Globethics Repository

Analyzing Nezami's Methods In Characterizing Khosrow, Bahram, And Alexander

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Moghadam, Asma Hosseini;Mahdavi, Mohammad Javad;Salehinia, Maryam
Publisher	Journal of Literary Studies (Journal of Literature and Humanities)
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-06-27 02:14:38
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/218334

بررسی سازوکار شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* نظامی

دکتر سیّد حسین فاطمی[۱]
مریم دُرپَر[۲]

جستارهای ادبی مجلّهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۶۷، زمستان ۱۳۸۸

چکیده

مسئلهٔ اساسی این مقاله تحلیل روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* نظامی است. در این تحلیل از الگوی کنش‌گر گریماس استفاده شده است. شش نقش اصلی یا به تعبیر گریماس «کنش‌گر» در این روایت بازیابی شده که عبارتند از: فرستنده، دریافت‌کننده، فاعل، هدف، یاریگر و بازدارنده. براساس نتایج حاصل از این تحقیق در روایت خسرو و شیرین، فرستنده بخشی از شخصیّت خسرو– ناخودآگاه او– است که در خواب و به صورت انوشیروان، نیای او، ظاهر می‌شود و بشارت شیرین و شبدیز را به او می‌دهد؛ دریافت‌کننده خسرو، فاعل: شیرین، هدف: رسیدن خسرو و شیرین به یکدیگر، یاریگر: شاپور و کنش‌گر بازدارنده: از طرفی مریم، همسر خسرو، است که با مرگ او کنش بازدارندگی‌اش به پایان می‌رسد و از طرف دیگر فرهاد است که بازدارندگی چندانی از او بروز نمی‌کند. «عشق فرهاد به شیرین» داستان عاشقانه‌ای به موازات عشق «خسرو و شیرین» نیست؛ بلکه در طول این روایت جای دارد و فرهاد به عنوان کنش‌گر بازدارنده (رقیب) ایفای نقش می‌کند. از این پژوهش بر می‌آید که الگوی گریماس در تحلیل شخصیّت‌های منظومهٔ *خسرو شیرین تا حدّی* مفید و کارآمد است و براساس این الگو خواننده با ذهنیّتی روشن می‌تواند روابط و مناسبات شخصیّت‌ها را دنبال کند.

از مقایسهٔ کنش‌گرهای فاعل، دریافت‌کننده و بازدارنده در دو روایت *خسرو وشیرین* و *لیلی و مجنون* می‌توان دریافت که آن‌چه از نظر داستان‌پردازان *خسرو وشیرین* ارزش به حساب می‌آمده، آزادگی شخصیّت زن داستان و قاطعیّت او در عمل بوده است، امّا آن‌چه در نگاه داستان‌پردازان *لیلی و مجنون* ارزشمند بوده، پایبندی شخصیّت زن داستان به آداب و رسوم اجتماعی و تبعیّت او از فرمان پدر یا شوهر بوده‌است. این نکته بیانگر تفاوت فرهنگی جوامعی است که خاستگاه اولیّهٔ دو روایت بوده‌اند. طرح این نمونه زمینه‌ای برای تعمیم آن به دیگر داستان‌های عاشقانهٔ فارسی است.

کلید واژه‌ها: خسرووشیرین، الگوی کنش‌گر گریماس، شخصیّت، روابط.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، fatemi@ferdowsi. Um.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، نویسندهٔ مسؤول ma.dorpar@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۷/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۶/۱۵

۱- مقدّمه: بیان مسئله، طرح پرسش و پیشینهٔ تحقیق

تحلیـل و بازخوانی روایت‌های کهن منظوم و منثور بر اساس نظریّه‌های جدید، می‌تواند در شناخت بیش‌تر و عمیق‌تر این آثار مؤثّر واقع شود. در این مقاله *خسرو و شـیرین* نظـامی بـا توجّـه بـه الگـوی کنش‌گر گریماس[۱] مطالعه و بررسی می‌شود. پرسش اصلی تحقیق ایـن اسـت کـه روابـط و مناسـبات شخصیّت‌ها در خسرو و شیرین نظامی چگونه است؟

به دلیل اهمّیّتی که این اثر در میان منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی دارد، همواره مورد توجّه پژوهشگران بوده است. از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: خسرو و شیرین (متینی، ۱۳۷۱: ۵۱۲)، مقایسهٔ روایی و ساختاری خسرو و شیرین نظامی با *شیرین و خسرو* امیر خسرو دهلوی (۱۳۷۷: ۳۸)، تحلیلی بر جایگاه و موقعیّت زن در منظومه‌های غنایی، تعلیمـی و عرفـانی (نـصر، ۱۳۸۲: ١٦٩)، مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی (اقبـالی، ۱۳۸۳، ۱۲۵)، تجلّـی عـشق بـر نگـارگری ایرانی- اسلامی، بررسی قصّهٔ خسرو و شیرین (رهنورد، ۱۳۸۲: ٦٩)، بررسی روان‌شناختی سه منظومـهٔ غنایی فارسی (اقبالی و قمری گیوی، ۱۳۸۳: ۱)، نگاهی به خسرو و شیرین (پناهی، ١٣٨٤: ۳۳)، مقایسهٔ عنصر طرح یا پی‌رنگ در منظومهٔ بیژن و منیژه فردوسی و خسرو شیرین نظامی (نیکوبخت و نوروزی، ١٣٨٤و ۱۳۸۵: ۱۸۵)، ویژگی‌های روانی وجسمانی زن و نقش آن‌ها در رابطهٔ عاشقانه در اشـعار احمـد شاملو و خسرو و شیرین نظامی گنجوی (تبریزی، ١٣٨٦: ۱۰۹)، مقایسهٔ خسرو وشیرین نظامی با شیرین و فرهاد الماس خان کندوله‌ای (صالحی و پارسا، ۱۳۸۷: ۱۲۹)، نقد تحلیلی- تطبیقی منظومهٔ خـسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی (رضایی اردانی، ۱۳۸۷: ۸۷)، آرمان‌شهر زنان در خسرو و شیرین حکیم نظانی گنجه‌ای (طغیانی و معینی فرد، ۱۳۸۷: ۱۱۳)، شیرین‌ترین حکمت‌های خسروی در غنایی-ترین منظومهٔ نظامی، امیرخسرو و هاتفی (طغیانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۳۹)، رویکردی اسـاطیری و روان-شناختی به تولّد نمادین شبدیز در خسرو و شیرین نظامی (همان: ۱۱۹).

با وجود پژوهش‌های فوق، تحلیل روابط شخصیّت‌ها در این اثر برجسته با توجّـه بـه نظریّـه‌هـای مطرح در روایت‌شناسی، قابل تحقیق و پژوهش است.

تاکنون پژوهش‌هایی با توجّه به علم روایت‌شناسی در مورد تعدادی از روایت‌ها و حکایت‌های کهن فارسی صورت‌گرفته، که با توجّه به نظریّه‌های پراپ، تودوروف، بارت و گریماس نوشته شده‌اسـت. از

جمله می‌توان به ریخت‌شناسی هزار و یک شب (خراسانی، ۱۳۸۳: ٤٥)، ریخت‌شناسی داستان شیخ صنعان (مجیدی، ۱۳۸٤: ١٤٥)، تجزیه و تحلیل قصّهٔ سمک عیّار بر اساس نظریّه ولادیمیر پراپ (خائفی و فیضی گنجین، ۱۳۸٦: ۳۳)، نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا (قافله-باشی و بهروز، ۱۳۸٦: ۱۷)، تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گریماس (کاسی، ۱۳۸۷: ۱۸۳) و تحلیل روایت‌شناسانه داستان گنبد پیروزهٔ هفت پیکر (بامشکی و پژومندداد، ۱۳۸۸: ٤٥) اشاره کرد. همچنین می‌توان از رسالهٔ دکتری و پایان‌نامه‌هایی نام برد که در تحلیل ساختار روایت نوشته شده‌است از جمله: «تحلیل ساختار روایت در قرآن، کتاب مقدّس و چند متن عرفانی» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۷) و «ریخت‌شناسی روایات تاریخ بیهقی» (اکبرزاده، ۱۳۸۸). پژوهش‌های فوق که با توجّه به نظریّه‌های روایت‌شناسی انجام شده، نشان می‌دهد که مطالعه و بررسی ادبیّات فارسی با توجّه به این نظریّه‌ها می‌تواند مفید باشد. پژوهش‌های انجام شده بیش‌تر در زمینهٔ آثار و حکایت‌های منثور ادبیّات فارسی است و به آثار منظوم به‌ویژه منظومه‌های غنایی پرداخته نشده. از این رو در مقالهٔ حاضر حوزهٔ دیگری از ادبیّات غنی و گستردهٔ فارسی با توجّه به نظریّه‌های روایت‌شناسی مورد پژوهش قرار می‌گیرد.

از میان نظریّه‌های مطرح در روایت‌شناسی، در پژوهش حاضر با در نظر گرفتن پرسش اصلی تحقیق که پرداختن به روابط و مناسبات شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* نظامی است از الگوی کنشی گریماس استفاده می‌شود. این پژوهش می‌تواند به خواننده کمک کند تا با ذهنیّتی روشن روابط و مناسبات شخصیّت‌ها را دنبال کند و به شناخت بیش‌تر و عمیق‌تری از این اثر برسد. طرح این نمونه، زمینه‌ای برای تعمیم آن به دیگر داستان‌های عاشقانهٔ فارسی است.

۱-۱ : مبنای نظری پژوهش و روش تحقیق

روایت و روایت‌شناسی در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی معاصر، علم نوپایی است که در یکی دو دههٔ گذشته جای نظریّهٔ رمان را گرفته‌است. منتقدان ادبی و روایت‌شناسان، تعاریف متعدّدی از «روایت» ارائه کرده‌اند: از جمله پراپ: روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیّت از حالتی متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان می‌کند (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۳). اسکولز و کلاگ نیز ماهیّت روایت را این-گونه تعریف می‌کنند: متونی که دارای دو خصوصیّت وجود قصّه و حضور قصّه‌گو است، می‌توان یک

متن روایی دانست (به نقل از اخوّت،۱۳۷۱: ۱۸). و به نظر مایکل تـولان، روایـت تـوالی ملمـوس از حوادثی است که به صورت غیر تصادفی در کنار هم آمده‌اند (تولان، ۲۰۰۱: ۷).

نظریّه‌های مطرح در روایت‌شناسی از جهات گوناگون می‌توانند داستان‌هـا را مـورد بررسـی قـرار دهند. اگر عناصر یک روایت را به واحد بنیادین[۲]، کنش‌گر و توالی[۳] تقسیم کنـیم، کـسانی ماننـد پـراپ، گریماس و کوکه به بررسی کنش‌گرهای یک روایت پرداخته‌اند.

بنا بر نظر پراپ در قصّه، هفت نقش وجود دارد که به ترتیب عبارتند از: ۱- شریر، ۲- بخشنده، ۳- یاریگر، ٤- شاهزداه خانم (شخص مورد جسجو)، ٥- گسیل دارنده، ٦- قهرمان و ۷- قهرمان دروغین. پراپ دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیّت‌های داستان‌های فلکلوری را خاصّ این حکایت‌ها می‌دید و آن را الگویی جهانی و فراگیر نمی‌دانست. امّا گریماس با توجّه به نظر پراپ به الگـویی کنـشی دسـت یافت که آن را شالوده و بنیان هر نمونهٔ معناشناختی می‌دانست.

گریماس در کتاب ساختار معنایی (۱۹٦٦) گزارشی ساده از نظریهٔ پراپ به دست می‌دهد. پراپ بـر یک نوع ادبی واحد تأکید می‌کرد، امّا هدف گریماس آن است که با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله، به «دستور زبان» جهانی روایت دست یابد (سلدن و دیگـران، ۱۳۸٤: ۱٤۳). او بـه جـای هفـت «حوزهٔ عمل» پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش (کنش‌گر) مورد نظر او را شامل می‌شود:

فاعل[٤] + مفعول (هدف) [٥]

فرستنده[٦] + دریافت‌کننده (ذی‌نفع)[۷]

یاریگر[۸] + بازدارنده (رقیب)[۹]

این شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند:

فرستنده (ابر یاریگر) ← هدف ← دریافت‌کننده (ذی‌نفع)

↑

یاریگر ← فاعل → بازدارنده (تولان، ۲۰۰۱: ۸۲)

امّا ژان‌کلود کوکه، کنش‌گرها را در سه دستهٔ کلّی طبقه‌بندی کرده: نخست، کنش‌گر که شامل سـوژه و ناسوژه است. سوژه کنش‌گری است که تمام کارهایش را از روی عقل و بـا فکـر انجـام مـی‌دهـد و ناسوژه کنش‌گری است که اعمالش را بدون فکر انجام می‌دهد. دوم، کنش‌گر که شامل هـر نـوع شـیء

می‌شود، چه اشیاء عادّی مانند کوزه یا درشکه یا عصا و غیره و چه اشیاء جادویی مانند چوب جادوگرها و بسیاری از اشیاء جادویی که در قصّه‌های عامیانه فراوان است. حیوانات هم در قصّه‌هایی که دارای نقش اصلی نیستند در این گروه قرار می‌گیرند. سوم، کنش‌گرها که نیرویی فراتر از نیروی انسانی است همانند نیروی خدا یا فرشته و تمام پدیده‌های ناشناخته که به شکلی انسان را تحت تأثیر یا وحشت قرار می‌دهند که انسان هیچ قدرتی در مقابل آن‌ها ندارد. از نظر کوکه، در داستان‌ها تنها دو نوع رابطه وجود دارد، یا مجموعهٔ نخست‌کنش‌گر و دوم‌کنش‌گر است یا علاوه بر آن‌ها سوم‌کنش‌گر را نیز در بر می‌گیرد (جهانگیر میرزا حسابی، ۱۳۸۲: ۷۶–۸۳).

علاوه بر نظریّه‌های پراپ، کوکه و گریماس که به بررسی کنش‌گرهای یک روایت پرداخته‌اند، در روایت‌شناسی ساخت‌گرا، نظریّهٔ تودوروف و ژرار ژنت نیز، قابل توجّه است. به نظر تودوروف واحد کمینهٔ روایت، «قضیّه» است که می‌تواند یک عامل (مثلا" یک شخص) یا یک «گزاره» (مثلا" یک عمل) باشد. ساختار قضیه‌ای یک روایت را می‌توان در عام‌ترین و انتزاعی‌ترین شکل آن توصیف کرد. تودوروف پس از تعیین واحد کمینه (قضیّه)، دو سطح عالی‌تر آرایش را نیز توصیف می‌کند: سلسله و متن. گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سرانجام توالی سلسله‌ها، متن را تشکیل می‌دهد.

ژرار ژنت نظریهٔ خود را با توجّه به کتاب «*در جستجوی زمان ازدست‌رفته*» اثر پروست تدوین کرد. وی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روس بین «قصّه» و «طرح» قائل می‌شوند برجسته‌تر می‌کند. این سه سطح عبارتند از: قصه، سخن و گزارش. ژنت این ابعاد روایت را از سه کیفیّت فعل اخذ می‌کند: زمان، حالت و صدا. تمایزی که او میان حالت و صدا قائل می‌شود، مفاهیم برآمده از مفهوم زاویهٔ دید را به ظرافت روشن می‌کند. رسالهٔ ژنت دربارهٔ «مرزهای روایت» (۱۹٦٦) اجمالی از مسائل مربوط به روایت را مطرح می‌کند که هنوز، کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است. وی با طرح سه جفت تقابل دوتایی: تقابل میان «روایت و تقلید»، «روایت و توصیف» و «روایت و سخن» به بررسی نظریّهٔ روایت می‌پردازد و رهیافت نظری او با طرح تقابل‌ها و خنثی کردن آن‌ها، راه را برای فلسفهٔ «ساخت‌شکن» ژاک دریدا هموار می‌کند (سلدن و دیگران، ۱۳۸٤: ۱٤٥– ۱٤۸).

از میان نظریّه‌هایی که به بررسی کنش‌گرهای روایت پرداخته‌اند، الگوی پراپ برای بررسی روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* چندان مناسب به نظر نمی‌آید. به دلیل این که در این اثر، کنش‌گرهای

شریر و قهرمانان دروغین آن‌گونه که در قصّه‌های پریان مطرح است و مورد نظر پراپ بوده وجود ندارد. امّا الگوی کنشی گریماس که به هدف تعمیم‌پذیزی بیش‌تر آن را طراحی کرده است و کنش‌گر بازدارنده جانشین شریر و قهرمانان دروغین می‌شود، تناسب بیش‌تری با *خسرو و شیرین* دارد.

هم‌چنین روایت *خسرو و شیرین* را با الگوی کوکه می‌توان تحلیل کرد. در این تحلیل شیرین و خسرو در گروه نخست‌کنش‌گرها قرار می‌گیرند؛ شیرین، کنش‌گر سوژه و خسرو، کنش‌گر ناسوژه است. شبدیز نیز در گروه دوم‌کنش‌گرها جای می‌گیرد. امّا به این دلیل که حضور دوم‌کنش‌گرها در *خسرو و شیرین* پررنگ نیست و به علاوه پرسش اصلی این تحقیق پرداختن به چگونگی روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* است، الگوی کنشی گریماس برای تحلیل روابط شخصیت‌ها مناسب-تر به نظر می‌آید.

۲- بررسی روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* نظامی

در این بخش از پژوهش به بررسی روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین* بر اساس نظریهٔ گریماس می‌پردازیم. در ابتدا به پیشینهٔ این روایت نگاهی خواهیم داشت.

۲- ۱: روایت خسرو و شیرین

خسرو و شیرین هر دو، شخصیّت تاریخی بوده‌اند و داستان عشق و ازدواج آن‌ها و سپس قتل یکی، که خودکشی دیگری به آن، رنگ عاشقانه و شاعرانهٔ پر جاذبه‌ای می‌بخشد، به قید کتابت درآمده و بازگویی و بازخوانی می‌شده است (مزدا پور،۱۳۷۱: ٤١٠). فردوسی و نظامی، دو حکیم نامداری که این داستان را به نظم کشیده‌اند، هر دو، به وجود روایت یا روایاتی کهن از آن اشاره کرده‌اند:

کنون داستان کهن نو کنیم سخن‌های شیرین و خسرو کنیم
(فردوسی،۱۹۷۱: ۲۱۰)

چنین گفت آن سخنگوی کهن‌زاد که بودش داستان‌های کهن یاد
(نظامی،۱۳۷٦: ٤٠)

سیمای شیرین بر پایهٔ تاریخ و افسانه بنا نهاده شده؛ افسانه‌ای که در اواخر دوران ساسانیان پا گرفت و در دورهٔ اسلامی پرورش یافت. داستان عشق‌بازی‌های خسرو و شیرین در کتبی از قبیل *المحاسن و الاضداد جاحظ* و *غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی* و *شاهنامهٔ فردوسی* آمده‌است (صفا، ۱۳۳۹: ۸۰۲).

بعضی او را شاهزاده ارمنی می‌دانستند که با نازک‌طبعی برای یافتن جوانی خوش‌سیما که تنها تصویر او را دیده، ترک دیهیم و پادشاهی گفت. در *تاریخ بلعمی*، شیرین کنیزک یونانی دربار خسرو پرویز معرفی شده و در *مجمل التّواریخ و القصص* نیز، به همین عنوان از او یاد شده است. در *شاهنامه* از عشق فرهاد به شیرین سخنی به میان نیامده، امّا بلعمی در *ترجمه تاریخ طبری* آن را افزوده است.

برخی از پژوهش‌گران به تأثیر پذیری نظامی از *ویس و رامین* اشاره کرده اند، از جمله محمّد جعفر محجوب (گرگانی،۱۳۳۷: ۹٤) می‌نویسد: «در این که *ویس و رامین* فخرالدّین اسعد گرگانی الهام بخش نظامی در سرودن *خسرو و شیرین* بوده است تردیدی نیست». برخی نیز آن را در مقابله با *ویس و رامین* دانسته‌اند: « همانندی دو اثر در ساخت کلّی و پیکره داستان، رویدادهای فرعی، نقش قهرمانان، آرایش صحنه‌ها و تنظیم گفتگوها همه و همه آشکار است، امّا اشاره‌های پراکندهٔ شیرین و تأکید او بر این نکته که نمی‌خواهد مانند «ویسه» در جهان بد نام شود، مؤیّد این نکته است که نظامی این داستان را در مقابله با اثر فخرالدّین سروده است»(راشد محصّل،۱۳۷۱: ٤۰۱). در توضیح همین تقابل گفته‌اند که: «نظامی مایهٔ اصلی *ویس‌ورامین* را تغییر داده و مفهوم کهن‌تر و بس شاعرانهٔ «عشق دور دست» یا ندیده عاشق شدن را جایگزین مضمون اغوای عشق، عشق گمراه کننده، ساخته و با حذف و یا تخفیف جنبهٔ منحصرا" شهوانی و جسمانی عشق، عشقی خاکسار و نجیب که قلبی و معنوی است (نه فقط جسمانی) و سرچشمهٔ فضیلت و تقوا ، پرداخته و سروده است(ستّاری،۱۳۵٤: ۳۲٤). از سوی دیگر عفاف و پرهیز شیرین را برخی از منتقدان به زهد ذاتی نظامی و علاقه‌ای که به تهذیب قهرمانان اصلی خود داشته، مربوط دانسته‌اند (اسلامی ندوشن،۱۳٤۹: ۳۵۰).

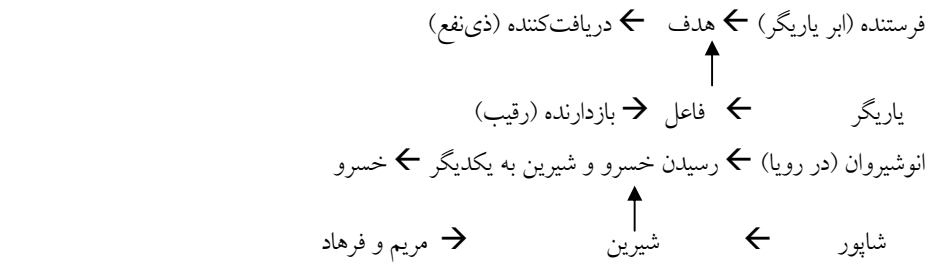
۲-۲: روابط شخصیّت‌ها در *خسرو و شیرین*

عامل شخصیّت، محوری است که کلّ داستان بر مدار آن می‌چرخد و بیشتر مواقع داستان چیزی نیست جز رشد و تکامل شخصیّت (میر صادقی،۱۳٦٤: ۱۸٤). براساس الگوی گریماس می‌توان شخصیّت‌ها یا همان کنش‌گرها را در *خسرو و شیرین* بدین‌گونه دسته‌بندی کرد:

فرستنده (ابر یاریگر): بخشی از شخصیّت خسرو- ناخودآگاه او- است که در خواب و به صورت انوشیروان نیای او ظاهر می‌شود و بشارت شیرین و شبدیز را به او می‌دهد، دریافت‌کننده (ذی‌نفع):

خسرو، فاعل: شیرین، هدف: رسیدن خسرو و شیرین به یکدیگر، یاریگر: شاپور و کـنش‌گـر بازدارنـده (رقیب): از طرفی مریم، همسر خسرو، است که با مرگ طبیعی او کنش بازدارندگی‌اش به پایان می‌رسد و از طرف دیگر فرهاد است که بازدارندگی چندانی از او بروز نمی‌کند و خسرو با نیرنگی به زندگی او پایان می‌دهد.

همین امر را می‌توان به زبان نمودار به صورت زیر ترسیم کرد:



اینک با استفاده از مؤلّفه‌های متنی، کنش‌گرهای داستان را بازیابی کرده و به شرح روابط آن‌ها می‌پردازیم.

۲-۲-۱: کنش‌گر فرستنده

این شخصیت، قهرمان داستان را به دنبال هدف یا شیء ارزشی می‌فرستد. ممکن است ظهـور او در آغاز داستان باشد چنان که در *خسرو و شیرین* می‌بینیم و یا در وسط داستان، وقتی که قهرمان از رسیدن به هدف ناامید شده‌است. فرستنده (ابر یاریگر) می‌تواند یک قدرت بیرونی همانند خدا، پادشاه یـا فـرد دارای نیروی خارق‌العاده و قدرت جادویی باشد و یا یکی از نیروهای درونی شخصیّت اصـلی داسـتان در قالب کنش‌گر فرستنده (ابر یاریگر) ایفای نقش کند. به عنوان مثال در *لیلی و مجنون* نظامی «عـشق»، که یکی از عواطف درونی شخصیّت اصلی داستان است نقش کنش‌گر فرستنده را به عهـده مـی‌گیـرد. «عشق» مجنون را به ادامه راه وامی‌دارد (نظامی،۱۳۷۹: ۱۵۰) همان طـورکه در روایـت هـای دیگـر ابـر یاریگر چنین کنشی دارد.

در *خسرو و شیرین*، این کنش‌گر به صورت انوشیروان، نیای خسرو، در خواب بر او ظاهر می‌شود. به تعبیر دیگر فرستنده (ابر یاریگر) بخشی از شخصیّت خود خسـرو، ناخودآگاه او، است کـه او را بـه سوی هدف می‌فرستد. ناخودآگاه، قدرت پیش‌گویی آینـده را دارد و رؤیـا زبـان سـمبلیک آن اسـت و

چنان‌که یونگ (۱۳۵۲: ۲٦) می‌گوید: «اصل کلّی این است که جنبهٔ ناخودآگاه هر رویدادی بر ما آشکار می‌شود، ولی نه به صورت یک اندیشهٔ منطقی بلکه به شکل یک صورت خیالی سمبولیک».

بنابر مقدّمه‌ای که راوی ترتیب داده است، هرمز، پدر خسرو پرویز، به قصد اجرای عدالت ندا در داده بود که :

اگـــر اســـبی چـــرد در کـــشتزاری		وگـــر غـــصبی رود بـــر میـــوه‌داری
وگـــر کـــس روی نـــامحرم ببینـــد		همـــان در خانـــه ترکـــی نـــشیند
سیاســـت را زمـــن گـــردد ســـزاوار		بـــرین ســـوگندهایی خـــورد بـــسیار
(نظامی، ۱۳۷٦: ٤۳)

اتّفاقاً فرزندش خسروپرویز که برای شکار و تماشا به صحرا رفته بود، مرتکب تمام مواردی می‌شود که پادشاه ممنوع اعلام کرده بود. شب در خانهٔ مردی روستایی مجلس عیش و نوش برپا می‌کند، به آواز چنگی گوش می‌سپارد، اسبش کشتزار دهقان را می‌چرد و غلامش از باغ او غوره برمی‌چیند. خبر را به هرمز می‌رسانند و او فرزند را سیاست می‌کند و دستور می‌دهد مرکبش را پی ببرند، ناخن چنگی و سازش را بشکنند، غلامش را به صاحب غوره و تختش را به مرد روستایی ببخشند. بعد از این وقایع، خسرو در خواب نیای خود را می‌بیند که به او مژده می‌دهد، به جای چهار چیزی که از تو گرفتند و تو صبر کردی، به چهار چیز گرانمایه خواهی رسید که عبارتند از: شیرین، شبدیز، تخت پادشاهی و نوازنده‌ای به نام باربد.

نیـــای خویـــشتن را دیـــــــد در خـــواب		که گفت: ای تازه خورشید جهان‌تـــــاب!
اگـــر شـــد چـــار مـــولای عزیـــزت		بـــشارت مـــی دهـــم بـــر چـــارچیزت
(همان:٤۷)

خسرو بعد از بیدارشدن از خواب به پرس‌وجو می‌پردازد و ندیم خاصّ او، شاپور، که مردی دانا و آگاه و نقاشی زبردست است او را به شبدیز و شیرین راهنمایی می‌کند. در خلال داستان، دیگر نشانی از کنش‌گر فرستنده نمی‌بینیم تا پایان داستان که خسرو یک بار دیگر این خواب را به یاد می‌آورد(همان: ۳۹۷).

۲-۲- ۲: هدف

اگرچه گریماس هدف (مفعول) را یک کنش‌گر (شخصیّت) به حساب آورده است، امّا در خسرو و شیرین مانند بسیاری از روایت‌های دیگر «هدف به معنی دقیق کلمه، شخصیّت نیست» (تولان، ۸۲). رسیدن خسرو و شیرین به یکدیگر هدف این روایت عاشقانه است.

در ابتدای روایت، خسرو با شنیدن اوصاف شیرین از زبان شاپور، عاشق او می‌شود و شاپور را به عنوان قاصد به سرزمین ارمن می‌فرستد، شیرین با دیدن تمثال خسرو که شاپور چیره‌دست آن را نقش بسته، نشانی از خود را در آن می‌یابد و پس از شنیدن سخنان شاپور برای یافتن خسرو به طرف مداین حرکت می‌کند:

دگر ره دید چشم مهربانش در آن صورت که بود آرام جانش
در آن آیینه دید از خود نشانی چو خود را یافت، بی‌خود شد زمانی
(همان: ٦٣)

سرانجام بعد از فراز و فرودهایی در روایت و حوادث فرعی که به آن افزوده می‌شود، هدف در پایان تحقق می‌یابد.

۲-۲-۳ : فاعل

در نظریّهٔ گریماس، «فاعل» شخصیّتی است که به سوی هدف یا شیء ارزشی می‌رود. در آغاز روایت *خسرو و شیرین* ، خسرو کنش‌گر فاعل است، زیرا او شاپور را به عنوان قاصد به دربار ارمن می‌فرستد:

ترا باید شدن چون بت‌پرستان به‌دست‌آوردن آن بت به دستان
اگر چون موم نقشی می‌پذیرد برو زن نقش ما تا نقش گیرد
ور آهن‌دل بود، منشین و برگرد خبر ده تا نکوبم آهن سرد
(نظامی، همان: ۵۵)

عزم خسرو به‌عنوان کنش‌گر فاعل چندان جدّی نیست؛ به شاپور سفارش می‌کند که اگر شیرین سخت‌دل بود، برگرد و به من خبر بده تا به کاری بیهوده نپردازم و به همین سادگی قصد دارد از شیرین دست بردارد. امّا شیرین در جست‌وجوی خسرو تند و آتشین و «شتاب‌آهنگ» است. بنابراین در ادامه، شیرین کنش فاعلیّت را به انجام می‌رساند.

نظامی در ابتدای داستان، ۳۲ بیت در توصیف کنش‌گر فاعل داستانش آورده، این معرفی در مجموع بیانگر زیبایی‌های معمول و شاعرانهٔ معشوق در ادبیّات فارسی است:

پری‌دختی، پری بگذار ماهی		به زیر مقنعه، صاحب‌کلاهی
شب‌افروزی چو مهتاب جوانی		دل‌افروزی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین		دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین...
شکرخند لبش را نوش خوانند		ولیعهد مهین‌بانوش خوانند

(همان: ۵۰ و ۵۲)

مؤلّفه‌های متنی‌ای که دلالت بر کنش فاعلیّت «شیرین» دارند، موارد زیر است:

الف): شیرین بعد از دیدن تمثال خسرو و شنیدن سخنان شاپور، بی‌صبر و آرام بر پشت شبدیز می‌نشیند، از نزد مهین‌بانو می‌گریزد و به سوی مداین می‌آید:

وزان سوی دگر شیرین به شبدیز		جهان را می‌نوشت از بهر پرویز
چو سیّاره شتاب‌آهنگ می‌بود		ز ره رفتن به روز و شب نیاسود
قبا دربسته بر شکل غلامان		همی شد ده به ده، سامان به سامان

(همان: ۷۶)

ولی خسرو به دلیل، خشم گرفتن پدرش بر او و نه برای دیدار شیرین، مجبور به ترک مداین می‌شود و به سوی ارمن می‌رود:

بزرگ‌امید از این معنی خبر یافت		شه نو را به خلوت جست و دریافت
حکایت کرد کاختر در وبال است		ملک را با تو قصد گوشمال است
بباید رُفت روزی چند از این پیش		شتاب آوردن و بردن سر خویش

(همان: ۷۹)

ب): وقتی شیرین به مشکوی مداین می‌رسد از همه کس و همه جا سراغ خسرو را می‌گیرد و در پی یافتن خسرو است:

به آیین عروسی شوی‌جسته		وزآیین عروسی روی شسته

(همان: ۸۸)

اما خسرو وقتی به ارمن می‌رسد، در دربار مهین بانو به عیش و نوش می‌نشیند، نه از شیرین سراغی می‌گیرد و نه از فرستادهٔ خود شاپور(همان، ۹۵).

ج): بعد از به پادشاهی نشستن خسرو، شیرین تاج و تخت خود را رها می‌کند و برای بار دوم به مداین می‌آید.امّا کنش خسرو این بار هم نه در حدّ یک عاشق بلکه در حدّ یک پادشاه سیاست پیشه است که به پیمان قیصر می‌اندیشد و از مریم می‌ترسد (همان، ۱۸۲ به بعد).

د): مهم ترین دلیل این است که خود نظامی در ابتدای روایت، خواننده را به فاعلیّت شیرین توجّه می‌دهد و از این امر اظهار شگفتی می‌کند:

زنی کو شانه و آیینه بفکند زسختی شد به کوه و بیشه مانند
شده شیرین در آن راه از بس اندوه غبار آلود چندین بیشه و کوه
رخش سیمای کم رختی گرفته مزاج نازکش سختی گرفته
نشان می‌جست و می‌رفت آن دل‌افروز چو ماه چارده شب، چارده روز
جنیبت را به یک منزل نمی‌ماند خبر پرسان خبر پرسان همی راند
تکاور دست برد از باد می‌برد زمین را دور چرخ از یاد می‌برد

(همان: ۷۶)

هـ): در خلال داستان می بینیم که شیرین کنش فاعلیّتش را به رخ خسرو می‌کشد و در پیامی که به دست شاپور برای او می‌فرستد، می‌گوید:

به یک گز مقنعه تا چند کوشم؟ سلیح مردمی تا چند پوشم؟
روا نبود که چون من زن شماری کلهداری کند با تاجداری

(همان: ۲۰۱)

و): شیرین با رفتن به بزم خسرو در شکارگاه و ترتیب دادن غزل‌خوانی باربد و نکیسا مقدّمهٔ وصال را فراهم می‌کند(۳۵۵– ۳۸٤).

ز): سرانجام این که شیرین پس از کشته شدن خسرو به دست شیرویه و طمع بستن شیرویه در او، خود را در دخمه (گنبد) خسرو می‌کشد و به این ترتیب کنش فاعلیّتش را با اثبات وفاداری خود به عشق خسرو به پایان می‌رساند.

در گنبد به روی خلق در بست		سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مهر برداشت		ببوسید آن دهن کو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش		همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
به خون گرم شست آن خوابگه را		جراحت تازه کرد اندام شه را
پس آورد آنگهی شه را در آغوش		لبش بر لب نهاد و دوش بر دوش
به نیروی بلند آواز برداشت		چنان کان قوم از آوازش خبر داشت
که: جان با جان و تن با تن بپیوست		تن از دوریّ و جان از داوری رست...
زهی شیرین و شیرین مردن او		زهی جان دادن و جان بردن او
چنین واجب کند در عشق مردن		به جانان جان چنین باید سپردن
که جز شیرین که در خاک درشت است		کسی از بهر کس، خود را نکشته است

(همان:٤٢٤ -٤٢٣)

نزدیک به انتهای داستان، خسرو را نیز کنش‌گر فاعل می‌بینیم. امّا وقتی خسرو به سراغ شیرین آمد، شیرین از او بسیار دلگیر و آزرده‌خاطر بود. در حصار را به روی خسرو بست و خود آراسته به زیورها بر بالای بام ایستاد و گفتگوهای گله‌آمیزش را با خسرو به انجام رساند(همان، ٢٩٦-٣٤٤). راوی گفتگویی مفصّل در حدود ششصد بیت را بین خسرو و شیرین ترتیب داده که به «گفتگوی رامین و ویس در پای کاخ موبد بسیار شباهت دارد و بسیار از آن متأثّر است» (متینی، ١٣٧١: ٥٢٦).

این کنش فاعلیّت از جانب خسرو بسیار دیرهنگام بروز کرد. بعد از مرگ مریم، شیرین انتظار داشت که خسرو:

فرستد مهد و در کاوینش آرد		به مهد خود عروس‌آیینش آرد

(همان: ٢٧٢)

امّا خسرو نه تنها چنین نکرد بلکه به سراغ زنی دیگر به نام شکر رفت. در این گفتگو بعد از این که او نتوانست دل شیرین را به دست آورد، از قصر شیرین به شکارگاه برگشت.

کنش فاعلیّت شیرین در این روایت چنان برجسته است که بسیاری از پژوهشگران منظومهٔ خسرو و شیرین به آن پرداخته‌اند؛ چنان‌که متینی(۱۳۷۱: ۵۱۳) دربارهٔ شخصیّت شیرین می‌نویسد:

«شیرین دختری است آزاد؛ او در عشق خسرو پرویز از آغاز تا انجام ناآرام و بی‌باک است و تا آن‌جا در عشق شیرین پیش می‌رود که برای رسیدن به مرد محبوب خود از زادگاه و نیز از پادشاهی کشورش صرف نظر می‌کند و به سختی‌های بسیار تن در می‌دهد».

و برخی پژوهشگران، ضمن تحسین شخصیّت شیرین، خلق این شخصیت را واکنش به محیط اجتماعی‌ای می‌دانند که *خسرو و شیرین* در آن سروده شده‌است:

«فراموش نکنیم شخصیتی پرفروغ که نظامی می‌آفریند، در دوره‌ای است که کم‌ترین ارزشی به زن نمی‌دهند؛ خود زن بودن مدرک جرم است. امّا نظامی در یک محیط کاملا" متفاوت شخصیّت خود را می‌آفریند» (پناهی،۱۳۸٤: ۳۷). وی از احترام به زن، از شخصیّت انسانی او و از قهرمانی‌ها و شعور و ذکایش، با قاطعیّت سخن می‌گوید(برتلس، ۸۳).

همچنین به تفاوت محیط در دو روایت *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* توجّه کرده و نوشته‌اند: «تأثیر محیط در دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* کاملا" مشهود است؛ چرا که «در دیار شیرین منعی برمصاحبت و معاشرت مرد و زن نیست. پسران و دختران با هم می‌نشینند و با هم به گردش می‌روند و با هم در جشن‌ها و مهمانی‌ها شرکت می‌کنند» (سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۲) امّا در جامعهٔ لیلی و مجنون، اوضاع و احوالی تنگ‌نظرانه و محدود حاکم است» (پناهی، همان: ۳٦).

محیطی که نظامی در *لیلی و مجنون* از جامعهٔ آلوده به تعصّب‌های قبیله‌ای ترسیم کرده‌است، باعث شده، کنش فاعلیت لیلی از چشم پژوهشگران پوشیده بماند. چنان‌که یکی دیگر از آنان در مقام مقایسه می‌نویسد:

«محیطی که شخصیّت تکامل یافتهٔ دختری چون شیرین در آن شکل می‌گیرد و ماجرای عشق او به خسرو، در آن واقع می‌شود، محیطی مناسب و دور از تعصّب‌های خشک و سخت‌گیری‌های خشن نسبت به زنان است. محیطی که برخلاف داستان لیلی و مجنون و ورقه و گلشاه هرگز دختران را به خانه‌نشینی، سکوت و تسلیم مجبور نمی‌سازد» (نصر،۱۳۸۲: ۱۷۸).

امّا باید توجه داشت که در *لیلی و مجنون* لیلی نیز در بخشی از روایت به‌عنوان کنش‌گر فاعل ظاهر می‌شود. این که لیلی برای مجنون نامه می‌فرستد (نظامی، ۱۳۷۹: ۱۷۳) نه برعکس و این که لیلی به

دیدن مجنون می‌رود (همان، ۱۹۹) نه عکس آن، بیان‌گر فاعلیّت لیلی است. هرچند راوی عمد دارد که کارهای لیلی به صورت مخفیانه انجام پذیرد ولی پنهانی‌بودن، جنبهٔ فاعلیّت لیلی را نه تنها تضعیف نمی‌کند بلکه قوّت هم می‌بخشد. زیرا به رغم وجود موانع و آداب و رسوم دست و پاگیر، شخصیّت زن داستان، ابتکار عمل را به دست می‌گیرد.

۲-۲-٤: دریافت‌کننده

دریافت‌کننده (ذی‌نفع) کسی است که از هدف برخوردار می‌شود. برخلاف سنّت شعر تغزّلی فارسی که در آن عموما" معشوق (زن) برخوردار است و عاشق (مرد) رنج و سختی می‌کشد، در این داستان بهرهٔ شیرین از عشق درد و رنج است. از این نظر که شیرین سرانجام به خسرو می‌رسد، می‌توان به نوعی، او را دریافت‌کننده به حساب آورد. امّا او در مسیر عشق از بی‌مهری‌های خسرو رنج بسیار می-کشد، چنان که در نزد شاپور، زبان به شکوه گشوده و می‌گوید:

ترازو را دو سر باشد نه یک سر		یکی جو در حساب آید، یکی زر
ترازویی که ما را داد خسرو		یکی سر دارد آن هم نیز پرجو
نمانم جز عروسی را در ین سنگ		که از گچ کرده باشندش به نیرنگ
عروس گچ شبستان را نشاید		ترنج موم ریحان را نشاید
بسی کردم شگرفی‌ها که شاید		که گویم وز توام شرمی نیاید
چه کرد آن رهزن خونخوارهٔ من		جز آتش باره‌ای دربارهٔ من؟
من اینک زنده، او با یار دیگر		زمهر انگیخته بازار دیگر ...
مرا خود کاشکی مادر نزادی		وگر زادی، به خورد سگ بدادی
بیا تا کژ نشینم، راست گویم		چه خواری‌ها کزو نامد برویم
(همان: ۲۰۲ ـ ۲۰۳)

با وجود این، به یاد خسرو شاد و با تمام جفاها امیدوار است که روزی خسرو از در مهر درآید:

شکیبایی کنم چندان که یک روز		درآید از در مهر آن دل افروز
(همان: ۲۰۵)

منم کز یاد او پیوسته شادم		که او در عمرها نارد به یادم
جفا زین بیش کاندامم شکستی؟		چو نام آور شدی، نامم شکستی؟
مزن شمشیر بر شیرین مظلوم		ترا آن بس که راندی نیزه بر روم
(همان : ۲۱۲)

اگر چه در این ابیات شیرین از مظلومیت و ناتوانی‌اش شکوه می‌کند، امّا این‌گونه تعبیرها در *خسرو و شیرین* بسیار اندک است. در این عشق اشرافی هیچ‌کدام از دو طرف خود را خوار و شکسته و نالان جلوه نمی‌دهند. آن‌چه هست ناز و نیاز عاشقانه است نه آن‌گونه ناله و رنجوری، زاری و بی‌تابی، و اشکباری و افتادگی که ما نمونه‌های آن را به فراوانی در لیلی ومجنون می‌بینیم.

دریافت‌کنندهٔ اصلی در *خسرو و شیرین*، خسرو است که به «شبدیز» و «شیرین» هر دو می‌رسد و در هر مرحله‌ای به نوعی، از عشق شیرین برخودار می‌شود. نظامی در توصیف برخورداری خسرو پس از وصال شیرین می‌گوید:

عروسی دید زیبا جان درو بست — تنوری گرم حالی نان درو بست
نبیذ تلخ گشته سازگارش — شکسته بوسهٔ شیرین خمارش...
از آن پس کار خسرو خرّمی بود — ز دولت بر مرادش همدمی بود
جوانیّ و مراد و پادشاهی — از این به گر به هم باشد، چه خواهی...
گهی بر تخت زرّین نرد می‌باخت — گهی شبدیز را چون بخت می‌تاخت
گهی می‌کرد شهد باربد نوش — گهی می‌گشت با شیرین هم آغوش
(همان: ۳۹۲ و ۳۹٤ و۳۹۷)

وقتی خسرو به تخت زرّین شاهی، شیرین، شبدیز و باربد می‌رسد یک بار دیگر خوابش را به یاد می‌آورد ولی ترس از دست دادن آن‌ها دلش را آزار می‌دهد:

چو تخت و باربد، شیرین و شبدیز — بشد هر چار نزهتگاه پرویز
از آن خواب گذشته یادش آمد — خرابی در دل آبادش آمد
چو می‌دانست کز خاکیّ و آبی — هر آنچ آباد شد گیرد خرابی
(همان)

۲-۲- ۵ : یاریگر

در الگوی گریماس، یاریگر کسی یا چیزی است که کنش‌گر را برای رسیدن به هدف (شیء ارزشی) یاری می‌دهد. در این روایت عاشقانه، یاریگر اصلی شاپور، ندیم خاصّ خسرو و نقاش زبردست جهان دیده‌ای است که از طرفی خسرو را از وجود شیرین در خاک ارمن آگاه می‌کند و از طرف دیگر، با نقاشی بی‌نظیر خود، شیرین را شیفته خسرو می‌گرداند. اگرچه یاریگران دیگری مانند مهین‌بانو نیز وجود دارند اما کنش یاریگری همچنان از آن شاپور است.

مهین‌بانو دو اسب نامدارش، شبدیز و گلگون، را به شیرین می‌دهد (همان، ۷۳ و ۱۰٤) و بدین‌گونه در نقش یک یاریگر ظاهر می‌شود. همچنین وقتی شیرین ناپدید می‌گردد، با این‌که درباریانش پیشنهاد می‌کنند که ما همه جا را زیر پا می‌گذاریم تا برادرزاده‌ات را پیدا کنیم، او به بهانه خوابی که دیده- بازی از دستش پریده و سپس بازگشته- (همان، ۷۵) زمینه را برای ماجراجویی‌های عاشقانهٔ شیرین فراهم می‌کند. مهین‌بانو یک‌بار دیگر هم، در نقش یاریگر ظاهر می‌شود. زمانی که خسرو به ارمن می‌آید، او بساط پذیرایی این مهمان خاص را برای مدّت طولانی فراهم می‌کند (همان، ۹۲) و به شیرین اجازه می‌دهد به شرطی که مراقب عفّت خود باشد، با او به عیش و شکار بپردازد.

امّا چنان که گذشت یاریگر اصلی در این روایت شاپور است. خسرو او را برای آوردن شیرین، از مداین به ارمن (همان، ۵۵) و از ارمن به مداین (همان، ۱۰۲) می‌فرستد. او پیغام خسرو را به شیرین و پیام شیرین را به خسرو می‌رساند. شیرین شکوه‌ها و گله‌هایی که از خسرو دارد را نزد او بازگو می‌کند و سر انجام اوست که زمینهٔ وصال خسرو و شیرین را فراهم می‌کند؛ وقتی که شیرین بعد از پاسخ رد به خسرو، پشیمان می‌شود و شبانه به اردوگاه او می‌آید، شاپور شیرین را در خیمه‌ای خاص فرود می‌آورد (همان، ۳۵۳) تا در صبحگاه سرود گفتن باربد از زبان خسرو و نکیسا از زبان شیرین انجام پذیرد و بعد شیرین از خرگاه بیرون آمده و تمام کدورت‌های پیشین به پایان برسد.

البتّه شاپور در پایان روایت به پاداش این یاریگری می‌رسد . خسرو زیبارویی به نام «همایون» و ملک ارمن را به عنوان قدردانی از زحمات شاپور به او می‌بخشد:

همایون را به شاپور گزین داد		طبرزد خورد و پاداش انگبین داد
پس آنگه داد با تشریف و منشور		همه ملک مهین بانو به شاپور
(همان: ۳۹٤)

۲-۲-٦ : بازدارنده

در الگوی گریماس بازدارنده (رقیب) کسی یا چیزی است که مانع رسیدن فاعل به شیء ارزشی می‌شود. دو شخصیّت در این روایت نقش بازدارنده را ایفا می‌کنند؛ اوّلی مریم، دختر قیصر روم و زن خسرو است و دومی جوانی هنرمند و سنگ‌تراش به نام فرهاد . اگرچه فرهاد به عنوان شخصیّت رقیب شهرت بیشتری یافته، امّا کنش بازدارندگی مریم بیش‌تر است. خسرو فرهاد را به

راحتی از سر راه خود برمی‌دارد، امّا مریم تا مدّت‌ها مانع وصال شیرین و خسرو است و با مرگ او این مانع نیز برطرف می‌شود. بنابر آن‌چه در روایت داریم او در روم، شاه را سوگند داده بود که با کس دیگری پیوند نجوید:

و لیک از کار مریم تنگدل بود — که مریم در تعصّب سنگدل بود
ملک را داده بود در روم سوگند — که با کس در نسازد مهر و پیوند
(همان: ۱۸۲)

خسرو چاره کار را در آن می‌بیند که از مریم بخواهد تا اجازه دهد شیرین را به قصر بیاورد و تعهّد می‌کند که با شیرین مراوده‌ای نخواهد داشت. امّا مریم چنین اجازه‌ای نمی‌دهد زیرا می‌ترسد که با آمدن شیرین به قصر، او از چشم خسرو بیفتد. بنابراین مخالفت کرده و تهدید می‌کند که اگر شیرین به قصر بیاید او خودش را به دار خواهد آویخت:

اجازت ده کز آن قصرش بیارم — به مشکوی پرستاران سپارم
نبینم روی او، گر باز بینم — پر آتش باد چشم نازنینم
جوابش داد مریم کای جهانگیر — شکوهت چون کواکب آسمانگیر
ترا بفریبد و ما را کند دور — تو زو راضی شوی، من از تو مهجور
به تاج قیصر و تخت شهنشاه — که گر شیرین بدین کشور کند راه
به گردن برنهم مشکین رسن را — برآویزم زجورت خویشتن را
همان به کو در آن وادی نشیند — که جغد آن به که آبادی نبیند
(همان: ۱۹۶ ـ ۱۹۷)

شیرین از این رقیب در رنج است، او را دشمن خود می‌داند و آزردگیش بیش‌تر به این دلیل است که با وجود شیرین، خسرو خریدار زیبارویی دیگر شده. این دل‌آزردگی شیرین در جای جای روایت نشان داده می‌شود؛ از جمله:

مرا ظن بود کز من بر نگردی — خریدار بت دیگر نگردی
کنون در خود خطا کردی ظنم را — که در دل جای کردی دشمنم را
(همان: ۲۱۱)

مزن شمشیر بر شیرین مظلوم — ترا آن بس که راندی نیزه بر روم
چو نقش کارگاه رومیت هست — ز رومی کار ارمن دور کن دست
زباغ روم گل داری به خرمن — مکن تاراج تخت و تاج ارمن
(همان: ۲۱۲)

نخـــواهم کـــردن ایـــن تلخـــی فرامـــوش		که شیرین جان کنـد مـریم کنـد نـوش
(همان: ۲۰۵)

نظامی دربارهٔ مرگ مریم روایت زهردادن او را به وسیلهٔ شیرین که در شاهنامه آمده‌است، تکرار می‌کند، امّا به تأویل «زهر» می‌پردازد و می‌گوید اگر سخن راست در این بـاب مـی‌خـواهی آن اسـت کـه شیرین «به زهرآلوده همت بردش از دهر» (همان،۲٦٦).

شیرین بعد از مرگ مریم تعزیت‌نامه‌ای به طنز برای خسرو می‌فرستد، چنان‌که گفته‌اند این به تلافی تعزیت‌نامه‌ای است که خسرو در مرگ فرهاد برای شیرین فرستاده بود:

عروس شاه اگـر در زیـر خـاک اسـت		عروسان دگر دارد، چـه بـاک اسـت
فلـــک زان داد بـــر رفـــتن دلیـــریش		کـه بـود آگـه زشـاه و زودسـیریش
ازو بـه گرچـه شـه را همـدمی نیـست		شهنشه زود سیر آمد غمـی نیـست...
(همان: ۲٦۹)

خسرو زن دیگری به نام شکر نیز دارد (همان: ۲۸٤) امّا در داستان کنش بازدارنده‌ای از او بروز نمی‌کند. از طرف دیگر خسرو رقیبی به نام «فرهاد» دارد. فرهاد جوانی تندیس‌گر و کوهکن است که مجنـون‌وار به شیرین عشق می‌ورزد. شور دلدادگی او به شیرین چندان است که استواریش در راه عشق را در همـهٔ ادبیّات جهان منحصر به فرد دانسته‌اند(مزداپور،۱۳۷۱: ٤۱۸). عشق فرهاد به شیرین به اندازه‌ای شـهرت یافته که آن را یک روایت عشقی مستقل در کنار عشق خسرو و شیرین به حساب می‌آورند و حـال آن که فرهاد در این روایت تنها یک کنش‌گر است و نقش بازدارنده یا رقیـب را دارد. ظهـور او در داسـتان برای آن است که به خسرو عاشقی بیاموزد و غیرت عشق را در وجود خسرو بیدار کند و به تعبیر دیگر عشق او پاداشی برای شیرین است در قبال صبوری‌هایی که کرده و رنج‌ها و بی‌مهرهـایی کـه درعـشق خسرو کشیده است(همان، ۲۱۵). فرهاد اگرچه عاشقی صادق و پرشور است، امّا در روایت بـه آسـانی کنار گذاشته می‌شود. وقتی به خسرو خبر می‌رسد که فرهاد با دیدن روی شیرین ـ که بـه دیـدار او بـه بیستون رفته است ـ قدرتی صد چندان یافته و به زودی راهی را که باید در کوه می‌برید به اتمام خواهد رساند، خسرو دست به نیرنگ می‌زند و قاصدی را با خبر دروغین مرگ شیرین به بیستون مـی‌فرسـتد. فرهاد ساده دل با شنیدن این خبر دروغین می‌افتد و جان می‌سپارد:

چو مرد ترشروی تلـــــخ گفتـــار		دم شیرین زشیرین دید در کـــار
برآورد از سر حسرت یکی بـــــاد		که شیرین مرد و آگه نیست فرهـاد
چو افتاد این سخن در گوش فرهـاد		زطاق کوه چون کوهی در افتـــاد
برآورد از جگر آهی چنـان ســـــرد		که گفتی دورباشی بر جگر خـورد

به زاری گفت: کاوخ، رنج بـــــردم ندیده راحتی در رنج مـــــــردم
صلای درد شـیرین در جهـــان داد زمین بر یاد او بوسید و جـــان داد
(همان: ۲۵٦– ۲۵۸)

سپس خسرو در مرگ فرهاد، تعزیت‌نامه‌ای نیش‌دار برای شیرین می‌فرستد:

اگـر صـد سـال بـر خـاکش نـشینی ازو خـــاکی‌تـــری کـــس را نبینـــی
چو خاک ار صد جگر داری به دستی نیـــابی مثـــل او شـــیرین پرســـتی
ولـیکن چـون نـدارد گریـه سـودی چه باید بی‌کباب انگیخـت دودی؟
(همان: ۲٦۵)

۲–۳: کنش‌گرهای فاعل، دریافت‌کننده و بازدارنده در دو روایت عاشقانهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*

با توجّه به این که دو روایت عاشقانهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* خاسـتگاه متفـاوتی دارنـد ـ یکی برآمده از جامعهٔ ایرانی و دیگری برخاسته از زندگی قبیله‌ای جامعهٔ عرب ـ مـی‌تـوان بـا مقایـسهٔ کنش‌گرها در این دو روایت به نکاتی جامعه‌شناختی رسید که در نوع خود بیانگر تفاوت‌های فرهنگـی دو جامعه می‌تواند باشد.

۲–۳–۱: کنش‌گر فاعل:

در روایت *لیلی و مجنون*، اگرچه راوی در آغـاز از عـشق هـردو بـه یکـدیگر سـخن گفتـه اسـت (نظامی،۱۳۷۹: ۵۹)، امّا در ادامه فاعلیّت را به مجنون می‌دهد. مجنون در عشق لیلی بی‌قـراری مـی‌کنـد (همان: ٦۱)؛ سر به بیابان می‌گذارد، به کوی جانان می‌رود، بر در معشوق بوسه می‌زند (همان: ٦۲)، پدر و بزرگان قبیله‌اش به خواستگاری لیلی می‌روند (همان: ٦۷)، در کوی معـشوق لیلـی‌گویـان مـی‌گـردد (همان: ۷۱)، ازمعشوق طلب وصال می‌کند (همان: ۷۲ و ۷٤) و از عشق بیهوش می‌شـود (همـان: ۷۵). دادن فاعلیّت به مجنون، نشانه‌ای است در شناخت تاریخ اجتماعی زن در جامعه‌ای که این روایت از آن تأثیرات فرهنگی پذیرفته است. امّا لیلی اگرچه عاشق است، پنهانی عشق می‌ورزد (همان: ۹۱)، پوشـیده غم عشق می‌خورد (همان: ۹۱)، مخفیگاهی می‌جوید تا آهی از سر سوز برآرد (همـان: ۹۵۰)، در ظـاهر می‌خندد و شاد است ولی در درون غصّه می‌خورد و از عشق می‌سوزد (همان: ۱۳۲)، سرانجام این کـه پنهان از شوهرش برای مجنون نامه می‌فرستد (همان: ۱۷۳) و به دور از چـشم شـوهر خـود بـه دیـدار

مجنون می‌رود (همان: ۱۹۹). از میان صفاتی که راوی برای لیلی آورده دو صفت «حصار بسته» (همان: ۱۷۹) و «بت حصاری» (همان: ۱۹۹) از نظر نشانه‌شناسی اهمّیّت دارد. فاعل اصلی داستان «مجنون» است. هرچند دگرگونی ملایمی در فاعلیّت داستان رخ می‌دهد و در بخش‌های پایانی لیلی نیز به‌عنوان کنش‌گر فاعل عمل می‌کند و این، برخلاف روایت *خسرو و شیرین* است که در آن کنش فاعلیت شیرین برجسته است.

۲-۳-۲ : کنش‌گر دریافت‌کننده

در *لیلی و مجنون* از توصیفاتی که راوی در ابتدای داستان برای لیلی آورده است، از جمله «سمن خزان ندیده، چو گل شکفته و ...» برمی‌آید که کنش‌گر دریافت کننده لیلی است. امّا در پایان روایت شکفتگی و شادابی لیلی به رنجوری و بیماری تبدیل می‌شود. رنجوری لیلی بیش‌تر و بدتر از مجنون است؛ زیرا لیلی زن است و به دلیل محدودیّت‌های اجتماعی نمی‌تواند آشکارا عشق بورزد، از عشق خود با کسی سخن بگوید و از بدنامی می‌ترسد:

لیلی بودم و لیکن اکنون		مجنون‌ترم از هزار مجنون
زان شیفتهٔ سیه ستاره		من شیفته‌تر هزار باره
او گرچه نشانه‌گاه درد است		آخر نه چو من زن است مرد است
در شیوه عشق هست چالاک		کز هیچ‌کسی نیایدش باک

(همان: ۱۷٦)

امّا در *خسرو و شیرین* دریافت کننده «خسرو» است که در هر مرحله‌ای به نوعی، از عشق شیرین برخودار می‌شود. هرچند شیرین را نیز می‌توان به نوعی دریافت‌کننده به حساب آورد؛ اگرچه او در راه عشق سختی‌های بسیار می‌کشد، امّا این سختی‌ها بیش‌تر ناز و عتاب عاشقانه است، او مانند لیلی بیمار و رنجور نمی‌شود و در نهایت به خسرو می‌رسد.

۲-۳-۳ : کنش‌گر بازدارنده

در *لیلی و مجنون*، کنش‌گر بازدارنده پدر لیلی است که با دادن او به ابن سلام، کنش بازدارندگی‌اش را عملی می‌کند و یا به تعبیر دیگر این کنش را به «ابن سلام» واگذار می‌کند. در بخش اوّل روایت این رسم اجتماعی که دختر در برابر خواستهٔ پدر نمی‌تواند ابراز مخالفت کند، بازدارنده است و در بخش دوم عامل بازدارنده قبح اجتماعی سرپیچی از امر شوهر است. امّا در *خسرو وشیرین* چنین محدودیّت-

های اجتماعی وجود ندارد؛ شیرین همه‌جا آزادانه تصمیم می‌گیرد و قاطعانه تصمیم‌هایش را اجرا می‌کند. آن‌چه بازدارنده است وجود رقیبی در عشق است و چنان‌که گذشت دو شخصیّت در این روایت نقش بازدارنده (رقیب) را ایفا می‌کنند، مریم و فرهاد که کنش بازدارندگی مریم بیش‌تر است.

از این مقایسه می‌توان پی برد که آن‌چه از نظر داستان‌پردازان *خسرو وشیرین* ارزش به حساب می‌آمده، آزادگی شخصیّت زن داستان و قاطعیّت او در عمل بوده است، اما آنچه در نگاه داستان‌پردازان *لیلی و مجنون* ارزشمند بوده، پایبندی شخصیّت زن داستان به آداب و رسوم و تبعیّت او از فرمان پدر یا شوهر بوده‌است و این بیانگر تفاوت فرهنگی جوامعی است که خاستگاه اولّیه دو روایت بوده‌اند.

نتیجه‌گیری

بر اساس الگویی که در این پژوهش برای تحلیل روابط شخصیّت‌ها به کار گرفته شده، خواننده با ذهنیّتی روشن می‌تواند نقش هر یک از شخصیّت‌ها را دنبال کند. هم‌چنین براساس این تحقیق نکته‌هایی در رابطه با روایت خسرو و شیرین اهمّیّت پیدا می‌کند، از جمله این که برخلاف سنّت شعر تغزّلی فارسی که اغلب معشوق برخوردار است، بهرهٔ شیرین از این عشق بیش‌تر درد و رنج است و برعکس خسرو ذی‌نفع و برخوردار است. خسرو اگرچه آغازگر کنش فاعلیّت است، امّا فاعل اصلی در این روایت شیرین است. «هدف» در این روایت یک شخصیّت نیست، بلکه رسیدن خسرو و شیرین به یکدیگر در این روایت عاشقانه «هدف» است و براساس این پژوهش روشن می‌شود که ضرورتی ندارد کنش‌گر «فرستنده» حتماً یک شخصیّت بیرونی باشد؛ چنان که در این روایت بخشی از شخصیّت خود خسرو، در خواب به صورت نیای او ظاهر می‌شود و او را به دنبال هدف می‌فرستد. نکته دیگر این که «عشق فرهاد به شیرین» داستان عاشقانه‌ای به موازات عشق «خسرو و شیرین» نیست؛ بلکه در طول این روایت جای دارد و فرهاد به عنوان کنش‌گر بازدارنده (رقیب) ایفای نقش می‌کند. نکتهٔ آخر این‌که از مقایسهٔ کنش‌گرهای فاعل، دریافت‌کننده و بازدارنده در دو روایت *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* می‌توان دریافت که آن‌چه از نظر داستان‌پردازان *خسرو و شیرین* ارزش به حساب می‌آمده، آزادگی شخصیّت زن داستان و قاطعیّت او در عمل بوده است، امّا آن‌چه در نگاه داستان‌پردازان *لیلی و مجنون* ارزشمند بوده، پایبندی شخصیّت زن داستان به آداب و رسوم اجتماعی و تبعیّت او از فرمان پدر یا شوهر بوده‌است. این نکته بیانگر تفاوت فرهنگی جوامعی است که خاستگاه اولّیهٔ دو روایت بوده‌اند.

یادداشت ها

۱- آلژیرداس ژولین گریماس(۱۹۱۷-۱۹۹۲) اهل لیتوانی و بنیانگذار شاخهٔ فرانسوی نشانه‌شناسی که به نام مکتب پاریس شناخته شده‌است.

۲- عنوان کلّی «واحد بنیادین» برای نامیدن کوچک‌ترین سازهٔ روایت به کار می‌رود. البتّه هر یک از نظریه‌پردازان روایت، فراخور تعریفی که از روایت دارند و شیوه‌ای که در بررسی روایت به کار می‌گیرند، اصطلاحی را برای توصیف این عنصر به کار می‌برد. این واحد بنیادین از نظر پراپ، راگلان و کمبل و همهٔ روایت‌شناسانی که در بررسی ساختار روایت در پی دست یافتن به ساختار بنیادین داستان هستند «کارکرد» است (صالحی‌نیا، ۱۳۸۷: ۳۰).

۳- توالی در نزد اغلب روایت‌شناسان برپایهٔ دو اصل علّیّت و زمان شکل می‌گیرد. به این معنی که راوی میان پدیده‌هایی که به عنوان رویدادهای داستان ادراک می‌شوند، روابطی برقرار می‌کندکه اساساً روابطی علّی هستند و به طور طبیعی هر رویداد علّت و سبب رویدادی است که بعد از آن قرار می‌گیرد. در روایاتی که از ساختاری ساده برخوردارند معمولاً توالی علّی توالی زمانی را نیز به همراه دارد. امّا در روایاتی که طرح‌های پیچیده دارند، توالی زمانی اغلب از توالی منطقی داستان فاصله می‌گیرد (همان).

4- subject
5- object
6- giver
7- receiver
8-helper
9-opponent

کتابنامه

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. *اصفهان*: نشر فردا.

اقبالی، ابراهیم. (۱۳۸۳). «مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی». ***دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***، پاییز و زمستان ، شماره سوم: صص ۱۲۵- ۱۳۶ .

برتلس، ی. ا. ***شاعر بزرگ آذربایجان***. ترجمهٔ حسین محمّدزاده صدیق. تهران: انتشارات پیوند.

بلعمی، محمّد بن محمّد. (۱۳٤٥). ***تاریخ بلعمی***، تصحیح محمّد روشن. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

اسلامی ندوشن، محمّد علی. (۱۳٤۹). ***جام جهان بین***. تهران: بی نا.

بصاری، طلعت. (۱۳٤۲). «چهره شیرین». ***سخن***، تیر ماه، شماره ۱۵۵: صص۲۲- ۳۶.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳٦۸). ***ریخت‌شناسی قصّه***، ترجمهٔ کاشیگر. تهران: نشر روز.

پناهی، نعمت‌الله. (۱۳۸٤). «نگاهی به خسرو و شیرین». ***نامه پارسی***، سال دهم .زمستان . شماره چهار.. صص۳۳–۵۵.

تبریزی، منصوره. (۱۳۸٦).« ویژگی‌های روانی وجسمانی زن و نقش آن‌ها در رابطهٔ عاشقانه در اشعار احمد شاملو و خسرو و شیرین نظامی گنجوی». ***پژوهش زنان***، دوره ۵.پاییز. شماره۲. صص ۱۰۹– ۱۲۸.

راشد محصّل، محمّد تقی. (۱۳۷۱). «شیرین آمیزه‌ای از عقل و عشق». ***فصلنامه فرهنگ***. کتاب دهم .پاییز.

رضایی اردانی، فضل‌الله. (۱۳۸۷)، «نقد تحلیلی– تطبیقی منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی». ***پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان***، سال ششم (پاییز و زمستان)، شماره یازدهم: صص۸۷– ۱۱۲.

ستّاری، جلال. (۱۳۵٤). ***پیوند عشق میان شرق و غرب***. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

ـــــــــــــ . (۱۳٦٦). ***حالات عشق مجنون***. تهران: توس.

سعیدی سیرجانی، علی اکبر. (۱۳٦۷). ***سیمای دو زن***. تهران: نشر نو.

شریف زاده، منصوره. (۱۳۷۱)، «عامل شخصیّت در خسرو و شیرین نظامی و داستان‌های امروزی(رمان) از دید تطبیقی». ***فصلنامه فرهنگ***، کتاب دهم .پاییز.

صالحی‌نیا، مریم. (۱۳۸۷). ***تحلیل ساختار روایت در قرآن، کتاب مقدس و چند متن عرفانی***. رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***. تهران: بی نا. جلد ۲.

طبری، محمّدبن جریر. (۱۳٦٦ق). ***تاریخ الرّسل و الملوک***. بیروت: دارالفکر.

طغیانی، اسحاق و معینی فرد، زهرا. (۱۳۸۷). «آرمان‌شهر زنان در خسرو و شیرین حکیم نظانی گنجه‌ای». ***پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان***. سال ششم (پاییز و زمستان). شماره یازدهم: صص ۱۱۳– ۱۳۰.

ـــــــــــــ و جعفری، سمانه. (۱۳۸۸).« شیرین‌ترین حکمت‌های خسروی در غنایی‌ترین منظومهٔ نظامی». ***پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان***. سال هفتم(پاییز و زمستان)، شماره سیزدهم: صص ۳۹–٦۲).

علاقه، فاطمه. (۱۳۷۱).« سیمای زن از دیدگاه نظامی». ***فصلنامه فرهنگ***. کتاب دهم.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۷۱). ***شاهنامه***. مسکو: آکادمی علوم شوروی.

گرگانی، فخرالدّین اسعد. (۱۳۳۷). ***ویس و رامین***. به اهتمام محمّد جعفر محجوب. تهران: نشر اندیشه.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمه محمّد شهبا. تهران: هرمس.

متینی، جلال. (۱۳۷۱). »خسرو و شیرین». ***ایران‌شناسی***. شمارهٔ پانزدهم: صص۵۱۲–۵۲۷.

مزداپور، کتایون. (۱۳۷۱). «خسرو و شیرین در دو روایت». ***فصلنامه فرهنگ***. کتاب دهم.

معین، محمّد (۱۳۳۸)، ***تحلیل هفت پیکر نظامی***، تهران: دانشگاه تهران.

میر صادقی، جمال. (۱۳٦٤). ***عناصر داستان***. تهران: شفا.

نصر، زهرا. (۱۳۸۲). «تحلیلی بر جایگاه و موقعیّت زن در منظومه‌های غنایی و تعلیمی و عرفـانی». ***مجلّـه دانـشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***، شماره ۳۲ و ۳۳: صص ۱٦۲-۱۸۷.

نظامی گنجوی. (۱۳۷۹). ***لیلی و مجنون***، تصحیح وحید دستگردی. تهران: سوره مهر.

ـــــــــــــ . (۱۳۷٦). ***خسرو و شیرین***. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نیکوبخت، ناصر و نوروزی، خورشید. (۱۳۸٤) .« مقایسه عنصر طرح یا پی‌رنگ در منظومه بیژن و منیژه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی». ***مجلّهٔ علوم انسانی دانشگاه الزّهرا (س)***. شماره ٥٦ و ٥۷: صص ۱۸٥ –۲۰٦.

وشاء، احمد ابن اسحاق. (۱۸۸٦). ***الموشی او الظّرف و الظّرفاء***، لیدن.

ژان ، کلود واده. (۱۳۷۲). ***حدیث عشق در شرق***. ترجمه جواد حدیدی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳٥۲). ***انسان و سمبول‌هایش***. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: امیر کبیر.

Abrames, M.H. (1969*)*. **A Glossary of Literary Terms**. USA: Harcourt Brace College Publishers.

Greimas, A.J. (1983). **Structural Semantics**. Lincoln: Nebraska University Press.

Todorov T. (1969*)*. **Grammaire du Decameron**. Paris: Mouton.

به نقل از اخوّت، احمد. (همان)

Toolan, M. (2001). **Narrative Critical Linguistic Introduction**. London and New York: Rutledge.

Barthes, R. (1988). **Introduction to Structural Analysis of Narratives**. Blackwell.