مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۵۸- پاییز ۱۳۸۶

دکتر یحیی طالبیان (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)
دکتر محمدرضا صرفی (دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان)
دکتر محمدصادق بصیری (استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان)
اسدالله جعفری (دانشجوی دورهٔ دکتری)

جدال خیر و شر؛ درونمایهٔ شاهنامهٔ فردوسی و کهن الگوی روایت*

چکیده

در تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری انجام شده بر شاهنامه فردوسی، تضاد، دوبنی یا جدال نیک و بد را درونمایهٔ اصلی شاهنامه می‌یابیم که همچون یک روح بر اجزای این اثر سترگ سایه افکنده است. بسامد داستانهایی که در شاهنامه به‌طور مستقیم جدال عملی خیر و شر را دربر می‌گیرند، دست کم دو برابر داستانهایی است که به درونمایهٔ دیگر مربوط است. از یک سوگستردگی و قدمت بنیادهای اساطیری «تضاد دوبنی» یا جدال نیک و بد در فرهنگ و تمدن جهانی از این اسطوره، کهن الگویی فراگیر ساخته است و از سوی دیگر، ساختارگرایان ـ با تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم از این اسطوره ـ برای روایت و داستان تعریفی ارایه داده‌اند که آگاهانه یا ناآگاهانه ریشه در ساخت روایی این اسطوره دارد. بر این اساس جدال خیر و شر (درونمایهٔ عمده در شاهنامه) می‌تواند به عنوان ژرف ساخت الگوی روایت در ناخودآگاه جمعی ذهن بشر، کهن الگوی روایت به شمار آید.

کلید واژه‌ها: شاهنامه، ساختارگرایی، اسطوره، پی‌رفت‌جدال خیر و شر، کهن الگو.

مقدمه

تحلیل ساختاری را بویژه بر آثار روایی باید شگرف ترین دستاورد نقد ادبی معاصر به شمار آورد. در حوزهٔ داستان‌ها و قصه‌های اساطیری و حماسی، بجهت ماهیت خاص آنها، می‌توان بهترین شیوهٔ تحلیل و طبقه بندی ساختاری را در آثار ولادیمیر پراپ[1] روسی و رولان بارت[2] فرانسوی دید. شیوهٔ ایشان چنانکه

1. Vladimir Propp
2. Roland Barthes

* تاریخ دریافت: ۸۶/۴/۲۵ تاریخ پذیرش: ۸۶/۸/۱۴

پراپ بر *قصه‌های پریان* و بارت بر نمایشنامهٔ *راسین* انجام داده است، طبقه بندی قصه‌ها و تحلیل رمزگانی هر طبقه است. نوشتهٔ حاضر با الهام گرفتن از شیوهٔ این دو منتقد بزرگ، سعی در طبقه بندی قصه‌ها و داستانهای اساطیری، حماسی و تاریخی شاهنامه فردوسی و تحلیل مهمترین پی‌رفت این اثر، یعنی جدال خیر و شر دارد. روش کار عبارت است از: طبقه‌بندی قصه‌های شاهنامه در قالب پی‌رفتهایی[1] معدود، به دست دادن فراوانی حضور پی‌رفتها و دستیابی به درونمایهٔ شاهنامه؛ یعنی جدال خیر و شر بر اساس بسامد بالای این پی‌رفت. تحلیل در زمانی انگارهٔ اساطیری جدال نیک و بد بخش پایانی مقاله را تشکیل می‌دهد نهایی اثبات الگوی اساطیری جدال خیر و شر همچون کهن الگوی روایت به‌استناد پیشینهٔ فرهنگ جهانی این واحد اسطوره‌ای تعریف پراپ، تودوروف[2] و بارت از قصه و داستان به‌تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم از این الگو است.

۱. نگاهی مختصر بر ساختارگرایی

امروزه کمتر نقدی را می‌توان سراغ گرفت که از کارکردهای ساختاری بی بهره باشد. بررسی ساختاری روایت و داستان، پیشرفت و کارآیی بسیاری داشته است، پیشینهٔ پژوهشهای ساختاری با ریشه‌ای عمیق به نظریات صورتگرایی[3] سالهای ۱۹۱۵ تا ۱۹۶۰ میلادی باز می‌گردد. (نبوا، ۱۳۷۳: ۱۷-۲۳). پیشرفتهای نقد ادبی معاصر منجر به تولد مکتب ساختگرایی[4] با الهام از نظریات زبان‌شناسانهٔ فردینان دوسوسور[5] گردید و بعد از آن، پساساختگرایان با تکیه بر ساخت‌شکنی «در جریان انتقادهای به ساختارگرایان به مبانی اندیشه و روش کار خودشان شکل دادند»(احمدی،۱۳۸۱: ۵۲). تلاشهای رولان بارت فرانسوی، در تحلیل ساختاری روایت، که در زمرهٔ رهبران این جنبش ادبی بود، پساساختگرایی را اهمیتی ویژه بخشیده است(سِلدن ـ ویدوسون،۱۳۸۴: ۱۷۸-۲۵).

۱-۱. تحلیل ساختاری بر داستانهای اساطیری و حماسی

با تمام کاستیها و تنگناهای موجود در شیوهٔ ساختارگرایان بویژه در تحلیل و بررسی متن منفرد، تحلیل ساختاری داستان و روایت از زیباترین تحلیلهای ادبی در نقد ادبی معاصر به شمار می‌آید. داستانهای

1. Sequences
2. T.Todorov
3. Formalism
4. Structuralism
5. Ferdinand de Saussure

اساطیری و حماسی بسبب فرم و ساخت ویژه‌ای که دارند نیازمند آن گونه تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری هستند که بیشتر مورد نظر کسانی چون پراپ، لوی استراوس[1] و بارت بوده است. این ساخت ویژه در داستانهای حماسی و اساطیری، در واقع همان خصیصهٔ بی‌زمانی و تکرار پذیری الگوهای اساطیری را موجب می‌شود.

در واژه نامه‌ها و متون ترجمه‌ای، واژهٔ «Mythos» را به «اسطوره» یا «روایت اسطوره‌ای» ترجمه کرده اند (حسینی، ۱۳۷۵: ذیل Mythos) در حالی که ارسطو فیلسوف بزرگ یونان در کتاب فن شعر خود، این واژه را معادل واژهٔ «Plot» یا «Emplotment»؛ و بمعنای طرح، الگو، پیرنگ و بتوسع طرح افکنی به کار برده است (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۸۳). کاربرد ارسطو به این واژه همان معنا و وسعتی را بخشیده است که در خور اسطوره است؛ یعنی طرحی پویا و سیال که درهر زمان و هر روایت می‌تواند به اشکال گوناگون به کار گرفته شود و به همین دلیل است که در طرح بسیاری از روایات، قصه‌ها و داستانهای گذشته تا به امروز، می‌توان بن مایه‌هایی از اساطیر را جستجو کرد. این ویژگیها، همان پویایی و بی زمانی اسطوره است که وجه ممیزهٔ اسطوره و تاریخ شمرده می‌شود. در واقع تفاوت اسطوره و تاریخ، در واقعی بودن این و غیر واقعی بودن آن نیست، بلکه‌ردمثالی بودن، بی زمان بودن و نوعی بود نِ اسطوره و عینی بودن، زمانمند بودن و یکتا بودن تاریخ است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۹۴). برخی در وسعت بخشیدن به قلمرو اسطوره حتّ رویدادهای روزمرّه را نیر متأثّر از کارکردهای اسطوره‌ای دانسته اند؛ تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) در مقالهٔ «اولیس، نظم و اسطوره» (چاپ شده در مجموعه مقالات او) قایل به ایجاد توازنبیا نِ داستانها و حتی رویدادهای معاصر و اساطیر کهن می‌گردد و برای تأکید بر دیدگاه خود از گفته جویس[2] سخن به میان می‌آورد که با الگو قرار دادن اساطیر کهن می‌توان رویدادهای امروز را نیز به هنر نزدیک ساخت (کوپ، ۱۳۸۴: ۳۷-۴۰).

به هر حال قدرت سیالیّت اسطوره به حدی است که در قالب آیینهای اعتقادی در مذاهب جدیدتر بشری نیز رسوخ کرده و با منطقی تازه و شکلی امرزی تجلّی می‌کند (سرکاراتی،۱۳۷۸: ۲۱۴)؛ چنانکه در قالب داستانهای امرزی به ذهن بشر امروز نیز رسوخ کرده و با جابه جایی، قصه‌ها و داستانهایی را پدید می‌آورد که چه از نظر پی‌رفت و چه از نظر شخصیتی زیر مجموعهٔ واحد اسطوره‌ایخاصّی قرار می‌گیرند (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۶-۲۱۷). لوی استراوس از این ویژگی اسطوره به «تحریف» و «ترجمه» تعبیر می‌کند و می‌گوید: «باید اسطوره را در حیطهٔ آن بیانات کلامی قرار داد که در نقطه مقابل شعر قرار

1. Claud.L.Straus
2. J. Jouce

می‌گیرند و این بر خلاف ادعاهایی است که بـرای اثبـات عکـس ایـن گفتـه مطـرح شـده اسـت. شـعر گفته‌ای‌ست که نمی‌توان ترجمه اش کرد مگبه بهای تحریـف جـ دّی، حـال آن کـه ارزش اسـطوره‌ای اسطوره، حتی در بدترین ترجمه هم حفظ می‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۴).

۱-۲. روش تحلیل ساختاری شاهنامه فردوسی

بنابر آن چه گذشت، بهترین تحلیل ساختاری شاهنامه فردوسـی، بـا توجـه بـه سـاختار روایـی آن کـه از داستانها و داستان واره‌های حماسی و اساطیری –چه در بخش حماسی اساطیری و چه در بخش حماسـی تاریخی– تشکیل شده است، روش ساختاری در تحلیل داستانهای اسطوره‌ای است. ایـن شـیوه نـاظر بـر تمایزی‌ست که سوسور در زبانشناسی میان دیدگاه در زمانی و هم زمانی قایل شده اسـت. از دیـدگاه هـم زمانی، یک پی‌رفت (واحد پایهٔ روایت) می‌تواند طرحی پوشش دهنده بر قصه‌ها و روایـات متعـددی باشـد که همه از آن طرح تبعیت می‌کنند، و در بررسی درزمانی هرپی‌رفت –که خودالگوی چندین قصه اسـت– ازنظر پیشینه و تاریخچهٔ شکل گیری مورد تحلیل قرار می‌گیرد. با دسـتیابی بـه ژرف سـاخت اسـاطیری قصه‌ها، این واقعیت انکارناپذیرخواهد بودکه واحدهای اسطوره‌ای دارای امکاناتی تفسیری هستندکه باعـث می‌شوند ازکارکرد توصیفی خود فراتر روند و در یک رابطهٔ جانشینی در قالب داستانها و قصـه‌های متعـ دّد بیان شوند. تحلیل هم ْ زمانی ناظر بر رابطهٔ همنشینی و تحلیل در زمانی ناظر بر رابطهٔ جانشینی در روایـت استراوِن، ۱۳۸۱: ۵۳–۵۶).

مجموع این شیوهٔ تحلیل ساختاری را می‌توان دارکسانی چون پراپ، لِوی اسـتراوس وبـارت دیـد و همین شیوه، یعنی التقاط سبک این سه منتقد شیوهٔ مناسبی درتحلیـل سـاختاری شـاهنامه فردوسـی بـه شمار می‌آید. کار پراپ طبقه‌بندی یک صد قصهٔ پریان روسی و تنظیم سی و یـک کـارکرد[۲] بـرای ایـن مجموعهٔ صد قصه‌ای بوده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰–۱۳۵) و االبته شیوهٔ او واجود فضل تقـ دّم، بـه جهـت یکلّ یـ افتن در سی ویک کارکرد و خالی بودن از تحلیل در زمانی روشی جامع بـه شـمار نمـی‌توانـد آیـد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۲). کلود لوی استراوس (۱۹۵۰. م) گرچه با تحلیل درزمانی انگاره‌های اسـاطیری هـر پی‌رفت، بخشی از نقص کار پراپ را جبران کرده لکن تحلیل نموداری پیچیدهٔ او بر انگاره‌های اسـاطیری حاکم بر هر پی‌رفت، شیوهٔ او را از قابلیت ساختاری بودن خارج کرده است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۵–۱۱۰).

گرچه به اعتقاد برخی، رولان بارت منتقد فرانسوی نمایندهٔ نقیضه گـویی و آشـفتگی دیـدگاه در نقـد ادبی معاصر به‌شمار می‌رود(کولی؛ ۱۳۸۲: ۹–۱۶)، ا ّ دیدگاه تحلیـل سـاختاری او ضـمن بهـره گیـری از شیوه‌های پراپ و استراوس در نهایت کاربردی تر به نظر می‌رسـد. او در تحلیـل نمایشـنامه‌هـای راسـین

پس از تشکیل یک پی‌رفت چهار کارکردی برای تمامی نمایشنامه‌های راسین، بـه تحلیـل در زمـانی آن پی‌رفت پرداخته است؛ توضیح آن که رولان بلتِ در تحلیل در زمانی قایل به پنج رمزگا نِ تحلیلی اسـت: ۱- رمزگان کنشی[1] شامل تبیین عمل داستانی و کارکردهای روایت،۲- رمزگـان هرمنوتیـک[2]؛ نـاظر بـر رابطهٔ هم‌نشینی کارکردها، ۳- رمزگان فرهنگی[3]؛ دربارهٔ زمینـهٔ فرهنگـی، اسـاطیری، علمـی و اجتمـاعی روایت، ۴- رمزگان القایی[4]؛ دربارهٔ درونمایه‌هـای فرعـی داسـتان و ۵- رمزگـان نمـادین[5]؛ در خصـوص درونمایهٔ اصلی داستان است (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۴۸-۲۴۹).

به هر حال اختلاطی از سه شیوهٔ منتقدان فوق بویژه رولان بارت که از اصالت سبک، کاربردی بـودن و تحلیل دو جنبهٔ هم‌زمانی و درزمانی برخـوردار اسـت، بهتـرین شـیوه در تحلیـل سـاختاری داسـتانهای حماسی و اساطیری از جمله شاهنامهٔ فردوسی است. دکتر پور نامداریان، شبیه به همین الگو را در تحلیـل داستانهای عطار به‌کار برده و به پی‌رفتی پویا[6] و ارزشمند دست یافته است. در اینجا مجال پـرداختن بـدان نیست لکن این تحقیق مؤید شیوهٔ نگارنـده در تحلیلـی اسـت کـه در ایـن مقالـه بـه دسـت خواهـد داد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۵۹-۲۹۲).

۲. طبقه بندی داستانهای شاهنامه

به منظور طبقه‌بندی داستانهای اساطیری، حماسی و تاریخی شاهنامه به شیوه‌ای کـه ذکـر شـد، نخسـت لازم است هر داستان به یک پی‌رفت تقلیل یابد؛ به طوری که هر پی‌رفت چند کارکرد (حـداکثر پـنج) یـا نقش ویژه را تشکیل دهد. کارکردهای درون هر پی‌رفت لازم است در برگیرندهٔ یک کنش روایی باشـد و در پیشبرد توالی داستان(ص ۳۵) نقشی مهم ایفا کند. بعد از پراپ کمتر کسـی همچـون خـود او بـر ایـن ویژگی تأکید داشته است که کارکرد بایدحتماً جنبهٔ کُنشی (نـه ایسـتا) داشـته باشـد. کریسـتف بـالایی[7] کارکردهای کنشی را «نقش» و غیرکنشی را «نقش صفر» نامیده است (بـالایی و کـویی پـرس، ۱۳۷۸: ۱۷۶-۲۵۸) اما بارت و پراپ نقش صفر را در پی‌رفت داستان مؤثر نمی‌دانند.

1. Proairetic Code
2. Hermenutic Code
3. Cultural Code
4. Connotative Code
5. Symbolic Code
6. Tipic
7. Christophe Balay

در تلخیص و بررسی انجام شده بر شاهنامهٔ فردوسی، مجموعهٔ داستانها و داستانواره‌های موجود در شاهنامه به ۳۴۵ قصه می‌رسد که هر چند قصه، از یک پی‌رفت تبعیت می‌کنند. مجموعهٔ این ۳۴۵ دلتلن و رویداد روایی، در طبقه بندی انجام شده ذیِ لِ شصت پی‌رفت جای می‌گیرد که از این میان تنها سی و نه پی‌رفت جزو پی‌رفتهای اصلی است؛ یعنی پوشش دهندهٔ بیش از یک قصه یا دارای ارزش رمزگانی(قابلیت تحلیل درزمانی) است. به همین دلیل از مجموع داستانهای شاهنامه ۳۲۵ قصه یا رویداد روایی تحت پوشش سی و نه پی‌رفت اصلی قرار می‌گیرد.

این سی و نه پی‌رفت اصلی که میزان۱/۳۱٪ لّ داستانهای شاهنامه را در بر دارد، بتوتیبِ بیشترین بسامد عبارتند از: ۱. پی‌رفت جدال عملی خیر و شر (۱۱/۰۱٪)، ۲. خونخواهی (۶/۰۸٪)، ۳.برون همسری(۵/۲۱٪)، ۴. سوء استفاده از نابسامانی (۴/۹۲٪)، ۵. پند و تعیین جانشین (۴/۹۲٪)، ۶. جهانگردی و جهانگیری (۴/۹۲٪)، ۷. توسل به جادو (۴/۰۵٪)، ۸. دفاع نهایی با مانع (۳/۱۸٪)، ۹. اژکو شی (۳/۱۸٪)، ۱۰. عصیان و زوال (۳/۱۸٪)، ۱۱. جوانمرگی (۲/۸۹٪)، ۱۲. دفع مزاحم (۲/۸۹٪)، ۱۳. توطئهٔ قتل (۲/۶۰٪)، ۱۴. مجلس وعظ و سخنوری (۲/۶۰٪)، ۱۵. پرورش کودک قهرمان (۲/۰۲٪)، ۱۶. حسادت و سعایت (۲/۰۲٪)، ۱۷. قدردانی و مجازات (۲/۰۲٪)، ۱۸. مأموریت نجات (۱/۷۳٪)، ۱۹. کودک قیامگر (۱/۴۴٪)،۲۰. پیامبر نوآیین (۱/۴۴٪)، ۲۱تجسد ُس (۱/۴۴٪)، ۲۲. ازدواج با بانوی یاریگر (۱/۴۴٪)، ۲۳. جاودانگی خواهی (۱/۴۴٪)،۲۴. تراژیک (۱/۴۴٪)، ۲۵. فزونخواهی و گمراهی(۱/۱۵٪)، ۲۶. همسر ربایی (۱/۱۵٪)، ۲۷. عزلت گزینی شاه (۱/۱۵٪)، ۲۸. شکار و ازدواج (۱/۱۵٪)، ۲۹. جانشین نارسیده (۱/۱۵٪)، ۳۰. نزاع در تصاحب (۰/۸۶٪)، ۳۱. ناشناختگی (۰/۸۶٪)، ۳۲. توجه پدر و اعتراض برادران (۰/۸۶٪)، ۳۳. نشانداری (۰/۸۶٪)، ۳۴. آشکار شبنُ ُوّت (۰/۸۶٪)، ۳۵. خودکشی بر بالین عشق (۰/۸۶٪)، ۳۶. مرگ و رستاخیز (۰/۵۷٪)، ۳۷. گذار از خان (۰/۵۷٪)، ۳۸. رویین تنی (۰/۵۷٪) و ۳۹آزمایش وَر (۰/۲۸٪).

۲-۱. فراوانی حضور پی‌رفتهای داستانی در شاهنامه

نمودار شمارهٔ یک در نمایشی ستونی میزان حضور قصه‌های هر پی‌رفت را با ذکر شمارهٔ آن پی‌رفت بیان می‌دارد. محور افقی نمودار، بیانگر شمارهٔ پی‌رفتهای یاد شده و محور عمودی، در صد حضور هر یک را در شاهنامه فردوسی نشان می‌دهد.

پی‌رفت جدال عملیخیر و شر بیشترین فراوانی را در شاهنامه فردوسی دارد. این پی‌رفت دارای سی و هشت قصه است که به‌طور مستقیجدال خیر و شر را به نمایش می‌گذالشته توس ُعاً پی‌رفتهای

شمارهٔ ۱، ۲، ۴، ۹، ۱۰، ۱۳و ۲۵، به‌ترتیب تحت‌نفوذ جدال عملی خیر وشر، خونخواهی، سوء استفاده از نابسامانی، ادرک شی، عصیان و زوال، توطئهٔ قتل و پی‌رفت فزونخواهی و گمراهی ـ در مجموع بیانگر انگارهٔ «تضاد دو بنی[۴] در شاهنامه هستند که اگر به جهت اشتراک در رمزگان نمادین (درونمایه اصلی) به عنوان یک مجموعهٔ واحد نگریسته شوند، درونمایهٔ تضاد دو بنی با ۳۲/۱۲٪ فراوانی، بیشترین درونمایه را در شاهنامه به خود اختصاص خواهد داد.

۲-۲. پی‌رفت و داستانهای تحت پوشش جدال عملی خیر وشر

از آنجا که تحلیل هر یک از پی‌رفتهای هفت گانهٔ تضاد دو بنی به‌طور جداگانه نیازمند زمان و مقالی طولانی است، به تحلیل مهمترین پی‌رفت این گروه؛ یعنی جدال عملی خیر شر (با ۱۱/۰۱٪ حضور؛ یعنی بالاترین بسامد در پی‌رفتهای شاهنامه) اکتفا می‌کنیم.

از دیدگاه رمزگان کنشی، این پی‌رفت سی و هشت قصه‌ای از پنج کارکرد(نقش ویژه به تعبیر بارت) به‌ترتیب و توالی زیر تشکیل شده است:

۱. نخستین موجود / انسان / پادشاه، در آرامش و تعادل، زندگی / حکومت می‌کند؛

۲. هجوم ایجاد مزاحمت عامل شرارت، تعادل را برهم می‌زند؛

۳. جدال در می‌گیرد؛

۴. در جدال اولیهٔ عامل شرارت موفقیت به‌دست می‌آورد.

۵. پادشاه بر عامل شرارت پیروز می‌شود و تعادل دوباره باز می‌گردد.

شکست عامل شرارت، یعنی کارکرد پنجم، در مجموع چهار کنش را ایجاد می‌کند که در هر قصه یک و گاه دو کنش آن مشاهده می‌شود: الف) نابودی عامل شرارت؛ ب) صلح و باژ پذیری عامل شرارت؛ ج) به بند افتادن عامل شرارت؛ د) فرار عامل شرارت.

سی و هشت قصهٔ متأثر از این پی‌رفت در شاهنامه به ترتیب عبارتند از: ۱. قصهٔ کیومرث و اهریمن (یا سیامک و دیو) (شاهنامه،ج۱: ۲۸–۳۱)، ۲. قصهٔ طهمورث و دیوها (شاهنامه، ج۱: ۳۶–۳۸)، ۳. قصهٔ جمشید (نخستین پادشاه و بروایتی نخستین انسان) و ضحاک (شاهنامه، ج۱: ۳۹–۷۸)، ۴. قصهٔ ضحاک و برمایه (نخستین موجود) (شاهنامه، ج۱: ۵۱–۷۸)، ۵. قصهٔ ایرج و سلم و تور (شاهنامه، ج۱: ۷۹–۱۳۴)، ۶. قصهٔ فریدون و زو و افراسیاب (شاهنامه،ج۲: ۶–۷۲)، ۷. قصهٔ افراسیاب و اغریرث (شاهنامه، ج۲: ۶–۷۲)، ۸. قصهٔ رستم و قلون (شاهنامه، ج۲: ۴۷–۷۵)، ۹. داستان کاووس و دیو مازنی (شاهنامه، ج۲: ۷۶–۱۰۹)، ۱۰. قصهٔ کاووس و سالار مازندران (شاهنامه، ج۲: ۱۱۰–۱۲۶)، ۱۱. قصهٔ رستم و افراسیاب (شاهنامه،

ج۳: ۱۵۶–۱۶۸)، ۱۲. رستم و سهراب و افراسیاب (شاهنامه، ج۲، ۱۶۹–۲۵۰)، ۱۳. جنگ سیاوش و افراسیاب (شاهنامه، ج۳: ۳۹–۶۱)، ۱۴. داستان سیاوش و افراسیاب (شاهنامه، ج ۵–۳: ۳۹–۳۷۹)، ۱۵. قصهٔ گیو و پیران (شاهنامه، ج۳: ۲۱۷–۲۳۳)، ۱۶. داستان پلاشان تورانی (شاهنامه، ج۴: ۶۸–۷۱)، ۱۷. داستان گیو و تژاو (شاهنامه، ج۴: ۷۴–۸۰)، ۱۸. جنگ کاسه رود (شاهنامه، ج۴: ۸۰–۱۱۴)، ۱۹. رستم و دیو (شاهنامه، ج۴: ۳۰۱–۳۱۴)، ۲۰. جنگ دوازده رخ (شاهنامه، ج۵: ۸۶– ۲۳۴)، ۲۱. نبرد اولیهٔ کیخسرو با افراسیاب (شاهنامه، ج۵: ۲۳۵–۲۷۹)، ۲۲. داستان بزرگ سیاوش، افراسیاب و کیخسرو (شاهنامه، ج۵–۳: ۳۹–۳۷۹)، ۲۳. نبرد گشتاسب با شاه خزروان (شاهنامه، ج۶: ۴۹–۵۴)، ۲۴. داستان گشتاسپ و ارجاسپ (شاهنامه،ج۶: ۷۱–۹۱)، ۲۵. قصهٔ داراب و شعیب (شاهنامه،ج۶: ۳۷۴–۳۷۵)، ۲۶. داستان داراب و قیصر روم (شاهنامه،ج۶: ۳۷۵–۳۷۸)، ۲۷.اردشیر بابکان و کُردان (شاهنامه، ج۷: ۱۳۶–۱۳۹)، ۲۸. قصهٔ اردشیر و هفتواد (شاهنامه،ج۷: ۱۳۴–۱۵۴)، ۲۹. شاپور اردشیر و قیصر روم (شاهنامه، ج۷: ۱۹۵–۲۰۰)، ۳۰. جنگ شاپور ذوالاکتافو طائر غسّانی(شاهنامه، ج۷: ۲۲۰–۲۲۶)، ۳۱. قصهٔ بهرام گور و خاقان چین (شاهنامه، ج۷: ۳۸۶–۴۱۱)، ۳۲. کسری و قیصر روم (شاهنامه، ج۸: ۷۶–۹۵)، ۳۳. کسری و خاقان چین (شاهنامه، ج۸: ۱۵۶–۱۹۳)، ۳۴. جدال کسری و قیصر نو(شاهنامه، ج۸: ۲۹۳–۳۰۴)، ۳۵. داستان هرمزد و خاقان ترک (شاهنامه، ج۸: ۳۳۱–۳۷۲)، ۳۶. نبرد پادشاهان ساسانی با بهرام چوبین (شاهنامه، ج۹–۸: ۳۹۰–۱۶۷)، ۳۷. خاقان چین و مقاتوره (شاهنامه، ج۹: ۱۳۹–۱۴۴)و ۳۸. داستان یزدگرد و اعراب (شاهنامه، ج۹: ۳۱۱–۳۸۰).

در تمام قصه‌ها عامل خیر پیروز نهایی است لکن در آخرین قصه (یزدگرد)، روند تاریخی داستان، قصه پرداز را از ارایهٔ کارکرد آخر به سود یزدگرد باز می‌دارد و شاید هم بتوان در سطحی وسیع، پیروزی اعراب را کارکرد چهارم دانست که‌ویست سال بعد در عصر صفّاری به پیروزی نهایی ایران می‌انجامد. به هر حال هر یک از قصه‌های فوق را می‌توان طبق پی‌رفت مذکور وحتی در مقاله‌هایی جداگانه تحلیل و بررسی کرد.

۲-۳. تحلیل بر پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ

در واقع رمزگان القایی (درونمایه‌های فرعی) را باید در مورد هر قصه بطور جداگانه بررسی کرد. اما می‌توان مفاهیمی چون تعادل، هجوم، جنگ، قدرت طلبی، مرگ، زندگی و نهایتاً پیروزی نیک در برابر بد را مهمترین درونمایهٔ فرعی مشترک میان این قصه‌ها دانست. رمزگان نمادین در تمام قصه‌های برخوردار از این پی‌رفت، همان «جدال خیر و شرّ» یا «تضاد دو بنی» است و رمزگان هرمنوتیک در این

قصه‌ها به‌صورتی پنهانی و مستتر با اساطیر حاکم بر این قصّه‌ها پیوند می‌خورد که در واقع مهمترین موضوع رمزگان فرهنگی در قصه‌های فوق نیز هست.

این پی‌رفت از دیدگاه رمزگان فرهنگی متأثّر از دو اسطورهٔ بزرگ: اسطورهٔ خدای خیر و شرّ و اسطورهٔ قربانی کردن نخستین آفریده است.(۵) در توضیح اسطورهٔ خدای خیر و شرّ ـ در ارتباط با پی‌رفت پنج کارکردی جدال عملی خیر و شرّ ـ شایان ذکر است که این پی‌رفت در تحلیل هم‌زمانی و بررسی محور هم‌نشینی؛ یعنی ترتیب و توالی قرار گرفتن کارکردهای پنج گانه، متأثر از اسطورهٔ سال بزرگ کیهانی است. بر اساس این اسطوره، جهان عمری محدود دارد که از آغاز تا پایان به سه یا چهار دوره تقسیم می‌شود: بر اساس روایات مزدایی عمر جهان دوازده هزار سال است که دورهٔ اول آن شش هزار ساله است. از این شش هزار سال، سه هزار سال آن مینویی و سه هزارهٔ بعد اهورایی است که در آن اهریمن به گیجی می‌افتد. دورهٔ دوم سه هزار سال است که دورهٔ اختلاط خیر و شرّ است و با حملهٔ اهریمن به اهورا مزدا آغاز می‌شود و در طول این دوره جدال نیک و بد برقرار است. دورهٔ سوم سه هزارهٔ یگانه سازی است که با پیروزی اهورا مزدا، جهان به کام هرمزد است. بنابراین عمر جهان درسه دوره عبارت است از: ۱. دورهٔ آرامش مینویی و سپس حملهٔ اهریمن در پایان دوره؛ ۲. دورهٔ اختلاط یا جدال خیر و شرّ؛ ۳. دورهٔ تعادل دوبارهٔ اهورایی. در پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ کارکردهای اول و دوم ناظر بر دورهٔ اول، کارکرد سوم و چهارم ناظر بر دورهٔ دوم و کارکرد پنجم ناظر بر دورهٔ سوم عمر جهان است. البته این عمر دوازده هزار ساله مطابق گزارشهای مزدایی در جداول گوناگون مستفاد از منابع مختلف تا سه هزار سال تقلیل می‌یابد (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۱۳–۱۱۶). روایات فراوانی نیز عمر جهان را دوازده هزار سال دانسته‌اند که به چهار دورهٔ سه هزار ساله تقسیم می‌شود. تا در این روایات دورهٔ اختلاط شش هزار سال ذکر شده است (مسکوب، ۱۳۵۷، ۲۰–۲۳). در اساطیر مانوی نیز عمر جهان شامل همین سه دورهٔ تعادل، آمیختگی و پیوستن به نور است(اسماعیل پور، ۱۳۵۷: ۵). در بند هشن عمر جهان نُه هزار سال است که شامل سه دورهٔ مینویی، آمیختگی و یگانه سازی است (دادگی، ۱۳۸۰، ۳۵–۳۳).

اصل اسطورهٔ خدایان خیر و شرّ را نمی‌توان قاطعانه به قومی خاص نسبت داد؛ گرچه انتساب آن به باورهای عمومی پهنهٔ فرهنگی آسیای غربی در هزاره‌های اول، دوم و سوم پیش از میلاد پذیرفتنی به‌نظر می‌رسد که ناشی از اعتقاد به «غول خدا» نخستین است. در تمدن سومری (تمدن بین النهرین) خدایان خیر و شرّ از غول زنی نخستین به نام «تیامت»[1] و به روایتی «آنو»[2] خدای بزرگ سومری پدید

1. Tiamat
2. Anu

آمده‌اندر د رّهٔ سِند و اساطیر هند، از خدایی نخستین بـه نـام «پراپتـی»، خـدایان خیـر (ـه وَهـا) شـ رّ (اسوره‌ها) آفریده شده اند. در ایران دو گروه خدایان اهورا (و دَ ؤِ وَه‌ها) در هزارهٔ اول پـیش از مـیلاد بـه دو گروه خدایان خیر (اهورامزدا) خدای شـ رّ (دیو و اهریمن) تبدیل شده اند که در ادبیات زردشـتی هـر دو از غول خدایی به نام زروان پدید آمده اند. در اساطیر یونان هم غول خدای «کرونوس»[1] دو گروه خـدایان خیر تیتانها[2] و مظاهر شـ رّ سیکلوپها[3] را می‌آفریند. سوابق بوام رفتـ نِ این اسطوره از آسیای غربی به یونـان قابل شناسایی استـدر روایات عهد عتیق نیز دو مظهر خیر وشـ رّ، هابیـل و قابیـل، از آدم زاده مـی‌شـوند. اسطورهٔ آفریدگاری این غول خدایان با اسطورهٔ قربانی شدن نخستین آفریده پیوند می‌خورد (بهـار، ۱۳۸۱: ۳۹۶-۳۹۸).

