

سه روایت عاشقانه از دو سرزمین

زال و رودابه، بیژن و منیژه، رومئو و ژولیت

بررسی روایت‌شناختی و تحلیل گفتمان

علی محمدی*

نوشین بهرامی پور**

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 کنار نهادن تفاوت‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی به کشف همانندی از نظر رویدادها، شخصیت‌ها و زمینه‌ها دست یابد. داستان‌های شاهنامه: «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» با نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» اثر شکسپیر از این منظر درخور مقایسه و ارزیابی است. هر سه روایت دلدادگی عاشقانی را بیان می‌کنند که از دو خاندان غیردوست هستند و دشواری‌هایی در راه وصال آنها وجود دارد. با استفاده از این سطح تحلیل می‌توان پی‌برد که سرنوشت قهرمانان این سه روایت معلول چه کنش‌ها و کارکردهایی است.

در سطح کلام 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 رمزگان 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 mohammadi2@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی novin5670@gmail.com

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

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شماره ۷۶، بهار و تابستان ۱۳۹۳

مقدمه

انسان‌ها از سرشتی همانند آفریده شده‌اند، پس شباهت‌های فرهنگی که اکنون بین اقوام و ملت‌ها دیده می‌شود پذیرفتنی است و نمی‌توان آنها را انکار کرد. از جمله این شباهت‌ها تشابه محتوای ادبی است. داستان‌های غنایی شاهنامه با نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت»^۱ از شکسپیر^۲ شباهت‌های درخور توجهی دارند که می‌توان آنها را از منظر روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان مقایسه و بررسی کرد.

رابطه تأثیر و تأثر بین این دو شاعر منتفی است، چون فردوسی سال‌ها پیش از شکسپیر می‌زیسته است و سند معتبری در دست نیست که نشان دهد شکسپیر اشعار فردوسی را خوانده است و البته هدف این نوشتار مقایسه ادبی است؛ چنان‌که نجفی، نویسنده و مترجم، گفته است: «در مقایسه معانی و مضامین آثار شاعران و نویسندگان چندان تقدّم و تأخر آنها مد نظر نیست» (نجفی، ۱۳۵۱: ۴۴۴). مقایسه و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار ادبی باعث می‌شود ارزش هنری آنها بیشتر آشکار شود و این امکان را برای مخاطب فراهم می‌آورد که بتواند آزادانه فارغ از تعصبات به قضاوت و ارزیابی آثار بپردازد.

داستان‌های محل بحث این نوشتار از شاهکارهای جهانی به‌شمار می‌آیند. شاهکارهای ادبی اشتراک‌هایی دارند که باعث اقبال و توجه عموم می‌شود؛ اشتراک‌هایی مانند: «انسانی‌بودن، بیان جوهر زندگی و آمیختگی آرمان و واقعیت» (ندوشن، ۱۳۵۵: ۴۵۷). این اشتراک‌ها از دلایل انتخاب آنها برای مقایسه ادبی بوده است. دلیل دیگر انتخاب نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» برای مقایسه با داستان‌های شاهنامه از کلام اسلامی‌ندوشن نقل می‌شود: نمایش‌نامه رومئو و ژولیت بیش از سایر آثار شکسپیر که اکنون به فارسی درآمده‌اند با روح ایرانی و سنت ادبیات داستانی آن سازگاری دارد. سرگذشتی است صاف و راست: پسر و دختر جوانی به هم دل می‌سپارند و ناکام می‌شوند و سرانجام هم جان خود را بر سر آن عشق می‌نهند. تعقیدهای روحی، نکته‌های روانی، اشارات تاریخی و اساطیری که 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 آسان‌تر از آثار دیگر شکسپیر نزد مردم شهرت یابد (ندوشن، ۱۳۷۱: ۳۵۲).

دلیل سوم انتخاب این است که اصل هر سه داستان «زال و رودابه»، «بیژن و منیژه» و «رومئو و ژولیت» پیش از فردوسی و شکسپیر موجود بوده است و می‌تواند تأییدکننده این فرضیه باشد که سرگذشت عاشقان، فارغ از مرزهای جغرافیایی و تاریخی، شباهت‌ها 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 *شاهنامه* / *ابومنصوری* موجود بوده است و این حقیقت از مقایسه *غرر اخبار ملوک‌الفرس* و *شاهنامه* به خوبی ثابت می‌شود. اما فردوسی داستان را به تفصیل بیشتری آورده است. داستان «بیژن و منیژه» از جمله داستان‌های مستقلی بود که به *شاهنامه* افزوده شد. این داستان از یک راوی نقل شده و نقل راوی احتمالاً بنابر *شاهنامه* / *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.

نمایش‌نامه «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 ۱۵۵۴ میلادی 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 ترجمه 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 پیشینه روایت‌شناسی ساخت‌گرا پرداخته می‌شود؛ از آن جهت که در این نوشتار مقایسه سطح داستانی داستان‌های *شاهنامه* با نمایش‌نامه 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 موشکافانه روایت به‌منزله بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی پرداخته‌اند. «منتقدان فرمالیسم مدافع تحلیل شکل‌گرایانه آثار ادبی هستند که از آن به رویکرد متن و فقط متن تعبیر می‌کنند» (برسler، 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 به‌قرار 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. سابقه نشانه‌شناسی به کارهای زبان‌شناس ساخت‌گرای سوئیسی، فردینان دو سوسور، برمی‌گردد. سوسور در درس‌های زبان‌شناسی همگانی نگره‌ای از زبان را به‌عنوان یک نظام خودکفا که در درون حوزه فراگیر نشانه‌شناسی قرار دارد پیشنهاد می‌کند. زبان‌شناسی سوسور بخشی از حوزه گسترده نشانه‌شناسی است و بنابراین، تحلیل ساخت‌گرایانه محصول زبان‌شناسی ساخت‌گراست (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

به‌طور کلی، 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؛ بدین ترتیب، 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: «مطالعه نظری روایت یا درواقع دستورزبان 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

از قبیل واژه، تکواژ و غیره نقشی را به عهده 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 نحوه گفتن آن است؛ بر همین مبنا سطوح تحلیل روایت به قرار زیر است:

الف) داستان شامل رویدادها،^{۱۳} شخصیت^{۱۴} و زمینه^{۱۵} است که روابط این سه عنصر بسیار متغیر است.

ب) کلام (گفتمان) شامل پرداخت هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت راوی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی و رفتار شخصیت‌هاست (تولان، ۱۳۸۶/۲۰۰۱: 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* (۱۳۸۶/۲۰۰۱) و عقیده رولان بارت، روایت‌شناس متأخر، که معتقد است: «برای شکل‌های روایت حد و مرزی وجود ندارد و روایت در مرز ساختارگرایی و ساختارشکنی قرار می‌گیرد» (نقل شده در مک‌کویلان، ۲۰۰۰: ۳)، می‌توان سطح کلام 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 به دست آمده، گفتمان تحلیل شود.

داستان‌های پیش گفته 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 از جمله 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 دامنه روایت را وسیع‌تر می‌داند و معتقد است: «روایت نوعاً بازگویی چیزهایی است که از نظر زمانی و مکانی

دورند: گوینده اینجا، نزدیک مخاطب و ظاهراً حاضر است و قصه و موضوع آن، با فاصله‌های 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: «تبادل اولیه ← مرحله 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 نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت») از ساخت سه‌مرحله‌ای تودوروف و پراپ برخوردارند:

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

فربدون ز ضحاک گیتی بشست بترسم که آید از آن تخم رُست
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۷)

اما ستاره‌شناسان با مزده تولد رستم این نگرانی را از بین می‌برند و تدبیر سام و سیندخت به بازگرداندن حالت تعادل یاری می‌رسانند. تزوتان تودوروف نقش مهم تغییر وضعیت را در روایت با استفاده از اصطلاحات زبان‌شناختی تر گشتار به‌خوبی نشان می‌دهد: «ربط‌دادن ساده 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 مهرباب 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:

کمر بسته 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 ارمانیان مرزنشین به سبب حمله گرازان آغاز تغییر وضعیت است و البته عرصه‌ای برای نمایاندن قدرت و شهامت بیژن جوان؛ سپس دیده‌شدن بیژن در سرای دخت 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 حيله‌ای ظریف چاه بیژن را می‌یابد و به‌سزای آزدن دو محبوب جوان ضرب شستی به افراسیاب و تورانیان نشان می‌دهد. آن‌گاه بیژن را به همراه منیژه شادان به ایران بازمی‌گرداند: تعادل و آرامش برقرار می‌شود. در وضعیت جدید هم وصال برای عشاق و هم پیروزی دیگری برای ایرانیان رقم می‌خورد.

در این داستان‌ها وضعیت بعد از برقراری تعادل دوم، با شادی و نیک‌فرجامی همراه است، اما در نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» چنین نیست. آنچه باعث برهم‌زدن تعادل نسبی دو خاندان دشمن می‌شود، نزاع بیهوده‌ای است که خدمت‌کاران آنها به راه می‌اندازند 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 مرگ این‌دو، خاندان کاپولت^{۲۲} و مونتساگو^{۲۳} صلح را جانشین دشمنی دیرینه می‌کنند.

این سه روایت ویژگی برقراری تعادل بعد از تغییر وضعیت نخستین را هنرمندانه به نمایش می‌گذارند، بنابراین می‌توان با رویکرد روایت‌شناختی به بررسی آنها پرداخت. بررسی سطح داستانی روایت: در این بخش به رویدادهای به‌هم‌پیوسته، شخصیت‌ها، زمینه داستانی و روابط آنها در سطح داستانی روایت می‌پردازیم.

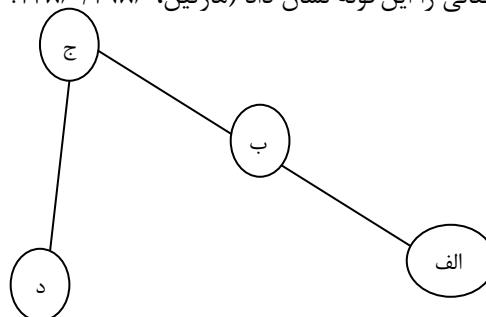
الف. رویدادهای متوالی و به‌هم پیوسته

بررسی رویدادها از این جهت اهمیت دارد که ساختمان و طرح داستان را نشان می‌دهد. 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	نمایش‌نامه رومئو و ژولیت
۱. آمدن مهراب کابلی به دربار سام برای پرداخت باج و ساو.	۱. دادخواهی ارمنیان از شاه ایران، کی خسرو به سبب حمله گرازان.	۱. محروم بودن رومئو از معشوق نخستینش، روزالین و پناه‌بردن به تاریکی.
۲. خشنودی زال از دیدار و رفتار مهراب.	۲. داوطلب‌شدن بیژن برای نبرد با گرازان و همراه‌شدن گرگین به‌عنوان راهنمای او در مسیر توران.	۲. برخورد اتفاقی رومئو با مستخدم ژولیت و دیدن نام روزالین در فهرست مدعوین جشن خاندان کاپولت.
۳. توصیف نامداران حاضر از زیبایی و دلربایی دختر مهراب، رودابه.	۳. پیروزی بیژن در شکست گرازان و برانگیختن حس حسادت گرگین.	۳. رفتن رومئو به شکل ناشناس و بانقاب به جشن کاپولت.
۴. سخن‌گفتن مهراب همراه با ستایش از زال در سرای خویش.	۴. دادن نشانی خیمه منیژه، دختر	۴. خواستگاری پاریس از ژولیت به‌رغم

۵. شگفتی رودابه از شنیدن توصیف زال.	۵. آمدن بیژن تا نزدیک خیمه منیژه.	۵. بی‌میلی دختر جوان.
۶. آمدن پرستندگان رودابه تا نزدیک اقامتگاه زال و رساندن خبر زیبایی رودابه به او.	۶. دلباختن بیژن و منیژه.	۵. شگفتی رومئو از زیبایی ژولیت درحالی که رومئو نقاب بر چهره دارد.
۷. دیدار پنهانی زال و رودابه و پیمان‌بستن آنها به یاری پرستندگان.	۷. ماندن بیژن نزد منیژه.	۶. آمدن رومئو به دیدار ژولیت و دل‌باختن درعین شناختن یکدیگر.
۸. رساندن پیام این پیمان به سام برای کسب اجازه از شاه.	۸. آشفتن افراسیاب از این خبر و دستور بردار کردن بیژن.	۷. برقراری پیوند ازدواج میان رومئو و ژولیت به یاری پدر لارنس بدون اطلاع خاندان کاپولت و مونتآگو.
۹. آشفتنگی مهرباب و مخالفت او.	۹. میانجی‌گری پیران ویسه و تخفیف مجازات بیژن به حبس در چاه.	۸. قتل ناخواسته یکی از خویشان ژولیت به دست رومئو.
۱۰. نگرانی منوچهر، شاه ایران، از پیوند زال و رودابه.	۱۰. پشیمان‌شدن گرگین از فریب بیژن و چاره‌جویی از پهلوانان.	۹. پریشانی و آشفتنگی ژولیت از این قتل ناخواسته که سبب جدایی او از رومئو شده است.
۱۱. تدبیر سیندخت در جلب رضایت سام.	۱۱. دیده‌شدن بیژن در جام گیتی‌نمای کی‌خسرو.	۱۰. تبعید رومئو از سوی امیر شهر ورونا.
۱۲. مژده تولد رستم از زبان اخترشناسان و خشنودی منوچهر.	۱۲. نقشه رستم برای ورود به توران در کسوت کاروان بازرگانان برای نجات بیژن.	۱۱. موافقت پدر و مادر ژولیت با خواستگاری پاریس به امید دلجویی از ژولیت.
۱۳. پیوند زال و رودابه به رسم و آیین.	۱۳. دادخواهی منیژه از کاروان ایرانی که به توران آمده است.	۱۲. چاره‌جویی پدر لارنس برای رساندن دو محبوب به یکدیگر.
۱۴. برگزاری جشن و شادی.	۱۴. آمدن رستم به نزدیک چاه با یاری منیژه و نجات بیژن.	۱۳. نرسیدن پیک پدر لارنس، شکست نقشه او و بی‌خبری دو محبوب جوان.
۱۵. تولد رستم.	۱۵. تاختن رستم و بیژن به دربار افراسیاب و به انتقام رنجی که به بیژن و منیژه رفته است.	۱۴. خودکشی شتابزده رومئو با دیدن جسم بی‌حرکت ژولیت.
	۱۶. آمدن به ایران و برقراری پیوند استوار بیژن و منیژه به رسم و آیین.	۱۵. خودکشی ژولیت بعد از هوشیاری با دیدن جنازه رومئو.
	۱۷. سفارش شاه ایران به بیژن جهت نیک‌داشت منیژه.	۱۶. آگاهی دو خاندان از مرگ فرزندان خود.
		۱۷. ازبین‌رفتن کینه دو خاندان کاپولت و مونتآگو با مرگ دلخراش فرزندانشان.

با استفاده از نموداری که والاس مارتین،^{۲۴} نظریه‌پرداز امریکایی، پیشنهاد می‌دهد، می‌توان پیرنگ یا طرح داستانی را این‌گونه نشان داد (مارتین، ۱۹۸۶/۱۳۸۶: ۵۷).



پیرنگ داستانی «زال و رودابه»

«الف - ب» نشان دهنده مقدمه چینی: رویدادهای یکم تا پنجم.
 «ب» آغاز کشمکش: رویداد ششم آمدن پرستندگان رودابه تا نزدیک اقامتگاه زال.
 «ج - د» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای هفتم تا یازدهم.
 «ج» نقطه اوج: رویدادهای دوازدهم و سیزدهم می‌توانند نقطه اوج داستان را بسازند. چون این پیوند فقط در سایه مزده تولد رستم تحقق می‌یابد.
 «ج - د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای چهاردهم و پانزدهم.

طرح داستانی «بیژن و منیژه»

«الف - ب» نشان دهنده مقدمه چینی: رویدادهای اول تا چهارم.
 «ب» آغاز کشمکش: رویداد پنجم، آمدن بیژن تا نزدیک خیمه منیژه.
 «ب - ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای ششم تا سیزدهم.
 «ج» نقطه اوج: رویدادهای چهاردهم و پانزدهم نقطه اوج داستان هستند: آمدن رستم برای نجات بیژن و تاختن به دربار افراسیاب.
 «ج - د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای شانزدهم و هفدهم.

طرح داستانی نمایش نامه «رومئو و ژولیت»

«الف - ب» نشان دهنده مقدمه چینی: رویدادهای اول تا پنجم.
 «ب» آغاز کشمکش: رویداد ششم. زمانی است که رومئو به دیدار ژولیت می‌آید و هردو دلباخته یکدیگر می‌شوند، با اینکه می‌دانند خاندان آنها با هم دشمنی دیرینه دارند.
 «ب - ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی: رویدادهای هفتم تا دوازدهم.
 «ج» نقطه اوج: رویدادهای سیزدهم تا پانزدهم. این سه رویداد یعنی نرسیدن پیک لارنس، خودکشی رومئو و سپس ژولیت باعث تداوم نقطه اوج در طرح داستان و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب می‌شود.

«ج - د» فرود یا بازگشایی: رویدادهای شانزدهم و هفدهم.
 جالب توجه این است که تعداد رویدادهای هر سه 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 هر سه داستان مشابه است.

ب. شخصیت‌های داستانی

کنش و رفتار شخصیت‌ها طرح داستانی را شکل می‌دهد. گرمس،^{۲۵} بنا بر روش ساختارگرایی، الگویی برای تحلیل شخصیت پیشنهاد می‌کند که کنش شخصیت‌ها (کنشگرها) را در پیرنگ داستان و در برابر اشخاص دیگر، آشکار می‌کند. گرمس این الگو را بر اساس مفهوم تقابل‌های دوگانه همچون روز/ شب، سفید/ سیاه، چپ/ راست و غیره— که پیشتر اشتراوس^{۲۶} مطرح کرده بود— برای تحلیل کنشگر^{۲۷}ها (عملگر) در روایت ساخته و هفت کنشگر ویژه 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} (ابریارگر) / گیرنده^{۳۱} (ذی‌نفع)؛ یاریگر^{۳۲} / بازدارنده^{۳۳} (مخالف).

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

فرستنده (ابریارگر) ← هدف → گیرنده (ذی‌نفع)

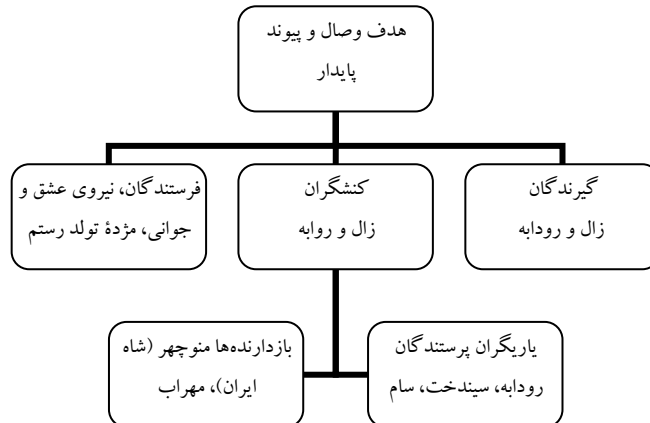
↑

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 در پی 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).

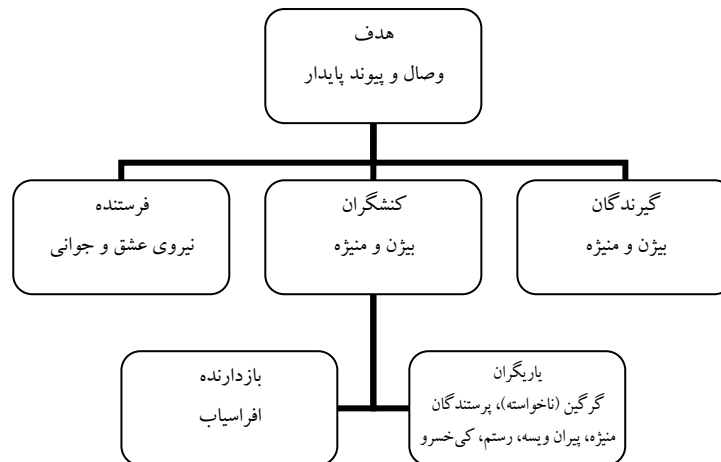
استفاده از مدل معناگرایی گرمس باعث می‌شود تا نقش هر شخصیت در ایجاد هر رویداد، بحران یا گذر از بحران آشکار شود.

تحلیل شخصیت‌های داستان «زال و رودابه» بنابر الگوی گرمس



مخالفت منوچهر به این دلیل است که مهرباب، پدر رودابه، از تبار ضحاک است و یک دشمنی دیرینه را گوشزد می‌کند. اطمینان بخشی ستاره‌شناسان از فرجام خوش این پیوند، که مژده تولد رستم است، باعث خرسندی منوچهر می‌شود. درعین حال که زیرکی و میان‌داری سیندخت در راضی کردن مهرباب و تلاش سام برای جلب رضایت شاه نقش مهمی دارد. به این ترتیب کنشگران به خواسته خود نائل می‌شوند.

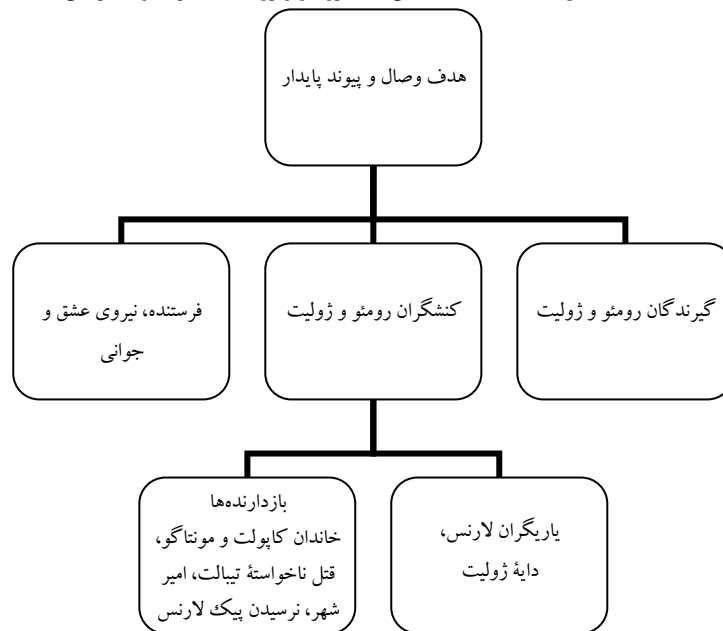
تحلیل شخصیت‌های داستان «بیژن و منیژه» بنابر الگوی گرمس



گرگین از حسادت و به قصد فریب، نشانی خیمه و خرگاه دخترکان تورانی را به بیژن می‌دهد و به این ترتیب ناخواسته بیژن و منیژه را به هم می‌شناساند. پرستندگان منیژه - که واسطه پدید آمدن این عشق هستند- در اجرای فرمان‌های سرور خود (منیژه) کوتاهی نمی‌کنند. پیران ویسه افراسیاب را از کشتن بیژن باز می‌دارد.

کی خسرو در جام گیتی‌نما چاه بیژن را می‌بیند و به نجات او کمک می‌کند. رستم با چاره و نیرنگ و جنگ بیژن را از چاه‌رهایی می‌بخشد و هردو محبوب را روانه ایران می‌کند تا با شادکامی روزگار بگذرانند. در برابر این یاریگران پرتوان، مخالفت افراسیاب رنگ می‌بازد و در نهایت کنشگران به هدف خود می‌رسند.

تحلیل شخصیت‌های نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» بنابر الگوی گرمس



تنها یاریگران رومئو و ژولیت لارنس و دایه هستند که قدرت عمل آنان در برابر دو خاندان دشمن بی‌تأثیر می‌شود. رومئو ناخواسته تیبالد، 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. به این ترتیب، 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 در عوض مخالفان این روایت بیشتر از مخالفان روایات شاهنامه است و به همین دلیل است که کنشگران روایات شاهنامه کامیاب می‌شوند، اما رومئو و ژولیت ناکام از دنیا چشم فرومی‌بندند.

پ. زمینه داستانی

زمینه تقریباً معادل فضا سازی 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 خلاقه‌ای از ادبیات یا نمونه‌های دیگری از هنر به کار برده می‌شود. فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه‌ای سروکار دارد که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود. در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیل ون‌بارنت چنین آمده است: خواننده به محض ورود به دنیای بازآفرینی شده در اثر ادبی، هوایی را آرام، هوایی را شوم، شاق و... احساس می‌کند که فضا و رنگ می‌گویند (نقل شده در میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳-۵۲).

مایکل تولان، علاوه‌براین، شخصیت‌ها و رفتار آنان را در ایجاد زمینه مؤثر می‌داند: «مشخصه‌های زمینه 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 مهرباب، 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 لشکرگاه 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 خانه 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 همچنان که 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 در آمد 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 شادان دل و تن درست
(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 شادان دل و خوش‌منش پر از آفرین لب ز نیکی کنش
(همان: ۶۳)

بیت‌های آغازین داستان «بیژن و منیژه» از راه توصیف طبیعت از قبیل: 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 روی شسته 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 درون‌مایه داستان سخن می‌رود:

بیمای می تا یکی داستان بگویمت از گفته باستان

پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ

همان از در مرد فرهنگ و سنگ

(همان)

شاعر از این پس، فضای داستان را به سمتی هدایت می‌کند که تداعی‌کننده خرسندی و نیکویی است و هماهنگ با عشق جوانان. دربار کی‌خسرو پر از آرامش و شادی است، جایی که بیژن در آن پرورده شده و با دلی پاک آماده 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 گفتمی درود

(همان: ۲۱۲)

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

نشستگه رود و می ساختند

ز بیگانه خیمه برداختند

(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 زمینه شاد و خوش‌فرجی این داستان‌ها، نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» زمینه‌ای غمناک دارد که با محتوا و نوع ادبی اثر هماهنگ است. پرده اول صحنه اول با نزاع خدمت‌کاران خانواده کاپولت و مونتگو 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:

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

- مونتگو (پدرش): «بارها هنگام سحر او را در آن نقطه دیده‌اند که سرشک خود را به شبنم تازه صبح می‌آمیزد و با آه‌های عمیق خود، ابر آسمان را دوجندان 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 دربر خواهد گرفت.

رومئو که از نور گریزان بود، در صحنه دوم با دیدن ژولیت محبوب را زیباتر و درخشانتر از ستارگان می‌داند. این نکته نشان می‌دهد نور حقیقی برای رومئو عشق است نه نوری که از ستارگان می‌تابد:

- «چه می‌شد اگر چشمان او در آسمان می‌درخشید و آن دو ستاره در چهره وی؟ در آن صورت تلالو گونه او آن ستارگان را خجل می‌سازد» (همان: ۱۹۹).

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

- «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 دلباخته شب شوند و دیگر پرستشی نسبت به خورشید خیره‌کننده روا ندارند» (همان: ۲۱۹).

لارنس (راهب) که برای چیدن گل‌ها و گیاهان دارویی رفته است، با خود چنین می‌گوید:

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

این جملات با پیدایش عشق در قلب رومئو و ژولیت و مرگ زود هنگام آنان بی‌ارتباط 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 استنشام شود عطر دلنشین آن قلب را روشن می‌کند و اگر چشیده شود، قلب و تمام حواس را از کار می‌اندازد» (همان).

در آخرین صحنه بعد از مرگ ناپهنگام رومئو و ژولیت، امیر شهر ورونا صبح را چنین توصیف می‌کند:

«امروز صبح آرامش حزن‌انگیزی همه‌جا فرمانروایی می‌کند و خورشید از شدت اندوه سر خود را بیرون نمی‌آورد» (همان: ۲۵۰)؛ گویی زمانی که خورشید عشق بر مزار عشاق می‌تابد، خورشید آسمان را یارای تابیدن نیست.

تا این مرحله، سطح داستانی روایات بررسی شد. اکنون به بررسی سطح کلام روایت می‌پردازیم که شامل «پرداخت هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت

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 ارائه 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 از منظر زبان‌شناختی به روایت می‌نگرد. نظر او در باب ادبیات درخور تأمل است:

اگر ادبیات را به‌منزله 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 طبقه اجتماعی. بدین‌سان متن ادبی دیگر یک مصداق نیست، بلکه تبدیل به یک کنش یا فرایند می‌شود (فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۸۸).

دیدگاه روایی او تا حدودی 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 اطاله سخن از دیدگاه زمانی صرف نظر 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 قیده‌های مکان و غیره. پل سیمپسون چهار نوع دیدگاه را برای راوی بیننده 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 «بیزن و منیژه» از نوع دید کلی است. یعنی راوی به طور کامل بر ارائه 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 نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» همانند فردوسی از نوع کلی است. از رویدادها و صحنه‌ها گرفته تا حالات و صفات شخصیت‌ها، همه تحت سیطره نگاه راوی است. با این تفاوت که شکسپیر دقیق‌تر و ژرف‌تر به ذهن شخصیت‌های روایت وارد می‌شود و از زبان آنها سخن می‌گوید. به این ترتیب آگاهی بیشتر و دقیق‌تری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ مثلاً در صحنه اول از زبان امیر شهر، به طور مفصل نزاع دیرینه خاندان‌های کاپولت و مونتآگو را نشان می‌دهد که چگونه این دشمنی آرامش همگان را سلب کرده است (رک شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۸۲) یا زمانی که ژولیت می‌فهمد دل به جوانی از خاندان مونتآگو سپرده است، تناقض رخ داده 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 عرصه 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:

چه کسی 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 زیرمجموعه دیدگاه روایی می‌داند و آن را دیدگاه روان‌شناختی می‌نامد. بر این اساس 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 هر سه 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 به جای اینکه افکار آنان را نمایش دهد، به تجزیه و تحلیل کنش‌ها و انگیزه‌ها می‌پردازد. گویی راوی خود شخصیت شرکت‌کننده در صحنه‌های روایت است.

از یک سو حضور و دخالت جهان‌نگری راوی در روایت‌های پیش‌گفته قابل مشاهده است و از سوی 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 مک‌کویلن، ۲۰۰۰: ۳)، می‌توان سطح کلام روایت را با توجه به «دیدگاه روان‌شناختی» فالر و «تحلیل انتقادی گفتمان» واکاوی کرد. زبان‌شناسان اصولاً از گفتمان چنین تعریفی دارند: «گفتمان کاربرد زبان در بافت است» (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۲۰).

گروهی از تحلیلگران گفتمان با حرکت از سطح بررسی زبان در کاربرد به سطح گفتمان به‌مثابه کنش اجتماعی زبان، شاخه تحلیل انتقادی گفتمان را بنا کردند. از این رو زبان پیچیده‌ترین و مهم‌ترین رمزگان است، زیرا رمزگان‌های دیگر از جمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار و غیره به‌واسطه 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.

از طرفی، سخن سرکاراتی و اسلامی نیز تأثیر جهان‌نگری و فرهنگ راوی در متون حماسی را تأیید می‌کند: «حماسه در پی 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 انسان 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 به‌منزله «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 نتیجه 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 شهرة وفاداری است چه می‌خواهی؟» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۲۲۸ و ۱۹۳).

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

چنین است گیتی و زین ننگ نیست ابا کردگار جهان جنگ نیست
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۶۰)

آن بخش که ستاره‌شناسان برای پیش‌گویی درباره 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 به تفصیل 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 اراده انسان: خواست زال، رودابه، بیژن و منیژه و دیگران به‌هیچ‌روی انکار نمی‌شود، بلکه اراده و سرنوشت در مسیر یکدیگر قرار می‌گیرند.

هر دو شاعر به توصیف عشق پرداخته‌اند، اما شکسپیر در نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» دقیق‌تر و مفصل‌تر از فردوسی به توصیف مفهوم انتزاعی عشق می‌پردازد، از جمله 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، چیز دیگری به وجود می‌آوری. 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؟ جراحی خفقان‌آور، شیرینی که انسان را از تباهی حفظ می‌کند، شادی بی‌حد را به پریشانی بی‌حد درمی‌آمیزد».

لارنس: «پای عشق از سنگ چخماق بادوام‌تر است و درعین حال ممکن است از روی تار عنکبوتی که در هوای تابستان معلق است بگذرد، بی‌آنکه بلغزد. لذات شدید عشق عاقبتی وخیم دارد و در پیروزی خود به آتش و باروت می‌مانند و با اولین بوسه نابود می‌شود، پس 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 بگرفت جای خرد آرزوی دگر شد به رای و به آیین و خوی
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۱)

عشق مرز نمی‌شناسد و اختلاف نژادی نمی‌تواند مانع عشق شود، نه زال به سبب نژاد محبوب از ضحاک از مهر رودابه روی برمی‌تابد و نه بیژن از منیژه به خاطر تورانی‌بودن 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 ناهمالان گشته همال
(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 من سوگند یاد کن و من دیگر نام کاپولت را کنار خواهم گذاشت» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۱۹۹). این موضوع در نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» با فرجامی دیگرگون دیده می‌شود. رومئو و ژولیت نیز به دشمن خود دل‌باخته‌اند، اما نمی‌توانند موقعیت دشمنی را به نفع عشق تغییر دهند و در این راه هستی خود را فدا می‌کنند. دشمنی در خاندان آنان به قدری است که نمی‌توانند از مهر خود نزد بزرگان خاندان سخنی بگویند.

می‌توان تفاوت دو فرهنگ را در زمان پیدایش این آثار از این رهگذر فهمید: مهرورزی نزد ایرانیان ارجمند و نیکو بوده است و اگر آسیبی ایران را دربرنگیرد چه باک که دو محبوب از دو سرزمین به هم دل ببندند. درحالی‌که خاندان مونتآگو و کاپولت به‌هیچ‌روی

حاضر نمی‌شوند از دشمنی بی‌اساس خود چشم‌پوشند، مگر زمانی که فرزندان‌شان جان باختند.

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 بخوادم نه فغفور چین
به بالای من پور سام است زال
نه از تاجداران ایران‌زمین
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
منیژه کجا دخت افراسیاب
پر آرایش و رامش و خواسته
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 فراز آیدش
به فرزند نو روز باز آیدش
(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 اراده 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 بیاید نهفت

(همان: ۵۶)

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

سوی خیمه دخت آزاده‌خوی پیاده همی گام زد بآرزوی

(همان: ۲۱۲)

رنج منیژه در وفاداری به پیمان بیژن شایسته 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 ببايستش اندر زمان سربريد

نكشتم بگشتم ز راه نيا كنون ساخت بر من چنين كيما

(همان: ۵۶)

و افراسیاب تورانی:

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

(همان: ۲۱۳)

در نمایش‌نامه شکسپیر، پدر ژولیت در برابر 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، درحالی که 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 درک! گدایی کن و از گرسنگی بمیر. به روحم قسم دیگر تو را به فرزندى خودم نخواهم شناخت» (همان: ۲۳۱ - ۲۳۲).

در نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» از نگاه شکسپیر، جنس دختر تحقیر نمی‌شود، بلکه ردیلت و ضعف اخلاقی 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 به‌هنگام 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 از طریق 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 در برابر 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 پیلای ژیان بیاید ببندد به مردی میان

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۵۵)

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

بدو باشد ایرانیان را امید
ازو پهلوان را خرام و نوید
(همان)

رستم است که بیژن را از چاه افراسیاب رهایی می‌بخشد. رستم، اگرچه در جایگاه عشاق نیست، به شکلی می‌توان او را شاه‌کلید این روایت‌ها در ذهن فردوسی یاد کرد، چه به‌هنگام مژده تولد رستم و چه به‌هنگام نجات بیژن. اگر رستم نباشد، بانگ عشق به سرانجام خوش نواخته نمی‌شود. چنان‌که در نمایش‌نامه «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»، «بیژن و منیژه» و نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» از منظر روایت‌شناسی و نمودار گرمس مشخص شد که هر سه روایت از ساختار مشابهی برخوردارند:

با وجود فاصله زمانی و مکانی پدیدآورندگان، سرنوشت عاشقانی را به نمایش می‌گذارد که دشمنی دیرینه پدران سدی محکم در برابر کامیابی آنهاست. «زال و رودابه»، «بیژن و منیژه» به یاری سام، سیندخت، پرستندگان و بهره‌مندی از نقش کلیدی رستم سرانجامی خوش می‌یابند. اما «رومئو و ژولیت» با وجود پایداری در عشق و برخوردارگی از یاری لارنس، راهب شهر، به دلیل مخالفت دو خاندان نمی‌توانند محبت خود را آشکار کنند و در راه وفای به عهد جان می‌بازند.

زمینه داستان‌های شاهنامه شادی، عشق و جوانی را در سایه آرامش و کامیابی به خواننده نشان می‌دهد، درحالی‌که در نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» مخاطب از آغاز تا پایان سایه رنج، غم و ناکامی جوانان را درعین وفاداری درمی‌یابد.

از رهگذر تحلیل گفتمان روایی می‌توان دریافت که فردوسی و شکسپیر نگرشی همانند به عشق دارند. از نظر آنان روزگار بر سرنوشت عشق تأثیر دارد و درعین حال هیچ‌کدام اراده انسان را نفی نمی‌کنند. فردوسی عشق را در برابر خرد قرار می‌دهد، اما شکسپیر از رهگذر این نمایش‌نامه به توصیف مفهوم انتزاعی عشق می‌پردازد و هنرمندانه ویژگی‌های متناقض آن را تجسم می‌بخشد. فردوسی و شکسپیر معتقدند اختلاف نژاد و فاصله سرزمین‌ها نمی‌تواند مانع عشق جوانان شود، چون دل پاک انسان‌ها سرزمین عشق است. هردو به این

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

می‌توان گفت شکسپیر دغدغه 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 جامعه ایرانی به تصویر بکشد تا مخاطب در هر دوره‌ای برتری‌های تمدن و فرهنگ ایران‌زمین را دریابد.

فردوسی در این داستان‌ها مجال آرم 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

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.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۵) «خصیصه شاهکارها ۱». یغما. شماره ۳۳۸: ۴۵۳ تا ۴۵۹.
- _____ (۱۳۵۵) «خصیصه شاهکارها ۳». یغما. شماره ۱۰. شماره مسلسل ۳۴۰: ۵۷۷ تا ۵۸۶.
- _____ (۱۳۷۱) *نوشته‌های بی‌سرنوشت*. تهران: آرمان.
- افخمی، علی و سیده فاطمه علوی (۱۳۸۲) «زبان‌شناسی روایت». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۱۶۵: ۷۲-۵۵.
- افلاطون (۱۳۳۴) *پنج رساله: شجاعت، دوستی، ایون، پروتاگوراس و مهمانی*. ترجمه محمود صنایعی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- امیدسالار، محمود (۱۳۷۶) «در دفاع از فردوسی». ترجمه ابوالفضل خطیبی. *نامه فرهنگستان*. شماره ۱۲: ۱۲۰-۱۴۰.
- برسler، چارلز (۱۳۸۶) *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- حکمت، علی اصغر (بی‌تاریخ) *رومئو و ژولیت و مقایسه بالیلی و مجنون نظامی*. تهران: بروخیم.
- دیوسالار، صغری (۱۳۸۵) «تراژدی و نقش آن در سیمای کلام فردوسی و شکسپیر». *حافظ*. شماره ۲۷: ۹۸-۱۰۰.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۷) «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. شماره ۱۲۵، بهار: ۶۱-۱.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

- سیدان، مریم (۱۳۸۷) «تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دید ساخت‌گرایانه». *فصلنامه نقد ادبی*. سال اول. شماره ۴: ۵۳-۸۲.
- سیم، استوارت (۱۳۸۰) «ساختارگرایی و پساساختارگرایی». ترجمه فتاح محمدی. *فارابی*. شماره پیوسته ۴۱، (شماره اول دوره یازدهم): ۱۱۱-۱۳۸.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۷) *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر*. ترجمه علاءالدین بازارگادی. چاپ چهارم. تهران: سروش.
- صبور، داریوش (۱۳۴۹) *عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی*. تهران: چاپخانه بانک ملی ایران. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۷۶) «نام و ننگ از دید پهلوانان شاهنامه». *مجله پژوهشی علوم اسلامی دانشگاه اصفهان*. شماره ۸: ۳۹-۶۲.
- فالر و دیگران (۱۳۶۹) *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵) *شاهنامه فردوسی*. براساس نسخه مسکو مقدمه محمدجعفر یاحقی. چاپ ششم. مشهد: سخن‌گستر.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) *عناصر داستان*. چاپ سوم. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: مهناز.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۱) «ادبیات تطبیقی چیست؟» *مجله روان‌شناسی و علوم تربیتی آموزش و پرورش (تعلیم و تربیت)*. شماره ۱۳۰: ۴۳۵-۴۴۸.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲) *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. ترجمه 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.