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

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

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

چکیده

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

کلید واژه‌ها: شاهنامه، ساختارگرایی، اسطوره، پی‌رفت، جدال خیر و شرّ، کهن الگو.

مقدمه

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

1. Vladimir Propp
2. Roland Barthes

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

پراپ بر *قصه‌های پریان* و بارت بر نمایشنامهٔ *راسین* انجام داده است، طبقه بندی قصه‌ها و تحلیل رمزگانی هر طبقه است. نوشتهٔ حاضر با الهام گرفتن از شیوهٔ این دو منتقد بزرگ، سعی در طبقه بندی قصه‌ها و داستانهای اساطیری، حماسی و تاریخی شاهنامه فردوسی و تحلیل مهمترین پی‌رفت این اثر، یعنی جدال خیر و شرّ دارد. روش کار عبارت است از: طبقه‌بندی قصه‌های شاهنامه در قالب پی‌رفتهایی[1] (۱) معدود، به دست دادنِ فراوانی حضور پی‌رفتها و دستیابی به درونمایهٔ شاهنامه؛ یعنی جدال خیر و شرّ بر اساس بسامد بالای این پی‌رفت. تحلیل در زمانی انگارهٔ اساطیری جدال نیک و بد بخش پایانی مقاله را تشکیل می‌دهد. هدف نهایی اثباتِ الگوی اساطیری جدال خیر و شرّ همچون کهن الگوی روایت به‌استناد پیشینهٔ فرهنگ جهانی این واحد اسطوره‌ای و تعریفِ پراپ، تودوروف[2] و بارت از قصه و داستان به‌تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم از این الگو است.

۱. نگاهی مختصر بر ساختارگرایی

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

۱-۱. تحلیل ساختاری بر داستانهای اساطیری و حماسی

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

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

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

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

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

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

می‌گیرند و این بر خلاف ادعاهایی است که برای اثبات عکس این گفته مطرح شده است. شعر گفته‌ای‌ست که نمی‌توان ترجمه اش کرد مگر به بهای تحریف جدّی، حال آن که ارزش اسطوره‌ای اسطوره، حتی در بدترین ترجمه هم حفظ می‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۴).

۱-۲. روش تحلیل ساختاری شاهنامه فردوسی

بنابر آن چه گذشت، بهترین تحلیل ساختاری شاهنامه فردوسی، با توجه به ساختار روایی آن که از داستانها و داستان واره‌های حماسی و اساطیری –چه در بخش حماسی اساطیری و چه در بخش حماسی تاریخی– تشکیل شده است، روش ساختاری در تحلیل داستانهای اسطوره‌ای است. این شیوه ناظر بر تمایزی‌ست که سوسور در زبانشناسی میان دیدگاه در زمانی و هم زمانی قایل شده است. از دیدگاه هم زمانی، یک پی‌رفت (واحد پایهٔ روایت) می‌تواند طرحی پوشش دهنده بر قصه‌ها و روایات متعددی باشد که همه از آن طرح تبعیت می‌کنند، و در بررسی درزمانی هرپی‌رفت –که خودالگوی چندین قصه است– ازنظر پیشینه و تاریخچهٔ شکل گیری مورد تحلیل قرار می‌گیرد. با دستیابی به ژرف ساخت اساطیری قصه‌ها، این واقعیت انکارناپذیرخواهد بودکه واحدهای اسطوره‌ای دارای امکاناتی تفسیری هستندکه باعث می‌شوند ازکارکرد توصیفی خود فراتر روند و در یک رابطهٔ جانشینی در قالب داستانها و قصه‌های متعدّد بیان شوند. تحلیل هم‌ْ زمانی ناظر بر رابطهٔ همنشینی و تحلیل در زمانی ناظر بر رابطهٔ جانشینی در روایت است (روتوِن، ۱۳۸۱: ۵۳–۵۶).

مجموع این شیوهٔ تحلیل ساختاری را می‌توان درکارکسانی چون پراپ، لِوی استراوس وبارت دید و همین شیوه، یعنی التقاط سبک این سه منتقد شیوهٔ مناسبی درتحلیل ساختاری شاهنامه فردوسی به شمار می‌آید. کار پراپ طبقه‌بندی یک صد قصهٔ پریان روسی و تنظیم سی و یک کارکرد[۲] برای این مجموعهٔ صد قصه‌ای بوده است (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰–۱۳۵) و االبته شیوهٔ او با وجود فضل تقدّم، به جهت کلیّت یافتن در سی ویک کارکرد و خالی بودن از تحلیل در زمانی روشی جامع به شمار نمی‌تواند آید (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۲). کلود لوی استراوس (۱۹۵۰. م) گرچه با تحلیل درزمانی انگاره‌های اساطیری هر پی‌رفت، بخشی از نقص کار پراپ را جبران کرده لکن تحلیل نموداری پیچیدهٔ او بر انگاره‌های اساطیری حاکم بر هر پی‌رفت، شیوهٔ او را از قابلیت ساختاری بودن خارج کرده است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۵–۱۱۰).

گرچه به اعتقاد برخی، رولان بارت منتقد فرانسوی نمایندهٔ نقیضه گویی و آشفتگی دیدگاه در نقد ادبی معاصر به‌شمار می‌رود(کولی؛ ۱۳۸۲: ۹–۱۶) امّا دیدگاه تحلیل ساختاری او ضمن بهره گیری از شیوه‌های پراپ و استراوس در نهایت کاربردی تر به نظر می‌رسد. او در تحلیل نمایشنامه‌های راسین

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

به هر حال اختلاطی از سه شیوهٔ منتقدان فوق بویژه رولان بارت که از اصالت سبک، کاربردی بودن و تحلیل دو جنبهٔ هم‌زمانی و درزمانی برخوردار اسـت، بهتـرین شـیوه در تحلیـل سـاختاری داسـتانهای حماسی و اساطیری از جمله شاهنامهٔ فردوسی است. دکتر پور نامداریان، شبیه به همین الگو را در تحلیل داستانهای عطار به‌کار برده و به پی‌رفتی پویا[۶] و ارزشمند دست یافته است. در اینجا مجال پرداختن بـدان نیست لکن این تحقیق مؤید شیوهٔ نگارنده در تحلیلـی اسـت کـه در ایـن مقالـه بـه دسـت خواهـد داد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۵۹-۲۹۲).

۲. طبقه بندی داستانهای شاهنامه

به منظور طبقه‌بندی داستانهای اساطیری، حماسی و تاریخی شاهنامه به شیوه‌ای که ذکـر شـد، نخـست لازم است هر داستان به یک پی‌رفت تقلیل یابد؛ به طوری که هر پی‌رفت چند کارکرد (حداکثر پـنج) یـا نقش ویژه را تشکیل دهد. کارکردهای درون هر پی‌رفت لازم است در برگیرندهٔ یک کنش روایی باشد و در پیشبرد توالی داستان (قصّه)[۳] نقشی مهم ایفا کند. بعد از پراپ کمتر کسی همچـون خـود او بـر ایـن ویژگی تأکید داشته است که کارکرد باید حتماً جنبهٔ کُنشی (نه ایـستا) داشـته باشـد. کریـستف بـالایی[۷] کارکردهای کنشی را «نقش» و غیرکنشی را «نقش صفر» نامیده است (بالایی و کـویی پـرس، ۱۳۷۸: ۱۷۶-۲۵۸) اما بارت و پراپ نقش صفر را در پی‌رفت داستان مؤثر نمی‌دانند.

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

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

این سی و نه پی‌رفت اصلی که میزان۹۱/۳۱٪ از کُلّ داستانهای شاهنامه را در بر دارد، به‌ترتیبِ بیشترین بسامد عبارتند از: ۱. پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ (۱۱/۰۱٪)، ۲. خونخواهی (۶/۰۸٪)، ۳.برون همسری(۵/۲۱٪)، ۴. سوء استفاده از نابسامانی (۴/۹۲٪)، ۵. پند و تعیین جانشین (۴/۹۲٪)، ۶. جهانگردی و جهانگیری (۴/۹۲٪)، ۷. توسل به جادو (۴/۰۵٪)، ۸. دفاع نهایی با مانع (۳/۱۸٪)، ۹. اژدرکُشی (۳/۱۸٪)، ۱۰. عصیان و زوال (۳/۱۸٪)، ۱۱. جوانمرگی (۲/۸۹٪)، ۱۲. دفع مزاحم (۲/۸۹٪)، ۱۳. توطئهٔ قتل (۲/۶۰٪)، ۱۴. مجلس وعظ و سخنوری (۲/۶۰٪)، ۱۵. پرورش کودک قهرمان (۲/۰۲٪)، ۱۶. حسادت و سعایت (۲/۰۲٪)، ۱۷. قدردانی و مجازات (۲/۰۲٪)، ۱۸. مأموریت نجات (۱/۷۳٪)، ۱۹. کودک قیامگر (۱/۴۴٪)،۲۰. پیامبر نوآیین (۱/۴۴٪)، ۲۱. تجسُّس (۱/۴۴٪)، ۲۲. ازدواج با بانوی یاریگر (۱/۴۴٪)، ۲۳. جاودانگی خواهی (۱/۴۴٪)،۲۴. تراژیک (۱/۴۴٪)، ۲۵. فزونخواهی و گمراهی(۱/۱۵٪)، ۲۶. همسر ربایی (۱/۱۵٪)، ۲۷. عزلت گزینی شاه (۱/۱۵٪)، ۲۸. شکار و ازدواج (۱/۱۵٪)، ۲۹. جانشین نارسیده (۱/۱۵٪)، ۳۰. نزاع در تصاحب (۰/۸۶٪)، ۳۱. ناشناختگی (۰/۸۶٪)، ۳۲. توجه پدر و اعتراض برادران (۰/۸۶٪)، ۳۳. نشانداری (۰/۸۶٪)، ۳۴. آشکار شدن بُنُوّت (۰/۸۶٪)، ۳۵. خودکشی بر بالین عشق (۰/۸۶٪)، ۳۶. مرگ و رستاخیز (۰/۵۷٪)، ۳۷. گذار از خان (۰/۵۷٪)، ۳۸. رویین تنی (۰/۵۷٪) و ۳۹. آزمایش وَر (۰/۲۸٪).

۲-۱. فراوانی حضور پی‌رفتهای داستانی در شاهنامه

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

پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ بیشترین فراوانی را در شاهنامه فردوسی دارد. این پی‌رفت دارای سی و هشت قصه است که به‌طور مستقیم جدال خیر و شرّ را به نمایش می‌گذارد. البته توسُّعاً پی‌رفتهای

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

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

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

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

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

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

۳. جدال در می‌گیرد؛

۴. در جدال اولیهٔ عامل شرارت موفقیت به‌دست می‌آورد.

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

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

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

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

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

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

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

قصه‌ها به صورتی پنهانی و مستتر با اساطیر حاکم بر این قصّه‌ها پیوند می‌خورد کـه در واقـع مهمتـرین موضوع رمزگان فرهنگی در قصه‌های فوق نیز هست.

این پی‌رفت از دیدگاه رمزگان فرهنگی متأثّر از دو اسطورهٔ بزرگ: اسطورهٔ خدای خیر و شرّ و اسطورهٔ قربانی کردن نخستین آفریده است.(۵) در توضیح اسطورهٔ خدای خیر و شرّ ـ در ارتباط بـا پـی‌رفـت پـنج کارکردی جدال عملی خیر و شرّ ـ شایان ذکر است که این پی‌رفت در تحلیل هم‌زمانی و بررسـی محـور هم‌نشینی؛ یعنی ترتیب و توالی قرار گرفتن کارکردهای پنج گانه، متأثر از اسطورهٔ سـال بـزرگ کیهـانی است. بر اساس این اسطوره، جهان عمری محدود دارد که از آغاز تا پایان به سـه یـا چهـار دوره تقـسیم می‌شود: بر اساس روایات مزدایی عمر جهان دوازده هزار سال است کـه دورهٔ اول آن شـش هـزار سـاله است. از این شش هزار سال، سه هزار سال آن مینویی و سه هزارهٔ بعد اهورایی است که در آن اهـریمن به گیجی می‌افتد. دورهٔ دوم سه هزار سال است که دورهٔ اختلاط خیر و شرّ است و با حملـهٔ اهـریمن بـه اهورا مزدا آغاز می‌شود و در طول این دوره جدال نیک و بد برقرار است. دورهٔ سوم سه هزارهٔ یگانه سازی است که با پیروزی اهورا مزدا، جهان به کام هرمزد است. بنابراین عمر جهان درسه دوره عبارت اسـت از: ۱. دورهٔ آرامش مینویی و سپس حملهٔ اهریمن در پایان دوره؛ ۲. دورهٔ اختلاط یا جدال خیر و شرّ؛ ۳. دورهٔ تعادل دوبارهٔ اهورایی. در پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ کارکردهای اول و دوم ناظر بر دورهٔ اول، کارکرد سوم و چهارم ناظر بر دورهٔ دوم و کارکرد پنجم ناظر بر دورهٔ سوم عمر جهان است. البته این عمـر دوازده هزار ساله مطابق گزارشهای مزدایی در جداول گوناگون مستفاد از منابع مختلف تا سه هزار سـال تقلیـل می‌یابد (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۱۳–۱۱۶). روایات فراوانی نیز عمر جهان را دوازده هزار سال دانسته‌انـد کـه به چهار دورهٔ سه هزار ساله تقسیم می‌شود، امّا در این روایات دورهٔ اختلاط شش هـزار سـال ذکـر شـده است (مسکوب، ۱۳۵۷، ۲۰–۲۳). در اساطیر مـانوی نیـز عمـر جهـان شـامل همـین سـه دورهٔ تعـادل، آمیختگی و پیوستن به نور است(اسماعیل پور، ۱۳۵۷: ۵). در بند هشن عمر جهان نُه هزار سال است کـه شامل سه دورهٔ مینویی، آمیختگی و یگانه سازی است (دادگی، ۱۳۸۰، ۳۵–۳۳).

اصل اسطورهٔ خدایان خیر و شرّ را نمی‌توان قاطعانه به قومی خاصّ نسبت داد؛ گرچه انتـساب آن بـه باورهای عمومی پهنهٔ فرهنگی آسیای غربی در هزاره‌هـای اول، دوم و سـوم پـیش از مـیلاد پـذیرفتنی به‌نظر می‌رسد که ناشی از اعتقاد به «غول خدا» نخستین است. در تمدن سومری (تمدن بـین النهـرین) خدایان خیر و شرّ از غول زنی نخستین به نام «تیامت»[1] و به روایتی «آنو»[2] خدای بزرگ سـومری پدیـد

1. Tiamat
2. Anu

آمده‌اند. در درّهٔ سِند و اساطیر هند، از خدایی نخستین به نـام «پراپتـی»، خـدایان خیـر (دَئِـوَه‌هـا) و شـرّ (اسوره‌ها) آفریده شده اند. در ایران دو گروه خدایان خیر (اهورا و دَئِوَه‌ها) در هزارهٔ اول پیش از مـیلاد بـه دو گروه خدایان خیر (اهورامزدا) و خدای شرّ (دیو و اهریمن) تبدیل شده اند که در ادبیات زردشتی هـر دو از غول خدایی به نام زروان پدید آمده اند. در اساطیر یونان هم غول خدای «کرونوس»[1] دو گروه خدایان خیر تیتانها[2] و مظاهر شرّ سیکلوپها[3] را می‌آفریند. سوابق به وام رفتنِ این اسطوره از آسیای غربی به یونان قابل شناسایی است. در روایات عهد عتیق نیز دو مظهر خیر وشرّ، هابیل و قابیـل، از آدم زاده مـی‌شـوند. اسطورهٔ آفریدگاری این غول خدایان با اسطورهٔ قربانی شدن نخستین آفریده پیوند می‌خورد (بهار، ۱۳۸۱: ۳۹۶-۳۹۸).

در خصوص چگونگی آفرینش این غول خدایان باید گفت که اینان می‌آفرینند و خویش را بر سرِ این آفرینش قربانی می‌کنند تا از تباهی آنها خدایان خیر و شرّ آفریده شوند. پس غول خدایان همان انسان یـا موجود نخستین بوده اند که در اساطیر ایران، یونان و هند به تبعیّت از اساطیر بین النهرین انعکاس یافتـه اند (بهار، ۱۳۸۱: ۳۹۷). در داستانهای اسـاطیری مـا رو سـاختهایی چـون نخـستین آفریـده (کیـومرث)، نخستین موجود (گاو) و نخستین پادشاه (جمشید) متأثر از همین اسطوره است. از سی و هـشت قـصهٔ بـا پی‌رفت جدال عملی خیر و شرّ، پنج قصهٔ کیومرث و اهریمن، گاو برمایه و ضحاک، جمـشید و ضـحّاک، اغریرث و افراسیاب و سیاوش و افراسیاب، رو ساخت اساطیری قربانی شـدن نخـستین آفریـده هـستند. موضوع قربانی شدن در این قصه‌ها در رمزگانی هرمنوتیک (نمادین)، پیش زمینهٔ آفرینش مجدّد اسـت. از سوی دیگر، بر طبق اساطیر کهن، قربانی شدن یا کشته شدن غول خدای نخستین، کـاری اهریمنـی نبوده است چنانکه در آبان یشت می‌بینیم که هوشنگ، جمشید، ضـحّاک، فریـدون، نریمـان، افراسـیاب، کاووس، کیخسرو و دیگران برای اردویسورناهید صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسپند قربانی مـی‌کننـد (پور داوود، ج۱، ۱۳۷۷، ۴۲۰-۳۹۲) اما چون قربانی کردن از سوی عناصری اهریمنـی چـون ضـحاک و افراسیاب نیز صورت گرفته بویژه تحت تأثیر اندیشهٔ بعد از زردشت، کار ایشان گونه‌ای جدال خیـر و شـرّ ایجاد کرده است(بهار،۱۳۸۵: ۲۰۸) . در یک جابه جایی اساطیر می‌توان مرگ قابیلِ آدم (نظیرهٔ کیومرث) را نیز تجلی قربانی شدن نخستین آفریده در عهد عتیق دانست (سـرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۷-۲۲۰) چنانکـه قتل ایرج در شاهنامه هم متأثر از همین اسطوره است.

1. Cronus
2. Titans
3. Cylopes

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

۳. درونمایهٔ شاهنامه: کهن الگوی روایت

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

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

1. Archetype
2. Collective Unconscious

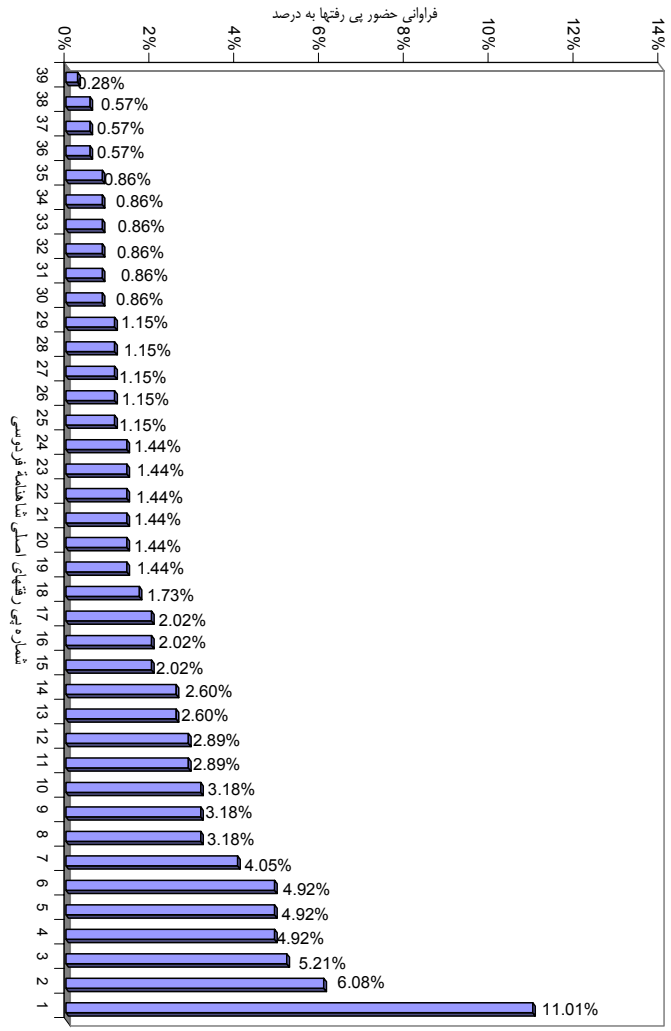
خیر وشرّ است. تعادل اولیه کارکرد ۱، بر هم خوردن تعادل کارکرد ۲و ۳ و ۴ و تعادل دوباره کارکرد ۵ است و موفقیت اولیهٔ عامل شرارت همان خویشکاریهای میانجی پراپ شمرده می‌شود.

چه پی‌رفت جدال خیر و شرّ را متأثر از اسطورهٔ جدال خیر و شرّ در ناخودآگاه جمعی بشر بدانیم، چه آن را به اسطورهٔ قربانی شدن نخستین آفریده پیوند دهیم و یا آن را متأثر از اسطورهٔ گناه نخستین به عنوان یکی از آغازین واقعه‌های روایی بشر به شمارآوریم، این پی‌رفت با توجه به الگو قرار گرفتن برای دیگر روایات داستانی –طبق تعریف پراپ، تودوروف و بارت– در واقع کهن الگوی روایت در زندگی بشر به شمار می‌آید. این کهن الگو در ژرف ساخت به صورت جدال خیر و شرّ و در روساخت در قالب قصه‌های جدال نیک و بد و با توسُّع و اندکی مسامحه در قالب کلیهٔ داستانهای روایی بشر بروز می‌کند.

نتیجه

اگر نقد ساختاری را در عصر حاضر مطمئن ترین و عملی ترین نوع نقد ادبی به شمار آوریم، بناچار مجبور به تفحّص در آثار و شیوهٔ کارکرد مهمترین ساختارگرایان در نقد و تحلیل ادبی خواهیم بود. این نوع نقد در ادبیات داستانی پیشرفت و کارآیی بسزایی داشته است، لکن طبیعی می‌نماید که هر نوع داستان را باید مطابق با ماهیت، اسلوب و نوع ادبی خاص آن در نظر آوریم. از این دیدگاه بهتر است تحلیل ساختاری قصه‌های حماسی و اساطیری مطابق شیوهٔ کسانی چون پراپ، استراوس و بارت انجام شود؛ یعنی به کار گرفتن تحلیل همْ زمانی (تشکیل پی‌رفت) و درزمانی، یعنی بررسی سوابق و پیشینه‌های علمی، فرهنگی و اساطیری آن پی‌رفت. با به کارگیری این شیوه در شاهنامه، پی‌رفت جدال خیر و شرّ به عنوان درونمایهٔ شاهنامهٔ فردوسی –به جهتِ جریان یافتن در قالب قصه‌ها و داستانهای بسیار و بلکه به دلیل نقش ژرف ساختی برای کلیهٔ آثار روایی بشری– اسطوره‌ای جهانی به شمار می‌آید که می‌توان از آن به کهن الگوی روایت در ادبیات داستانی یاد کرد.

نمودار شماره ۱. فراوانی حضور پی‌رفتها در شاهنامهٔ فردوسی



یادداشتها

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

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

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

۴. قایل شدن به تضادّ دو بنی به عنوان درونمایهٔ شاهنامهٔ فردوسی به این معنی نیست که فردوسی خود معتقد به تضادّ دو بنی یا ثنویت یا آفرینش دو بنی بوده است؛ چه، اوّلاً مقصود از تضاد دو بنی در این موضع، جدالِ خیر و شرّ است نه لزوماً آفرینش دو بنی و ثانیاً طبیعی است که ناظم یا نگارندگان اساطیر و قصه‌های اساطیری ـ که دارای ریشه‌هایی چندین هزار ساله و جهانی هستند ـ نقشی در القای دیدگاه شخصی بر درونمایهٔ قصه‌ها نداشته باشند، ضمن آنکه درونمایه‌های اساطیری نیز ضرورتاً بیانگر دیدگاههای شخصی ایشان محسوب نمی‌شوند.

۵. اسطورهٔ سومی را نیز می‌توان در پیشینهٔ پی‌رفت جدال خیر و شر بویژه در قصّه‌هایی چون قصهٔ جمشید و ضحّاک مؤثر دانست و آن اسطورهٔ گناه نخستین است با این توضیح که عامل شرارتِ هجوم برنده بر جمشید، مطابق اسطورهٔ گناه نخستین، گناهِ عصیان و غرور اوست که به عنوان عنصری اهریمنی او را به تباهی می‌کشاند. لکن گناه نخستین به‌طور مستقیم، اسطورهٔ مؤثر در پی‌رفت عصیان و زوال (با ۳/۱۶٪ حضور در قصه‌های شاهنامه) است که از نظر کارکردهای اولیه با جدال خیر و شر متفاوت است.

کتابنامه

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه فردوسی* (براساس چاپ مسکو)؛ ۴ مجلّد، به‌کوشش سعید حمیدیان؛ تهران: دفتر نشر داد، دوم، ۱۳۷۴.

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

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

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