

زیباشناسی شر

بررسی تطبیقی جایگاه شر در نگاه فردوسی و شکسپیر با توجه به داستان «ضحاک ماردوش» و نمایشنامه «مکبث»

ابوالقاسم رادفر*

احمد کیا**

چکیده

در این نوشتار، در پی واکاوی دو اثر از دو زبان مختلف و از دو دوران مختلف تاریخی هستیم که بحث آنها یکی از دغدغه‌های دائمی بشر یعنی رویارویی با شر است: فردوسی از سوی و شکسپیر از سوی دیگر. ابتدا از نظرگاهی ساختارگرایانه به بررسی دو اثر خواهیم نشست و همسانی‌ها و تفاوت‌های زبان‌شناختی و ادبی متون را برمی‌شمیریم و نشان می‌دهیم که دو اثر در سطح گفتمان روایت ساختاری مشابه دارند و از منظر نشانه‌شناسی نیز وجوه مشترک فراوانی به‌طور غیرمستقیم در هر دو اثر وجود دارد؛ آنگاه متن را از نظرگاه هرمنوتیکی تأویل می‌کنیم. آنچه در اینجا اهمیت ویژه‌ای دارد، نگاهی است که به شکلی متفاوت به مقوله ادبیات تطبیقی انجام می‌شود و آن وجود یک جبر زمانی در خلق آثار هنری است که در آن، مسئله تکرار زمانی بیشتر توجه می‌شود تا مسئله برخوردهای بینافرهنگی دو ملت؛ تکراری که کم و بیش از مسائلی سرچشمه می‌گیرد که دغدغه‌های دائمی بشر در زندگی‌اش بر روی زمین است و تفسیرهای دگرگونه و متفاوت آدمی در پاسخ‌دهی به آنها و عدم دستیابی به این مهم.

در این مقاله، دو اثر و جهان‌های آنها در روندی که به آن اشاره شد، ردگیری می‌شود و در بخش‌های پایانی مقاله، درباره نگاهی ازلی / ابدی (کیهانی) به مقوله‌های مطرح‌شده در زمان جاودانه آن بحث می‌شود.

کلیدواژه‌ها: تطبیقی، فردوسی، شکسپیر، ضحاک، مکبث، شر.

* استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) ama.kia88@gmail.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۵/۹، تاریخ پذیرش: ۸۹/۷/۱۱

مقدمه

... نه، اینطور نیست. این را از من نگرفته است. این موضوع متعلق به زمان ماست. هر دوی ما از روی آن رونویسی کرده‌ایم. حیوان‌ها به ما نزدیک‌ترند تا انسان‌ها. این میله‌های زندان ماست. خویش شدن با حیوانات سهل‌تر است تا با انسان‌ها... هر کدام از ما پشت میله‌هایی زندگی می‌کنیم که هر جا می‌رویم، آنها را به همراه می‌بریم. از اینجاست که این روزها این همه راجع به حیوانات چیز می‌نویسند. این نوشته‌ها مبین اشتیاقی هستند به یک زندگی آزاد و طبیعی ... موجودیت بشری، باری است که بر دوش ما سنگینی می‌کند؛ این است که می‌خواهیم دست‌کم در خیال از آن رهایی پیدا کنیم. (یانوش، ۱۳۸۵: ۲۶)

جملات نقل شده از کافکا درباره کتابی است که موضوع آن مسخ زنی به روباه است و نکاتی جالب و پیچیده در آن وجود دارد. روایت ساده است، اما با سه نوع نگرش مختلف در مورد یک موضوع واحد. فرض کنیم می‌خواستیم بین کتابی به نام مسخ اثر فرانتس کافکا و کتاب دیگری به نام خانمی به روباه تبدیل می‌شود اثر دیوید گارنت، انجام دهیم. به نظر می‌رسد تشابه موضوعی، دلیل مناسبی برای آغاز بررسی تطبیقی و واجد شرایط برای بازکردن این موضوع است، چرا که دو اثر از دو نویسنده مختلف با دو زبان و برای دو فرهنگ گوناگون است. خوب؛ به نظر شما کدام نوع نگرش را در نهایت این بررسی داشتیم؟ آیا نگرشمان منطبق با این دیدگاه بود که یکی از این دو اثر سرقت ادبی است؟ یا تشابه بین دو اثر کافکا و گارنت را در فرم روایی، یعنی مسخ انسان به حیوان بدانیم و هر دو اثر را مستقل از یکدیگر بررسی کنیم؟ و یا همانند کافکا، به ماورای این هر دو، یعنی حقیقت زمان، دست یازیم و تشابه را نه در اثر بلکه در مفهوم حقیقی و وجودی آن بدانیم و اثرپذیری هر دو هنرمند را از یک دوران در دو قالب جداگانه و در دو ذهن جداگانه به بررسی بنشینیم؟ بی‌شک هر سه نوع نگرش، واقعی و اجتناب‌ناپذیر و غیرحتمی هستند؛ اما نگرش کافکا درخور توجه است، زیرا بر هستی سایه انداخته و از منظری فرانسائی به کاوش روح خود و اثر دیگر نشسته است. این دیدگاه، به نظر من، دیدگاه یگانه‌ای است، یعنی از نگاهی جمعی و فرانسائی به نظاره‌نشستن و روح زمانه را استخراج کردن در تکرارهای بی‌امان از یک موضوع. دیدگاهی که در این مقاله در مورد دو اثر مکبث و ضحاک از آن استفاده شده، «بازشناسی یک مفهوم در دو فرهنگ و دو دیدگاه: مفهوم شر» است.

به نظر نگارندگان مقاله، در زمینه ادبیات تطبیقی نیز باید به این نوع نگرش کافکایی توجه شود؛ اما متأسفانه بیشتر دیدگاهی از جنس دو دیدگاه دیگر دیده می‌شود. سؤالی که

در زمینه بررسی دو اثر مانند این ذهن نگارندگان مقاله را به خود مشغول داشته این است که آیا اگر نویسندگان این دو اثر زنده بودند و این نوع مسائل، یعنی تأثیرپذیری، آن هم به این گونه که در خوانش های ادبیات تطبیقی نشان داده می شود (یعنی خواندن یکی باعث نوشته شدن یکی دیگر شده است) آیا باید مبحث ادبیات تطبیقی تغییر می کرد. یا دو نویسنده به سرقت ادبی متهم می شدند و در نهایت به این نتیجه می رسیدند که هر دو در دو جایی مختلف به این موضوع پرداخته اند و همین. به نظر نگارندگان مقاله، موضوع باید خیلی پیچیده تر از این مسائل باشد که مطرح شد. ادبیات تطبیقی در جایگاهی فراتر از این خوانش های ماتریالیستی و تحلیل روابط آشکار و مستقیم جای دارد و هدف های دیگری را باید دنبال کند، هدف هایی پیچیده تر از این موضوعات؛ همین باید به خوانش های دقیق تری بپردازد، خوانش هایی فراتر از ابهام ها و اما و اگرها. عبارت هایی از جنس «غیر محتمل نیست» یا «ممکن است» یا «احتمالاً» و یا «به نظر می رسد» در بررسی های تطبیقی موجود، بسیار دیده می شود و وجود دارد.

همه فرض ها محتمل است و هیچ کدام را با قطعیت نمی توان پذیرفت و یا اصولاً در هر نوع نگرش تاریخی این مسئله وجود دارد (یعنی همواره با شک به یک موضوع پرداخته می شود). اصولاً آیا نیازی هست که ثابت کنیم تأثیرپذیری ای وجود داشته و اگر پاسخ مثبت است، چه هدفی برای آن می توان متصور شد؟ آیا هدف پیدا کردن آن جریان نامرئی نیست؟ بحث تطبیقی بازیابی دیالکتیکی نگرش انسان به عنوان یک کل و هستی با همه متعلقاتش به عنوان کل دیگر است که در ترازوی فراتاریخ سنجیده و حق و ناحق بودن آن واکاوی می شود؛ و این کاری است که فرانسوا (یعنی تفکر جمعی حاکم بر انسان ها و نه انسان به عنوان یک فرد مجزا) انجام می دهد. ادبیات تطبیقی، پل بزرگی برای شناخت انسان است. اگر انسان را با تمامی نگرش ها به وی در سویی قرار دهیم و در سوی دیگر، هستی را کل بیرونی دیگری خارج از انسان در نظر بگیریم، به جرات می توان رابطه اصلی انسان با هستی را هنر، یعنی بازخورد اندیشه و و روح آدمی و خلقت دنیایی از نو، نامید. حال اگر تاریخ را گفتمانی مربوط به گذشته بدانیم و به بررسی آن بنشینیم، به نظر نگارندگان مقاله باید فراتاریخ یعنی گفتمانی مربوط به فراگذشته یا گذشته ای لایتغیر و جاویدان نیز مطرح باشد که به پیدایش این مسائل منجر می شود و این تکرارها را به وجود می آورد. آیا تکرارها در موضوع و رجعت ها به گذشته و بازشناسی های آن در حال جالب توجه نیست؟ علت این بازخوانی ها چیست؟ در اینجا چیستی و چرایی تشابه بین دو اثر بررسی می شود نه چگونگی

آن. کهن‌الگوهای مشترک مابین انسان‌ها در تاریخ حیات آدمی همواره در صورت‌های مختلف و به انواع گوناگون مطرح شده و این الگوها را در جایگاهی فراتر از زمان گذرای مادی و در فراتاریخ زمین جای داده است. بازیابی این الگوهای مشترک، فارغ از تأثیر و رابطه فرهنگی چیزی است که در نهاد بشر قرار دارد و این کشف در زمان، حاکی از امری فارغ از معنا است که در عینیت خود در قالب هنر (و در اینجا ادبیات) نمود معناداری پیدا می‌کند. به تعبیری دیگر، یافتن یک جریان نامرئی در بین آثار ادبی (فارغ از روابط مادی آنها) و کشف آن در روح زمان مورد نظر است. آیا نباید با دیدگاهی دیگر به این تشابهات نگرست تا بتوان علت وجودی آنها را یافت؟ با چه دیدگاهی می‌توان به حقیقت مطلق دست یافت و آیا اصولاً حقیقت مطلقی وجود دارد؟ آیا وجود یک امر کلی و یک جریان دائمی در بحث‌های تطبیقی رخنمود خود را نشان نمی‌دهد، بحث‌هایی که در آنها از تشابهات و امور جاودان سخن به میان می‌آید؟ چرایی این نوشدن‌های پی‌درپی تفسیر آیا نمود یک حقیقت کلی تر نیست؟ ادبیات تطبیقی، «ما»ی انسان زمانمند را برای تفسیر، به عمق تاریخ پیوند می‌دهد. تفسیرها روزبه‌روز به حقیقت نزدیک‌تر می‌شوند؛ و هنر، مفسر این موضوع است. هنر، تفسیری است که از طریق مفسر به زمان داده می‌شود.

تکرارها در موضوع و رجعت‌ها به گذشته و بازشناسی‌های آن در حال، به نظر نگارندگان مقاله چیزی است که کافکا نیز به آن اشاره می‌کند: کافکا آن را در بازشناسی روح زمان مطرح می‌کند و اینکه هنرمند به رونویسی آن می‌پردازد. به نظر نگارندگان مقاله، کافکا تنها تازه و نوبودن تفسیر را مطرح می‌سازد یعنی اینکه شرایط موجود حال ما را به این تفسیر رهنمون کرده است؛ اما این فقط منطقی شدن تفسیرها را به همراه دارد.

در مبحث ادبیات تطبیقی باید به واکاوی این اثر پرداخت، یعنی بازشناسی انسان در اثرش (دیدگاه ساختارگرایانه)، و در دایره‌ای بزرگ‌تر در زمان انسانی یا تاریخ (تفسیر هرمنوتیکی) و در دایره‌ای باز هم بزرگ‌تر در زمان کیهانی و هستی. باید با تطبیق‌های پی‌درپی در این زمینه حرکت کرد نه با حدس و گمان و احتمالاتی که چیزی در نهایت نخواهد داشت و به این نتیجه کلی منتهی می‌شود که آنچه عیان بود، دیده شد.

در این مقاله - هم‌چنان که پیش‌تر عنوان گفته شد - مفهومی تجریدی همانند «شر» بازشناسی می‌شود؛ مفهومی که همانند بازگشت به طبیعت کافکا، مضمونی بیرون از زمان است. این مسئله در دو اثر ارزیابی قرار می‌شود؛ دواثری که با وجود تفاوت قالب ادبی آنها، تشابه‌های زیادی دارند. در هر دو اثر، از آغاز «شر» سخن به میان می‌آید که رفته‌رفته قدرت

می‌گیرد و در نهایت توضیح داده می‌شود که به چه شکل از پا درمی‌آید؛ «شر»ی که در هر دو اثر، به کامل‌ترین شکل اتفاق می‌افتد.

۱. تحلیل متن ادبی با رویکرد ساختارگرایانه

ابتدایی‌ترین پرسشی که بعد از خواندن اثری در ذهنمان به وجود می‌آید، چیست؟ آیا این نیست که در این اثر چه چیزی یافتیم و درصدد یافتن چه معنایی هستیم؟ اما چگونه این معنا را بیابیم؟ آیا سازوکاری در متن وجود دارد که به آن معنا بدهد؟ به اعتقاد بارت:

هدف استوار ساختارگرایی، احاطه بر بیکرانگی پاره‌گفتارها (پارول) به وسیله توصیف زبانی (لانگ) که گفته‌ها، فراورده‌هایش هستند و از آن تولید می‌شوند، نیست. محقق در مواجهه با بیکرانگی روایت‌ها و تعدد دیدگاه‌ها که از جهات تاریخی، زبان‌شناسیک، جامعه‌شناسیک، تبارشناسیک، زیباشناسیک و... می‌توانند مورد بررسی قرار گیرند، کم‌وبیش خود را در همان موقعیت سوسور می‌یابد که با ناهماهنگی زبان روبه‌رو است و به دنبال قاعده‌ای کلی برای طبقه‌بندی، و کانون مرکزی برای توصیف آشفتگی ظاهری پیام‌های منفرد. (بارت، ۱۳۸۵: ۲۸)

اما با چه روشی می‌توان به این قاعده کلی دست یافت؟ یا اصولاً برای تحلیل روایت چگونه باید عمل کرد؟

ضرورتاً تحلیل روایت، محکوم به استفاده از شیوه‌ای استتاجی است: در ابتدا به طرح‌ریزی یک الگوی فرضی توصیف ملزم می‌شود (آنچه زبان‌شناسان امریکایی یک نظریه می‌نامند) و سپس به تدریج از این الگو به سوی انواع روایی مختلف که هم مطابق و هم مابین الگو هستند، حرکت می‌کند. تنها در سطح همین مطابقت‌ها و مابینت‌ها است که تحلیل، توانایی رجوع به کلیت روایت‌ها را با تمایزات تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی‌شان خواهد داشت اما اینک به ابزار توصیفی واحدی مجهز شده است. (همان: ۳۰)

با توجه به آنچه نقل شد، نحوه ورود به بحث تحلیل و نقد اثر ادبی بسیار حایز اهمیت است؛ از این رو برای ورود به بحث تحلیل، در این مقاله سعی می‌شود ابتدا الگویی پی‌ریزی شود تا بتوان بحث را به صورتی نظام‌مند ادامه داد. برای دستیابی به این مهم و پرهیز از هرگونه آشفتگی، نخست الگوهای مورد استفاده در این مقاله را تشریح می‌کنیم و آنگاه با استفاده از این الگوها، به خوانش دو اثر می‌پردازیم. این الگوها عبارت‌اند از الگوی تزوتان تودورف و رولان بارت که در دو کتاب *بوطیقای ساختارگرا* و *درآمدی بر تحلیل روایت‌ها* بیان شده است. در پاره‌ای از موارد، برای روشن‌تر شدن بحث، از الگوهای دیگر نیز در کنار آنها استفاده خواهد شد؛ اما این دو نگرش به‌عنوان نگرش‌های کلی و تقریباً جامع

برای بحث در نظر گرفته می‌شود، زیرا هر کدام از این دو نوع الگو، مکمل‌هایی برای یکدیگرند که نگاه ساختارگرایانه را به بهترین شکل در خود بازنموده‌اند. دیدگاه بارت برآمده از دیدگاه‌های ولادیمیر پراپ، کلود برمون، گریماس و ... و دیدگاه تودورف برآمده از دیدگاه‌های ژرارڈ ژنت، توماشفسکی، و سلوفسکی و... است.

۱.۱ تحلیل ساختاری - تطبیقی ضحاک ماردوش و مکبث

داستان ضحاک در درون داستان جمشید گفته می‌شود که این خود بر ساختار تودرتوی روایت دلالت دارد؛ روایتی که بیشتر مبتنی بر گفته‌هاست و دیده‌ها، گفته‌هایی درون‌شده که راوی در پاره‌ای از موارد هویت خود را در میان آنها گم می‌کند و حضورش به کمترین مقدار خود می‌رسد. داستان ضحاک ۶۷۱ بیت دارد که از میان آنها، حجم کمی به راوی اختصاص یافته است.

کارکردهای اصلی که در روایت می‌توان به آنها اشاره کرد، عبارت‌اند از:

۱. پیشنهاد دستیابی به قدرت (که در ملاقات اول ضحاک با ابلیس، ابلیس آن را مطرح می‌کند)
 ۲. دستیابی ابلیس به مقام خوالیگری ضحاک،
 ۳. افسون و جادوکردن،
 ۴. دعوت به کشتار،
 ۵. قدرت‌طلبی،
 ۶. تلاش برای رسیدن به جاودانگی،
 ۷. کشتن شخصی که انتقام بر مبنای قتل آن انجام می‌شود (مرگ آبتین - پدر فریدون - که ضحاک او را می‌کشد)،
 ۸. نابودکردن زندگی منجی در غیاب وی و کشتن هر کس که به وی یاری رسانده است،
 ۹. تصمیم منجی به انتقام،
 ۱۰. درک ستم توسط حاکم و آغاز شورش،
 ۱۱. نشان‌دادن درایت منجی در یک آزمون،
 ۱۲. پایان انتقام و استقرار حکومت عدل.
- البته این کارکردهای اصلی را می‌توان به سه کارکرد اصلی و بن‌مایه ابتدایی‌تر نیز تقسیم کرد که عبارت‌اند از: فریب، قدرت، کشتار.

این سه کارکرد که در سراسر داستان ضحاک موج می‌زند. رنگ خون در داستان سیطره اصلی دارد به طوری که در تمامی بزنگاه‌های اصلی اثر، مسئله اصلی، جدال بین زندگی و مرگ است و فضای رعب‌انگیزی که بر فراز آن حاکم است.

همه چیز را در آزمونی سخت قرار می‌دهد، آزمونی که در یک سوی آن مرگ و در سوی دیگر آن زندگی با ترس است. این موضوعی است که در مکبث نیز به شکلی دیگر نشان داده می‌شود. در تحلیل درام مکبث، با یک اثر نمایشی مواجه هستیم که این امر خود نوعی تحلیل خاص را می‌طلبد؛ لذا از بعضی جنبه‌ها نمی‌توان به یک اثر نمایشی آن‌طور که در تحلیل یک اثر داستانی مطرح است، پرداخت. این جنبه‌ها شاید تا حدودی به مقولاتی چون دید، لحن و مسئله زمان مربوط شود؛ زیرا در هر اثر نمایشی، هر کدام از شخصیت‌ها نگرشی خاص خود دارند و نمی‌توان آنها را از خود صحنه تفکیک کرد. درباره لحن اثر نیز - همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد - راوی در کلام خود موجودیت می‌یابد و شخصیتی پیدا می‌کند. درباره مسئله زمان نیز تفاوت‌هایی با روایت ادبی وجود دارد (به عبارتی، دیرش‌های زمانی در آن به گونه‌ای دیگر مطرح و یا اصلاً نشان داده نمی‌شود). نمودهای کلامی، با نشانه‌های تصویری آمیخته می‌شود و معنا شکل می‌گیرد. کلام، سبکی مستقیم دارد چرا که شخصیت‌ها گفت‌وگوی خود را بدون هیچ تغییری بیان می‌کنند. وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی، وحدت مکان و زمان در مکبث رعایت نمی‌شود اما سیر وقایع از علیتی روان‌شناختی (و تا حدودی ایدئولوژیک) تبعیت می‌کند.

در مکبث، حال و هوای کلی اثر با عوامل نامعمول و غریب نشان داده شده که این امر، ناشی از عوامل گوناگونی است که با یکدیگر ترکیب شده‌اند و در اثر، شاهد آن هستیم؛ بنابراین، کنش و واکنش آنها، شکل‌دهنده کل نمایش است: ویرانی نفرت‌انگیز خلنگ‌زار، طرح جادوها، گناه در روح قهرمان، تاریکی شب که ظاهراً از چند منبع ساطع می‌شود. این مفهوم با جمع چندین عامل دیگر نیرو داده شده است. روش تحلیل شخصیت‌ها و کنش را می‌توان بر مبنای چند جزء مشخص از مفهوم کلی قرار داد و از این منظر اثر را تحلیل کرد.

۱.۱.۱ تحلیل نشانه‌ها و نمادهای روایت ضحاک و مکبث

میان بعضی از این عوامل در دو داستان ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. در اینجا ابتدا نمایه‌ها و علائم و نشانه‌های موجود در دو اثر توضیح داده می‌شود. این نمایه‌ها و نشانه‌ها در سطوح بالای روایت سطح کنش‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و ترکیبات به دست آمده، معانی

جدیدی به اثر می‌افزایند و سازوکار معنادهی اثر را مشخص می‌کنند. انگاره‌های مشترکی در دو اثر وجود دارد که در زیر به آنها اشاره می‌شود:

تاریکی: یا به تعبیری، «سیاهی»، تمامی این تراژدی را در خود فرو برده است. این موضوع در اغلب صحنه‌هایی که در اثر اتفاق می‌افتد، قابل‌بازیابی است و نتیجه‌ای که دیده می‌شود، آن است که همه رویدادها در شب یا در تاریکی اتفاق می‌افتد. تصویر خنجر، جنایت دانکن، جنایت بانکو، خوابگردی‌های لیدی مکبث، همه در شب اتفاق می‌افتد. (جنایت مرداس در داستان ضحاک نیز در شب اتفاق می‌افتد)

خورشید تنها دو بار در سراسر اثر می‌درخشد: نخستین بار در پرده یکم مجلس ششم، هنگامی که دانکن برای استراحت وارد کاخ مکبث می‌شود و بانکو، پرستو را مهمان تابستان می‌نامد و آخرین بار هنگامی که مکبث شکست می‌خورد. (برادلی، ۱۹۰۴)

در داستان ضحاک، طلوع خورشید در چهار زمان اتفاق می‌افتد و فردوسی بر آن تأکید می‌کند: بار اول، زمانی است که ابلیس برای خوالیگری به‌نزد ضحاک می‌آید و در روز دوم، خورشید با تأکید طلوع می‌کند: دگر روز چون گنبد لاجورد / برآورد و بنمود یاقوت زرد؛ بار دوم، زمانی است که موبدان برای تعبیر خواب ضحاک می‌آیند. جهان از شب تیره چون پر زاغ / هم آنگه سر از کوه برزد چراغ، و این چراغ نوید رهایی از چنگال شب است که در وجود فریدون زاییده شده است؛ بار سوم، زمانی است که خورشید از پشت فریدون طلوع می‌کند و فریدون برای جنگ با ضحاک به سوی روانه می‌شود؛ و بار آخر، زمانی است که روز مرگ ضحاک است و کندرو برای وی خبر از سقوط سلطنتش می‌دهد. طلوع خورشید در بار دوم و سوم، نوید رهایی از چنگال ابلیس را می‌دهد و سیاهی پایان می‌یابد. جادوها در هوایی ابری و «طوفانی می‌رقصند، ساحره‌های نیمه‌شب» زمانی که مکبث به گودال آنها قدم می‌گذارد. سیاهی شب، عاملی بر ترس و وحشت قهرمان است که او احساسی مبنی بر آن دارد که روح نمایش است. نور ضعیف مغرب آسمان در زمان تاریک و روشن غروب، اعلام آغاز خطر است؛ و این زمانی است که مسافران به مکانی امن چون قلعه مکبث می‌رسند و زمانی است که بانکو بعد از شکار به سمت قلعه حرکت می‌کند و قاتلانش را می‌بیند، زمانی که «نور تیره است» و زمانی که «سیاهی شب عاملی برای طعمه‌ها است تا رم کنند»، هنگامی که گرگ زوزه و جغد فریاد می‌کشد. مکبث امر می‌کند «اختران! اختران خود را نهان دارید تا هیچ پرتوی خواهش‌های سیاه و پنهانم را نبیند!» لیدی مکبث می‌خواند: «فراز آی ای شب تارا! و خود را در سیاه‌ترین دود دوزخ فرو پوش تا کارد برآیم نبیند آن زخمی که می‌زند ...» ماه کم فروغ است و هیچ ستاره‌ای

نمی درخشد. بانکو: «آسمان هم امشب تنگ‌چشمی به خرج داده، شمع‌هایش همه خاموش‌اند...!» و ترسی عمیق از خواب‌ها و رؤیاهایش، وجودش را فرا می‌گیرد: «چیزی به سنگینی سرب بر دلم افتاده است و خوابم نمی‌برد. ای فرشتگان رحمت! زنجیر کشید این اندیشه‌های دوزخی را که طبیعت به‌هنگام آسایش در به رویشان می‌گشاید». او ناامیدانه به رختخواب می‌رود و مکبث وی را ترک می‌کند و منتظر شنیدن صدای زنگ است. صبح روز بعد، «نور به گل نشسته» و تاریکی «چهره زمین را به زیر خاک کرده است». در داستان ضحاک نیز نور حضور ضعیفی دارد و بیشتر به نوری لاجورد می‌ماند: شده روز روشن بدو لاجورد... و ترسی دائمی در درون ضحاک وجود دارد که وی، این فضای رعب‌انگیز را در سراسر داستان به اطرافیانش نیز منتقل می‌کند. هیچ‌کس را یارای رویارویی و نافرمانی از ضحاک نیست: «لب موبدان خشک و رخساره سرد» یا «ز بیم سپهد همه مهتران». این فضای رعب‌انگیز و سیاه، در سراسر داستان نمود دارد. از جمله عناصر جزئی که به کلیت اشاره‌ای به آن می‌شود، می‌توان به گسیختگی طبیعت درونی لیدی مکبث اشاره کرد که ترس وی از تاریکی با جمله ندیم نشانه‌گذاری شده است: «به دستور او همیشه شمع درکنارش است...» و ترسش از شکنجه‌گاهی است که درونش است و از زبانش در خواب بیرون می‌آید: «دوزخ چه دردناک است!...»، امری که در درون ضحاک نیز آهسته روانش را رو به نابودی می‌برد و از ترس آن در دلش ابدی است: «دلش زان زده فالش پر آتش است...» و در جایی دیگر: «دلش زآفریدون شده پرنهیب». نکته درخور توجه در اینجا این است که وجود هر دو شخصیت مکبث و لیدی مکبث در وجود ضحاک است که این به دلیل خصلت اساطیری وی است. (نشانه‌هایی از هر دو شخصیت در وجود وی قرار دارد که در بحث پیرامون شخصیت‌ها به آن اشاره می‌شود).

دگرگونی: خلاصه‌ای از فضای کلی هر دو اثر، در عبارتی، به طور کامل خود را نشان داده است: در مکبث - پرده چهارم، مجلس سوم - در گفتار راس، نمود بارزی از فضای کلی اثر گفته می‌شود:

دریغا سرزمین نگون‌بخت که از به‌یادآوردن خود نیز بیمناک است. کجا می‌توانیم آن را سرزمین مادری بنامیم که گورستان ماست؟ آنجا که جز از همه جایی خبران را خنده بر لب نمی‌توان دید؛ آنجا که آه و ناله‌ها و فریادهای آسمان‌شکاف را گوش شنوایی نیست؛ آنجا که اندوه جانکاه چیزی است همه‌جایاب؛ و چون ناقوس عزا به‌نوا درآید، کمتر می‌پرسند که از برای کیست، و عمر نیکمردان کوتاه‌تر از عمر گلی است که به کلاه می‌زنند، و می‌میرند پیش از آنکه بیماری گریبانگیرشان شود.

و فردوسی، زمانی که ضحاک بر تخت شاهی می‌نشیند و دوران حکومت وی هزار سال است، زمانه را به این‌گونه با نشانه‌هایی رمزگذاری می‌کند:

سراسر زمانه بدو گشت باز	برآمد برین روزگاری دراز
نهان گشت آیین فرزندگان	پراکنده شد کام شد دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند	نهان راستی آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز	ز نیکی نبودی سخن جز به راز

این دگرگونی در اوضاع و زمانه و وارونگی‌ای که در مفاهیم به وجود می‌آید، در عبارتی کلیدی در مکتب خود را نشان می‌دهد، در گفتار جادوها در پرده اول، مجلس اول: «چه زشت است زیبا، چه زیباست زشتی»؛ عبارتی که در گفتار فردوسی چنین است: «نهان راستی آشکارا گزند»، عبارتی که ظاهراً پیچیدگی‌های خاصی دارد. در چند بیت قبل، «آیین فرزندگان»، «نهان» و «دیوانگی»، «آشکار» شده است. این دو عبارت در هم‌ارزی‌هایی منطقی با مصرع فوق، آیین فرزندگان را با راستی در یک سو قرار می‌دهند و گزند را با دیوانگی و کام آنها در سوی دیگر. این راستی و دروغ، این مرز میان درون و بیرون، در عبارت فردوسی حفظ شده است. عبارت فردوسی، وارونگی را در مفاهیم نشان می‌دهد و در عینیت تاریخی روایت نمود پیدا می‌کند. در عبارت جادوها در نمایشنامه مکتب نیز این وارونگی هدف آنها است. مرزها از بین می‌رود و انسان به سمت تباهی‌ها رو می‌آورد. جملات شکسپیر، جملاتی همدلانه است که راس از غم از دست دادن موطن خود، آنها را به زبان می‌آورد. ضحاک در دنیای اساطیری به سر می‌برد به نحوی که گفتار فردوسی فراتر از همدلی است و مرزهای ایدئولوژیک یک اعتقاد را مشخص می‌کند.

فضا و رنگ: در کل تراژدی، رنگ در حقیقت مفهومی ندارد و همه چیز در سیاهی مطلق فرو رفته است و تنها بعضی اوقات با درخشش نور و رنگ، روشنایی در آن به وجود می‌آید اما زود چشم‌ها را خیره می‌کند و از بین می‌رود. نور و رنگ صاعقه و آذرخش در صحنه اول، درخشش خنجر در پیش چشمان مکتب، و خیره کردن وی در هوای تاریک قلعه، مشعلی که خدمتکار و بانکو در زمان ملاقات مکتب و بانکو روشن کرده‌اند، مشعل‌های در صحنه مهمانی که روشن‌کننده چهره روح بانکو هستند، نور شمعی که لیدی مکتب با خود حمل می‌کند و «بالتر از همه رنگ‌های موجود، تنها یک رنگ نمود آشکار دارد و آن رنگ خون است که سراپای درام را فرا گرفته است» (برادلی، ۱۹۰۴)، اینها در هر دو اثر (مکتب و ضحاک) بی‌دلیل و تصادفی نیست. این امر نه تنها در تکرار و تصریح خود واژه «خون» در جای‌جای روایت‌ها بلکه در نفس خود رویدادها و کنش‌ها نیز مشهود است؛ تصویری که پیوسته و مدام در هر دو اثر است. خون از همان صحنه‌های آغازین هر دو اثر خود را نشان می‌دهد: در داستان ضحاک، بعد از چند بیت اول که به نمایه‌های روانشناسیک شخصیت‌ها و علائم اطلاع‌رسانی درباره هویت

ابتدایی آنها اشاره دارد؛ که در اینجا نیز میان صفات توصیفی شخصیت ضحاک و مکبث، مشابهت‌هایی وجود دارد، به‌عنوان مثال: «جهانجوی را نام ضحاک بود / دلیر و سبکسار و ناباک بود» که در گفتار شکسپیر، از زبان سرهنگ در مجلس دوم از پرده اول در توصیف مکبث گفته می‌شود: «... آنجا که مکبث دلیر، و به‌راستی سزاوار این نام، خنده‌زنان بر بخت...»، یا در جای دیگر در توصیف ضحاک گفته می‌شود: «شب و روز بودی دو بهره بزین / ز راه بزرگی نه از راه کین» که در کلام شکسپیر و در گفتار دانکن درباره مکبث گفته می‌شود: «آنچه او باخت، مکبث بزرگوار برد...». ضحاک پس از شنیدن گفتار ابلیس، در اندیشه فرو می‌رود و «از خون پدر شد دلش پر ز درد» و در مکبث، مرد خونینی که خبر جنگ را برای پادشاه می‌آورد، گفتارش از قهرمانی است که با «تیغ آخته خون‌فشان، چونان دست‌پرورد خداوند جنگاوری صف دشمن را بشکند تا با آن بنده سیاه رویارو شود» و در دومین صحنه نبرد می‌گوید: «... گویا می‌خواستند در دریای زخم‌های خون‌فشان غوطه زنند...». در داستان ضحاک، ابلیس، وی را با خون به‌سان شیر پرورش می‌دهد تا او را دلیر کند؛ مارهای ضحاک با مغز مردم و خون آرام می‌گیرند که این آرامش مارها به‌طور کنایی آرامش ضحاک است. این پروریده‌شدن ضحاک با خون، همانند عبارت لیدی مکبث است که از ارواح خبیث می‌خواهد: «ای ارواح پاسدار اندیشه‌های مرگبار... خونم را سنگین مایه کنید و راه و روزن هر نرم‌دلی را بریندید تا هیچ عذاب وجدانی عزم مرگبارم را نلرزاند. طغیان و شورش و آوای جنگ و جوش از تمامی خاک ایران بلند می‌شود؛ هر پهلوانی از هر جایی سپاهی جمع می‌کند و جنگی درمی‌گیرد؛ ضحاک به درخواست سران سپاه جمشید به ایران می‌آید و جمشید فرار می‌کند؛ ضحاک وی را می‌یابد و او را «بارّه به دو نیم کرد»، یا در جای دیگر: «ندانست خود جز بدآموختن / جز از کشتن و غارت و سوختن» یا «بکشتی و مغزش پرداختی / مر آن اژدها را خورش ساختی» یا «چو آمدش هنگام خون‌ریختن» یا «بدو نیمه دل دیدگان پر ز خون» یا «همی خون دام و دد و مرد و زن» یا «مگر کو سر و تن بشوید به خون» یا «ببرد سر بی‌گناهان هزار» در مکبث نیز استفاده از خون فراوان دیده می‌شود: «چه خون‌ها که نمی‌ریختند پیش از این...» یا «خونت سرد و آن چشمان خیره تهی از معنا» یا «خون می‌طلبد؛ می‌گوید خون، خون می‌طلبد... فال‌زنان از پرواز زاغ و زاغچه و کلاغ پرده از نهفته‌ترین راز مرد خونی برگرفته‌اند.» یا «چنان خود را در دریای خون کشانده‌ام که واپس کشیدم همان اندازه جان‌فرسا است که پیش‌خزیدنم». جنس هر دو اثر، از خشونت بی‌پایان که در روایت جاری است، حکایت می‌کند. در هر دو اثر، بر اهمیت خشونت و کین‌کشی تأکید می‌شود. مکداف کینه کشتار زن و فرزندش را دارد و فریدون کینه کشتن آبتین (پدرش) و گاو را. ایران و اسکاتلند

غرق در خون توصیف می‌شوند که هر دو زخمی تازه بر جراحت‌هایشان افزوده می‌شود. هیچ عنصر نرم و ملایمی در اثر دیده نمی‌شود. عشق و انسانیت در اثر جایی ندارند. عشق فریدون به مادرش پرداخت نمی‌شود اما بر کینه فریدون از ضحاک تأکید می‌شود. در مکبث، نمایش پر از اغتشاش و طوفان است و در ضحاک فضا آکنده از ترس و هراس. هر زمان که جادوگران حاضرند، آذرخش و تندر دیده می‌شود و در زمان غیبت آنها، صدای طوفان‌های کشتی‌شکن و تندرهای مهیب را می‌شنویم و طوفانی که در زیر درختان، قلعه‌ها، مکان‌ها و زیدن می‌گیرد، به گوش می‌رسد، از تندبادهایی که در شب مرگ دانکن به گوش می‌رسد. این امر در زمانی که ضحاک در اثر حضور دارد، فضای ترس و مرگ در کلام و اثر جاری می‌کند؛ کلام عصیبتی خشونت‌بار پیدا می‌کند و آشفتگی آن در زیراساس داستان دیده می‌شود که در کنش میان انسان‌ها نمود دارد؛ ازدها (ضحاک) و اهریمن (مکبث) حکم می‌رانند؛ دیگر گلی به روی زمین نخواهد رست، زیرا عمر آن کوتاه خواهد بود «همچون عمر نیکمردان».

بیماری: انگاره دیگری که در هر دو روایت به آن اشاره شده، بیماری است. در داستان ضحاک، بیماری عینی مورد نظر، مارهای بر دوش ضحاک است و بیماری پنهان بی‌خوابی است و در داستان مکبث، بیماری به‌طور بارز در شخصیت لیدی مکبث نمود پیدا می‌کند که بی‌خوابی است، هر چند که مکبث نیز به آن گرفتار است. ضحاک پس از همکاری در قتل پدر، دوباره با ابلیس دیدار می‌کند. در این دیدار، با بوسه ابلیس، دو مار بر کف وی ظاهر می‌شود. ضحاک به دلیل این بیماری، «غمی گشت و از هر سوی چاره جست»، اما عجز پزشکان «مر آن درد را چاره نشناختند». ابلیس در هیئت پزشک علاج را در انسان‌کشی می‌بیند تا این درد درمان شود و مارها به هلاکت رسند. خوابگردی لیدی مکبث نیز به جرم همکاری با مکبث در قتل دانکن است. این خوابگردی، عاملی برای برون‌فکنی ضمیر ناخودآگاه لیدی مکبث است تا رازهای درون‌اش را به بیرون بریزد: «مکبث نیز دچار بیماری بیخوابی است» (برادلی، ۱۹۰۴)؛ مقوله‌ای که در داستان ضحاک نیز، او دچار آن است.

در هر دو داستان، بر بی‌خوابی بسیار تأکید شده است.

مکبث پس از قتل دانکن دچار این عارضه می‌شود:

به گمانم صدایی شنیدم که فریاد می‌زد: دیگر منخسبید که مکبث دست به خون خواب برده است - خواب بی‌گناه! خوابی که آستین‌پاره محنت را رفو می‌کند، خوابی که مرگ زندگی هرروزه است و شوینده زحمت زندگی، مرهم جان‌های زخم‌خورده، دوم خوراکی که طبیعت بزرگ می‌دهد و بهین خورش در بزم زندگی.

و در جای دیگر:

باز به همه اهل خانه فریاد برداشت: دیگر منحصیبدا! گلامز خون خواب را ریخته است. پس
کدور دیگر روی خواب را نخواهد دید. مکبث دیگر روی خواب را نخواهد دید!
بی‌خوابی لیدی مکبث از منظر پزشک، درمانی برایش نیست. این بی‌خوابی، ترس‌ها و
هراس‌های لیدی مکبث را نشان می‌دهد و دوزخ درونش را شعله‌ور می‌کند.
سرور من! سرباز و ترس؟ ما را چه ترسی است از اینکه کسی بداند یا نداند، هنگامی که هیچ‌کس
را قدرت بازخواست از ما نباشد؟ اما که گمان می‌کرد که این همه خون در تن پیرمرد باشد؟
بیماری پادشاه به کشور نیز تسری پیدا می‌کند. ضحاک و مکبث، با عمل هولناک خود،
شاه‌کشی، ایران و اسکاتلند را دچار بیماری می‌کنند. در صحنه مربوط به ارمایل و گرمایل،
این درد که به جامعه تسری پیدا کرده است، خود را نشان می‌دهد:
زنان پیش خوالیگران تاختند / ز بالا بروی اندر انداختند // پر از درد خوالیگران را جگر / پر از
خون دو دیده پر از کینه سر // همی بنگرید این بدان آن بدین / ز کردار بیداد شاه زمین
یا در جای دیگر، در گفتار دختران جمشید، بیماری‌ای که از این درد به مردم سرایت
کرده است، خود را نشان می‌دهد و به آن اشاره می‌شود:
همان نیز از آن مارها بر دو کتف / به رنج درازست مانده شکفت // وز آن کشور آید بدیگر
شود / ز رنج دو مار سیه نغنود
مکبث نیز که خود عامل اصلی بیماری کشورش به‌شمار می‌آید، از پزشک می‌خواهد که
علت بیماری اسکاتلند را بازشناسد: اگر می‌توانستی تا قاروره کشور مرا بگیری و
بیماری‌اش را بیابی و مزاجش را پاک گردانی و آن را به تندرستی نخستین‌اش بازگردانی،
چنان کفی برایت می‌زدم که بازتابش کف‌زنان مدت‌ها در هوا بماند - های، بندش را بکش،
ریواسی، سنایی، مسهلی نیست که این انگلیسی‌ها را از اینجا براند؟...
ملکم (همچون دختران جمشید) هم با به‌کار بستن واژه‌های «گریان»، «خونی» و «زخمی»
از کشورش یاد می‌کند و از مکداف (همانند فریدون) می‌خواهد تا «از کین خواهی دارویی
بسازیم درمان این درد جانکاه را»؛ کنس (همچون کاوه) در صحنه فراخوان جنگ می‌گوید:
«به دیدار پزشک کشور بیمار بشتابیم و چندان خون نثارش کنیم تا بیمار شفا یابد»؛ کاوه بعد
از خروج از ایوان کاخ ضحاک می‌گوید: «خروشان همی رفت نیزه به دست / که ای
نامداران یزدان پرست // کسی کو هوای فریدون کند / سر از بند ضحاک بیرون کند //
یکایک به نزد فریدون شویم / بدان سایه فرّ او بغنویم».

۲.۱.۱ تحلیل پی‌رفتها و شخصیت‌های هر دو اثر

در اینجا دربارهٔ ساخت دراماتیک مکبث توضیح داده می‌شود و مشابهت‌هایی که مابین کارکردهای اصلی و کاتالیزورها وجود دارد و به پی‌رفتهای آن و شخصیت‌های هر دو اثر مربوط می‌شود، نشان داده می‌شود.

مکبث با جادوگران ملاقات می‌کند

- مکبث سهسالار کودور می‌شود.
- دانکن فرزندش ملکم را جانشین خود انتخاب می‌کند. و برای مهمانی به قلعه ی مکبث می‌رود.
- مانه به لیدی مکبث می‌فرستد تا خیر سهسالار شدن را به وی دهد.
- دانکن به قلعه ی مکبث وارد می‌شود.
- مکبث به افوا و تحریک لیدی مکبث برای قتل دانکن وسوسه می‌شود.

مکبث دانکن را می‌کشد

- لیدی مکبث، سعی در آرام کردن مکبث دارد. مکبث از کرده اش پشیمان است.
- مکداف، جنازه ی دانکن را می‌بیند. ملکم و پوزنلین برای نجات جانشان فرار می‌کنند. آنها متهم به قتل دانکن هستند.
- مکبث به سلطنت می‌رسد.
- مکبث از جانب بانکو احساس خطر می‌کند. دو قاتل اجبر کرده و بانکو را می‌کشد. اما پسر بانکو از دست قاتلین می‌گریزد.

مکبث بانکو را به قتل می‌رساند

- مکبث در مهمانی قصر، سیخ بانکو را می‌بیند و دچار آسفتگی می‌شود. بی‌مهمانی به هم می‌خورد.
- لئاکس بی‌به چنایب دانکن توسط مکبث می‌برد و برای آزادی اسکاتلند به انگلستان می‌رود.

مکبث به دیدار جادوگران می‌رود

- در این دیدار سه پیشگوی دیگر درباره ی مکبث، به وی گفته می‌شود: هیچ‌کس که از زهدان زن زاده شده باشد مکبث را آسیمی نتواند رساند.
- مکبث هرگز روی سکتس را نخواهد دید تا آن روز که جنگل برنام روی بدو آورد. هشت پادشاه بعد از مکبث به وی نشان داده می‌شود.
- مکداف به انگلستان فرار می‌کند. مکبث قاتلینی را برای کشتن خانواده ی مکداف می‌فرستد.

مکبث خانواده ی مکداف (پسر و زن اش) را می‌کشد.

- مکداف مورد آزمایش ملکم قرار می‌گیرد.
- مکداف از قتل خانواده اش آگاه می‌شود.
- لیدی مکبث دچار خواهرگردی می‌شود.

انگلستان به اسکاتلند حمله می‌کند.

- جنگل برنام به سمت قلعه حرکت می‌کند.
- قلعه به تسخیر سیاه انگلستان در می‌آید.
- مکداف با مکبث مبارزه می‌کنند.
- مکبث توسط مکداف کشته می‌شود.

شخصیت‌های "مکبث"	شخصیت‌های "ضحاک ماردوش"
مکبث	ضحاک
لیدی مکبث	اپلیس/ضحاک
کمک دهنده ی مکبث	کمک دهنده ی ضحاک
دانکن	مرداس
پادشاه نخستین	پادشاه نخستین
دائلبین / مالکم	دختران جمشید
زخم خوردگان از مکبث	زخم خوردگان از ضحاک
بانکو	
مکداف	فریدون
قهرمان/مجری عدالت	قهرمان/مجری عدالت
لئاکس	برادران فریدون
یاری دهندگان مکداف	یاری دهندگان فریدون
منتش	کاره
یاری دهندگان مکداف	یاری دهندگان فریدون
آنگوس	
یاری دهندگان مکداف	
کنتس	
یاری دهندگان مکداف	
فلیانس (پسر بانکو)	
سیوارد (سردار سپاهیان انگلیسی)	
سیوارد جوان (پسر سیوارد)	
سیتن (افسر نگهبان مکبث)	کندرو
لیدی مکداف و پسرش	آبتین و برمایه
انگیزه ی قهرمان برای انتقام	انگیزه ی قهرمان برای انتقام
سه خواهر جادو	اپلیس
نیروهای اهریمنی	نیروهای اهریمنی

حال در نمودار زیر کارکردهای اصلی و فرعی (کاتالیزرها) هر دو اثر را می‌بینیم. به عبارتی به بررسی پی‌رفتها و نحوه ی ترکیب آنها با یکدیگر می‌پردازیم:

❖ در درام مکبث

همانطور که در خانه های تیره می بینیم این کارکردها، کارکردهای اصلی اثر می باشند . یعنی به عبارتی دیگر، سیر وقایع به این اعمال بستگی دارد . یا به تعبیر بارت لحظه های ریسکی روایت هستند . در درام مکبث دیدار مکبث با جادوگران دقیقا هم ارز با دیدار ضحاک با ابلیس است . نکته ی جالب در این جا این است که در هر دو ، مکبث یا ضحاک ، به صورت کاملا انتخاب شده ای مورد دیدار قرار می گیرند . این کارکرد از کارکردهای فرعی کاتالیزورهای دیگری نیز تشکیل شده است . نام این بی رفت را دیدار می گذاریم . در این بی رفت، بی رفتهای دیگری نیز وجود دارند . این کارکردهای فرعی همانطور که در جدول ها ملاحظه می کنید مشخص شده است . این کارکردهای فرعی در ترکیب با یکدیگر بی رفت بزرگتری به نام فریب را تشکیل می دهند که این فریب در پایان بی رفت به قتل و عدم تعادل منتهی می شود . این بی رفت های به صورت زنجیره وار و علمی و معلولی در بی یکدیگر می آیند . علت پیشرفت هر دو داستان تنها موضوعی است که در هر دو به آن تاکید شده است و آن جاه طلبی قهرمان است . برای دستیابی به این جاه طلبی نیاز به یاری رسانی وجود دارد . این یاری رسان در داستان ضحاک ابلیس و در درام مکبث ، لیدی مکبث است . دستیابی به سلطنت محقق می گردد و هر دو قهرمان به پادشاهی می رسند . دوران قدرت هر دو آغاز می شود . این بی رفت را می توان به عنوان حلقه ی ارتباطی بزرگی قرار داد که در درام مکبث، کارکردهای سوم، چهارم و پنجم را در خود قرار می دهد. این امر در داستان ضحاک، کارکردهای اصلی دوم، سوم، چهارم و پنجم را دربر می گیرد. حلقه ی سوم مربوط به کشتار نهایی و پایانی است که در آن نیروهای عدالت و قهرمان جدید با یاری رسانهای خود به جنگ با ضدقهرمان ابتدایی حرکت می کنند . کارکرد ششم در هر دو داستان را به این امر می پردازد . توجه داشته باشیم که در کارکردهای اصلی دقیقا برطبق گفته ی بارت با یکدیگر ترکیب می شوند . نمایه ها و علامت های اطلاع رسان نیز به طور کاملا آزادانه ای در هر دو روایت با یکدیگر ترکیب می شوند . در حالت کلی اگر بخواهیم تمام ساختار داستان را در نموداری به نمایش بگذاریم در نمودار زیر خواهیم داشت:

ابلیس با ضحاک ملاقات می کند .

قبول کردن ضحاک برای آنکه ابلیس او را بیوسد

قدرت طلبی ضحاک (حمله به ایران)

کشتن پدر فریدون (آیین توسط ضحاک)

کشتن برآمبه به وسیله ی ضحاک

حرکت فریدون به سمت ضحاک

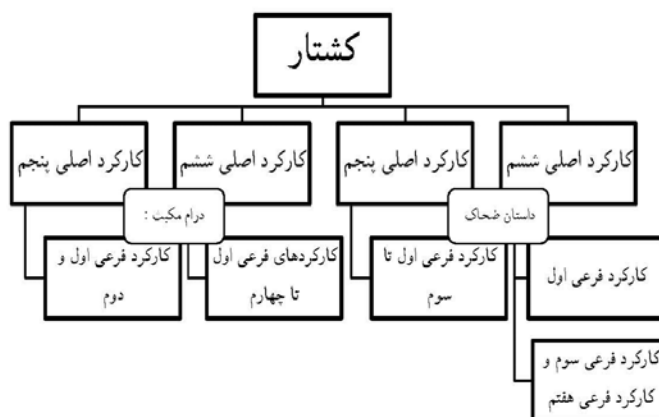
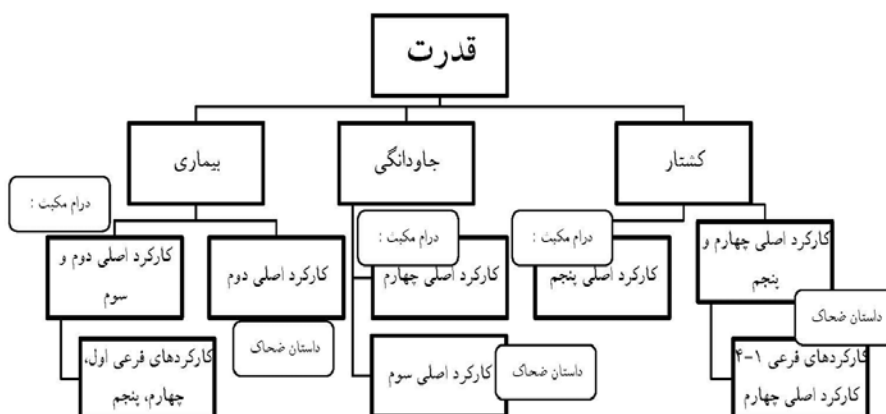
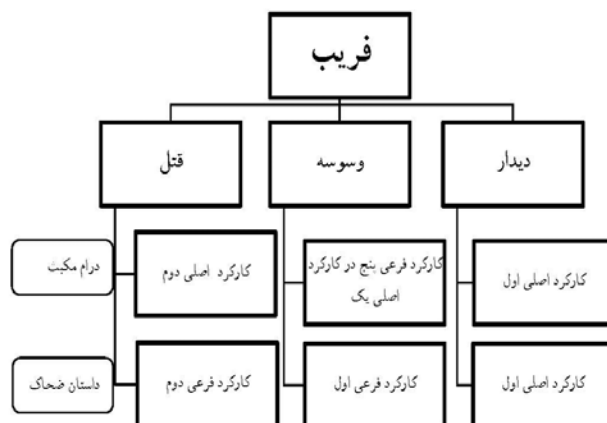
- در این دیدار ضحاک، توسط ابلیس اغوا می شود .
- مرداس، پدر ضحاک، توسط ابلیس به قتل می رسد.
- ضحاک به سلطنت می رسد.
- ابلیس برای بار دوم در لباس خوالیگر به دیدار ضحاک می رود .
- ابلیس به خوردن خانه ی کاخ ضحاک می رود.
- ابلیس ضحاک را به خوردن خون عادت می دهد .
- ابلیس از ضحاک می خواهد که سانه های او را بیوسد.

- با این عمل ضحاک طلسم می شود .
- ابلیس برای درمان ضحاک به او می گوید که می بایست معز انسانها را برای آرامش مارها به آنها دهد .

- کشتن جمشید
- هزار سال سلطنت کردن ضحاک
- دختران جمشید به دست ضحاک می افتند
- داستان فرعی ارمایل و گرمایل
- خواب دیدن ضحاک و تعبیر کردن آن هراس ضحاک از برای از بین رفتن تاج و تخت.
- اقدام به جستجو برای یافتن فریدون.

- رهایی دادن فریدون از جنگال ضحاک توسط مادرش و سیردن فریدون به شخصی برای رسد کردن
- بازگشتن مادر برای گرفتن فریدون از مرد و راهسار شدن به سوی هندوستان
- برخورد فراتک با مردی زاهد و سیردن فریدون به مرد زاهد
- خبر دارد شدن ضحاک از برآمبه و رفتن به سوی آن
- بازسناسی هویت فریدون در پرستی از مادر و خبر دارد شدن از آنکه قتل پدر و کشتن گاو توسط ضحاک بوده است . تصمیم به انتقام گیری
- داستان گاو
- یاری رساندن گاو به فریدون برای پادشاهی

- آرمودن فریدون
- عبور از رودخانه
- تسخیر قصر و گفتگو با دختران جمشید
- رفتن کندرو به پیش ضحاک برای خبر رسانی
- آمدن ضحاک به پیش فریدون و دیدن او و دختران جمشید
- حسادت ضحاک و نبرد ما بین فریدون و ضحاک
- پیروزی فریدون بر ضحاک و در بند کردن او
- به سلطنت رسیدن فریدون



۲. مکبثِ ماردوش: تقابل دو دیدگاه

داستان ضحاک، فلسفی‌ترین و پیچیده‌ترین داستان‌های فردوسی است که شالودهٔ ایدئولوژیک یک نظریه و چهارچوب کلی نظام فکری شاهنامه در آن ریخته می‌شود؛ داستانی که در سیر خود از انسان به اسطوره حرکت می‌کند و این اسطوره تا آخر باقی می‌ماند و هرگز نمی‌میرد. جاودانگی شر، مقوله‌ای اساسی است که در مکاتب فلسفی گوناگون دربارهٔ آن بحث شده و وجود نیروهای اهریمنی و ظلمت روح انسان، پایدارترین بخش از نهاد وی است که اصلی‌ترین گرایش انسان برای زندگی به شمار می‌رود و ارزش حیات وی به نوع نگرش انسان به این مهم بستگی دارد.

تاریخ در شاهنامه با کیومرث آغاز می‌شود. وجود کیومرث، آغاز تاریخ بشر است و او نخستین انسان است که برای زندگی ساختار می‌سازد. انسان در زمان کیومرث عریان به روی زمین قدم می‌گذارد و محیط پیرامون خود را کشف می‌کند. این کشف، خالی از ذهنیت و فلسفه است و عناصر مادر در آن نمود دارد. انسان در جدال با محیط پیرامون خود، فقط به هراس عینی توجه دارد و آن هراس از طبیعت است؛ طبیعتی که با موجودات عظیم‌الجثه و دیوان در ارتباط است و نخستین مرگ انسان به‌دست او است. انسان برای بقای خود باید با طبیعت مبارزه کند، اما شعور و درکی برای مقابله با آن ندارد. نیروهای اهورایی در یک لحظه و با یک اشارت، خود را به انسان می‌نمایانند و او را برای نبرد آماده می‌کنند. انسان در این نبرد پیروز می‌شود و آرام آرام به‌مدد درایت خود، سر از پيله درمی‌آورد و طبیعت را به زیر سلطهٔ خود می‌کشد: آتش را کشف می‌کند و در تاریکی‌های شب به پرستش می‌نشیند؛ آهن را از سنگ استخراج می‌کند و با قدم‌های لرزان در راه دانش گام برمی‌دارد، دانشی که آن را از طبیعت می‌آموزد. هنرها پدید می‌آید و نخستین انسان قدرتمند گیتی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد که نمونهٔ اعلای نوع خود است: جمشید. انسان به غایت خود می‌رسد؛ طبیعت زیرسلطهٔ انسان است و هراس‌های او پایان می‌پذیرد؛ اما آیا به‌راستی پایان می‌پذیرد؟

این نقطه، نقطهٔ آغاز است؛ آغازی که انسان در کل تاریخ در جست‌وجوی آن برآمد. زایش فلسفه، پرسش‌های متعددی درمقابل انسان قرار داد، پرسش‌هایی که هیچ‌گاه پاسخی درخور برای آنها یافت نشد و در اینجا نخستین رویارویی انسان با آن اتفاق می‌افتد: رویارویی با درون؛ امری که سیطره بر قلمرو آن محال به‌نظر می‌رسد. شر از درون انسان نمایان می‌شود و این بزنگاه، عینیت‌یافتن درون انسان است. انسان با شر درونش مواجه می‌شود که ازخلال عصیان‌ترین صفت بشری خود را نشان می‌دهد: غرور. در این نقطه، اولین بدعت

داستان‌سرایی نیز اتفاق می‌افتد: روایت به شکل موازی در نقطه‌ای دیگر دنبال می‌شود: داستان ضحاک آغاز می‌شود. فر ایزدی جمشید از کف می‌رود؛ باید پوزش می‌خواهد، اما سودی ندارد؛ همان‌طور که توبه آدم پذیرفته نشد. سیاهی‌های درون، افسار گسستند؛ باید آزاد می‌شدند. دومین بند نیز از دستانش آزاد می‌شود: جاه‌طلبی. ابلیس برای اولین بار به هیبت انسان درمی‌آید و کالبد جسمانی انسان را تصاحب می‌کند، و انسان را درمقابل بزرگ‌ترین نقطه‌ضعفش قرار می‌دهد: مسئولیت یک تعهد. ابلیس با هوشمندی ابتدا از انسان قول می‌گیرد و او را به توهم آرزویش می‌فریبد و درمقابل یگانه‌ترین حقیقت زندگی‌اش، یعنی مرگ، قرار می‌دهد: این لحظه‌ای است که اندیشه انسان تهی می‌شود و ذهن با کورسویی خاموش می‌شود؛ زبان را در کام می‌کشد و شاهد به‌قدرت رسیدن خود می‌شود. آدم نیز این‌گونه در بهشت فریفته شد و با هبوط به زمین، پادشاه جهان مادی شد. کیومرث نشانه معناداری است که با آغاز دانش و هنر در روزگار جمشید، جهشی در گونه بشری به‌وجود می‌آید.

مرداس، انسانی خداترس است. او در زمان عبادت شبانه‌اش در چاهی سقوط می‌کند و می‌میرد؛ نشانه معناداری از سقوط فطرت خداجوی و سرشت نورانی انسان که در چاهی ژرف سقوط می‌کند و ضحاک به‌سلطنت می‌رسد. اهریمن به سومین بندش متوسل می‌شود و خود را از آن رها می‌کند و به گردن انسان می‌آویزد: شکم‌پرستی. این شکم‌پرستی، جسم بشر را آلوده می‌کند و او رفته رفته آماده می‌شود که روحش را به اهریمن بسپارد؛ و ابلیس، برای همیشه، روح ضحاک را مالک شود: خواسته‌ای به‌ظاهر کوچک و خرد، بوسه‌ای بر کتف و رویش دو مار. در کل شاهنامه، تا این نقطه، دومین بار است که به مار اشاره می‌شود: نخستین بار در زمان هوشنگ است که با آن، آتش پدید می‌آید، استعاره‌ای پیچیده از شیطان. اما در این زمان و مکان، انسان هنوز برای خواسته اهریمن مناسب نیست، لذا از آن دور می‌شود. زمان‌بندی مورد نظر در اینجا و در داستان ضحاک محقق می‌شود: رویش دو مار بر کتف‌ها که مرگی برای آنها نیست. دیگر درمان این درد با ابلیس است و او چیزی برای آرامش خود می‌طلبد که همواره از آن هراسان است و سنگی بزرگ برای تیرهای وی است: مغز انسان. انسان بدون مغز، تصویر کابوس‌مانندی از جنون آدمیانی است که در سرزمین ضحاک زندگی می‌کنند. ابلیس برای همیشه در مارهای کتف ضحاک حضور دارد و به شکلی معنادار در ادامه داستان دیگر ظهور نمی‌کند. شر، دوران کودکی‌اش را پشت سر می‌گذارد و به دنبال هویت خود بازمی‌گردد، یعنی به جایی که از آن آغاز شده بود: جمشید باید از سر راه کنار برود. برای این امر، شر دیگری در انسان، بندهای خود را باز می‌کند:

طمع. ضحاک به خود و حریم خود اکتفا نمی‌کند و نخستین تعرض به خاک اتفاق می‌افتد. بند پنجم بر گردن ضحاک می‌افتد: شهوت (دختران جمشید). تا پیش از این، زنان در شاهنامه وارد نشده‌اند و این نخستین حضور آنها است. این شهوت باید آرامش‌بخش انسان شود؛ اما تنها دغدغه همیشه‌گی انسان، او را رها نمی‌کند: مرگ، که سایه‌اش همواره در شاهنامه وجود دارد: «که جز مرگ را کس ز مادر نژاد.»

کشتارهای متعدد، فروافتادن ارزش زندگی، تبدیل عشق به کینه و درکنار همه اینها، پیچیده‌ترین و محکم‌ترین بندها به ضحاک بسته می‌شود: گناه ششم: دروغ، وارونه‌جلوه‌دادن حقیقت، امری که در کنش ارمایل و گرمایل، نمودی زندگی‌بخش می‌دهد. آنجا که به دروغ مغز انسان با حیوانات ترکیب می‌شود، زندگی‌بخش است و از سوی دیگر به قهقرا برنده آدمی، گواهی دروغ برای آیندگان. چه نیازی به این موضوع است؟ نام انسان، دلیلی بر بود وی است که کیفیت این بودن درگرو رفتار او است. ضحاک/ابلیس این را خوب می‌داند. برای ماندن و همیشه‌بودن، به گواهی‌ای نیاز است برای تاریخ دال بر نیک‌بودن و عدالت. اما این امر متحقق نمی‌شود: کاوه، جرقه لحظه حساس تاریخ است که نیکی بروز می‌یابد. هراس بشر، همواره از این بوده و هست. گواهی پاره می‌شود و نخستین انقلابی پدید می‌آید که درفش خود را از تنها لباس خود می‌سازد و شرایط را برای دگرگونی مهیا می‌کند. فریدون به یاری‌اش نیاز داشت و کاوه دستاوش را به سوی او باز می‌کند. اهریمن به هندوستان می‌رود و فریدون، برآمده طبیعت و انسان، به جایش می‌نشیند، دختران جمشید به او می‌رسند. ضحاک به واسطه زنان خود باز می‌گردد (نخستین عمل درخور ستایش ضحاک)؛ و این بازگشت او را به سوی تباهی می‌کشاند و هفتمین گناه را مرتکب می‌شود: حسادت. شر به طور کامل به بلوغ می‌رسد و نبرد آغاز می‌شود. پیروز لحظه‌ای این صحنه، فریدون است؛ اما او نیز خواهد مُرد و ضحاک به جاودانگی‌اش می‌رسد و شر برای همیشه می‌ماند و دربند می‌شود. این رویارویی فلسفی فردوسی با مبهم‌ترین پرسش هستی است: بودن. پرسشی که انسان شاید هیچ‌گاه پاسخی برای آن نیابد.

هفت گناه کبیره به اعتقاد مسیحیان در قرون وسطی، رنگی از ترس و خون می‌زند. دانتِه آن را مطرح می‌کند و شکسپیر نیز در تراژدی‌های بزرگش آن را به شاعرانه‌ترین صورت بیان می‌کند. شکسپیر، زنده‌ترین تفسیر اخلاقیات دنیای پیشامدرن در دنیای مدرن غرب است که همواره بازخوانی می‌شود. هر تراژدی شکسپیر، نگاهی به سیاهی‌های درون انسان است؛ و مکبث، تلخ‌ترین و فاجعه‌آمیزترین آنها است.

مکبث، نخستین و آخرین تراژدی شکسپیر است که در آن نیروهای اهریمنی عینیت می‌یابند و خود را از درونی‌ترین بخش‌های وجود به دیده می‌آورند؛ که این عینیت‌یافتن، در زمان و مکان درست انجام می‌شود:

آنگاه نه زمان سازگاری بود نه مکان،
و تو می‌خواستی هر دو را سازگار کنی.
اما آنها اکنون سر سازگاری دارند و همین سازگاری
است که تو را ناکار می‌کند.

دانکن شاهی سالخورده است و پای بر آستانه بهشت دارد. پادشاهی است بس پارسا (مرداس)؛ و شکسپیر پس از معرفی او به‌عنوان بالاترین سطح (از سه سطح ممکن) برای انسان، بدون اتلاف وقت، مرحله بینابینی یعنی برزخ را درمقابل ما قرار می‌دهد. این سطح به‌طور ضمنی در توصیف مرگ سپهسالار کودرو تبیین می‌شود که به‌تازگی به‌دلیل خیانت گناهی است که اینک در روح سپهسالار جدید کودور، یعنی مکبث، تار تنیده و نضج گرفته است:

... که او (سپهسالار کودور) آشکارا به خیانت‌های خود اعتراف کرده، و از محضر
شهریاری‌تان طلب بخشایش کرده ...

دانکن پاسخ می‌گوید:

هیچ شیوه‌ای نیست تا بتوان نقش ضمیر را در چهره خواند:
او نیکمرد نجیبی بود که من به او، باوری تمام داشتم.

در این لحظه مکبث وارد می‌شود و به‌جای سپهسالار کودور می‌نشیند. او درست همانند پدرش خیانتکار است و همچون وی مورد اعتماد دانکن است. در شخصیت مکبث، حسادت ریشه‌داری نیز به ملکم احساس می‌شود، حسادتی که مکبث را به‌سوی هدفش سوق می‌دهد و در اقدام جنایتکارانه‌اش راسخ‌تر می‌کند:

امیر کامبرلند! این است آن سدی
که باید از آن به سر درغلتتم یا که از فرازش بجهم،
زیرا بر سر راهم ایستاده است.
ای اختران! اخگران خویش را نهان دارید!
تا هیچ پرتوی خواهش‌های سیاه و نهانم را نبیند
بسته باد دیده بر دست!

اما چون کار کرده شد، گشوده باد دیده، به آنچه از دیدنش در هراس است.

مکبث آشکارا شر را برمی‌گزیند. بهانه‌های او برای انصراف از جنایت، فی‌الحد ذاته نیک است اما تماماً ماهیتی زمینی دارند، از جمله ترس از عقوبت دنیوی و یا ترس از نرسیدن به هدف؛ اما لیدی مکبث به سهولت او را دوباره به نیت جنایتکارانه‌اش باز می‌گرداند، و این ته‌مانده‌های عذاب وجدان ظاهری را در وجود مکبث نابود می‌کند و این، نشان‌دهنده آن است که در موجب می‌شوند هیچ عذری پذیرفته نشود و قصد سنگدلانه مکبث را در انتخاب بدی برمی‌نماید:

شاه بدینجا از از دو جهت آسوده‌خاطر است:
نخست از این جهت که من خویشاوند اویم و رعیت او
که هر دو نسبت را چنین کاری نشاید؛
دیگر آنکه میزبان اویم
که باید در به روی کشنده‌اش بر بندم
نه آنکه خود کارد به روی بگشایم.
فزون بر این، این دانکن
قدرت شاهی‌اش را چنان به کار برده و در مقام والای خویش
چنان به پاکدامنی زیسته که نیکخویی‌های وی
همچون فرشتگان، به زبان صور
از این کار شوم شگرف، از ستاندن جانش، داد خواهد خواست...

تراژدی مکبث فقط سرگذشت دو آدمکش صاحب‌جاه و نفرت‌انگیز است که از هرگونه سنجیه معنوی عاری هستند و خرد بسیار متوسط دارند؛ جنایتشان ابلهانه و مبتذل است و همین ابلهانه‌بودن عمل، آنها را به ورطه نابودی می‌کشاند و دهشت کارشان را هیچ انگیزه درخشانی نمی‌پوشاند. در این اثر، قربانیان فقط یک لحظه پدیدار می‌شوند، می‌گذرند، می‌لرزند و به زیر تیغ می‌افتند؛ زندگیشان کوتاه‌تر و ناستوارتر و سخنانشان اندک‌تر از آن است که بتواند محیط و فضای نمایشنامه را بیافریند یا رنگارنگ سازد. هیچ ابهامی در کار نیست. شاعر کاملاً قصد دارد همه توجه ما را به قاتلین جلب کند، قهرمانان ناچسب و غیرمعمول و درعین حال بشری. عنصری که هم در داستان ضحاک و هم در اثر شکسپیر خود را بیش از همه چیز نشان می‌دهد، عینی‌بودن و انسانی‌بودن شخصیت‌ها است، به طوری که شکسپیر نیز همچون فردوسی به ندرت صدای خویش را به گوش می‌رساند. همه چیز در حد ضرورت وجود دارد؛ با این همه، زیبایی اندوه‌خیز و بسیار عمیقی بر سراسر هر دو روایت پرتو افکنده است و ما با عظمتی روبه‌رو می‌شویم که به هیچ روی قهرمانانه و

ما فوق انسانی نیست. درحقیقت مکبث و شریک جرمش در چنان پهنه وسیعی زیست می‌کنند که خوبی و بدی - از منظری رفیع - تقریباً یکسان می‌نمایند و بسی کمتر از خود واقعیت - زیستن - اهمیت دارد. از این رو، عاملین یکی از نفرت‌انگیزترین جنایاتی که ممکن است انسان بدان دست برد، هیچ نفرتی در ما بر نمی‌انگیزد و مانند ضحاک از نقصان‌های خویش دست به کاری می‌زنند که آنها را به نابودی سوق می‌دهد. مفهوم کلی هر دو اثر، به‌مثابه دیالکتیکی مابین زشتی و زیبایی یا به تعبیر دیگر ظاهر و باطن است. شخصیت‌ها در هر دو اثر با نوعی تناقض مواجه هستند: ضحاک، درونی بی‌آلایش داشت که بعد از خیانت، با نوعی تناقض مواجه می‌شود و نبود عقل و خرد در تمیز میان نیکی و بدی، او را به اعماق شر و بدی می‌کشاند؛ از سویی، مکبث نیز رفته‌رفته این تمایز را ازدست می‌دهد و قدرت انتخابی مابین آنها برای خود نمی‌تواند قائل شود و ابله‌بودن وی در عملش خود را نشان می‌دهد.

بااینکه ذهن به‌طور طبیعی درمقابل خطا ایمن است، تکامل‌گرایی و پیشرفت‌باوری تنها هنگامی نضج یافت که باورهای مذهبی تاحدی ضعیف شده بود؛ و از آنجا که تا قبل از پایان قرن شانزدهم، تضعیف اعتقادات مذهبی تا این حد نرسیده بود.

دنیای شکسپیر که دنیای افلاطون و اوگوستینوس قدیس بود، در فلسفه معنوی و اعتقادات مذهبی‌اش، انسان نخستین را همچنان کامل می‌پنداشت. مادامی که انسان معنایی از خدا در خود داشت، زهد نامعلوم و مبهم و غیرعقلایی و در نتیجه متزلزل، سخت به‌دور بود. به‌زعم شکسپیر و همچنین افلاطون و اوگوستینوس قدیس، بعید می‌نمود که موجودی ناکامل مستقیماً از دست خالق آمده باشد. سفر پیدایش و رسالات یونانی - رومی اعصار طلا، نقره، مفرغ و آهن به بعضی جزئیات مفهوم کلی ضرباهنگ زمان اشاره کرده‌اند. این مفهوم تا قبل از آن، لاجرم به تلویح در طبیعت اشیا وجود داشت، یعنی در انسان به‌صورت تصویری از خدا، و در شکلی عام‌تر، در اشیای مادی، به صورت سایه‌ای از حقایق معنوی حاضر بود. بر صفحات تاریخ، که با کمال ازلی شروع شده بود، کفران بشر، مکرراً رقم خورده بود؛ لکن شفاعت الهی، عقوبت این کفران را همواره در لحظه‌ای خاص متوقف می‌کرد. شفاعت حق در قالب تنبیه و مکافات، به نظم در امور می‌انجامید. به‌علاوه، شکسپیر و معاصرانش طبعاً منتظر بودند که ضرباهنگ گذشته، در آینده ادامه یابد؛ و مانند قرون وسطاییان عقیده داشتند که اوضاع بسیار وخیم است و این شرایط ظهور دوباره مسیح را تعجیل می‌کند. آنان می‌دیدند که دنیا بر چه روال می‌رود: نخست مرحله هماهنگی، بعد قدمی مهلک در راه خطا و گناه، سپس گسترش ناهماهنگی، آنگاه گذر از بد به بدتر، مکافات و تنبیهی کمابیش ناگهانی و سرانجام اعاده هماهنگی. (لینگر، ۱۳۸۲: ۱۴۸)

این دقیقاً نقطه تلاقی هر دو اثر در زمان کیهانی است که به تمایز دو نگاه شرق و غرب در مورد مقوله شر منجر می‌شود. در نگاه فردوسی، نفس شر که در وجود ضحاک تکامل می‌یابد و به سمبلی از ابلیس تبدیل می‌شود، نابود نمی‌شود و به گونه‌ای تأییدی بر این امر است که وجود آن لازم است؛ از طرفی، خوانش فردوسی از این مفهوم مطلق به صورتی است که اشتباهات بشری به صورت مکرر ادامه می‌یابد. اما در نگاه شکسپیر، هماهنگی باید اتفاق افتد و نیرویی آن را بازگرداند. در پایان ضروری است عنوان شود که شکسپیر دقیقاً به صفتی در بشر اشاره می‌کند که در قرن بیستم، بیماری (جاه‌طلبی) انسان شد؛ و این را در مکبث (آخرین تراژدی بزرگش) مطرح می‌کند؛ موضوعی که فردوسی شاهنامه را با آن آغاز می‌کند (زایش شر)، و به عبارت دیگر، فردوسی از جایی آغاز می‌کند که شکسپیر با آن، به اثرش پایان می‌دهد. اما تنها یک چیز برای هر دو واضح است:

برفت و جهان دیگری را سپرد به جز حسرت از دهر چیزی نبرد
چنینم یکسر که و مه همه تو خواهی شبان باش و خواهی رمه ...

آه ای پاره ویران طبیعت، این جهان عظیم هم
خواهد رسید به نابودی.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، دو اثر - ضحاک و مکبث - به شکلی تطبیقی بررسی شدند تا نشان داده شود که فارغ از بحث‌هایی در مورد نحوه تأثیرپذیری مستقیم دو اثر از یکدیگر، با توجه به روابط فرهنگی و اجتماعی می‌توان از منظری متفاوت و از روابطی از جنس دیگر، آثار را تحلیل کرد؛ روابطی که بیشتر نشان‌دهنده جریان نامرئی از تفسیر زمان در اثر هنری است. در این مقاله، ابتدا با رویکردی ساختارگرایه، هر دو اثر با توجه به روابط بینامتنی و درون‌متنی تحلیل شد، که نشان‌دهنده ساختار و سیستم نشانگانی یکسانی در روایت است؛ و در ادامه، با رویکردی خارج از دنیای متن، اثر در زمان هستی‌شناختی و کیهانی بررسی شد که در این نوع نگاه به نحوه ردگیری جریان‌های یکسان از یک مفهوم مطلق - در اینجا شر - و بازشناسی دو نوع چشم‌انداز به این مفهوم در نگاه‌های غرب و شرق پرداخته شده است، نگاهی که در پایان به این نتیجه رسیده که دو نگاه شرق و غرب در نوع روابط خود، در زمان، به نوعی مکمل‌اند و نوع روابط بین آثار از نوع تکرار مفاهیم مطلق در زمانی است

که فرهنگ آن جوامع در آن به سر می‌برد، تکراری که بیش از هرچیز منشأی آثار در برهه‌های مختلف تاریخی است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۵). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰). *نقش بر آب*، تهران: امیرکبیر.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۷). *مکتب*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگاه.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶). *شاهنامه*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- لینگز، مارتین (۱۳۸۲). *راز شکسپیر*، ترجمه سودابه فضایی، تهران: نشر قطره.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، گروه ترجمه شیراز، علی معصومی و دیگران، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- هاسپرس، جان (۱۳۸۷). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- یانوش، گوستاو (۱۳۸۵). *گفت‌وگو با کافکا*، ترجمه فرامرز بهزاد، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

Abjadian, Amrollah (ed.), (1990). *Shakespeare's Macbeth: An Annotated Edition and a Casebook*, Shiraz: Shiraz University Press.

Bradley, A. C. (1904). *Macbeth* at: www.thelandofmacbeth.com.

Macbride, Giuseppe (13 may 1993). *New York Review of Book*.

Van Oort, Richard (Spring 2006). *Shakespeare and the Idea of Modern*, Academic Research Library.