سه روایت عاشقانه از دو سرزمین

زال و رودابه، بیژن و منیژه، رومئو و ژولیت

بررسی روایت‌شناختی و تحلیل گفتمان

علی محمدی*

نوشین بهرامی‌پور**

چکیده

روایت‌شناسی که از دستاوردهای ساخت‌گرایی برای ادبیات است، به منتقد یاری می‌رساند تا با بررسی نقش هر کارکرد و کنش در ساختار روایت، داستان‌های گوناگون را در دو سطح داستان و کلام تحلیل کند. در سطح داستانی منتقد می‌تواند با کنارنهادن تفاوت‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی به کشف همانندی ازنظر رویدادها، شخصیت‌ها و زمینه‌ها دست یابد. داستان‌های شاهنامه: «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» با نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» اثر شکسپیر ازاین‌منظر درخور مقایسه و ارزیابی است. هرسه روایت دلدادگی عاشقانی را بیان می‌کنند که از دو خاندانِ غیردوست هستند و دشواری‌هایی در راه وصال آنها وجود دارد. با استفاده از این سطحِ تحلیل می‌توان پی‌برد که سرنوشت قهرمانان این سه روایت معلول چه کنش‌ها و کارکردهایی است.

در سطح کلامِ روایت (گفتمان) می‌توان موقعیت فردوسی و شکسپیر را در جایگاه راوی مشخص کرد و با تحلیل زبان در بافت، جهان‌نگری آنان را در متن جست‌وجو کرد. بنابر روش تحلیل گفتمان و رمزگانِ روایت می‌توان به ارزش‌ها، باورها و فرهنگ نهفته در روایات پیش‌گفته رسید.

کلیدواژه‌ها: زال و رودابه، بیژن و منیژه، رومئو و ژولیت، روایت، کلام.

* دانشیار دانشگاه بوعلی‌سینا mohammadiali2@yahoo.com

** کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی novin5670@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۲/۸/۱۳

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شمارهٔ ۷۶، بهار و تابستان ۱۳۹۳

مقدمه

انسان‌ها از سرشتی همانند آفریده شده‌اند، پس شباهت‌های فرهنگی که اکنون بین اقـوام و ملت‌ها دیده می‌شود پذیرفتنی است و نمی‌توان آنها را انکار کرد. ازجملـهٔ ایـن شـباهت‌هـا تشابه محتوای ادبی است. داستان‌های غنایی *شاهنامه* با نمایش‌نامهٔ «رومئـو و ژولیـت»[1] از شکسپیر[2] شباهت‌های درخورتوجهی دارند که می‌توان آنها را ازمنظر روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان مقایسه و بررسی کرد.

رابطهٔ تأثیر و تأثّر بین این دو شاعر منتفی است، چون فردوسی سال‌ها پیش از شکسپیر می‌زیسته است و سند معتبری در دست نیست که نشان دهد شکـسپیر اشـعار فردوسـی را خوانده است و البته هدف این نوشتار مقایسهٔ ادبی است؛ چنان‌که نجفی، نویسنده و مترجم، گفته است: «در مقایسهٔ معانی و مضامین آثار شاعران و نویـسندگان چنـدان تقـدّم و تـأخر آنها مد نظر نیست» (نجفی، ۱۳۵۱: ۴۴۴). مقایسه و بررسی شباهت‌ها و تفـاوت‌هـای آثـار ادبی باعث می‌شود ارزش هنری آنها بیشتر آشکار شود و این امکان را برای مخاطب فـراهم می‌آورد که بتواند آزادانه فارغ از تعصبات به قضاوت و ارزیابی آثار بپردازد.

داستان‌های محل بحث این نوشتار از شاهکارهای جهانی به‌شمار می‌آینـد. شـاهکارهای ادبی اشتراک‌هایی دارند که باعـث اقبـال و توجـه عمـوم مـی‌شـود؛ اشـتراک‌هـایی ماننـد: «انسانی‌بودن، بیان جوهر زندگی و آمیختگی آرمان و واقعیت» (ندوشن، ۱۳۵۵: ۴۵۷). این اشتراک‌ها از دلایل انتخاب آنها برای مقایسهٔ ادبی بوده است. دلیل دیگر انتخاب نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» برای مقایسه با داستان‌های *شاهنامه* از کلام اسلامی‌ندوشن نقل می‌شود:

> نمایش‌نامهٔ رومئو و ژولیت بیش از سایر آثار شکسپیر که اکنون به فارسی درآمده‌اند با روح ایرانی و سنت ادبیات داستانی آن سازگاری دارد. سرگذشتی اسـت صـاف و راسـت: پـسر و دختر جوانی به هم دل می‌سپارند و ناکام می‌شوند و سرانجام هم جان خـود را بـر سـر آن عشق مـی‌نهنـد. تعقیـدهای روحـی، نکتـه‌هـای روانـی، اشـارات تـاریخی و اسـاطیری کـه تراژدی‌های دیگر شکسپیر از آنها گرانبار است، در این نمایشنامه خیلی کمتر دیده می‌شود. همین سادگی قضیه باعث شده که در کشورهای دیگر نیز کم‌وبیش این داستان آسان‌تـر از آثار دیگر شکسپیر نزد مردم شهرت یابد (ندوشن، ۱۳۷۱: ۳۵۲).

دلیل سوم انتخاب این است که اصل هر سـه داسـتان «زال و رودابـه»، «بیـژن و منیـژه» و «رومئو و ژولیت» پیش از فردوسی و شکسپیر موجود بوده است و می‌تواند تأییدکنندهٔ ایـن فرضیه باشد که سرگذشت عاشقان، فـارغ از مرزهـای جغرافیـایی و تـاریخی، شـباهت‌هـا و

تفاوت‌های پرمعنا دارد. شاعران اصل هرسه داستان را از منابع پیش از خود گرفته‌اند، ولی با نبوغ و هنرمندی خویش به شکل حاضر روایت کرده‌اند. منابع اصلی داستان‌های موردنظر از این قرار است:

ذبیح‌الله صفا معتقد است:

> داستان زال و رودابه در اصل *شاهنامهٔ ابومنصوری* موجود بوده است و این حقیقت از مقایسهٔ *غرر اخبار ملوک‌الفرس* و *شاهنامه* به‌خوبی ثابت می‌شود. اما فردوسی داستان را به تفصیل بیشتری آورده است. داستان «بیژن و منیژه» ازجمله داستان‌های مستقلی بود که به *شاهنامه* افزوده شد. این داستان از یک راوی نقل شده و نقل راوی احتمالاً بنابر *شاهنامهٔ ابومنصوری* بوده است (صفا، ۱۳۸۴: ۹۲، ۴۴، ۲۰۰، ۲۵۶).

محمود امیدسالار هم اعتقاد دارد: «فردوسی برای سرودن *شاهنامه* بی‌گمان از منبع منثوری بهره گرفته که در زمان خود رواج و شهرت داشته است» (امیدسالار، ۱۳۷۶: ۱۳۷). پس بنابر اسناد موجود و نظر محققان، اصل داستان «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» (سطح داستانی در پژوهش مورد نظر) از منبعی مکتوب یا شفاهی به فردوسی رسیده است. با وجود این شکی نیست که پرداخت روایی و هنری داستان‌ها (گفتمان) محصول آفرینش ذهن خلاق فردوسی است.

نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» نیز پیش از شکسپیر موجود بوده است:

> شکسپیر این حکایت را از خود اختراع نکرده بلکه از منابع ایتالیایی اتخاذ نموده است. در سال ۱۵۵۴میلادی باندلو[۳] ایتالیایی داستان رومئو و ژولیت را به اسم و رسم در ضمن مجموعه‌ای از حکایات انتشار داده و این حکایت از زبان ایتالیایی به زبان فرانسوی در سال ۱۵۵۹ به قلم شخصی فرانسوی موسوم به پیر بواستو[۴] ملقب به لوانی[۵] ترجمه شده است که با اصل ایتالیایی اندکی اختلاف نیز دارد. شخصی انگلیسی موسوم به آرتور بروک[۶] آن را از ترجمهٔ فرانسوی به شعر انگلیسی داستانی ترجمه نموده و به آن شاخ و برگ زیاد داده و تفصیلاتی افزوده است و بعضی جزئیات وقایع بر آن مزید نموده و از آن ترجمه است که شکسپیر این حکایت را اقتباس کرده و در حدود ۱۵۹۷م به صورت درام درآورده است (حکمت، بی‌تا: ۳-۵).

اکنون به پیشینهٔ روایت‌شناسی ساخت‌گرا پرداخته می‌شود؛ ازآن‌جهت که در این نوشتار مقایسهٔ سطح داستانی داستان‌های *شاهنامه* با نمایش‌نامهٔ شکسپیر بنابر روش روایت‌شناسی است.

روایت[۷] و روایت‌شناسی،[۸] ساخت‌گرایی[۹]

در بین نظریه‌پردازان ادبی ساخت‌گرایان به تأسی از فرمالیست‌های روس بیش از دیگران به بررسی موشکافانهٔ روایت به‌منزلهٔ بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی پرداخته‌اند. «منتقدان فرمالیسم مدافع تحلیل شکل‌گرایانهٔ آثار ادبی هستند که از آن به رویکرد متن و فقط متن تعبیر می‌کنند» (برسلر، ۱۳۸۶/۲۰۰۳: ۸۰). بهتر است هدف از تحلیل ساختار متون را در سخنان استوارت سیم جست‌وجو کنیم:

> هدف تحلیل ساخت‌گرایانه آشکارکردن ساختارهای ژرف متون است. مکتب ساخت‌گرایی نگره‌ای زیبایی‌شناختی است که بر پیش‌فرض‌های فلسفی به قرار زیر استوار است:
> الف. تمام مصنوعات و متون هنری تجلی‌هایی از یک ساختار ژرف بنیادین هستند.
> ب. این متن‌ها همچون یک زبان با گرامر خاص خود سازمان می‌یابند.
> پ. گرامر یک زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهایی است که واکنش قابل‌پیش‌بینی را در انسان برمی‌انگیزند.
> مشاهده می‌شود که ساختارگرایی پایه‌های خود را بر "نشانه‌شناسی" نهاده است و نشانه‌شناسی چگونگی عمل نشانه‌ها در درون نظام‌ها و رمزگان حاکم بر آنها را مطالعه می‌کند. سابقهٔ نشانه‌شناسی به کارهای زبان‌شناس ساخت‌گرای سوئیسی، فردینان دوسوسور، برمی‌گردد. سوسور در درس‌های زبان‌شناسی همگانی نگره‌ای از زبان را به‌عنوان یک نظامِ خودکفا که در درون حوزهٔ فراگیر نشانه‌شناسی قرار دارد پیشنهاد می‌کند. زبان‌شناسی سوسور بخشی از حوزهٔ گستردهٔ نشانه‌شناسی است و بنابراین، تحلیل ساخت‌گرایانه محصول زبان‌شناسی ساخت‌گراست (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

به‌طورکلی، ساخت‌گرایی متأثر از فرمالیسم نوعی روش است که مهم‌ترین سخن آن این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود؛ یعنی هر پدیده جزئی از یک ساختار کلی است؛ بدین‌ترتیب، ساخت‌گرایی بین مباحث سنتی ادبیات و یافته‌های جدید زبان‌شناسی ائتلافی به وجود آورده است. از مهم‌ترین دستاوردهای ساخت‌گرایی برای ادبیات مباحث روایت‌شناسی است. روایت‌شناسی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «مطالعهٔ نظری روایت یا درواقع دستورزبانِ روایت» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۳).

بنابر نظریه‌های روایت‌شناسی می‌توان هر داستان[۱۰] را با توجه به ساختارهای روایتی آن تجزیه و تحلیل کرد. همان‌طور که در زبان‌شناسی اعتقاد بر این است که هر واحد زبانی

ازقبیل واژه، تکواژ و غیره نقشی را به‌عهده دارد، در روایت‌شناسی نیز نظر بر این است: هر کارکرد[۱۱] در ساختار روایت نقشی دارد که باید هدف توجه قرار گیرد.

بنابر نظریه‌های روایت‌شناسی، روایت در دو سطح داستان و کلام[۱۲]درخور بررسی است:

داستان آن چیزی است که گفته می‌شود و کلام نحوهٔ گفتنِ آن است؛ برهمین‌مبنا سطوح تحلیل روایت به قرار زیر است:

الف) داستان شامل رویدادها،[۱۳] شخصیت[۱۴] و زمینه[۱۵] است که روابطِ این سه عنصر بسیار متغیر است.

ب) کلام (گفتمان) شامل پرداخت هنری داستان ازطریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت راوی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی و رفتار شخصیت‌هاست (تولان، ۲۰۰۱/ ۱۳۸۶: ۲۴ تا ۳۰).

روش کار در این نوشتار به این شکل است که روایت‌ها نخست بنابر تقسیم‌بندی فوق، با تکیه بر نظریه‌های روایت‌شناسی ساخت‌گرا تحلیل می‌شود. سپس با تکیه به نظریه‌های مایکل تولان در کتاب *روایت‌شناسی* (۲۰۰۱/ ۱۳۸۶) و عقیدهٔ رولان بارت، روایت‌شناس متأخر، که معتقد است: «برای شکل‌های روایت حد و مرزی وجود ندارد و روایت در مرز ساختارگرایی و ساختارشکنی قرار می‌گیرد» (نقل‌شده در مک‌کویلان، ۲۰۰۰: ۳)، می‌توان سطح کلامِ روایت را بنابر دیدگاه روان‌شناختی راجر فالر[۱۶] بررسی کرد و به تحلیل گفتمان روایی[۱۷] و واکاوی موقعیت و جهان‌نگری راوی[۱۸] در متن پرداخت.

هدف نگارندگان از اجتماع روش‌های روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان در این نوشتار این بوده است که نخست ساختار روایت‌های مزبور از دید روایت‌شناسی بررسی شود و بعد با تکیه به داده‌های به‌دست‌آمده، گفتمان تحلیل شود.

داستان‌های پیش‌گفته از دید تعریف روایت

روایت در زندگی بشر هم سرگرم‌کننده و هم آموزنده است. «پژوهشگران روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹) که آن را در اغلب انواع ادبی ازجمله حماسه و نمایش‌نامه می‌توان جست. تعریف میرصادقی از روایت این است: «روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر رویدادها در زمان و با زندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار دارد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵). تولان دامنهٔ روایت را وسیع‌تر می‌داند و معتقد است: «روایت نوعاً بازگویی چیزهایی است که ازنظر زمانی و مکانی

دورند: گوینده اینجا، نزدیکِ مخاطب و ظاهراً حاضر است و قصه و موضوع آن، با فاصله‌ای کم یا زیاد، آنجا قرار دارد. پس روایت همیشه مستلزم قصه، گوینده و مخاطب است» (تولان، ۱۳۸۶/۲۰۰۱: ۸-۹). تودوروف[۱۹] برای روایت ساختی سه‌مرحله‌ای قائل است: «تعادل اولیه ← مرحلهٔ دیگر← تعادل ثانویه» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳). این ساخت تقریباً از همان ویژگی‌هایی برخوردار است که پراپ[۲۰] گفته است: «پراپ روایت را متنی می‌دانست که تغییر وضعیت[۲۱] از حالتی متعادل به غیرمتعادل و سپس بازگشت به حالت متعادل را بیان می‌کند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳).

هرسه داستان («زال و رودابه»، «بیژن و منیژه» و نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت») از ساخت سه‌مرحله‌ای تودوروف و پراپ برخوردارند:

در داستان «زال و رودابه» علاقهٔ زال به دختری از تبار ضحاک آغاز تغییر وضعیت است و همین تغییر اولیه پهلوانان و شاه ایران را نگران می‌کند:

فریدون ز ضحاک گیتی بشست بترسم که آید از آن تخم رُست

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۷)

اما ستاره‌شناسان با مژدهٔ تولد رستم این نگرانی را از بین می‌برند و تدبیر سام و سیندخت به بازگرداندن حالت تعادل یاری می‌رساند. تزوتان تودوروف نقش مهم تغییر وضعیت را در روایت با استفاده از اصطلاحات زبان‌شناختی‌تر گشتار به‌خوبی نشان می‌دهد: «ربط‌دادن سادهٔ واقعیت‌های متوالی روایت را شکل نمی‌دهد، یعنی همین واقعیت‌ها باید سازماندهی شوند و ترکیبی از تفاوت‌ها و شباهت‌ها را نشان دهند و دو واقعیت را بدون امکان یکی‌پنداشتن آنها با هم مرتبط سازند» (تولان، ۱۳۸۶/۲۰۰۱: ۱۷). پیوند زال و رودابه البته وضعیت پایدار تازه‌ای را می‌سازد، درعین‌حال که خان‌ومان مهراب کابلی از خشم شاه در امان می‌ماند، عشاق از وصال کام می‌یابند و اطمینان خاطری برای شاه و پهلوانان از پیدایش رستم به ارمغان می‌آید، رستمی که:

کمربستهٔ شهریاران بود به ایران پناه سواران بود

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۶۱)

در آغاز داستان «بیژن و منیژه» هم دربار کی‌خسرو امن و آرام است، اما دادخواهی ارمانیانِ مرزنشین به سبب حملهٔ گرازان آغاز تغییر وضعیت است و البته عرصه‌ای برای نمایاندن قدرت و شهامت بیژن جوان؛ سپس دیده‌شدن بیژن در سرای دخترِ پوشیده‌روی تعادل دربار افراسیاب را مختل می‌کند و به‌چاه‌انداختن بیژن پهلوانان ایران را آشفته می‌سازد. فقط

رستم است که می‌تواند به برگردان تعادل کمک برساند: نخست با حیله‌ای ظریف چاه بیژن را می‌یابد و به‌سزای آزردن دو محبوب جوان ضرب شستی بـه افراسـیاب و تورانیـان نـشان می‌دهد. آن‌گاه بیژن را به همراه منیژه شادان به ایران بازمی‌گرداند: تعادل و آرامـش برقـرار می‌شود. در وضعیت جدید هم وصال برای عشاق و هم پیروزی دیگری بـرای ایرانیـان رقـم می‌خورد.

در این داستان‌ها وضعیت بعد از برقراری تعادلِ دوم، بـا شـادی و نیـک‌فرجـامی همـراه است، اما در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» چنین نیست. آنچه باعث برهم‌زدن تعادل نـسبی دو خاندانِ دشمن می‌شود، نزاع بیهوده‌ای است که خدمت‌کاران آنها به راه مـی‌اندازنـد و دو قتل ناخواسته اوضاع را وخیم‌تر می‌کند. تعلق‌خاطری که رومئو و ژولیت به هم دارند در این کشاکش پنهان می‌ماند و یگانه‌چیزی که می‌تواند تعادل پایدار را برگرداند مرگ دلخراش دو عاشق جوان است. بعد از مـرگ ایـن‌دو، خانـدان کاپولـت[۲۲] و مونتـاگو[۲۳] صـلح را جانـشین دشمنی دیرینه می‌کنند.

این سه روایت ویژگی برقراری تعادل بعد از تغییر وضـعیت نخـستین را هنرمندانـه بـه نمایش می‌گذارند، بنابراین می‌توان با رویکرد روایت‌شناختی به بررسی آنها پرداخت.

بررسی سطح داستانی روایت: در این بخش به رویدادهای به‌هـم‌پیوسـته، شخـصیت‌هـا، زمینهٔ داستانی و روابط آنها در سطح داستانی روایت می‌پردازیم.

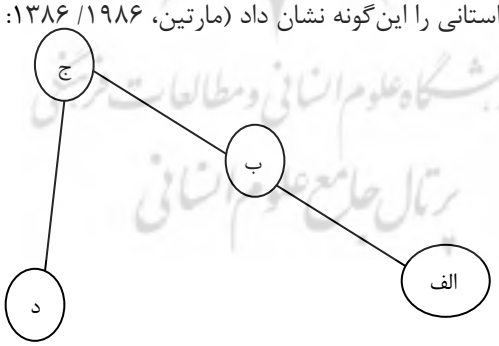
الف. رویدادهای متوالی و به‌هم پیوسته

بررسی رویدادها ازاین‌جهت اهمیت دارد که ساختمان و طرح داستان را نشان مـی‌دهـد. در این بررسی رویداد به هر حادثه، حالت، ادراک، تصمیم یا تغییر ذهنی و فکری گفته می‌شود که در شکل‌دادن به روایت یا پیشبرد آن مؤثر است:

داستان زال و رودابه	داستان بیژن و منیژه	نمایش‌نامهٔ رومئو و ژولیت
۱. آمدن مهراب کابلی به دربار سام برای پرداخت باج و ساو. ۲. خـشنودی زال از دیـدار و رفتـار مهراب. ۳. توصیف نامداران حاضر از زیبایی و دلربایی دختر مهراب، رودابه. ۴. سـخن‌گفـتن مهـراب همـراه بـا ستایش از زال در سرای خویش.	۱.دادخواهی ارمانیـان از شـاه ایـران، کی‌خسرو به سبب حملهٔ گرازان. ۲. داوطلب‌شدن بیژن بـرای نبـرد بـا گرازان و همراه‌شدن گرگین به‌عنـوان راهنمای او در مسیر توران. ۳. پیروزی بیژن در شکست گرازان و برانگیختن حس حسادت گرگین. ۴. دادن نشانی خیمـهٔ منیـژه، دختـر	۱. محروم بودن رومئو از معشوق نخـستینش، روزالین و پناه‌بردن به تاریکی. ۲. برخورد اتفاقی رومئو با مستخدم ژولیـت و دیدن نام روزالین در فهرست مدعوین جـشن خاندان کاپولت. ۳. رفتن رومئو به شکل ناشناس و بانقـاب بـه جشن کاپولت. ۴. خواسـتگاری پـاریس از ژولیـت بـه‌رغـم

۵. شـــگفتی رودابـــه از شـــنیدن توصیف زال. ۶. آمـدن پرسـتندگان رودابـه تـا نزدیک اقامتگاه زال و رساندن خبـر زیبایی رودابه به او. ۷. دیـدار پنهـانی زال و رودابـه و پیمـان‌بـستن آنهـا بـه یـاری پرستندگان. ۸. رساندن پیام این پیمان بـه سـام برای کسب اجازه از شاه. ۹. آشفتگی مهراب و مخالفت او. ۱۰. نگرانی منوچهر، شـاه ایـران، از پیوند زال و رودابه. ۱۱. تـدبیر سـیندخت در جلـب رضایت سام. ۱۲. مـژدهٔ تولـد رسـتم از زبـان اخترشناسان و خشنودی منوچهر. ۱۳. پیونـد زال و رودابـه بـه‌رسـم و آیین. ۱۴. برگزاری جشن و شادی. ۱۵. تولد رستم.	افراسیاب، به بیژن به جهت فریب او. ۵. آمدن بیژن تا نزدیک خیمهٔ منیژه. ۶. دلباختن بیژن و منیژه. ۷. ماندن بیژن نزد منیژه. ۸. آشـفتن افراسـیاب از ایـن خبـر و دستور بردارکردنِ بیژن. ۹. میانجی‌گری پیران ویسه و تخفیف مجازات بیژن به حبس در چاه. ۱۰. پشیمان‌شـدن گـرگین از فریـب بیژن و چاره‌جویی از پهلوانان. ۱۱. دیـــده‌شـــدن بیـــژن در جـــام گیتی‌نمای کی‌خسرو. ۱۲. نقشهٔ رستم برای ورود به تـوران در کـسوت کـاروان بازرگانـان بـرای نجات بیژن. ۱۳. دادخواهی منیژه از کاروان ایرانی که به توران آمده است. ۱۴. آمدن رستم بـه نزدیـک چـاه بـا یاری منیژه و نجات بیژن. ۱۵. تاختن رسـتم و بیـژن بـه دربـار افراسیاب و بـه انتقـام رنجـی کـه بـه بیژن و منیژه رفته است. ۱۶. آمدن به ایران و برقـراری پیونـد استوار بیژن و منیژه به‌رسم و آیین. ۱۷. سفارش شاه ایران به بیژن جهت نیک‌داشت منیژه.	بی‌میلی دختر جوان. ۵. شگفتی رومئو از زیبایی ژولیت درحالی‌کـه رومئو نقاب بر چهره دارد. ۶. آمدن رومئو به دیـدار ژولیـت و دل‌بـاختن درعین شناختن یکدیگر. ۷. برقراری پیوند ازدواج میان رومئو و ژولیـت به یـاری پـدر لارنـس بـدون اطـلاع خانـدان کاپولت و مونتاگو. ۸. قتل ناخواستهٔ یکی از خویشان ژولیـت بـه دست رومئو. ۹. پریـشانی و آشـفتگی ژولیـت از ایـن قتـل ناخواسته که سبب جـدایی او از رومئـو شـده است. ۱۰. تبعید رومئو ازسوی امیر شهر ورونا. ۱۱. موافقت پدر و مادر ژولیت با خواستگاری پاریس به امید دلجویی از ژولیت. ۱۲. چاره‌جویی پدر لارنس بـرای رسـاندن دو محبوب به یکدیگر. ۱۳. نرسیدن پیک پدر لارنس، شکست نقـشهٔ او و بی‌خبری دو محبوب جوان. ۱۴. خودکشی شتابزدهٔ رومئو با دیـدن جـسم بی‌حرکت ژولیت. ۱۵. خودکـشی ژولیـت بعـد از هوشـیاری بـا دیدن جنازهٔ رومئو. ۱۶. آگاهی دو خاندان از مرگ فرزندان خود. ۱۷. ازبین‌رفـتن کینـهٔ دو خانـدان کاپولـت و مونتاگو با مرگ دلخراش فرزندانشان.

با استفاده از نموداری که والاس مارتین،[۲۴] نظریه‌پـرداز امریکـایی، پیـشنهاد مـی‌دهـد، می‌توان پیرنگ یا طرح داستانی را این‌گونه نشان داد (مارتین، ۱۹۸۶/ ۱۳۸۶: ۵۷).



پیرنگ داستانیِ «زال و رودابه»

«الف ـ ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی: رویدادهای یکم تا پنجم.

«ب» آغاز کشمکش: رویداد ششم آمدن پرستندگان رودابه تا نزدیک اقامتگاه زال.

«ب ـ ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای هفتم تا یازدهم.

«ج» نقطهٔ اوج: رویدادهای دوازدهم و سیزدهم می‌توانند نقطهٔ اوج داستان را بسازند. چون این پیوند فقط درسایهٔ مژدهٔ تولد رستم تحقق می‌یابد.

«ج ـ د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای چهاردهم و پانزدهم.

طرح داستانیِ «بیژن و منیژه»

«الف ـ ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی: رویدادهای اول تا چهارم.

«ب» آغاز کشمکش: رویداد پنجم، آمدن بیژن تا نزدیک خیمهٔ منیژه.

«ب ـ ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای ششم تا سیزدهم.

«ج» نقطهٔ اوج: رویدادهای چهاردهم و پانزدهم نقطهٔ اوج داستان هستند: آمدن رستم برای نجات بیژن و تاختن به دربار افراسیاب.

«ج ـ د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای شانزدهم و هفدهم.

طرح داستانی نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت»

«الف ـ ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی: رویدادهای اول تا پنجم.

«ب» آغاز کشمکش: رویداد ششم. زمانی است که رومئو به دیدار ژولیت می‌آید و هردو دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند، با اینکه می‌دانند خاندان آنها با هم دشمنی دیرینه دارند.

«ب ـ ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای هفتم تا دوازدهم.

«ج» نقطهٔ اوج: رویدادهای سیزدهم تا پانزدهم. این سه رویداد یعنی نرسیدن پیک لارنس، خودکشی رومئو و سپس ژولیت باعث تداوم نقطهٔ اوج در طرح داستان و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب می‌شود.

«ج ـ د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای شانزدهم و هفدهم.

جالب توجه این است که تعداد رویدادهای هرسه داستان تقریباً برابر است: «زال و رودابه» ۱۵، «بیژن و منیژه» ۱۷ و «رومئو و ژولیت» ۱۷ رویداد. همچنین رویدادهای

دوازدهم تا پانزدهم اوج داستان را ساخته‌اند. از این شمارش می‌توان نتیجه گرفت که دامنه و گسترش طرح داستانی در هرسه داستان مشابه است.

ب. شخصیت‌های داستانی

کنش و رفتار شخصیت‌ها طرح داستانی را شکل می‌دهد. گرمس،[۲۵] بنابر روش ساختارگرایی، الگویی برای تحلیل شخصیت پیشنهاد می‌کند که کنش شخصیت‌ها (کنشگرها) را در پیرنگ داستان و دربرابر اشخاص دیگر، آشکار می‌کند. گرمس این الگو را براساس مفهوم تقابل‌های دوگانه همچون روز/ شب، سفید/ سیاه، چپ/ راست و غیره ــ که پیشتر اشتراوس[۲۶] مطرح کرده بود ـ برای تحلیل کنشگر[۲۷]ها (عملگر) در روایت ساخته و هفت کنشگر ویژهٔ پراپ را به شش نقش کنشی تقلیل داده که در سه تقابل دوتایی شکل گرفته‌اند. الگوی کنشی گرمس عبارت است از:

کنشگر[۲۸] (فاعل)/ مفعول[۲۹] (هدف)؛ فرستنده[۳۰] (ابریاریگر) / گیرنده[۳۱] (ذی‌نفع)؛ یاریگر[۳۲] / بازدارنده[۳۳] (مخالف).

این شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند:

فرستنده (ابریاریگر) ← هدف → گیرنده (ذی‌نفع)

↑

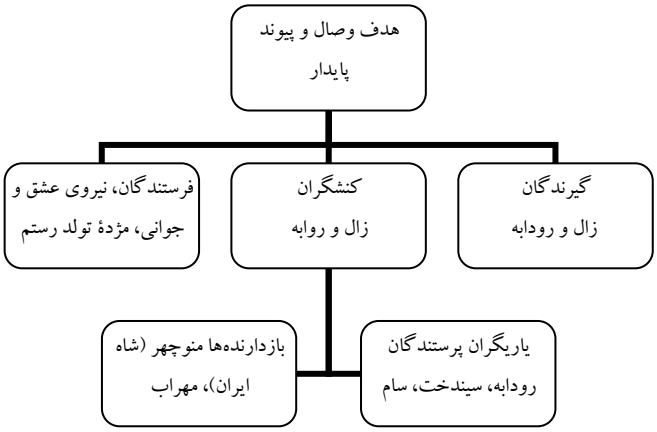
یاریگر ← کنشگر → بازدارنده (مخالف)

کنشگر (فاعل) اغلب همان قهرمان یا شخصیت مهم داستان است. مفعول (هدف) یا موضوع شناسایی نیز همان آرزو یا خواسته‌ای است که فاعل درپی آن است و ممکن است شیء یا امری انتزاعی باشد. همان‌گونه که یاریگر و مخالف لزوماً انسان نیستند، هرآنچه به کنشگر در راه رسیدن به مفعول (هدف) یاری کند، یاریگر و هرآنچه بر سر راهش مانع ایجاد کند، بازدارنده (مخالف) است. فرستنده آن نیروی قوی و اغلب انتزاعی است که به کنشگران یاری می‌رساند. ممکن است هر شخصیت چندین نقش را ایفا کند: برای مثال هم فاعل باشد هم فرستنده و هم یاریگر (با تلخیص سیدان، ۱۳۸۷: ۵۶).

استفاده از مدل معناگرای گرمس باعث می‌شود تا نقش هر شخصیت در ایجاد هر رویداد، بحران یا گذر از بحران آشکار شود.

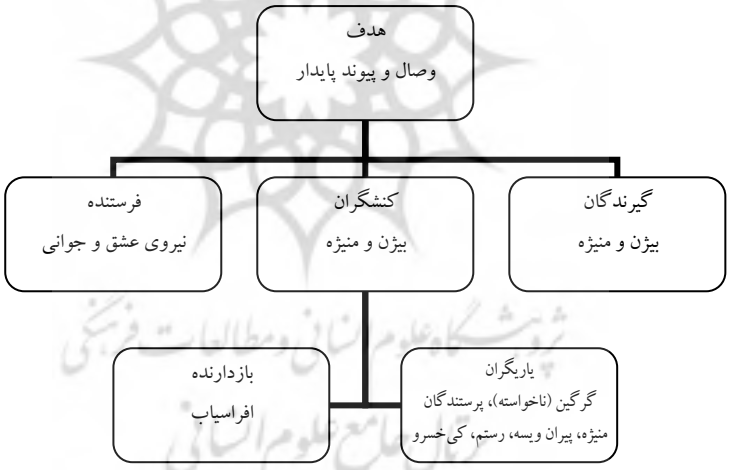
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل شخصیت‌های داستان «زال و رودابه» بنابر الگوی گرمس



مخالفت منوچهر به این دلیل است که مهراب، پدر رودابه، از تبار ضحاک است و یک دشمنی دیرینه را گوشزد می‌کند. اطمینان‌بخشی ستاره‌شناسان از فرجام خوش این پیوند، که مژدهٔ تولد رستم است، باعث خرسندی منوچهر می‌شود. درعین‌حال که زیرکی و میان‌داری سیندخت در راضی‌کردن مهراب و تلاش سام برای جلب رضایت شاه نقش مهمی دارد. به‌این‌ترتیب کنشگران به خواستهٔ خود نائل می‌شوند.

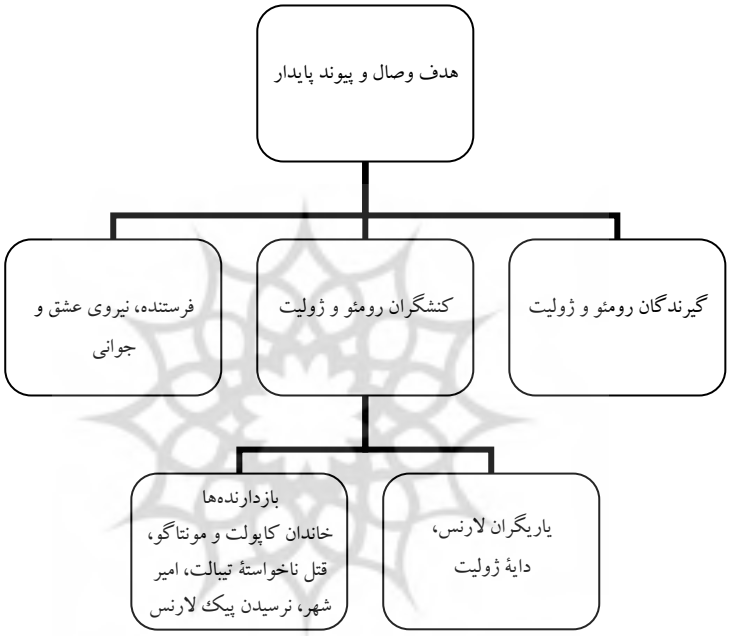
تحلیل شخصیت‌های داستان «بیژن و منیژه» بنابر الگوی گرمس



گرگین از حسادت و به قصد فریب، نشانی خیمه و خرگاه دخترکان تورانی را به بیژن می‌دهد و به‌این‌ترتیب ناخواسته بیژن و منیژه را به هم می‌شناساند. پرستندگانِ منیژه ـ که واسطهٔ پدیدآمدن این عشق هستندـ در اجرای فرمان‌های سرور خود (منیژه) کوتاهی نمی‌کنند. پیران ویسه افراسیاب را از کشتنِ بیژن بازمی‌دارد.

کی‌خسرو در جام گیتی‌نما چاه بیژن را می‌بیند و به نجات او کمک می‌کند. رستم با چاره و نیرنگ و جنگ بیژن را از چاه رهایی می‌بخشد و هردو محبوب را روانهٔ ایران می‌کند تا با شادکامی روزگار بگذرانند. دربرابر این یاریگران پرتوان، مخالفت افراسیاب رنگ می‌بازد و درنهایت کنشگران به هدف خود می‌رسند.

تحلیل شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» بنابر الگوی گرمس



تنها یاریگران رومئو و ژولیت لارنس و دایه هستند که قدرت عمل آنان دربرابر دو خاندان دشمن بی‌تأثیر می‌شود. رومئو ناخواسته تیبالت، جوانی از خویشان ژولیت، را می‌کشد و مانعی بزرگ در راه وصال می‌سازد. امیر شهر ورونا غیابی برای رومئو حکم تبعید صادر می‌کند. لارنس که پیمان ازدواج را بسته است می‌کوشد تا با نقشه‌ای رومئو و ژولیت را به هم برساند که بتوانند در شهر دیگری زندگی کنند، اما پیک او به‌موقع نمی‌رسد و دو

محبوب از نقشه بی‌خبر می‌مانند. به‌این‌ترتیب، هدف آنان که پیوند پایدار است محقق نمی‌شود و شکست کنشگران این روایت رقم می‌خورد.

در سه نمودار پیشین مشاهده می‌شود که کنشگران در روایات «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» از کمک یاریگران بیشتری نسبت به روایت «رومئو و ژولیت» برخوردارند و درعوض مخالفان این روایت بیشتر از مخالفان روایات *شاهنامه* است و به‌همین‌دلیل است که کنشگران روایات *شاهنامه* کامیاب می‌شوند، اما رومئو و ژولیت ناکام از دنیا چشم فرومی‌بندند.

پ. زمینهٔ داستانی

زمینه تقریباً معادل فضاسازی است:

> در فرهنگ اصطلاحات ادبی هاری‌شا فضا و رنگ چنین تعریف شده است: فضا و رنگ از علم هواشناسی به وام گرفته شده، برای توصیف تأثیر فراگیر اثر خلاقه ای از ادبیات یا نمونه‌های دیگری از هنر به‌کار برده می‌شود. فضا و رنگ با حالت مسلّطِ مجموعه‌ای سروکار دارد که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود. در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیل ون‌بارنت چنین آمده است: خواننده به‌محض ورود به دنیای بازآفرینی‌شده در اثر ادبی، هوایی را آرام، هوایی را شوم، شاق و... احساس می‌کند که فضا و رنگ می‌گویند (نقل‌شده در میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳-۵۲).

مایکل تولان، علاوه‌براین، شخصیت‌ها و رفتار آنان را در ایجاد زمینه مؤثر می‌داند: «مشخصه‌های زمینهٔ داستان ممکن است تاحدودی علت یا معلول چگونگی شخصیت‌ها و رفتار آنها باشد» (تولان، ۱۳۸۶/۲۰۰۱: ۱۶۷). بنابراین، زمینه محصول مشترک تأثیرات صحنه، توصیف، گفت‌وگو و کنش شخصیت‌هاست که خواننده از کلیت اثر دریافت می‌کند.

در داستان «زال و رودابه» دیدار سام و مهراب، که نخستین برخورد زال با پدر رودابه است، با شادی و فرخی همراه است:

ابا گنج و اسپان آراسته — غلامان و هرگونه‌ای خواسته
یکی پهلوانی نهادند خوان — نشستند بر خوان با فرخان
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۰)

زمان داستان بهار است و لشکرگاه زال برکنار رود:

مه فرودین و سر سال بود — لب رود لشکرگه زال بود
همی گل چدند از لب رودبار — رخان چون گلستان و گل در کنار
(همان: ۵۱)

سرایی که رودابه برای دیدار زال مهیا کرده مجلل و آراسته است:

همه زر و پیروزه بد جامشان به روشن گلاب اندر آشامشان
از آن خانهٔ دخت خورشیدروی برآمد همی تا به خورشید بوی
(همان: ۵۳)

این توصیف‌ها می‌تواند مبین این باشد که شخصیت‌های اصلی روایت جوان، شاد و نیکبخت هستند و همچنان‌که جوانی بهترین دوران زندگی بشر است، زمان داستان هم بهترین فصل سال را نشان می‌دهد.

مجلسی که در دربار برای رایزنی درباب این پیوند برگزار شده است، چنین خاتمه می‌یابد:

به شادی درآمد شب دیرباز چو خورشید رخشنده بگشاد راز
(همان: ۵۷)

سام سوگند می‌خورد که کابل در امان خواهد ماند و این نشان صلح و آرامش در فضای داستان است:

تو با کابل و هرکه پیوند توست بمانید شادان‌دل و تن‌درست
(همان: ۶۰)

سام و زال در اوج عزت و عظمت به کابل می‌آیند و بعد از جشن و شادی زال و رودابه رهسپار سرای خود می‌شوند:

برفتند شادان‌دل و خوش‌منش پر از آفرین لب ز نیکی کنش
(همان: ۶۳)

بیت‌های آغازین داستان «بیژن و منیژه» از راه توصیف طبیعت ازقبیل: ماه، آسمان، شب و غیره فضای داستان و دشواری‌های پیش‌روی عشاق را تلویحاً بیان می‌کند و پوشیده از رویدادهای نگران‌کننده خبر می‌دهد:

شبی چون شبه روی‌شسته به قیر نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
دگرگونه آرایشی کرد ماه بسیج گذر کرد بر پیشگاه
شده تیره اندر سرای درنگ میان کرده باریک و دل کرده تنگ
(همان: ۲۱۰)

این توصیف‌ها گرفتاری بیژن در چاه و دلتنگی منیژه را برای مخاطب پیش‌بینی‌پذیر می‌کند. در ابیات بعدی از درون‌مایهٔ داستان سخن می‌رود:

بپیمای می تا یکی داستان بگویمت از گفتهٔ باستان

پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ همان از درِ مرد فرهنگ و سنگ

(همان)

شاعر از این پس، فضای داستان را به سمتی هدایت می‌کند که تداعی‌کنندهٔ خرسندی و نیکویی است و هماهنگ با عشق جوانان. دربار کی‌خسرو پر از آرامش و شادی است، جایی‌که بیژن در آن پرورده شده و با دلی پاک آمادهٔ پذیرش عشق خواهد شد. وقتی بیژن به اغوای گرگین برای دیدن دختر افراسیاب می‌رود، شاعر دشت را چنین توصیف می‌کند:

همه دشت ز آوای رود و سرود روان را همی داد گفتی درود

(همان: ۲۱۲)

و به هنگام ورود بیژن، منیژه خیمه را چنین آراسته است:

نشستنگه رود و می ساختند ز بیگانه خیمه بپرداختند

(همان)

بعد از زمینه‌سازی آغازین، تا این بخش فضای داستان هماهنگ با محتوا، شاد و دل‌پسند همراه با شور عشق است. فردوسی از این به بعد فقط به گزارش رویدادها می‌پردازد، اما همچنان فضای داستان را به شکلی هدایت می‌کند که پایانی خوش برای قهرمانان پیش‌بینی شود.

باوجود زمینهٔ شاد و خوش‌فرجامی این داستان‌ها، نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» زمینه‌ای غمناک دارد که با محتوا و نوع ادبی اثر هماهنگ است. پردهٔ اول صحنهٔ اول با نزاع خدمت‌کاران خانوادهٔ کاپولت و مونتاگو آغاز می‌شود که به بهانه‌های واهی اتفاق می‌افتد و جانب‌داری اربابان را به دنبال دارد. در همین آغاز مخاطب متوجه می‌شود که دشمنی این دو خاندان تا حدی عمیق است که برای مبارزه به دنبال بهانه می‌گردند و راهی برای صلح باقی نگذاشته‌اند. رومئو در این صحنه حضور ندارد، بن وولیو (دوست رومئو) به مادرش می‌گوید:

ـ «او را سپیده‌دم دیدم اما تمایل به تنهایی داشت».

ـ مونتاگو (پدرش): «بارها هنگام سحر او را در آن نقطه دیده‌اند که سرشک خود را به شبنم تازهٔ صبح می‌آمیزد و با آه‌های عمیق خود، ابر آسمان را دوچندان می‌کند، ولی به مجردی که خورشید شادی‌بخش می‌آید، فرزند غمگین، نهانی از نور آفتاب به خانه پناه می‌آورد و برای خود شبی تاریک و غیرطبیعی به وجود می‌آورد» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۳).

شکسپیر با بیان پناه‌بردن رومئو به تاریکی از اندوهی خبر می‌دهد که سرنوشت قهرمانان را دربرخواهدگرفت.

رومئو کـه از نـور گریـزان بـود، در صـحنهٔ دوم بـا دیـدن ژولیـت محبـوب را زیبـاتر و درخشنده‌تر از ستارگان می‌داند. این نکته نشان می‌دهد نور حقیقی برای رومئو عشق اسـت نه نوری که از ستارگان می‌تابد:

ـ «چه می‌شد اگر چشمان او در آسمان می‌درخشید و آن دوستاره در چهرهٔ وی؟ در آن صورت تلألو گونهٔ او آن ستارگان را خجل می‌سازد» (همان: ۱۹۹).

در نظر ژولیت هم محبوب بر خورشید برتری دارد، زمانی که از رومئو دور افتاده:

ـ «ای رومئو بیا! بیا که تو در شب روز منی! ای شب! رومئوی مرا به من ببخش و وقتی قرار است بمیرد، او را قطعه‌قطعه کن و ستاره‌هایی از او بساز که تمام جهان دلباختـهٔ شـب شوند و دیگر پرستشی نسبت به خورشید خیره‌کننده روا ندارند» (همان: ۲۱۹).

لارنس (راهب) که برای چیدن گل‌هـا و گیاهـان دارویـی رفتـه اسـت، بـا خـود چنـین می‌گوید:

ـ «خاک که مادر طبیعت است، آرامگاه آن نیز می‌باشد و همان نقطه‌ای کـه مقبـرهٔ آن است، تخمدان آن نیز هست» (همان: ۲۰۳).

این جملات با پیدایش عشق در قلب رومئو و ژولیت و مرگ زودهنگام آنـان بـی‌ارتبـاط نیست. لارنس در حضور رومئو از ویژگی متناقض گیاهی می‌گوید که می‌تواند شباهت نهانی با عشق و تأثیر آن بر انسان داشته باشد:

«در درون پوست نرم این گیاه هم زهر و هم دارو نهفته است، چون اگر استشمام شـود عطر دلنشین آن قلب را روشن می‌کند و اگر چشیده شـود، قلـب و تمـام حـواس را از کـار می‌اندازد» (همان).

در آخرین صحنه بعد از مرگ نابهنگام رومئو و ژولیت، امیر شهر ورونـا صـبح را چنـین توصیف می‌کند:

«امروز صبح آرامش حزن‌انگیزی همه‌جا فرمانروایی می‌کند و خورشـید از شـدت انـدوه سر خود را بیرون نمی‌آورد» (همان: ۲۵۰)؛ گویی زمانی که خورشیدِ عشق بـر مـزار عـشاق می‌تابد، خورشید آسمان را یارای تابیدن نیست.

تا این مرحله، سطح داستانی روایات بررسی شد. اکنون به بررسـی سـطح کـلام روایـت می‌پردازیم که شامل «پرداخت هنری داستان ازطریق سرعت گزارش رویـدادها و موقعیـت

راوی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی و رفتار شخصیت‌هاست» (تولان، ۲۰۰۱/ ۱۳۸۶: ۲۴ تا ۳۰).

بررسی روایت در سطح کلام

برای بررسی روایت در سطح کلام (گفتمان روایی) می‌توان به پرداخت هنری داستان توجه کرد. منظور از پرداخت هنری، سرعت ارائهٔ رویدادها، توصیف شخصیت‌ها و موقعیت راوی در متن است. در این سطح است که می‌توان به جهان‌نگری راوی نزدیک شد و آن را نقد و تحلیل کرد. راجر فالر نظریه‌پردازی است که ازمنظر زبان‌شناختی به روایت می‌نگرد. نظر او درباب ادبیات درخور تأمل است:

> اگر ادبیات را به‌منزلهٔ کلام تلقی کنیم، آن‌گاه متن ادبی را میانجی روابط بین استفاده‌کنندگان زبان خواهیم دانست: نه فقط روابط گفتاری، بلکه روابط مربوط به آگاهی، جهان‌نگری، نقش و طبقهٔ اجتماعی. بدین‌سان متن ادبی دیگر یک مصداق نیست، بلکه تبدیل به یک کنش یا فرایند می‌شود (فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۸۸).

دیدگاه روایی او تاحدودی نظریه‌های زبان‌شناسان دیگر را دربرمی‌گیرد که شامل دیدگاه‌های زمانی، مکانی و روان‌شناختی است و با استفاده از آن می‌توان سطح کلام یا گفتمان را در روایت بررسی کرد. در این نوشتار برای پرهیز از اطالهٔ سخن از دیدگاه زمانی صرف‌نظر کرده‌ایم و فقط به دیدگاه‌های مکانی و روان‌شناختی می‌پردازیم.

الف. دیدگاه مکانی

منظور از دیدگاه مکانی، موقعیتی است که راوی داستان برای خود انتخاب می‌کند و از آن جایگاه مناظر و شخصیت‌های روایت خود را می‌بیند و ارزیابی می‌کند. مفهوم دیدگاه مکانی را می‌توان معادل زاویه‌دید در عناصر داستانی قلمداد کرد.

> راوی با بردن ما به موقعیت دیدی که خود در آن قرار دارد، قدرت خود را در شکل‌بخشی به تصور و ادراک ما اعمال می‌کند. ابزاری که زبان برای تشکیل دیدگاه مکانی در اختیار راوی می‌گذارد، عبارت‌اند از نام مناظر، صفات، اندازه و شکل قیدهای مکان و غیره. پل سیمپسون چهار نوع دیدگاه را برای راوی بینندهٔ یک منظره یا یک شخص معرفی می‌کند: ۱. دید ایستا ۲. دید متغیر یا متحرک ۳. دید کلی ۴. دید متوالی یا جزئی (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۶۱-۶۴).

جایگاه فردوسی در هردو داستان «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» از نوع دید کلی است. یعنی راوی به طور کامل بر ارائهٔ صحنه‌ها، رویدادها و ویژگی‌های شخصیت‌ها تسلط دارد و می‌تواند به ادراک و تصور خواننده از روایت جهت ببخشد. این دیدگاه به دید "پرنده‌وار" نیز مشهور است.

دید شکسپیر در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» همانند فردوسی از نوع کلی است. از رویدادها و صحنه‌ها گرفته تا حالات و صفات شخصیت‌ها، همه تحت سیطرهٔ نگاه راوی است. با این تفاوت که شکسپیر دقیق‌تر و ژرف‌تر به ذهن شخصیت‌های روایت وارد می‌شود و از زبان آنها سخن می‌گوید. به‌این‌ترتیب آگاهی بیشتر و دقیق‌تری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ مثلاً در صحنهٔ اول از زبان امیر شهر، به‌طورمفصل نزاع دیرینهٔ خاندان‌های کاپولت و مونتاگو را نشان می‌دهد که چگونه این دشمنی آرامش همگان را سلب کرده است (ر.ک شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۲) یا زمانی که ژولیت می‌فهمد دل به جوانی از خاندان مونتاگو سپرده است، تناقض رخ‌داده میان مهر و کین را چنین بیان می‌کند: «فریاد که تنها عشق من از تنها نفرت من شکفته است! او را نشناخته زود دیدم و شناخته دیگر دیر شده است. چه عشق شگفت‌انگیزی برای من پا به عرصهٔ وجود گذاشته که ناچارم یک دشمن منفور را دوست بدارم!» (همان: ۱۹۷).

ب. دیدگاه روان‌شناختی

یکی از سطوح بررسی کلام در روایت این است که:

> چه‌کسی مشاهده‌گر رویدادهای یک روایت است: راوی یا یک شخصیت شرکت‌کننده و اینکه چه روابطی بین راوی و شخصیت‌ها وجود دارد. راجر فالر این بخش را زیرمجموعهٔ دیدگاه روایی می‌داند و آن را دیدگاه روان‌شناختی می‌نامد. براین‌اساس نوع راوی داستان به چهار مقوله تقسیم می‌شود: دیدگاه درونی نوع اول. ۲. دیدگاه درونی نوع دوم. ۳. دیدگاه برونی نوع سوم. ۴. دیدگاه برونی نوع چهارم (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۷۰).

در هرسه روایت راوی‌ها فردوسی و شکسپیر «دیدگاه درونی نوع دوم» دارند. در این دیدگاه راوی نقش دانای کل دارد و روایت را به شکل سوم‌شخص بیان می‌کند. راوی به درون شخصیت‌ها دسترسی دارد و به‌جای اینکه افکار آنان را نمایش دهد، به تجزیه و تحلیل کنش‌ها و انگیزه‌ها می‌پردازد. گویی راوی خود شخصیتِ شرکت‌کننده در صحنه‌های روایت است.

ازیک‌سو حضور و دخالت جهان‌نگری راوی در روایت‌های پیش‌گفته قابل مشاهده است و ازسویی دیگر با توجه به نظر بارت که معتقد است: «برای شکل‌های روایت حدومرزی وجود ندارد و روایت در مرز ساختارگرایی و ساختارشکنی قرار می‌گیرد» (نقل‌شده در مک‌کویلان،۲۰۰۰: ۳)، می‌توان سطح کلامِ روایت را با توجه به «دیدگاه روان‌شناختی» فالر و «تحلیل انتقادی گفتمان» واکاوی کرد. زبان‌شناسان اصولاً از گفتمان چنین تعریفی دارند: «گفتمان کاربردِ زبان در بافت است» (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۲۰).

> گروهی از تحلیلگران گفتمان با حرکت از سطح بررسی زبان در کاربرد به سطح گفتمان به‌مثابهٔ کنش اجتماعی زبان، شاخهٔ تحلیل انتقادی گفتمان را بنا کردند. ازاین‌رو زبان پیچیده‌ترین و مهم‌ترین رمزگان است، زیرا رمزگان‌های دیگر ازجمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار و غیره به‌واسطهٔ زبان و انبوهی از روایات و حکایات انباشته‌شده در فرهنگ قابل توصیف و بیان هستند. رمزگان‌ها نظام ارزش‌گذاری‌اند و به هنجارها و ناهنجاری‌های هر جامعه معنی می‌بخشند. پس هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را ممکن می‌سازد، بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰ و ۱۷۴).

پس با توجه به اینکه زبان در ساختمان روایت مشارکت دارد، می‌توان از زبان به‌کاررفته در روایت به گفتمان و رمزگان آن رسید و از راه تحلیل انتقادی گفتمان هم با جهان‌نگری راوی آشنا شد و هم با فرهنگ غالب بر اثر.

ازطرفی، سخن سرکاراتی و اسلامی نیز تأثیر جهان‌نگری و فرهنگ راوی در متون حماسی را تأیید می‌کند: «حماسه درپی بازگویی واقعیاتی است که در ذهن گروهی نسل‌های بشری برمبنای ارزش‌های خاص چون نام و ننگ یا بنیادهای خاص روانی چون مهر و کین پرداخته شده است» (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۲) و «فردوسی سخن‌گوی انسانِ ایرانی مزدایی است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۵: ۵۷۹). شکی نیست که می‌توان ارزش‌ها و باورهای فرهنگ ایران باستان را در داستان‌های «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» دید و دریافت. اکنون به بررسی جهان‌نگری و تحلیل گفتمان فردوسی و شکسپیر به‌منزلهٔ «راویان روایات پیش‌گفته» می‌پردازیم.

عشق از تقدیر و سرنوشت تأثیر می‌پذیرد. شکسپیر به تأثیر ستارگان بر سرنوشت عاشق اشاره دارد:

رومئو: «ذهن من بیمناک است از نتیجهٔ نامعلومی که هنوز در دست ستارگان است و با شادمانی امشب تلخی ساعت مشئوم خود را آغاز کرده است.

ژولیت: ای سرنوشت! مردم تو را بی‌ثبات می‌خوانند، اگر تو ناپایداری، پس از کسی که شهرهٔ وفاداری است چه می‌خواهی؟» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۲۲۸و ۱۹۳).

فردوسی نیز همین موضوع را بیان می‌کند: رسم روزگار و خواست پروردگار است که عشق در دل جوانان بشکفد:

چنین است گیتی و زین ننگ نیست ابا کردگار جهان جنگ نیست

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۶۰)

آن بخش که ستاره‌شناسان برای پیش‌گویی دربارهٔ پیوند زال و رودابه فراخوانده می‌شوند:

ستاره‌شناسان به روز دراز همی ز آسمان باز جستند راز

(همان: ۵۵)

و از زبان پدر بیژن خطاب به گرگین:

ز بدها چه آمد مر او را بگوی چه افکند بند سپهرش به روی

(همان: ۲۱۵)

در پایان داستان بیژن و منیژه به‌تفصیل از تأثیر روزگار بر زندگی انسان سخن می‌گوید:

یکی را برآرد به چرخ بلند ز تیمار و دردش کند بی‌گزند
هم آن را که پرورده باشد به‌ناز بیفگند خیره به چاه نیاز

(همان: ۲۲۴)

البته یادآوری این نکته لازم است که اشاره‌های فردوسی به تأثیر ستارگان و گردش روزگار بر سرنوشت درعین اعتقاد او به اراده و اختیار انسان است: «در سراسر *شاهنامه* نام‌جستن و پرهیز از ننگ جز با اراده و کوشش انسان میسر نیست و بنیان این اراده و تلاش را باید در باورهای زردشت جست» (غلامرضایی، ۱۳۷۶: ۴۱). در داستان‌های پیش‌گفته ارادهٔ انسان: خواستِ زال، رودابه، بیژن و منیژه و دیگران به‌هیچ‌روی انکار نمی‌شود، بلکه اراده و سرنوشت در مسیر یکدیگر قرار می‌گیرند.

