فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره نوزدهم، زمستان ۱۳۸۹: ۱۸۵- ۱۵۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۵/۰۴

تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی هفت‌پیکر نظامی از منظر جنبه‌های نمایشی

بهروز محمودی بختیاری *
میترا علوی طلب **

چکیده

نظامی گنجه‌ای همواره به عنوان یکی از بزرگ‌ترین خالقان آثار داستانی گنجینهٔ ادب فارسی به شمار آمده است، با این همه، آثار پژوهشی در زمینه شناخت سازوکار قصه‌گویی و داستان‌پردازی او بسیار اندک و انگشت‌شمارند. از سوی دیگر، معدود پژوهش‌های صورت گرفته نیز همّ خود را مصروف توصیف زندگی نظامی و تشریح نکته‌های ادبی و دقایق معانی اشعار وی کرده‌اند، اما در عرصه‌های دیگری همچون کندوکاو در زمینهٔ شیوه یا شیوه‌های قصه‌گویی نظامی و باز نمودن مایه‌های اندیشه او، هنوز هم جای خالی بسیار احساس می‌شود، که همین مسئله انگیزه بررسی الگوهای قصه‌گویی و روایت در آثار نظامی را در نگارندگان این مقاله به وجود آورده است.
به منظور انجام این پژوهش، از میان «گنج»های پنج‌گنج نظامی، منظومه هفت‌پیکر برگزیده شد، زیرا به لحاظ شیوهٔ قصه‌گویی و برخورداری از جنبه‌های نمایشی از دیگر «گنج»ها بویژه لیلی و مجنون و خسرو و شیرین متمایز است. بر همین اساس، در این مقاله کوشش بر آن بوده است تا با بهره‌گیری ازاصول و روش‌های پیش اندیشیدهٔ مستتر در دو رهیافت بنیادی نقد امروز، ساختگرایی و نشانه‌شناسی، جنبه‌های نمایشی و داستانی هفت‌پیکر مورد تحلیل و موشکافی قرار گیرد. هدف از این کار در مرتبه نخست، ارائه شگردها و فنون داستان‌سرایی و شناخت عناصر نمایشی هفت‌پیکر و در مرتبه بعد فراهم آوردن امکان استفاده از آثار نظامی، در اقتباس‌ها و آثار داستانی و نمایشی جدید است. برای دستیابی به این هدف، جنبه‌های نمایشی موجود در این اثر در چهارچوب مطالعات مربوط به شخصیت‌شناسی، موقعیت نمایشی، کشش، کنش و واکنش، تعلیق و شخصیت‌های کنش‌گر بررسی شده‌اند، تا هرگونه اقتباس و برداشت تازه و علمی‌از این اثر برای اهدف نمایشی چهارچوبی علمی‌داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: ساختار، نشانه، جنبه‌های نمایشی، شخصیت، هفت‌پیکر.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران Mbakhtiari@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری تأتر دانشگاه تهران Mitra_alavitalab@yahoo.com

مقدمه

کار تحلیل و بررسی متون کهن ادب فارسی که گنجینه نامیرای این مرز و بوم به شمار می‌آیند، در هر حال و به هر آئین؛ کاری است که نمی‌توان در ضرورت آن کمترین تردیدی روا داشت. از همین رو، دیرگاهی است که پژوهندگان و سخن‌سنجان و اندیشمندان، به وادی شناخت این آثار گام نهاده‌اند و گاه با درافکندن طرحی نو، امکان راه‌یابی به لایه‌های زیرین و سامان و ساختار اثر را فراهم آورده‌اند. اما شگفت آن که شمار آثار پژوهشی در زمینه شناخت سازوکار قصه‌گویی نظامی‌گنجه‌ای- که به باور بیشتر اندیشمندان، در کنار فردوسی از بزرگ‌ترین داستان‌سرایان پهنه ادب فارسی به شمار می‌آید- از شمار انگشتان یک دست کمتر است.

در این میان آثاری که به تحلیل و بررسی هفت پیکر نظامی اختصاص یافته‌اند، عمدتاً از دو روش بهره گرفته‌اند: در روش نخست، پژوهشگر اثر را از لحاظ لغوی مورد بحث قرار داده و همّ خود را مصروف تعیین بحر عروضی و تبیین جنبه‌های صوری شعرشناختی کرده است. به بیان دیگر در این روش، کار اصلی محقق، کند و کاو در معانی ابیات مورد اختلاف و برشمردن اصطلاحات و لغات بوده است. اما در روش دوم، پژوهشگر از دیدگاهی اجتماعی، زندگی‌نامه و رخدادهای دوران حیات شاعر و از جمله روابط او با شاهان و صاحبان قدرت را کاویده و همانند اصحاب نقد اجتماعی و روانشناختی در پی کشف نیّت مؤلف برآمده است.

همان‌گونه که آشکار است در روش نخست، امکان راه‌یابی به لایه‌های زیرین اثر فراهم نمی‌آید و در روش دوم نیز همواره خطر تحمیل اندیشه‌های پژوهشگر بر اثر، کار تحقیق و پژوهش را تهدید می‌کند. به همین علت در این مقاله برای شناخت جنبه‌های نمایشی هفت پیکر، این اثر از منظر ساختگرایی و نشانه‌شناختی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. البته باید بر این نکته تأکید کرد که هر گونه رهیافت امروزین به آثار کهن، از آن جا که از افق نگاه امروز صورت می‌پذیرد، ناگزیر رنگ امروزین نیز می‌گیرد. اما برای فراهم آمدن امکان فهم اثر از دریچه و افق نگاه امروز به جای تحمیل اندیشه‌های امروزین به اثر؛ هنوز هم ساخت‌گرایی و نشانه‌شناختی، بهترین روش‌های ممکن به نظر می‌رسند. زیرا هدف نهایی از ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی، راه‌یابی به جهان اثر و کشف و آفتابی کردن سامان و ساختار درونی آن است. برای رسیدن به

سامان و ساختار اثر نیز ناگزیر باید به خود اثر پرداخت و با نمایاندن پیوستگی و انسجام درونی پاره‌های آن، به شناخت و فهم بنیان‌های نظری و ساختاری اثر نائل آمد. به بیان دیگر، همان‌گونه که در دهه‌های اخیر، کوشش‌های فزاینده‌ای برای کشف متن اصلی آثار کهن از روی قدیم‌ترین و صحیح‌ترین نسخه‌ها صورت گرفته تا این آثار- تا آن جا که ممکن است- بازسازی و به اصل نزدیک گردند، جهان درونی این آثار را نیز باید با شناخت ساز و کار درونی آنها بازسازی و امکان درک آنها را تا حد ممکن فراهم کرد. به همین علت در این مقاله کوشش اصلی، کشف ساخت و بافت درونی هفت‌پیکر و تحلیل نشانه‌شناختی شخصیت با استفاده از الگوهای نقد امروزین در جهت شناخت و فهم مایه‌ها و شگردهایی است که در بنای شکوهمند این اثر سترگ نظامی به کار رفته است، به‌گونه‌ای که امکان بهره‌گیری از این اثر چه در اقتباس برای نمایش و یا هر صورت داستانی دیگر و چه در التذاذی که از درک ویژگی‌های ساختاری آن ناشی می‌شود، فراهم آید.

پیشینه نظری

پیشینه باور به امکان ورود به جهان اثر هنری از راهِ یافتن منطق صوری و یا ادراک شکل اثر هنری، به رساله فن شعر[1] ارسطو باز می‌گردد. رسالهٔ ارسطو نخستین و در عین حال مهم‌ترین نوشته‌ای است که بر مبنای تحلیل صورت اثر هنری، بنیاد گرفته است و بسیاری از رهیافت‌های نقد ادبی همچون ساختگرایی، فرمالیسم و... از نظریات طرح شده در این کتاب وام گرفته‌اند. بر همین اساس کشف نسخهٔ این رساله- هر چند به‌صورت ناقص و ناتمام- مهم‌ترین رویداد عهد رنسانس در زمینهٔ تاریخ مطالعات ادبی تلقی می‌شود.

به اعتقاد زرین‌کوب، ارسطو در ایران عهد ساسانی ناآشنا نبوده و ایرانیان دست کم از زمان ساسانیان با کتاب‌های فن شعر و فن خطابه (ریطوریقا)[2] آشنایی داشته‌اند. زرین کوب همچنین در حواشی کتاب ارسطو و فن شعر بر این نکته تاکید کرده است که ارسطو پیش از عهد اسلام در میان حرانیان معروف بوده است و برخی از آثارش در همان دوران به زبان سریانی ترجمه یا تلخیص شده است (ارسطو ۱۳۵۳: ۳۱۰). در میان

1. Poetics
2. Rhetorics

مسلمانان نیز، ارسطو، به عنوان واضع منطق شهرت داشته است؛ (همان، ۲۱۱) و ظاهراً در قرن سوم و چهارم هجری، این دو کتاب به عربی ترجمه شده‌اند: «براساس منابع موجود به نظر می‌رسد که کتاب فن خطابه ارسطو به دست اسحاق بن حنین (متوفی ۲۹۸ هـ.ق) به عربی ترجمه شده است [...] و بنا به قول ابن ندیم، ابوبشر غنّی (متوفی ۳۲۹ هـ.ق) نیز فن شعر را از سریانی به عربی بازگردانده است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۹۲).

اما این آشنایی ایرانیان با رویکردهای اصیل نقد ادبی به دلایل گوناگونی که در حوزهٔ این بحث نمی‌گنجد، منجر به بهره‌گیری آنان از این روش‌های نقد برای تحلیل و ورود به جهان آثار ادبی نشده است و نقدهای تاریخی، زندگینامه‌ای و حداکثر روانشناختی در برخورد با آثار ادبی همواره در اولویت بوده است.

ساختگرایی و تحلیل ادبی

اگر در تحلیل و بررسی یک اثر هنری توجه خود را به درک صورت و ساختار[1] آن، معطوف سازیم، و بکوشیم تا از راه شناخت عناصر نشانه‌شناسانهٔ سازندهٔ آن، به معنا یا دامنهٔ تأثیراتش پی ببریم، آنگاه با کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ آن آشنا خواهیم شد. هرچند پیشینهٔ توجه به «خود اثر هنری» به رسالهٔ مشهور ارسطو؛ یعنی بوطیقا باز می‌گردد، اما با جنبش صورتگرایی در دههٔ دوم سدهٔ بیستم، تأکید بر اهمیت شناخت صورت اثر، حیات دوباره‌ای یافت. بوریس آیخنباوم در همین زمینه اعتقاد دارد که «مفهوم صورت، دیگرهمچون یک دربرگیرنده به کار نمی‌رود، بلکه مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و با این محتوا نسبت درونی یافته است» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۰۶). به بیان دیگر، صورت، نسبت میان اجزاء را نشان می‌دهد و این نسبت در یک اثر هنری نتیجهٔ شگردهایی است که گاه آگاهانه، ولی بیشتر ناآگاهانه و فراتر از خواست و نیت مؤلف، در اثر به کار رفته‌اند. فن و شگرد ادبی یا ادبی ساختن زبان؛ یعنی نامتعارف کردن، غیر معمولی نمایاندن، نا آشناکردن و خلاصه آن چه که صورتگرایان «آشنایی‌زدایی» نامیده‌اند[2].

1. form and Structure
2. Defamiliarization

با وجود این که ساختگرایی، به عنوان یک روش از زمان ارسطو مطرح بوده است، اما به اعتقاد گورین و دیگران در کتاب رهیافت‌های نقد ادبی (۲۰۰۴: ۲۸۰) توجه گسترده و روشمند به آن در سدهٔ بیستم، موجب شده است که ساختگرایی همچون روشی در مشاهده و شناخت جهان به کار رود. در این کتاب به نقل از ژان پیاژه در تعریف ساختار چنین آمده است:

> «او [پیاژه] معتقد است که «ساختار نظامی از تغییر و تحولات است و معنای ساختار، خود، از سه مفهوم بنیادین سرچشمه گرفته است؛ تمامیت، دگرگونی و استقلال». پیاژه به این نکته اشاره می‌کند که هرچند ساختگرایی به تازگی رشد و گسترش یافته است، اما بحث جدیدی نیست و همان‌گونه که بسیاری دیگر می‌گویند: «از نظر ماهیت یک روش است» (همان: ۲۸۱).

در واقع، با وجود آن که ساختگرایی، به عنوان یک روش از زمان ارسطو مطرح بوده است، اما به اعتقاد نویسندگان کتاب رهیافت‌های نقد ادبی، توجه گسترده و روشمند به آن در سدهٔ بیستم، موجب شده است که ساختگرایی، همچون روشی در مشاهده و شناخت جهان به کار رود (همان: ۲۸۲). از همین رو، کتاب‌ها و مقالات متعددی در زمینهٔ ساختگرایی در زبان انگلیسی به چاپ رسید که می‌توان محور همهٔ آنها را در چهار اصل اساسی ساختگرایی، چنین خلاصه کرد:

«۱. تأکید بر مناسبات میان اجزاء

۲. توجه ساختگرا به «همزمانی»[1] به جای «درزمانی»[2]

۳. این مفهوم که «ساختارها در زیر سطح روساخت قرار دارند»؛ و

۴. حضور فراگیر ساختارها و ارتباط ضروری بین آنها» (همان: ۲۸۴).

از سوی دیگر ژرار ژنت[3] در کتاب ساختگرایی و نقد ادبی[4] در بیان معنا و چشم‌انداز ساختگرایی می‌نویسد:

---

1. Synchronic
2. diachronic
3. Gerard Genette
4. Structuralism and Literary Criticism

«از آنجا که ادبیات عمدتاً یک اثر زبانی است و ساختگرایی به نوبهٔ خود بیش از همه (در اساس) یک روش زبان‌شناختی است، طبیعی است که محتمل‌ترین مواجهه در پهنهٔ مصالح زبانی صورت می‌گیرد.» (سجودی، ۱۳۸۰: ۱۴۷).

از نظر ژنت، روش ساختاری، زمانی شکل گرفت که امکان بازشناسی پیام در رمز به وجود آمد و این امر با تحلیل ساختارهای درونی آشکار گردید و نه از طریق اعمال پیش‌داوری‌های ایدئولوژیکی از بیرون اثر:

«تحلیل ساختاری باید [این] امکان [را] پدید آورد تا بتوان پیوندی را که میان نظام صورت‌ها و نظام معنی‌ها وجود دارد آشکار کرد، پیوندی که در سایهٔ جانشین کردن بررسی همگون و فراگیر به جای بررسی اصطلاح به اصطلاح شباهت‌ها حاصل شدنی است...» (همان: ۱۴۸).

به طور کلی از دیدگاه ژنت، در بررسی یک شعر، هدف ساختگرایی به برشمردن جزئیات خلاصه نمی‌شود، بلکه در ضمن آن باید با پدیدارهای معنی‌شناختی نیز چالش کند که قوام‌بخش خمیرمایهٔ زبان شاعرانه است. از این دیدگاه، یکی از گرایش‌های بسیار نوین و بارآور در پژوهش‌های ادبی، بررسی ساختاری «واحدهای بزرگ گفتمان»[1] بیرون از محدودهٔ بررسی جمله است، کاری که زبان‌شناسی به معنای اخص کلمه نمی‌تواند انجام دهد. بنابراین، بررسی نظام‌ها، باید از سطحی کلی‌تر- همچون روایت، توصیف و دیگر شکل‌های عمدهٔ بیان ادبی- صورت پذیرند. در این صورت یک زبان‌شناسی گفتمان به وجود خواهد آمد که فرا زبان‌شناختی[2] است و بر اساس آن می‌توان واقعیات زبان را به میزان وسیع مورد مطالعه قرار داد(۱).

بنابراین هر تحلیلی که به خود اثر بسنده کند بی‌آنکه به منابع و انگیزه‌ها توجه کرده و آنها را به بازی گیرد، ساختگرایانه خواهد بود و «روش ساختاری باید پا در میان نهد تا به این تحلیل درون‌ذاتی، نوعی عقلانیت فهمندگی دهد که جانشین عقلانیت توضیحی شود که با جست‌وجوی علل نادیده گرفته شده است» (*همان*: ۱۵۰). بدین ترتیب، واحدهای سازندهٔ یک ساختار برحسب روابط و مناسبات خود با دیگر واحدها تعریف می‌شوند و نه به لحاظ خویشاوندی. ژنت تصریح می‌کند که آنگاه تحلیل موضوعی می‌تواند خود به خود اوج گیرد و در

1. Discourse
2. meta_ language

تحلیل ساختاری آزموده شود که در آن موضوعات گوناگون در شبکهٔ روابط جای گیرند تا معنی کامل خود را در مکان و کارکرد خود در اثر کسب کنند (*همانجا*).

نشانه‌شناسی و تحلیل ادبی

جاناتان کالر معتقد است که در تحلیل نشانه‌شناختی، پژوهشگر سعی دارد تا با گذر به ورای رفتارها یا موضوعات، به نظام قواعد و روابطی دست یابد که به این رفتارها و موضوعات معنا بخشیده است. او می‌گوید که در اغلب این موارد، امکان تشخیص روابط همنشینی و جانشینی وجود دارد؛ یعنی روابط موجود میان عناصری که می‌توانند برای تشکیل واحدهای سطح بالاتر کنار هم قرار گیرند و نیز روابط میان عناصری که به جای یکدیگر قرار می‌گیرند و به همین علت برای تولید معنی در تباین با یکدیگرند (کالر ۱۳۷۹: ۱۲۱). از دیدگاه وی در مرکز حوزه مطالعات نشانه‌شناختی، نظام‌های نشانه‌ای قراردادی وجود دارند که برای ایجاد ارتباط مستقیم به کار می‌روند. این نظام‌ها، نخست شامل رمزگان[1] متنوعی هستند که برای انتقال پیام‌های زبانی طبیعی مثل انگلیسی و یا فارسی استفاده می‌شوند. دوم، مجموعه رمزگان ویژه برای انتقال اطلاعات خاص مانند علائم شیمیایی، علائم راهنمایی و رانندگی، نمادهای ریاضی و ... به شمار می‌روند؛ و سرانجام از نمادپردازی‌های رمزآمیز نشان‌های خانوادگی یا کیمیاگری، نام می‌برد که تمامی این موارد شامل نشانه‌های قراردادی مبتنی بر رمزگان‌های صریح‌اند. پیچیده‌تر از رمزگان‌های صریح، نظام‌هایی هستند که بی‌تردید ارتباط را ممکن می‌سازند، اما رمزگان موجود در آنها به سادگی قابل تثبیت نیست و مبهم و بی‌در و پیکرند، همانند ادبیات (همان، ۱۱۷). از نظر کالر، رمزگان نوع اول برای ایجاد ارتباط مستقیم، بی‌ابهام و مفاهیم از پیش معلوم به کار می‌روند؛ اما رمزگان نوع دوم پیچیده و سخت یاب هستند، زیرا:

> «بیان هنری، به دنبال انتقال مفاهیم، ظرایف و پیچیدگی‌هایی است که هنوز به تدوین درنیامده‌اند و به همین علت، وقتی رمزگان‌های هنری به مثابه یک رمزگان عمومی شناخته شود (درست به همان شکلی که مفاهیم از پیش معلوم بیان می‌شوند) هنر به ورای آن رمزگان گذر می‌کند» (همان، ۱۱۸).

به بیان دیگر، در هنر، معنی رمز و راز دائماً در حال تغییر است و چنانچه ثابت بماند؛ یعنی از پیش معلوم باشد که یک رمز در چه معنایی به کار می‌رود، از حوزهٔ

1. code

رمزگان هنری و زیبایی‌شناختی خارج می‌شود و در مقولهٔ نخست جای می‌گیرد. از سوی دیگر، کالر معتقد است که بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای به علت قرار گرفتن در نظام‌های دیگر، به‌ویژه نظام زبان، به نظام‌های مرتبهٔ دوم مبدل می‌شوند. ادبیات یکی از این نظام‌هاست:

> «نظام ادبیات- یعنی دانشی که باید ورای دانش زبان فراگرفته شود تا بتوان آثار ادبی را کشف و تعبیر کرد- شامل رمزگان‌های صریح نیست. شیوه‌های متنوع تعبیر زبان مخیل را می‌توان آموخت «قراردادهای حاکم بر انواع مختلف ادب» و یا «گونه‌های ساخت یا سامان‌بندی‌های ادبی» را بازشناخت، اما ادبیات بی‌وقفه رمزگان صریح را تضعیف می‌کند و از میان می‌برد» (همان، ۱۲۲).

بدین ترتیب، آثار ادبی همواره در حال تغییر رمزگان خود هستند زیرا، ادبیات به‌صورت اساسی کندوکاوی در امکانات تجربه است؛ ادبیات تردید در مقولاتی است که ما، در آن و به موجب آن، خود را و جهان را به تماشا می‌نشینیم. در این میان، رمزگان‌های ادبی، نقشی اساسی بر دوش دارند زیرا امکان این فرآیند تردید یا کندوکاو را فراهم می‌آورد: «در مورد ادبیات، همچون زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌شناختی، مسئله اساسی همانا هویت است. در اینجا با نشانه‌هایی ثابت؛ یعنی نشانه‌هایی که صورتشان همواره و در هر شرایطی صرفاً یک معنی مشخص داشته باشد، سروکار نداریم. برعکس، اثر ادبی همواره به ورای نشانه‌هایی گذر می‌کند که پیش از این اثر وجود داشته‌اند. این کار با ترکیب و استخراج مستمر معنایی تازه از آنها صورت می‌گیرد» (*همان*: ۱۲۴).

جنبه‌های نمایشی

در مطالعات امروزین، صفت «نمایشی» (دراماتیک) یکی از کلماتی است که بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ بی‌آنکه در مورد شرایط و چند و چون اثری که به این واژه منسوب می‌شود، بحث زیادی صورت گیرد. گفتنی است در نقد امروز، واژه «دراماتیک» به‌صورت اساسی با گروه کاملی از اصطلاحات دیگر از جمله «موقعیت»[1]، «کنش و

1. situation

واکنش»[1]، «کشش»[2]، «شخصیت»[3] ، «تجسیم»[(۲)]، «عرضه داشت»[4] و «استعاره»[5] پیوند دارد. این مفاهیم شاخصه ادبیات نمایشی هستند و آن را از ادبیات داستانی متمایز می‌سازند؛ که در این جا به اختصار به مهم‌ترین آنها اشاره خواهیم کرد و در بررسی ساختاری و نشانه‌ای هفت پیکر از آنها بهره خواهیم گرفت.

از سوی دیگر با توجه به نظریات ارسطو، یک کنش نمایشی باید «طول معینی» داشته باشد و از «آغاز، میانه و پایان» برخوردار باشد. کنش مزبور یک دسته «موقعیت»هایی را در بر دارد که توجه ما را بر می‌انگیزد. هر موقعیت، موجد موقعیت دیگری است که موجب توقع تغییرات بیشتر می‌گردد. این تغییرات بر اساس «واکنش» اشخاص بازی، منجر به موقعیت‌های جدید می‌شود و بدون واکنش به هیچ عنوان داستان جنبه نمایشی پیدا نمی‌کند. مخاطب در کنشی که به واسطه قرارگیری «شخصیت» در موقعیت به وجود می‌آید، غور نمی‌کند؛ بلکه در بطن آن قرار می‌گیرد. تماشاگر نمی‌تواند احساس خود را از آنچه در حال روی دادن است، نسبت به آنچه احتمال روی دادن آن می‌رود، متمایز سازد. سوزان لانگر در این زمینه می‌نویسد:

> «این امر کشش خاصی میان زمان حال مفروض و پی‌آمد هنوز تحقق نیافته‌اش، همان «شکل در حال تعلیق»؛ یعنی وهم نمایشی ذاتی، ایجاد می‌کند. این وهمِ آینده‌ای قابل رویت، در هر نمایشنامه ایجاد می‌شود... آینده در حال حاضر همچون یک وجود ظاهر می‌شود. وجودی جنینی در زمان حال» (به نقل از داوسون ۱۳۷۰: ۱۰۴).

کشش واژه‌ای است که الزاماً در هر بحثی از نمایشنامه طرح می‌شود. طبیعی است وقتی از این احساس سخن می‌گوییم که کیفیت امور در هر لحظه به چیزی قطعاً متفاوت تغییر شکل یابد و موقعیتی نفس‌گیر ایجاد کند. همان گونه که برای درک هر اثر هنری، ارتباط میان اجزاء آن باید فهم شود، درک یک نمایشنامه هم منوط به درک چگونگی ارتباط اجزاء آن یا درک کشش است. در نمایشنامه، انواع بسیار متفاوتی

---

1. Action and Response
2. Tension
3. Character
4. Presentnent
5. Metaphore

کشش وجود دارد- مثلاً کشش میان طرق متفاوتی که یک گفتار را می‌توان فهمید (کنایه نمایشی)، یا کشش میان دو شخصیت و از این قبیل. اما در پشت متن، کشش مستمر، کشش میان موقعیت در هر لحظهٔ مفروض و کنش کامل است و نمایشنامه تا تکمیل کنش، در حال تعادل ناقص باقی می‌ماند. تعلیق ، ساده ترین و برجسته‌ترین نمونهٔ این کشش است.

هفت پیکر و الگوی ساختاری آن

هفت پیکر یا بهرامنامه، چهارمین منظومه نظامی از نظر ترتیب زمانی است، که از نظر ساختار روال داستانی بر دو بخش، قابل تقسیم است: یکی بخش‌های اول و آخر منظومه است، که به زندگی بهرام پنجم ساسانی از تولد تا مرگ او می‌پردازد؛ و بخش دوم مجموعه حکایات عبرت‌انگیز هفت‌گانه‌ای است که دختران پادشاهان هفت اقلیم (مطابق تقسیم قدما) برای بهرام نقل می‌کنند. بر طبق این منظومه، بهرام گور کاخی با هفت گنبد داشت که هفت همسر او از هفت نقطه جهان در هر یک از آنها می‌زیستند. این گنبدها بر حسب زاویه تابش آفتاب به رنگ‌های سیاه، زرد، سبز، سرخ، فیروزه، قهوه‌ای و سپید بودند. هر یک از این گنبدها داستانی مرتبط دارد که توسط بانوی آن گنبد روایت می‌شود. این داستان‌ها به قرار زیرند:

- داستان گنبد سیاه (داستان شهری که مردمانش همه سیاه‌پوش بودند).
- داستان گنبد زرد (داستان شاهی که به زنان اعتماد نداشت و کنیزک زردرو).
- داستان گنبد سبز (داستان بشر پرهیزگار و ملیخای بدطینت).
- داستان گنبد سرخ (داستان بانوی حصاری).
- داستان گنبد فیروزه‌ای (داستان ماهان و دیوان).
- داستان گنبد قهوه‌ای (داستان خیر و شر).
- داستان گنبد سپید (داستان دختر و پسری که قصد وصل داشتند اما میسر نمی‌شد).

به منظور شناخت و تحلیل الگوی ساختاری هفت پیکر ابتدا ساختار کلی «بخش‌های داستانی» هفت‌پیکر را مورد توجه قرار خواهیم داد و سپس، با کنار هم قرار دادن «بخش‌های داستانی» و «بخش‌های غیرداستانی» به مسئلهٔ ساختار کلی منظومهٔ هفت‌پیکر خواهیم پرداخت.گفتنی است که مجموعه قصه‌های هفت‌پیکر به سه بخش

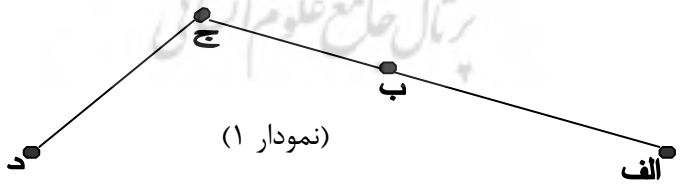
کلّی قابل تفکیک است: قصه بلند بهرام، قصه‌هایی که زنان گنبدها روایتگر آن هستند و ماجراهای هفت مظلوم. لازم به یادآوری است که «قصّه معراج» تنها قصّه‌ای است کـه در این تقسیم‌بندی لحاظ نشده است.

از میان سه بخش یادشده؛ قصهٔ بلنـد بهـرام نسـبت بـه دو بخـش دیگـر، از نقـش و جایگاه متفاوتی برخوردار است. نخست به این علت که سرگذشت بهرام گـور، موضـوع و علت اصلی سرودن هفت‌پیکر محسوب می‌شود؛ و دوم آن که قصهٔ بلنـد بهـرام در بطـن خود زاینده و حمل‌کنندهٔ دو بخش دیگر نیز است. زیرا هم قصـه‌هـایی کـه زنـان هفـت گنبد روایتگر آنند، و هم ماجراهای هفت مظلوم برای بهرام روایت مـی‌شـوند. بنـابراین، اول به بررسی و تحلیل الگوی ساختاری قصه بلند بهرام می‌پـردازیم و سـپس دو بخـش دیگر را مورد توجه قرار خواهیم داد.

بررسی و تحلیل الگوی ساختاری قصه بلند بهرام

در قصهٔ بلند بهرام، سرگذشت بهرام از بدو تولد تا لحظهٔ مرگ دنبـال مـی‌شـود. در ایـن قصه، به جز قطعاتی که دارای استقلالی نسبی است، در بقیه موارد، رویدادهای زندگی بهرام، مجموعه کنشی به هم پیوسته را شکل می‌دهند که براساس روابط علّی (سببی) بـا یکـدیگر ارتباط می‌یابند. قطعاتی که دارای استقلال نسبی هستند عبارتند از: «قصهٔ سـنمار معمـار» و «داستان بهرام با کنیزک خویش». با این وجود، این دو قصه نیز با سرگذشت بهـرام پیونـدی تنگاتنگ دارند و به همین علت آنها را به عنوان بخش‌هایی از قصه بلند بهرام، مـورد تحلیـل قرار می‌دهیم. گفتنی است که داستان‌های فرعی و مستقل نیز نـه تنهـا از کشـش و تعلیـق داستان چیزی کم نمی‌کنند، بلکه بر آن می‌افزایند.

نتیجه، آن که قصه بلند بهرام براساس الگوی **ساختار ارسطویی** یا موقعیت **پیش‌رونـده** شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، شیوهٔ آغاز قصه بهرام، گسترش آن در میانه و طرز پایـان یافتن آن، بیش از هر الگوی ساختاری دیگر، با ساختار ارسطویی یا پیش‌رونده، قابلیت انطباق دارد و طبق نظریه ارسطو دارای آغاز، میان و پایان است. در نمودار زیر مسیر قصه بهرام، بدون در نظر گرفتن بخش‌های داستانی دیگر ترسیم شده است.



(نمودار ۱)

الف ← **ب**: آغاز قصه (که از «تولد بهرام» شروع می‌شود و تا «دیدن صورت هفت زن یا هفت‌پیکر در خورنق» ادامه می‌یابد.)

ب ← **ج**: میانه قصه (که از «خبر یافتن بهرام از مرگ پدر» شروع می‌شود و تا «کشتن بهرام وزیر ظالم را» ادامه می‌یابد.)

ج ← **د**: پایان (که از «عذرخواهی فرستادن خاقان چین» شروع و با «فرجام کار بهرام و ناپیدا شدن او در غار» پایان می‌گیرد.)

بررسی و تحلیل ساختار کلی «قصه‌هایی که زنان هفت گنبد روایتگر آنند»

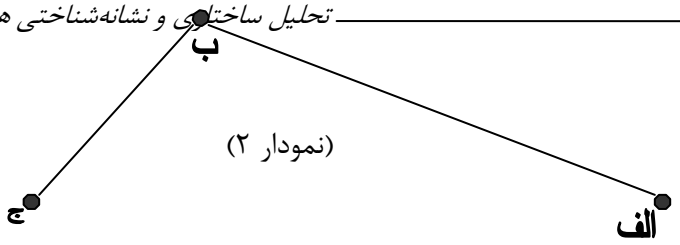
ساختار کلی حاکم بر مجموعه قصه‌های این بخش، با ساختار نقشهٔ داستانی این قصه‌ها به‌صورت منفرد، تفاوتی بنیادین دارد. همان‌گونه که پیشتر آمد، بیشتر قصه‌های این بخش براساس ساختار ارسطویی شکل گرفته‌اند. اما پیوند و رابطهٔ میان این قصه‌ها، از سامانی متفاوت برخوردار است: **ساختار مبتنی بر تکرار** و یا به عبارتی دیگر، **ساختار اپیزودیک**. عناصر مشترک این قصه‌ها عبارتند از:

۱. **بهرام** (به عنوان شنونده)
۲. **گنبد** (به عنوان مکان قصه‌گویی)
۳. **شب** (به عنوان زمان قصه‌گویی)
۴. **قصه‌گو**
۵. **قصه**

اما مهم‌ترین عناصری که میان قصه‌ها تفاوت ایجاد می‌کند از این‌قرار هستند:

۱. **زن قصه‌گو** (که هربار زنی از سرزمینی متفاوت است).
۲. **قصّه** (که هربار قصه‌ای تازه است).
۳. **روز** (که از شنبه آغاز می‌شود و با جمعه پایان می‌گیرد).
۴. **رنگ گنبد** (که از سیاهی آغاز می‌شود و با سپیدی پایان می‌پذیرد).

نمودار (۲) ساختار کلی حاکم بر مجموعهٔ این قصه‌ها را ترسیم می‌کند.



(نمودار ۲)

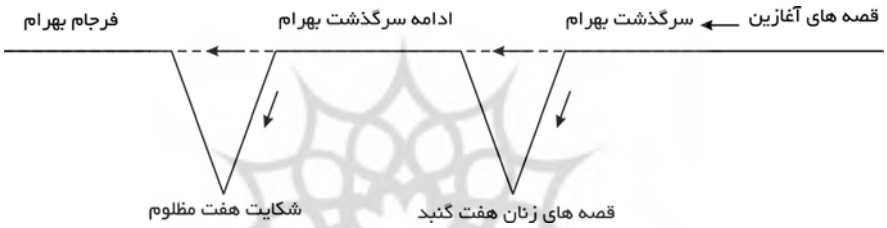
در این نمودار، حروف (الف- ب- ج) بیانگر نقاط شروع، میان و پایان هر قصه است. همان‌گونه که از این نمودار هویداست، ساختار نقشهٔ داستانی هر قصه ساختار ارسطویی است، در حالی که مجموعه این قصه‌ها از ساختار اپیزودیک و یا ساختار مبتنی برتکرار بهره می‌گیرند.

بررسی و تحلیل ساختار کلی شکایت هفت مظلوم

ساختار نقشهٔ داستانی این بخش، مانند ساختار قصه‌هایی که زنان هفت گنبد روایتگر آنند، در شکایت‌ها به‌صورت منفرد و در مجموعهٔ آنها، از سامانی متفاوت برخوردارند. به همین علت می‌توان نمودار پیشین را برای این بخش نیز گویا دانست. به بیان دیگر، هرچند قصه‌های این دو بخش؛ یعنی قصه‌های زنان هفت گنبد و شکایت هفت مظلوم، هم از لحاظ حجم و هم از لحاظ کیفیت با یکدیگر تفاوت‌های زیادی دارند، اما از نظر ساختار نقشهٔ داستانی دارای شباهت بسیاری هستند. در قصه‌های زنان هفت گنبد هفت زن در روزهای هفته، هفت قصه برای بهرام روایت می‌کنند و در شکایت هفت مظلوم، هفت زندانی ستم‌هایی که بر ایشان رفته را برای بهرام باز می‌گویند. در ماجراهایی که هریک از این هفت زندانی بیان می‌کنند؛ علیرغم کوتاهی، عناصر اصلی ساختار به چشم می‌خورد. اما این ماجراها، همانند قصه‌های زنان، دارای ارتباط درونی نیستند؛ و به همین علت، جابه‌جایی این ماجراها و نیز قصه‌های زنان معنای آنها را دچار آشفتگی خواهد کرد، اما خللی به ساختار کلی روایت وارد نمی‌کند. به بیان دیگر، اگر در شکایت هفت مظلوم، مکان قرار گرفتن شکایت مظلوم پنجم را با شکایت مظلوم سوم تعویض کنیم، ساختار و یا خط سیر کلی روایت مخدوش نخواهد شد. این جابه‌جایی، بافت معنایی اثر را دچار آسیب خواهد کرد امّا به علت آن که هریک از شکایت‌ها (و یا هریک از قصه‌هایی که زنان گنبدنشین روایت می‌کنند) نسبت به قطعات پیش و پس از خود، دارای استقلال نسبی هستند، جابه‌جایی آنها امکان‌پذیر می‌شود.

بررسی و تحلیل ساختار کلّی بخش‌های داستانی

براساس آنچه تاکنون آمده، می‌توان گفت که در ساختار نقشهٔ داستانی هفت‌پیکر از روش‌های گوناگون استفاده شده است. به همین علت، ترسیم نموداری که به نحوی دقیق ساختار کلی حاکم بر مجموعهٔ قصه‌ها را نشان دهد، اگر نگوییم ناممکن، دست کم کار دشواری است. این دشواری بویژه هنگامی بیشتر رخ می‌نماید که با هدف نشان دادن ساختار حاکم بر کلّ اثر، بخش‌های غیرداستانی را نیز به مجموعه قصه‌ها (یا بخش‌های داستانی) بیفزاییم. زیرا در این صورت، با ساختار کاملاً تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم و به این ترتیب به جای بررسی «درزمانی» به بررسی «همزمانی» نزدیک خواهیم شد. اما پیش از آن، نخست به ترسیم ساختار کلّی بخش‌های داستانی خواهیم پرداخت و سپس ساختار کلی هفت‌پیکر را مورد توجه قرار می‌دهیم. نمودار (۳) نشان‌دهنده ساختار کلی بخش‌های داستانی است:



(نمودار ۳)

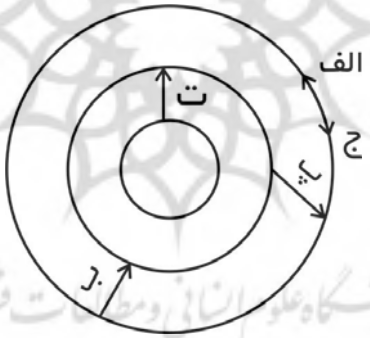
نمودار فوق روشنگر این نکته است که ساختار حاکم بر مجموعهٔ هفت‌پیکر، ساختاری خطی نیست. قصه‌های هفت گنبد، در دل قصهٔ بلند بهرام روایت می‌شوند، همچنانکه ماجرای شکایت هریک از هفت مظلوم نیز نه تنها در امتداد قطعهٔ پیش از خود نیست، بلکه با تکرار موقعیت پیشین، حجم و ژرفای تازه‌ای در مسیر داستان، ایجاد می‌کند. نتیجه آن که بر مجموع قصه‌های هفت‌پیکر، ساختاری حاکم است که در اجزاء آن؛ یعنی بخش‌های داستانی و قصه‌ها دیده نمی‌شود، بلکه کل اثر، آن را بازتاب می‌دهد. این ساختار **قصه در قصه** یا **تو درتو** (لابی‌رنت) که در زیر سطح روساخت هفت پیکر قرار دارد، یکی از پیچیده‌ترین و در عین حال غنی‌ترین ساخت‌های قصه‌گویی به شمار می‌رود که ریشه در ادبیات کهن مشرق زمین دارد.

محمدجعفر محجوب در پژوهشی دربارهٔ داستان‌های عامیانه فارسی و با اشاره به داستان مشهور هزارویک شب که مبتنی بر ساختار **قصه در قصه** است، تصریح می‌کند که «علت اصلی پدید آمدن الف لیله ولیله که عبارت از نقل داستان‌هایی است برای به دست کردن مهلت و مانع شدن از کاری شتابزده و ناسنجیده یا قصه‌گویی برای پس انداختن مرگ و نیز شیوهٔ درج کردن قصه‌ای در قصهٔ دیگر» روش خاص هندیان است و «بنابراین این نکته، قرینه‌ای روشن برای هندی بودن بعضی عناصر تشکیل‌دهندهٔ الف لیله ولیله می‌تواند بود، چه نه تنها طرز تألیف کتاب، بلکه شیوهٔ بیان نیز در آن همین شکل را به خود گرفته است.» (مجله سخن، شماره‌های ۹ـ ۱۲).

جلال ستاری نیز در کتاب افسون شهرزاد می‌نویسد:

«این شیوهٔ نقل داستان‌های پیاپی و تودرتو، شبیه لایه‌های پیاز، برای پس انداختن موعد مرگ یا هر مهم دیگر را در پنجاتنترا[1] و در حکایت ملک جلیعاد و شماس وزیر و شاهزاده وردخان و در داستان ده وزیر و داستان هفت وزیر و با مختصر اختلافی در داستان هندی [...] بازمی‌یابیم، همه این قصه‌ها چهارچوبی تودرتو و پیازی شکل دارند» (ستاری، ۱۳۶۸: ۱۴).

با توجه به این نکته که در هفت‌پیکر نیز همین ساختار تودرتو و پیازی شکل دیده می‌شود، می‌توان نمودار آن را نیز ترسیم کرد:



(نمودار ۴)

الف) شروع قصه بلند بهرام

1. pancatantra

ب) ورود به بخش قصه‌هایی که زنان هفت گنبد روایتگر آنند.

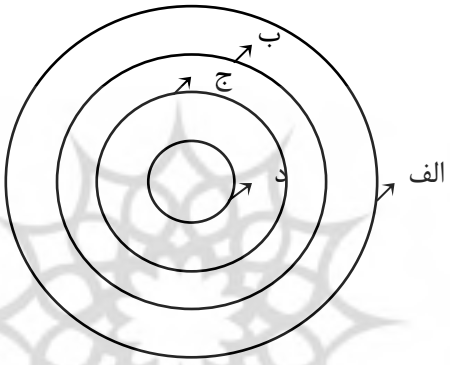
ج) بازگشت به قصه بلند بهرام

د) ورود به شکایت هفت مظلوم

هـ) پایان قصه بلند بهرام

علاوه بر این، در این نمودار که هدف از آن نشان دادن لایه‌های داستانی هفت‌پیکر است، دایرهٔ بیرونی نمایانگر قصه بلند بهرام از آغاز تا پایان است؛ دایرهٔ میانی نشان‌دهنده قصه‌های هفت گنبد و سرانجام کوچک‌ترین دایره، شکایت هفت مظلوم را نمایش می‌دهد.

اما همان‌گونه که پیشتر گفته شد، علاوه بر این بخش‌های داستانی، هفت‌پیکر دارای بخش‌های غیرداستانی هم هست که در نمودار زیر، به ترسیم آن پرداخته‌ایم:



(نمودار ۵)

در این نمودار دایرهٔ (الف) لحظات شروع و پایان کل منظومه هفت‌پیکر را نشان می‌دهد، دایره (ب) نمایان‌گر بخش‌های داستانی است، دایره (ج) قصه‌های زنان هفت گنبد را در بر می‌گیرد و سرانجام دایره (د) نشانگر شکایت هفت مظلوم است. حضور فراگیر ساختارها و ارتباط ضروری بین آنها که از ارکان ساختارگرایی است، در این نمودار و نمودارهای پیشین مشهود است.

همان گونه که مشاهده می‌شود، نظامی در سرودن هفت‌پیکر از چند ساختار توأمان که پیشتر شرح آن آمد، بهره گرفته است. در تبیین چگونگی ورود ساختار قصه گویی غیرخطی، جلال ستاری بر این باور است که استفاده از ساختار **قصه در قصه** و آوردن

داستان‌های پیاپی، در روزگاری بسیار کهن به ایران آمده و در این جا رنگ و بوی ایرانی به خود گرفته است. قصه‌ها و حکایات ایرانی مربوط به شهرزاد و دینازاد- که به معنای نجیب و اصیل و شریف‌زاده است- نشان‌دهندهٔ این سابقه کهن محسوب می‌شود. نتیجه آن که، طرز درج کردن **قصه در قصه** و آوردن **داستان در داستان**، شیوهٔ خاص هندوان است و کتاب‌های بسیاری از جمله مهابهاراتا و پنجاتنترا که دارای ریشهٔ هندی هستند و به قول محجوب، «از یک داستان اصلی تشکیل یافته که کتاب با آن آغاز می‌شود و داستان‌های متوالی در چهارچوبهٔ نخستین داستان گفته شده، می‌آید و در پایان کتاب، نخستین داستان پایان می‌یابد. هر قدر که این سبک داستانسرایی و درج قصه‌ها دریکدیگر در هند رواج دارد، در دیگر سرزمین‌ها نایاب و ناشناخته است» (مجله سخن، شماره ۱۱).

شایان ذکر است که در این جا مجال ذکر و یا چند و چون در تحقیقات بیشماری که دربارهٔ ریشه‌های تاریخی این مشکل از قصه‌گویی انجام شده، نیست. اما یادآوری این نکته ضروری است که در زمینهٔ اصلیت هندی، ایرانی و یا حتی عربی دانستن این قصه‌ها، اختلاف نظر بسیاری میان پژوهندگان و صاحبنظران وجود دارد؛ اما دربارهٔ این حکم که ساختار قصه در قصه دارای سرچشمه‌های کهن شرقی است، بیشتر پژوهشگران متفق‌القول‌اند.

بنابراین «از یاد نباید برد (به گفتهٔ ادگار بلوشه)[1] که ایرانیان نیز در ساختن و پرداختن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. E. Blochet

اساطیر و داستان‌های غریب و شگرف به اندازهٔ هندوان ذوق و توانایی داشته‌اند» و این نکته‌ای است که ابراهیم پورداود نیز بر آن تأکید می‌ورزد. از نظر او بسیاری از داستان‌ها و افسانه‌های بومی ایران را در اوستا و شاهنامه و آثار مورخان قدیم می‌توان بازیافت. مضامین این افسانه‌ها «عبارت از سنت‌هایی است که از زمانی بسیار کهن پشت به پشت میان ایرانیان می‌گردیده و قدمت برخی از آنها تا به عهد آریایی هندوایرانی می‌رسد، و نظایر آنها در متن ریگ ودای برهمنان نیز موجود است» (پورداود، ۱۳۴۷: ۴۶).

خلاصه آن که دربارهٔ اصل قصه‌پردازی به سیاق **قصه در قصه**ـ که ساختاری **تودرتو** و **پیازی شکل** دارد ـ به طور کلّی دو نظریه وجود دارد: به اعتقاد کسانی که اصل هندی این گونه قصه‌ها را باور دارند، حکایات تودرتو از موطن اصلی‌شان ـ هند ـ رهسپار غرب شده‌اند و نخستین منزل آنها سرزمین ایران بوده است. اما گروه دیگری از پژوهشگران خاستگاه اصلی این قصه‌ها را کرانه‌های مدیترانه می‌دانند. بنابراین براساس این نظریه ایران نیز، نخستین منزل بر سرراه کوچ قصه‌ها به سوی هندوچین بوده است (ستاری ۱۳۶۸: ۱۵).

نشانه‌شناسی شخصیت در هفت پیکر

اینک از بین جنبه‌های متفاوتی که به لحاظ نشانه‌شناسی قابل تحلیل است، به نشانه‌شناسی شخصیت در هفت پیکر می‌پردازیم زیرا شخصیت، «روح و جان» نمایشنامه است و به قول پیراندللو نمایشنامه نویس ایتالیایی، «هر کنشی (و هر انگاره‌ای که این کنش متضمن آن است) چنانکه قرار باشد در مقابل ما هستی بیابد و تنفس کند، نیاز به یک موجود انسانی آزاد دارد. نیاز به چیزی دارد که همچون منبع تأثیرگذاریِ آن انجام وظیفه خواهد کرد، به عبارت دیگر به قول هگل؛ به شخصیت نیاز دارد» (به نقل از داوسون، ۱۳۷۰: ۱۸۹).

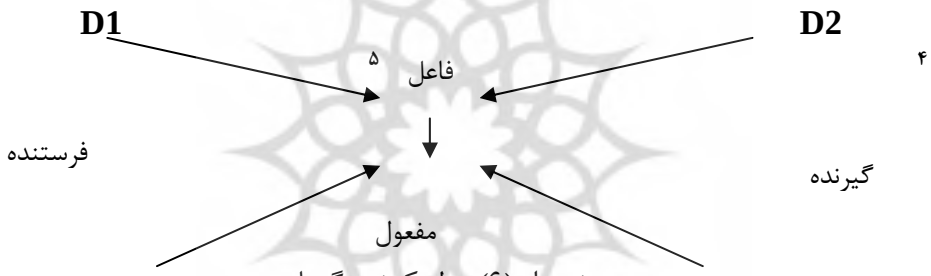
درباره کاربرد روش نشانه‌شناسی در مورد شخصیت[1]، باید گفت که مفهوم کارکردهای شخصیت، میراث مهم نخستین رهیافت‌های ساختگرایی و صورتگرایی بوده

1. character

است. ولادیمیر پراپ[1] با پژوهشی که بر روی قصه‌های عامیانه صورت داد، موجب گسترش کاربرد روش نشانه‌شناسی در این زمینه شد. او در تجزیه و تحلیل خود، سی و یک کارکرد قصه‌های عامیانه را طبقه بندی کرد و نشان داد که بسیاری از کارکردها در حوزه‌های مشخصی یعنی حوزه‌های کنش به هم می‌پیوندند.

پراپ همچنین نشان داد که در قصه‌های عامیانه شخصیت‌ها دقیقاً با کنش مطابقت دارند. به این معنا که یا شخصیت با درگیر شدن در حوزه‌های متعدد کنش، کارکردش را عوض می‌کند و یا یک حوزه کنش توسط شخصیت‌های متعدد انجام می‌شود. روایت‌شناسی پراپ محدود به قصه‌های روسی بود، اما مفهوم حوزه‌های پیوند دهنده کنش و شخصیت، کمک شایان توجهی به شناخت شخصیت و متن نمایشی می‌کند. پس از پراپ، گرماس[2] روش کار او را مبنای کار خود قرار داد. او همچنین از اتین سوریو[3] نظریه پرداز نمایشی و «حساب» شش نقشی او تأثیر گرفت.

گفتنی است که مدل گرماس، همانند «حساب» سوریو، شش کارکرد را پیشنهاد می‌کند که در نمودار زیر چگونگی ساخته شدن آن را می‌توان ملاحظه کرد:

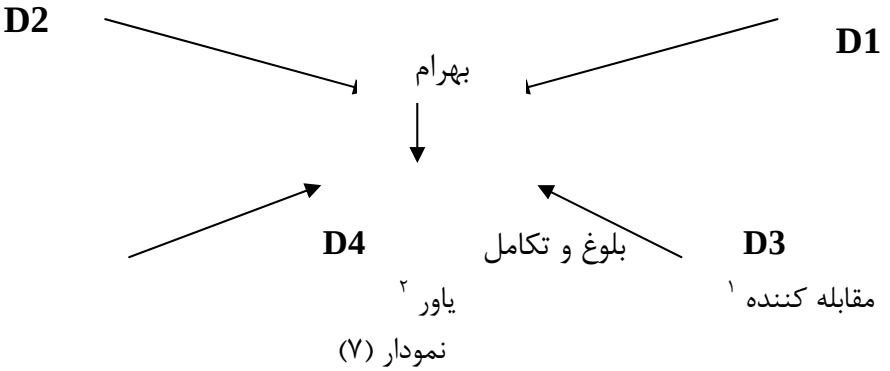


نمودار (۶) مدل کنشی گرماس

در مدل کنشی گرماس، فرستنده (D1) نیرو یا موجودی است که بر فاعل تأثیر می‌گذارد و بدین وسیله آغازگر جست و جوی فاعل برای مفعول به نفع گیرنده (D2) است،

1. V.Propp
2. A.J.Greimas
3. Etienne Souriau
4. Destinatair
5. Destinateur

و فاعل را چه یاری شود یا با وی مقابله شود، به پایان راه هدایت می‌کند. اکنون براساس مدل کنشی گرماس، شخصیت بهرام در هفت پیکر را مورد توجه و بررسی قرار می‌دهیم.



در هفت پیکر و بر اساس مدل فوق می‌توان مقابله‌کنندگان و یاری رسانندگان را به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

مقابله‌کنندگان	یاری رسانندگان
گوراژدها	نعمان
بزرگان ایران	منذر
دو شیر	نعمان پسر منذر
خاقان چین	فتنه (کنیزک)
قحطی و خشکسالی	زنان هفت گنبد
راست روشن، وزیر بدکار بهرام	شبان

در نمودار (۷) فرستنده (D1) **یزدگرد**، پدر بهرام است که پس از به دنیا آمدن بهرام، او را به سرزمین یمن می‌فرستد. بهرام (فاعل) برای رسیدن به بلوغ و تکامل (مفعول)و برای بست یافتن به قهرمانی (D2) نه یک یاور بلکه یاری رسانندگانی دارد که از **نُعمان** پادشاه یمن- که پرورش بهرام را تقبل می‌کند- آغاز می‌شود.

1. Opposant
2. Adjuvant

سپس فرزندان نعمان- **مُنذَر** و پسر او، **نعمان-** کار او را دنبال می‌کنند. بهرام پس از رسیدن به مرحله جوانی، جنگ و شکار می‌آموزد، اما در این میان داستان او با کنیزکی به نام **فتنه** موجب درس آموزی بهرام از کنیزک می‌شود؛ و سرانجام **شبان پیر** آخرین یاری دهنده‌ای است که البته تا حدودی ناخواسته، به بهرام راه و روش برخورد با وزیر خطاکار (راست روشن) را می‌آموزد. نکته‌ای که در تحلیل نشانه‌شناختی شخصیت بهرام جلب توجه می‌کند آن است که کنش اصلی یاری رسانندگان درس آموزی به بهرام است.

علاوه بر این در تحلیل نمودار نشانه‌شناختی شخصیت بهرام باید بر این نکته تأکید کرد که در برابر یاری رسانندگان، بهرام در طول داستان با مقابله‌کنندگان مختلف رویاروست. گور اژدها، نخستین مقابله‌کننده‌ای است که بهرام با پیروز شدن بر او به گنج دست می‌یابد و شهرتی بیش از پیش پیدا می‌کند. اما مهم‌ترین مقابله‌کنندگانی که در مسیر پادشاهی بهرام، مانع ایجاد می‌کنند، **بزرگان ایران** هستند. پس از مرگ یزدگرد، پادشاهی براساس سنت، از آن بهرام است اما بزرگان ایران به علت ستمی که یزدگرد بر آنان روا داشته است پادشاهی بهرام را برنمی‌تابند. بهرام در مسیر کشمکش با بزرگان ایران به گونه‌ای خود خواسته با مقابله‌کننده دیگری نبرد می‌کند. به این معنا که او خود شرط می‌کند که تاج شاهی را از میان **دو شیر** برگیرد. بدین سان بهرام پس از به تخت نشستن با **خاقان چین** رویارو می‌شود؛ مقابله‌کننده‌ای که در دو مقطع زمانی رویاروی بهرام قرار می‌گیرد: بار نخست در آغاز پادشاهی بهرام و بار دوم در پایان آن. در میان این دو مقطع زمانی مهم‌ترین مقابله‌کننده‌ای که بر سر راه بهرام قرار می‌گیرد **قحطی و خشکسالی** است که بهرام با تدبیر بر آن پیروز می‌شود و سرانجام **راست روشن** آخرین مقابله‌کننده‌ای است که بهرام راه غلبه بر او را از **شبان پیر** می‌گیرد.

مدل کنشی هفت پیکر به خوبی نشانگر آن است که نیروهای دوگانه مخالف- یاری‌رسانندگان و مقابله‌کنندگان- زیر بنای داستان را تشکیل می‌دهند. علاوه بر این، گروه پرجمعیت مقابله‌کنندگان و یاری‌رسانندگان بر موفقیت جست و جوی بهرام دلالت دارد. تأکید بر این نکته ضروری است که هر جا که درام برپایه جست و جو استوار باشد، مدل کنشی بی‌درنگ به کار می‌رود و نقش‌های کنشی اصلی، که برعهده شخصیت‌ها و نیروهاست، آشکار می‌شوند. به عبارت دیگر، در تحلیل نشانه‌شناختی شخصیت بهرام،

مدل کنشی بیش از روش‌های دیگر می‌تواند نشان‌دهنده ساختار اثر به گونه‌ای دقیق و روشمند باشد؛ و نسبت میان بهرام با دیگر شخصیت‌ها و عناصر اثر را توضیح دهد. به همین علت در تحلیل و شناخت شخصیت براساس روش نشانه‌شناختی توجه به کارکرد شخصیت‌ها احتمال پیدایش رهیافت‌های منفی و گمراه‌کننده‌ای را که در روش‌های دیگر موجود است، از میان می‌برد. علاوه بر این می‌توان شخصیت بهرام را براساس مدل دیگری از تحلیل نشانه‌شناختی مورد بررسی قرارداد:

شخصیت بهرام در حکم یک واژه قاموسی

الف) عامل کنشی: بر اساس این الگو، شخصیت در ساختار نمایشی دارای یک کارکرد دستوری است و می‌توان شرح حال کنشی یک شخصیت را ساخت. به عنوان مثال بهرام فاعل نیروی زندگی و قهرمانی است، اما علاوه بر این در جایی همچون برخورد او با کنیزکی به نام فتنه، فتنه به عنوان فاعل عمل می‌کند و بهرام در برابر او کارکردی مقابله‌ای می‌یابد.

ب) مجاز: شخصیت، همچون جزئی از یک کل بزرگ‌تر، یا در مناسباتی که با شخصیت‌های دیگر برقرار می‌کند، دارای کارکرد مجازی می‌شود. به عنوان مثال شبان پیر، مجازی از کل اهالی جامعه محسوب می‌شود و خردمندی او مجازی از خردمندی عامه مردم است.

ج) استعاره: شخصیت در سطح استعاره‌ای نیز دارای کارکرد است، به عنوان مثال هوشمندی شخصیت فتنه (کنیزی که در بخش آغازین هفت پیکر تجسمی است از عبارت کار نیکو کردن از پر کردن است)، استعاره‌ای از هوشمندی و ادراک ظریف زنانه است.

د) مرجع: امکان دارد که شخصیت در حکم مرجع مجازی یا استعاره‌ای تاریخی‌ـ اجتماعی تعبیر شود. به عنوان مثال خاقان چین نشانه‌ای است که به روابط تاریخی و فرهنگی کشور ایران و سرزمین چین اشاره دارد. البته برای شرح و بسط این نکته، تحلیلگر باید از متن فراتر رود و در سطوح رمزگردانی و رمزگشایی دیگری قرار گیرد.

هـ) معنای ضمنی: معنای ارجاعی شخصیت به مجموعه‌ای از معانی ضمنی دلالت می‌کند؛ به عنوان مثال شخصیت تاریخی‌ـ اسطوره‌ای بهرام، در سطح ضمنی، دارای عناصر متفاوتی، غیر از عناصر تاریخی‌ـ اسطوره‌ای متن، است.

شخصیت بهرام در حکم کل نشانه‌ای

الف) کارکرد بازیگرانه[1]: همانگونه که از عنوان این کارکرد پیداست، کارکرد بازیگرانه بیشتر به کار تحلیل شخصیت‌های درام می‌آید، اما از آنجا که در این مقاله بیش از هر چیز وجوه نمایشی هفت پیکر مد نظر است، به بررسی این کارکرد در هفت پیکر می‌پردازیم. در توضیح کارکرد بازیگرانه باید بر این نکته تأکید کرد که هر جا عامل کنش یک واحد نحوی روایت را تشکیل می‌دهد، آن گاه بازیگر به عنوان ابزار مستقیم و واقعی اجرای نقش کنشی عمل می‌کند. همچنین هر جا که بازیگران متعددی کارکرد بازیگرانه مشابهی داشته باشند، آن گاه در یک سطح، ویژگی‌های مشترکی برای آنها در نظر گرفته می‌شود. به عنوان مثال در هفت پیکر، خاقان چین، راست روشن و بزرگان، همگی در کنش مقابله با بهرام، نقش دارند. با این حال آنان دارای ویژگی‌های دیگری نیز هستند که موجب تفاوت میان آنها می‌شود. از سوی دیگر یاری رسانندگان به بهرام نیز دارای کارکرد بازیگرانه مشابهی با یکدیگر هستند که در کنش یاری رساندن به بهرام عینیّت می‌یابند.

ب) انفرادی شدن: انفرادی شدن از تفاوت‌های میان شخصیت‌ها ناشی می‌شود. شخصیت‌ها علاوه بر تفاوت در نام و نشان، هر یک دارای نقشی متفاوت‌اند که به بافت اجتماعی آنها باز می‌گردد. در هفت پیکر، بهرام بیش از شخصیت‌های دیگر، دارای وجوه انفرادی مخصوص به خود است. در قصه بلند بهرام، گذشته از خود او، یزدگرد، نُعمان، فتنه و راست روشن و شبان پیر دارای وجوه انفرادی ویژه‌ای هستند؛ همچنین در هر یک از قصه‌هایی که زنان هفت‌پیکر روایتگر آنند شخصیت‌هایی با وجوه انفرادی به چشم می‌خورند، که از این میان برجسته‌ترین آنها از این‌قرارند: **شاه سیاه پوشان** در قصه گنبد سیاه؛ **شهریار کنیزک فروش** و **کنیز** او در قصه گنبد زرد؛ **بشر**، **ملیخا** و **زن** در قصه گنبد سبز؛ **دختر حصاری**، **جوان** و **فیلسوف غارنشین** در قصه گنبد سرخ؛ **ماهان** در قصه گنبد پیروزه، **خیر**، **مرد کُرد** و **دختر کُرد** در قصه گنبد صندلی و **جوانِ** قصه گنبد سپید.

ج) جمعی شدن: در شرح این ویژگی باید گفت که برخی از شخصیت‌ها دارای نقشی نمونه وار هستند، به عبارت دیگر شخصیت‌هایی که نقش رمزگردانی شده دارند، ازجمله

1. Actional

شخصیت‌هایی هستند که نقش از پیش تعیین شده‌ای برعهده آنها گذاشته می‌شود، همانند شخصیت‌های کمدیا دل آرته [1] یا ملودرام [2] و یا شخصیت‌هایی که به عنوان تجربه‌های اجتماعی- فرهنگی دارای کارکرد هستند. در هفت‌پیکر شخصیت‌هایی همچون نُعمان، هر یک از زنان هفت پیکر و راست روشن در قصه بلند بهرام؛ و در قصه‌های زنان هفت‌پیکر که بارزترین آنها عبارتند از: **زن- جادوگران** قصه گنبد سیاه؛ **پیرزن گوژپشت** در قصه گنبد زرد؛ **پادشاه** (پدر دختر حصاری) در قصه گنبد سرخ؛ **زن- جادوگران-** در قصه گنبد پیروزه؛ **شرّ** در قصه گنبد صندلی و **زنان** در قصه گنبد سپید.

چنانکه هنری جیمز [3] گفته است: «مگر رویداد چیزی به جز آنچه که رویداد را تعیین می‌کند، هست؟ و مگر رویداد چیزی به جز تصویر کردن شخصیت است؟» (گورین و دیگران، ۲۰۰۴: ۷۴). بنابراین در بررسی ساختاری آثار داستانی همواره باید به رابطه دوسویه و تنگاتنگ میان شخصیت‌ها و رویدادها (و یا به‌طور کلی طرح داستانی) توجه داشت، هرچند هنگام تحلیل باید به ناگزیر به گونه‌ای جداگانه مورد بررسی قرار گیرند.

انواع شخصیت(۳) در هفت پیکر

همان گونه که در فصل ملاحظات نظری به تشریح بیان شد، داستان‌ها به دو دسته کلی قابل تقسیم هستند: داستان‌ها یا به اشخاص، رویدادها و جهان ویژه خود- چه واقعی و چه خیالی- اشاره دارند و یا این که به گونه‌ای غیرمستقیم و با واسطه به مدلول خود دلالت می‌کنند. اساطیر، حماسه‌ها، افسانه‌ها و بسیاری از آثار داستانی امروز از جمله دسته نخست به شمار می‌آیند؛ و دسته دوم شامل داستان‌های تمثیلی و رمزی است. بر همین اساس شخصیت‌های داستانی نیز به دوگونه کلی تقسیم می‌شوند: شخصیت‌های واقعی یا خیالی و شخصیت‌های تمثیلی و رمزی.

هفت پیکر از جمله آثاری است که هر دوگونه این شخصیت‌ها را در خود دارد که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت:

1. Comedia de'llarte
2. Melodram
3. Henry James

شخصیت‌های تاریخی

علاوه بر اشخاص تاریخی و بزرگانی که بویژه در بخش غیرداستانی به آنها اشاره می‌شود و به عنوان مثال، پیامبر اسلام، علاءالدین، کرپه ارسلان، فردوسی و محمد (فرزند نظامی) از آن جمله محسوب می‌شوند؛ مهم‌ترین شخصیت‌های تاریخی در بخش داستانی، بهرام و یزدگرد هستند. درباره بهرام پیشتر سخن گفته شد اما یزدگرد نخستین بار در آغاز قصه بلند بهرام مورد اشاره قرار می‌گیرد:

گوهر و سنگ شد به نسبت و نام　　نسبت یزدگرد با بهرام
این زد و آن نواخت وین عجبست　　سنگ با لعل و خار با رُطبست
هر که را این شکسته پایی داد　　او لَطَف کرد و مومیایی داد
(ابیات ۶ـ ۸ / ۹)[۴]

در این ابیات، «این زد» و « هر که را این شکسته پایی داد» و « سنگ و خار» به یزدگرد اشاره دارد و «آن نواخت»، «گوهر و لعل و رطب» و « او لَطَف کرد و مومیایی داد» به بهرام. علاوه بر این در ادامه اشارات دیگری به یزدگرد شده است:

پدرش یزگرد خام اندیش　　پختگی کرد و دید طالع خویش
کانچه او می‌پزد همه خام است　　تخم بیداد بد سرانجام است
(ابیات ۲۰ و۲۱ / ۹)

همان‌گونه که از این ابیات آشکار است بار دیگر « خام اندیشی» یزدگرد و «بیدادگری» او مورد اشاره قرار می‌گیرد، و در ادامه تصریح می‌شود که پس از بیست سال که فرزندانش نمی‌پاییدند بهرام متولد می‌شود، به همین علت یزدگرد او را به «دیار یمن» می‌فرستد. بخش اول اشارات به یزدگرد در همین جا خاتمه می‌یابد و بخش دوم اشاره به یزدگرد در بند ۱۶ دارد؛ یعنی «خبر یافتن بهرام از وفات پدر» صورت می‌پذیرد.

چون ز بهرام گور با پدرش　　باز گفتند هر یکی خبرش
(بیت ۱ / ۱۶)

یزدگرد از سریر سیر آمد　　کار بالا گرفته زیر آمد
تاج و تختی که یافت از پدران　　کرد با او همان که با دگران
(ابیات ۱۸ و ۱۹ / ۱۶)

و سرانجام آخرین اشارات به یزدگرد در نامه نگاری‌های بهرام بـا بزرگـان ایـران صـورت می‌گیرد. از بررسی این اشارات نکات زیر دریافتنی است:

یک‌ـ یزدگرد همه‌جا، در هفت پیکر با صفات نکوهیده بیدادگری و ستم‌پیشگی یاد می‌شود.

دوـ مهم‌ترین علت سرپیچی بزرگان ایران از پادشاهی بهرام، ستمگری پدر او یزدگرد است.

سه‌ـ شخصیت یزدگرد، علاوه بر دارا بودن این صفات نکوهیده، در نسبتی که با بهرام می‌یابد تعریف می‌شود. به عبارت دیگـر، یزدگـرد در خردمنـدی، عـدالت و مـردم دوسـتی درست در نقطه مقابل بهرام قرار می‌گیرد و در مقایسه با او، معرفی می‌گردد.

شخصیت‌های اسطوره‌ای

با وجود آنکه بهرام دارای ریشه و وجهی تاریخی است اما در هفت پیکرـ و بـا پیـروی از شاهنامه فردوسیـ صفات و ویژگی‌های بهرام بنا به ضرورت داستانی، صورتی اسـاطیری می‌گیرد. به بیان دیگر، بهرام از چنان ویژگی‌هایی در هفت پیکر برخوردار می‌شود که به او حالتی برگزیده و اسطوره‌ای می‌بخشد. مهم‌ترین ویژگی‌هایِ او عبارتند از:

یک‌ـ شکار: بهرام در شکار و بویژه در شکار گور دارای مهارتی بی‌همتا می‌شـود، چنانکـه «بهرامِ گور» لقب مـی‌گیـرد. مهـارت او در شـکار و اهمیتـی کـه ایـن ویژگـی در پرداخت شخصیت او در هفت پیکر دارد به حدی است که بندهای ۱۲، ۱۳ و ۱۴ متن هفت پیکر، همه به شرح و وصف آن اختصاص می‌یابـد. عـلاوه بـر ایـن، در سرتا سر اثر، شکار یکی از اصلی‌ترین و مهـم‌تـرین کـنش‌هـای بهـرام بـه شـمار می‌رود. به همین علت حوادث تعیین کننده در زندگی بهـرام در هفـت‌پیکـر، در موارد بسیاری هنگامی رخ می‌دهند که او به شکار می‌رود. به عبارت دیگر، شـکار علاوه بر این که به عنوان یک مهارت تلقی می‌شود، کارکردهای دیگری نیـز دارد که در مجموع از این قرار هستند:

الف) کارکرد مهارت، چنانکه بهرام لقب گور می‌گیرد (بویژه در بنـد ۱۳ «کشـتن بهـرام، شیر و گور به یک زخم تیر»).

ب) کارکرد آزمون، (بویژه در بند ۲۱ «برگرفتن بهرام تاج از میان دو شیر»).

ج) کارکرد صفت رحم و شفقت (بـویژه در بنـد ۱۲، «شـکار کـردن بهـرام و داغ‌کـردن گـوران»). لازم بـه یـادآوری اسـت کـه در ابیـات ۲۳ـ ۳۴ / ۱۲ بـه مسـئله آزار

نرساندن بهرام به گورهای کمتر از چهار سال، و داغ نهادن بر گوران به این علت که دیگران به آنها آزار نرسانند و... اشاره شده است.

د) کارکرد کنش داستانی (بویژه در بند ۱۴ «کشتن بهرام گوراژدها را و گنج یافتن»).

دوـ عدل و داد: علاوه بر شکار، عدل و داد از جمله ویژگی‌های مهم دیگر بهرام محسوب می‌شود که در بندهای ۲۳ و ۲۴ مورد تأکید قرار می‌گیرد. در بند ۲۳ که عنوان آن «صفت داد و عدل شاه بهرام گور در پادشاهی» و شامل ۳۹ بیت است، همه به شرح این صفت بهرام اختصاص دارد. در بند ۲۴ با عنوان «صفت تنگی سال و شفقت بهرام بر رعیت» که شامل ۵۴ بیت است، صفاتی که به گونه‌ای مشروح در بند ۲۳ مورد اشاره قرار گرفته در این بند صورت عمل و کنش می‌یابند.

همان‌گونه که گفته شد، طرز برخورد بهرام با گوران نیز خالی از این ویژگی نیست؛ شیوه برخورد بهرام در مسئله بازپس‌گیری تاج شاهی و بویژه محاکمه عادلانه‌ای که برای راست روشن ترتیب می‌دهد، همگی بیان کننده و بسط دهنده این ویژگی اساسی بهرام هستند.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل‌های گفته شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هفت پیکر نظامی نه تنها بستر مناسبی برای تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی فراهم می‌آورد، بلکه در پرتو این دو رهیافت نوین نقد امروز جهان؛ دقایق و جنبه‌های ناشناخته و مکتوم آن رخ می‌نماید. به نحوی که در عین کهن بودن، همواره تازه و نو می‌نماید. از سوی دیگر دقت در وجوه ساختاری روش‌های قصه‌گویی هفت پیکر نشان‌دهنده تنوع، گستردگی و ژرفای روش‌های به کار رفته در آن است. در داستان کلی هفت پیکر قصه زندگی بهرام از بدو تولد تا مرگ از یک سو با روابط علّی و معلولی که زیرساخت نمایشنامه‌های ارسطویی است، انطباق دارد و از سوی دیگر وجود قطعات مستقل و داستان‌های تو درتو و چند لایه‌ای که در عین انفصال و ناپیوستگی ظاهری بر هم تأثیر می‌گذارند، با گرایش‌های نوین در ادبیات نمایشی جدید همخوانی دارد. این امر در عین حال زمینه را برای به دست آوردن شکل و ساختاری تازه برای بازنگری در مبانی ادبیات نمایشی ایران فراهم می‌آورد. افزون بر این، وجوه یاد شده امکانات نوین و زمینه تازه ای برای ارتباط دوسویه

و متقابل بین ادبیات نمایشی ایران زمین و جهان پیش رو می‌نهد. بررسی هفت‌پیکر از منظر شخصیت‌شناختی نیز بیانگر تنوع و گستردگی در استفاده از انواع شخصیت‌ها و به کارگیری ریزه‌کاری‌ها و وجوه متعدد در شخصیت‌پردازی است. بر این مبنا هفت پیکر نظامی به خاطر دارا بودن ویژگی‌های گفته شده و جنبه‌های نمایشی از جمله موقعیت نمایشی، کشش، کنش و واکنش، تعلیق و از همه مهمتر شخصیت‌های کنش‌گر که به تفصیل به آن پرداختیم، امکان هرگونه اقتباس و برداشت تازه را برای نگارش نمایشنامه و دیگر شکل‌های نمایشی فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت

۱. صفوی در توضیح اصطلاح فرازبان می‌نویسد: «فرازبان (Language ـMeta) کاربرد زبان در خود زبان است. در برابر فرازبان، می‌توان از ارجاع زبان [language ـobject] سخن به میان آورد که کاربرد زبان برای ارجاع به پدیده‌ای در خارج از زبان است. برای نمونه، می‌توان دو جمله «هوشنگ دوست من است» و «هوشنگ اسم است» را با یکدیگر مقایسه کرد. در جمله اول، از زبان برای اشاره به موضوعی استفاده شده است که در خارج از زبان وجود دارد، ولی در جمله دوم، زبان برای اشاره به موضوعی درون زبان به کار رفته است و «فرازبانی» است» (برگرفته از یادداشت‌های مترجم بر مقاله «قطب‌های استعاره و مجاز) (در سجودی ۱۳۸۰: ۱۲۸).

۲. Concrete در نقد ادبی اصطلاحاً به زبانی سرشار از تصاویر (image) گفته می‌شود و بدین لحاظ از زبان انتزاعی متمایز است.

۳. بر اساس الگوی الین استون و جرج ساوانا، فصلنامه هنر، شماره پنجاه و پنج.

۴. ابیات نقل شده در این مقاله بر اساس این نسخه است: هفت پیکر نظامی گنجه‌ای به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۷. ارقام سمت راست به شماره ابیات و اعداد سمت چپ به شماره بندها در تصحیح مذکور ارجاع دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

ارسطو (۱۳۷۱) فن خطابه، ترجمهٔ پ. سلکی، تهران.

ارسطو (۱۳۸۱) فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

استون، الین، و ساوانا، جرج. «نشانه‌شناسی شخصیت»، ترجمهٔ داود زینلو، فصلنامه هنر ۵۵.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری (مترجم)، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه.

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

الیاده، میرچا (۱۳۶۰) چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس.

بارت، رولان (۱۳۶۰) عناصر نشانه‌شناسی، مجید محمدی (مترجم)، تهران، مؤسسهٔ انتشارات بین‌المللی الهدی.

بری، مایکل (۱۳۸۵) هفت‌پیکر، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا. تهران، نی.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، موسسه انتشارات آگاه.

ثروتیان، بهروز (۱۳۶۲) آیینهٔ غیب نظامی گنجه‌ای در مثنوی مخزن‌الاسرار، مؤسسهٔ نشر کلمه.

داوسون، اس‌ـ دبلیو (۱۳۷۰)نمایشنامه و ویژگی‌های نمایش، ترجمهٔ داود دانشور و دیگران، تهران، نمایش.

ستاری، جلال (۱۳۶۸) افسون شهرزاد، (پژوهش در هزار افسان)، توس.

سوسور، فردینان (۱۳۷۸) دورهٔ زبانشناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی. تهران، هرمس.

سوسور، اشکلوفسکی و...، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، (مجموعهٔ مقالات)، (۱۳۸۰) گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات، (جلد اول: نظم)، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات، (جلد دوم: شعر)، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

محجوب، محمدجعفر «داستان‌های عامیانهٔ فارسی (الف لیله و لیل)»، مجلهٔ سخن، دورهٔ دهم، سال ۱۳۸۸، شماره‌های ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲ و دورهٔ پانزدهم ۱۳۳۹، شماره ۱.

معین، محمد (۱۳۳۸) تحلیل هفت‌پیکر نظامی، (بخش اول)، تهران، چاپخانهٔ دولتی.

مکی، ابراهیم (۱۳۶۶) شناخت عوامل نمایش، تهران، سروش.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) عناصر داستان، تهران، شفا.

نظامی گنجه‌ای (۱۳۷۷) هفت‌پیکر، به تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، توس.

نظامی گنجه‌ای (۱۳۵۱) کلیات خمسه، چاپ سوم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

نیکولز، بیل (۱۳۷۸) ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما، علاءالدین طباطبایی، هرمس.

Aston, Elain and George Savona (1991) Theatre as Sign System.London: Routledge.

Guerin, W.L. et al (2004) A Handbook of Critical approaches To Literature. An Introduction to Literary Critisism, Richard Dutton.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی