# تحلیل تطبیقی افسانهٔ مضمون ارسطو
# در داستان منظوم جمشید *شاهنامه* و نمایشنامهٔ *اودیپوس* شهریار

**حامد عباسی[1]، سعید حسام‌پور[2]، محمد مرادی*[3]**

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز

دریافت: ۱٤۰۰/۷/۱۹ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۰/۲۹

## چکیده

موتوس[1] یا افسانهٔ مضمون تراژیک از نگاه ارسطو اجزایی دارد که در این مقاله با ابزار اسنادپژوهی مبتنی بر روش تحلیل محتوا بررسی شده و مؤلفه‌های آن در داستان جمشید و نمایشنامهٔ اودیپوس شهریار، تحلیل و تطبیق شده است. مهم‌ترین نتایج: اجزای سه‌گانهٔ موتوس داستان ــ دگرگونی، بازشناخت و کاتاستروفی[2] ــ از نوع وصفی، یعنی متکی بر وصف سیرت قهرمان است و در نمایشنامه در دو نوع مختلط ــ مبتنی بر وجود دگرگونی و بازشناخت ــ و دردانگیز ــ بر مبنای نوع کاتاستروفی ــ است. پیچیدگی موتوس که مبتنی بر وحدت کردار و رابطهٔ آن با دگرگونی و بازشناخت است، در داستان، به‌دلیل گسستگی کردارها و فقدان بازشناخت، موتوسی ساده دارد و در نمایشنامه، متکی بر وحدت کردار با تسلسل کردارهای تابع، به‌همراه دگرگونی و بازشناخت است و موتوسی مرکب دارد. داستان چون بر مبنای قبل از خود و پیش‌گفتاری برای بعد از خود، یعنی سلطنت ضحاک است، موتوس تام ندارد، ولی موتوس نمایشنامه تام است. داستان به‌عکس نمایشنامه، چون حماسه است و روایت می‌شود، از جهت مخاطب‌محوری مطابق *بوطیقا* که نمایشی بودن را شرط موتوس می‌داند نیست. هر دو اثر شروط اعجاب موتوس را دارد که بر اساس آن، حوادث نباید قابل پیش‌بینی و غیرمنطقی باشد. مطابق *بوطیقا* فرجام هر دو اثر به‌شیوهٔ عالی، یعنی نتیجهٔ حوادث خود است. افسانهٔ مرجع آن دو که مطابق *بوطیقا* دربارهٔ طبقهٔ

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: shahraz57@yahoo.com



فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۹، شمارهٔ ٤، زمستان ۱٤۰۰، صص ۱-۲۷

[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]
[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

بالای اجتماعی است، بکر نیست، ولی چون خوب تألیف شده سرمشق آثار بعدی قرار گرفته است. در کل، نمایشنامه نسبت به داستان مطابقت بیشتری با *بوطیقا* دارد.

**واژه‌های کلیدی:** افسانهٔ مضمون، اودیپوس، بوطیقا، تراژدی، جمشید، شاهنامهٔ فردوسی، موتوس.

### ۱. مقدمه

ادبیات از گذشته میان اقوام به‌گونه‌های متنوعی با اهداف و روش‌های گوناگونی شکل گرفته است. گاه شیوهٔ تبیین یا بروز فرهنگ، مذهب با مراسمی آیینی در نمایش بوده و گاه شرایط اجتماعی موجب سرودن حماسه‌ای شده است. یونان و ایران، قدرت‌های بلامنازع دنیای باستان، همچنان که در گیر و دار نزاع‌های سیاسی بودند، در میدان فرهنگ نیز مشخصه‌هایی منحصربه‌فرد پذیرفتند. تأثیر آیین دیونوسوس[۳] بر نمایش در یونان باستان، مانند تأثیری است که شاهنامهٔ حکیم فردوسی، به‌عنوان سرمشقی بر آثار حماسی پس از خود نهاد. ریشهٔ لغوی واژهٔ تراژدی τραγῳδία (tragōidós) است که متشکل از دو جزء τράγος (trágos) به‌معنای بُز و ἀοιδός (aoidós) در معنای آواز است. در زبان فرانسه به‌صورت tragédie با تلفظ /tRaʒedi/ (با «ژ») (پارسایار، ۱۳۹۰: ۸۵۳) و در انگلیسی به‌شکل tragedy با خوانش /'trædʒədɪ/ (با «ج») (حق‌شناس، ۱۳۹۲: ۱۵۸۸) کاربرد دارد.

داستان جمشید *شاهنامه* و نمایشنامهٔ *اودیپوس شهریار*[٤] از دو ژانر مختلف با روش‌های تبیین متفاوت هستند؛ اگرچه برخی مؤلفه‌های آن‌ها تا حد زیادی به یکدیگر شباهت دارد و یا دست کم خویشکاری‌های خود را به مؤلفه‌های ژانر دیگر تعمیم می‌دهد. الگا دیویدسن[۵] مؤلفهٔ رجز و رجزخوانی را عنصری تراژیک در حماسه می‌داند و معتقد است حماسه تلویحاً از گفتار نمایشی که در لاف‌زنی‌های پهلوانان وجود دارد نشئت می‌گیرد (دیویدسن، ۱۳۸۰: ۱۱۱و۱۲٦)؛ البته او نگرشی تقلیل‌گرایانه و معکوس دارد و حماسه را فرزند رجز و نه بالعکس، تصور کرده است



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

که درست نیست؛ اگرچه شاهنامه اثری روایی است، خوانده می‌شود و اصطلاح شاهنامه‌خوان نیز بی‌ارتباط به آن نیست. مهم‌ترین نقطهٔ اشتراک حماسه و درام، از یک‌سو طومارهای نقالی است که نمایشی‌ترین شکل حماسه و شیوه‌های روایی محسوب می‌شود؛ از سوی دیگر نمایشنامه‌های غیراجرایی که به «نمایشنامه‌های سنکایی»[٦] معروف است وجود دارد که نه اجرا بلکه خوانده می‌شود. صورت دیگری که حماسه و درام را به یکدیگر نزدیک می‌کند، اجرای آثار حماسی با آلات موسیقی است که البته در ادوار نخستین شعر فارسی که غلبه با شعر هجایی بود، برجسته‌تر است. خارج از این موارد، حماسه و درام شباهت‌های دیگری نیز دارد. مطابق *بوطیقا*، اطلاق عنوان «ژانر» مستلزم پنج شرط است: ۱. شیوهٔ بیان؛ ۲. میزان تأثیرگذاری بر مخاطب؛ ۳. ویژگی‌های فرمی؛ ٤. طرز تعامل با واقعیت؛ ۵. مضمون (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۰). مهم‌ترین اساس تراژدی که نمایش است، «نمایشی بودن» آن (شرط نخست) است و نه روایی بودن (Law, 2011: 514-515). این مسأله بسیاری از همانندی‌های تراژدی و حماسه را زیر سؤال می‌برد و اصل مقایسهٔ نمایشنامه‌های یونانی و داستان‌های رزمی *شاهنامه* (حماسه) را به بوتهٔ نقد می‌گذارد. در ادبیات مشرق ــ مشخصاً ایران ــ «ژانر درام با آن تعریف ارسطویی نداریم و در مقابل بخش عظیمی از میراث گران‌سنگ ادبی ما اصلاً در چهارچوب ژانرهای ارسطویی جای نمی‌گیرد» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۳).

محتوای *بوطیقا* بر مبنای خوانده‌های ارسطو از آثار پیشینیان و معاصرانش است. در واقع ارسطو نظریهٔ خود دربارهٔ تراژدی را بر مبنای آن دسته از آثار درام‌نویسان بزرگ یونان نظیر آیسخولوس، سوفوکلس و اوریپیدس[۷] که در دسترس وی بوده بنیان نهاده است. بنابراین، دوهزار و اندی سال اقسام متفاوت نوینی از طرح‌های نمایشی جدی با پایان فاجعه‌بار، شکل گرفته و توسعه یافته است که ارسطو هیچ راهی برای پیش‌بینی و پیش‌فهمی آن‌ها نداشته است (Abrams, 2012: 408). بورا[۸] معتقد است «ارسطو توجه زیادی به تراژدی آن‌گونه که هست نداشت بلکه



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

تراژدی را آن‌گونه که خود می‌خواست می‌دید» (باوره، ۱۳۷۷: ۱۲۵). ایراد این سخن این است که اولاً ارسطو همچنان که مثال‌های زیادی آورده به آثار شاعران متعددی نظر داشته است؛ ثانیاً به تقدم زمانی شاعران نسبت به ارسطو توجه نکرده است؛ چراکه ارسطو مواد تدوین نظری خود را از ایشان گرفته است.

لذا هدف اصلی تحقیق، شناخت دقیق‌تر یکی از مهم‌ترین مفاهیم تراژدی، یعنی افسانهٔ مضمون و تبیین و مقایسهٔ آن در داستانک و نمایشنامه است. در بخش‌هایی از این تبیین ابزار دیگری جز *بوطیقا*، یعنی کارکرد تقابل الگوی داستان‌پایه و گفتمان[9] نیز در روشن‌تر کردن بحث استفاده می‌شود تا این رویکرد نقد ادبی نیز در بستر مؤلفه‌های *بوطیقای* ارسطو به بحث گذاشته شود.

### ۱-۱. روش پژوهش

ابزار تحقیق، منابع کتابخانه‌ای و اسنادپژوهی مبتنی بر روش تحلیل محتوا و داده است. روش تحقیق چنین است که بعد از تبیین دقیق موتوس ارسطو و مؤلفه‌هایی که در *بوطیقا* برای آن ذکر شده است، تمام آن مؤلفه‌ها در داستان جمشید و نمایشنامهٔ *اودیپوس شهریار* تحلیل و تطبیق می‌شود.

### ۱-۲. سؤال پژوهش

پرسش اصلی در ابتدا این است که داستان جمشید تا چه میزان با معیارهای *بوطیقا* هماهنگ است و در مرتبهٔ دوم، داستان مزبور در مقایسه با نمایشنامهٔ *اودیپوس شهریار* سوفوکلس دارای چه سطحی از تطابق با *بوطیقا*ست.

### ۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات دربارهٔ تراژدی، معمولاً در سه زیرشاخهٔ کلی است. آن دسته آثاری که به



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

موتوس پرداخته است نیز غالباً در بین تحقیقات تراژدی قرار دارد؛ مهم‌ترین آن‌ها:

۱. محتوایی؛ دربارهٔ محتوای *شاهنامه* و نمایشنامه‌های یونانی: ملک‌پایین و سام‌خانیانی (۱۳۹۲)؛ علیزاده‌مقدم (۱۳۹۵)؛ سمیعی (۱۳۹۷). ۲. *بوطیقایی*؛ مبتنی بر شاخصه‌های ارسطو و گاه دیگر نظریه‌پردازان: پیکر (۱۳۸۷)؛ نصراصفهانی و همکاران (۱۳۸۹)؛ سلطان‌شاهی (۱۳۹۲)؛ بیگ‌زاده و ریحانی‌نیا (۱۳۹۷)؛ فیروزی و همکاران (۱۳۹۸)؛ سمیعی‌گیلانی (۱۳۷۸). ۳. تطبیقی؛ مطابقت ضمنی *بوطیقا* با آثار فارسی: کیا (۱۳٦۹)؛ محمدکاشی (۱۳۸۱)؛ ذبیح‌نیاعمران (۱۳۸۷)؛ بیرانوند (۱۳۸۸)؛ محمدصالحی‌دارانی (مقاله و رساله) (۱۳۸۸)؛ پیراوی‌ونک و نیک‌نفس (۱۳۸۹)؛ جعفری (۱۳۹۱)؛ اولادی‌قادیکلایی (۱۳۹۲)؛ قائمی (۱۳۹۳)؛ محمدی و همکاران (۱۳۹۷)؛ ابراهیمی (۱۳۸۸)؛ بازرگان (۱۳۸٦).

چون در این تحقیق مطابق نیاز به فابیولا و سیوژت اشاره شد، لازم است به صورت گذرا به برخی از تحقیقات روایت‌شناسی که الزاماً ربط مستقیمی با پژوهش حاضر ندارد نیز اشاره شود. مطالعات روایت‌شناسی با نظریات کسانی چون تودوروف، بارت، ژنت و گرمس و آمیختگی با نگاه‌های سسور[۱۰] به مرحله‌ای از کمال رسید: ۱. نظریه‌پردازی: جیمز[۱۱] (۱۹۳٤م) پردازش بافت روایت؛ پراپ[۱۲] (۱۹۲۸م) بررسی و ارائهٔ الگوی ساختارهای داستان با تأثیر از یافته‌های ریخت‌شناسی آلمانی‌ها؛ ولک و ورن[۱۳] (۱۹٤۹م) تبیین بنیادهای ادبیات داستانی؛ لوی‌اشترُوس[۱٤] (۱۹۵۵م) تحلیل و طبقه‌بندی ساختارگرایانهٔ مواد اولیهٔ آثار؛ بوث[۱۵] (۱۹٦۱م) تبیین روایت‌شناسی بافت‌بنیاد[۱٦]؛ بارت[۱۷] (۱۹٦٦م) تحلیل ساختارهای روایت؛ تودوروف (۱۹٦۹م) تبیین خویشکارانهٔ روایت؛ چتمن[۱۸] (۱۹۷۸و۱۹۹۰م) بررسی لایه‌های اصلی روایی و همگام‌سازی روایت با دیگر اقسام متون؛ گرمس (۱۹۸۳م) تدوین نظام کنش‌گر و زنجیروارگی‌های داستان به عنوان مجموعه‌ای تقریباً ثابت و نه جداگانه؛ پرینس[۱۹] (۱۹۸۷م) تبیین برخی ساخت‌های روایی؛ ژنت (۱۹۹۰م) پردازش کارکردهای ساختاری منحصری نظیر بسامد عناصر روایی؛ دُلژل[۲۰] (۱۹۹۰م) تبیین پوئتیک غربی، کالبد و ریخت‌شناسی؛ هرمان[۲۱] (۱۹۹۷و۲۰۰۲م) و فلودرنیک[۲۲]



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

(۱۹۹۱و۱۹۹۳و۱۹۹۶م) تحلیل روایت‌شناسیک ادبیات شفاهی آلمان. ۱. بعضی آثار تألیف/ ترجمه به‌فارسی پیرامون روایت: اخوت (۱۳۷۱)؛ بارت (۱۳۷۳)؛ فرای[۲۳] (۱۳۷۷)؛ احمدی (۱۳۸۰)؛ ایگلتون[۲٤] (۱۳۸۰)؛ وبستر[۲۵] (۱۳۸۰)؛ تودوروف (۱۳۸۲)؛ کالر[۲٦] (۱۳۸۲)؛ برتنز[۲۷] (۱۳۸۲)؛ اسکولز[۲۸] (۱۳۸۳و۱۳۸۷)؛ گرین و لبیهان[۲۹] (۱۳۸۳)؛ سلدن و ویدوسون[۳۰] (۱۳۸٤)؛ آلن[۳۱] (۱۳۸۵)؛ هارلند[۳۲] (۱۳۸۵)؛ پراپ (۱۳۸٦)؛ کولسنیکف[۳۳] (۱۳۸۵)؛ مارتین[۳٤] (۱۳۸٦)؛ تولان[۳۵] (۱۳۸٦) ؛ بیاد و نعمتی (۱۳۸٤)؛ بی‌نیاز (۱۳۸۷)؛ ایو تادیه[۳٦] (۱۳۹۰)؛ ارل[۳۷] (۱۳۹۱)؛ یان[۳۸] (۱۳۹۱)؛ هرمان[۳۹] (۱۳۹۳).

بنابراین هیچ تحقیق جامعی بر اساس *بوطیقا*، موتوس را در دو اثر مورد توجه این مقاله به‌صورت تحلیلی – تطبیقی به بحث نگذاشته است و با این جستار هم‌پوشانی کامل ندارد.

## ۲. بحث و بررسی

### ۲-۱. افسانهٔ مضمون (موتوس)

ارسطو بنیادی‌ترین جزء تراژدی و هدف اصلی بحث خود را افسانهٔ مضمون می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۳) و ضمن آنکه افسانه‌های پیچیده‌تر را پیشروتر از افسانه‌های ساده می‌بیند (همان: ۱۱۹) آن را ترکیب و تألیف کردارها تعریف می‌کند (همان: ۱۲۲). موتوس داستانک: شاهی نژاده بر تخت می‌نشیند و دست به آبادگری می‌زند و خویشکاری‌هایی می‌کند تا آنجا که از شدت شکوه به خود فریفته می‌شود و سرانجام شاهی جابر او را سرنگون می‌کند. موتوس نمایشنامه: نوزادی به‌خاطر پیشگویی شومی، توسط پدرش به کام مرگ فرستاده می‌شود، ولی شبانی که مأمور کشتن وی بود، رهایی‌اش می‌دهد. در هنگام جوانی، با پیشگویی یادشده، منتها از زبان یک نهان‌بین دیگر، روبرو می‌شود و برای گریز از آن، وطن را ترک می‌کند و در مسیر، پدر را ناآگاهانه می‌کشد. بعدتر با حل معمایی، ضمن ازدواج با مادر بر تخت پدری تکیه می‌زند. سپس برای درمان طاعون می‌باید فردی گناه‌کار را از شهر برانند. منتها



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

معلـوم مـی‌شـود کـه آن فـرد اودیپـوس اسـت. همسـر/ مـادر او خودکشـی مـی‌کنـد و اودیپوس نیز خود را کور و از شاه جدید تقاضای اخراج می‌کند.

### ۲-۲. شروط و اوصاف موتوس

پیش از تحلیل شروط و اوصاف، مختصری در تبیین دو اصطلاح فابیولا و سیوژت ذکر می‌شود: اصطلاحات فابیولا/ داستان‌پایه و سیوژت/ گفتمان، در آغاز تلاشی از سوی فرمالیست‌های روس برای تبیین و تفکیک سطوح روایت در متون بود؛ با وجود انتقاداتی که به آن وارد شد، همچون تشکیکی که در کیفیت شکل‌گیری آن وجود دارد (Smith, 1980: 230)، در تحلیل لایه‌های روایی متن ادبی می‌تواند کارآمد باشد. بعدها ساختارگرایان به تبیین و گاه بسط و تغییر آن پرداختند که از مهم‌ترین تفاوت‌های نگاه آن‌ها می‌توان به اهمیت فابیولا در کنار سیوژت نزد ساختارگرایان و در مقابل، برجستگی سیوژت در نگاه فرمالیست‌ها اشاره کرد. تعریف و تحدید مرزهای این اصطلاحات، همواره موضوع بحث صاحب‌نظران، به‌خصوص در حوزهٔ فرمالیسم و ساختارگرایی بوده است. شکلوفسکی[٤٠] در تعریف فابیولا، آن را چیزی جز مادهٔ اولیه برای شکل‌گیری سیوژت نمی‌داند (Shklovsky, 1990: 170) و معتقد است اجزای نامحدود اولیه و تشکیل‌دهندهٔ آثار ادبی (فابیولا)، خواه نوشته شده یا در ذهن پرورانده شده باشد، اهمیتی ندارد؛ آنچه مهم است محصول انسجام‌یافتهٔ آن اجزا (سیوژت) است که در کنار یکدیگر تشکیل اثر ادبی داده است. توماشوفسکی[٤١] فابیولا را آن دسته از حوادثی می‌داند که در حین متن ادبی از آن آگاهی پیدا می‌شود و سیوژت را نیز برایند همان حوادث با ترتیبی که دارد می‌داند (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۸). اشمید[٤٢] با اشاره به ناکارآمدی الگوی دوگانهٔ مذکور، فابیولا را صرفاً مادهٔ اولیه، در مقابل سیوژت در جایگاه برایند هنری، نمی‌پندارد و لذا به الگویی چهارگانه (دو لخت فابیولا و دو لخت سیوژت) معتقد است؛ شامل: ۱. رویداد[٤٣] : شمای جامع از حوادث و اشخاص که به‌شکل صریح یا ضمنی در برایند اثر وجود دارند؛ ۲. داستان[٤٤]: گزینش آنچه در بخش اول است؛ ۳. روایت[٤٥] : ترکیب‌بندی آنچه در بخش دوم است؛ ٤. بازنمایی روایت[٤٦] : شکل نهایی و برایند اثر



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

و در واقع تنها صورتی که مخاطب می‌بیند (Schmid, 2010: 190-191). تفاوت اصلی نگاه فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، تأکید گروه اول بر سیوژت و گروه دوم بر فابیولاست که در هر دو گروه بیشتر بدون توجه به متون صورت گرفته است (Coward & Ellis, 1977: 5-6). کالر در رویکردی پساساختارگرایانه[۴۷] اساساً مسألهٔ استقلال و نیز مقدم بودن فابیولا را با انتقادی به ماجرای اودیپوس و گناهکاری او مطرح می‌کند. او نتیجه می‌گیرد که می‌توان فابیولا را در نگاهی ساختارشکنانه، مقدم بر سیوژت ندانست (Culler, 2001: 194). بر مبنای الگوهای دوتایی و چهارتایی، اوصاف و شروط موتوس تراژدی و اجزای آن، چنین است:

**الگوهای دوتایی و چهارتایی فابیولا و سیوژت**

| الگوی دوتایی | | | |
|---|---|---|---|
| شروط | | فابیولا | سیوژت |
| تنسیق | | * | * |
| تامیت | | * | * |
| وحدت کردار | | * | |
| مخاطب‌محوری | | | * |
| اعجاب | پیش‌بینی‌ناپذیری | * | |
| | صدفه‌ناآمیز | | * |
| فرجام | | | * |
| فراتران | | * | |

| الگوی دوتایی | | | |
|---|---|---|---|
| اجزا | | فابیولا | سیوژت |
| دگرگونی | کرداری | * | |
| | عقدگان | | * |
| بازشناخت | کرداری | * | |
| | قسم | | * |
| کاتاستروفی | کرداری | * | |
| | جایگاه | | * |
| پیچیدگی | ساده | * | |
| | مرکب | * | * |

| الگوی چهارتایی | | | | |
|---|---|---|---|---|
| شروط | | فابیولا | | سیوژت |
| | | رویداد | داستان | روایت |
| تنسیق | | | * | * |
| تامیت | | * | * | * |
| وحدت کردار | | * | * | |
| مخاطب‌محوری | | | | * |
| اعجاب | پیش‌بینی‌ناپذیری | * | * | |
| | صدفه‌ناآمیز | | | * |
| فرجام | | | | * |
| فراتران | | * | * | |

| الگوی چهارتایی | | | | |
|---|---|---|---|---|
| اجزا | | فابیولا | | سیوژت |
| | | رویداد | داستان | روایت |
| دگرگونی | کرداری | * | * | |
| | عقدگان | | | * |
| بازشناخت | کرداری | * | * | |
| | قسم | | | * |
| کاتاستروفی | کرداری | * | * | |
| | جایگاه | | | * |
| پیچیدگی | ساده | * | * | |
| | مرکب | * | * | * |



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

تنسیق (حسن‌تألیف): ارسطو برای اصل موضوعیت، ارزشی قائل نیست و معتقد است چگونگی تألیف است که به اثر اعتبار می‌بخشد. این دیدگاه در نگاه اول، بیشتر نگرشی نزدیک به فرمالیست‌هاست که سیوژت یا برایند را از مواد اولیه یا فابیولا که نزد ساختارگرایان ارجح است، مهم‌تر می‌شمارد. ارسطو صرفاً به برایند و نتیجهٔ کار نظر ندارد و فرایند تألیف را از برایند مهم‌تر می‌شمارد. او به مرحلهٔ چهارم (سیوژت/ بازنمایی روایت) کمتر می‌نگرد و آنچه را در مراحل دوم (فابیولا/داستان) و سوم (سیوژت/روایت) صورت می‌گیرد، مهم‌تر می‌داند. در الگوی چهارتایی موارد یک و دو را می‌توان معادلی برای فابیولا و نیز سطوح سه و چهار را برابر با سیوژت تلقی کرد. اگر این الگو با آنچه مقصود ارسطوست هماهنگ شود، آنگاه، او سطوح دوم (داستان‌بخشی از فابیولا) و سوم (روایت‌بخشی از سیوژت) را دارای اهمیت بیشتری دانسته است. همچنین ارسطو به‌غیر از سطح اول که اساساً چندان اهمیتی برای آن قائل نشده و شاعران را از درگیر شدن با آن بر حذر داشته است، در مورد سطح چهارم قضاوتی نکرده است و آنچه در تبیین آثار تراژدی‌نویسان بررسی کرده، نه برایند اثر (سیوژت/ بازنمایی) بلکه شیوه و فرایند (فابیولا – سیوژت/ داستان – روایت) است؛ نشانهٔ این مسأله بررسی اجزای آثار از زوایای مختلف نظیر موتوس، هم‌سرایان و مانند آن است. این تفاوت نگاه به بخش‌های مختلف اثری واحد، نشان از اهمیت کمتر برایند (سیوژت/ بازنمایی) و شکل نهایی اثر در نظر ارسطوست و پیداست که بیشترین میزان توجه و نقد او مربوط به سطوح دوم و سوم است. آنچه در داستانک و نمایشنامه موفقیت‌آمیز به‌نظر می‌رسد، نه افسانه و اشخاصی (فابیولا/ رویداد) است که شاعر گزینش (فابیولا/ داستان) کرده است، بلکه گزینشی شایسته (فابیولا/ داستان) است. گزینشی که نه تمام روایات و اشخاص را در خود داشته باشد، بلکه صرفاً شامل تعداد محدودی از حوادث و اشخاص باشد که ارزش تراژیک دارد. اینکه ارسطو تأکید می‌کند که مثلاً در موتوس نباید دربارهٔ اشخاص فروپایه و همهٔ اتفاقات زندگی افراد والارتبه صحبت کرد و فقط به برشی از



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

زندگی آن‌ها اشاره نمود نیز متکی بر گزینش درست (فابیولا/ داستان) و نه هر گزینشی است. اما مهم‌ترین بخشی که ارسطو به آن توجه کرده، سطح سوم یعنی ترکیب‌بندی (سیوژت/ روایت) است. ارسطو هر اتفاقی را به هر صورتی نقل بشود نمی‌پذیرد و از همین روی است که مثلاً استحقاق شقاوت برای جمشید از ارزش آن می‌کاهد؛ چراکه نوع ترکیب‌بندی حوادث (سیوژت/ روایت) نباید به‌نحوی می‌بود که جمشید مستحق بدآمد بشود؛ همچنین اینکه اودیپوس بدون آگاهی مرتکب خطای قتل پدر شد و نه آگاهانه، ازآن‌رو ارزش تراژیک دارد که ترکیب شدن حادثهٔ قتل پدر با جانشینی او، اگر آگاهانه بود رخ نمی‌داد و طبعاً تراژدی شکل نمی‌گرفت. این نشان از اهمیت شیوهٔ ترکیب‌بندی حوادث (سیوژت/ روایت) دارد. در نهایت این مخاطب است که بر اساس آنچه از سطوح ــ مخصوصاً داستان (فابیولا) و روایت (سیوژت) ــ به‌دست آورده است، برایند (سیوژت/ بازنمایی) را قضاوت می‌کند.

تامیت: آغاز آن قائم‌به‌خود باشد، دارای میانه باشد و پایان آن موجد امر جدید نباشد. شاعر باید اولاً حوادث و اشخاصی (فابیولا/ رویداد) را برگزیند (فابیولا/ داستان) و کنار یکدیگر به‌نحوی چیدمان کند (سیوژت/ روایت) که از شروع تا پایانش متکی یا موجد عوامل بیرونی نباشد (سیوژت/ بازنمایی) و اصطلاحاً تام باشد. در داستانک ماجرای سلطنت که متکی به سلطنت تهمورت (فابیولا/ رویداد – داستان) است، آغاز تام ندارد. میانهٔ آن، یعنی ماجرای گسست فره از جمشید (فابیولا – سیوژت/ رویداد – داستان – روایت) تام است چون بر اساس پیش از خود و مقدمهٔ فرجام (سیوژت/ روایت) است. فرجام نیز که مقدمهٔ پادشاهی ضحاک است (فابیولا/ رویداد – داستان) ناقص است (سیوژت/ روایت). در نمایشنامه، اضطرابی که مردم به‌دلیل طاعون دارند (فابیولا/ رویداد – داستان) متکی به قبل نیست و تام است. میانه، یعنی افشای اسرار، چون دنبالهٔ حوادث قبل و مقدمهٔ فاجعهٔ نهایی است (فابیولا – سیوژت/ رویداد – داستان – روایت) تام است. فرجام نیز چون با بادافره (فابیولا/ رویداد – داستان) و ارتباط یافتن میان آن و پایان پذیرفتنِ «برشی» از اسطوره تمام می‌شود (سیوژت/ روایت) تام است.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

وحدت کردار: وحدت کردار به‌معنای یگانگی موتوس است. تعدد کردارهایی که بر قهرمان رخ می‌دهد، به‌معنای تعدد در موضوع نیست. نشانهٔ وحدت موضوع نیز آن است که نه بشود جابه‌جایی در اصل موضوع راه داد و نه از آن کاست. وحدت کردار صرفاً ناظر به نوع کردار (فابیولا/ رویداد) و گزینش آن (فابیولا/ داستان) است، لذا فقط مربوط به رویهٔ فابیولایی الگوهاست. بنابراین در داستانک و نمایشنامه، کردارمحوری، فروپاشی جمشید و اودیپوس گزینش شده است (فابیولا/ رویداد – داستان) و حوادثی که پیرامون آن، نظیر آبادگری‌های جمشید و جلوس اودیپوس بر تخت پدر، نقل شده است (فابیولا/ رویداد – داستان) نشان از وحدت کردار دارد.

مخاطب‌محوری: مراد، تماشاگر است و چون در حماسه، نقل صورت می‌گیرد، به‌عکس تراژدی که نمایش می‌شود، در داستانک به‌خلاف نمایشنامه، مخاطب‌محوری در این معنا وجود ندارد. همچنین چون تماشاگر عنصری بیرونی است، به موضوع (فابیولا/ رویداد) و انتخاب آن (فابیولا/ داستان) ارتباطی ندارد و فقط ناظر بر شیوهٔ تبیین برای انتقال (سیوژت/ روایت) است. لذا این شرط از موتوس فقط مرتبط با لایهٔ سیوژتی الگوهاست.

اعجاب: ارسطو مؤثرترین موتوس را آن می‌داند که اولاً پیش‌بینی‌ناپذیر باشد و ثانیاً حاصل تصادف نباشد. شرط اول متکی بر کردارهایی است که گزینش شده (فابیولا/ رویداد – داستان) و شرط دوم ناظر بر چگونگی نقل آن کردارها و حاصل روابط علی (سیوژت/ روایت) است. در داستانک خواننده با شنیدن آبادگری‌های جمشید، این امکان را ندارد که گسستن فره را پیش‌بینی کند (فابیولا/ رویداد – داستان)؛ همچنین گسست فره، متأثر از غرور است که طی رابطهٔ علی بعد از آن نقل شده است (سیوژت/ روایت).

در نمایشنامه، جز مواردی که پیشگویان و نهان‌بینان به پیشگویی پرداخته‌اند، هیچ خدشه‌ای به اصل اعجاب وارد نمی‌کند؛ چراکه فقط خود آن‌ها از پیشگویی اطلاع دارند و نه سایر



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

شخصیت‌ها. مخاطب نیز نباید آگاهی خود از اسطوره را در داستان دخیل کند تا بتواند درک درستی از اصل اعجاب داشته باشد. مخاطب وقتی طاعون شیوع می‌یابد، (فابیولا/ رویداد – داستان) نمی‌داند که درمان آن به اخراج شخص اودیپوس بستگی دارد (سیوژت/ روایت). وقتی اودیپوس خود را کور می‌کند (فابیولا/ رویداد – داستان) مخاطب درمی‌یابد که آن به‌دلیل افشای خطای قهرمان است (سیوژت/ روایت).

فرجام: فرجام موتوس باید مبتنی بر حوادث قبل باشد. بنابراین آنچه در فرجام مهم است نه کردارها، بلکه فقط طریقهٔ ترکیب آن به‌نحوی که بر اساس پیش از خود باشد است (سیوژت/ روایت). در داستانک و نمایشنامه وقتی ضحاک جمشید را می‌کشد و اودیپوس خود را کور می‌کند، چون بر اساس خطای غرور در جمشید و هتک عصمت در اودیپوس است، ماجرا به‌نحوی درهم‌تنیده شده است (سیوژت/ روایت) که انتهای آن برآمده از عوامل خارجی و بعدی نیست و صرفاً از همان ماجراست.

فراتران: مطابق این شرط، فقط افرادی (فابیولا/ رویداد) باید برگزیده شوند (فابیولا/ داستان) که از طبقهٔ بالای اجتماعی باشند. لذا این شرط موتوس، فقط به لایهٔ فابیولایی متکی است. بنابراین در داستانک و نمایشنامه که اشخاص والارتبه‌ای مثل جمشید و اودیپوس حضور دارند، اصل فراتران رعایت شده است. اگرچه تفاوتی که این دو شخصیت دارند در این است که جمشید به‌گواه منابع مختلفی نظیر *اوستا*، آثار پهلوی و دوران اسلامی[۴۸] گناهکار و مستحق بادافره است و لذا موجد کاتارسیس نیست و جزو آثار «نزدیک به کمدی» طبقه‌بندی می‌شود؛ در حالی که اودیپوس چون هامارتیای (خطا)[۴۹] ناآگاهانه دارد، ایجادکنندهٔ تزکیه در مخاطب است و لذا جزو «تراژدی با فرجام دردانگیز» قرار می‌گیرد. در بحث اهمیت شخص یا کردار شخص، هگل[۵۰]، به‌عکس ارسطو، کردار را مهم‌تر از فاعل می‌داند (کافمن، ۱۳۷۷: ۱۳۱)؛ در حالی که ارسطو کردار را به‌شرطی تراژیک می‌داند که «قهرمان» فاعل آن باشد. مثلاً خودکشی یوکاستا از نظر ارسطو بار



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

تراژیک ندارد چون قهرمان مرتکب آن نیست؛ ولی از منظر هگل، صرفِ فاعلیت قهرمان اهمیتی ندارد و آن می‌تواند کردار تراژیک تلقی شود.

### ۳-۲. اجزای موتوس

موتوس از سه جزء «دگرگونی، بازشناخت و کاتاستروفی (فاجعه)[۵۱]» تشکیل شده است که اگر به‌دقت نگریسته شود، همگی جزوی از دگرگونی هستند؛ چنان‌که بازشناخت وقتی روی می‌دهد که تحول (دگرگونی) صورت پذیرد و کاتاستروفی نیز تحولی (دگرگونی) از سعادت به شقاوت است. ارسطو «دگرگونی» را تبدل کردار برحسب ضرورت یا احتمال به ضد آن می‌داند، «بازشناخت» را انتقال یک طرف یا طرفین از ناشناخت به شناخت که باعث دشمنی یا دوستی ایشان بشود تعریف می‌کند و همگامی دگرگونی و بازشناخت را عالی‌ترین نوع می‌داند. «کاتاستروفی» را نیز کرداری قلمداد می‌کند که موجب مرگ یا رنج قهرمان شود. بر مبنای وجود یا فقدان دگرگونی، ارسطو موتوس را از حیث «پیچیدگی» به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱. ساده: متکی بر کردار و بدون دگرگونی و بازشناخت است و ۲. مرکب: مبتنی بر تسلسل کردارهای همراه با دگرگونی یا بازشناخت یا هر دو و معلولِ عوامل خارجی نبودن (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۳۰-۱۳۲). ارسطو برای کمک به تشخیص دگرگونی، قائل به عقدگانی تراژیک شده است و تمام وقایع تا قبل از دگرگونی را عقده و از دگرگونی تا انتها را عقده‌گشایی نام گذاشته است (همان: ١٤٥). بورا در انتقاد به تعریف قهرمان‌محور ارسطو، دگرگونی را منحصر به قهرمان نمی‌کند و به شخصیت‌های اصلی تسری می‌دهد. او همچنین بازشناخت را همانند ارسطو محصور به شناخت انسان از انسان دیگر نمی‌داند و معتقد است شناختی که اودیپوس کسب کرد برتر از شناختی است که انسان از زخم یا نظایر آن[۵۲] به‌دست بیاورد (باوره، ۱۳۷۷: ۱۲۵-۱۲٦). آن قسمت از سخن بورا که نوعی از بازشناخت را ــ که حاصل زخم و نظایر آن نباشد ــ ارجح



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

می‌داند، کاملاً مطابق با *بوطیقا*ست و اساساً ارسطو نیز جز آن را تأیید نمی‌کند که بورا بخواهد نظر او را رد کند. همچنین نقض *بوطیقا* به‌خاطر روش بازشناخت، ناشی از غفلت بوراست. او سعی کرده است نوعی از بازشناخت را ارجح بداند که اتفاقاً ارسطو نیز همان را ترجیح می‌دهد؛ ولی نقد بورا بر این است که چرا ارسطو قائل به چند نوع روش بازشناخت، اعم از مرئیات و غیر آن شده است. سخن بورا خود ناقض خویش است؛ چه ارسطو نیز در *بوطیقا* به تنوع روش بازشناخت اشاره می‌کند و تنها یکی را ــ توالی حوادث و نه زخم ــ بهتر از دیگر شیوه‌ها می‌داند.

کردار در دگرگونی (فابیولا/ رویداد – داستان)، تشکیل دو سطح ساختاری در اثر ادبی با عنوان عقدگانی می‌دهد که به تبیین چگونگی تألیف دگرگونی (سیوژت/ روایت) می‌پردازد. این دگرگونی گاه با کرداری که موجب آگاهی (فابیولا/ رویداد – داستان) می‌شود، بازشناخت با روش‌های متعدد پردازش (سیوژت/ روایت) را تشکیل می‌دهد و گاه دگرگونی با حادثه‌ای نظیر مرگ و شکنجه (فابیولا/ رویداد – داستان) به کاتاستروفی که از نظر جایگاه ترکیب در اثر (سیوژت/ روایت) بعد از عناصری مثل هامارتیا قرار می‌گیرد، تبدیل می‌شود. بنابراین اگر کردار دگرگونی و بازشناخت (فابیولا/ رویداد – داستان) وجود نداشته باشد، موتوس از نظر پیچیدگی، ساده است؛ ولی اگر کردار مزبور (فابیولا/ رویداد – داستان) وجود داشت و معلول عوامل خارجی در ترکیب رویدادها (سیوژت/ روایت) نبود، عالی‌ترین شکل یعنی مرکب خواهد بود.

### ۱-۳-۲. تبیین اجزای موتوس

دگرگونی داستانک تبدل سعادت جمشید به شقاوت (فابیولا/ رویداد – داستان) است، به‌دلیل غروری که منجر به گسستن فره از وی شد:

چنین گفت با سالخورده‌مهان  که جز خویشتن را ندانم جهان



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

هنـــر در جهـــان از مـــن آمـــد پدیـــد چـو مـن نـامور تخـت شـاهی ندیـد [...]
چنـــین گفتـــه شـــد فـــر یـــزدان ازوی بگشت و جهان شـد پـر از گفـت وگـوی [...]
بـه جمشـید بـر تیـره‌گـون گشـت روز همـــی کاســـت آن فـــر گیتـــی‌فـــروز

(فردوسی، ١٣٨٦: ٤٥/١)

دگرگونی به آن دلیل که گسستن فره نتیجهٔ تبعی غرور (فابیولا/ رویداد – داستان) است، در ظاهر به ضرورت است، منتها حقیقت آن است که چون در *شاهنامه* این ماجرا اولین موضعی است که مسألهٔ فره و گسست آن مطرح می‌شود، این مسأله از خارج از داستان، یعنی ذهن شاعر (فابیولا/ رویداد)، به ماجرا وارد شده است. همچنین اقداماتی مثل ایجاد نظام طبقاتی (فابیولا/ رویداد) جزو عقده (سیوژت/ روایت) محسوب می‌شود. بعضی حوادث نظیر آبادگری‌ها، جزو حوادث فرعی است و برخی مثل بر آسمان شدن، چون مقدمهٔ (سیوژت/ روایت) دگرگونی و غرور جمشید است، جزو جریانات اصلی است. تبدل از سعادت به شقاوت (فابیولا/ رویداد – داستان) که با گسست فره رخ می‌دهد، آغاز عقده‌گشایی است و حوادث بعدی تا قتل جمشید عقده‌گشایی (سیوژت/ روایت) است. از آنجا که موتوس ساده است و ضحاک و جمشید یکدیگر را می‌شناسند، بازشناختی (فابیولا/ رویداد – داستان) وجود ندارد. قتل جمشید (فابیولا/ رویداد – داستان) اگرچه مرگ قهرمان است ولی چون پیش‌تر هامارتیایی که موجد ترس و شفقت باشد (سیوژت/ روایت) شکل نگرفته است، کاتاستروفی‌ای که لازمهٔ کاتارسیس باشد رخ نمی‌دهد. این داستانک چون دگرگونی دارد، موتوس ساده نیست. مرکب نیز نمی‌تواند باشد چون دگرگونی آن مبتنی بر روش تألیف شاعر (سیوژت/ روایت) است.

در نمایشنامه دگرگونی، فروپاشی اودیپوس و افشای اسرار (فابیولا/ رویداد – داستان) است. رویدادهایی که به اجرا درآمده است (فابیولا/ رویداد – داستان) و خیر (فابیولا/ رویداد)، اعم از اصلی، نظیر ازدواج با مادر و فرعی مثل جلوس بر تخت، به‌علاوهٔ تفحص اودیپوس برای درمان



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

طاعون که همگی قبل از دگرگونی هستند، جزو عقده (سیوژت/ روایت) است. از آغاز دگرگونی تا پایان که انتظار اودیپوس برای دستور جلای وطن است، عقده‌گشایی (سیوژت/ روایت) است. بازشناخت نمایشنامه (فابیولا/ رویداد – داستان) چنین است: نخست، مبتنی بر نشانهٔ مرئی مکتسب در بدن؛ قاصد در گفت‌وگو با اودیپوس به زخم پا اشاره می‌کند:

> قاصد – حال زار تو از اثر زخمی که بر قوزک پایت باقی است، معلوم است[...] پاهایت را سخت با ریسمان بسته بودند و من آن‌ها را گشودم. / اودیپوس – راست می‌گویی؛ من از اوان طفولیت و هنگامی که در گهواره بوده، این زخم پا را داشتم (سوفوکل، ۱۳۹٤: ٤۳).

دوم، متکی بر توالی حوادث؛ وقتی معلوم می‌شود پولوبوس و مروپی[۵۳] والدین حقیقی اودیپوس نیستند و یوکاستا خودکشی کرده است:

> اودیپوس – هیهات! اینک دیگر همهٔ مطالب فاش شده و نکتهٔ مهمی باقی نمانده است. ای روشنایی روز! در این حالت نزار که من دارم، هستی من با گناه آلوده، ازدواجم از روی گناه بوده و دست گناهکارم به خون آغشته، دیگر نمی‌خواهم انوار تو را به چشم ببینم! (همان: ٤۸-٤۹).

رویدادهایی (فابیولا/ رویداد – داستان) مثل خودکشی مادر و نظایر آن نمی‌تواند به‌تنهایی اصل کاتاستروفی را تشکیل بدهد؛ چه ذاتاً اموری است که برای اشخاصی غیر از قهرمان رخ داده است، اگرچه قهرمان در ایجادشان مؤثر باشد. در واقع فروپاشی اودیپوس کاتاستروفی است که متکی بر هامارتیایی است (سیوژت/ روایت) که ایجاد ترس و شفقت کرده است. نمایشنامه موتوس مرکب دارد، چون ضمن برخورداری از تسلسل کردارها (سیوژت/ روایت)، هر دوی دگرگونی و بازشناخت را داراست و بازشناخت به دو شیوه که یکی نشانهٔ مرئی مکتسب در بدن (زخم) و دیگری روش توالی حوادث (عالی‌ترین شکل) است، روی می‌دهد.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

### ۳. نتیجه‌گیری

داستانک در مواردی و نمایشنامه در غالب موارد با *بوطیقا* هم‌سوست. مهم‌ترین تحلیل‌های مبتنی بر داده‌های اخیر:

- در حماسه چون شاعر ملزم به رعایت قواعد ضرورت و احتمال در بیان کردار نیست و ممکن است از امور نامعقول بهره ببرد، دگرگونی بر مبنای عوامل ذهنی وارد داستانک شده است؛ همچنین بازشناخت که مبتنی بر دگرگونی است را به‌صورت خودکار از فرایند حذف کرده است. این عکس نمایشنامه است؛ در آنجا عواملی که ایجاد دگرگونی می‌کند مبتنی بر توالی رویدادهاست، از این جهت ایجاد بازشناخت نیز کرده است.
- چون جمشید گناهی نابخشودنی مرتکب شد، مجازاتش بادافره گناهی است که استحقاقش را داشته است و چون استحقاق مجازات را داشت، نمی‌تواند موجد ترس و شفقت باشد و به این دلیل، فرجام او ارزش تراژیک ندارد؛ بالعکس، فرجام اودیپوس که گناهی ناآگاهانه مرتکب شد، از آن جهت که اطلاع نداشت، قابلیت ایجاد ترس و شفقت دارد و فاجعهٔ رخ‌داده را دارای بار تراژیک کرده است.
- داستانک چون در مجموعهٔ *شاهنامه* قرار دارد، نتوانسته است مستقل باشد و موتوس آن به‌خاطر تسلسلی که میان داستان‌های *شاهنامه* است تام نیست؛ اگرچه در برخی از داستان‌های *شاهنامه* نظیر داستان فرود، به‌دلیل نوع روابطی که میان کردارهای آن وجود دارد، تسلسل داستان‌ها دیده نمی‌شود و در نتیجه در آن موتوس می‌تواند تام باشد. نمایشنامه که مقید به روابط میان مجموعهٔ *تبای* نیست، موتوس تام دارد. موتوس، زمانی تام می‌شود که تسلسل درون‌متنی و گسست برون‌متنی وجود داشته باشد.
- توالی حوادث سبب شده است که در هر دو اثر اصل وحدت کردار رعایت شود و سبب آن تسلسل درون‌متنی موتوس است که نیمی از تام بودن آن را تشکیل می‌دهد.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- نمایشنامه چون در برابر مخاطبِ حاضر یا خوانندهٔ فعال قرار دارد، ناچار است قواعد منطقی را رعایت کند؛ در داستانک چون اصل بر روایت و نه نمایش است، مخاطب مشخصی که قرار باشد پیش روی شاعر به نقد بنشیند وجود ندارد و لذا شاعر بر قواعد علیت اصرار ندارد.
- تسلسل کردار توانسته است مخاطب را با اصل اعجاب هم‌سو سازد؛ چون نخست، متکی بر حوادث بیرون از خود اثر نیست و دوم، بنای حوادث بر امور پیش‌بینی‌ناپذیر است.
- تأثیری که فجایع واردشده بر قهرمان در مخاطب ایجاد می‌کند، متأثر از استفادهٔ هر دو شاعر از طبقات بالای جامعه است. این نیز به این دلیل است که مخاطب برای آنکه به تزکیه دست یابد، باید رنج را ملاحظه کند و اگر رنج برای افراد خرده‌طبقه رخ بدهد، چندان در مخاطب ایجاد تهذیب نمی‌کند.
- فرجام هر دو اثر چون مبتنی بر روابط علی درون‌متنی و نه فرامتنی و برون‌متنی است، زاییدهٔ کردارهای خود اثر است. آنچه در پایان هر دو اثر می‌آید، صرفاً نتیجهٔ منطقی حوادث درونی است؛ کردارهای برون‌متنی و فرامتنی در آن یا اصلاً وجود ندارد یا اگر وجود دارد تابع روابط درون‌متنی شده و دگردیسی یافته است.
- برایند (سیوژت/ بازنمایی روایت) داستانک و نمایشنامه به‌خوبی تألیف شده است؛ زیرا: نخست، موضوعات و کسانی که در آثار حضور دارند، تابع هدفی اولیه هستند که شاعران در سر پرورانده‌اند. حکیم فردوسی چون بنای تبیین داستان‌پردازی مبتنی بر تاریخ دارد، بیشتر شخصیت‌هایی آورده است که هم در مآخذ خود به‌عنوان شخصیت‌های تاریخی وجود داشتند و هم برای مخاطب جذابیت شعری و داستانی داشته باشند. در نمایشنامه چون سوفوکلس مورخ نیست و فقط شاعر است، به‌سراغ آن افسانه‌ای رفته که شهرت بیشتری داشته است و چون توانسته است آن داستان را بهتر بسراید، مانایی یافته است. دوم،



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

هر دو شاعر صرفاً به گزینش آن بخش‌هایی از افسانهٔ خود پرداخته‌اند که مطابق و مرتبط با کردار محوری بوده است و بقیه را ــ مثل ابوالهول و مرداس ــ صرفاً برای پیش بردن ماجرا در داستان قید کرده‌اند. سوم، شیوه‌ای که هر دو شاعر در تنسیق کردارها، مبتنی بر پیوند آن‌ها با یکدیگر به‌کار گرفته‌اند، آن آثار را از مادهٔ اولیهٔ خود که بیشتر اموری ذهنی بوده است، به‌صورتی درآوردند که امکان اطلاق داستان یا نمایشنامه به آن فراهم شود.

## پی‌نوشت

1. Mythos
2. Cathastrophe
3. Dionysius/Διονύσιος

٤. Oedipus Tyrannus؛ هم‌چنین، برای جلوگیری از تکرار، در تمام مقاله ــ جز ضرورت ــ از «داستانک» و «نمایشنامه» استفاده می‌شود.

5. Olga Davidson
6. Senecan plays
7. Æschylus, Sophocles, Euripides

۸. مترجم نام وی را (Sir Cecil Maurice Bowra) به‌نادرست «باوره» قید کرده است.

9. Fabula, Sjuzhet
10. Todorov, Barthes, Genette, Greimas, Saussure
11. James
12. Propp
13. Wellek & Warren
14. Lévi-Strauss
15. Booth
16. Contextual Narratology
17. Barthes
18. Chatman
19. Prince
20. Doležel
21. Herman
22. Fludernik
23. Frye



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

24. Eagleton
25. Webster
26. Culler
27. Bertens
28. Scholes
29. Green & Le-Bihan
30. Selden & Widdowson
31. Allen
32. Harland
33. Kolesnikoff
34. Martin
35. Toolan
36. Yves-Tadié
37. Erll
38. Jahn
39. Herman
40. Shklovsky
41. Tomashevsky
42. Schmid
43. Happenings
44. Story
45. Narrative
46. Presentation of narrative
47. Post-Structuralism

٤٨. مثلاً *اوستا*: دروغ‌گویی: «به شهریاری او نه سرما بود، نه گرما، نه پیری، نه مرگ و نه رشکِ دیوآفریده. این‌چنین بود پیش از آن که او دروغ گوید» (اوستا، ۱۳۸۵: ٤٩٠/١). در منابع پهلوی و اسلامی از غرور، طغیان و ادعای خدایی به‌عنوان گناه جمشید تعبیر شده است (روایت پهلوی، ١٣٦٧: ٤٣؛ ثعالبی، ۱۳۲۸: ۸؛ مقدسی، ١٣٤٩: ١٢١؛ بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۲۱؛ ابن‌مسکویه، ۱۹۸۷: ۷؛ گردیزی، ١٣٦٣: ٣٧).

49. Hamartia
50. Hegel
51. Cathastrophe

٥٢ . ارسطو به شش دسته بازشناخت، اعم از نشانه‌های مرئی، قائل است، ولی فقط بازشناخت از توالی حوادث را ارزشمند می‌داند.

53. Polybus, Merope



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

## منابع


- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- ابراهیمی، سهراب (۱۳۸۸). «مقایسهٔ تراژدی رستم و سهراب با اودیسه و ادیپوس». *ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*. ش ۲۱. صص ۱۳۰-۱٤۸.
- ابن‌مسکویه، ابوعلی (۱۹۸۷). *تجارب الامم*. تحقیق ابوالقاسم امامی. تهران: دارالسروش.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- ارل، استرید (۱۳۹۱). *رویکردهای مطالعات فرهنگی به روایت*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: علم.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
_____ (۱۳۸۷) *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- *اوستا* (۱۳۸۵). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. دو جلدی. تهران: مروارید.
- اولادی‌قادیکلایی، خدیجه (۱۳۹۲). *بررسی تطبیق تراژدی‌های شاهنامه فردوسی و تراژدی‌های سوفوکلس*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه پیام نور مازندران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
- ایوتادیه، ژان (۱۳۹۰). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- بارت، رولان (۱۳۷۳). «از اثر تا متن». ترجمهٔ مراد فرهادپور. *ارغنون*. ش ٤. صص ۵۷-٦٦.
- بازرگان، محمدنوید (۱۳۸٦). «طرحی در هندسهٔ تراژدی: با تکیه بر تراژدی سیاوش در شاهنامهٔ فردوسی». *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*. ش ۵. صص ۳۹-۵۰.
- باوره، سی‌ام (۱۳۷۷). «شخصیت‌های سوفوکل». ترجمهٔ منصور هاشمی. *صحنه*. ش ٤. صص ۱۲۲-۱۲۹.
- برتنز، یوهانس‌ویلم (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.
- بلعمی، ابوعلی (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*. تصحیح محمدتقی بهار. دو جلدی. تهران: تابش.




[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸٤). «کانون‌سازی در روایت». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۷. صص ۸۳-۱۰۸.
- بیرانوند، ذبیح‌الله (۱۳۸۸). *تحلیل تطبیقی لیرشاه شکسپیر با داستان فریدون در شاهنامهٔ فردوسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه لرستان.
- بیگ‌زاده، خلیل و پیمان ریحانی‌نیا (۱۳۹۷). «تحلیل تراژدی‌های شاهنامهٔ فردوسی بر پایهٔ افسانه مضمون ارسطو». *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*. س ۱٤. ش ۱. صص ۱٤۹-۱۷۲.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- تولان، مایکل (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- توماشوفسکی، بوریس (۱۳۸۵). *درون‌مایگان در نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- پارسایار، محمدرضا (۱۳۹۰). *فرهنگ معاصر فرانسه - فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پیراوی‌ونک، مرضیه و اقدس نیک‌نفس (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی بر اساس نظریات ارسطو». *شناخت (پژوهشنامهٔ علوم انسانی)*. ش ۱ / ٦۳. صص ۳۱-٤۵.
- پیکر، صدیقه (۱۳۸۷). *تحلیل عناصر تراژدی در شاهنامه: داستان جمشید، رستم و سهراب، سیاوش، رستم و اسفندیار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه الزهرا (س).
- ثعالبی، ابومنصور (۱۳۲۸). *شاهنامهٔ ثعالبی*. ترجمهٔ محمود هدایت. تهران: وزارت فرهنگ.
- جعفری، اسدالله (۱۳۹۱). «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. ش ۲ (۱٤). صص ۹۳-۱۰۸.
- حق‌شناس، علی‌محمد؛ سامعی، حسین و نرگس انتخابی (۱۳۹۲). *فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی - فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- دیویدسن، الگا. ام. (۱۳۸۰). «حماسه، قالبی برای گفتارهای نمایشی: رجزخوانی در شاهنامهٔ فردوسی». *مجموعه مقالات ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی*. ترجمهٔ فرهاد عطایی. تهران: فرزان روز.
- ذبیح‌نیاعمران، آسیه (۱۳۸۷). «تراژدی فرزندکشی در اساطیر ایران و پدرکشی در اساطیر یونان». *نامهٔ پارسی*. ش ٤٦ و ٤٧. صص ۹٦-۱۱۳.
- *روایت پهلوی* (۱۳٦۷). ترجمهٔ مهشید میرفخرایی. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم*. تهران: سخن.
- زرقانی، مهدی و محمودرضا قربان‌صباغ (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر: نوع ادبی*. تهران: هرمس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸٤). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- سلطان‌شاهی، فاطمه (۱۳۹۲). *نقد و تحلیل چهار داستان تراژیک شاهنامه: سیاوش، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، ایرج*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه تربیت معلم تهران.
- سمیعی، عماد (۱۳۹۷). *بررسی مفهوم تراژدی در شاهنامه با نگاهی به اسطوره‌شناسی هند و اروپایی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه هنر تهران.
- سمیعی‌گیلانی، احمد (۱۳۷۸). «عناصر تراژدی در داستان سیاوش». رشد *آموزش زبان و ادب فارسی*. ش ۵۱. صص ۱۲-۱۹.
- سوفوکل (۱۳۹٤). *سه نمایشنامه: اودیپوس شاه، اودیپوس در کولونوس، آنتی‌گون*. ترجمهٔ محمد سعیدی. تهران: علمی‌وفرهنگی.
- علیزاده‌مقدم، علی‌عسکر (۱۳۹۵). *مفهوم‌شناسی قهرمان در شاهنامه و شبیه‌نامه بر اساس نظریهٔ جهان حماسی و تراژیک بوطیقای ارسطو*. رسالهٔ دکتری تخصصی. دانشگاه هنر اصفهان.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. هشت جلدی. تهران: مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.
- فیروزی، جواد؛ شاه‌سنی علی‌محمد و مهساسادات نهضت‌اخلاق‌آزاد (۱۳۹۸). «عناصر تراژیک در داستان‌های سیاوش و فرود شاهنامه». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. د ۷. ش ٤. صص ۱۱-۳۰.
- قائمی، فرزاد (۱۳۹۳). «نقد و تحلیل ساختار آیینی اسطورهٔ سیاوش: مقایسهٔ سیاوش - سیاوشان با تراژدی - دیونیسیا بر مبنای نظریهٔ اسطوره و آیین». *نقد ادبی*، س ۷. ش ۲۵. صص ۱۵۳-۱۸٤.
- کافمن، والتر (۱۳۷۷). «هگل و تراژدی یونان باستان». *کتاب سروش (مجموعه مقالات ۳. تراژدی)*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: سروش.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد.
- کولسنیکف، نینا (۱۳۸۵). *صورت‌گرایی روسی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- کیا، خجسته (۱۳٦۹). *شاهنامهٔ فردوسی و تراژدی آتنی*. تهران: علمی‌وفرهنگی.
- گردیزی، عبدالحی (۱۳٦۳). *زین‌الاخبار*. تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳). *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- مارتین، والاس (۱۳۸٦). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- محمدصالحی‌دارانی، حسین (۱۳۸۸). *مقایسهٔ تطبیقی رستم و سهراب فردوسی و ادیپ شهریار سوفوکل*. رسالهٔ دکتری تخصصی. دانشگاه پیام نور تهران.
- _____ (۱۳۸۸). «بازشناخت در رستم و سهراب و تراژدی ادیپ شهریار». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ۵. ش ۱٤. صص ۱۵۵-۱۷۳.
- محمدکاشی، صابره (۱۳۸۱). «بنیان‌های تراژدی: بررسی تطبیقی داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و ماجرای هکتور و آخیلوس در ایلیاد». *کتاب ماه هنر*. ش ۵۱ و ۵۲. صص ٦۱-٦۸.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- محمدی، حسین؛ حسن‌زاده‌دستجردی، افسانه و امیرعباس عزیزی‌فر (۱۳۹۷). «تحلیل مقایسه‌ای رویارویی پدر و پسر در تراژدی‌های ایرانی و یونانی: رستم و اسفندیار، رستم و سهراب، ادیپوس شهریار». *متن‌پژوهی ادبی*. س ۲۲. ش ۷۷. صص ۱۲۵-۱٤۲.
- مقدسی، مطهربن‌طاهر (۱۳٤۹). *آفرینش و تاریخ*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ملک‌پایین، مصطفی و علی‌اکبر سام‌خانیانی (۱۳۹۲). «تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاوس به مازندران در شاهنامه». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*. س ۵. ش ٤ (۱۸). صص ۱۵۱-۱۷٦.
- نصراصفهانی، محمدرضا؛ هاشمی، مرتضی و داود حاتمی (۱۳۸۹). «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایهٔ درام‌شناسی ارسطو». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش ۱۷. صص ۱-۲۹.
- وبستر، راجر (۱۳۸۰). *درآمدی بر پژوهش نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ مجتبی ویسی. تهران: سپیدهٔ سحر.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.
- هرمان، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ حسین صافی. تهران: نی.
- یان، مانفرد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی شناختی*. ترجمهٔ حسین صافی. تهران: علم.
- Abrams, M. H. & G. G. Harpham (2012*). A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Barthes, R. (1966). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". Trans. By S. Heath. *Image Music Text*. pp. 79-124. New York: Hill & Wang.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press.
- Chatman, S. (1978). *Story & Discourse: Narrative Structure, Fiction & Film*. New York: Cornell University Press.

_____ (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction & Film.* New York: Cornell University Press.



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

- Coward, R., & Ellis, J. (1977). *Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of the Subject.* London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* London and New York: Routledge Classics.
- Doležel, L. (1990). *Occidental Poetics: Tradition & Progress.* Lincoln: University of Nebraska Press.
- Fludernik, M. (1991). "The Historical Present Tense Again: Tense Swithing & Narrative Dynamics in Oral & Quansi-Oral Story-Telling". *Text*. Vol. 11(3). pp. 365-398.
_____ (1993). *The Fictions of Language & the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech & Consciousness.* London: Routledge.
_____ (1996). *Towards a 'Natural' Narratology.* London & New York: Routledge.
- Genette, G. (1990). *Narrative Discourse: an Essay in Method.* New York: Cornell University Press.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: an Attempt at a Method.* Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, D. (1997). "Scripts, Sequences, & Stories: Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA*. Vol. 112(5). pp. 1046-1059.
_____ (2002). *Story Logic: Problems & Possibility of Narrative.* Lincoln: University of Nebraska Press.
- James, H. (1934). *The Art of the Novel. Intro*. By R. P. Blackmur. New York: Scribner.
- Lévi-Strauss, C. (1955). "The Structural Study of Myth". Trans. By C. Jacobson & B. G. Schoepf. Ed. By H. Adams & L. Searle in -*Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida. pp. 809-822.
- Law, J. (2011). *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology.* Lincoln: University of Nebraska Press.
- Propp, V. (1928). *Morphology of the Folktale.* Trans. By L. Scott, revised by



[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]

L. A. Wagner. Austin: University of Texas Press.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An Introduction*. A. Starritt (Trans.). New York: de Gruyter.
- Shklovsky, V. (1990). *Theory of Prose*. B. Sher (Trans.). Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Smith, B. H. (1980). "Afterthoughts on Narrative; Narrative Versions, Narrative Theories". *Critical inquiry*. No. 1. Vol. 7. pp. 213-236.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton.
- Wellek, R., & Warren, A. (1949). "The Nature & Modes of Narrative Fiction". In -*Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace. pp. 219-234.

[ Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-30 ]

[ DOR: 20.1001.1.23452366.1400.9.4.5.3 ]