هردو شاعر به توصیف عشق پرداخته‌اند، اما شکسپیر در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» دقیق‌تر و مفصل‌تر از فردوسی به توصیف مفهوم انتزاعی عشق می‌پردازد، ازجمله اینکه عشق دارای ویژگی متناقض و درعین‌حال اعجازگونه است که شکسپیر با استفاده از واژگان به‌خوبی آنها را تجسم می‌بخشد:

رومئو: «ای نفرت محبت‌آمیز! از هر چیز و هیچ، چیـز دیگـری بـه وجـود مـی‌آوری. ای سبکسری سنگین! اشکال منظم را به آشفتگی کج و معوج تبدیل می‌کنی. سرب را مبدل به پر می‌سازی، دود را درخشان، آتش را سرد و تندرستی را بیمار می‌کنی. عشق به‌جز این چه می‌تواند باشد؟ جراحت خفقان‌آور، شیرینی که انسان را از تبـاهی حفـظ مـی‌کنـد، شـادی بی‌حد را به پریشانی بی‌حد درمی‌آمیزد».

لارنس: «پای عشق از سنگ چخماق بادوام‌تر است و درعین‌حال ممکن است از روی تار عنکبوتی که در هوای تابستان معلق است بگذرد، بی‌آنکه بلغزد. لذات شدید عـشق عـاقبتی وخیم دارد و در پیروزی خود به آتش و باروت می‌مانند و با اولین بوسه نابود می‌شود، پـس باید به حد اعتدال عشق ورزید» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۴، ۱۹۷، ۲۱۳).

اما فردوسی عشق را دربرابر خرد قرار می‌دهد، چنان‌که عاشق پیرو خرد نیست:

چو بگرفـت جـای خـرد آرزوی دگر شد به رای و به آیین و خـوی

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۱)

عشق مرز نمی‌شناسد و اختلاف نژادی نمی‌تواند مانع عشق شود، نه زال به سـبب نـژاد محبوب از ضحاک از مهر رودابه روی برمی‌تابد و نه بیژن از منیژه به‌خـاطر تـورانی‌بـودن او روی می‌گرداند. پس در فرهنگ فردوسی عشق ویژگی شگفتی دارد که کینه و دشمنی بین دو سرزمین را درمی‌نوردد و پایانی خوش برای عشاق به ارمغان می‌آورد:

ز پیوند مهراب و از مهر زال و زان ناهمـالان گـشته همـال

(همان: ۵۶)

شکسپیر هم عشق را منحصر به قلب انسان‌ها می‌داند، از زبان ژولیت:

«ای رومئو! تو چرا رومئو هستی؟ وجود پدرت را انکار کن، نامت را نپذیر. به عشق مـن سوگند یاد کن و من دیگر نام کاپولت را کنار خواهم گذاشت» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۹۹).

این موضوع در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» با فرجامی دیگرگون دیده می‌شود. رومئو و ژولیت نیز به دشمن خود دل‌باخته‌اند، اما نمی‌توانند موقعیت دشمنی را به نفع عشق تغییـر دهند و در این راه هستی خود را فدا می‌کنند. دشمنی در خاندان آنان به‌قـدری اسـت کـه نمی‌توانند از مهر خود نزد بزرگان خاندان سخنی بگویند.

می‌توان تفاوت دو فرهنگ را در زمان پیدایش این آثار از این رهگذر فهمیـد: مهـرورزی نزد ایرانیان ارجمند و نیکو بوده است و اگـر آسـیبی ایـران را دربرنگیـرد چـه بـاک کـه دو محبوب از دو سرزمین به هم دل ببندند. درحالی‌که خاندان مونتاگو و کاپولت بـه‌هـیچ‌روی

حاضر نمی‌شوند از دشمنی بی‌اساس خود چشم بپوشند، مگر زمانی که فرزندانشان جان باخته‌اند.

از روایت شکسپیر، گذشته از فرهنگ اجتماعی، می‌توان به تفاوت میان انسان‌ها نیز رسید. گاهی انسان‌ها به دلیل لجاجت و سرسختی داشته‌هایی را می‌بازند که بی‌بدیل هستند و بعد از آن جز حسرت باقی نمی‌ماند.

عشق و زیبایی همراه و همرازند. «عشق آن هیجان و شوری است که هر پدیده را در هستی رو به کمال می‌برد و جمال انسانی، که اشرف مخلوقات است، از هرجهتی بر دیگر زیبایی‌های آفرینش برتری دارد و لذت حاصل از درک آن به‌وسیلهٔ مهم‌ترین حواس یعنی بینایی برترین لذت‌ها را نصیب می‌کند» (صبور، ۱۳۴۹: ۲۴). فردوسی و شکسپیر به این مهم توجه دارند. عشاق در این داستان‌ها از نعمت زیبایی برخوردارند و از چشم آنان، محبوب بر همه برتری دارد: از زبان رودابه:

نه قیصر بخواهم نه فغفور چین — نه از تاجداران ایران‌زمین
به بالای من پور سام است زال — ابا بازوی شیر و با برز و یال
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۱)

دختران (رودابه و منیژه) در اوج زیبایی توصیف شده‌اند و شایستهٔ عشق:

بهشتی است سرتاسر آراسته — پر آرایش و رامش و خواسته
منیژه کجا دخت افراسیاب — درخشان کند باغ چون آفتاب
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۰ و ۲۱۱)

رومئو: «او به مشعل‌ها درس درخشندگی می‌آموزد. همچون کبوتری سفید که با کلاغانی سیاه همدم شود، ژولیت بین هم‌جنسان خود قرار گرفته است (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۹۴). جالب اینکه هردو شاعر، جاودانگی این زیبایی و برتری را به داشتن فرزند وابسته می‌دانند و این به توصیف افلاطون از عشق نزدیک است:

> عشق طالب زیبایی است و چون زیبایی و خوبی یکی است، عشق می‌خواهد خوبی را دارا شود، ولی نمی‌خواهد دارایی او گذرنده و ناپایدار باشد. جنبش عشق بهر چیست؟ می‌خواهد زیبایی بیافریند و به‌جا گذارد. میل به ایجاد آفرینش از آن بابت است که عشق می‌خواهد زیبایی را جاودان داشته باشد (افلاطون، ۱۳۳۴: ۲۱۳):
>
> **چو هنگام رفتن فرازآیدش — به فرزند نو روز بازآیدش**
> (همان: ۵۴)

رومئو: «زیبایی که با سختگیری در آرزو بماند باعث می‌شود که زیبایی به نسل‌های بعد انتقال نیابد. معشوق در زیبایی بسیار غنی است، ولی از این جهت فقیر است که با مرگ وی زیبایی او هم نابود می‌شود» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

از نگاه فردوسی میل و ارادهٔ زن (رودابه و منیژه) پست و حقیر نیست. دختران می‌توانند عاشق شوند و عشق را آشکارا، در عین وفاداری، نشان دهند (رودابه):

روان مرا پور سام است جفت چرا آشکارا بباید نهفت

(همان: ۵۶)

در بیت زیر نسبت‌دادن صفتِ آزاده‌خوی به منیژه نشان از آزادی انتخاب اوست:

سوی خیمهٔ دخت آزاده‌خوی پیاده همی گام زد بآرزوی

(همان: ۲۱۲)

رنج منیژه در وفاداری به پیمان بیژن شایستهٔ نیکوداشت است، سفارش شاه ایران، منوچهر، به بیژن:

به رنجش مفرما و سردش مگو نگر تا چه آوردی او را به روی
تو با او جهان را به شادی گذار نگه کن بدین گردش روزگار

(همان: ۲۲۴)

در فرهنگ فردوسی ارزش زن هیچ کم از مرد نیست. در همین داستان‌ها آنان که دختران را تحقیر و سرزنش می‌کنند، از باور و کردار ایرانیان پیروی نمی‌کنند. پدر رودابه که از تبار ضحاک است:

مرا گفت چون دختر آمد پدید بباید‌ستش اندر زمان سربرید
نکشتم بگشتم ز راه نیا کنون ساخت بر من چنین کیمیا

(همان: ۵۶)

و افراسیاب تورانی:

که را از پس پرده دختر بود اگر تاج دارد بداختر بود

(همان: ۲۱۳)

در نمایش‌نامهٔ شکسپیر، پدر ژولیت دربرابر درخواست پاریس می‌گوید: «میل من جزئی از رضایت ژولیت است. اگر او راضی باشد، انتخاب او رضایت مرا دربردارد» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۶). اما زمانی که برادرزاده‌اش به دست رومئو کشته می‌شود، درحالی‌که از محبت ژولیت به رومئو بی‌خبر است، از شدت خشم رفتارش تغییر می‌کند: «ای دختر جسور! بدبخت نافرمان! یا روز پنج‌شنبه در کلیسا باش یا هرگز به چشمانم نگاه مکن. اگر تو دختر

منی من مایلم تو را به دوست خود بدهم؛ اگر نیستی برو به درَک! گدایی کن و از گرسنگی بمیر. به روحم قسم دیگر تو را به فرزندی خودم نخواهم شناخت» (همان: ۲۳۱ ـ ۲۳۲).

در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» از نگاه شکسپیر، جنس دختر تحقیر نمی‌شود، بلکه رذیلت و ضعف اخلاقیِ پدر ژولیت است که مایهٔ نکوهش است. در این صحنه هنر شکسپیر در تصویرکردن و نقدکشیدن یکی دیگر از ضعف‌های انسان نمایان می‌شود: «تغییر نظر و تصمیم به‌هنگامِ خشم» حالتی است که برای بعضی انسان‌ها رخ می‌دهد، چشمانشان را بر تمام واقعیت‌ها می‌بندند و زمینه را برای بروز فاجعه فراهم می‌کنند، پدر ژولیت از این دسته انسان‌هاست.

شکسپیر ازطریق کنش شخصیت‌های گوناگون در آثارش انسان آرمانی را پردازش و رهبری می‌کند: «نمایش‌دادن جنگ و مقابلهٔ میان عقل انسان و امیال و شهوات او هرچه خوب‌تر در آثار شکسپیر جلوه‌گر است و البته این موضوعی است که بنای همهٔ تراژدی‌های بزرگ وی بر آن استوار است» (دیوسالار، ۱۳۸۵: ۹۸). مهم‌ترین اصلی که شکسپیر در آثارش آن را دنبال می‌کند، اصل اخلاق انسانی است. شکسپیر به یاد انسان‌ها می‌آورد که افراط و تفریط فرجامی شوم دربردارد و هرگاه انسان دربرابر ضعف‌های خود زانو بزند، شکست خواهد خورد. دغدغهٔ شکسپیر نمایش همه‌جانبهٔ رفتار و افکار انسان است، درحالی‌که فردوسی، علاوه‌براین، وظیفهٔ پاس‌داشت فرهنگ ایرانی را هم ضروری می‌داند.

فردوسی مانند شکسپیر به ضعف و قدرت انسان آگاه است، اما می‌کوشد آنها را در فضای فرهنگی و اجتماعی ایران به نمایش بگذارد. در این بین توجه فردوسی به ابرپهلوان *شاهنامه* "رستم" شایان توجه است. علاقهٔ فردوسی به این شخصیت در سراسر *شاهنامه* با نشان‌دادن قدرت‌های بی‌مانند رستم و البته نمایاندن ضعف او در داستان سهراب دیده می‌شود. شاعر در داستان‌های «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» نقش رستم را پرمعنی به تصویر می‌کشد. شاه ایران به پیوند زال با دختری از تبار ضحاک خشنود نیست، مگر زمانی که از ستاره‌شناسان مژدهٔ تولد رستم را می‌شنود:

از این دو هنرمند پیلی ژیان بیاید ببندد به مردی میان

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۵)

در همین بخش بیش از چند بیت را به پیش‌بینی نیکویی‌ها و دلاوری‌های رستم اختصاص می‌دهد، ازجمله:

بدو باشد ایرانیان را امیـد ازو پهلوان را خرام و نوید

(همان)

رستم است که بیژن را از چاه افراسیاب رهایی می‌بخشد. رستم، اگرچه در جایگاه عشاق نیست، به‌شکلی می‌توان او را شاه‌کلید این روایت‌ها در ذهن فردوسی یاد کرد، چه به‌هنگـام مژدهٔ تولد رستم و چه به‌هنگام نجات بیژن. اگر رستم نباشد، بانگ عشق به سرانجام خـوش نواخته نمی‌شود. چنان‌که در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» عشق پاک و پایدار عشاق در اوج وفاداری به یکدیگر با مرگ نابهنگام پایان می‌یابد.

نتیجه‌گیری

در بررسی ساختار داستان‌های «زال و رودابه»، «بیـژن و منیـژه» و نمـایش‌نامـهٔ «رومئـو و ژولیت» ازمنظر روایت‌شناسی و نمودار گرمس مشخص شـد کـه هرسـه روایـت از سـاختار مشابهی برخوردارند:

باوجود فاصلهٔ زمانی و مکانی پدیدآورندگان، سرنوشت عاشقانی را به نمایش مـی‌گـذارد که دشمنی دیرینهٔ پدران سدی محکم دربرابر کامیابی آنهاسـت. «زال و رودابـه»، «بیـژن و منیژه» به یاری سام، سیندخت، پرستندگان و بهره‌مندی از نقش کلیدی رستم سـرانجامی خوش می‌یابند. اما «رومئو و ژولیـت» بـا وجـود پایـداری در عـشق و برخـورداری از یـاری لارنس، راهب شهر، به دلیل مخالفت دو خاندان نمی‌توانند محبت خود را آشکار کننـد و در راه وفای به عهد جان می‌بازند.

زمینهٔ داستان‌های *شاهنامه* شادی، عـشق و جـوانی را در سـایهٔ آرامـش و کامیـابی بـه خواننده نشان می‌دهد، درحالی‌که در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» مخاطب از آغاز تا پایـان سایهٔ رنج، غم و ناکامی جوانان را درعین وفاداری درمی‌یابد.

از رهگذر تحلیل گفتمان روایی می‌توان دریافت که فردوسی و شکسپیر نگرشی هماننـد به عشق دارند. ازنظر آنان روزگار بر سرنوشت عشق تأثیر دارد و درعین‌حال هیچ‌کـدام ارادهٔ انسان را نفی نمی‌کنند. فردوسی عشق را دربرابر خرد قرار می‌دهد، اما شکـسپیر از رهگـذر این نمایش‌نامه به توصیف مفهوم انتزاعی عشق می‌پردازد و هنرمندانه ویژگی‌های متنـاقض آن را تجسم می‌بخشد. فردوسی و شکـسپیر معتقدنـد اخـتلاف نـژاد و فاصـلهٔ سـرزمین‌هـا نمی‌تواند مانع عشق جوانان شود، چون دل پاک انسان‌ها سرزمین عشق است. هردو به ایـن

ویژگی عشق افلاطونی معتقدند که عشق با زیبایی همراه است و این خوبی و زیبایی با داشتن فرزند جاودانه می‌شود.

می‌توان گفت شکسپیر دغدغهٔ انسان‌شناسی دارد و می‌خواهد انسان را با تمام توانایی‌ها و ضعف‌هایش به نمایش بگذارد تا مخاطب از لغزش بپرهیزد، درحالی‌که فردوسی می‌کوشد انسان‌ها را در فضا و فرهنگ جامعهٔ ایرانی به تصویر بکشد تا مخاطب در هر دوره‌ای برتری‌های تمدن و فرهنگ ایران‌زمین را دریابد.

فردوسی در این داستان‌ها مجالی آرام می‌یابد تا به نکوداشت شخصیت زن در فرهنگ ایرانی بپردازد و نشان دهد که خوارداشت دختران جایی در فرهنگ ایرانیان نداشته و ندارد. البته شکسپیر نیز همان‌قدر عشق ژولیت را ارج می‌نهد که عشق رومئو را، اما با بیان کنش‌های پدر ژولیت لجاجت و سرسختی انسان را نکوهش می‌کند و خواننده را از این قبیل رفتارهای فاجعه‌آفرین برحذر می‌دارد.

پی‌نوشت

1. Romeo and Juliet
2. William Shakespeare (1564 -1616)
3. Matteo Bandello
4. Pierre Boistuan
5. Launny
6. Arthur Brooke
7. Narrative
8. Narratology
9. Structuralism
10. Story
11. Function
12. Discourse
13. Event
14. Character
15. Setting
16. Roger Fowler
17. Analysis of Narrative Discourse
18. Narrator
19. Tzvetan Todorov
20. Vladimir Yakovlevich Propp
21. Change of state
22. Capulet
23. Montague
24. Wallace Martin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

25. Algirdas Julien Greimas
26 Claude Lévi. Strauss
27. Agent, Actor
28. Subject
29. Object
30.Giver
31. Receiver
32. Helper
33. Opponent

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۵) «خصیصه شاهکارها ۱». *یغما*. شمارهٔ ۳۳۸: ۴۵۳ تا ۴۵۹.

ـــــــ (۱۳۵۵) «خصیصه شاهکارها ۳». *یغما*. شمارهٔ ۱۰. شماره مسلسل ۳۴۰: ۵۷۷ تا ۵۸۶.

ـــــــ (۱۳۷۱) *نوشته‌های بی‌سرنوشت*. تهران: آرمان.

افخمی، علی و سیده فاطمه علوی (۱۳۸۲) «زبان‌شناسی روایت». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شمارهٔ ۱۶۵: ۵۵ـ۷۲.

افلاطون (۱۳۳۴) *پنج رساله: شجاعت، دوستی، ایون، پروتاغوراس و مهمانی*. ترجمهٔ محمود صناعی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

امیدسالار، محمود (۱۳۷۶) «در دفاع از فردوسی». ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی. *نامهٔ فرهنگستان*. شمارهٔ ۱۲: ۱۲۰ـ۱۴۰.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

تولان، مایکل (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

حکمت، علی‌اصغر (بی‌تاریخ) *رومئو و ژولیت و مقایسه با لیلی و مجنون نظامی*. تهران: بروخیم.

دیوسالار، صغری (۱۳۸۵) «تراژدی و نقش آن در سیمای کلام فردوسی و شکسپیر». *حافظ*. شمارهٔ ۲۷: ۹۸ـ۱۰۰.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۷) «بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. شمارهٔ ۱۲۵، بهار: ۱ـ۶۱.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

سیدان، مریم (۱۳۸۷) «تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دید ساخت‌گرایانه». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال اول. شمارهٔ ۴: ۵۳ـ۸۲.

سیم، استوارت (۱۳۸۰) «ساختارگرایی و پساساختارگرایی». ترجمهٔ فتاح محمدی. *فارابی*. شمارهٔ پیوسته ۴۱، (شماره اول دورهٔ یازدهم): ۱۱۱ـ۱۳۸.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۷) *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر*. ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی. چاپ چهارم. تهران: سروش.

صبور، داریوش (۱۳۴۹) *عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی*. تهران: چاپخانهٔ بانک ملی ایران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.

غلامرضایی، محمد (۱۳۷۶) «نام و ننگ از دید پهلوانان شاهنامه». *مجلهٔ پژوهشی علوم اسلامی دانشگاه اصفهان*. شمارهٔ ۸: ۳۹ـ۶۲.

فالر و دیگران (۱۳۶۹) *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵) *شاهنامهٔ فردوسی*. براساس نسخهٔ مسکو مقدمهٔ محمدجعفر یاحقی. چاپ ششم. مشهد: سخن‌گستر.

مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) *عناصر داستان*. چاپ سوم. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: مهناز.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۱) «ادبیات تطبیقی چیست؟» *مجلهٔ روان‌شناسی و علوم تربیتی آموزش و پرورش (تعلیم و تربیت)*. شمارهٔ ۱۳۰: ۴۳۵ـ۴۴۸.

وبستر، راجر (۱۳۸۲) *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزنگار.

ون‌دایک، تئون ای (۱۳۸۲) *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*. گروه مترجمان. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

Mcquillan, Martin (2000) *The Narrative Reader*. London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی