با این حال، یک قطعه و بریده است، بلکه بخش رستم و سهراب *شاهنامهٔ* ایرانی است» (پاتر، ۱۳۸۴: ۲۰).

وی ریشهٔ این نوع داستان‌ها و روایت‌ها را در اسطوره‌ها می‌داند که نمادی از مبارزهٔ خدایان جدید و قدیم نباتی است (ر.ک؛ همان: ۱۱۱). برخی نیز همچون فروید ریشهٔ آن را کینه و دشمنی ناخودآگاه پدر و پسر در به‌دست آوردن توجه مادر می‌دانند (ر.ک؛ فروید، ۱۳۹۰: ۲۸۱). دی. اچ. لارنس تقابل پدر و پسر را همچون تقابل خشکسالی و باروری تکرار نظامی می‌داند که قبلاً به عنوان «میتولوژی» تدوین و بیان شده‌است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷۳).

در جستار حاضر، سعی بر آن است که به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. چرا پایان حماسه‌هایی که روایتگر رویارویی پدر و پسر هستند، در هر دو ساحت فرهنگی (ایران و یونان) تراژیک است؟

۲. با توجه به کیفیت این رویارویی و اختلاف آن در حماسه‌های ایرانی و یونانی، چرا در نمونهٔ ایرانی، این تقابل به مرگ پسر می‌انجامد، ولی در نمونهٔ یونانی با مرگ پدر روبه‌رو هستیم و دلیل این تفاوت چیست؟

در پیوند با این موضوع، می‌توان به پژوهش‌های ذیل اشاره کرد:

ـ ناصر علیزاده خیاط و سجاد آیدنلو در مقالهٔ «بازشناسی مضمون حماسی ـ اساطیری رویارویی پدر و پسر در روایتی از *تذکرة‌الأولیاء*»، اجزای ساختاری داستان ابراهیم ادهم و پسرش را با داستان رستم و سهراب، روایت ایرلندی کوچولائین و کنلای، و روایت روسی ایلیا مورمیث و سکلنیک مقایسه کرده‌اند و بدین نتیجه رسیده‌اند که طرح کلی این داستان بر اساس الگوی داستان رستم و سهراب است، اما به دلیل وجود عناصر و ویژگی‌های عرفانی چون سفر حج، تجردطلبی، قرائت *قرآن* و مردن در *تذکرة‌الاولیاء* تفاوت‌هایی هم بین آن‌ها دیده می‌شود (ر.ک؛ علیزاده و آیدنلو، ۱۳۸۵: ۲۰۳).

ـ حسینعلی قبادی و علیرضا صدیقی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «مقایسهٔ ساختاری خویشاوندکُشی وخویشاوندآزاری در *شاهنامه* و مهابهارات» نمونه‌هایی از پدرکشی، فرزندکشی و برادرکشی و نیز دو موضوع رها کردن زن و دور انداختن فرزند را در *شاهنامه* و *مهابهارت* به لحاظ ساختاری صرفاً مقایسه کرده‌اند وشباهت‌ها و تفاوت‌ها را نشان داده‌اند. تکیهٔ اصلی نویسندگان بر *شاهنامه* است.

ـ محمود کمالی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب با برخی موارد مشابه در اساطیر جهان» (۱۳۸۸) تنها خلاصهٔ چند داستان مشابه با داستان رستم و سهراب را بیان کرده‌است و برخی از ویژگی‌های ساختاری و مضمونی مشترک آن‌ها را برشمرده‌است.

ـ حسین محمدصالحی دارانی در مقالهٔ «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار» (۱۳۸۸) فقط به انواع بازشناخت و شیوه‌ها و نشانه‌های آن در دو داستان رستم و سهراب و ادیپ شهریار پرداخته‌است.

در این پژوهش‌ها، به مقایسهٔ ساختار داستان‌هایی با مضمون مورد نظر ما یا مشابه آن (فرزندکشی، خویشاوندکشی یا خویشاوندآزاری) پرداخته شده‌است و دربارهٔ تراژدی و

تراژیک بودن آن‌ها و علت تفاوت‌ها سخنی به میان نیامده‌است. رویکرد این آثار با آنچه در اینجا بدان می‌پردازیم، کاملاً متفاوت است.

۱. بحث نظری

۱ـ۱. تراژدی و پیشینهٔ آن

به نظر ارسطو، «تراژدی در اصل از بدیهه‌گویی به وجود آمد؛ [یعنی] از اشعار سرایندگان دیتی‌رامب... اندک‌اندک با اجزای خاص خویش توسعه یافت و بعد از تبدّلات بسیار، صورت نهایی را که مقتضی طبیعی آن بود، یافت و دیگر به همان حال باقی ماند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۱۹).

دیونوسیا، به‌ویژه دیونوسیای آتیک، مراسمی در یونان باستان که به افتخار خدای باروری، کشت و زرع و شراب، دیونوسوس (Dionysus) برگزار می‌شد، اساس درام ـ چه تراژدی و چه کمدی ـ قرار گرفت. یونانیان باستان تغییر فصل و به تبع آن، باروری و مرگ موقت طبیعت را نتیجهٔ زندگی و مرگ این خدا می‌دانستند. از این رو، دیونوسیای آتیک نیز به دو گونه مراسم تقسیم می‌شد: دیونوسیای روستایی و دیونوسیای شهری/ بزرگ که یکی در پاییز و دیگری در بهار اجرا می‌شد. ترانه‌های سوزناک مراسم دیونوسیا ـ در سوگ دیونوسوس ـ ریشه‌های تراژدی و رقص، آوازها و جشن‌هایی که به مناسبت زنده شدن دوبارهٔ این خدا در بهار اجرا می‌شدند، ریشه‌های کمدی را ساختند (ر.ک؛ انوشه، ۱۳۷۵: ذیل تراژدی و دورومی‌یی، ۱۳۸۵: ۲۲).

آیین دیونوسوسی که از سرزمین‌های دیگر، غرب آسیا و مصر (ر.ک؛ فریزر، ۱۳۹۲: ۴۴۳) به یونان وارد شده بود، به‌تدریج از سوی مردم یونان پذیرفته شد. اگرچه اصولاً تمام جشن‌هایی را که در بزرگداشت دیونوسوس برپا می‌شد، «دیونوسیا» می‌نامیدند، یکی از این جشن‌ها که نخستین‌بار، در آن درام یا در واقع، تراژدی عرضه شد (ر.ک؛ بونار، ۱۳۷۷: ۸۶)، چنان محبوبیتی یافت که بقیهٔ دیونوسیاها را تحت‌الشعاع قرار داد و کانون تمام جشن‌ها شد و بدین ترتیب، در سال ۵۳۴ قبل از میلاد، تراژدی و اجرای آن رسمیت یافت[۱] (ر.ک؛ محرمیان معلم، ۱۳۸۵: ۱۶).

کشته شدن شاه پیر (نماد سال کهنه) به دست شاه جوان (نماد سال نو) یا قربانی کردن دوشیزگان برای خشنودی خدایان که گاهی در مراسم دیونوسیا اجرا می‌شدند، همگی عواملی بودند که سبب شدند درام در نخستین تحولات خود مایه‌های بیشتری برای پدید آوردن گونهٔ تراژدی داشته باشد. رفته‌رفته تراژدی روند تکاملی خود را در یونان پیمود و با آشیل (حدود ۵۲۵ـ۴۵۶ ق.م.)، سوفوکل (حدود ۴۹۶ـ۴۰۶ ق.م.) و ائوریپیدس (۴۸۵/۴۸۰ـ۴۰۶ ق.م.) به اوج رسید (ر.ک؛ همان: ۱۶ و گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

با توجه به مباحث مذکور، اکنون می‌توان روشن‌تر به جایگاه و تبیین تراژدی در *شاهنامه* پرداخت. بر اساس تعریف‌های مذکور از تراژدی و نیز پیشینه و ساختار آن باید به این نکته قائل باشیم که در *شاهنامه*، تراژدی به معنای اخص کلمه وجود ندارد (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۷۹: پاورقی ۷۹ـ۸۰ و حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۶۳)؛ زیرا تراژدی برخاسته از حال، مقام و ویژگی‌هایی فرهنگی است که از دل فرهنگ و تمدن یونان باستان برآمده‌است[۲]. اما به این قطعیت نیز نمی‌توان حکم کرد؛ زیرا حماسه‌های «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» در *شاهنامه*، هرچند برای اجرا و نمایش در صحنه نوشته نشده‌اند، واجد بسیاری از مختصات تراژدی هستند و از این منظر می‌توان با اندکی تسامح و نظر به همان ویژگی‌های کلی قائل به وجود تراژدی در *شاهنامه* بود.

هرچند با توجه به نزدیکی ساختاری تراژدی‌های *شاهنامه* با همان چارچوب نظری می‌توان گمان برد که فردوسی از راه ترجمه‌های سده‌های نخستین پس از اسلام (نهضت ترجمه) با آرای ارسطو در باب فن شعر و تراژدی آگاهی داشته‌است[۳] (شمیسا، ۱۳۹۰: پاورقی ۲۷). از سویی، عناصری در حماسه‌ها و اسطوره‌های جهان وجود دارند که کاویدن آن‌ها منجر به یافتن الگوهای مشترک نخستینی می‌شود که می‌توان بر اساس همین الگوها در *شاهنامه* قائل به تراژدی از گونهٔ ایرانی آن بود. اگر نخستین الگوی تراژدی را انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانه میان دو شر قلمداد کنیم، در *شاهنامه* می‌توان نمونه‌هایی به‌دست داد (ر.ک؛ حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۵۲).

۱ـ۲. تحلیل و بررسی

با توجه به مباحث گفته‌شده دربارهٔ تراژدی و مؤلفه‌های آن، می‌توان در داستان رستم و سهراب نیز این مؤلفه‌ها را بازشناخت. گره‌های داستانی در مواقعی افکنده می‌شوند که

شخصیت‌ها را به سمت فاجعه سوق می‌دهد. پنهان ماندن نام رستم در چند جای داستان (ر.ک؛ فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۱۸ و ۲۰۸)، سر باز زدن رستم از دادن پاسخ آشکار به سهراب دربارهٔ نام خویش (ر.ک؛ همان: ۲۲۳ و ۲۳۳) و نیرنگ رستم (ر.ک؛ همان: ۲۳۴) از آن جمله هستند. نکتهٔ دیگر، دوراهه‌ای است که رستم بر سَرِ آن قرار دارد: از سویی، پادشاهی ایران را در خطر می‌بیند و از سویی، هرچند نه آشکار، می‌داند که با فرزند رویاروست. عامل دیگری که در داستان منجر به اعمال جبر تقدیر و وقوع فاجعه می‌شود، دریغ کاووس خیره‌سر از دادن نوشدارو است.

در داستان رستم و اسفندیار، هرچند تقابل داستانی میان رستم و اسفندیار است، می‌توان رویارویی پدر و پسر را در مقدمه و عامل اصلی مرگ اسفندیار دید؛ به عبارت دیگر، آنچه تراژدی را مبتنی بر جبر تقدیر رقم می‌زند، نقش گشتاسب و انفعال اسفندیار است (ر.ک؛ همان، ج ۶: ۲۲۴). در سویهٔ دیگر ماجرا نیز رستم بر سَرِ دوراهی انتخاب قرار می‌گیرد: یا باید دست‌بسته تسلیم شود و یا قهرمانی دینی را بکُشد که فرجامی شوم در پی دارد. در پایان، پسر (اسفندیار) کشته می‌شود و پدر (گشتاسب) زنده می‌ماند.

در داستان اودیپ شهریار نیز آنچه قهرمان را به سوی فاجعه رهنمون می‌شود، سرنوشت شوم وی است. تقدیر وی را در راهی می‌افکند که ناخواسته پدر خود را بکشد، با مادرش همبستر شود و سرانجام، به دلیل اصرار وی به دانستن رازهایی که در پس سرنوشت او جریان داشته‌اند، به عذابی جانکاه گرفتار آید. با افشای راز، مادر اودیپ (یوکاسته) خودکشی می‌کند و اودیپ به تبعیدی که بدان محکوم شده‌است، دچار می‌شود[۴] (ر.ک؛ سوفوکل، ۱۳۷۸: ۵۱ـ۱۳۷).

نکتهٔ جالب توجه اینکه رفتار گشتاسب با اسفندیار تداعی‌گر همان رفتار لائوس با اودیپ است. لائوس پسرش را با توجه به پیشگویی منجمان در کوه و بیابان رها می‌کند. گشتاسب نیز که درمی‌یابد فرزند در پی تصاحب تاج و تخت است، او را به سیستان می‌فرستد تا به گونه‌ای از شر او خلاص شود.

پیش از تحلیل موضوع، پرداختن به نکته‌ای لازم به نظر می‌رسد. اینکه انجام این تراژدی‌های مورد بحث، «تراژیک» است، ذهن را متوجه تفاوت میان این دو اصطلاح می‌کند. تراژدی، ژانری ادبی است با ساختاری به هم پیوسته و با مشخصات خاص خود که با القای حس ترس و شفقت، سرانجام در بیننده/ خواننده، حس تزکیه و پالودگی نَفْس

ایجاد می‌کند. در واقع، «افسانه باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش را نبیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، او را بر حال قهرمان داستان رحم و شفقت آید» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۳۶). اما باید گفت:

> «تراژیک مقوله‌ای زیبایی‌شناختی است که تناقضات تکامل اجتماعی، فرد و جامعه و مبارزهٔ میان زشت و زیبا را بیان می‌کند. تراژیک تناقض‌هایی را بازتاب می‌کند که در یک دوران معین، حل ناشدنی هستند. تناقض‌های تراژیک طبعاً به احساسات رنج‌آمیز، اندوه، درد و یا حتّی به مرگ قهرمان راه می‌برد. یک موقعیت تراژیک هنگامی پدید می‌آید که نمایندگان واقعی یک نظم کهن، خود را محکوم به فنا می‌یابند، اما نمی‌توانند خود را با خواسته‌های تازه وفق دهند» (مختاری، ۱۳۷۹: ۷۸).

این مقوله در ساختار تراژدی اجرا و موجب خلق رخدادهایی می‌شود که پایان داستان را جبراً به فاجعه می‌کشاند. نقطه‌ضعف تراژیک قهرمان و قدرت جبری تقدیر، و دوراههٔ انتخاب که در هر حال، به فاجعه منجر می‌شود، از مسائلی هستند که در تراژدی باید روی دهند و وقوع فاجعه را رقم زنند. نکتهٔ دیگر اینکه تراژدی ساختاری ادبی دارد، اما مقولهٔ تراژیک امری است که در متن یک فرهنگ رخ می‌دهد. تقابل‌های سراسر تاریخی فرهنگ ما که در مناسبات قدرت رقم می‌خورده‌است، گواه این امر است؛ مانند: کشته شدن شاهان در یک توطئه، کور کردن فرزندان یا تبعید آنان، تمرکز قدرت و در نتیجه، ضعف سلسله‌ها و از دست شدن میهن و... .

در پرسش‌های تحقیق، این نکته مطرح شد که در تراژدی‌های *شاهنامه*[۵] و نمونهٔ یونانی که در آن‌ها تقابل پدر و پسر دیده می‌شود، فرجام هر دو بر اساس طرح تراژدی به فاجعه‌ای منجر می‌شود. اما در هر یک از بسترهای فرهنگی ایران و یونان، فرجام‌ها با وجود اشتراک مذکور، تفاوتی اساسی دارند. در *شاهنامه*، آن که کشته می‌شود، فرزند/ جوان است، هرچند باز بنا بر اقتضای تراژدی، آن که زنده می‌ماند، پیروز نهایی نیست و سزای گناهش را می‌بیند. اما در نمونهٔ یونانی، پدر/ پیر کشته می‌شود[۶]. حال پرسش این است: ریشهٔ این تفاوت چیست؟ برای پاسخ به این سؤال باید از ساخت ظاهری این تراژدی‌ها عبور کرد و به زیرساخت‌های تکوینی، فرهنگی و اجتماعی آن‌ها در دو بستر فرهنگی پرداخت؛ زیرا چنان‌که گذشت، تراژدی ابزار بیان هنرمندانه و تفکربرانگیز این رویارویی است و برای رسیدن به اصل، ناچار باید از این ساحت گذر کرد.

با نگاهی به پیشینهٔ تراژدی در یونان باستان، شاید بتوان مرگ پدر/ پیر را در آن فرهنگ که در تراژدی‌ها و در این نمونه، اودیپ، رخ می‌دهد، تبیین و توجیه کرد. بر اساس آنچه دربارهٔ منشاء تراژدی در یونان باستان گذشت، تراژدی محصول مراسم یا دیونوسیاهایی است که برای ستایش خدای باروری اجرا می‌شد و در آن، مرگ شاه پیر به نشان گذشتِ سال کهنه، و پیروزی جوان به نشان سال نو و باروری مجدد رخ می‌داد. به نظر گیلبرت مورای، اساس تراژدی یونانی، آیین‌ها و مراسم مربوط به خدای قربانی‌شده (Sacrificed God) و خدای رستاخیزیافته (Recurred God) است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

کم‌کم تراژدی صورت کامل‌تری به خود گرفت و ابزار هنرمندانه و تفکربرانگیز بیان هنرمندان یونان شد. با این رویکرد، به‌راحتی رویارویی پدر و پسر در نمایشنامهٔ اودیپوس توجیه و تبیین‌پذیر است. اما چرا پیروز میدان پادافره می‌بیند؟ در پاسخ می‌توان گفت بر اساس اعتقادات کهن و یا حتی امروزین بشر، ریختن خونِ به‌ناحق، شوم است و به پادافره آن، قاتل مجازات خواهد شد. هرچند این نکته را نمی‌توان بر ساخت کهن منشاء تراژدی حمل کرد؛ زیرا در آن ساحت، آمدن پسر و رفتن پدر، چنان‌که گذشت، نماد و نشانه‌ای از باروری و گذشت ایام است. اما در تکامل این نوع ادبی، نکته‌ای هست که اولاً ماجرا از این سادگی درمی‌آید و بافتی پیچیده به خود می‌یابد. ثانیاً در این پیچاپیچ حوادث، دست تقدیر در کار است و هر گونه انتخابی را به فاجعه می‌کشاند.

در این ساخت داستانی، نکته‌ای تعمداً فروگذاشته می‌شود و آن اطلاع از پایان داستان است؛ نکته‌ای که در بلاغت به آن «براعت استهلال» می‌گویند. این امر باعث ایجاد تفکر در مخاطب می‌شود که به جای پرسیدن «بعد چه شد؟» که در داستان‌های سرگرم‌کننده به ذهن می‌رسد، از خود بپرسد: «چرا این‌گونه شد؟» (ر.ک؛ حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۴۵).

در داستان اودیپوس، پدر، مادر و خود وی سرنوشتی انفعالی دارند که تقدیر خدایان برایشان رقم زده‌است و این سرنوشت در ابتدای داستان برای آن‌ها محقق شده‌است. داستان روایت‌کنندهٔ سرنوشتی فعال و خودخواسته است که اودیپوس آگاهانه و با خواست خود برای خویش رقم می‌زند و آن نخست این است که برای رهایی از آن سرنوشت انفعالی اقدام می‌کند، ولی در دام آن دچار می‌آید و دوم اصرار بیش ازحد وی در گشودن راز مرگ لائوس است (ر.ک؛ سوفوکل، ۱۳۷۸: مقدمه).

نکتهٔ مهم دیگری که در تبیین و توجیه فرجام داستان رویارویی پدر و پسر در داستان اودیپوس باید بدان اشاره کرد، عاملی برون‌متنی و تأثیرگذار در فرهنگ یونان باستان است و آن بحث گفتگو است که خود از اقتضائات تراژدی، و از عوامل مؤثر در خلق دموکراسی در یونان باستان است. در پناه همین گفتگو است که تمام نیروها و افراد، حق ظهور و اظهار وجود می‌یابند. نمونهٔ عالی همین گفتگو را در جدال‌های سوفسطائیان و آثار افلاطون که مقارن این دوره است، می‌توان دید. افلاطون کتاب هشتم *جمهوری* را به بررسی انواع حکومت و از جمله، دموکراسی اختصاص داده‌است و با برشمردن ویژگی‌ها و ضعف‌های هر یک، سرانجام به حکومت مورد نظر خود می‌پردازد.

دموکراسی آتن در سال ۵۰۸ قبل از میلاد ابداع و اعمال شد و زمینه‌ای بسیار مساعد فراهم‌کرد تا همهٔ اهل ذوق بتوانند آثار خود را عرضه کنند، هرچند این دموکراسی شامل طبقات فرودست جامعه، مثلاً بردگان نمی‌شد (ر.ک؛ محرمیان معلم، ۱۳۸۵: ۱۶).

مطابق آزادیی که در دموکراسی وجود دارد و یکی از مشخصات آن است (ر.ک؛ افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۱۳)، آزادی عمل و گفتار برای همه وجود دارد. البته مطابق نظر افلاطون، این آزادی، مطلق است و سرانجام، به استبداد می‌انجامد. از این رو، مطلوب او نیست. ذکر این نکته برای روشن شدن این مطلب عنوان شد که مطابق این اصل و بر پایهٔ عنصر گفتگویی که شکل می‌گیرد، حضور همه در امر قدرت محترم شمرده می‌شود. آنجا که کهنه (پدر/ شاه) در مقابل نو (پسر) قرار می‌گیرد، اصل آزادی این حق را به نو می‌دهد تا حضور خود را اعلام و اعمال کند. در جدالی که درمی‌گیرد و در واقع، الگوی یک اندیشه است، مجال ظهور نو فراهم است؛ یعنی اصل آزادی در کنار اینکه حق بقای کهنه را تا آنجا که مانع حق دیگری (در اینجا نو) نشود، حفظ می‌کند. از سوی دیگر نیز حق ظهور به نو می‌دهد. اما از آنجا که هر کهنه‌ای رفتنی است، سرانجام، آن که پیروز میدان است، نو است.

این الگو در تراژدی یونانی تنها به صورت زیرساختی نامحسوس تبیین‌شدنی است؛ زیرا در آنجا اختیار قهرمان در سایهٔ جبر تقدیر رنگ می‌بازد و حتّی مرگ پدر و پسر از روی بی‌اطلاعی است، اما در نمونه‌های ایرانی این تقابل بسیار مشهود است.

پاسداشت آیین‌های باروری و جشن‌های عمومی، محملی برای نمودِ صداهای مختلف بوده‌است و «تصاویر کارناوالی، تصاویری هستند که به تقابل‌های مرگ و نوزایی یا

تخریب و سازندگی می‌پردازند» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۸). از منظری دیگر، به عقیدهٔ باختین، کارناوال[۷] یگانه محل نمودِ دموکراسی است که «خندهٔ آن قیامی علیه مرکزیت مستبدانهٔ قدرت» است. نکتهٔ جالب توجه اینکه همین جشن‌های عمومی آیینی، بعدها اساس تراژدی یونانی را پی می‌افکنند (ر.ک؛ دورومی‌یی، ۱۳۸۵: ۲۲) و دموکراسی از دل این گفتگوها زاده می‌شود. با توجه به این مقوله، تفاوت نگاه دو فرهنگ ایران و یونان را از این منظر بهتر می‌توان درک کرد. دموکراسی با گفتگو و دیالوگ شکل می‌گیرد، اما مونولوگ خصلتی تک‌محوری دارد و اجازهٔ بروز به دیگری را نمی‌دهد (ر.ک؛ انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳). باختین رمان و حماسه را در مقابل هم قرار می‌دهد. رمان را متنی چندصدایی و در مقابل حماسه را متنی تک‌گفتاری می‌نامد (ر.ک؛ لچت، ۱۳۸۳: ۲۰). همین گفتهٔ باختین را می‌توان دلیل دیگر تفاوت فرجام تراژدی‌های مورد بحث دانست. اساساً فردوسی هرچند در ظاهر یک تراژدی با مشخصات ساختاری نمونه‌های یونانی خلق کرده، از آنجا که اولاً آن را در قالبی حماسی ریخته‌است، مجالی برای «گفتگو» (دیالوگ) نمی‌ماند. از منظر عکس نیز می‌توان مسئله را بازکاوید؛ بدین معنی که عوامل بنیادین فرهنگ ایرانی اساساً اجازهٔ خلق متنی چندصدایی نمی‌دهند. از این رو، قالبی که فردوسی برمی‌گزیند، حماسه است.

از همین منظرِ زیرساخت‌های فکری و فرهنگی نیز می‌توان به مسئله نگریست. اسطوره‌های ایرانی، مینوی و در مقابل اسطوره‌های یونانی زمینی هستند (ر.ک؛ الیاده، ۱۳۸۴: ۲۰ـ۲۱ اسلامی ندوشن، ۱۳۷۸: ۴۵). همین مینوی بودن، منجر به این شده‌است که ایرانیان همواره قائل به نمونه‌ای ازلی و ماورایی باشند. از دل این نمونهٔ ازلی، شاه و جایگاه مقدس وی زاده می‌شود؛ چراکه «در جهان اساطیری ما یک حاکم مطلق و دانای کل وجود دارد و آن هم زروان در آیین زروانی و اهورا در دین زرتشت است» (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۶). کزازی معتقد است که از منظر اسطوره‌ای، نبرد رستم و سهراب بازتابی از افسانهٔ آفرینش است (ر.ک؛ کزازی، ۱۳۸۸: ۳).

در *بندهش*[۸] آمده‌است:

> «پهلوان از گوهر ایزد وای (باد) است. این گوهر در واقع، ذات پهلوان را با ایزد وای همسان می‌کند. پس پهلوان نیز باید از جمع دو گوهر متضاد پدید آید و هر دو آفرینش را در خود حفظ کند. در عوض، قدرتی بی‌مانند و مهارناپذیر

چون ایزد وای می‌یابد که استواری پایه‌های تخت سلطنت که نماد نظم کیهانی است، به حمایت پهلوان وابسته است و از سوی دیگر، اگر گرایش به گوهر تاریکی بیابد، ارمغانی جز مرگ و ویرانی برای سرزمین‌های اهورایی ندارد و هیچ هماوردی نه در میان بوده‌های نورانی دارد و نه در میان موجودات ظلمانی» (رادفر و قاسمی فیروزآبادی، ۱۳۹۱: ۷۰ـ۷۱).

ایزد وای (باد) که ترکیبی از دو گوهر نور و تاریکی است، پس از اصلاحات زرتشت به دو ایزد وای نیک و وای بد تقسیم می‌شود. می‌توان گفت این ایزد دو چهرهٔ اهورایی و اهریمنی دارد. چهرهٔ اهورایی او در وجود رستم نمایان است و چهرهٔ اهریمنی او در وجود سهراب (ر.ک؛ همان: ۷۸). از این منظر، نقش رستم در دفاع از آفرینش اهورایی و حفظ شاه به عنوان برگزیدهٔ اهورا توجیه‌پذیر است؛ چراکه «در جهان‌شناسی ایرانیان، شاه برادر آفتاب و ماه بود و همان‌قدر مسلط بر قلمروی خود بود که آن دو بر آسمان‌ها» (کلینتون، ۱۳۶۸: ۴۴۸). در این جهانبینی، جایگاه انسان در ارتباط با خدا/ خدایان به گونه‌ای تعیین می‌شود که «سرنوشت و تقدیر را امری اعمال‌شده از یک نیروی متمرکز و فرازمینی می‌داند و هر تلاشی را برای تغییر این جریان قطعی سرنوشت بیهوده دانسته، اساساً تلاشی برای ایستادگی در برابر آن نمی‌نماید» (لزگی و آقایی، ۱۳۸۵: ۱۶۹). در مقابل، «نگرش یونانی، نگرشی است که به انسان در مقام فرد ارزش می‌گذارد، او را می‌ستاید و او را رویاروی خدایان قرار می‌دهد و اراده و خواست فردی او را تجلی می‌بخشد» (همان). از این منظر، به عقیدهٔ ستاری، «اسطوره‌های ما تقابل انسان با خدا نیست. خدایان اساطیر ما حاکم مطلق‌اَند و یا حتّی «شوریدن علیه پادشاهان که شکل تحلیل‌یافتهٔ خدایان اساطیری ما هستند، کفر و گناهی نابخشودنی است که مجازات مرگ در انتظار آن خواهد بود» (صفا، بی‌تا: ۱۰۰؛ به نقل ازدزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

در شرق، همواره اصولی ازلی و ثابت انگاشته شده‌است و مورد احترام همگان و در رأس امور، بزرگان است و از این رو، هر گونه تخطی و بدعت جرم محسوب می‌شد. همواره در تقابل دوگانهٔ آسمان/ زمین، خدا/ انسان، شاه/ رعیت، پدر/ پسر، استاد/ شاگرد، و... سویهٔ نخستین آن برحق است. پیش از این ذکر شد که موقعیت تراژیک هنگامی پدید می‌آید که نمایندگان واقعی یک نظم کهن، خود را محکوم به فنا می‌یابند، اما نمی‌توانند خود را با خواست‌های تازه وفق دهند[۹].

این پدیده در ایران، به‌ویژه عامل ذهنیتی تک‌صدا در افراد شده‌است که ریشه در مناسبات و مختصات فرهنگی ما دارد. این ذهنیت همان است که عامل نفی حضور دیگری در تمام گذشتهٔ فرهنگی ماست و شعر فارسی آیینهٔ آن است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۸۵: مقدمه). در پی این ذهنیت است که تقابل‌های دوگانه همواره به اثبات یکی از طرفین (= سویهٔ نخست مثال‌های مذکور) منجر می‌شود. شاید نیز از این رهگذار است که قتل پدر (خسروپرویز به دست شیرویه) عامل بدبختی و نگونساری سلسله‌ای قلمداد می‌شود.

در مقام مقایسه می‌توان گفتگوهای شخصیت‌های این سه داستان را در دو ساحت فرهنگی مطالعه کرد. گفتگوی شخصیت‌های داستان گویای محیط فرهنگی است که داستان از آن برآمده‌است. آنگاه که تیرزیاس راز اودیپ را می‌گشاید، هرچند اودیپ وی را خائن و توطئه‌گر می‌نامد، به دلیل ساختار قدرت حاکم، تا زمان اثبات جرم توان راندن حکم بر وی را ندارد. آنگاه نیز که کرئن (برادر همسر و دائی اودیپ) را تهدید به مرگ می‌کند، در پاسخ می‌شنود که به شرط آنکه بنمایی که چه خطایی بر تو کرده‌ام.

در مقابل، گفتگوهای گشتاسپ و اسفندیار، و رستم و سهراب، آنگاه که سیری منطقی می‌یابد، با پاسخ بی‌منطق دیگری، رشتهٔ آن از هم گسیخته می‌شود. شاید این امر را ناشی از شگردهای داستان‌پردازی برای ایجاد کشمکش در داستان بدانیم، اما می‌توان آن را مختصهٔ فرهنگی جامعهٔ ما نیز دانست. آنگاه که سهراب نام رستم را می‌پرسد و آنگاه که وی را به صلح می‌خواند، پاسخ‌های تند رستم، یا آنگاه که اسفندیار با روشندلی پدر را به ترک مخاصمه با رستم می‌خواند (ر.ک؛ فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۶: ۲۲۵)، دلایل کودکانهٔ گشتاسپ (ر.ک؛ همان) و آنگاه که مادر اسفندیار، او را به آرامش می‌خواند (ر.ک؛ همان: ۲۲۷)، دلیل بی‌منطق اسفندیار (ر.ک؛ همان: ۲۲۹)، همهٔ این‌ها حکایت از فضای قدرت‌زدهٔ سنت حاکم است که داستان، نمودی از آن است.

همچنین، می‌توان احتمال داد از آنجا که نظام آریایی ایرانی، پدرسالارانه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۰) و حرکت مظهر نو و جنبش نو باید مقهور آن نظام باشد. بنابراین، «کهنه» بر «نو» پیروز می‌شود؛ مثلاً در تراژدی سیاوش، سودابه که غیرآریایی است، مطابق هنجار آیینی بین‌النهرین عاشق پهلوان جوان می‌شود، بنا بر قاعده، سیاوش باید پدر (کیکاووس) را از میان بردارد، اما او از این کار سر باز می‌زند و سرانجام، با تمهید پدر کشته می‌شود.

نتیجه‌گیری

تقابل پدر و پسر همواره در آثار ادبی جهان نمود داشته‌است. این تقابل در ساحت فرهنگی ما در *شاهنامهٔ* فردوسی تجلی یافته‌است. نمونهٔ این تراژدی‌ها را در فرهنگ یونانی می‌توان در داستان اودیپوس شهریار دید. هر سه داستان (ایرانی و یونانی) ساختاری مشابه دارند؛ یعنی هر سه از ساختار تراژدی پیروی می‌کنند. این اشتراک قرین اختلافی بزرگ در آن‌ها نیز می‌باشد و آن، مرگ قهرمان و فرجام نهایی داستان‌هاست. در نمونه‌های ایرانی، پسر قربانی ماجرا، و در نمونهٔ یونانی، پدر قربانی است. در پاسخ به چرایی این اختلاف، پیشینهٔ تراژدی و ساختار فرهنگی یونان باستان که حاصل دموکراسی و گفتگو در آن فرهنگ است، دلیل فرجام نمونهٔ یونانی دانسته شده‌است و در باب چرایی مرگ پسر در نمونهٔ ایرانی، تقابل‌های دوگانه، تلاش در حفظ نمونهٔ نخستین و نیز ذهنیت تک‌صدا که در طی آن نفی حضور دیگری رقم می‌خورد، دلیل اصلی امر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ دیونیزوس، اشکال گیاهی و حیوانی آن (گاو و بز) و نیز آیین‌های مختلفی که در یونان مرتبط با این خدای میرا و زایا برگذار می‌شد، (ر.ک؛ فریزر، ۱۳۹۲: ۴۴۳ـ۴۵۲ و کاسیرر، ۱۳۷۸: ۲۹۰ـ۲۹۳).

۲. برخی اساساً نمایش را برآمده از نظام‌های دینی چندخدایی می‌دانند که در آن‌ها، روابط شبه‌انسانی خدایان با یکدیگر امکان نمایش‌پذیری آن‌ها را فراهم کرده‌است و برعکس، در نظام‌های دینی، تک‌خدایی مطلق بودن و صورت‌ناپذیری خدا تصور تجسم بخشیدن به حالت‌های او را نفی و ممنوع می‌کند (ر.ک؛ بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۳). همچنین، بیضایی دلایل شکل نگرفتن نمایش در ایران را ناشی از عوامل دیگری نیز می‌داند؛ از جمله ناسازی حاکمان مستبد با جوهر انتقادی نمایش، تحول نیافتن زندگی روستایی جامعهٔ ایرانی به شهری و نبودِ ثبات و آرامش و رفاه که پرداختن به امور تفننی را ایجاب می‌کند، مقلد بودن اصحاب ذوق و ادب و نیز وابستگی آنان به دربارها و... (ر.ک؛ همان: ۲۲ـ۲۳).

ذکر این نکته نیز خالی از لطف نیست که پرداختن به ریشه‌ها و عوامل بحث فرجام تراژدی‌ها در دو ساحت مورد بحث، به معنای قائل به فراتر یا فروتر بودن یکی از این آثار

بر دیگری (و در نگاهی کلان‌تر، یک فرهنگ بر دیگری) نیست، بلکه صرفاً نشان دادن دلیل این اختلاف است، نه چیزی دیگر.

۳. شمیسا به نقل آثار یونانی از راه نهضت ترجمه اشاره می‌کند و می‌گوید که «احتمالاً فن شعر ارسطو در دانشگاه جندی شاپور تدریس می‌شد». وی برآن است که «تراژدی‌های فردوسی کاملاً مطابق اصول ارسطویی است، حال آنکه فردوسی از این مسائل خبر نداشت» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷). البته پورنامداریان معتقد است که فردوسی به احتمال قریب به یقین از *فن شعر* ارسطو مطلع بوده‌است (نظر شفاهی).

۴. ارسطو وحدت زمان و مکان را از عناصر تراژدی برمی‌شمارد. در داستان اودیپ، مجموعهٔ حوادث قبل از رویارویی وی با مردمان شهر تبای، به عنوان مقدمه در آغاز نمایشنامه ذکر شده‌اند و سراسر نمایشنامه در زمانی واحد و مکانی واحد اجرا می‌شود. اما از آنجا که داستان‌های *شاهنامه* برای اجرا بر صحنه نوشته نشده‌اند، فردوسی این مؤلفه‌ها را رعایت نکرده‌است.

۵. نگارندگان در قصه‌های عامیانه فارسی نیز نظیر این تقابل‌ها را یافته‌اند، هرچند پایانی تراژیک نداشته‌اند؛ ر.ک؛ *حمزه‌نامه*، ۱۳۴۷، ج ۱ و ۲: ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۹، ۳۶۷، ۳۷۸، ۴۲۵ و۴۲۶ و طرسوسی، ۱۳۸۰، ج ۴: ۳۰۶).

این مضمون در داستان اولیس و تلگونوس، اثر هومر (شاعر یونانی) نیز دیده می‌شود. تلگونوس، پسر سیرسه و اولیس است. اولیس در راه بازگشت به ایتاک مجبور می‌شود مدتی نزد سیرسه (جادوگر شهر آئدیا) بماند و از آمیزش او و سیرسه، تلگونوس زاده می‌شود. تلگونوس وقتی بزرگ می‌شود، در جستجوی پدر به شهر ایتاک می‌آید، اما در این شهر به رمه‌های پادشاه دستبرد می‌زند. بین او و مردم ایتاک و پادشاه آنان جنگ درمی‌گیرد و تلگونوس که پدر را نمی‌شناسد، با نیزه‌ای که از مهره‌های پشت سفره‌ماهی ساخته شده‌است (و به روایتی به وسیلهٔ اشعهٔ مرگباری که سیرسه به او داده‌است)، پدر را می‌کشد (ر.ک؛ اسمیت، ۱۳۸۳: ۱۸۵ـ۱۸۶ و پاتر، ۱۳۸۴: ۶۱ـ۶۲).

در برخی از داستان‌های مشابه در ادبیات ملت‌های دیگر نیز با مضمون رویارویی پدر و پسر، مانند داستان رستم و سهراب، پسر کشته می‌شود؛ ازجمله در داستان ایرلندی کوچولائین و کنلای (ر.ک؛ پاتر، ۱۳۸۴: ۴۱ــ۴۶ و خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۵۸)، داستان

روسی ایلیا مورمیث و سکلنیک (ر.ک؛ پاتر، ۱۳۸۴: ۶۰) و داستان آلمانی هیلدبراند و هادوبراند. در داستان‌های یفتاح، ابراهیم و اسماعیل در *تورات* هم فرزندکشی، البته به صورت قربانی و کاملاً آگاهانه دیده می‌شود. در داستان یفتاح، فرزندی که قربانی می‌شود، دختر است.

۶. دربارهٔ نقش اسطوره‌ها در رویارویی پدر و پسر و نیز جایگاه بینش انسان باستانی دربارهٔ مضمون پسرکشی/ پدرکشی (ر.ک؛ پاتر، ۱۳۸۴: ۱۱۱).

۷. دربارهٔ کارناوال و نقش آن در ارتباط با قدرت و جامعه در دوره‌های مختلف، بحث‌های زیادی شده‌است. به عقیدهٔ کریستوا، عنصر خنده در کارناوال صرفاً هجوآمیز نیست و «به همان اندازه که کمیک است، تراژیک نیز می‌باشد. شوخی که در عین حال می‌توان آن را جدی گرفت. این تنها راهی است که کارناوال می‌تواند از آن طریق از بدل شدن به صحنهٔ قانون یا به صحنهٔ هجو آن دوری جسته، آن را به صحنهٔ دیگری بدل شود» (کریستوا، ۱۳۸۶: ۷۲). نقش کارناوال در مناسبات قدرت و جامعه، به‌ویژه در قرون وسطی اینگونه بود که «موجب می‌شدند تفاوت‌های اجتماعی که بر اثر قدرت یا ثروت یا موقعیت ویژه به وجود آمده، فراموش شود و افراد بدون توجه به این تفاوت‌های اجتماعی در شرایطی ویژه به گفتگو بپردازند» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۹). گفتگو در کارناوال به اوج می‌رسد (همان: ۴۰۷)، هرچند «هیچ گفتگویی جدی نیست. مسخره‌بازی و طنز به‌وفور مشاهده می‌گردد، همه چیز را به تمسخر می‌گیرند و اصلاً نگرش به دنیا حالت طنز و تمسخر دارد» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۸: ۳۱) و به همین دلیل است که «در کارناوال حد و مرز بین گفتمان بازیگران و تماشاچیان حذف می‌شود، خنده و قهقهه بدون هیچ محدودیتی تکرار می‌شود» (همان).

۸. در *بندهش* در بخش چهارم، «دربارهٔ چگونگی و علت آفرینش آفرینگان برای نبرد»، وای نیک «جامهٔ زرّین، سیمین، گوهرنشان، و الغونهٔ بس‌رنگ» می‌پوشد؛ «زیرا فراز رونده بودن از پس دشمنان و پتیاره را از میان بردن و آفرینش را پاسبانی کردن، خویشکاری اوست» (فرنبغ دادگی، ۱۳۹۰: ۴۷). بهار «والغونه» را «گلگونه» معنی کرده‌است و احتمال داده که «پارچه‌ای با زمینهٔ سرخ و نقش‌های رنگارنگ بوده‌است» (همان: ۱۶۵).

۹. در صورت داستانی حماسه و فارغ از بحث‌های مطرح در مقالهٔ حاضر، آنچه باعث پیدایش چنین تراژدی‌هایی می‌شود، عواملی از قبیل بالیدن دور از آغوش پدر، تربیت

مادرسالارانه، کتمان نام (نام‌پوشانی)، غرور و تکبر، نشئهٔ جوانی، نام‌طلبی و دسیسهٔ افراد دیگر است.

منابع و مآخذ

آذرافشار، احمد. (۱۳۸۴). ***افسانه‌های ایران‌زمین (آذربایجان).*** تهران: میلاد.

اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۸). ***ایران و یونان در بستر باستان.*** تهران: شرکت سهامی انتشار.

اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۳). ***فرهنگ اساطیر یونان و روم.*** ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: روزبهان و فرهنگ معاصر.

افلاطون. (۱۳۸۰). ***مجموعه آثار.*** ترجمهٔ محمدحسن لطفی. چ۳. تهران: خوارزمی.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۴). ***اسطوره بازگشت جاودانه.*** ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چ۲. تهران: طهوری.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴). ***دموکراسی گفت‌وگویی.*** تهران: مرکز.

انوشه، حسن. (۱۳۷۵). ***دانشنامهٔ ادبی فارسی.*** تهران: مرکز چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بونار، آندره. (۱۳۷۷). ***تراژدی و انسان.*** ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: میترا.

بیضایی، بهرام. (۱۳۹۲). ***نمایش در ایران /یک مطالعه/.*** چ۹. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

پاتر، آنتونی. (۱۳۸۴). ***نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان.*** ترجمهٔ محمود کمالی. تهران: ایدون.

حمزه‌نامه. (۱۳۴۷). تصحیح دکتر جعفر شعار. ج ۱ و ۲. تهران: دانشگاه تهران.

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

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۷۲). ***گل‌رنج‌های کهن.*** به کوشش علی دهباشی. تهران: مرکز.

دادگی، فرنبغ. (۱۳۹۰). ***بندهش.*** گزارش مهرداد بهار. چ۴. تهران: توس.

دزفولیان، کاظم و معصومه طالبی. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ اساطیر یونان و ایران بر پایهٔ اندیشه‌های باختین». ***ادبیات تطبیقی.*** س۲. ش۳. صص۹۷-۱۱۶.

دورومی‌یی، ژاکلین. (۱۳۸۵). ***تراژدی یونان.*** ترجمهٔ خسرو سمیعی. تهران: ماهی.

رادفر، ابوالقاسم و سامان قاسمی فیروزآبادی. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی ایزد باد با رستم و سهراب». ***کهن‌نامهٔ ادب پارسی***. د ۳. ش ۱. صص ۶۷ـ ۸۸.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۳). ***پیکرگردانی در اساطیر***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ***ارسطو و فن شعر***. تهران: امیرکبیر.

سوفوکل. (۱۳۷۸). ***افسانه‌های تبای***. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب. چ۳. تهران: خوارزمی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). ***نقد ادبی***. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***انواع ادبی***. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۰). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: قطره.

طرسوسی، ابوطاهربن حسن. (۱۳۸۰). ***ابومسلم‌نامه***. تصحیح حسین اسماعیلی. ج۴. تهران: نشر قطره و انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران.

علیزاده، ناصر و سجاد آیدنلو. (۱۳۸۵). «بازشناسی مضمون حماسی ـ اساطیری رویارویی پدر و پسر در روایتی از *تذکرة‌الأولیاء*». ***پژوهشهای ادبی***. ش۱۲ و ۱۳. صص۱۹۱ـ۲۰۸.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***شاهنامه***. به اهتمام سعید حمیدیان. چ ۹. تهران: قطره.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۰). ***تفسیر خواب***. ترجمهٔ شیوا رویگریان. چ۱۱. تهران: مرکز.

فریزر، جیمز جورج. (۱۳۹۲). ***شاخه زرین؛ پژوهشی در جادو و دین***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

قبادی، حسینعلی و علیرضا صدیقی. (۱۳۸۵). «مقایسهٔ ساختاری خویشاوندکشی و خویشاوندآزاری در *شاهنامه* و *مهابهارات*». ***پژوهشهای ادبی***. ش۱۱. صص ۱۴۵ـ۱۶۴.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۸). ***فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک***. ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: هرمس.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۶). ***به سوی پسامدرن؛ پساساختارگرایی در مطالعات ادبی***. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

کزازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۸۸). ***از گونه‌ای دیگر***. چ۳. تهران: مرکز.

کلینتون، جروم. (۱۳۶۸). «تراژدی سهراب». ***ایران‌نامه***. ش۲۷. صص۴۴۳ـ۴۵۳.

کمالی، محمود. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب با برخی موارد مشابه در اساطیر جهان». ***پژوهش ادبیات معاصر***. ش ۵۵. صص ۱۱۷ـ۱۲۹.

کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۸). «میخائیل باختین و نظام گفتمان ادبی». ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***. ش۱۲. صص ۲۳ـ۳۵.

گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

لچت، جان. (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته***. ترجمهٔ محسن حکیمی. چ۳. تهران: خجسته.

لزگی، سیّد حبیب‌الله و مجید آقایی. (۱۳۸۵). «عوامل مؤثر در نگرش اسطوره‌ای دو تمدن ایران و روم با نگاهی به حماسهٔ ایرانی و درام یونانی». ***مطالعات ایرانی***. ش۹. صص ۱۶۱ـ ۱۷۲.

محرمیان معلم، حمید. (۱۳۸۵). ***تراژدی (مجموعه‌مقالات)***. چ۲. تهران: سروش.

محمدصالحی دارانی، حسین. (۱۳۸۸). «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار». ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. ش ۵. صص ۹۷ـ۱۱۱.

مختاری، محمد. (۱۳۷۹). ***حماسه در رمز و راز ملی***. تهران: توس.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۵). ***انسان در شعر معاصر***. تهران: توس.

مینورسکی، ولادیمیر. (۱۳۸۲). ***ارتباط قصه‌های حماسی ایران و ادبیات توده‌ای روس***. ترجمهٔ تورج علی‌آبادی. در *پیرامون ادبیات (۱)*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی؛ مطالعه پیشابینامتنیت باختینی». ***شناخت***. ش ۵۷. صص ۳۹۷ـ۴۱۶.