در خصوص چگونگی آفرینش این غول خدایان باید گفت که اینان می‌آفرینند و خویش را بسـ رِ ایـن آفرینش قربانی می‌کنند تا از تباهی آنها خدایان خیر و شـ رّ آفریده شوند. پس غول خدایان همان انسـان یـا موجود نخستین بوده اند که در اساطیر ایران، یونان و هند به تیـ ّت از اساطیر بین النهرین انعکـاس یافتـه اند (بهار، ۱۳۸۱: ۳۹۷). در داسـتانهای اسـاطیری مـا رو سـاختهایی چـون نخسـتین آفریـده (کیـومرث)، نخستین موجود (گاو) و نخستین پادشاه (جمشید) متأثر از همین اسطوره است. از سی و هشـت قصـهٔ بـا پی‌رفتجدال عملی خیر و شـ رّ، پنج قصهٔ کیومرثو اهریمن، گاو برمایه و ضـحاک، جمشـید و ضـح ّاک، اغریرث و افراسیاب و سیاوش و افراسیاب، رو ساخت اساطیری قربـانی شـدن نخسـتین آفریـده هسـتند. موضوع قربانی شدن در این قصه‌ها در رمزگانی هرمنوتیک (نمادین)، پیش زمینهآفرینش مجـ ّدد اسـت. از سوی دیگر، بر طبق اساطیر کهن، قربانی شدن یا کشته شدن غول خدای نخسـتین، کـاری اهریمنـی نبوده است چنانکه در آبان یشت می‌بینیم که هوشنگ، جمشید، ضـح ّاک، فریـدون، نریمـان، افراسـیاب، کاووس، کیخسرو و دیگران برای اردویسوراناهید صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسـپند قربـانی مـی‌کننـد (پور داوود، ج۱، ۱۳۷۷، ۴۲۰-۳۹۲) اما چون قربانی کردن از سوی عناصـری اهریمنـی چـون ضـحاک و افراسیاب نیز صورت گرفته بویژه تحت تأثیر اندیشهٔ بعد از زردشت، کار ایشان گونه‌ایجـدال خیـر و شـ رّ ایجاد کرده است(بهار،۱۳۸۵: ۲۰۸) . در یک جابه جایی اساطیر متوان مرگ قابیـ لِ آدم (نظیرهٔ کیـومرث) را نیز تجلی قربانی شدن نخستین آفریده در عهد عتیق دانسـت (سـرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۷-۲۲۰) چنانکـه قتل ایرج در شاهنامه هم متأثر از همین اسطوره است.

1. Cronus
2. Titans
3. Cylopes

به هر حال پیشینهٔ تاریخی دست کم سه هزار سالهٔ اسطورهٔ جدال خیر و شر از این پی‌رفت کهن الگویی ساخته است که در اعصار گوناگون در ناخودآگاه جمعی بشر به شکل داستانها و قصه‌هایی ریشه‌دار تجلی یافته است و همچنان ما را از آبشخور فرهنگی خود سیراب می‌کند.

۳. درونمایهٔ شاهنامه: کهن الگوی روایت

در واقع کهن الگو[1] اصطلاحی یونگی است برای محتویات ناخودآگاه جمعی[2]؛ یعنی افکاری غریزی یا میلی که به سازماندهی تجربیات -بنابر الگوهای از پیش تعیین شدهٔ فطری- در انسان وجود دارد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹). این تصاویر نخستین در طول روزگاران به اشکال گوناگون بروز کرده است؛ از جمله در قالب اسطوره و داستان؛ چنانکه یونگ اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان را تجلی کهن الگوها می‌داند (یونگ،۱۳۶۸: ۱۵). از سوی دیگر آنگونه که از *نمودار شمارهٔ یک* بر می‌آید، جدال عملی خیر و شر به صورت یک روح کلی بر سراسر شاهنامه سایه افکنده است. این رمزگشایی را می‌توان در تقابل واجهای نرم و خشن در ایجاد موسیقی کلام، چگونگی گزینش موسیقی واجی در نامهای اشخاص و بسامد کاربرد آرایهٔ تضاد و تقابل به نسبت دیگر آرایه‌ها در شاهنامه مؤیدگستردگی درونمایهٔ «جدال خیر و شر» بر کلیت و اجزای این اثر سترگ حماسی دانست (جعفری، ۱۳۷۹: ۷۰- ۷۴).

«از لحاظ ریخت شناسی، متوان قصه را اصطلاحاً آن بسط و تطور دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شروع می‌شود و با گذشت از خویشکاریهای میانجی به ازدواج یا به خویشکاریهای دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمهٔ قصه به کار گرفته شده می‌انجامد» (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۸۳). اگر این تعریف پراپ از قصه را این گونه خلاصه کنیم که قصه بسط و تطور ی است که از شرارت شروع می‌شود، خویشکاریهای میانجی را پشت سر می‌گذارد و به خویشکاری پایانی می‌انجامد، در واقع به الگوی کهن روایت رسیده‌ایم؛ یعنی آرامش، گره افکنی، تعلیق و گره گشایی. بارت همین الگو را اینگونه بیان می‌کند که داستان تعادلی آغازین است که پس از به هم خوردن [و ایجاد جدال و تعلیق] در نهایت به تعادل دوباره می‌رسد؛ اما تعادل پایانی با تعادل آغازین تفاوت دارد (مکاریک، ۱۳۸۴: ذیل ساختارگرایی). تودوروف نیز همین تعریف بارت را برای داستان آورده است(لاج ـ ویدوسون،۱۳۸۴: ۱۴۵- ۱۴۶). طرح آنچه پراپ قصه نامیده و بارت و تودوروف در تعریف داستان آورده‌اند، در واقع الگوی پی‌رفت جدال

1. Archetype
2. Collective Unconscious

خیر وشـ ـرّ است. تعادل اولیه کارکرد ۱، بر هم خوردن تعادل کـارکرد ۲و ۳ و ۴ و تعـادل دوبـاره کـارکرد ۵ است و موفقیت اولیهٔ عامل شرارت همان خویشکاریهای میانجی پراپ شمرده می‌شود.

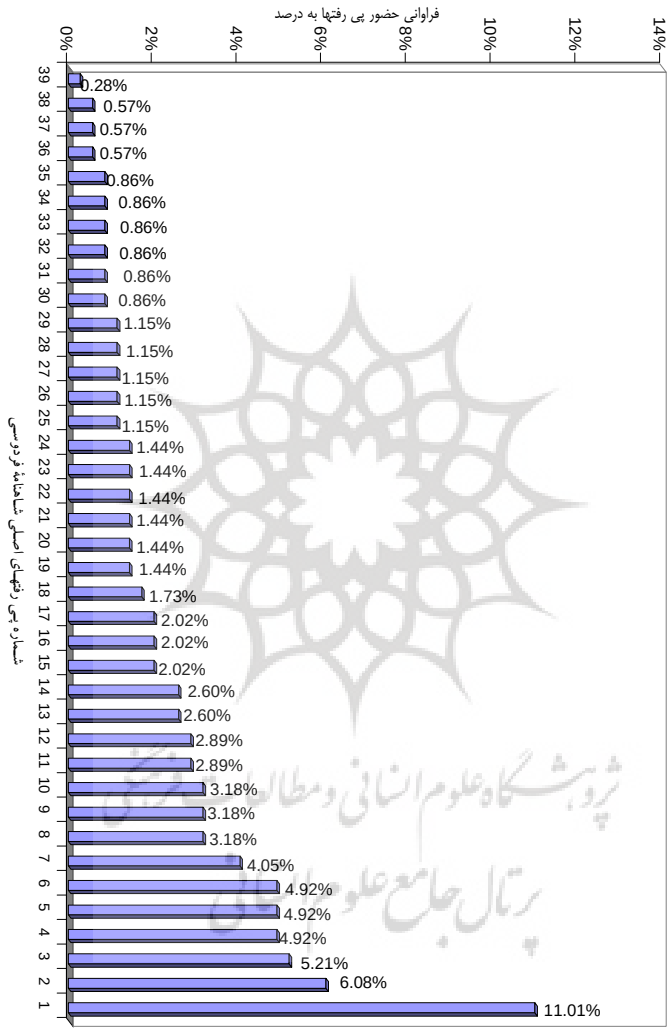
چه پی‌رفت‌جدال خیر و شـ ـرّ را متأثر از اسطورهٔ جدال خیر و شـ ـرّ در ناخودآگاه جمعی بشـر بـدانیم، چـه آن را به اسطورهٔ قربانی شدن نخستین آفریده پیوند دهیم و یا آن را متـأثر از اسـطورهٔ گنـاه نخسـتین بـه عنوان یکی از آغازین واقعه‌های روایی بشر به شمارآوریم، این پی‌رفت با توجه به الگو قـرار گـرفتن بـرای دیگر روایات داستانی –طبق تعریف پراپ، تودوروف و بارت– در واقع کهن الگوی روایت در زنـدگی بشـر به شمار می‌آید. این کهن الگو در ژرف سـاخت بـه‌صـورت جـدال خیـر و شـ ـرّ و در روسـاخت در قالـب قصه‌های‌جدال نیک و بد و با توسـ ـّع و اندکی مسامحه در قالب کلیهٔ داستانهای روایی بشر بروز می‌کند.

نتیجه

اگر نقد ساختاری را در عصر حاضر مطمئن ترین و عملی ترین نوع نقد ادبی به شمار آوریم، بناچار مجبـور به تفحـ ـّص در آثار و شیوهٔ کارکرد مهمترین ساختارگرایان در نقد و تحلیل ادبی خواهیم بود. ایـن نـوع نقـد در ادبیات داستانی پیشرفت و کارآیی بسزایی داشته است، لکن طبیعی می‌نماید که هر نوع داستان را بایـد مطابق با ماهیت، اسلوب و نوع ادبی خاص آن در نظر آوریم. از این دیدگاه بهتـر اسـت تحلیـل سـاختاری قصه‌های حماسی و اساطیری مطابق شیوهٔ کسانی چون پراپ، استراوس و بارت انجام شود؛ یعنی بـه کـار گرفتن تحلیل هـ ـمْ زمانی (تشکیل پی‌رفت) و درزمانی، یعنی بررسی سوابق و پیشینه‌های علمی، فرهنگـی و اساطیری آن پی‌رفت. با به کارگیری این شیوه در شاهنامه، پی‌رفت جدال خیر وشـ ـرّ به عنوان درونمایـهٔ شاهنامهٔ فردوسی –بـه‌جهـ ـتِ جریان یافتن در قالب قصه‌ها و داستانهای بسیار و بلکه به دلیـل نقـش ژرف ساختی برای کلیهٔ آثار روایی بشری– اسطوره‌ای جهانی به شمار می‌آید که می‌توان از آن به کهن الگـوی روایت در ادبیات داستانی یاد کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمودار شماره ۱. فراوانی حضور پی‌رفتها در شاهنامهٔ فردوسی



یادداشتها

۱. واژهٔ "Sequence" در لغت به معنی توالی و در اصطلاح قطعه‌ای از آواز است که با رعایت توالی و ترکیب، بعد از قطعه‌ای دیگر واقع می‌شود (Guddon، ۱۹۸۲: Under Sequence). پی‌رفت در ادبیات آن گونه که بارت می‌گوید، تداوم منطقی کارکردهای داستان است که با هم مناسبتی درونی و محکم دارند (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳۲) و چنان که برمون (H.Bremomd) می‌گوید واحد پایهٔ روایت است که با تلفیق آنها داستان ساخته می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۰). یک پی‌رفت می‌تواند همچون یک الگو، داستانهای بسیاری را زیر مجموعه خود قرار دهد.

۲. کارکرد (به گفته پراپ، خویشکاری، به گفتهٔ گرماس کنش، به گفتهٔ بارت، نقش ویژه و به گفتهٔ کریستف بالایی، نقش)، هر یک از کنشهای روایی یک پی‌رفت است که در قالب یک جمله یا عبارت ذکر می‌شود. تعداد کارکردهای هر پی‌رفتعمو ًلاً بین دو تا پنج مورد است.

۳. مقصود از توالی زمانی، همان ارگانیسمی است که از آن به قص ّه ـ و برخی به‌نادرست به داستان ـ یاد کرده‌اند (جعفری، ۱۳۸۰: ۷۱). مورگان فاستر می‌گوید، «[قصه] نقل وقایع است بترتیب توالی زمان، مثل ناهار بعد از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ» (مورگان فاستر، ۱۳۵۲: ۳۶). همین ارگانیسم به ما این امکان را می‌دهد که برای داستان کارکردهایی قایل شویم که به‌ترتیب توالی زمانی، اعمال داستانی را از آغاز تا پایان همراهی کنند.

۴. قایل شدن به تضا دّ دو بنی به عنوان درونمایهٔ شاهنامهٔ فردوسی به این معنی نیست که فردوسی خود معتقد به تضا دّ دو بنی یا ثنویت‌فیایلَش دو بنی بوده است؛ چه، ا وّ ًلاً مقصود از تضاد دو بنی دراین موضع، جدا لِ خیر و ش رّ است نه لزوم ًاً آفرینش دو بنی و ثانی ًاً طبیعی است که ناظم یا نگارندگان اساطیر و قصه‌های اساطیری ـ که دارای ریشه‌هایی چندین هزار ساله و جهانی هستند ـ نقشی در القای دیدگاه شخصی بر درونمایهٔ قصه‌ها نداشته باشند، ضمن آنکه درونمایه‌های اساطیری نیز ضرورتً ًاً بیانگر دیدگاههای شخصی ایشان محسوب نمی‌شوند.

۵. اسطورهٔ سومی را نیز می‌توان در پیشینهٔ پی‌رفتجدال خیر و شر بویژه در قص ّه‌هایی چون قصهٔ جمشید و ضح ّاک مؤثر دانست و آن اسطورهٔ گناه نخستین است.ا ین توضیح که عامل شرار تِ هجوم برنده بر جمشید، مطابق اسطورگناه نخستین، گنا هِ عصیان و غرور اوست که به عنوان عنصری اهریمنی او را به تباهی می‌کشاند. لکن گناه نخستین به‌طور مستقیم، اسطورهٔ مؤثر در پی‌رفت عصیان و زوال (با ۳/۱۶٪ حضور در قصه‌های شاهنامه) است که از نظر کارکردهای اولیه با جدال خیر و شر متفاوت است.

کتابنامه

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ جلد۱، تهران: نشر مرکز، اول، ۱۳۷۰.

۲. ــــــــــــ؛ *ساختار و هرمنوتیک*؛ تهران: انتشارات گام نو، چ دوم،۱۳۸۱

۳. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: انتشارات آگاه، اول، ۱۳۷۹.

۴. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ *اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی*؛ تهران: انتشارات فکر روز، اول، ۱۳۷۵.

۵. بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل؛ *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*؛ ترجمه احمد کریمی حکاک؛ تهران: انتشارات معین، اول، ۱۳۷۸.

۶. بهار، مهرداد؛ *پژوهشی در اساطیر ایران*؛ تهران: انتشارات آگاه، چهارم، ۱۳۸۱.

۷. ــــــــــــ؛ *جستاری در فرهنگ ایران*؛ تهران: نشر اسطوره، اول، ۱۳۸۵.

۸. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ تهران: انتشارات توس، اول، ۱۳۶۸.

۹. پورداوود، ابراهیم؛ *یشتها*؛ جلد۱، تهران: انتشارات اساطیر، اول، ۱۳۷۷.

۱۰. پورنامداریان، تقی؛ *دیدار با سیمرغ*؛ تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، اول، ۱۳۷۴.

۱۱. جعفری، اسدالله؛ قصه یا داستان؟؛ *نشریه عصر پنجشنبه*؛ شمارهٔ ۳۱-۳۲، ۱۳۸۰.

۱۲. ــــــــــــ؛ نگاهی به همگونی ساختار و معنا در داستان سیاوش؛ *فصلنامه فرهنگ و ادب*، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، ۱۳۷۹.

۱۳. حسینی، صالح؛ *واژه نامهٔ ادبی*، تهران: انتشارات نیلوفر، دوم، ۱۳۷۵.

۱۴. دادگی، فرنبغ؛ *بند هشن*؛ گزارش مهرداد بهار؛ تهران: انتشارات توس، دوم، ۱۳۸۰.

۱۵. روتون، ک.ک؛ *اسطوره*؛ ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور؛ تهران: نشر مرکز، دوم، ۱۳۸۱.

۱۶. زرین کوب، عبدالحسین؛ *ارسطو و فن شعر*؛ تهران: انتشارات امیر کبیر، چهارم، ۱۳۸۲.

۱۷. سرکاراتی، بهمن؛ *بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران*؛ شاهنامه‌شناسی؛ جلد ۱، تهران: انتشارات بنیاد شاهنامه‌شناسی، اول، ۱۳۵۷.

۱۸. ــــــــــــ؛ *سایه‌های شکار شده*؛ تهران، نشر قطره، اول، ۱۳۷۸.

۱۹. لین، رامان و ویدوسون، پیتر؛ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو، سوم، ۱۳۸۴.

۲۰. شمیسا، سیروس؛ *انواع ادبی*؛ تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور، سوم، ۱۳۸۳.

۲۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه فردوسی* (براساس چاپ مسکو)؛ ۹جلد، به‌کوشش سعید حمیدیان؛ تهران: دفتر نشر داد، دوم، ۱۳۷۴.

۲۲. کوپ، لارنس؛ *اسطوره*؛ ترجمه محمد دهقانی؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، اول، ۱۳۸۴.

۲۳. کولی، میسن؛ *رولان بارت*؛ ترجمهٔ خشایار دیهیمی؛ تهران: نشر ماهی، دوم، ۱۳۸۲.
۲۴. مسکوب، شاهرخ؛ *سوگ سیاوش*؛ تهران: انتشارات خوارزمی، پنجم، ۱۳۵۷.
۲۵. مکاریک، ایرناریما؛ *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: انتشارات آگه، ا وّل، ۱۳۸۴.
۲۶. مورگان فاستر؛ ادوارد،*جنبه‌های رُمان*؛ ترجمه ابراهیم یونسی؛ تهران: انتشارات امیر کبیر، اول، ۱۳۵۲.
۲۷. نیوا، ژرژ؛ *نظر اجمالی به فرمالیسم روس*؛ ترجمهٔ رضا سیدحسینی؛ مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ ۴،۱۳۷۳، صص ۲۵-۱۷.
۲۸. یونگ،کارل گوستاو؛ *چهارصورت مثالی*؛ ترجمه پروین فرامرزی؛ تهرانﻧﺸﺮآستان قدس، ا وّل، ۱۳۶۸.

29. Guddon. J. A. *Literary Terms*, United States of America, Published by Penguin book, 1982.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی