تحلیل و بررسی نمود کلامی در داستان اول *مثنوی معنوی*، براساس نظریهٔ *تودوروف*

محمدمهدی ابراهیمی‌فخاری*

چکیده

ساخت‌گرایان اصولاً درپی توصیف اثر هستند. آنان درمقابل گروهی از منتقدین که به ردّ یا تأیید آثار ادبی گرایش دارند، درزمینهٔ داستان به توصیف روایت اثر می‌پردازند. ازمیان ساخت‌گرایان، تزوتان تودوروف، یکی از بزرگ‌ترین منتقدان و روایت‌شناسان به‌شمار می‌آید. در این مقاله، داستان اول ***مثنوی معنوی*** (عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیر کردن در صحّت او)، براساس نظریهٔ تودوروف، درمورد نمود کلامی روایت در کتاب ***بوطیقای ساختارگرا*** تحلیل شده‌است. تودوروف روایت‌ها را دارای سه نمود معرفی کرده‌است: نمود معنایی، نمود کلامی و نمود نحوی. در این مقاله به بررسی نمود کلامی داستان پرداخته شده‌است. برای این کار ابتدا الگویی عملی از کتاب بوطیقای ساختارگرا براساس الگوهای تودوروف برای تحلیل نمود کلامی استخراج شده‌است. پی‌رنگ این داستان هم براساس نظریهٔ کریستف بالایی تشریح شده و سپس در چهار سطح به بررسی اثر پرداخته شده‌است؛ سطح اول: وجه، سطح دوم: زمان، سطح سوم: دید، سطح چهارم: لحن.

کلیدواژه‌ها: ساخت‌گرایی، نمود کلامی، *مثنوی معنوی*، تزوتان تودوروف، روایت، داستان.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

پیش‌از قرن ۱۹ میلادی، آثاری با عنوان نقد ادبی در جهان نوشته می‌شد که مبنای آن‌ها ذوق و سلیقهٔ منتقد بود و هیچ جنبهٔ علمی و چارچوب مشخصی برای آن‌ها قابل‌فرض نبود. «از سده ۱۹ به‌این‌سو، طرح‌هایی برای «نقد علمی» فرمول‌بندی شده‌اند که با طرد هرگونه تأویل، چیزی نیستند مگر توصیف صرف آثار.»[۱]

ساختارگرایی مکتبی است که به‌جای نقد آثار و دادن نمره به آن‌ها، صرفاً به توصیف آثار می‌پردازد؛ بدین‌صورت مشکلی را که منتقدان پیش‌از خود، به‌دلیل ارائهٔ نظریات ذوقی و فاقد مبنای علمی درزمینهٔ نقد آثار ادبی و هنری داشتند، تا حدزیادی برطرف می‌کند. منتقدان پیش‌از نظریهٔ ساختارگرایی، براساس نظریاتی چندپهلو به نقد سنتی آثار می‌پرداختند و به‌دلیل وجود نداشتن یک معیار مشخص و موردقبول و قابل‌سنجش، در نقد خود دچار چندصدایی می‌شدند و درنهایت نتیجه‌ای که قابل‌استناد بوده و ازجانب غالب منتقدان موردقبول باشد، به‌دست نمی‌آوردند.

> «به عقیدهٔ فرای، نقد به شیوه‌ای اسفبار و غیرعلمی، سرهم‌بندی شده و نیازمند آن بود که به‌دقت مرتب شود. نقد به عرصه‌ای از داوری‌های ارزشی ذهنی و غیبت ابلهانه بدل شده بود و شدیداً به یک نظام عینی نیاز داشت. به‌نظر فرای این امر امکان‌پذیر بود، زیرا خود ادبیات از چنین نظامی برخوردار بود. درواقع ادبیات صرفاً مجموعه‌ای تصادفی از نوشته‌های پاشیده درسراسر تاریخ نیست، و اگر به‌دقت موردمداقه قرار گیرد ملاحظه خواهد شد که قوانین عینی معینی بر آن حاکم است که نقد می‌تواند با مدون‌کردن آن‌ها خود نیز نظام‌یافته شود.»[۲]

«ریشهٔ ساخت‌گرایی (structuralism) به فرمالیسم و مکتب پراگ (حتی این اصطلاح هم ابداع ایشان است) و نئوفرمالیسم و فوتوریسم می‌رسد و بعدها از نقد نو هم متأثر شده‌است.»[۳]

درابتدا شاید به‌نظر بیاید که کار تحلیل ساختاری آثار، چندان ارزش یا فایده‌ای دربر ندارد و نتیجه‌ای که قابل‌استفاده باشد از آن دریافت نمی‌شود. اما با نگاهی

دقیق‌تر به نقدهای هنری و ادبی در سده‌های پیش‌از سدهٔ ۱۹، درمی‌یابیم که مشکل عمدهٔ اغلب آن‌ها نداشتن یک نگاه جامع و همه‌جانبه به اثر است. این‌که برای حل‌کردن یک مشکل باید ابتدا آن را به‌طور کامل و درست و دقیق شناخت، نظری است که در این‌جا می‌توان به آن استناد کرد.

«واضح است که خود گفتمان (به‌عنوان مجموعه‌ای از جملات) سازمان‌یافته است و به‌واسطهٔ همین سازمان است که می‌توان آن را پیامی از زبانی دیگر فرض کرد، زبانی که در سطح بالاتری نسبت‌به زبان‌شناسی عمل می‌کند. گفتمان دارای واحدها و قوانین و «دستور» خاص خود است: هرچند که گفتمان فقط از جملات ساخته شده، ولی فراتر از جمله است و باید به‌وسیله زبان‌شناسی دومی موردمطالعه قرار گیرد (رولان بارت،Image/ Music/ Text).»[٤]

«در نقد ساختاری، برعکس نقد سنتی دانشگاهی که ارتباطی بین اجزاء یافته برقرار نمی‌شود، پیوسته سخن از «کلیت» اثر است، و ازاین‌رو نقد ساختاری را نقد کلیت هم می‌خوانند.»[٥]

«پدیده‌های معنایی که موضوع تأویل را تشکیل می‌دهند، به توصیف - اگر بخواهیم معنایی مطلق و عینی به این واژه بدهیم - تن نمی‌دهند. به‌این‌ترتیب، در تحقیقات ادبی، آن‌چه به‌طور عینی «توصیف می‌شود» ـ مثل تعداد واژه‌ها یا هجاها یا آواها - امکان استخراج معنا را نمی‌دهد و به‌طور متقابل، آن‌جاکه معنا شکل می‌گیرد، ارزیابی‌های مادی چندان فایده‌ای دربر نخواهندداشت.»[٦]

«اثر ادبی مانند هر گفتهٔ زبانی دیگر، نه از کلمات، بلکه از جمله‌هایی صورت بسته‌است که به سیاق‌های گوناگون کلام متعلق‌اند.»[٧] این تحلیل ساختاری است که برای کشف رابطهٔ این جمله‌ها و روایت‌ها با یک‌دیگر تلاش می‌کند.

می‌توان نتیجه و هدف یک تحلیل ساختاری و نیز فواید نگرش ساختاری به یک اثر را چنین بیان کرد:

«۱) پدیدارها را فراتر از جنبه آگاهاندن‌شان مطرح می‌کند، ۲) نشان می‌دهد که یک عنصر فقط در رابطه‌اش با سایر عناصر مطرح است، ۳) چنین فرض می‌کند

که تمامی این روابط سازنده یک نظام نهایی هستند، ٤) توانایی نشان‌دادن قانون‌ها را دارد. این نکته‌ها در خود مهم‌ترین جنبه‌های یک پژوهش ساختارگرایانه را نشان می‌دهند.»[۸]

امروزه ادبیات کلاسیک ایران هرچه بیشتر به جهانیان شناسانده شده‌است. ارزش‌های ادبی و هنری این آثار بر اهل آن پوشیده نیست. به‌زعم بسیاری از منتقدان، ادبیات ایران درزمینهٔ حماسی، غنایی و تعلیمی، جایگاه بلندی دارد. تحلیل‌ها و نقدهایی که به‌وفور در نشریات و کتاب‌ها درسراسر جهان به‌چاپ می‌رسد، خود مؤید این مطلب است.

«ویژگی ادبیات کلاسیک فارسی در استواری ساختارهایی است که درطول قرن‌ها از میانهٔ گرداب‌های سیاسی و اجتماعی بسیاری که ایران در دوران‌های گوناگون تاریخ خود با آن‌ها رویارو شده‌است گذشته و همچنان پابرجا مانده‌اند.»[۹]

تأثیرگذاری ادبیات کلاسیک ایران برروی ادبیات امروز غیرقابل‌انکار است و باتوجه‌به همین امر اهمیت تحلیل و نقد آثار گذشته را بیشتر درمی‌یابیم. برای انجام یک نقد منصفانه و علمی ابتدا نیاز به یک توصیف علمی و دقیق داریم.

ازمیان آثار کلاسیک ادبیات ایران، *مثنوی معنوی* اثری است که هم ازلحاظ شعری و هم داستانی دارای خصوصیات منحصربه‌فرد است. این اثر با دامنهٔ روزافزون خوانندگانش نشان می‌دهد که ویژگی‌های کشف‌نشدهٔ فراوانی را داراست. قدرت داستان‌پردازی مولانا در *مثنوی* به‌نسبت ارزش‌های هنری دیگرش، کمتر موردتوجه قرار گرفته‌است.

تحلیل ساختاری داستان‌های *مثنوی* یکی از راه‌هایی است که به هموار شدن مسیر نقد آن‌ها کمک می‌کند. نقدهای جدید و نگاه‌های علمی و مستند به این اثر، می‌تواند هرچه بیشتر اهمیت و دلایل محبوبیتش را پس‌از چند قرن حتی در کشورهای غربی آشکار کند.

اولین داستان *مثنوی* از بسیاری جهات دارای نکات و ریزه‌کاری‌های داستانی است، که درضمن یک تحلیل ساختاری دقیق می‌توان به بسیاری از آن‌ها پی برد.

نمود کلامی

«تودوروف در جستار «چگونه بخوانیم؟» به انواع روی‌کردهای ممکن برای بررسی ادبیات و نوشتن دربارهٔ آن پرداخته‌است. ابتدا به ما یادآور می‌شود که سه روی‌کرد سنتی داریم، که آن‌ها را فرافکنی، تفسیر و بوطیقا می‌نامد.»[۱۰] «بررسی بوطیقایی هر اثر خاص باید به نتایجی بینجامد که فرض‌های اولیهٔ بررسی را تکمیل یا جرح و تعدیل می‌کنند.»[۱۱]

تزوتان تودوروف، فصل اول کتاب خود، *بوطیقای ساختارگرا*، را به تعریف بوطیقا اختصاص داده و پس‌ازآن در فصل دوم به توضیح شیوه تحلیل متن ادبی پرداخته‌است. او ابتدا نمود معنایی را معرفی کرده و توضیح داده، پس‌ازآن به مبحث سیاق‌های کلام پرداخته و سپس سراغ نمود کلامی و نمود نحوی رفته‌است.

تودوروف نمود کلامی را به چهار بخش تقسیم کرده‌است: وجه، زمان، دید و لحن. او هرکدام از این موارد را جداگانه شرح و توضیح داده و با مثال به بررسی و موشکافی آن‌ها پرداخته‌است.

پی‌رنگ داستان

اگر بخواهیم کلیتی از پی‌رنگ داستان را ارائه دهیم، در نهایت به جدول زیر می‌رسیم. جدول زیر براساس نظر کریستف بالایی و میشل کویی‌پرس در کتاب *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی* (۱۳۷۸) طراحی شده‌است. (پ: پایه / پی‌رفت؛ ن: نقش)

پ ۱	ن صفر	مالک دنیا و دین بودن شاه
(خریدن کنیزک)	ن ۱	شاه به شکار می‌رود
	ن ۲	شاه عاشق کنیزک می‌شود
	ن ۳	شاه کنیزک را می‌خرد

پ ۲	ن ۱	کنیزک بیمار می‌شود
(طبیبان)	ن ۲	شاه از طبیبان کمک می‌خواهد
	ن ۳	طبیبان «گر خدا خواهد» نمی‌گویند
	ن ٤	طبیبان از درمان کنیزک اظهار عجز می‌کنند
پ ۳	ن ۱	شاه در مسجد دعا می‌کند
(طبیب الهی و تشخیص بیماری)	ن ۲	طبیب الهی ازجانب خدا می‌رسد
	ن ۳	شاه از طبیب الهی با رعایت ادب، پذیرایی می‌کند
	ن ٤	طبیب الهی بیماری کنیزک (عاشقی) را تشخیص می‌دهد
پ ٤	ن ۱	طبیب الهی به شاه دستور فراخواندن زرگر را می‌دهد
(فراخواندن زرگر)	ن ۲	شاه زرگر را فرامی‌خواند
	ن ۳	زرگر به‌نزد شاه می‌آید
پ ٥	ن ۱	طبیب به شاه دستور بخشیدن کنیزک به زرگر را می‌دهد
(بخشیدن کنیزک به زرگر)	ن ۲	شاه کنیزک را به زرگر می‌بخشد
پ ٦	ن ۱	طبیب الهی زرگر را بیمار می‌کند
(قتل زرگر)	ن ۲	جمال زرگر ازبین می‌رود
	ن ۳	عشق کنیزک به زرگر ازبین می‌رود
	ن ٤	زرگر می‌میرد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل داستان

داستان «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیرکردن در صحّت او»، از بیت ۳۵ دفتر اول *مثنوی معنوی* (بشنوید ای دوستان این داستان/ خود حقیقت نقد حال ماست آن) آغاز شده و در بیت ۲٤٦ (تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک/ دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک) به‌پایان رسیده‌است؛ یعنی درمجموع این داستان ۲۱۲ بیت دارد.

ازمیان این ابیات ۱۰۵ بیت (۴۹/۵۳ درصد)، روایت اصلی داستان را تشکیل می‌دهد.

ازمیان ۱۰۷ بیت دیگر، ۳۲ بیت (۱۵/۰۹ درصد) به ابیاتی اختصاص دارد که به توضیح قسمت‌های مختلف داستان یا اصطلاحات به‌کار رفته در آن پرداخته‌است.

۱۱ بیت (۵/۱۹ درصد) ابیاتی هستند که یک روایت فرعی را شکل داده‌اند.

٦٤ بیت (۳۰/۱۹ درصد) نیز ابیاتی هستند که جنبهٔ فراداستان دارد و جدای از روایت داستان است.

سطح اول: وجه

> «ژرار ژنت این اندیشه را به ما الهام کرده‌است که سه سطح گنجاندگی کلام را می‌توان از یک‌دیگر متمایز کرد: ۱) سبک مستقیم؛ در این‌جا سخن هیچ تغییری به خود نمی‌بیند [...] ۲) سبک غیرمستقیم (یا «سخن انتقالی») که در آن «محتوای» آن‌چه فرضاً گفته‌شده حفظ می‌شود، اما این محتوا ازنظر دستوری با کلام راوی درمی‌آمیزد. [...] ۳) آخرین مرتبهٔ تغییر کلام شخصیت داستانی، چیزی است که می‌توان آن را «سخن روایت شده» نامید. در این‌جا هیچ‌یک از عناصر کنش کلامی حذف [احتمالاً حفظ بوده‌است] نمی‌شوند، بلکه فقط به ثبت مضمون آن بسنده می‌شود.»[۱۲]

ازدیدگاه ساختارگرایی، کل روایت را می‌توان نقل‌قولی از راوی به‌شمار آورد، هم‌چنان‌که راوی در بیت ۳۵ این داستان نیز می‌گوید: «بشنوید ای دوستان این داستان» و بدین‌ترتیب مستقیماً به روایت اشاره می‌کند.

اما در این قسمت روایت اصلی داستان موردبررسی قرار گرفته و از پرداختن به فراداستان‌ها و روایت‌های خارج از داستان اجتناب شده‌است.

در این داستان ازنظر وجه، تنها دو سبک سخن وجود دارد:

۱) سبک مستقیم

۲) سخن روایت‌شده

(سبک غیرمستقیم در این داستان مورداستفاده قرار نگرفته‌است.)

در روایت اصلی داستان، مجموعاً ۳۵ مورد نقل‌قول وجود دارد که ازبین این ۳۵ مورد، ۲۱ مورد (٦۰ درصد) نقل‌قول مستقیم است و ١٤ مورد (٤۰ درصد) سخن روایت‌شده می‌باشد. نقل‌قول غیرمستقیم در این داستان وجود ندارد.

این ۳۵ مورد نقل‌قول، درمجموع ۵۲ بیت و یک مصراع (۵۲/۵ بیت) از حجم ابیات اصلی داستان را به‌خود اختصاص داده‌است.

ازبین این موارد، چند نقل‌قول دارای خصوصیت‌های متفاوتی نسبت‌به دیگر نقل‌قول‌ها می‌باشد؛ به‌عنوان مثال:

در بیت ٦۰، جملهٔ «گرچه می‌دانم سرّت، زود هم پیدا کنش بر ظاهرت»، خود، یک نقل‌قول مستقیم است ولی در درون یک نقل‌قول دیگر آمده‌است که آن نیز دارای سبک مستقیم است: (مصراع دوم از بیت ۵۷: «... / خوش زبان بگشاد در مدح و دعا // کای کمینه بخششت ملک جهان / من چه گویم چون تو می‌دانی نهان // ای همیشه حاجت ما را پناه / بار دیگر ما غلط کردیم راه // لیک گفتی گرچه می‌دانم سرّت / زود هم پیدا کنش بر ظاهرت»)

در بیت ۱۹۳، راوی وارد روایت داستان می‌شود و یکی از شخصیت‌های داستان را موردخطاب قرار می‌دهد: «ای شده اندر سفر با صد رضا / خود به پای خویش تا سوء القضا» و نیز در بیت بعدی، در مصراع دوم سخنی از قول «عزرائیل»، که به‌عنوان شخصیت در داستان حضور ندارد، می‌گوید: «... / گفت عزرائیل رو آری بری»

دربین سخن‌های روایت‌شده نیز موارد خاص وجود دارد، ازجمله در مصراع دوم بیت ٩٤، به آغازِ پرسیدن اشاره شده و از فعل آغازین استفاده شده‌است: «... / وز مقام و راه پرسیدن گرفت»؛ در بیت بعد نیز به چندبار سؤال‌کردن و امتداد این مسئله اشاره شده و از قید «پرس پرسان» استفاده شده‌است: «پرس پرسان می‌کشیدش تا به صدر / ...»

سطح دوم: زمان

۱) رابطهٔ ترتیب زمانی

«ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود رابطهٔ ترتیب است: ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شدهٔ داستان) متوازن نیست، و به‌ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین» تغییری به‌وجود می‌آید. [...] دو گونهٔ اصلی این زمان‌پریشی عبارت است از بازگشت زمانی یا عقب‌گرد و پیشواز زمانی یا استقبال.»[۱۳]

به‌جز چند مورد، تمامی روایت اصلی این داستان اشاره به زمانی در گذشته دارد. در بیت ۳٦ به‌روشنی اشاره شده‌است که: «بود شاهی در زمانی پیش‌ازاین» و باتوجه‌به بیت ۲۰۱ (مدت شش ماه می‌راندند کام...) حداقل فاصلهٔ زمانی مفروض برای این داستان باید شش ماه و چند روز باشد.

دربین روایت اصلی داستان، ابیاتی هستند که به زمانی در آینده اشاره می‌کند:

در بیت ٤۸ راوی به اتفاقی که در آینده خواهد افتاد اشاره می‌کند: «گر خدا خواهد نگفتند از بطر/ پس خدا بنمودشان عجز بشر» و پس‌ازآن می‌گوید که خدا چگونه عجز بشر را به آنان (طبیبان ظاهری) نمایاند.

در بیت ٦۱ نیز راوی گفته‌است: «چون برآورد ازمیان جان خروش/ اندرآمد بحر بخشایش به جوش» و پس‌ازآن نشانه‌های بخشایش را بیان می‌کند.

در بیت‌های ۱۹۱ تا ۱۹٤ نیز راوی به آینده اشاره کرده‌است و این‌که شاه به فرمان طبیب باعث قتل زرگر می‌شود، درحالی‌که پیش‌تر اشاره‌ای به این موضوع نشده بود.

درضمنِ روایت اصلی داستان، سه روایت فرعی هست. یک روایت مربوطبه داستانی است که درزمان موسی رخ داده‌است و زمان داستانی آن به‌روشنی چندین قرن تا زمان روایت داستان فاصله دارد (بیت‌های ۸۰ تا ۸۲). روایت بعدی مربوطبه

زمان عیسی است که در آن نیز زمان داستان، چند قرن با زمان روایت فاصله دارد، اما زمان آن نسبت‌به زمان روایت موسی، نزدیک‌تر است (بیت‌های ۸۳ تا ۸۷).

روایت فرعی سوم در بیت‌های ۱۵٤ تا ۱۵٦ آمده‌است، که زمان آن با هیچ قرینه‌ای قابل‌شناسایی نیست.

۲) رابطهٔ دیرش زمانی

«ازنظر دیرش زمانی، می‌توان زمانی را که گمان می‌رود کنش بازنموده داشته‌باشد با زمان لازم برای خواندن سخنی که آن کنش را فرامی‌خواند، سنجید.»[۱٤]

رابطهٔ روایت و داستان را، ازلحاظ دیرش زمانی می‌توان به ٦ دسته تقسیم کرد؛ (گزینهٔ ششم در تقسیم‌بندی تودوروف نیامده‌است):

۱) رابطه‌ای که در آن زمان داستان ساکن است و روایت پیش می‌رود، مانند توصیف‌ها،

۲) رابطه‌ای که در آن زمان داستان کندتر از زمان روایت پیش می‌رود، مثلاً روایت مفصل یک اتفاق کوتاه،

۳) رابطه‌ای که در آن دیرش زمانی داستان و دیرش زمانی روایت برابر است، مانند نقل‌قول‌ها،

٤) رابطه‌ای که در آن زمان داستان سریع‌تر از زمان روایت پیش می‌رود، مثلاً روایت واقعه‌ای که چند روز به‌طول انجامیده‌است، در یک جمله،

۵) زمان داستان جهش می‌کند و زمان روایت پیش می‌رود، مانند حذف یک دورهٔ زمانی از داستان با یک جمله؛ (به‌عنوان مثال: یک سال بعد...)،

٦) رابطه‌ای که درآن‌زمان داستان حرکت می‌کند و روایت متوقف است، مانند جهش داستان از یک سال به چند سال بعد بدون هیچ اشاره‌ای.

شاید چون این رابطه در روایت عملاً وجود ندارد از تقسیم‌بندی تودوروف حذف شده‌باشد، اما در عمل دیده می‌شود که در داستان چنین شیوه‌هایی به‌کار گرفته‌شده‌است؛ (توضیح: این مورد هیچ حجمی از روایت داستان را اشغال نمی‌کند.)

ابیات اصلی روایت داستان، ۱۰۵ بیت است و ۱۱ بیت نیز ابیاتی هستند که یک روایت فرعی (ولی داستانی) را تشکیل می‌دهند.

درمجموع این ۱۱٦ بیت که موردبررسی قرار گرفته‌است، ازنظر دیرش زمانی رابطهٔ روایت و داستان، به شرح زیر است:

رابطهٔ نوع ۱: ۱۹ بیت (۱٦/۳۸ درصد)

رابطهٔ نوع ۲: ۱ بیت (۰/۸٦ درصد)

رابطهٔ نوع ۳: ۵۱/۵ بیت (٤٤/٤۰ درصد)

رابطهٔ نوع ٤: ٤۲ بیت (۳٦/۲۱ درصد)

رابطهٔ نوع ۵: ۲/۵ بیت (۲/۱۵ درصد)

رابطهٔ نوع ٦: (همان‌طورکه اشاره شد حجمی از روایت را اشغال نمی‌کند، اما چهار مورد از چنین رابطه‌ای دربین ابیات هست: بین بیت‌های ٦۵ و ٦٦؛ بین ۸۲ و ۸۳؛ بین ۱٤۵ و ۱٤٦؛ بین ۱۹٤ و ۱۹۵).

درمیان ابیاتی که در آن زمان داستانی ساکن می‌ماند و زمان روایت پیش می‌رود، ابیاتی که مربوط‌به توصیف فضا و موقعیت است، بیشتر دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، بیت ٦۷: «بود اندر منظره شه منتظر/ تا ببیند آنچ بنمودند سرّ»، یا در مصراع دوم بیت ۱۰٦، راوی کاری را که اتفاق نیفتاده‌است، روایت می‌کند:

«... / لیک پنهان کرد و با سلطان نگفت»، که به امری عدمی اشاره می‌کند و به‌وضوح زمان داستان، ساکن شده‌است.

فقط در یک بیت، زمانِ اتفاقی که می‌افتد از زمان روایت آن کمتر است: بیت ۱٦٤. (نام شهری گفت و زان هم درگذشت/ رنگ روی و نبض او دیگر نگشت)، در این بیت، مصراع دوم ازنظر زمانی درحین اتفاق افتادن مصراع اول رخ داده‌است. بااین‌حال حتی اگر مصراع دوم را امری عدمی به‌شمار آوریم (که البته عدمی نیست)، باز هم زمانِ خودِ اتفاقی که در مصراع اول روایت شده‌است، از زمان روایت آن کمتر است.

هم‌اندازه شدن زمانِ داستان و زمان روایت مانند روایت‌های معاصر، عمدتاً به‌دلیل روایت مستقیم یک نقل‌قول اتفاق می‌افتد که در این داستان نیز این‌گونه است. بیشتربودن این نوع روایت در این داستان، حاکی از زیاد بودن نقل‌قول در آن است. مثال برای رابطهٔ نوع سوم: بیت ۱۶۳: گفت چون بیرون شدی از شهر خویش/ در کدامین شهر بودستی تو بیش.

اما این مورد تنها به نقل‌قول محدود نمی‌شود، مثلاً در بیت ۹۳: «دست بگشاد و کنارانش گرفت/ همچو عشق اندر دل و جانش گرفت»؛ در مصراع اول بااین‌که به توصیف پرداخته‌است، اما اگر تنها به «کنارانش گرفت» اکتفا شده بود، می‌شد گفت که زمان داستان سریع‌تر از زمان روایت است، اما چون به «دست بگشاد» نیز اشاره شده و جزءبه‌جزءِ عمل توصیف شده‌است، می‌توان‌گفت که زمان روایت و زمان داستان برابر است.

برای مورد چهارم (روایتی که در آن زمان داستان سریع‌تر از زمان روایت آن پیش می‌رود) نیز می‌توان بیت ۱۸۲ را مثال زد: «بعدازآن برخاست و عزم شاه کرد/ شاه را زان شمه‌ای آگاه کرد».

برای مورد پنجم نیز که در آن حذف زمانی داستان صورت گرفته‌است بهترین مثال از این داستان، بیت ۲۰۱ است: «مدت شش ماه می‌راندند کام/ تا به‌صحّت آمد آن دختر تمام»؛ که علناً به حذف شش ماه از زمان داستانی در روایت اشاره شده‌است.

همان‌طورکه اشاره شد، در مورد ششم نیز چهار گزینه را می‌توان مثال زد، یکی از آن‌ها فاصله بین بیت‌های ٦٥ و ٦٦ است: «در علاجش سحر مطلق را ببین/ در مزاجش قدرت حق را ببین// چون رسید آن وعده‌گاه و روز شد/ آفتاب از شرق اخترسوز شد»، که پس‌از بیت ٦٥ مشخص است که طول شب و بیدار شدن شاه از خواب و برگشتن او به خانه‌اش روایت نشده است.

۳) بسامد

«در این‌جا، در مقام نظر، سه امکان پیش‌روی ماست: روایت تک‌محور که در آن یک سخن واحد رخ‌داد واحدی را بازنمایی می‌کند؛ روایت چندمحور، که در آن چندین سخن یک رخ‌داد واحد را بازنمایی می‌کنند؛ درنهایت سخن تکرارشونده قرار می‌گیرد که طی آن یک سخن واحد چندین رخ‌داد مشابه را بازنمایی می‌کند.»[۱۵]

از سه مورد بالا تنها دو مورد اول؛ یعنی روایت تک‌محور و روایت چندمحور در این داستان وجود دارد.

به‌جز چند مورد زیر، تمامی روایت‌های این داستان تک‌محور است.

در موارد زیر هر رخ‌داد بیش‌از یک‌بار روایت شده‌است:

در بیت ٦٧، روز شدن در یک بیت دوبار روایت شده است. یک‌بار در مصراع اول: «چون رسید آن وعده‌گاه و روز شد» و یک‌بار در مصراع دوم: «آفتاب از شرق اخترسوز شد»

در بیت ۱۹۱، به‌راه افتادن زرگر از شهر خویش برای رفتن به‌نزد شاه، یک‌بار روایت شده‌است: «اندرآمد شادمان در راه مرد» و برای بار دوم در مصراع اول بیت ۱۹۲ آمده‌است: «اسب تازی برنشست و شاد تاخت»

اما پایان داستان که می‌توان آن را نقطهٔ اوج داستان نیز نامید، به‌روشنی برای نشان‌دادن اهمیت و نیز تأثیرگذارکردن آن اتفاق (مرگ زرگر) به‌جز روایت خودِ راوی، سه‌بار از زبان زرگر روایت‌می‌شود و هربار با یک تشبیه. بیت‌های ۲۰۹ تا ۲۱۱: «گفت من آن آهوم کز ناف من/ ریخت این صیاد خون صاف من// ای من آن روباه صحرا کز کمین/ سر بریدندش برای پوستین// ای من آن پیلی که زخم پیلبان/ ریخت خونم از برای استخوان»

سطح سوم: دید

۱) قلم‌رو (زاویه) دید و عمق آن

زاویه‌های دید را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: اول شخص، سوم شخص، دوم شخص.

زاویهٔ دید اول شخص، به‌صورتی است که در آن شخصیت داستان خود به شرح داستان می‌پردازد و ازدیدگاه شخصی خود داستان را روایت می‌کند.

زاویهٔ دید سوم شخص، آن است که راوی داستانی را روایت می‌کند که در آن حضور ندارد.

زاویهٔ دید دوم شخص، آن است که در آن شخصیت‌های داستان را مخاطب قرار می‌دهد، که این نمونه در داستان‌های جدید و مدرن دیده می‌شود.

زوایهٔ دید همهٔ روایت‌ها سوم شخص است، به‌جز یک مورد. در این داستان در بیت ۱۹۳، راوی شخصیت زرگر را مخاطب قرار می‌دهد و به‌شیوه‌ای که کمتر در متون کلاسیک دیده شده، از روایت دوم شخص استفاده می‌کند: «ای شده اندر سفر با صد رضا/ خود به پای خویش تا سوءالقضا»

ازنظر عمق دید، می‌توان روایت‌ها را به سه دسته تقسیم کرد:

۱) روایت‌هایی که در آن عمق دید راوی به‌ظاهر شخصیت‌ها و اتفاقات محدود می‌شود؛ (بیرونی)

۲) روایت‌هایی که در آن نگاه راوی به درون شخصیت‌ها و اتفاقات نفوذ دارد؛ (درونی)

۳) روایت‌هایی که در آن راوی به مسائل ماورائی که خارج از حیطهٔ علت‌ومعلولی داستان است، آگاهی دارد؛ (ماورائی)، (این گزینه در تقسیم‌بندی تودوروف وجود ندارد.)

ازمیان ۱۱٦ بیت ابیات روایت اصلی و سه روایت فرعی داستان که موردبررسی قرار گرفته‌است، نتایج زیر به‌دست آمد:

ابیات دارای عمق دید بیرونی: ۹۱/۵ بیت (۷۸/۸۸ درصد)

ابیات دارای عمق دید درونی: ۲۲/۵ بیت (۱۹/٤۰ درصد)

ابیات دارای عمق دید ماورائی: ۲ بیت (۱/۷۲ درصد)

بیشتر ابیاتی که عمق دید بیرونی دارند، مربوطبه توصیف اعمال یا نقل‌قول‌ها است.

مثال برای نقل‌قول، بیت ۱۷۰: «گفت کوی او کدامست در گذر/ او سر پل گفت و کوی غاتفر»

مثال برای توصیف اعمال: «تا سمرقند آمدند آن دو امیر/ پیش آن زرگر ز شاهنشه بشیر»

ابیاتی که عمق دید درونی دارند، مانند بیت ۱۷۹: «وعده‌ها و لطف‌های آن حکیم/ کرد آن رنجور را آمن ز بیم»

ابیاتی هم هستند که در آن‌ها یک مصراع عمق دید درونی دارد و مصراع دیگر عمق دید بیرونی، مانند بیت ۳۹: «مرغ جانش در قفص چون می‌تپید/ داد مال و آن کنیزک را خرید»

دو بیت نیز در این داستان به مسائل ماورائی اشاره دارد:

بیت ٤٨: «گر خدا خواهد نگفتند از بطر/ پس خدا بنمودشان عجز بشر»

مصراع اول از بیت ٦١: «اندر آمد بحر بخشایش به جوش»

مصراع دوم از بیت ١٩٤: «گفت عزرائیل روآری بری»

۲) وحدت یا کثرت/ تغییر یا ثبات زاویه و عمق دید

اکنون این بحث مطرح می‌شود که عمق و زاویهٔ دید راوی نسبت‌به شخصیت‌ها برای همهٔ شخصیت‌ها یکسان بوده‌است یا خیر؟ دیگر این‌که آیا این عمق و زاویهٔ دید درطول روایت تغییر کرده یا ثابت مانده‌است؟

الف) وحدت یا کثرت:

شخصیت‌های این داستان را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

۱) شاه: شخصیت شاه ازابتدا تا انتهای داستان به‌طور کامل در دیدرس راوی است، چنان‌که راوی به ضمیر شاه آگاه است، (مثلاً بیت ۳۹: مرغ جانش در قفص چون می‌تپید...)؛ ظاهر و باطن اعمال او را روایت کرده‌است، (مثلاً بیت ۵۷: چون

به خویش آمد ز غرقاب فنا/ خوش زبان بگشاد در مدح و دعا)؛ به نیّات شاه آگاه است، (مثلاً بیت ٦٧: بود اندر منظره شه منتظر/ تا ببیند آن‌چه بنمودند سرّ)؛ حتی به خواب و رؤیای شاه نیز آگاهی دارد، (بیت‌های ٦٢ تا ٦٥: ... / دید در خواب او که پیری رو نمود)

٢) کنیزک: راوی چندان به ضمیر کنیزک اشاره‌ای نمی‌کند و به‌نظر نمی‌رسد به‌اندازهٔ ضمیر شاه، بر ضمیر کنیزک احاطه و آگاهی داشته باشد، به‌طوری‌که مخاطب تا پیش‌از بیمار شدن کنیزک و مشخص شدن بیماری او توسط طبیب الهی، از نوع بیماری و علت آن آگاهی نمی‌یابد. فقط در جایی اندک اشاره‌ای به ضمیر کنیزک و برطرف شدن ترس او شده‌است که البته اشارهٔ عمیقی نیست: (بیت ١٧٩) «وعده‌ها و لطف‌های آن حکیم/ کرد آن رنجور را آمن ز بیم»

٣) طبیبان ظاهری: به خودپرستی و «بطر» آنان که یک خصیصهٔ روحی است، آگاه است؛ (بیت ٤٨: گر خدا خواهد نگفتند از بطر...)؛ که همین خصوصیت را دلیل ناموفق ماندن آنان عنوان کرده‌است.

٤) طبیب الهی: راوی از ظاهر و کلیت باطن طبیب الهی آگاه است، (مثلاً بیت ٦٨: «دید شخصی فاضلی پرمایه‌ای/ آفتابی درمیان سایه‌ای»؛ یا بیت ١٦٩: «چون ز رنجور آن حکیم این راز یافت/ اصل آن درد و بلا را بازیافت»)، اما به جزئیات نیّت او و نقشه و طرحی که در ذهن دارد در داستان اشاره نشده و فقط ضمن بخش‌های دیگر روایت، اشاره‌ای کلی به قصد طبیب الهی شده‌است: (مثلاً بیت ١٩٢: اسب تازی برنشست و شاد تاخت/ خون‌بهای خویش را خلعت شناخت)، که به‌طورضمنی اشاره شده که قرار است زرگر کشته شود.

٥) زرگر: راوی از ظاهر و باطن زرگر آگاهی دارد، (مثلاً در بیت ١٩٠: «مرد مال و خلعت بسیار دید/ غره شد از شهر و فرزندان برید» و نیز بیت ١٩٤: «در خیالش مُلک و عزّ و مهتری...»)

٦) رسولان شاه: به کلیت باطن آنان آگاه است و تنها در یک بیت به آن اشاره و صفاتی کلی از آنان برشمرده می‌شود: (بیت ۱۸۵) «شه فرستاد آن طرف یک دو رسول/ حاذقان و کافیان بس عدول)

ب) تغییر یا ثبات:

زاویهٔ دید راوی درمورد این شخصیت‌ها به‌جز زرگر تغییری نمی‌کند. همچنان‌که اشاره شد، در بیت ۱۹۳، راوی زرگر را مخاطب قرار می‌دهد و زاویهٔ دید از سوم شخص به دوم شخص تبدیل می‌شود.

عمق دید راوی درمورد شش شخصیتی که برشمرده شدند، درضمن روایت تغییر نکرده و فقط در مواقع لزوم جنبه‌های مختلف شخصیت‌ها بیان شده است.

۳) حضور یا غیاب اطلاعات و صدق یا کذب آن

«هنوز ساحتی هست که ما باید این اطلاعات را از ره‌گذر آن توصیف کنیم و آن این‌که این اطلاعات می‌تواند غایب باشد یا حاضر، و درصورت حاضر بودن‌شان می‌تواند صادق باشد یا کاذب.»[۱۶]

ازابتدا تا انتهای روایت، تمامی اطلاعات ارائه شده توسط راوی حاضر است، مگر در دو مورد که اطلاعات غایب وجود دارد:

مورد اول: بیت‌های ۲۱۲ و ۲۱۳ که درادامهٔ آن، در بیت ۲۱٤ و ۲۱۵ در تأئید دو بیت قبل، دو تمثیل آمده‌است. در این چهار بیت آینده‌ای پیش‌بینی می‌شود که در داستان نیامده‌است. زرگر در لحظات آخر عمر خود پیش‌بینی می‌کند که «بر من است امروز و فردا بر وی است»، اما این «فردا» از زمان داستان خارج است و ازاین‌جهت می‌توان این مورد را جزء اطلاعات غایب دانست، که‌به‌نوعی داستان را دارای پایان باز نشان می‌دهد. اما نکته‌ای که در این‌جا مطرح است این است که راوی در فراداستان‌های پس‌از پایان روایت اصلی داستان، توضیح می‌دهد که کار طبیب الهی به فرمان خداوند بوده‌است؛ (بیت ۲۲۳: او نکشتش از برای طبع شاه/ تا نیامد امر و الهام اله)؛ شاه نیز به الهام الهی این کار را کرده‌است، (بیت ۲۳٤: گر

نبودی کارش الهام اله/ او سگی بودی درانده نه شاه) و درادامه آمده‌است: «پاک بود از شهوت و حرص و هوا/ نیک کرد او لیک نیک بدنما»، با این توضیحات تقریباً مشخص می‌شود که آینده‌ای که زرگر برای شاه و طبیب الهی پیش‌بینی کرده‌است به‌وقوع نمی‌پیوندد و با این توضیحات (با صرف‌نظر از این‌که این اطلاعات، خارج از روایت اصلی داستان است و پس‌از اتمام آن) می‌توان این مورد را جزء اطلاعات غایب به‌شمار نیاورد.

مورد دوم: این مسئله که چگونه کسی‌که انسان بی‌گناهی را می‌کشد یک فرد الهی است و شاهی که دارای «ملک دین» است چطور به چنین کاری رضایت می‌دهد، درپایان داستان در ذهن روایت‌گیر شکل می‌گیرد. راوی به این سؤال مقدر به‌این‌صورت پاسخ می‌دهد که ذهن انسان‌های عادی توان درک این مسئله را ندارد؛ (بیت‌های ۲۲٤، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲٤٥ و ۲٤٦)

راوی گفته‌است که حتی اگر «وهم» مخاطب، «نور و هنر» وهم «موسی» را داشته باشد، بازهم قادر به درک این مسئله نخواهد بود که حکمت کشته شدن آن انسان بی‌گناه چه بود. پس به‌صراحت اشاره کرده‌است که این مسئله جزء اطلاعات غایب روایت است.

درمورد صادق یا کاذب‌بودن اطلاعات روایت این داستان باید گفت که همهٔ اطلاعات دارای خصوصیت صدق هستند و هیچ اطلاعات کاذبی در این داستان یافت نشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سطح چهارم: لحن

در مقولهٔ لحن به بررسی راوی و روایت‌گیر می‌پردازیم. بررسی روایت‌گیر به‌همان‌اندازه مهم است که بررسی راوی.

تودوروف معتقد است که «به‌محض آن‌که راوی (درمعنای وسیع کلمه) یک کتاب را بازشناسیم، باید وجود «جفت مکمل» آن را نیز دریابیم، و این کسی‌که

سخن گفته‌شده خطاب به اوست و ما امروزه او را روایت‌گیر می‌نامیم. روایت‌گیر خواننده واقعی نیست، هم‌چنان‌که راوی نیز نویسنده نیست.»[۱۷]

راوی در ابیات اصلی روایت، به‌عنوان یک ناظر بی‌تأثیر در داستان عمل می‌کند و فقط به بیان داستان و شرح آن می‌پردازد. عمدتاً قضاوت‌ها و استدلال‌های راوی در فراداستان‌ها و توضیحاتی است که جدای از روایت اصلی داستان صورت پذیرفته‌است، به‌عنوان مثال در بیت‌های ٤٨ و ٤٩ به توضیح «ترک استثنا» پرداخته و به خود با شناسهٔ «م» اشاره کرده‌است: «تـرک استثنا مرادم قسوتی‌است»؛ در بیت‌های ۷۰ تا ۷۲ به شرح اصطلاح «خیال» پرداخته‌است: «نیست‌وش باشد خیال اندر روان...»، همچنین درمورد «ادب» (بیت‌های ۷۸ و ۷۹ و نیز بیت‌های ۸۹ تا ۹۲)، «عشق و حالات عاشق» (بیت‌های ۱۰۹ تا ۱۱۷)، «شمس» (بیت‌های ۱۱۷ تا ١٤٢)، درضمن فراداستان‌ها و توضیحات خارج از روایـت اصلی، توضیحاتی داده‌است و نکاتی را بیان کرده و به تمثیل پرداخته‌است. راوی حتی با روایت‌گیر خود وارد جروبحث می‌شود، یا حتی (در بیت ١٤٣: این ندارد آخر از آغاز گوی/ رو تمام این حکایت بازگوی) خود را موردخطاب قرار می‌دهد.

درکل باید گفت که اگر تنها به روایت اصلی داستان توجه کنیم، باید راوی را شخصی بی‌طرف و بی‌تأثیر در جریان روایت داستان دانست. چون قضاوت‌ها، استدلال‌ها، شروح راوی در خارج از روایت اصلی داستان انجام شده‌است.

در این داستان «روایت‌گیر» نیز تأثیری در جریان داستان ندارد. اما همین روایت‌گیر در بیرون روایت (فراداستان‌ها) بسیار فعال است. با راوی جروبحث می‌کند (بیت‌های ۱۲۵ تا ١٤٢)، راوی به سؤالات مقدر او پاسخ می‌دهد (بیت‌های ۲۲۲ تا ٢٤٦) و در بیت ابتدایی داستان راوی روایت‌گیر خود را «دوستان» خطاب می‌کند (بیت ۳۵) و نیز در جایی روایت‌گیر را «جان» می‌نامد، (بیت ۱۲۵).

باتمام این احوال روایت‌گیر نیز در روایت اصلی بی‌تأثیر و منفعل است، ولی در خارج آن حضوری پررنگ و تأثیرگذار و چشم‌گیر دارد.

نتیجه‌گیری

تحلیل نمود کلامی را می‌توان به چهار سطح تقسیم کرد. در هرکدام از این چهار مبحث، داستان اول *مثنوی معنوی* ویژگی‌های خاصی از خود نشان می‌دهد، که شاید در متون کلاسیک کمتر بتوانیم نظیرشان را ببینیم.

در سطح وجه شیوه‌های نقل‌قول راوی در بیشتر موارد مستقیم است. سبک غیرمستقیم وجود ندارد. همین‌طور گاهی درضمن روایت، راوی گاهی شکل‌گرفتن مکالمه را فقط با یک قید نشان داده‌است.

در سطح زمان، اشاره‌های راوی اغلب به زمان گذشته است. استفاده از شیوهٔ روایت هم‌زمان یا توصیف هم‌زمان رخ‌داد، نسبتاً بیشتر دیده می‌شود. ازنظر بسامد بیشتر رخ‌دادها تنها یک‌بار روایت شده‌است ولی استثناهای موجود نیز، خاص و قابل‌توجه است.

در سطح دید، استفاده از راوی اول شخص در همه‌جای داستان دیده می‌شود، به‌جز یک بیت؛ که البته آن یک بیت نیز حائز اهمیت است؛ چراکه در آن از روایت دوم شخص استفاده شده، که عده‌ای از منتقدین آن را مخصوص داستان‌های جدید و مدرن می‌دانند. همچنین دید بیرونی و بدون قضاوت راوی نیز در ذهن خواننده یک داستان مدرن را تداعی می‌کند. تغییر زاویهٔ دید نیز از خصوصیات مهم دیگر این داستان است.

در سطح لحن، شخصیت راوی که در فراداستان با روایت‌گیر خود درگیر می‌شود و یک فراداستان را می‌آفریند بسیار حائز اهمیت است و نیز وجود روایت‌گیر فعال و پرسش‌کننده در این داستان نیز از خصوصیات مهم اثر است.

ازنظر ساختار داستانی این اثر می‌تواند در جایگاه یک الگوی مناسب حتی برای نویسندگان امروز قرار بگیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱- تودوروف، تزوتان: ***بوطیقای ساختارگرا***، ص۱۷.

۲- ایلگتون، تری: ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ص ۱۲۵ و ۱۲۶

۳- شمیسا، سیروس: ***نقد ادبی***، ص۱۷۷.

٤- گرین، کیت و جیل لبیهان: ***درسنامه نظریه و نقد ادبی***، ص۱۰۹.

۵- گلدمن، لوسین: ***نقد تکوینی***، ص ۱۰.

٦- تودوروف، تزوتان: همان، ص۱۷ و ۱۸.

۷۰ همان، ص٤۳.

۸- احمدی، بابک: ***ساختار و هرمونیک***، ص۳۵.

۹- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس: ***سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی***، ص۷.

۱۰- اسکولز، رابرت: ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، ص۲۰۳.

۱۱- همان، ص۲۰۳.

۱۲- تودوروف، تزوتان: همان، ص۵۷ و ۵۸.

۱۳- همان، ص۵۹.

۱٤- همان.

۱۵- همان، ص٦۱.

۱٦- همان، ص٦۸ و ٦۹.

۱۷- همان، ص۷٤ و ۷۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ـ احمدی، بابک: ***ساختار و هرمنوتیک***، تهران: گام نو، ۱۳۸۱.

ـ اسکولز، رابرت: ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، ترجمه از فرزانه طاهری، چ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۳.

ـ ایگلتون، تری: ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمه از عباس مخبر، چ۳، تهران: مرکز، ۱۳۸۳.

ـ بالایی، کریستف و میشل کویی پرس: ***سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی***، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، چ۳، تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۷۸.

ـ تودوروف، تزوتان: ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمه از محمد نبوی، چ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۲.

ـ شمیسا، سیروس: ***نقد ادبی***، چ٤، تهران: فردوس، ۱۳۸۳.

ـ گرین، کیت، و جیل لبیهان: ***درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی***، ترجمه از لیلا بهرانی محمدی و دیگران، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.

– گلدمن، لوسین: ***نقد تکوینی***، ترجمه از محمدتقی غیاثی، چ۱، تهران: نگاه، ۱۳۸۲.

ـ مولوی، جلال‌الدین‌محمد: ***مثنوی معنوی***، به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش، ج۱، چ۲، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷٦.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی