پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال هفدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۳۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۶۷ – ۲۹۸

تحلیل زبان زنان در هشت داستان شاهنامهٔ فردوسی و مقایسهٔ آن با هشت داستان از مثنوی مولانا

(بر پایهٔ چندزبانی باختین)

لیلا میرزایی*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
عبدالحسین فرزاد**
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسؤول)
امیرحسین ماحوزی***
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، البرز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۳

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی معنوی از تأثیرگذارترین آثار ادب فارسی هستند که ساختار داستانی دارند و از این‌رو می‌توانند در جای‌گاه مقایسه با یک‌دیگر قرار گیرند. باختین، نظریه‌پرداز روس، چندزبانی را در حوزهٔ داستان زیرساخت چندصدایی معرفی می‌کند؛ اما نوع حماسه و قالب شعر را در این مقوله جای نمی‌دهد؛ مسألهٔ پژوهش حاضر آن است که در صورت وجود لایه‌های زبانی در این دو اثر داستانی منظوم، میزان بهره‌مندی هر یک از چندزبانی چقدر بوده و این ویژگی چه تأثیری بر آن‌ها داشته‌است. در این پژوهش، بررسی زبان زنان هشت داستان از مثنوی معنوی و هشت داستان از شاهنامهٔ فردوسی از دیدگاه چندزبانی نشان داده‌است که برخی از گونه‌های زبانی باختین در زبان تعدادی از این زنان

* Lila.mirzaie@gmail.com
** Abdolhosein.farzad@gmail.com
*** Ahmahoozi@yahoo.com

یافت می‌شود، اما زنان شاهنامه بیش‌تر از زنان مثنوی از این ویژگی برخوردارند و فردوسی بیش‌تر از مولانا از چندزبانی در شخصیت‌پردازی زنان داستان‌ها بهره برده‌است. هم‌چنین این بررسی، تفاوت دیدگاه این دو شاعر بزرگ و خاست‌گاه داستان‌ها را دربارهٔ زن نمایان می‌کند؛ زن در شاهنامه شخصیتی گفت‌وگو محور است، اما در مثنوی بیش‌تر سکوت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شاهنامهٔ فردوسی، مثنوی مولانا، زن، چندزبانی، باختین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی معنوی، دو ابراثر گران‌مایهٔ ادبیات فارسی هستند که یکی حماسهٔ ملی و بیرونی، و دیگری حماسهٔ عرفانی و درونی محسوب می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹-۱۲۰). هم‌چنین، داستانی و تعلیمی بودن وجه مشترک دیگر این دو اثـر بـه شمار می‌رود. از سوی دیگر، یکی در خراسان قرن چهارم سروده شده و خاست‌گاه آن ایران پیش از اسلام است و دیگری در روم شرقی و از زبان متکلم و عارف بزرگی چون مولانا بر جای مانده‌است. با تکیه بر این اشتراک‌ها و اختلاف‌ها، این دو اثر می‌توانند در جای‌گاه مقایسه با یک‌دیگر قرار گیرند و از زوایای گوناگون بررسی شوند؛ زیرا با توجه به تأثیرپذیری آثار ادبی از شرایط و مقتضیات زمان نگارش و دیدگاه‌های نگارندگان آن‌ها، این بررسی‌ها می‌تواند نقاطی پنهان از این زوایا را آشکار کند. بر این اساس، میزان و نوع حضور زنان نیز در آثار داستانی ادبی می‌تواند بازتاب اندیشه و دیدگاه نویسندگان و اجتماع آنان باشد؛ اجتماعی که داستان‌ها در متن ناخودآگاه آن‌ها شکل گرفته و بالیده‌اند.

از میان عناصر گوناگون داستان، گفت‌وگو بسیار مهم است. این عنصر، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و ویژگی‌های جسمانی، روانی و اجتماعی آنان را به نمایش می‌گذارد (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳۱)؛ بنابراین بررسی و تحلیل انتخاب‌های نویسندگان از انبان بی‌نهایت زبان در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستان‌ها، دارای اهمیت و درخور بررسی است؛ بویژه بر اساس نظریهٔ «چندزبانی باختین» که به طور اخص بر تحلیل «زبان» شخصیت‌های داستانی تأکید دارد؛ زیرا افزون بر نمایش ویژگی‌های جسمانی، روانی و اجتماعی آنان، دیـدگاه نویسندگان و سرایندگان را نیز نسبت بـه آن شخصیت‌ها بازتاب می‌دهد و دستاوردهای چنین پژوهش‌هایی گاه بسیار تکان‌دهنده و شگفت‌آور است.

به دلیل نگاه ویژهٔ مولانا به زن در مثنوی، پیش از این، در برخی آثار پژوهشی، این موضوع بررسی شده؛ اما به عنصر زبان و لایه‌های زبانی در هیچ‌یک از این آثار پرداخته نشده‌است. هم‌چنین گذشته از آثاری بسیار- که از دیدگاه‌های گوناگون به تحلیل زنان شاهنامه پرداخته‌اند- آن‌ها که شخصیت‌پردازی زنان را مدنظر داشته‌اند، عنصر زبان را

بررسی نکرده‌اند؛ برای مثال: رحیم چراغی (۱۳۷۷) در مقالهٔ «سودابه وسوسهٔ قدرت»؛ اشرف خسروی و اسحاق طغیانی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت سودابه و رودابه»، نسرین داودنیا و هم‌کاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «شخصیّت مرزی سودابه در شاهنامه فردوسی»، اکرم مؤمنی (۱۳۸۸) در پایان نامهٔ «شخصیت‌پردازی زن در حدیقةالحقیقة، منطق الطیر و مثنوی معنوی» و... شخصیت زنان را تحلیل کرده‌اند، اما لایه‌های زبانی را در حوزهٔ توجه نداشته‌اند و به همین دلیل به دستاوردهای پژوهش حاضر نرسیده‌اند. یوسف نیک‌روز و محمدهادی احمدیانی نیز (۱۳۹۳) در مقالهٔ «شیوه‌های شخصیت‌پردازی در شاهنامهٔ فردوسی» ضمن مبحث «ارتباط کلامی یا گفت و گو» اشاره‌ای گذرا به زبان شخصیت‌ها در شخصیت‌پردازی داشته‌اند؛ اما زبان شخصیت‌های زن شاهنامه را تحلیل نکرده‌اند و تا جایی که نگارندهٔ پژوهش حاضر بررسی کرده‌است، تا کنون در هیچ مقاله، پایان‌نامه و کتابی شخصیت‌های زن این دو اثر از دیدگاه لایه‌های زبانی باختین تحلیل نشده‌اند.

در این پژوهش، ابتدا تعاریف و مؤلفه‌های چندزبانی باختین به طور کامل درج شده، سپس زبان زنان هشت داستان از شاهنامهٔ فردوسی به تفکیک پنج لایهٔ زبانی باختین و یک لایهٔ افزوده، به شیوهٔ تطبیقی، توصیف، تحلیل و با زبان زنان هشت داستان از مثنوی مولوی مقایسه شده‌است. هم‌چنین میزان گفت‌وگومندی زنان با مردان مقایسه و در مبحثی کوتاه به سکوت در برابر گفت‌وگو نیز پرداخته شده‌است. در نتیجهٔ این تحلیل‌ها و تطبیق‌ها، نتایجی به دست آمده که هیچ یک از پژوهش‌های گذشته به آن‌ها اشاره نکرده‌اند.

۱- چندزبانی/ چندزبانگی / چندگونگی[1]

«چندزبانی» اصطلاحی است که باختین از آن در ضمن نظریهٔ چندصدایی در تحلیل رمان، سخن گفته و آن را زیربنای چندصدایی و دموکراسی گفت‌وگویی معرفی کرده‌است؛ یعنی، شخصیت باید به زبان ویژهٔ سن، لایهٔ اجتماعی، حرفه، موقعیت و منطقهٔ زندگی خود سخن بگوید. آن‌گاه است که می‌تواند جهان‌بینی ویژهٔ خود را بی‌دخالت راوی و نویسنده و به دور از صدای او بیان کند.

[1] .Heteroglossia

از دید باختین، آدمی با سخن گفتن به زبانی که انباشته از صداهای گوناگون است، به آگاهی می‌رسد. ما از همان آغاز چندزبانی‌ایم و مجموعهٔ متنوعی از لهجه‌ها و زبان‌های اجتماعی را از والدین، گروه، طبقه، مذهب و کشور خود می‌آموزیم (جونز، ۱۳۸۸: ۴۰). هرچند به گفتهٔ وی همهٔ ما در زندگی خود از چندزبانی برخورداریم، اما همهٔ داستان‌نویسان هنگام خلق شخصیت‌های داستانی به این ویژگی آگاه نیستند و گاه همهٔ شخصیت‌های داستانی آن‌ها به یک گونهٔزبانی سخن می‌گویند؛ بنابراین لایه‌های زبانی، تنها در برخی داستان‌ها بازتاب یافته و به شخصیت‌پردازی بهتر انجامیده‌است؛ زیرا در فن داستان‌نویسی «شخصیت فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در... **آن‌چه می‌گوید** و می‌کند وجود داشته باشد» (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)؛ یعنی، نویسنده به طور غیر مستقیم جوانب گوناگون مشخصات فردی شخصیت را به خواننده انتقال دهد، البته نه با بیان مستقیم خود. باختین از این دو گونه روی‌کرد با عنوان مرکزگرایی و مرکزگریزی یاد می‌کند و می‌گوید:

هنگام استفاده از زبان، دو نیرو عمل می‌کنند: نیروی مرکزگریز و نیروی مرکزگرا. تک‌زبانی بر اساس نیروی مرکزگرا عمل می‌کند؛ گویندهٔ این زبان تلاش می‌کند تا همهٔ عناصر زبان و همهٔ شیوه‌های بلاغی آن را به یک فرم یا گفتار واحد تبدیل کند. برخلاف این، چندزبانی، زبان را به سوی تکثر پیش می‌برد؛ یعنی گوناگونی گفت‌وگو و واژگان متفاوت (کلیگز ۱۳۸۸، ۱۸۹-۱۹۰). حتی آهنگ و ژانر گفتاری که فرد در جای‌گاه پدر، فرزند، همکار، مرئوس، رئیس و... به کار می‌برد، با یک‌دیگر بسیار متفاوت است. فرد هنگام گفتن یا نوشتن عبارات متفاوتی را به خاطر این جای‌گاه‌های اجتماعیش استفاده می‌کند و این بیان‌کنندهٔ سرشت اجتماعی یا به تعبیر خود باختین دیگربودگی زبان است (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۶۲).

«چندزبانی ملقمه‌ای است از گفتار ما که جهان بر اساس آن ساخته می‌شود. این فقط در یک چینش بسیار ویژه و منحصر به فرد اتفاق می‌افتد و در حقیقت نشانی ما در هستی است. تنها در آن جای‌گاه است که می‌توانیم سخن بگوییم» (Holgoist، 2004: 167). برخی گویش‌ها ممکن است در ادبیات مجاز شمرده شوند و تا حدودی در تصرف زبان ادبی درآیند؛ در درون زبان ادبی، تنوع هدف‌مند گفتار به تنوع زبان مبدل می‌شود و حاصل این فرایند

به جای زبانی واحد، مکالمه‌ای بین زبان هاست (باختین، ۱۳۹۱: ۳۸۵). حتی یک روستایی بی‌سواد در چندین نظام زبانی زندگی می‌کند: خدا را به یک زبان می‌خواند، با خانواده‌اش به زبان دیگر سخن می‌گوید و در دادخواست خطاب به یک صاحب منصب زبان رسمی دارد. همهٔ این‌ها زبان‌های متفاوتی محسوب می‌شوند؛ اما آن روستایی، بدون تفکر و خودبه-خود از یک زبان به زبان دیگر منتقل می‌شود (همان: ۳۸۶).

تمام آن‌چه باختین دربارهٔ چندزبانی می‌گوید، مختص نثر است. وی شعر را در این حوزه قرار نمی‌دهد و در کتاب «زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان» معتقد است که شاعر در مقابل گفت‌وگومندی، به تک‌گومندی یا خودگومندی توجه‌دارد. شاعر گفته‌ها را از قصد و حضور دیگری عاری می‌کند و جز برخی گفته‌ها و اشکال را به کار نمی‌گیرد (نامور مطلق ۱۳۹۰، ۸۷- ۸۸). بنابراین در باور او گونهٔ زبانی واحد و تمرکزگرای شعر در برابر نثر قرار می‌گیرد. از دیدگاه او «حتی وقتی شاعر از امور غریبه سخن می‌گوید، از زبان خود استفاده می‌کند. او هرگز برای پرتوافکنی بر جهانی غریبه متوسل به زبانی بیگانه نمی‌شود، حتی اگر آن زبان تناسب بیش‌تری با جهان مزبور داشته‌باشد... . وقتی گونه‌های شاعرانه به مرز سبک‌شناختی خود می‌رسند، زبان آن‌ها اغلب تحکم‌آمیز، جزمی و محافظه‌کار می‌شود و راه نفوذ گویش‌های اجتماعی غیر ادبی را بر خود می‌بندد» (باختین ۱۳۹۱: ۳۷۷).

در مقابل، «برای نویسندهٔ نثر، موضوع برابر است با تراکم آواهای چندگانه که آوای خود وی نیز در آن طنین می‌افکند. این آواها زمینه و بافت ضروری برای آوای خود او فراهم می‌آورند» (تودوروف ۱۳۹۱، ۱۱۷). چنان‌که دیده‌می‌شود، تأکید باختین در استفاده از «آواهای متعدد» یا همان «پویایی زبان» بر نثر است، نه نظم؛ اما در پژوهش حاضر نشانه‌هایی از این نوع آوا در نظم ردیابی شده‌است. گویی شعر به حوزهٔ نثر نزدیک شده؛ زیرا یکی از ویژگی‌های قصه یا حکایت، زبان ایستای آن از دهان شخصیت‌های ایستاست. اما چنان‌که خواهیم‌دید، به نسبت برخورداری گفتار شخصیت‌های بررسی‌شده در این مقاله، از چندزبانی، زبان آن‌ها به پویایی نزدیک شده‌است و همین امر شخصیت را نیز از عرصهٔ ایستایی به حوزهٔ پویایی می‌کشاند و به شخصیت‌پردازی موفق می‌انجامد.

۱- زن در شاهنامه و مثنوی معنوی

شاهنامهٔ فردوسی، بی‌گمان یکی از شکوهمندترین یادگارهای نبوغ هنری نژاد انسانی در سرتاسر تاریخ و حلقهٔ واسطه‌ای است که فرهنگ ایران پیش از اسلام را با مهارت و استادی بی‌مانندی به فرهنگ ایران اسلامی پیوند می‌زند (انوری، ۱۳۸۶:۱۰۰). زنان در برخی از داستان‌های این اثر شکوه‌مند نقش محوری ایفا می‌کنند و در بسیاری از داستان‌ها حضور چشم‌گیر دارند. آنان «باشخصیت‌ترین و آراسته‌ترین زنان را در کل ادبیات فارسی تشکیل می‌دهند... . در هیچ کتابی این‌قدر مقام زن بالا گرفته نشده و در هیچ کتابی زن این‌قدر از جهات مختلف قابل احترام نیست» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۹). اما حضور برخی زنان شرور مانند سودابه و داوری‌های منفی فردوسی دربارهٔ زن از آن‌روست که «دربارهٔ زن استاد سخن، فردوسی توسی یا به اقتضای موضوع اظهار نظر کرده یا از زبان قهرمانان داستان سخن رانده‌است» (بصاری، ۱۳۵۰: ۵) و برخلاف محدودیت‌ها و قضاوت‌های کوته‌بینانه که در قرن-های سوم و چهارم دربارهٔ زنان معمول بود، همان اخبار و روایاتی را که در عهد باستان دربارهٔ زن به دستش رسیده، آراسته، پرداخته و بسط داده؛ به عبارت دیگر، نقش اجتماعی و موقعیت و مقام زن را آن‌چنان که بوده معرفی کرده است (انصاف‌پور، ۲۵۳۵: ۱۳).

جای‌گاه زن در مثنوی با شاهنامه یک‌سان نیست. حضور بسیار کم‌رنگ زنان و نداشتن نقش‌های محوری— جز در مواردی اندک- مؤید این نظر است. هم‌چنین سکوت مطلق زنان در برخی داستان‌ها دیده می‌شود..

نکتهٔ مهم دیگر آنکه، در شاهنامه زنان پهلوان نیز حضور دارند؛ مانند گردآفرید، گردیه و ... . حتی آنان که در ردیف پهلوانان قرار ندارند، گاه زبان و رفتاری پهلوانی دارند؛ زیرا شاهنامه اثری حماسی است. اما در مثنوی که اثری عرفانی به‌شمار می‌رود، زنان عارف نه تنها به چشم نمی‌خوردند و حماسه‌ای نمی‌آفرینند، که گاه در مقابل مردان عارف قرار می‌گیرند و نقش شخصیت شریر را بازی می‌کنند (مانند هم‌سر شیخ ابوالحسن خرقانی). با تمام این‌ها،

آن‌گاه که مولانا در خلال داستان اعرابی از زوایای گوناگون به تحلیل شخصیت زن می‌پردازد، به مکاشفهٔ جنبهٔ مثبت روح او نیز می‌نشیند و غلبهٔ زن بر عاقلان و صاحب‌دلان را به آن دلیل می‌داند که:

پرتو حق است آن معشوق نیست　　خالق است آن گوییا مخلوق نیست

(مثنوی، ۱۹۲۵: ۱/ ۲۴۳۷)

و با زبانی شکوهمند، زن را به مرتبه‌ای فراتر از مخلوق، یعنی آفرینندگی می‌رساند.

۲- تحلیل گونهٔ زبانی شخصیت‌های زن شاهنامه و مثنوی

۲-۱- سن

۲-۱-۱- زنان شاهنامه

در زبان برخی زنان شاهنامه- که با توجه به داستان در میان‌سالی به‌سر می‌برند- پختگی و دانایی چشم‌گیری وجوددارد. حتی حیله‌ها و نیرنگ‌های برخی شخصیت‌ها دلیل بر کسب تجربهٔ فراوان و گذر عمر آن‌هاست؛ اغلب این زنان از موضع قدرت وارد گفت و گو می‌شوند و عمل می‌کنند؛ هرچند در صورت نیاز و برای رسیدن به هدف، موضع زیردستانه را نیز از نظر دور ندارند.

«سودابه» در هنگام دل‌باختن به سیاوش، زنی میان‌سال و دارای دخترانی نزدیک به سن ازدواج است؛ اما حتی اگر داستان این اطلاعات را در اختیار خواننده نمی‌گذارد، مؤلفه‌های زبانی این شخصیت سن او را به خواننده نشان می‌داد؛ برای مثال:

اگر با من اکنون تو پیمان کنی　　نپیچی و اندیشه آسان کنی

یکی دختری نارسیده به جای　　کنم چون پرستار پیشت به پای

چو بیرون شود زین جهان شهریار　　تو خواهی بدن زو مرا یادگار

نمانی که آید به من بر گزند　　بداری مرا هم‌چنو ارجمند

(شاهنامه،۲:۱۳۶۶/ ۲۲۰- ۲۲۱)

پختگی و تجربهٔ سال‌های متمادی در زبان او مشهود است: وی سخنانش را باجملهٔ شرطی (اگر) آغاز می‌کند و وعده (دختر نوجوان و جانشینی پدر) و وعید (اگر نپذیری از دختر نوجوان و جانشینی پدر خبری نیست) را با هم می‌آمیزد تا هم سیاوش را ترغیب کند

و هم بترساند. دو جملهٔ آخر او کار را انجام شده بیان می‌کند: «نمی‌گذاری به من گزندی برسد و مرا مانند کیکاووس ارجمند می‌داری»؛ بنابراین، سیاوش از آن جهت پهلوان و شاهزاده‌ای ستوده‌است که در برابر چنین زبان پخته و حساب شده‌ای پایداری کرده‌است.

«سیندخت»، نیز در میان‌سالی، پس از آگاهی از عشق به‌ظاهر دردسرآفرین رودابه به زال، با «قدرت»، «کیاست» و «کلام هوش‌مندانهٔ» خود آتش خشم مهراب را فرو می‌نشاند:

بدو گفت سیندخت کای سرفراز — به گفتار کژی مبادم نیاز
گزند تو پیدا گزند من است — دل دردمند تو بند من است

(همان: ۱/ ۲۱۸)

آوردن صفت «سرفراز» برای مهراب و هم‌دری و دل‌سوزی با او در جمله‌های: «گزند تو گزند من است» و «دردمندی تو باعث اندوه و رنج من است» اعتماد مهراب را جلب می‌کند تا جایی که می‌پذیرد سیندخت برای گفت‌وگو نزد سام برود. پختگی زبان سیندخت در برابر سام نیز موافقت او را در پی دارد:

چنین گفت سیندخت با پهلوان — که با رای تو پیر گردد جوان
بزرگان ز تو دانش آموختند — به‌تو تیره گیهان بیفروختند
به مهر تو شد بسته دست بدی — به گرزت گشاده ره ایزدی
گنه‌کار اگر بود مهراب بود — ز خون دلش میژه سیراب بود
سر بی‌گناهان کاول چه کرد — کجا اندر آورد باید به گرد
پرستندهٔ خاک پای تواند — همه شهر زنده برای تواند
از آن ترس کاو هوش و زور آفرید — درخشنده ناهید و هور آفرید
نیاید چنین کارش از تو پسند — میان را به خون برهمن مبند

(همان، ۲۴۰- ۲۴۱)

درست است که سیندخت سخن را با «تعریف» از وی آغاز می‌کند: «تو دارای رای و تدبیری و حتی بزرگان اندیشه‌ورزی را از تو آموختند»، «تو بدی را پایان دادی» و «تو با پهلوانی راه ایزد را گشودی»، ژرف‌ساخت معنایی این سخنان آن است که «ای سام، چون در گذشته چنین بودی، چطور ممکن است اکنون تصمیمی برخلاف این اوصاف بگیری.» و

ادامه می‌دهد: «چه‌طور ممکن است بی‌گناهان را بکشی و از ایزد نترسی!» همین است که سام در برابر این زبان پخته- که حاصل تجربهٔ فراوان است- آرام می‌شود و اجازهٔ ازدواج به زال می‌دهد.

زبان خام «رودابهٔ» نوجوان، در این داستان با زبان سیندخت شباهتی ندارد. سخنان وی از روی بی‌تجربگی و نادانی است و عاقبت‌اندیشی در آن یافت نمی‌شود. نه از کشته‌شدن به دست پدر می‌ترسد و نه از خشم منوچهر می‌هراسد؛ تنها پاسخ او به نگرانی‌های مادرش این است:

روان مـــرا پـــور سامســـت جفـــت چـــرا آشـــکارا بیایـــد نهفـــت

(همان، ۲۲۰)

«من عاشقم و آن را پنهان نمی‌کنم» و ژرف‌ساخت سخن او این است: «هرچه می‌خواهد بشود. من به وصال می‌اندیشم». فردوسی با گنجاندن این بی‌خیالی و خامی در زبان رودابه، به خوانندهٔ داستان می‌فهماند که او در نوجوانی یا آغاز جوانی به‌سرمی‌برد.

«منیژه»، دختر افراسیاب نیز، با دیدن بیژن به سرعت به او دل می‌بازد و گفتار او بر تهور ناشی از خامی و بی‌تجربگی دورهٔ جوانی گواه است. بویژه هنگامی که بیژن را بی‌هوش می‌کند و به کام افراسیاب می‌برد، در پاسخ ترس و خشم او می‌گوید: «بی‌خیال و خوش باش چون هنوز اتفاقی نیفتاده‌است؛ اگر هم بیفتد، مهم نیست چون از این کارها برای مردان زیاد پیش می‌آید»:

منیـــژه بـــدو گفـــت دل شـــاد دار همـــه کـــار نـــابوده را بـــاد دار

بـــه مـــردان ز هـــر گونـــه کـــار آیـــدا گهـــی بـــزم و گـــه کـــارزار آیـــدا

(همان: ۳/ ۳۲۱)

سخن‌سرای توس، با این شیوه، ناآگاهی و بی‌توجهی منیژه را از دشمنی‌ها و جنگ‌های ایران و توران در زبان او بازتاب می‌دهد. یکی از دلایل این ناآگاهی و بی‌توجهی، سن کم اوست.

زبان «دختر هفتواد» نیز ناخودآگاه او را در کودکی یا نوجوانی تصویر می‌کند، بی‌آنکه فردوسی به سن او به طور مستقیم اشاره‌ای کرده باشد. این دختر «بر اختر کرم سیب» اعتماد می‌کند و آن را خجسته می‌پندارد؛ آن‌گاه دختران دیگر نیز- که هم‌سالان او هستند- با او موافقت می‌کنند:

من امروز بر اختر کرم سیب — به رشتن نمایم شما را نهیب
همه دختران شاد و خندان شدند — گشاده‌رخ و سیم دندان شدند

(شاهنامه، ۱۷۱/۶)

با استناد به این موارد، می‌توان سن و سال دیگر زنان را نیز از روی زبان آنان حدس زد؛ «تهمینه» از رستم فرزند پسری می‌خواهد اما باید به گونه‌ای درخواست خود را بیان کند که رستم بپذیرد، پس نخست به «بزرگ‌زاده بودن، پاک‌دامنی و زیبایی» خود اشاره می‌کند، سپس از «عشق خود به رستم» می‌گوید و پس از این مقدمه‌چینی‌ها و اطمینان از به دست آوردن دل رستم، درخواست «داشتن پسری از وی» را مطرح می‌کند. پس می‌توان حدس زد او نوجوان نیست؛ زیرا زبانی پخته و سنجیده دارد:

یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار

(همان: ۲/ ۱۲۳)

در زبان «گردآفرید» پهلوان نیز، به محض گرفتار شدن در دست سهراب حیله و افسونگری شنیده‌می‌شود و با زبان«نرم و هوش‌مندانه» می‌تواند از چنگ او رها شود؛ در زبان وی «تعریف» و «تمجید» (از طریق آوردن صفت دلیر و تشبیه سهراب به شیر)، «تهدید» (...سپاه **تو** گردد پر از گفت‌وگوی)، «التماس» (ز بهر من آهو ز هر سو مخواه)، «ارشاد» (نهانی بسازیم به‌تر بود) و... هر یک به‌جا آمده و به موفقیت او انجامیده‌است؛ در ضمن، همگی نشانهٔ پختگی و تجربهٔ وی است؛ پس نمی‌تواند نوجوان باشد.

بدو روی بنمود و گفت ای دلیر — میان دلیران به کردار شیر
دو لشکر نظاره بر این جنگ ماست — برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست
کنون من گشاده چنین روی و موی — سپاه تو گرددپر از گفت‌وگوی

که با دختری او به دشت نبرد — بدین‌سان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم به‌تر بود — خرد داشتن کار مه‌تر بود
ز بهر من از هر سو آهو مخواه — میان دوصف برکشیده سپاه

(همان، ۲/ ۱۳۴)

بدین‌گونه، در برخی موارد که هیچ اشارهٔ مستقیمی در داستان سن شخصیت را مشخص نمی‌کند، زبان شخصیت گویای سن اوست.

۲-۱-۲- زنان مثنوی

برخلاف شاهنامه- که فردوسی اغلب به طور غیر مستقیم و از طریق زبان، سن شخصیت‌ها را القا می‌کند-لایهٔ سن در زبان زنان مثنوی چندان شنیده نمی‌شود و گاه مولانا به طور مستقیم به جای‌گاه سنی آنها اشاره می‌کند؛ برای مثال، در مثنوی چند بار از پیرزنی سخن می‌گوید که باز پادشاه به خانهٔ او می‌گریزد و او ناشیانه به تیمارش می‌پردازد؛ «ناخنش را می‌گیرد»، «برایش آش می‌پزد» و مانند «کودکان با او سخن می‌گوید». راوی تنها با آوردن واژهٔ «پیرزن» (مثنوی معنوی: ۱۹۲۵: ۴/ ۴۳۴) سن او را مشخص می‌کند؛ اما گفتارش او را بی‌تجربه و درنتیجه جوان و حتی کودک نشان می‌دهد.

یکی از معدود داستان‌های مثنوی که زبان شخصیت زن، سن او را نشان می‌دهد، داستان «اعرابی» است، تدبیر زن در هنگام خشم مرد و دل‌جویی از او، نشان از گذر سال-های متمادی و کسب تجربه‌های فراوان در زندگی مشترک دارد؛ زیرا پس از خشم مرد، زبان گله و شکایت او تبدیل به حمایت‌طلبی می‌شود: «از تو من امید دیگر داشتم، تو مرا در دردها بودی دوا»، هم‌دردی «بهر خویشم نیست آن بهر تو است، من نمی‌خواهم که باشی بی‌نوا».

گفت از تو کی چنین پنداشتم — از تو من امید دیگر داشتم
گر ز درویشی دلم از صبر جست — بهر خویشم نیست آن بهر تو است
تو مرا در دردها بودی دوا — من نمی‌خواهم که باشی بی‌نوا

(همان: ۱۴۸)

۲-۲- حرفه

۲-۲-۱- زنان شاهنامه

در شاهنامه بازتاب حرفهٔ زنان را- اگر دارای حرفه باشند- در زبان آنان می‌توان ردیابی کرد؛ برای مثال، کنیزان به زبان خود و با لحنی زیردستانه می‌گویند که «بنده‌اند» و پهلوانان نیز با لحنی برتری طلبانه از «پهلوانی» خود می‌گوید. دختر هفتواد نیز از «رشتن» می‌گوید:

من امروز بر اختر کرم سیب به **رشتن** نمایم شما را نهیب...

(همان، ۶/ ۱۷۱)

و کنیزان رودابه:

به آواز گفتند ما بنده‌ییم به دل مهربان و پرستنده‌ییم

(شاهنامه، ۱۳۶۶: ۱/ ۱۸۹)

در این بیت اقرار به بندگی با صدای بلند از زبان بندگانی به گوش می‌رسد که از مهربانی و پرستش‌گری خود برای به دست آوردن دل مالکشان می‌گویند؛ هم‌چنین، در سخنان گلنار، کنیز اردشیر ساسانی نیز این نوع اقرار شنیده می‌شود: «چنین داد پاسخ که من **بنده‌ام...** ، کنون گر پذیری تو را **بنده‌ام**» (همان: ۶/ ۱۴۹).

اگر پهلوانی و رزم‌آوری را نیز حرفه بدانیم، در رجزخوانی‌های گردآفرید بازتاب این حرفه را می‌یابیم؛ هنگامی‌که تنها «گردان، جنگ‌آوران، دلیران و سران کارآزموده» را حریف خود می‌داند و به رزم می‌طلبد.

که گردان کدام‌اند و جنگ‌آوران دلیران و کارآزموده سران

(همان: ۲/ ۱۳۲)

چنان‌که دیده‌می‌شود، گونهٔ زبانی حرفه‌های «کنیزی»، «ریسندگی» و «پهلوانی» در زبان گردآفرید،کنیزان و دختر هفتواد شنیده‌می‌شود.

۲-۲- ۲- زنان مثنوی

در مقابل زنان شاهنامه، زنان مثنوی حرفهٔ ویژه‌ای ندارند. آنان یا همسر پیامبران‌اند (مانند عایشه و آسیه) یا خود پادشاه کشورند (مانند بلقیس که سخن نمی‌گوید)؛ در غیر

این‌صورت، با زنانی از طبقهٔ متوسط که نه شغلی دارند و نه جای‌گاهی ویژه، سروکار داریم. در این میان، تنها کنیزی می‌تواند حرفه‌ای محسوب شود که در زبان آنان نیز گونه‌ای ویژه یافت نمی‌شود؛ برای مثال، از کنیزک داستان «پادشاه و کنیزک» تنها یک جملهٔ کوتاه در سرتاسر داستان شنیده می‌شود: «او سر پل گفت و کوی غاتفر» (مثنوی معنوی، ۱۹۲۵: ۱/ ۱۲) و از کنیزک امیر موصل نیز در سرتاسر داستان صدایی شنیده نمی‌شود؛ زیرا زنان مثنوی اغلب مهر سکوت بر لب دارند.

۲-۳- لایهٔ اجتماعی

۲-۳-۱- زنان شاهنامه

لایهٔ اجتماعی نیز در زبان زنان شاهنامه بازتاب دارد و درخور پی‌گیری‌است؛ البته به این دلیل که لحن حماسی شاهنامه زبان متن را به سوی یک‌دستی پیش می‌برد و اغلب کلمات به شیوهٔ ثابتی ادا می‌شود، قضاوت سخت است؛ اما می‌توان با ریزبینی زیاد به برخی واژه‌ها اشاره کرد:

هنگام ورود «تهمینه» به خوابگاه رستم، لحن و زبان این زن، حماسی و پهلوانی است و نشانه‌هایی از لایهٔ اجتماعی او نیز وجود دارد؛ زیرا، با این‌که به درخواست ازدواج با مردی اقدام کرده‌است، از موضع بالا سخن می‌گوید «دختر شاه سمنگانم، بزشک شیران و پلنگان و بی‌همتایم»:

یکی دخت شاه سمنگان منم بزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست چو من زیر چرخ بلند اندکی‌ست
(همان: ۲/ ۱۳۲)

وی در چهار جمله، چهار بار «من» می‌آورد؛ یعنی در هرجمله آن را تکرار می‌کند. این نشان از تکبر و تکیهٔ وی بر جای‌گاه اجتماعیش دارد. «زیر آسمان بلند مانند او کم یافت می‌شود». بیهوده نیست که برای آسمان نیز صفت «بلند» را می‌آورد؛ زیرا می‌خواهد بلندی رتبهٔ خود را بدین‌گونه تداعی کند.

در داستان اردشیر، همین ماجرا تکرار می‌شود. اما وقتی گلنار- که کنیزی بیش نیست- به همین شکل به بالین و دیدار اردشیر می‌رود و او را از خواب بیدار می‌کند، از موضع «بندگی» و «زیردستی» سخن می‌گوید:

چنین داد پاسخ که من بنده‌ام — به گیتی به دیدار تو زنده‌ام
کنون گر پذیری تو را بنده‌ام — دل و جان به مهر تو آکنده‌ام
چنین داد پاسخ که من بنده‌ام — نباشم جدا از تو تا زنده‌ام

(همان: ۶/ ۱۵۱- ۱۴۹)

«گلنار» در هفت جملهٔ بالا دو بار ضمیر «من» و چهار بار ضمیر «تو» را می‌آورد؛ زیرا حس بندگی و زیردستی به او اجازه نمی‌دهد از خود بیش از اردشیر سخن گوید. هم‌چنین سه بار خود را بنده می‌خواند و وجود خود را بسته به وجود اردشیر می‌داند؛ از این‌رو، در زبان او لایهٔ اجتماعی زیردستانه شنیده می‌شود.

«رودابه» نیز در برابر کنیزان گفتاری «تحکم‌آمیز»، «گستاخانه» و گاه «تمسخرآمیز» دارد؛ اما در برابر پدر، به «سکوت» تن می‌دهد. این موقعیت‌سنجی در زبان، نشان از پایگاه اجتماعی بالای او دارد (سخنان او خطاب به کنیزان و مادر در ضمن لایه‌های دیگر زبانی آمده و از تکرار آن پرهیز می‌کنیم).

در زبان «سیندخت»، لایهٔ اجتماعی زنی درباری شنیده می‌شود. وی پس از آگاهی از راز رودابه و با وجود اندوه، خشم و ترس فراوان، زبانی «نرم» دارد. رودابه را «سرافراز و ماه‌روی» می‌خواند و درخواست می‌کند رازش را به مادر بگوید:

به رودابه گفت ای سرافراز ماه — گزین کردی از ناز بر گاه چاه
چه ماند از نکو داشتن در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
ستم‌گر چرا گشتی ای ماه‌روی — همه رازها پیش مادر بگوی

(همان، ۱/ ۲۱۳- ۲۱۴)

در این سخنان «لطافت» و «نرمی»، با «دانایی» و «فرهیختگی» آمیخته‌است. نه از آتش «خشم درونی» او خبری هست و نه از «ناسزاگویی» و«بی‌قراری» نشانی یافت می‌شود.

پس از خشم مهراب از دل‌سپردگی رودابه به زال نیز، سیندخت در جای‌گاه زنی«ادب-آموخته» و «دانا» برای آرام کردن شوی او را در آغوش می‌گیرد و با این‌که مهراب با ضربهٔ دست، او را کنار می‌زند و دروغ‌گو می‌خواند، سیندخت هم‌چنان با مهر و خرد (ای سرفراز، غم تو غم من است و...) سخن می‌گوید:

بدو گفت سیندخت کای سرفراز — به گفتار کژی مبادم نیاز
گزند تو پیدا گزند منست — دل دردمند تو بند منست
(همان: ۱/ ۲۱۸)

زبان «پرستندگان رودابه» در آغاز به دور از لایهٔ اجتماعی آنان است و پس از شنیدن دل‌دادگی او می‌گویند «شرم و حیا نداری»:

تو را خود به دیده درون شرم نیست؟ — چو رخسار تو تابش پرو نیست!
(همان، ۱/ ۱۸۸)

در این مرحله، زبان کنیزان از لایهٔ اجتماعی آنان دور است. به‌همین دلیل، سرایندهٔ شاهنامه از طریق خشم رودابه آنان را به جای‌گاه خود واقف می‌کند و آن‌گاه مطابق لایهٔ اجتماعی و میل رودابه سخن می‌گویند: «ما بندهٔ توایم، تو باید فرمان بدهی و ما اجرا کنیم، چون فرمان تو به‌ترین است»

به آواز گفتند ما بنده‌ییم — به دل مهربان و پرستنده‌ییم
نگه کن کنون تا چه فرمان دهی — نیاید ز فرمان تو جز بهی
(همان: ۱۸۹)

آیا از زبان کنیزان، سخنانی جز این می‌توان چشم داشت؟

«گردآفرید»، پهلوان‌زاده است و طبقهٔ اجتماعی در گفتارش جلوه می‌کند؛ هنگامی‌که دربرابر سپاه سهراب قرارمی‌گیرد، مانند پهلوانان رجز می‌خواند: «تنها گردان و بزرگان کارآزموده‌تان را به‌نبرد با من بفرستید»:

که گردان کدام‌اند و جنگ‌آوران — دلیران و کارآزموده سران
(همان: ۲/ ۱۳۲)

درست است که هنگام شکست و اسارت، لحن و زبان پهلوانی او زنانه می‌شود: «ز بهر من آهو ز هرسو مخواه»(همان: ۱۳۴) اما پس از بازگشت به دژ، زبان او دوباره پهلوانی می‌شود: «تو را به‌تر آید که فرمان‌کنی/ رخ نامور سوی توران‌کنی...» (همان) به دیگر سخن، هنگامی‌که آزادی عمل دارد، زبان او به سوی لایهٔ اجتماعی او سوق می‌یابد. اما زمانی که در تنگنا قرار می‌گیرد، جنسیت در زبانش خودنمایی می‌کند.

«فرنگیس»، در سخت‌ترین لحظه‌های زندگی (مرگ همسر) اشک می‌ریزد، پدر را با صفت «پرهنر» می‌خواند، به او التماس می‌کند: «مکن بی‌گنه بر تن من ستم» و او را زیردستانه پند می‌دهد: «سر تاجداران مبر بی‌گناه»، اما پا را از مرز ادب فراتر نمی‌نهد:

بدو گفت کای پرهنر شهریار — چرا کرد خواهی مرا خاک‌سار
سر تاجدارای مبر بی‌گناه — که نپسندد این داور هور و ماه
سیاوش که بگذاشت ایران زمین — همی از جهان بر تو کرد آفرین
بیازردش از بهر تو شاه را — چنان افسر و تخت و بن‌گاه را
مکن بی‌گنه بر تن من ستم — که گیتی سپنج است با باد و دم

(همان: ۳۵۴/۲)

به نظر می‌رسد در این میان، تنها «سودابه» رفتاری به دور از شأن بزرگ‌زادگان دارد. در زبان او «حیله و نیرنگ»، «دروغ»، «وسوسه» «بی‌وفایی به شوی» و... شنیده می‌شود و به نظر می‌رسد زبان او نیز مطابق لایهٔ اجتماعی اوست؛ زیرا شخصیت و زبان دختر پادشاه هاماوران با شاه‌بانوهای ایرانی و تورانی متفاوت است (پیش از این نمونهٔ زبان او آمده).

«دختر هفتواد» نیز اقبال خود را در کرم سیب می‌بیند. زبان او نشان‌دهندهٔ دختری ساده و قانع از لایهٔ اجتماعی صنعت‌گر است. (نمونهٔ زبان وی نیز پیش از این آمده‌است)!

۲-۳-۲- زنان مثنوی

برخلاف شاهنامه که در آن زنان اقشار مختلف سخن می‌گویند، در مثنوی زنان قشر متوسط اجتماع سخن می‌گویند و زنان لایه‌های بالاتر و پایین‌تر یا سخن نمی‌گویند یا مانند

بلقیس بسیارکم می‌گویند. و درصورت سخن‌گفتن، زبان آنان به دور از جای‌گاه اجتماعی-شان است؛ مانند آسیه، هم‌سر فرعون که پس از مشورت فرعون با او، چنان سخنانی بر زبان می‌آورد که از مخالفان صددرصد او در کوچه و خیابان نیز به‌دور است و ردپای سخن راوی در آن به خوبی احساس می‌شود:

باز گفت او این سخن با ایسیه گفت جان‌افشان بر این ای دل‌سیه
برجهید از جا و گفتا بخّ‌لک آفتابی تاج گشتت ای کلک
(مثنوی، ۱۹۲۵: ۴/ ۴۳۲)

چگونه می‌توان پذیرفت آسیه، شوی خود، «فرعون» فرمانروای مقتدر مصر را با صفت «دل‌سیه» و «کلک» بخواند. هم‌چنین گستاخانه، «موسی» را «تاج سر» او بداند. کوتاه سخن آن‌که، آسیه چنان به دور از لطافت زنانه و جای‌گاه اجتماعی خود سخنانی مملو از سرزنش، توهین، پند، اندرز، حکمت و عرفان با شوهر سرکش می‌گوید که در نتیجهٔ آن، فرعون از او می‌گریزد و تصمیم می‌گیرد با هامان، وزیر خود، مشورت کند. این زبان «مردانه» و «خشن» که متعلق به خود مولاناست و نه آسیه، از زبان سیندخت شاهنامه بسیار دور است که با رفتار و گفتار زنانه، لطیف و موقرانهٔ خود توانست مهراب و سام را آرام و با خواستهٔ خود هم‌راه کند.

چنان‌که دیده می‌شود، در شاهنامه لایهٔ اجتماعی در زبان زنان از بازتاب ویژه‌ای برخوردار است و در مثنوی هیچ بازتابی ندارد. این نشان می‌دهد که جای‌گاه اجتماعی افراد هم نزد فردوسی و هم در خاست‌گاه داستان‌ها بسیار اهمیت داشته‌است. درحالی‌که مولانا به موقعیت اجتماعی کاملا بی‌توجه است که می‌تواند تأثیر آموزه‌های دینی و عرفانی در زمینهٔ جای‌گاه افراد بر اساس تقوی باشد.

۲-۴- منطقه (زمان و مکان)

۲-۴-۱- زنان شاهنامه

در شاهنامه زنانی از سرزمین‌های دور و نزدیک نقش‌آفرینی می‌کنند؛ اما زبان آنان به نسبت منطقهٔ جغرافیایی با یک‌دیگر تفاوتی ندارد و از واژه‌هایی ویژهٔ آن منطقه استفاده

نمی‌کنند. برای مثال، زبان سودابه، دخت شاه هاماوران، با رودابه و سیندخت کابلی، تهمینهٔ سمنگانی و کتایون رومی تفاوتی ندارد. گذشته از فاصلهٔ مکانی، فاصلهٔ زمانی نیز در زبان آنان تأثیرگذار نیست؛ درحالی‌که، باختین از تأثیر زمان نیز در کنار مکان سخن گفته است: هر کلمه رنگ و بوی حرفه، نوع ادبی، جریان و حزب و اثر مشخص، انسان مشخص، نسل، دوران، روز و ساعتی را با خود حمل می‌کند. هر کلمه رنگ و بوی زمینه و زمینه‌هایی را که در آن‌ها واقع شده‌است به خود می‌گیرد. تمامی کلمات و تمامی اشکال زبانی جای‌گاه مقاصد هستند (تودوروف، ۱۳۹۱: ۹۶). اما در شاهنامه زنان دورهٔ پیشدادیان وکیانیان همان‌گونه سخن می‌گویند که زنان دورهٔ ساسانیان.

۲-۴-۲- زنان مثنوی

ویژگی منطقه و زمان را در زبان زنان مثنوی نیز نمی‌توان یافت. نه در زبان زن اعرابی واژگان و اصطلاحات عربی و نه در زبان آسیه واژگان و اصطلاحات عبری یافت می‌شود. دیگر شخصیت‌ها نیز به همین ترتیب به یک زبان یعنی زبان زمان و مکان مولانا سخن می‌گویند.

بدین‌ترتیب، تأثیر زمان و مکان در هیچ‌یک از دو اثر شنیده نمی‌شود. با این‌که مولانا از نوجوانی به سرزمین‌های بسیاری سفر کرده و با گویش‌ها و زبان‌های گوناگون آشنایی داشته‌است، بازتاب آن را در زبان شخصیت‌های داستان‌هایش نمی‌توان یافت. نبود انعکاسی از این دو لایه در زبان شخصیت‌های بررسی شده در هر دو اثر، می‌تواند نشانی از دشواری گنجاندن این ویژگی‌ها در زبان شخصیت‌ها یا ناآگاهی مؤلفان از این کارکرد زبان باشد.

۲-۵- موقعیت (ژانر)

باختین در بحث از گونه‌های زبانی از «موقعیت گفتار» یاد کرده و انصاری (۱۳۸۴) نیز ژانر را موقعیت دانسته‌است.

گفتار با روابط طبقاتی، سن و سال، جنسیت، حرفه و... در ارتباط است. هم‌چنین با پدیده-های بی‌واسطه‌تر و منحصرتر حیاط اجتماعی و درنهایت با اخبار روز، ساعت و دقیقه ارتباط

دارد [زمان]؛ برای مثال، واژه‌های منفرد «خب» یا «اووه» که برای صورت‌های دیگر زبان-شناسی بی‌معناست، با موقعیت موجود و اجتماعی میان سخن‌گو و شنونده دارای معنای خاص و روشنی می‌شوند. باختین از اصطلاح موقعیت‌مندی در تعریف گفتار و زبان استفاده می‌کند؛ بدین‌معنا که معنای اصیل گفتارها را در موقعیت رخدادشان باید درک کرد (انصاری ۱۳۸۴، ۲۶۰- ۲۶۱).

۲-۵-۱- زنان شاهنامه

ویژگی موقعیت را در زبان برخی زنان شاهنامه به وضوح می‌توان یافت؛ برای مثال، زبان «گردآفرید» مطابق موقعیت‌های گوناگونی که در جنگ با سهراب پیش می‌آید، تغییر می‌کند. پیش از اسارت رجز می‌خواند؛ مانند «که گردان کدام‌اند و جنگ‌آوران...» (شاهنامه، ۱۹۲۵: ۲/ ۱۳۴)، هنگام گرفتار شدن به دست سهراب، به قصد افسون‌گری و فریب، او را «سرآمد دلیران و پهلوانان» می‌نامد، پس از آوردن مقدماتی، حریف را از رسوایی جنگیدن با زن و اسیر کردن او می‌ترساند؛ مانند «سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی»، خواستهٔ خود را به او تحمیل می‌کند؛ مانند «نهانی بسازیم بهتر بود» و در پایان نیز کار را به لابه می‌کشاند؛ مانند «ز بهر من از هرسو آهو مخواه». وی می‌داند که نوجوانی هراندازه جنگ‌جو و پهلوان را می‌توان با «تهدیدی» و «تعریفی» و «لبخندی» در دام انداخت. پس در این موقعیت دشوار، تمام شگردها را به کار می‌گیرد، در آخر نیز سهراب را فریب می‌دهد و با او پیمان می‌بندد «چو آیی بدان ساز کت دل هواست» (همان، ۱۳۶)؛ اما هنگامی‌که خطر را پشت سر می‌نهد، وارد دژ می‌شود و درها را پشت سر می‌بندد، بر بالای باره می‌رود و با کنایه‌سخن می‌گوید: «که ترکان ز ایران نیابند جفت»، «خورد گاو نادان ز پهلوی خویش» (همان) و...:

بخندید و او را به افسوس گفت — که ترکان ز ایران نیابند جفت
چنین بود و روزی نبودت ز من — بدین درد غمگین مکن خویشتن

(همان)

در این موقعیت، ناگهان از کینه‌جویی شخصی منصرف می‌شود و دوباره در جلد پهلوانی خود فرو می‌رود؛ پس، شگرد زبانی او ترساندن و ترغیب سهراب به بازگشت به توران است: «رخ نامور سوی توران کنی» (همان).

تغییر زبان بنا به موقعیت در زبان «سیندخت» نیز شنیده می‌شود. زبان او در گفت‌وگو با کنیزان رودابه «تحکم‌آمیز» است: «از کجایی بگوی»، «به حجره درآیی به من ننگری»، «به تو بدگمانم»:

پر اندیشه شد جان سیندخت از اوی — به‌آواز گفت از کجایی بگوی
زمان تا زمان پیش من بگذری — به‌حجره درآیی به من ننگری
دل روشنم بر تو شد بدگمان — نگویی مرا تا زهی گر کمان

(همان، ۱/ ۲۱۲)

در برابر رودابه، گاه «تحکم‌آمیز»، گاه «ملتمسانه» و گاه «مهرورزانه»، در برابر مهراب،«مهربانانه» و«زیردستانه» و در برابر سام بنا به موقعیت، «موقرانه»، «لطیف» و «هشداردهنده» است؛ هنگامی که نزد سام می‌رود، در موقعیت آغازین از معرفی خود سرباز می‌زند و با سخنانی نرم از وی می‌خواهد که «از خدا بترسد و جان بی‌گناهان کابل را به خطر نیندازد». در موقعیت، آرامش سام «یکی سخت پیمان» از او می‌گیرد که جان خود و خویشانش در امان باشد؛ در این موقعیت در زبان او تحکم بیش‌تری وجود دارد. پس از آن‌که سام با او پیمان می‌بندد، سیندخت با صراحت و افتخار خود را «خویش ضحاک»، «هم‌سر مهراب پهلوان» و «مادر رودابهٔ ماه‌رو» معرفی می‌کند که «زال دلدادهٔ او» است. سخنان «مدبرانهٔ» او در این موقعیت‌های گوناگون است که گره از کار می‌گشاید و سام بی‌درنگ رضایت با این وصلت را از منوچهر شاه درخواست می‌کند.

«فرنگیس» نیز در موقعیت اسارت سیاوش برای پشیمان کردن پدر از کشتن او، نزد پدر لابه می‌کند، او را پند می‌دهد و از وی خواهش می‌کند؛ اما در موقعیت کشته شدن شوهر، عنان از کف می‌دهد و زبان به نفرین پدر می‌گشاید:

بـــه آواز بـــر جـــان افراســـیاب بنفریـــد بـــانرگس و گـــل پـــر آب
(همان، ۲/ ۳۵۹)

همان‌گونه که در این بیت دیده‌می‌شود، موقعیت سخت، بر لایهٔ اجتماعی فرنگیس نیز تأثیر می‌گذارد.

۲-۵-۲- زنان مثنوی

زبان سرزنش‌آمیز و تند و گزندهٔ زن اعرابی در آغاز داستان نسبت به مرد؛ مانند «در عرب تو هم‌چو اندر خط خطا» (مثنوی، ۱۹۲۵: ۲۲۶۰) و «ای ناموس‌کیش، ترّهات مگو. کار و حال خود ببین و شرم‌دار. کبر زشت و از گدایان زشت‌تر. از قناعت‌ها تو نام آموختی و...» (همان: ۲۳۱۵- ۲۳۲۰) بسیار متفاوت است. یا هنگام خشم مرد در میانهٔ داستان: «من خاک شماام نی ستی. جسم و جانم آن تست. وجودم هر نفس میرد پیش تو و...»؛ پس زبان زن بنا به موقعیت تغییر کرده‌است.

۲-۶- لایهٔ جنسیت

در این مقاله، مبحث «جنسیت» را به لایه‌های زبانی باختین افزودیم؛ زیرا تأثیر جنس بر زبان و تفاوت زبان زنان و مردان انکارناپذیر است و به طور کلی باید به لایه‌های زبانی باختین افزوده شود.

۲-۶-۱- زنان شاهنامه

زبان زنان شاهنامه به دلیل وزن حماسی اثر، پهلوانی است؛ اما گاهی نیز در کلام برخی می‌توان جنبه‌هایی زنانه یافت؛ برای مثال، «گردآفرید» پهلوان، زبانی مردانه دارد: «رجز می‌خواند»، «فریاد می‌کشد» و می‌جنگد؛ اما به محض اسارت در دست سهراب، زبانی زنانه و لطیف می‌یابد:

ز بهـر مـن از هـر سـو آهـو مخـواه میـــان دو صـــف برکشـــیده ســـپاه
(همان: ۲/ ۱۳۴)

تکرار واج «ه» به این بیت لطافت بخشیده‌است و افزون بر آن، حروف قافیهٔ «اه»، در پایان مصرع‌ها «آه» کشیدنی دردمندانه و زنانه را به ذهن متبادر می‌کند. سپس با تدبیری زیرکانه و زنانه سخنان خود را پیش می‌برد:

کنون من گشاده چنین روی و موی سپاه تو گردد پر از گفت و گوی
که بادختری او به دشت نبرد بدین سان به ابر اندر آورد گرد
(همان: ۱۳۴)

چنین زیرکی‌ها و تدابیر زنانه را در زبان «سیندخت» نیز می‌توان یافت؛ برای مثال در عتاب و خطاب به دخترش:

ستم‌گر چرا گشتی ای ماه‌روی هم همه رازها پیش مادر بگوی
(همان : ۱/ ۲۱۴)

«مهربانی»، «نرمی» و «لطافت» زنانه در این سخنان مشهود است: «ستم‌گر چرا گشتی»، «ای ماه‌روی»، «مادر» به جای «من» و... .

او کم‌تر خشم‌گین می‌شود، بیش‌تر می‌اندیشد و از روی تدبیر عمل می‌کند. زبان «نرم» و «مدبرانهٔ» او در رویارویی با سام نیز درخور توجه است:

بزرگان ز تو دانش آموختند به تو تیره گیهان بیفروختند
به مهر تو شد بسته دست بدی به گرزت گشاده ره ایزدی
گنه‌کار اگر بود مهراب بود ز خون دلش میژه سیراب بود
سر بی‌گناهان کاول چه کرد کجا اندر آورد باید به گرد
پرستندهٔ خاک پای تواند همه شهر زنده برای تواند
از آن ترس کاو هوش و زور آفرید درخشنده ناهید و هور آفرید
نیاید چنین کارش از تو پسند میان را به خون برهمن مبند
(همان: ۱/ ۲۴۰- ۲۴۱)

استفادهٔ فراوان از واج‌های بلند «آ» و «و» به گفتار او لطافتی زنانه بخشیده است.

وقتی«رودابه» از پرستندگان خود دربارهٔ دیدارشان با زال می‌پرسد، آنان با دقتی موشکافانه جزئیاتی را بیان می‌کنند که بیش‌تر از زبان زنان می‌توان شنید: «قامت بلند»،

«دارای فر شاهنشی»، «خوش آب و رنگ»، «میان‌لاغر»، «شانه‌های فراخ»، «لبان و گونه-های سرخ»، «چشمان سیاه»، «قوی پنجه»، «پهلوان اندام» و... (همان، ۱/ ۱۹۷). اما رودابه با لحنی زنانه و کنایه‌آمیز بدگویی‌های پیشین آنان را از زال به یادشان می‌آورد «چه شده! دیدگاهتان دربارهٔ زال عوض شده! شما که می‌گفتید او دست‌پروردهٔ سیمرغ است و سر و رویش سفید...»:

چنین گفت با بندگان سروبن — که **دیگرشدستی به رای و سخن**
همان زال کاو **مرغ پرورده بود** — چنان **پیرسر** بود و **پژمرده** بود
به دیدار شد چون گل ارغوان؟! — سهی قد و زیبارخ و پهلوان؟!
(همان)

تأکید بر سخنان پیشین کنیزان و تغییر دیدگاه‌شان در قالب «کنایه» و «تمسخر» زبانی بسیار زنانه را القا می‌کند. وی در مرگ رستم نیز، زال را شماتت می‌کند و با زبانی زنانه و مادرانه از او می‌خواهد: «که از داغ و سوگ تهمتن بنال» (همان: ۵/ ۴۶۴). گویی رفتار مردانهٔ زال در سوگ فرزند، تهمینه را به تنگ آورده‌است.

۲-۶-۲- زنان مثنوی

زنان مثنوی- اگر سخن بگویند- مانند زنان شاهنامه گاه زبانی زنانه دارند: این زبان را چندین بار از «پیرزنی» که باز پادشاه به خانهٔ او راه می‌یابد، می‌توان شنید. پیرزن با دیدن باز، با زبانی مادرانه و دل‌سوزانه می‌گوید: «پرهایت بلند و ناخن‌هایت دراز شده».

گفت نااهلان نکردندت به ساز — پر فزود از حد و ناخن شد دراز
(مثنوی، ۲/ ۳۲۶)

«در حکایت آن مهمان که زن خداوند خانه گفت که باران فرو گرفت...» در تشبیه ماندن میهمان به«صابون سلطانی»، زبان زنانه است؛ زیرا «صابون» واژه‌ای مربوط به حوزهٔ شست‌وشوی و خانه‌داری بوده‌است؛ هم‌چنین، تمام ابیات به «نرمی» و «لطافت» لحنی زنانه آمیخته است تا هم‌دلی شوی به دست آید:

مـرد مهمـان را گـل و بـاران نشـاند　　بـر تـو چـون صـابون سـلطانی بمانـد
انـدرین بـاران و گـل او کـی رود　　بـر سـر و جـان تـو او تـاوان شـود
(مثنوی‌معنوی، ۱۹۲: ۵/ ۲۳۲- ۲۳۳)

در حکایت «غلام هندو که به خداوندزادهٔ خود پنهان هوی آورده بود...» در سخنان مادر دختر واژگان و لحن ویژهٔ زنانه به گوش می‌رسد. هنگامی‌که خواجه شوهری صالح برای دختر خود انتخاب می‌کند زنان وی را به دلیل نداشتن ثروت، نامناسب می‌دانند:

پـس زنـان گفتنـد او را مـال نیسـت　　مـه‌تـری و حسـن و اسـتقلال نیسـت
(همان : ۶/ ۲۸۶)

بی‌گمان یکی از این زنان مادر دختر است. زنان داستان‌های مولانا «ظاهر بین» هستند؛ پس داماد مناسب را صاحب «اصالت»، «زیبایی» و «استقلال مالی» می‌دانند، نه اصول اخلاقی و معنوی. مادر دختر وقتی‌که حکایت عشق غلام را به دختر خود می‌شنود، هنگام تعریف آن برای شوی، صدایی متکبرانه و زنانه دارد «این هندوی مادر... فکر می‌کند کیست که عاشق دختر من شده؟ پس خائن است و به او اعتمادی نیست»:

کـاو کـه باشـد هنـدوی مـادر غـری　　کـه طمـع دارد بـه خواجـه دختـری
ایـن چنـین کرّاءگـی خـائن بـود　　ما گمـان بـرده کـه هسـت او معتمـد
(مثنوی، ۱۹۲۵: ۶/ ۲۸۷)

در قصهٔ «خلیفه که در کرم در زمان خود از حاتم طایی گذشته بود و نظیر خود نداشت»، «حرف‌های زن پرخاش‌جویانه است و غر و لند و شکوه از نداری، اما مرد هربار در پاسخ، موقرانه‌تر از مقام فقر می‌گوید.» (بیانلو، ۱۳۸۶: ۱۱۶) باید در نظر داشت که در مثنوی «گفت‌وگوهای قهرمانان، متأثر بودن زبان ایشان از جنسیت است؛ بدین معنی که معمولا گفتارهای زنانه، ضعیف، فاقد استدلال و برگرفته از فضایی محدود است؛ به گونه‌ای که وسعت اندیشه‌ای که مولانا به مردان در مثنوی داده، دارا نیستند و بیان‌شان نیز کاملا سطحی است و حتا به پرگویی معروف‌اند» (پیامنی، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

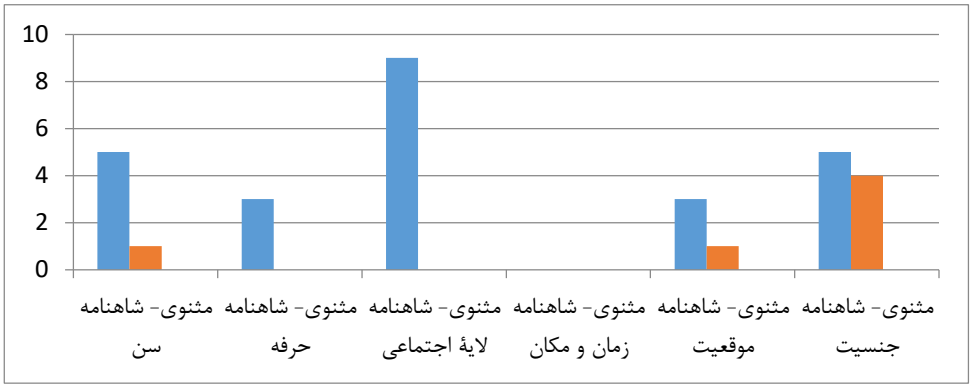
زن هنگام تنگنای خشم مرد، ناگهان خود را به «اسفناج» تشبیه می‌کند و به مرد می‌گوید: «با من هرچه می‌خواهی بپز». این تعبیرات مربوط به حوزهٔ آشپزی، زبانی زنانه است:

من سفاناخ تو با هر چم پزی با ترش‌با یا که شیرین می‌سزی
(مثنوی معنوی، ۱۹۲۵: ۱/ ۱۴۸)

چنان‌که دیده‌شد، زبان زنانه در شاهنامه و مثنوی تا حدودی در یک سطح شنیده می‌شود. نمود نزدیک به هم لایهٔ جنسیت در زبان زنان از توجه یکسان هر دو شاعر به جنسیت خبر می‌دهد.

چنان‌که از نتایج برمی‌آید، زبان مولانا مرکزگراست و اغلب شخصیت‌های او به یک زبان- که همان زبان راوی/ نویسنده است- سخن می‌گویند؛ یعنی وی کم‌تر از طریق زبان، شخصیت‌پردازی کرده‌است. اما زبان زنان شاهنامهٔ فردوسی بر زبان راوی/ نویسنده سیطره دارد و بر آن غلبه یافته؛ طوری‌که با نمایش سن، حرفه، لایهٔ اجتماعی و موقعیت، خود را از چارچوب کلیشهٔ راوی رهانیده؛ بنابراین فردوسی از زبان برای شخصیت‌پردازی بهره برده‌است و زبان شخصیت‌های زن داستان‌های او مرکزگریز است. از سوی دیگر، پیرو استقلال زبانی، زنان شاهنامه از دیدگاه راوی، استقلال بیش‌تری نسبت به زنان مثنوی دارند و این بی‌تردید افزون بر دیدگاه راویان نسبت به زن، به خاست‌گاه داستان‌ها و نگاه اجتماع نیز باز می‌گردد.

نمودار زیر، تعداد زنانی را که در هریک از دو اثر، گونهٔ زبانی ویژه داشته‌اند نشان می‌دهد:



نمودار چندزبانی در زبان زنان شاهنامه و مثنوی

***

نکتهٔ درخور توجه دیگر در بررسی گفت‌وگو میان شخصیت‌ها، تعداد ابیاتی است که در داستان‌های گفت‌وگو محور از زبان زنان و مردان شنیده‌می‌شود. این‌که راوی به کدام شخصیت اجازهٔ گفتار بیش‌تری برای رسیدن به اهدافش می‌دهد، نشان‌دهندهٔ باور و توجه راوی به وی است. در این‌جا از شاهنامه، گفت‌وگوهای «سیندخت با مهراب و سام» و «سودابه با سیاوش و کیکاووس» و از مثنوی «قصهٔ خلیفه...» به دلیل داشتن مکالمهٔ بیش‌تر بررسی می‌شود.

شاهنامه	شخصیت	بیت	شخصیت	بیت	شخصیت	بیت	شخصیت	درصد ابیات زنان در برابر مردان
	سودابه	۴۸	سودابه	۳۹	سیندخت	۴۱	سیندخت	۲۶ ۶۹
	کیکاووس	۱۷	سیاوش	۱۴	مهراب	۲۸	سام	۸ ۳۱
مثنوی	زن‌اعرابی	۲۷						۴۷
	اعرابی	۳۰						۵۳

جدول تعداد ابیات گفت‌وگو میان شخصیت‌های زن و مرد در شاهنامه و مثنوی

چنانکه در جدول مشهود است، تعداد ابیاتی که زنان شاهنامه در برابر مردان می‌گویند بسیار بیش‌تر، یعنی حدود ۶۹ درصد و این رقم در مثنوی عکس، یعنی ۴۷ درصد است. با تکیه بر نمود بیش‌تر چندزبانی در زبان زنان شاهنامه می‌توان چنین نتیجه گرفت که راوی شاهنامه زنان داستان‌ها را صاحب اندیشه و درخور بیان افکار و عقاید می‌داند؛ پس عرصهٔ سخن را برای آنان باز می‌کند؛ هم‌چنین پیرو استقلال زبانی، این زنان چنان‌که در داستان‌ها مشاهده شد، از استقلال فکری و عملی بیش‌تری برخوردار بودند. اما دیدگاه راوی مثنوی نسبت به زنان داستان‌هایش کم‌تر چنین است.

۲-۷- سکوت

به همان اندازه که سخن گفتن شخصیت‌ها و اجازهٔ گفتن دادن به آن‌ها در مبحث زبان دارای اهمیت است، به سکوت واداشتن آنها نیز نشانه‌ای است برای رسیدن به دیدگاه نویسنده/ راوی، اجتماع حاکم بر داستان‌ها و خاست‌گاه داستان‌ها؛ به‌ویژه که فردوسی خود، بر بی‌طرفی در روایت داستان‌ها تأکیده کرده؛ اما مولانا آن‌گونه که خود خواسته، در داستان-های پیش از خود دخل و تصرف داشته‌است.

۲-۷-۱- زنان شاهنامه

با توجه به داستان‌های بررسی شدهٔ شاهنامه در این مقاله، درمی‌یابیم که فردوسی عرصهٔ گفتار را برای زنان داستان‌های خود باز گذاشته‌است و حتی به شخصیت منفوری چون سودابه نه تنها اجازهٔ سخن گفتن داده، که او بیش از مردان داستان سخن می‌گوید و بی‌پروا آن‌چه می‌خواهد، بر زبان می‌آورد. در شاهنامه زنان به راحتی به مردان مهر می‌ورزند و بی‌واهمه سخنان عاشقانه بر زبان می‌آورند، از اهداف و آرزوهای خود سخن می‌گویند، در جنگ‌ها رجز می‌خوانند و برای باز کردن گره‌های سخت از معجزهٔ کلام بهره می‌برند.

۲-۷-۲- زنان مثنوی

برخلاف شاهنامه، اغلب شخصیت‌های زن کلیدی داستان‌های بررسی شده در مثنوی، یا سکوت اختیار می‌کنند یا در سرتاسر داستان از آنان سخن چندانی شنیده نمی‌شود و

اغلب هرجا نیاز به گفتار زنان بوده، راوی به طور غیر مستقیم از آنان نقل قول کرده‌است؛ برای مثال، «کنیزک» در «داستان پادشاه و کنیزک» با این‌که از ارکان اصلی داستان است (معشوق پادشاه و عاشق زرگر)، حتی جمله‌ای بر زبان نمی‌آورد و فقط دو اسم مکان «سرپل و کوی غاتفر» (همان: ۱۲) مستقیم از زبان او شنیده می‌شود.

در داستان «بلقیس» و سلیمان نیز حتی یک کلمهٔ مستقیم از زبان بلقیس شنیده نمی‌شود، با این‌که سلیمان ۴ بار خطاب به او سخن می‌گوید؛ برای مثال:

خیز بلقیسا چو ادهم شاهوار دود از این ملک دو سه روزه برآر

(مثنوی، ۱۹۲۵: ۴/ ۸۲۸)

هم‌چنین زبان و صدای «زن نوح»- که با او مخالفت می‌کند، برای او دسیسه می‌چیند و قوم را زیر سلطهٔ خود می‌آورد- در داستان حضور ندارد.

«کنیز امیر موصل» نیز با این‌که شخصیت محوری داستان محسوب می‌شود، در سکوت به سر می‌برد و در سراسر داستان از او تنها خنده‌ای به گوش می‌رسد. البته برخی زنان نیز در مثنوی سخن می‌گویند، گاه به زبان ویژهٔ راوی؛ مانند «آسیه» که پیش از این دربارهٔ شنیدن صدای راوی از زبان او سخن گفتیم و گاه به زبان خود؛ مانند «زن اعرابی» که آن‌قدر سخن می‌گوید تا راوی ثابت کند زیاده‌گو و باعث خشم مرد است.

ناگفته پیداست که شدت و ضعف حضور سکوت در زبان شخصیت‌های اثری، بیان-کنندهٔ دید نویسنده نسبت به آن شخصیت‌هاست. این امر نشان می‌دهد نویسنده، آن شخصیت را تا چه اندازه صاحب اندیشه و هویت می‌داند و او را درخور بیان تفکر و عقیده می‌شمارد.

نتیجه گیری

با تکیه بر نتایج بررسی‌ها در این پژوهش، برخلاف نظر باختین، شعر و نوع حماسه نیز می‌تواند دارای مختصات چندزبانی باشد.

پنج لایهٔ زبانی «سن»، «حرفه»، «لایهٔ اجتماعی»، «موقعیت» و «جنسیت» از میان شش لایه، در زبان شخصیت‌های زن شاهنامه بازتاب دارد. از این میان، بیش‌ترین اثرگذاری

را در «لایهٔ اجتماعی» می‌توان یافت که نشان‌دهندهٔ اهمیت جای‌گاه اجتماعی افراد نزد فردوسی و خاست‌گاه داستان‌ها و بی‌اهمیت بودن آن نزد مولاناست.

در مثنوی، تنها سه لایهٔ «سن»، «جنس» و «موقعیت» در زبان زنان بازتاب دارد و تعداد شخصیت‌ها در هیچ‌یک، چشم‌گیر نیست. هم‌چنین، لایهٔ جنسیت در هر دو اثر بازتاب یکسان داشته که اهمیت جنسیت را نزد هر دو شاعر نشان می‌دهد و نبود لایهٔ زمان و مکان می‌تواند گویای ناآگاهی هر دو شاعر از این کارکرد زبان یا دشوار بودن انعکاس آن‌ها در زبان شخصیت‌ها باشد.

فردوسی در شخصیت‌پردازی زنان از عنصر زبان بسیار بهره‌برده و از زبان تمرکززدایی کرده‌است؛ اما زبان مولانا بیش‌تر تمرکزگراست و اغلب شخصیت‌های او به زبان راوی سخن می‌گویند. همچنین، پیرو استقلال زبانی، زنان شاهنامه در عمل‌کرد و اندیشه نیزاستقلال بیش‌تری نسبت به زنان مثنوی دارند که این امر، افزون بر نمایش دیدگاه راویان نسبت به زن، به خاست‌گاه داستان‌ها و نگاه اجتماع به زنان باز می‌گردد. دیگر آن‌که، زنان شاهنامه شخصیت‌هایی گفت‌وگو محوراند و زنان مثنوی اغلب مهر سکوت بر لب دارند.

افزودن «جنسیت» بر لایه‌های زبانی باختین، نشان داد این لایه نیز می‌تواند مانند دیگر موارد در زبان افراد تأثیرگذار باشد و نویسنده در شخصیت‌پردازی از آن بهره ببرد؛ بنابراین باید لایهٔ جنسیت بر پنج موردی که باختین مطرح کرده، اضافه شود.

با توجه به محدودیت حجم مقاله، پیشنهاد می‌شود دیگر پژوهش‌گران، تمامی شخصیت‌های این دو اثر را از دیدگاه چندزبانی در رساله‌ای بررسی کنند؛ زیرا در آن صورت می‌توان مختصات زبانی زنان و مردان را در مقایسه با یک‌دیگر سنجید و به نتایج دقیق‌تر و کامل‌تری دست یافت.

فهرست منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۹). ***زن در شاهنامه***، ۲۱/ ۱۰/ ۹۵، www.Iranboom.ir.
- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). ***دموکراسی گفت‌وگویی***. تهران: مرکز.
- انصاف‌پور، غلامرضا.(۲۵۳۵). ***حقوق و مقام زن در شاهنامهٔ فردوسی***، تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- باختین، میخاییل. (۱۳۹۱). ***تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان***. ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نی.
- بصاری، طلعت. (۱۳۵۰). ***زنان شاهنامه***، تهران: دانش‌سرای عالی.
- بیانلو، حسن. (۱۳۸۶). «آیا مثنوی چندصدایی است»، ***همایش داستان‌پردازی مولوی***. به کوشش محمد دانش‌گر، تهران: خانهٔ کتاب، صص ۸۹- ۱۲۷.
- پیامنی، بهناز. (۱۳۸۶). «بررسی ساختار گفت‌وگو در داستان‌های مثنوی مولوی»، ***همایش داستان‌پردازی مولوی***، به کوشش محمد دانش‌گر، تهران: خانهٔ کتاب، صص ۱۲۹- ۱۴۷.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۱). ***منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین***. ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- جونز، ملکم وی. (۱۳۸۸) ***داستایفسکی پس از باختین***، ترجمه امید نیک فرجام. تهران: مینوی خرد.
- چراغی، رحیم. (۱۳۸۹) «سودابه وسوسهٔ قدرت»، ***چیستا***، شماره ۲۷۳، صص ۴۲- ۴۵.
- خسروی، اشرف و اسحاق طغیانی. (۱۳۸۹). «تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت سودابه و رودابه»، ***کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، شماره ۲۱، صص ۹- ۳۷.
- داودنیا، نسرین و همکاران. (۱۳۹۲) «شخصیت مرزی سودابه در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی***، شماره شانزدهم، صص ۷۷- ۹۸.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***، تهران: فردوس.
- فردوسی توسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدمهٔ احسان یارشاطر، Persica: Bibliotheca نیویورک.

- کلیگز، مری. (۱۳۸۸). ***درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی،*** ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.
- مؤمنی، اکرم. (۱۳۸۸). «شخصیت‌پردازی زن در حدیقهٔ الحقیقهٔ، منطق الطیر و مثنوی معنوی»، (کارشناسی ارشد)، استاد راهنما: پدرام میرزایی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانش‌کدهٔ علوم انسانی، دانش‌گاه پیام نور استان تهران.
- مولانا، جلال الدین محمد. (۱۹۲۵). ***مثنوی معنوی،*** تصحیح رینولد الین نیکلسون، لیدن: برلین.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). ***واژه‌نامهٔ هنرداستان‌نویسی،*** تهران: مهناز.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت،*** تهران: سخن.
- نیک‌روز، یوسف و محمد هادی احمدیانی. (۱۳۹۳). «شیوه‌های شخصیت‌پردازی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی،*** شماره ۱۸، صص ۱۷۳- ۱۹۱.
- Holguis.Michael. (2004**). *Dialogism bakhtin and his word,*** Routledge is an imprint of the taylor& francis group: LONDON and NEWYORK.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی