



The Role of Bound Motifs in Plot Construction of Persian Tales

Mohammad Parsanasab ^{1*}

1. Corresponding Author, Professor of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Kharazmi. E-mail: parsanasab@khu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 17/08/2025

Received in revised form:
30/11/2025

Accepted: 30/11/2025

Published online: 28/03/2026

Keywords:

Bound Motifs,
Plot-building motif,
Plot,
Function,
Persian Tales,
Tree.

ABSTRACT

Motifs in classical Persian narratives serve multiple functions as structural, semantic, and aesthetic elements. They contribute to the cohesion of the story and the reinforcement of its narrative concepts. Among them, certain motifs act as indispensable plot-building components whose presence is essential to the story. Because of this, they cannot be omitted and are referred to as bound motifs. Despite their importance, bound motifs have received less scholarly attention in Persian storytelling. This raises an important question: if such motifs were removed, what narrative qualities, attractions, and capacities that captivate audiences would be lost? In addressing this question, the present study argues that the presence of motifs in stories compensates for narrative shortcomings such as lack of logic, causal gaps, and inconsistencies. They restore coherence and integrity to the narrative, give form to the story, and sometimes even create a sense of novelty and freshness within the tale. In this way, many bound motifs renew the narrative and enrich its storytelling functions. Accordingly, this paper aims to provide a theoretical framework that explores the function of bound motifs in Persian tales and demonstrates their role in shaping narrative structure and plot development. Therefore, studies of this kind will assist us in tracing the origins of shared tales in the literature of different nations and in uncovering the intellectual and cultural connections among peoples.

Cite this article: Parsanasab, M. (2026). The Role of Bound Motifs in Plot Construction of Persian Tales. *Research in Narrative Literature*, 15 (1), 29-58.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2025.12649.2163

Extended abstract

Introduction

Many critics have pointed to the formal shortcomings of Persian tales — for example a weak logic of causality, a tendency toward absolute and general statements, an emphasis on types rather than individuals, a detachment from reality, and similar defects — and have consequently placed such tales on a level lower than that of modern short stories. Although this judgment may appear partly correct at first glance, the matter has another aspect to be considered. Across the millennium-long history of Persian literature, these tales have preserved their position within the cultural and literary milieu, transmitted from one book to another, undergone formal and expressive modifications, met the needs of Iranian audiences, and retained in the collective memory of Iranians and even in the literatures of other peoples. Consequently, the fundamental question is; what is the secret of the endurance and persistence of these works within the history of Persian literature?

In other words, beyond their thematic and conceptual features and beyond storytellers' use (or non-use) of meter and musicality, can longevity and influence be deduced as another features? From the standpoint of the present study, the key to this phenomenon must be sought in the presence of particular techniques and alternative devices within these tales. In other words, formal and technical features — such as the employment of free and flexible motifs and devices — not only strengthen the tales' meanings and enhance their aesthetic appeal, but also contribute structurally to their formal and artistic coherence. Paradoxically, the existence of these seemingly minor elements has been instrumental in maintaining the continuous presence of myths, history, and Iranian culture within the narrative literature of Persian.

Methodology

Although formalist studies have arguably lost some of their earlier primacy, when one examines texts while taking into account the relationship between form and content, it can undoubtedly facilitate a better understanding of works and a more precise knowledge of them. In this paper, the investigation focuses on the presence of narrative schemata (story-patterns) in ancient Persian tales and on the functions these foundational motifs perform in shaping the body of the Persian tale. This inquiry is carried out by relying on the foregoing methodological premise and through a descriptive-analytic approach.

Contributions

The narrative schemata encountered in ancient Persian tales do not merely provide a background for textual cohesion; they enrich the content and grant the tales a degree of flexibility that has enabled their survival over time, thereby preserving a chain of cultural, mythic, and historical continuity. Certain types of these schemata (i.e., recurrent foundational motifs) constitute the structural backbone of the Persian tale and have thus become enduring phenomena, sometimes attaining a universal aspect that attests to cultural and literary interactions among peoples. These findings, alongside the theoretical development proposed here, can help recover the roots and interconnections of mythic and cultural elements across societies and offer new possibilities for classifying Persian tales and for developing a typology of their forms for future research.



پیرنگ‌سازی «بن‌مایه مقید» در قصه‌های فارسی

محمد پارسانسب^{*۱}

۱. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

رایانامه: parsanasab@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۸

واژه‌های کلیدی:

بن‌مایه مقید،

بن‌مایه پیرنگ‌ساز،

پیرنگ،

کارکرد،

قصه فارسی،

درخت.

بن‌مایه‌های داستانی در قصه‌های کهن فارسی نقش‌ها و کارکردهای متنوعی ایفا می‌کنند و هم‌چون عنصری ساختاری، معنایی و زیبایی‌شناختی، در ساخت و تقویت مفاهیم قصه، انسجام متنی و نظم روایی آن مشارکت دارند؛ و از همه مهم‌تر، شماری از آن‌ها عنصری هستند که می‌توانند پیرنگ یک قصه را شکل دهند؛ این گونه از بن‌مایه‌ها که حضورشان در قصه ضروری است و به همین دلیل، غیرقابل حذف‌اند، «بن‌مایه مقید» نامیده می‌شوند. تاکنون کارکرد این بن‌مایه‌ها در قصه‌های فارسی کمتر مورد مطالعه قرار گرفته‌است. در این نوشتار، قصد داریم با تحلیل‌های ساختارگرایانه و بررسی‌های محتوایی، همراه با شواهدی از متون کهن فارسی، به توضیح کارکرد بن‌مایه مقید در ساخت پیرنگ داستانی پردازیم. با این مقدمات، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که اگر برپایه آراء برخی از منتقدان، قصه فارسی از حیث کیفیت روایی، کاستی‌هایی دارد، این همه جاذبه و رغبتی که چنین قصه‌هایی در مخاطب برمی‌انگیزند از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ در توضیح این پرسش و پرسش‌های دیگر، می‌توان گفت که شماری از بن‌مایه‌های مقید با حضور در قصه، نه تنها کاستی‌های روایی، فقدان منطق علیت، ضعف حقیقت‌مانندی و انسجام متنی را جبران می‌کنند و مفاهیم قصه را شکل می‌دهند، حتی با فراهم آوردن مجموعه‌ای از عناصر و مفاهیم اعتقادی، فرهنگی و اساطیری بر گرد خود، به گفتمان‌سازی در قصه نیز یاری می‌رسانند. ما این بن‌مایه‌های مقید را که پیرنگی تازه می‌سازند و خود بدل به پیرنگ یا قصه‌ای خواندنی می‌شوند، بن‌مایه‌های پیرنگ‌ساز نامیده‌ایم. چنین بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌هایی را نه در ادب روایی فارسی که در ادبیات همه ملل دنیا می‌تواند مشاهده کرد. از این رو، مطالعاتی از این دست، در ریشه‌شناسی قصه‌های مشترک در ادبیات ملل مختلف و نیز کشف روابط فکری و فرهنگی میان ملت‌ها بسیار کارآمد خواهد بود.

استناد: پارسانسب، محمد (۱۴۰۵). پیرنگ‌سازی «بن‌مایه مقید» در قصه‌های فارسی. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۵(۱)، ۲۹-۵۸.



حق مؤلف © نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

یکی از موضوعات مهم در مطالعه ادب روایی فارسی، چستی بن‌مایه^۱ و کیفیت حضور و کارکرد آن در چند ده هزار قصه کهن فارسی^۲ است که ما را بر انجام مطالعات روایت‌شناختی^۳، زیبایی‌شناختی^۴ و معناشناختی^۵ قادر می‌سازد^۶ و به سهم خود، راز زیبایی و ماندگاری این آثار را آشکارتر می‌کند. چنین است که برخی از منتقدان، شناسایی موتیف‌ها و مشخص کردن اثر متقابل درونمایه‌ای آن‌ها را استراتژی^۷ تجزیه و تحلیلی مناسب در نقد ادبی دانسته‌اند (Shaffer, 2005: 307). بر این اساس، بررسی بن‌مایه‌های مرکزی قصه‌ها، علاوه بر این که درون‌مایه و ساختار پیدا و پنهان آثار را آشکار می‌کند، از عوامل مؤثر بر ویژگی‌های فرمی آثار و عناصر کیفی جایگزین در قصه‌ها، پرده برمی‌دارد. به علاوه، شناخت دقیق بن‌مایه‌های متنوع، پرتکرار و برجسته در قصه‌های فارسی، زمینه را برای عرضه گونه‌شناسی یا طبقه‌بندی‌های تازه از این آثار فراهم خواهد کرد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این نوشتار ناظر است به بازنگری در ماهیت و کیفیت قصه‌های کهن فارسی، و به طور مشخص، بازشناسی و تبیین کارکرد بن‌مایه‌های داستانی در این آثار؛ از این رو، پرسش اساسی ما این است که بن‌مایه مقید چه نقشی در قصه‌های فارسی دارد و چگونه ممکن است تبدیل به پیرنگ شود و یا در پیرنگ‌سازی مشارکت کند؟ این پرسش، ما را بر آن داشت تا با بررسی مجموعه‌ای از قصه‌های فارسی، بار دیگر کیفیت حضور «بن‌مایه مقید» را در این قصه‌ها واکاوی و تبیین کنیم.

۱-۲. پیشینه پژوهش

بخش اعظم مطالعات نظری مرتبط با حوزه مضمون‌شناسی^۸ و بن‌مایه‌شناسی^۹ در عرصه قصه و روایت، باز می‌گردد به کوشش‌های فرمالیست‌های روس، از جمله توماشفسکی^{۱۰}، وسلوفسکی^{۱۱}، و

1. Motif
2. Narratology
3. Aesthetics
4. Semantic
5. Tales / Stories / Anecdotes
6. Strategy
7. Thematics
8. Motif Studies
9. Boris Thomashefsky
10. Alexander Veselovsky

به‌ویژه ولادیمیر پروپ^۱ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۳۶۸: ۴۸-۲۱). یافته‌های این محققان سپس‌تر در آثار تزوتان تودوروف فرانسوی، از جمله در دو کتاب بوطیقای ساختارگرا (۱۳۷۹: ۹۳-۸۶) و بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت) (۱۳۸۹: ۱۶۰-۱۵۹)، بسط یافته، و بعدها در اغلب کتاب‌های مرتبط با ساختارگرایی و نظریه‌های روایت، عرضه و تکرار شده‌است؛ و اما درباره موضوع مقاله حاضر، یعنی ماهیت بنمایه، ویژگی‌ها و کارکردهای آن در ادبیات روایی فارسی، در دهه‌های اخیر مطالعات محدود، اما ارزنده‌ای انجام شده‌است: نخستین مقاله فارسی در این عرصه، «مضمون؛ مایه غالب و نماد» است از احمد سمیعی گیلانی، منتشر شده در نامه فرهنگستان (۱۳۸۶)؛ تمرکز این مقاله، بیشتر بر نقش بنمایه در موسیقی و معماری، و سپس‌تر در ادبیات فارسی است. به‌علاوه، نویسنده در ضمن بحث، اشارتی مختصر دارد به مشارکت بنمایه در پیرنگ‌سازی، آنجا که می‌نویسد: «بنمایه (مایه غالب) غالباً، اما نه لزوماً، می‌تواند در حدی که تکرار می‌شود، نقش ساختاردهنده داشته باشد» (سمیعی، ۱۳۸۶: ۵۴). مقاله دیگر «بنمایه؛ تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ...» عنوان دارد از محمد پارسانسب که در نشریه نقد ادبی (بهار ۱۳۸۸) به چاپ رسیده‌است. این مقاله، به طور خاص بر بررسی تعاریف و نقش‌های بنمایه در ادب روایی فارسی تمرکز دارد و به اجمال به شماری از کارکردهای بنمایه، از جمله مشارکت در ساخت داستان پرداخته‌است. سومین مقاله با عنوان «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد» (زمستان ۱۳۸۸) نوشته محمد تقوی و الهام دهقان است که مشخصاً بر بیان چستی بنمایه و نحوه شکل‌گیری آن در هنرهای تجسمی، نمایشی و نقاشی، آن هم غالباً در منابع و متون غربی تمرکز دارد، و کیفیت ارتباط موتیف با عناصری چون درونمایه^۲، موضوع^۳، لایت موتیف، موتیفم^۴، تپس، نماد نماد و کهن‌الگو را واکاوی می‌کند. چنان‌که پیداست این مقاله و مقالات پیشین، مشخصاً تمرکزی بر کارکردهای بنمایه، آن هم در قصه‌های فارسی و خصوصاً بر خصیصه پیرنگ‌سازی آن نپرداخته‌اند. پژوهش مرتبط دیگر با موضوع حاضر، مقاله‌ای است با عنوان «جستاری تحلیلی در کارکرد موتیف‌های آشنا و آشنایی‌زدا در داستان‌های کودک و نوجوان» از پروین سلاجقه. در این مقاله، چنان‌که از عنوان آن برمی‌آید، نویسنده با تمرکز بر آثاری از چهار نویسنده عرصه ادبیات کودک و نوجوان، به تبیین کارکرد موتیوهای تکراری در این داستان‌ها پرداخته‌است. بدیهی است پژوهش یادشده، نتایج مفیدی

1. Vladimir Propp
 2. Theme
 3. Subject
 4. Motifeme

در پی دارد؛ اما نسبت و ارتباط چندانانی با بحث نظری حاضر نخواهد داشت؛ و بالاخره، باید از کتاب الف تألیف (درس گفتارهای عناصر در داستان) یاد شود که جستار کوتاهی از آن به «موتیف در داستان» اختصاص یافته است. این جستار کوتاه، با این که در سال ۱۴۰۲ منتشر شده، اما به هیچ یک از تحقیقات پیشین ارجاع نداده است؛ از این رو، از وجاهت علمی و تازگی چندانانی برخوردار نیست. در کنار این تحقیقات که از حیث نظری بر تبیین بنمایه تمرکز دارند، شمار مقالاتی که به طور موردی به بررسی بنمایه در اثر یا آثاری منفرد و غالباً داستان معاصر پرداخته اند، کم نیست و البته، بدیهی است که چنین مقالاتی، به دلیل این که ورودی تخصصی در مباحث نظری این اصطلاح و تبیین نقش و کارکرد آن ندارند، از دایره بحث ما خارج خواهند بود. نتیجه این که، تاکنون تحقیقی که به طور مستقل و به تفصیل به نقش پیرنگ‌سازی بنمایه در قصه‌های کهن فارسی پرداخته باشد، دیده نشده است و از این منظر، نوشتار حاضر، از قدم‌های اولیه در این عرصه تواند بود.

۱-۳. روش پژوهش

ساختارگرایی، به دلیل اهمیتی که برای مطالعه متن ادبی، عناصر سازنده آن و نوع تعامل و نحوه برهم‌کنش این عناصر قائل است، هم‌چنان از رویکردهای پرثمر در فهم و تبیین داستان و روایت، و کشف روابط پیدا و پنهان آثار ادبی خواهد بود. این رویکرد بر آن است تا الگویی از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی می‌کند، به دست دهد. هم‌چنین، می‌کوشد تا با حرکت از مطالعه زبان به مطالعه ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه فقط در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصه ادبیات عمل می‌کنند، علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد (نک. اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۶). اگرچه مطالعات زبان‌شناختی فردینان دو سوسور^۱ بنای اصلی ساختارگرایی را پی نهاد، اما در حقیقت لوی استروس^۲ بود که آن را به ساحت اسطوره و ادبیات مکتوب کشاند. تلاش استروس غالباً متوجه آن بود که نشان دهد چگونه معنای یک داستان، از ساختار فراگیر آن سرچشمه می‌گیرد، نه از مضمون منفرد هر داستان. تزوتان تودورف نیز با تکیه بر اهمیت ساختار، معتقد بود که قصه‌ها از واحدهای دستوری تشکیل شده‌اند؛ از این رو، نحو روایت یا چگونگی ترکیب عناصر دستوری گوناگون داستان برایش اهمیت بسیار داشت. به مدد این رویکرد، تمامی عناصر قصه به شکل منفرد و نهایتاً در تعامل با سایر عناصر، مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

1. Ferdinand de Saussure

2. Claude Lévi-Strauss

مطالعه در بن‌مایه‌های داستانی - که از مؤثرترین اجزای سازنده روایت‌های کلاسیک فارسی هستند - از منظر ساختارگرایی تا حد زیادی کیفیت حکایات و قصه‌های ایرانی را آشکار می‌سازد و به ما کمک خواهد کرد تا با بررسی نمونه‌های متعدد از روایت‌ها، به قواعد و هنجارهای سازنده قصه‌های فارسی دست یابیم.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مباحث نظری پژوهش

۲-۱-۱. چیستی بن‌مایه

قصه‌ها عموماً کلیتی هستند برساخته از اجزا و عناصری که ارتباطی مؤثر و متقابل با هم دارند، و از این منظر، قصه چیزی نیست مگر مجموعه‌ای از این عناصر که به شیوه‌ای معنادار و منسجم در یک متن گرد آمده‌اند. از این رو، شناخت این عناصر و تشریح نحوه کارکرد آن‌ها، نه تنها فهم قصه‌ها را برای مخاطبان ساده‌تر می‌کند، بلکه زمینه شناسایی قصه‌های یک ملت، بیان خصلت‌های مشترک آن‌ها و احیاناً امکان طبقه‌بندی قصه‌ها را فراهم می‌آورد.ⁱⁱⁱ اصلی‌ترین این عناصر، از نظر محققان این حوزه، بنمایه‌ها هستند که پژوهشگران درباره کمیّت و کیفیت آن‌ها، آراء متعدد و گاه متمایزی عرضه کرده‌اند. اهمیت بنمایه در قصه تا بدان حد است که برخی از فولکلورشناسان «حکایت را مجموعه‌ای از بن‌مایه‌ها تلقی کرده‌اند که می‌توان به هر صورتی آنها را کنار هم چید، مثل تکه‌تکه‌های کاشی معرّق» (نک. اسکولز،^۱ ۱۳۷۹، ۷۹) و ما در اینجا مروری مختصر خواهیم کرد بر تعاریف و کارکرد بنمایه در قصه: توماشفسکی از منظر تطبیقی، بن‌مایه را به واحدی از درونمایه که در آثار متفاوت قابل بازیابی است، اطلاق می‌کند و بر آن است که این بن‌مایه‌ها تماماً از یک طرح‌واره روایتی به طرح‌های دیگر انتقال می‌یابند. وی بن‌مایه‌ها را به دو گونه بنمایه هم‌بسته^۲ [مقید] و بنمایه آزاد^۳ تقسیم می‌کند و در تعریف و تبیین آن‌ها می‌نویسد: بن‌مایه‌های آزاد را بدون از بین بردن توالی روایت و نظم علی و معلولی آن می‌توان از قصه حذف کرد؛ حال آن‌که بن‌مایه‌های هم‌بسته، قابل حذف نیستند و بن‌مایه‌های اصلی در حکایات به شمار می‌روند (نک. تودوروف، ۱۳۸۵: ۳۰۰-۲۹۹؛ نیز. تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۲).^{iv} این برداشت توماشفسکی در بادی امر درست به نظر می‌رسد، اما محدود کردن بنمایه به واحدی از

1. Robert Scholes

2. Bound motif

3. Free motif

درونمایه، تقلیل دادن موضوع است؛ حال آن که بنمایه در قصه، عموماً نقش ساختاری هم ایفا می‌کند. اما تودوروف (۱۳۸۸: ۱۵۹) در توضیح کنش عینی گونه‌های مختلف بن‌مایه، بر نکته‌ای دقیق‌تر تأکید می‌کند و آن‌هایی را که باعث تغییر وضعیت می‌شوند، «بن‌مایه پویا»، و بن‌مایه‌هایی که وضعیت را تغییر نمی‌دهند، «بن‌مایه ایستا» می‌خواند. وسلوفسکی موتیف را «یک واحد روایی غیرقابل تقسیم» (پراب، ۱۳۶۸: ۳۸) می‌نامد و در جایی دیگر می‌گوید: «منظور من از بنمایه، ساده‌ترین واحد روایی است که به شیوه‌ای تخیلی، به پرسش‌های گوناگون ذهنیت بدوی یا پرسش‌های مربوط به آداب و رسوم، پاسخ می‌دهد.» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۸۶)؛ اما پراب، ضمن نقد این دیدگاه، می‌نویسد: «بر خلاف نظر وسلوفسکی، موتیف نه تک‌جمله‌ای و نه غیرقابل تجزیه است و چنین واحد نهائی تجزیه‌پذیری یک کل منطقی را تشکیل نمی‌دهد» (نک. پراب، ۱۳۶۸: ۳۹). محمود فلکی (۱۳۸۲: ۹) بر خصیصه «تشخص‌یافتگی» بنمایه در یک داستان تأکید می‌کند و برابر نهاد «نقش‌مایه» را برای اصطلاح موتیف مناسب‌تر می‌داند. سمعی گیلانی (۱۳۸۶: ۴۹)، بن‌مایه را «مایه غالب» می‌نامد و موافق نظر توماشفسکی، آن را واحد پایه و به تعبیری دقیق‌تر «کوچک‌ترین جزء مصالح مضمونی» [یک اثر] تعریف می‌کند.^v بر پایه این تعاریف و تعاریفی از این دست، ممیزه‌های اصلی بنمایه را می‌توان بدین صورت دسته‌بندی کرد: «تکرار»، «تداوم یا انتقال»، «تشخص»، «شناختگی» و «تداوم»^{vi} (برای اطلاع بیشتر، نک. پارسانسب، ۱۳۸۸: ۷-۴۰). اما در تعیین مصادیق بنمایه در قصه‌ها نیز اختلاف نظر بسیار است و منتقدان، طیف وسیعی از عناصر روایی مانند: «کنش، شخصیت، مکان، زمان، مفهوم، کهن‌الگو^۱، رویداد، شیء، مضمون، درونمایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا، رنگ، فکر، عبارت و امثال این‌ها را برشمرده‌اند (نک. پراب، ۱۳۶۸: ۴۲-۴۳؛ و برای آگاهی از گونه‌شناسی بنمایه‌ها، نک. پیشین؛ نیز. تقوی و دهقان، ۱۳۸۸، ۱۳). باری؛ اگرچه هم‌چون اغلب اصطلاحات حوزه علوم انسانی - توافقی قطعی درباره بن‌مایه، کارکردها^{vii}، خصلت‌ها و انواع آن وجود ندارد و هم‌چنان مرز میان بن‌مایه با مضمون^۲، مایه غالب^۳، نقش‌مایه^۴، نماد^۵، تپس^۶، لایت‌موتیو^۷ و کهن‌الگو به طور

1. Archetype
2. Theme
3. Dominant
4. Leitmotiv
5. Symbol
6. Topos
7. Leitmotiv

دقیق مشخص نیست؛ با این همه، پژوهش‌های موجود، ما را از پرداختن مجدد به تعریف و بیان تفصیلی ماهیت بن‌مایه بی‌نیاز می‌کند. از این رو، پس از این مقدمه مختصر، در این نوشتار، فارغ از مباحث نظری بن‌مایه‌شناسی، به تأمل در کیفیت حضور بن‌مایه در قصه‌های فارسی و بیان کارکردهای دیگر آن خواهیم پرداخت.

۲-۱-۲. کارکردشناسی بن‌مایه

بن‌مایه-اعم از بن‌مایه مقید و آزاد- در قصه‌های فارسی، نقش‌های متنوعی ایفا می‌کند که شماری از آن‌ها فرعی و برخی دیگر، اصلی هستند. از کارکردهای فرعی بن‌مایه: تداعی‌گری، عمق‌بخشی به مفاهیم قصه، با احضار عناصر تلمیحی و فرهنگی، توسعه و تحکیم ساختار روایت، تقویت جنبه‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی قصه از طریق ایجاد انسجام در آن، خلق مضمون و یا ایجاد تنوع مضمونی در آن است که در تحقیقات پیشین، کم‌وبیش بدان‌ها پرداخته شده‌است. «وسلوفسکی اصطلاح مضمون را به معنای مجموعه‌ای از موتیف‌ها به کار می‌برد» و می‌نویسد: «یک موتیف را می‌توان به مضمون‌های مختلف نسبت داد» (پراپ، ۱۳۶۸، ۳۷) پراپ در توضیح و تکمیل این نظر می‌نویسد: «برای وسلوفسکی، موتیف چیزی اولیه و مضمون، امری ثانوی است^{viii}. برای او مضمون، عملی خلاق و وحدت‌بخش است» و در ادامه می‌افزاید: «از اینجا درمی‌یابیم که مطالعه قصه بیش از آن‌که با مضمون مربوط باشد، به موتیف‌ها ارتباط دارد» (همان). این هر دو دیدگاه، بر یک نکته مسلم تأکید می‌کنند و آن اهمیت و نقش بن‌مایه است در مطالعه و تبیین قصه‌های کهن. به‌علاوه، مطالعه در بن‌مایه‌های غالب در یک اثر، در آثار یک نویسنده، در آثار ادبی یک ملت و نیز در آثار ادبی ملل مختلف، شیوه‌ای است کارآمد که در نقد ادبی، سبک‌شناسی و در مطالعات تطبیقی کارآیی بسیار دارد (نک. تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸).

در کنار این کارکردهای فرعی و البته مهم، به نظر ما کارکرد اصلی بن‌مایه به مشارکت در ساخت پیرنگ بازمی‌گردد. مطالعه در کارکرد بن‌مایه در قصه‌های ایرانی، این فرضیه‌ها را پیش می‌کشد که اساساً برخی از بن‌مایه‌های داستانی در قصه‌های فارسی، به دلیل خصیصه‌هایی چون تکرار شونده‌گی، برجستگی، شناخته‌شدگی، تداوم و انسجام‌بخشی، به «عنصری غالب^{ix}» در متن تبدیل شده‌اند؛ از این رو، بن‌مایه‌ها عناصری هستند در خدمت ساخت قصه‌ای جذاب‌تر، پذیرفتنی‌تر و عمیق‌تر که ضمن جبران ضعف روابط علی و معلولی قصه و تقویت درون‌مایه آن، بعضاً در ساخت روایت مشارکت کرده، گاهی پیرنگی تازه می‌سازند که کلیت قصه را شکل می‌دهند، تا جایی که خود، نوعی از پیرنگ به

حساب می‌آیند. این نکته را نیز باید اضافه کرد که خاصیت پیرنگ‌سازی بنمایه، مختص بنمایه‌های «هم‌بسته» یا «مقید» است که به‌هیچ‌وجه قابل حذف از متن قصه نیستند؛ وگرنه بنمایه‌های آزاد، چنین توان و امکانی را در اختیار قصه قرار نمی‌دهند. این از آن روست که خصیصه مهم بنمایه‌های مقید، توان منظومه‌سازی آنهاست؛ یعنی زمانی که بنمایه‌ای بتواند مجموعه‌ای از عناصر روایی مکمل و متمم (اعم از بنمایه‌های آزاد، مضامین، کهن‌الگوها، اشیا، حوادث، نمادها، مکان‌ها و ...) را گرد خود جمع کند تا به مدد آنها جهان مفهومی تازه یا قصه‌ای نو بسازد، می‌تواند در ردیف بنمایه‌های مقید قرار گیرد. همین‌جا بر این نکته نیز باید تأکید کنیم که مقید بودن یا نبودن بنمایه، امری ذاتی نیست و به نحوه حضور آن در هر قصه مربوط می‌شود. به همین دلیل، ممکن است بنمایه‌ای در یک قصه، مقید باشد و در قصه‌ای دیگر، بنمایه‌ای آزاد. این بنمایه‌های هم‌بسته را دوپرایز^۱ (۱۹۹۱: ۲۹۱) «موتیف‌های به‌هم‌پیوسته» می‌خواند و تأکید می‌کند که آنها برای حفظ پیرنگ داستان ضرورت دارند (نک. تقوی و دهقان، ۱۳۸۸، ۲۶).

یکی دیگر از نشانه‌های پیرنگ‌سازی بودن بنمایه مقید، اصل «عدم تغییر» یا «ثبات» آن در یک قصه معین است که پراپ بر آن انگشت می‌نهد و آن را نکته‌ای بسیار مهم می‌شمارد (پراپ، ۱۳۶۸: ۳۸؛ نیز، تودروف، ۱۳۹۲: ۸۷). از این رو، بنمایه مقید زمانی به پیرنگ بدل خواهد شد و یا در پیرنگ‌سازی مشارکت خواهد کرد که در کل یک قصه، حضور و ثبات داشته باشد و نتوان آن را از قصه حذف کرد. همین‌جا باید اضافه کنیم که بنمایه‌هایی از جنس کنش و عمل داستانی، نظیر انتقام گرفتن، ازدواج کردن، سفر کردن، تحول روحی و امثال این‌ها، در قیاس با بنمایه‌هایی از نوع اشیا، زمان‌ها، مکان‌ها و نمادها، به دلیل مشارکت دادن بنمایه‌های دیگر در قصه و داشتن قدرت منظومه‌سازی، امکان رسیدن به مرحله پیرنگ‌سازی را بیشتر دارا هستند. دلیل دیگر برای اثبات نقش پیرنگ‌سازی برخی از بنمایه‌های مقید این است که چنین بنمایه‌هایی، معمولاً اشکالی از پیرنگ‌ها (قصه‌ها) را شکل می‌دهند که در اغلب فرهنگ‌ها، قصه‌های ملل و مکتب‌های داستانی قابل ردیابی هستند؛ مثلاً در ادبیات روایی اغلب ملل، از جمله در ادبیات روایی فارسی، نمونه‌های متعددی از قصه‌ها با پیرنگ انتقام، ازدواج، سفر، مرگ، و نظایر این‌ها را می‌توان یافت. فایده مطالعه در چنین بنمایه‌هایی بیشتر از آن‌هاست که به شناخت ماهیت و ساختار قصه‌های بومی بازگردد، بستر ساز مطالعات تطبیقی در فرهنگ‌های ملل مختلف نیز

خواهد بود؛ ولادیمیر پراپ در این باره می‌نویسد: «اگر ما نتوانیم قصه را به سازه‌های آن تجزیه کنیم، قادر به یک بررسی تطبیقی درست نیز نخواهیم بود و اگر قادر به این مطالعهٔ تطبیقی نباشیم، چگونه می‌توانیم به عنوان مثال به روابط هند و مصر، و یا روابط حکایات یونانی با حکایات هندی و غیره روشنی افکنیم؟» (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۴). این نکته نیز گفتنی است که در ادب روایی فارسی، انواع مختلف قصه، بن‌مایه‌های خاص خود را پرورش می‌دهند که بسامد همین بن‌مایه‌ها، می‌تواند مایهٔ تمایز قصه‌ای از قصهٔ دیگر و البته، ملاک مناسبی برای طبقه‌بندی و گونه‌شناسی قصهٔ فارسی باشد؛ مثلاً در متون حماسی-تاریخی، جنگ و کشورگشایی، سفر [جنگی]، آزمایش، حبس، اسارت، فرار، پیشگویی، انتقام، عشق، نجات دادن، شاه، وزیر، جاسوس و جاسوسی، توطئه، تعقیب، زندان، گذر از مهالک، استقبال و ... حضور برجسته‌تری دارند؛ و یا در متون تعلیمی، بسامد بن‌مایه‌هایی مانند پندواندرز، تحویل رفتاری، پرسش و پاسخ، توبه و استغفار، مشورت، مناظره، و امثال این‌ها بیشتر است؛ در متون صوفیانه-عرفانی، بسامد تحول روحی، خرق عادت، اشراف بر ضمائر، موجودات ماورائی، اولیا و انبیا، خواب دیدن، مرگ، پیر راهنما، سالک، الهام و امداد غیبی، وصیت کردن، گم شدن، توکل کردن، آرزو داشتن، انزوا و گوشه‌نشینی ممتازتر است؛ نیز، در متون قصصی، خیانت کردن، سفر کردن، انتقام گرفتن، آزمودن، قتل، دزدی کردن، مکروحیله، مهمان شدن، جستجو کردن، تهمت زدن، پیشگویی کردن، حسادت ورزیدن، عاشق شدن، قضاوت کردن، شرط بستن، سحروجادو کردن، نفرین کردن، تغییر شکل دادن، کنیز، تولد، مرگ، اطفای غرایز جنسی، تعبیر خواب کردن، گذر از مهالک و ... را بیشتر می‌توان دید. در متون دینی-اساطیری، جبرئیل، فرشته، هاتف، ابلیس، مار، اژدها، سیمرخ، درخت، کوه، دیو، طلسم، توبه و پشیمانی، وصیت، نذر کردن، بهشت، دوزخ، خضر و ... بسامد بیشتری دارند؛ و بالاخره، در متون سرگرم‌کننده، لطیفه‌گویی و شوخی کردن، حاضر جوابی، غافلگیری، تمسخر و بازی‌های زبانی پرشمارترند. چنان‌چه ملاحظه می‌شود قصه‌هایی با موضوعات متفاوت، بن‌مایه‌های ویژه‌ای را فراهم می‌آورند که حضور این بن‌مایه‌ها، به فرم‌های روایی خاص می‌انجامد؛ هرچند ممکن است در این فرم‌های متفاوت، بن‌مایه‌های مشابه هم یافت شود.

۲-۱-۳. چیستی پیرنگ

چنان‌که گفته شد یکی از کارکردهای اصلی بن‌مایه در قصه‌های فارسی، پیرنگ‌سازی است؛ از این رو، پیش از پرداختن به تفصیل مطلب، لازم است مروری کنیم در وجوه نظری پیرنگ در ادبیات روایی سنتی و تبیین نوع برداشت ما از این اصطلاح. در رویکرد سنتی که ارسطو نمایندهٔ آن است،

پیرنگ، تقلید عمل و ترتیب و توالی حوادث دانسته شده است (دبیل، ۱۳۸۹، ۱۲۴-۱۲۵). از این منظر، بهترین پیرنگ‌ها، آن‌هایی هستند که از تمامیت برخوردارند و کل یگانه‌ای را شکل می‌دهند. به علاوه، پیرنگ از این حیث باید به گونه‌ای باشد که سیر تحول سرنوشت قهرمانان در نظر خواننده، معقول، محتمل و اجتناب‌ناپذیر به نظر رسد نه این که مبتنی بر تصادف باشد و مکانیکی یا کلیشه‌ای به نظر آید (همان)؛ اما نظریه پردازان قرن بیستم، این تعریف ارسطو از پیرنگ را جهان‌شمول و فراگیر نمی‌دانند؛ بلکه آن را منحصر در جهان‌نگری و فرهنگی خاص می‌شمارند که عملاً نوعی زیبایی‌شناسی مبتنی بر وحدت، یکپارچگی و انسداد را تقویت می‌کند و با تکثر و گشودگی متن، سازگاری کمتری دارد. این نظریه‌پردازان معتقدند که توالی زمان، به تنهایی برای شکل‌گیری پیرنگ کفایت می‌کند؛ زیرا در برخی از فرهنگ‌ها، اصولاً جهان، پدیده‌ای اتفاقی و خودبنیاد تلقی می‌شود. از این چشم‌انداز، ممکن است برخی از آثار ادبی، بنابر اصول بوطیقای ارسطویی، فاقد پیرنگ یا دارای پیرنگی ضعیف تلقی شوند؛ اما بنابر نگرش‌های جدید، آن‌ها برخوردار از پیرنگ‌های نو خواهند بود (همان: ۱۲۸). از این رو، امروزه، باید به جای تجویز و ارزش‌گذاری، به شناسایی ویژگی‌های خاص سازنده هر پیرنگ توجه کرد. از این منظر است که توماشفسکی در تعریف «پیرنگ» می‌نویسد: «به شرح و بسط کنش و مجموع بن‌مایه‌هایی که به آن ویژگی می‌دهد، پیرنگ می‌گویند (تودروف، ۱۳۸۵: ۳۰۴). نکته دیگر در شناخت پیرنگ، توجه به محتوای اثر در کنار شکل آن است. از این رو، «طرح [پیرنگ] همان اندازه به محتوا مربوط است که به شکل» (آونر زیس^۱، ۱۳۶۰: ۱۳۰-۱۲۹؛ نقل از میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۵) و گورکی^۲، پیرنگ را «پیوندها، تضادها، مهرها و کینه‌ها و روابط انسانی در حالت کلی» می‌داند (همان). باری، اولاً پیرنگ از نظر ما تعریفی عام دارد و از این زاویه است که «علاوه بر خط مشی صوری داستان، تعیین‌کننده چگونگی به کارگیری اشیا به تناسب خصوصیات که رفتار آن‌ها را تعیین می‌کند، هست، به شکلی که اندیشه نویسنده را منعکس کند» (خسروی، ۱۳۸۸: ۶۳؛ نیز، نک. مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۳۰-۱۲۹) در ثانی، چون پای بررسی قصه‌های کهن در میان است، برداشت ما از پیرنگ، تا حدودی معطوف خواهد بود به تعریفی که ارسطو از آن ارائه کرده است و از این رو، آن را رابطه حاکم بر مجموعه‌ای از عناصر یا بن‌مایه‌ها (اعم از اشخاص، حوادث، کنش‌ها، مفاهیم، مضامین، اشیا، نمادها، کهن‌الگوها، و ...) می‌دانیم که با محوریت مهم‌ترین عنصر، یعنی بن‌مایه مقید، به شکل‌گیری یک قصه انجامیده است؛ خواه این

1. Avner Zis

2. Maxim Gorky

بن‌مایه مقید از جنس مفاهیم و کنش‌ها و حوادث باشد، خواه از نوع اشیا و نمادها و کهن‌الگوها؛ مهم آن است که قادر باشد منظومه‌سازی و تولید مفهوم کند و مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های ایستا و پویا را به شکلی معنادار گرد خود جمع آورد. ثالثاً قصه‌های کهن فارسی اگرچه ممکن است حتی فاقد پیرنگ مورد انتظار ارسطو نیز باشند، بدون تردید ویژگی‌های مفهومی و ساختاری و حتی زبانی خاص خود را دارند که متأثر از پیش‌فرض‌های متفاوت برخاسته از فرهنگ ایرانی و نگرش‌های متنوع آن هستند که باید بازشناخته شوند تا به تدریج و به مدد مقایسه انواع مختلف آن، دستور زبان پیرنگ در قصه‌های کلاسیک فارسی تبیین گردد. از این زاویه، می‌توان برای عناصری چون «وحدت عمل»، «انسجام فرمی» و «نظام علی و معلولی» در پیرنگ‌های فارسی، عناصر جایگزینی چون بن‌مایه‌های مقید و آزاد را در حکم عناصر غالب در متن قرار داد و در شناسایی نقش آن‌ها در توسعه مفاهیم و زیبایی پیرنگ (قصه) کوشید.

۲-۲. پیرنگ‌سازی بن‌مایه مقید

در قصه‌های فارسی، عناصری چون: کنش‌ها، مضامین، اشخاص، حوادث، مفاهیم، مکان‌ها، اشیا، نمادها، کهن‌الگوها و نظایر این‌ها، به سه شکل مختلف حضور پیدا می‌کنند و بررسی این نحوه حضور می‌تواند نوع کارکرد آن‌ها را در متن آشکار سازد. در ادامه گفتار، با مروری در نمونه‌هایی از قصه‌های فارسی، به بررسی روند تبدیل بن‌مایه به پیرنگ خواهیم پرداخت:

۲-۲-۱. مرحله نخست (مرحله نشانی)

در این مرحله، این عناصر صرفاً در مقام یک نشانه یا مضمون^x منفرد و گاه مستقل در قصه به کار می‌روند و نهایتاً در شکل‌دهی به بخشی از درونمایه قصه -و نه لزوماً در تکوین ساختار و کلیت اثر- نقش ایفا می‌کنند. این عناصر، در این موقعیت هنوز به مرحله بن‌مایگی نرسیده‌اند؛ چراکه نه در قصه، نه در ذهن قصه‌پرداز و نه در اذهان مخاطبان اثر، برجستگی خاصی ندارند و مفهوم یا ایده خاصی را در قصه بر نمی‌سازند و چون تکرار و برجسته هم نمی‌شوند، صرفاً به عنوان عنصری منفرد، نقش مقطعی و گذرا ایفا می‌کنند. از نظر معنایی نیز، چنین مضامین یا عناصری صرفاً یک نکته یا پیام محدود بر قصه می‌افزایند و در بهترین صورت، متن را معنی‌دارتر می‌کنند و نه معنی‌زاتر. حکایت زیر، یکی از ده‌ها نمونه‌ای است که عنصر «درخت»، به‌ویژه «درخت گردو» در آن نقشی محدود دارد و چون، نه در ساختار روایت و نه در برساختن مفاهیم قصه و درونمایه غالب، نقش عمده‌ای ایفا نمی‌کند، به راحتی

می‌توان آن را با عناصری دیگر جایگزین کرد. درخت در این بافت، صرفاً مفهوم «ارتفاع و بلندی» و «امنیّت» را تداعی می‌کند:

بازرگانی در مسیر سفر، به سختی محتاج خواب می‌شود. تصمیم می‌گیرد در گوشه‌ای بخوابد و سپس خود را به کاروان برساند. چون بیدار می‌شود، شیری را در بیشه می‌بیند. تصمیم می‌گیرد بالای درخت گردویی بزرگ منتظر بماند تا شیر برود. ناگهان از بالای درخت صدایی می‌شنود. چون نگاه می‌کند، خرسی را می‌بیند که پیش از او، از ترس آن شیر در بالای درخت پناه گرفته‌است. چاره‌ای نمی‌بیند جز این که با کارد، شاخه‌ای را که خرس بر روی آن جای دارد برد. وقتی چنین می‌کند، شیر سر در پی خرس می‌گذارد و بازرگان موفق می‌شود بگریزد. (عوفی، ۱۳۷۰: جزء ۱، ق ۴، ۲۷۷-۲۷۸).

چنان که ملاحظه می‌شود، «درخت گردو» در این حکایت، دو مضمون «رفعت» و «امنیّت» را تداعی می‌کند و به سهولت می‌تواند با هر درخت بلند دیگری و مثلاً با دیواری مرتفع جایگزین شود؛ مشروط بر این که بتواند جان قهرمان قصه را از گزند شیر درنده مصون بدارد. این کارکرد درخت را در حکایت‌های بسیاری سراغ داریم؛ مثلاً حکایت گنجشکی که در دست صیادی گرفتار می‌شود. با سه پند خود، او را می‌فریبد و چون بر فراز درختی جای می‌گیرد، به ملامت صیاد می‌پردازد و ... (غزالی، ۱۳۷۴: ج ۲، ۱۶۲) و حکایت عابدی که شیفته صدای پرنده‌ای می‌شود که بر فراز درختی جای دارد و از ذکر حق باز می‌ماند و مورد ملامت حق واقع می‌شود (عطّار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۱۹) و بالاخره، در حکایت «بهرام گور و خواستگاری از سه دختر باغبان»، بهرام‌شاه که در تعقیب باز شاهی به باغی رسیده‌است، باز خود را بر فراز درخت گردویی می‌یابد (فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۷: ۳۳۱). در تمامی این موارد، می‌توان به سادگی درخت را با عناصری چون بامی بلند یا دیواری مرتفع، جایگزین کرد، بدون آن که آسیبی به قصه برسد. درخت یا درخت گردو در این کارکرد، در قصه‌های دیگری هم تکرار شده‌است. (از جمله، نک. طسوجی، ۱۳۷۹: ج ۶، ۹۲).

۲-۲-۲. مرحله دوم (مرحله پیشاپیرنگی)

در مرحله دوم، این عناصر در مقام «بن‌مایه» ظاهر می‌شوند که در کنار دلالت بر مفهومی خاص، به سبب برجستگی و تکرار شونده‌گی، بخشی - و غالباً بخش اصلی - از درونمایه قصه را برمی‌سازند و احیاناً به تولید نگرش یا ایده‌ای خاص می‌انجامند. این وجه از بن‌مایه، زمانی قابل درک و بیان است که به صورت تطبیقی در قصه‌های متعدد مورد مقایسه قرار گیرد؛ از جمله در حکایات زیر:

«روزی انوشیروان برنشسته بود و با خاصگیان به شکار می‌رفت. بر دیهی گذر کرد. پیری را دید نودساله، گوز (درخت گردو) در زمین می‌نشانند. نوشیروان را عجب آمد از بهر آن که ده سال و بیست سال نباید تا گوز کشته، بر دهد. گفت: ای پیر! جوز می‌کاری؟ گفت: آری، خدایگان! گفت: چندان زنده باشی که برش بخوری؟ گفت: کشتند و خوردیم، کاریم و خورند. نوشیروان را خوش آمد. گفت: زه. در وقت، خزینه‌دار هزار دینار بدین پیر داد. پیر گفت: ای خدایگان! هیچ کس بر این گوز زودتر از بنده نخورد. گفت: چگونه؟ پیر گفت: اگر من گوز نکشتمی و خدایگان اینجا گذر نکردی و از بنده چنان‌که پرسید، نپرسیدی و بنده آن جواب ندادی، من این هزار درم از کجا یافته‌ام؟ نوشیروان گفتی: زه‌ازه. خزینه‌دار دو هزار دینار دیگر بدو داد از بهر آن‌که دوباره زه بر زفان او برفت». (نظام‌الملک طوسی، ۱۳۷۸: ۱۷۶-۱۷۵)

در این حکایت، انتخاب مناسب درخت گردو که هرچند دیر به بار می‌نشیند، اما پربار و پرسود است و مقاوم و بسیار عمر، در کنار دلالت ضمنی بر لزوم آینده‌نگری، تعاون در مناسبات اجتماعی، تداعی‌کننده مفهوم حفظ طبیعت با کاشت درختان دیرسال و پایدار و پرمحصول نیز هست^{xi}؛ تا جایی که جایگزین کردن آن با درخت یا عنصری دیگر، به‌سختی ممکن است و اگر چنین شود، شدیداً به داستان لطمه خواهد زد و چنین دلالت‌هایی را از داستان خواهد زدود. بدیهی است که حضور اشخاصی چون پادشاه کاردان و رعیت خردمند و نکته‌پرداز، و کنش غافلگیرانه پیر خردمند در قصه که در شکل دادن به این پیرنگ دخالت دارد^{xii}، مجال کنشگری فعال‌تری به درخت نمی‌دهند تا تبدیل به عنصری پیرنگ‌ساز گردد. هم‌چنین است «درخت گردو» در قصه‌ای از مثنوی معنوی با عنوان «آن مرد تشنه که از سر جوزبن، جوز می‌ریخت در جوی آب که در گو بود و به آب نمی‌رسید تا به افتادن جوز، بانگ آب بشنود و او را چون سماع خوش، بانگ آب در طرب آرد» (مولوی، ۱۳۷۵: ۴، ۳۲۲-۳۲۴) که انتخاب درخت گردو برای این قصه، بسیار هوشمندانه و در خور داستان صورت گرفته، صدای گردهایی که از بلندای درخت گردو در جویبار می‌افتد یقیناً لذت سمعی و حتی بصری مرد تشنه را تحریک و دوچندان می‌کرده‌است؛ آنجا که مولانا با درج دو تعبیر «بانگ آب» و «این حباب»، آگاهی خود از انتخاب این عنصر مناسب را تصریح کرده، صراحتاً بر لذت شنونده از بانگ آب و دیدن حباب‌ها بر روی آن، تأکید کرده، می‌گوید:

گفت: قصدم زین فشاندن جوز نیست
تیزتر بنگر، بر این ظاهر مه ایست

قصد من آن است کآید بانگ آب
هم بینم بر سر آب این حباب

تشنه را خود شغل چه بود در جهان؟
گرد پای آب گشتن جاودان
گرد جو و گرد آب و بانگ آب
هم‌چو حاجی طایف کعبه صواب

در چنین حکایاتی، درخت گردو، هنوز بن‌مایه‌ای آزاد است که اگرچه بخشی از ساختار روایت و مفهوم قصه را تحت تأثیر خود دارد و به‌سختی، قابلیت جایگزینی را با دیگر انواع درخت داراست، هم‌چنان نمی‌تواند عنصری پیرنگ‌ساز باشد. این نیز گفتنی است تا زمانی که مجموعه‌ای از عناصر ساختاری-معنایی در قصه دست‌به‌دست هم ندهند و در ساخت قصه مشارکت نکنند، بن‌مایه مقید، قوام و هستی نخواهد یافت.

۲-۲-۳. مرحله سوم (مرحله پیرنگ‌سازی)

در سومین مرحله، برخی از این عناصر در جایگاه بن‌مایه‌ای مقید، نقشی اساسی‌تر چون قهرمان قصه، حادثه اصلی و یا مضمون محوری را ایفا می‌کنند و طبعاً به عنصری اصلی بدل می‌شوند که در کلیت یک قصه و یا در قصه‌های مشابه و متعدد مشارکت دارند؛ به همین دلیل، اجازه نمی‌دهند عنصر یا بن‌مایه دیگری جانشین آن‌ها در قصه شود؛ مانند درخت در قصه زیر^{xiii}:

زروی گفت: شنیدم که در اقصای بلاد چین، درختی بود اصول به عمق ثری فرو برده و فروع به سمک ثریا کشیده، به عمر پیر و به شکل جوان؛ کهن سال و تازه‌روی؛ گفتی که نهالش از جرثومه باسقات خلد و ارومه باغ ارم آورده‌اند. باغبان ابداعش از سرچشمه حیات ابد آب داده؛ اطلس فستقی اوراق و معجر عنابی اغصانش از مصبغه قدرت رنگ‌بسته ازل آمده؛ نه کهنه‌پیرایان بهارش مطراگری کرده، نه رزان خزانیش از رنگ معصفری گونه مزعفری داده؛ طبیعتش در اظهار خوارق عادت، صنعت نخله مریم اعادت کرده تا چون شجره آدم مزله قدم فرزندان او شده. پنداری خود درخت کلیم بود که به زبان چوبین، تلقین آیت: انی انالله رب العالمین در سمع عالمیان می‌داد تا پیش او روی بر خاک ملاکت می‌نهادند. روزی مسافری بدان شهر رسید و اقامتی در پرستش آن درخت بدید. از آن حالت، تعجبی تمام نمود. با عبده آن درخت در عبده ملامت آمد که جمادی را که نه حواس مدرکه حیوانی دارد و نه قوت محرکه ارادی، نه دافعه المی در طبیعت، نه جاذبه راحتی در طینت، نه کسر شهوتی را واسطه، نه جر منفعتی را وسیلت، شما به چه موجب قبله طاعت کرده‌اید؟ پس در رغبتی که از غلو قوم در تعبده درخت می‌دید برخاست و تبری بر گرفت و به نزدیک درخت شد و خواست که زخمی بر میانش زند. درخت آواز داد که ای مرد! من به جای تو چه کرده‌ام که میان به قصد من بسته‌ای و به تعلی برخاسته؟ گفت: می‌خواهم

که مجبوری و مقهوری تو به خلق نمایم تا بدانند که تو در هیچ کار نه‌ای. باز درخت آواز داد که از این تعرض، اعراض کن و برو که هر بامداد پیش از آن‌که این درست مغربی از جیب افق در دامن قبای آسمان‌گون گردون افتد، یک درست زر خلاص از فلان موضع به تو نمایم که برداری. مرد از پیش درخت با تحیر و تفکر برفت تا حاصل کار چه شود. روز دیگر به میعادگاه رفت و یک دینار زر سرخ یافت. برگرفت و تا یک هفته برین نسق می‌رفت و زر می‌یافت. روزی به قاعده آنجا رفت، هیچ نیافت. دیگر بار تیر برگرفت و به نزدیک درخت آمد. از درخت آواز آمد که چه خواهی کرد؟ گفت: تا امروز که مرا از تو منفعتی گشود و راحتی بود، در عهده آرم و ادای حقوق آن کرم بودم. چون تو حسن عادت خویش رها کردی و دیناری که هر روز موظف بود بازگرفتی، استیصال تو خواهم کردن و از بن بریدن؛ چه، گفته‌اند درختی که از ارتفاع او مردم را انتفاعی نبود، بریده اولیتر. درخت گفت: آنچه تو از من یافتی، قید اصطناعی بود که ترا بدان متکلد کردم و رقبه ترا در رقبه خدمت و منت آوردم تا تو دانی که آن‌که با تو دست احسان دارد، قدرت و امکان اسانت هم دارد. مرد را از این سخن، وقعی سخت بر دل نشست و هیبتی تمام از استغنائی او و نیازمندی خویش در خود مؤثر یافت و همگی او را چنان فروگرفت که از جواب منقطع آمد. (وراوینی، ۱۳۶۷: ۲۸۱-۲۸۵ و غازی ملطیوی، ۱۳۸۳: ۳۰۵-۳۰۶)

در این قصه، درخت با نوعی دگردیسی در جایگاه قهرمانی اساطیری داستان، ظاهر شده‌است که کل قصه در سیطره اوست؛ کنش و واکنشی دارد و در دیالوگ قصه مشارکت می‌کند. هم‌چنین به مدد توصیفات جزئی‌نگرانه و اشارات گوناگونی که قصه‌پرداز در آغاز روایت، از او ارائه کرده، شخصیتی چندوجهی یافته و با مفاهیم دینی، قرآنی، اسطوره‌ای و فرهنگی، پیوند خورده‌است؛ از جمله این‌که، درخت در این روایت، دقیقاً جایگزین ابلیس در روایت غزالی شده‌است و هم‌چون او، ضمن اغواگری، معرفت نیز می‌بخشد. (نک. غزالی، ۱۳۷۴: ۴۷۱). باری؛ برای دست یافتن به تصویری روشن‌تر از کارکرد درخت در این قصه، ابتدا باید به خصیصه تبدیل‌شوندگی یا دگردیسی آن در فرهنگ ایرانی و قصه‌های فارسی اشاره کنیم که خود، زمینه مشارکت این عنصر را در خلق کنش‌ها و حوادث قصه‌ها فراهم می‌آورد و به تقویت جنبه‌های تخیلی آن‌ها یاری می‌دهد. این خصیصه هم در گونه‌های مختلف از قصه‌های فارسی، به‌ویژه در قصه‌های دینی و صوفیانه نظایری دارد و هم، حضور خود را در قصه‌های ایرانی از گذشته‌های دور تا عصر حاضر حفظ کرده‌است. موارد زیر، معدودی از چنین کارکردی را نشان می‌دهند: تبدیل شدن عصای چوبین موسی به اژدها (بلعمی، ۱۳۵۳: ۳۸۵؛

سورآبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۰۸؛ تبدیل شدن برگ‌های درخت به زر و جواهر (هجویری، ۱۳۸۳: ۳۳۸؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۹: ۱۲۷-۱۲۶)؛ تبدیل شدن شاخه درخت به شمشیر (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۹، ۴۲)؛ تبدیل شدن درخت به انسان و مدد رساندن به اولیای دین (پیشین: ۱۲، ۱۶۸-۱۷۵؛ مولوی، ۱۳۷۵: دفتر ۳، ۱۱۰-۱۳۱)؛ تبدیل شدن درخت به دیو فریبکار (میبدی، ۱۳۸۲: ج ۸، ۴۱۸-۴۱۹)؛ تبدیل شدن برگ درخت به عنصری شفا دهنده و حیات بخش (نظامی گنجوی، ۱۳۳۴: ۲۹۲-۲۶۲؛ عوفی، ب ۱، ق ۱، ۸۷).

از منظری دیگر، لازم است به پیشینه درخت در اسطوره و دین و فرهنگ رجوع کنیم و در نظر آوریم که درخت در فرهنگ همه ملت‌ها و در قصه‌های فارسی، مرتبط است با مفاهیم اعتقادی و باورهای دینی، فرهنگی و اساطیری ملت‌ها؛ فی‌المثل درخت در جوامع بشری، از جمله در فرهنگ ایرانی، به دلایل اعتقادی، زیستی و اقلیمی، از دورترین زمان‌ها حکم تابو را داشته‌است؛ از این رو، شکستن، بریدن و آسیب رساندن به آن، ممنوع و مذموم بوده‌است: درخت خرمی را شاخ مشکن / مه امید را در چاه مفکن (گرگانی، ۱۳۳۷، ۳۳۶) و با کیفرهای شدید همراه خواهد بود که: درخت افکن بود کم‌زندگانی / به درویشی کشد نخجیربانی (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۴۲۷). در روایت‌های ایرانی، سرو کاشمر، مثل اعلای تابوی اعتقادی-فرهنگی است که چون به دستور متوکل عباسی بریده می‌شود، متوکل و تمامی عاملان و مباشران قطع آن درخت، نابود می‌شوند (بیهقی، ۱۳۶۱: ۲۸۱-۲۸۳)؛ چرا که گویند این درخت و درختی دیگر به قریه فارمد را زردشت به طالع سعد نشانده بود (نوری، ۱۳۸۱: ج ۲، ۷۲۵) هم‌چنین، در قصه قرآنی آدم و حوا، چون آن دو از میوه درخت ممنوعه می‌خورند، به مجازات این تابوشکنی، از بهشت رانده می‌شوند (طبری، ۱۳۹۱: ج ۱، ۴۴-۶۴؛ سورآبادی، ۱۳۸۱: ۵۴-۵۹؛ خلف نیشابوری، ۱۳۴۰: ۱۶-۱۹). در روایت عبری از باغ عدن نیز، آدم و حوا از خوردن میوه ممنوعه درخت دانش و درخت حیات منع شده‌اند؛ اما چون به این منع، توجهی ندارند، باغ عدن را از دست می‌دهند (Garry & El-Shamy، ۲۰۰۵: ۱۲۱-۱۰۳). به‌علاوه، در برخی از روایات موجود، درخت، معبود آدمیان است و نماد شرک و بت‌پرستی. پرستش درخت در میان اقوام و ملت‌ها، شاید به باور قدیم یونانیان باز گردد که معتقد بوده‌اند «دریادها یعنی رب‌النوعی که در جنگل‌ها می‌زید و موکل درختان و نگاهبان بیسه‌زاران است، در درخت سکنی دارد.» (صدقه، ۱۳۷۸: ۱۴۵-۱۴۰) از این رو، تکرار و تشخیص «درخت معبود» در شماری از قصه‌های فارسی، آن را به بن‌مایه‌ای مقید و غیرقابل حذف، بدل کرده‌است؛ از جمله در قصه اصحاب رس که مردم درخت صنوبر را در همه جا می‌کارند و آن را پرستش می‌کنند (نک. میبدی، ۱۳۸۲: ج ۴، ۳۳؛ ابوالفتوح، ۱۳۸۱: ج ۱۴، ۲۲۳). براساس روایتی دیگر،

گروهی از مشرکان عرب درختی را می‌پرستیدند که دیوی به نام عَزَّا در زیر آن خانه داشت. پیامبر(ص) خالد بن ولید را فرستاد تا درخت را از ریشه برکند و آن دیو را بکشد. مشرکان جمع می‌شوند و خالد را می‌ترسانند که عَزَّا تو را هلاک یا دیوانه خواهد کرد. خالد ماجرا را به پیامبر(ص) می‌گوید. خداوند آیه «الیس‌الله بکافِ عبده....» را نازل می‌کند. خالد به سوی درخت بازمی‌گردد و درخت را از ریشه برمی‌کند و در زیر آن، شخص بسیار سیاه و زشتی را می‌یابد و می‌کشد (میبودی، ۱۳۸۲: ج ۸، ۴۱۸-۴۱۹). و براساس روایتی از عجایب‌نامه، شعله آتش از اصل آن درخت برآمد ... و زنی برهنه از بُنِ آن برآمد، موی‌ها باز کرده، واویلا می‌گفت. به برکت ظهور پیامبر، فتنه عَزَّا منقطع شد و از روزگار قدیم، خلقی فتنه عَزَّا شده بودند و آن درخت را پرستیدندی^{xiv}. (همدانی، ۱۳۷۵: ۲۰۸). از منظر اساطیری نیز «درخت در ادراک یا تجربه مذهبی کهن، نمودگار قدرت است؛ اما این قدرت، هم رهین خود درخت است و هم مدیون استلزامات یا اثرات کیهان‌شناختی آن. چون هرگز درختی به خاطر خود درخت پرستیده نشده، بلکه همواره به خاطر آنچه به وساطت درخت مکشوف می‌شده و برای معنایی که درخت متضمن آن بوده و بر آن دلالت می‌کرده، مسجود و معبود شده‌است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۶۱)؛ مانند قداست نوری که موسی(ع) آن را در کوه طور بر فراز درختی دریافت و به نبوت رسید و یا قداست عصایی چوبین که نسل‌به‌نسل به یعقوب و فرزندان او به ارث رسیده و نشان نبوت آنان بوده‌است. علاوه بر همه این‌ها، مفهوم درخت به مثابه منزلگاه ایزدان در اساطیر ایرانی نیز شناخته می‌شود و درخت سرو، نماد اهورامزدا یا هرمزد، ایزد برتر ایزدان ایرانی بوده‌است (وارنر^۱، ۱۳۸۶: ۵۶۴).

حضور مکرر «درخت آرزو» یا «درخت مراد» در روایت‌های مکتوب و شفاهی نیز دلالت بر نقش ممتاز درخت در ادبیات فارسی و فرهنگ عامه دارد: مثلاً در قصه تولد مریم(ع)، روزی مادر مریم، در زیر درختی نشسته‌است. پرنده‌ای را می‌بیند که زقه در دهان جوجه‌اش می‌گذارد. آرزوی فرزند می‌کند. همانجا آرزویش برآورده می‌شود (ابوالفتح رازی، ۱۳۸۱: ج ۴، ۲۹۲). در منظومه گل و نوروز می‌خوانیم: [نوروز] شبی در خواب می‌بیند که در پای سروی خوابیده‌است و دو پرنده سبزرنگ بر شاخه آن درخت درباره او گفت‌وگو می‌کنند و می‌گویند که نوروز هوای یاری را در سر دارد و سرانجام به آرزوی خود خواهد رسید. (خواجوی کرمانی، ۱۳۵۰: ۴۲-۳۷)، و بالاخره در دریای اسمار

آمده است: روزی پادشاهی به نام جیموت کیت به درخت برآورنده آرزوها که اجدادش نسل به نسل از آن در قصرشان مراقبت کرده اند، می گوید: «از شما می خواهم پدر پسر سخی و تمند شوم.» درخت می گوید: «تو پدر پسر سخاوتمندی خواهی شد.» جیموت کیت، پدر جیموت باهن می شود. در سنین جوانی، جیموت باهن از پدرش می خواهد تا برای رفع فقر و گرسنگی مردم از درخت بخواد تا آرزوی آنان را برآورده سازد. درخت، آرزوی آن‌ها را اجابت می کند و از آسمان باران طلا می بارد و مردم بی نیاز می شوند و جیموت باهن به سخاوتمندی مشهور می شود. (خالق داد، ۱۳۷۵: ۱۷۲-۱۷۳)^{xv}.

و نکته پایانی این که، شاخه و برگ و میوه درخت به طور طبیعی، ابزار زندگی و پناهگاه و غذای آدمیان و حیوانات و پرندگان بوده و بعضاً به هنگام خطر، ملجأ و مأوایی برای اولیای خدا محسوب می شده است؛ فی‌المثل، درختی که زکریا را در پناه خود می گیرد. (بلعمی، ۱۳۵۳: ۷۶۵-۷۶۶؛ ناشناس، ۱۳۱۸: ۲۱۹) و یا درخت کدویی که ناگهان می روید و سایه بر یونس پیامبر می افکند. (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۳، ۱۱۱۰-۱۱۱۲) و یا درخت سعادت که هر جا که یوسف (ع) رویش را برمی گرداند، با او همراهی کرده، رودرروی او می ایستد. (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۱، ۱۴-۱۵) و درخت خرماي خشکیده‌ای که به حرمت مریم، ناگهان به بار می نشیند. (بلعمی، ۱۳۵۳: ۷۴۵-۷۵۹؛ ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ج ۱۳، ۶۴-۷۹).

باری، درخت در این قصه در مقام قهرمان، در کنار مجموعه‌ای از عناصر که خود هم در آن مدخلیت دارد، نظیر کنش‌ها، گفتگوها، غافلگیری‌ها، توصیفات، اشارات و تلمیحات و ...، توانسته است پیرنگی را شکل دهد^{xvi}. چنین درختی که برپایه توصیفات قصه پرداز، با ثری و ثریا و خلد و ارم و چشمه زندگی و ازل و ابد و نخله مریم و شجره آدم و درخت کلیم ارتباط دارد، معجزه گر است، حیات می بخشد و نجات می دهد؛ در عین حال، اخطاردهنده و زیان رسان نیز هست و به طور ضمنی، پیوندی با اساطیر، فرهنگ و اعتقادات و باورهای مردم دارد و در پایان قصه، با رفتار زیرکانه خود، تعصبات کاسبکارانه مسافری حریص را به تمسخر می گیرد و او و چنین اشخاصی را تحقیر می کند، در این قصه بن مایه‌ای پیرنگ ساز است. در بخشی از روایت و راوی‌نی، قصه پرداز در ضمن عباراتی، قهرمان قصه (درخت) را به دو اسطوره «شجره آدم» در اغواگری و «درخت کلیم» در معرفت بخشی، پیوند می زند و به مدد این توصیفات، از او شخصیتی غیر قابل جایگزین در قصه می سازد؛ آنجا که در وصف درخت می گوید: «چون شجره آدم، مرگه قدم فرزندان او شد» و یا: «پنداری درخت کلیم [بود] که به زبان چوبین تلقین آیت انی انالله رب العالمین در سمع عالمیان می داد.» (وراوی‌نی، ۱۳۶۷: ۲۸۵). به

علاوه، قصه‌پرداز توانسته‌است با به‌کارگیری مجموعه‌ای منسجم از نشانه‌های معنایی و تصویری چون: درخت، اصول (ریشه‌ها)، فروع (شاخه‌ها)، درخت کهنسال، درخت شاداب، نهال، باسقات خلد، ارومه باغ، باغبان، سرچشمه، مطراگر، رنگ معصفری، گونه مزعفری، اوراق (برگ‌ها)، اغصان (شکوفه‌ها)، کهنه‌پیرای بهار (هرس‌کننده)، رنگرز خزان، طبیعت، نخله، شجره، درخت کلیم، زبان چوبین، پرستش درخت، تبر، هیزم، استیصال (از ریشه برکندن درخت)، بریدن درخت، ارتفاع (ثمر دادن)، گنج‌بخشی درخت و نظایر این‌ها در ابتدای قصه، توصیفی منسجم و در عین حال کارکردی از قهرمان قصه عرضه کند. با این مقدمات، محال است کسی بتواند بنمایه دیگری با چنین وسعت دلالتی و مفهومی و ساختاری بیابد و جایگزین درخت کند. پیرنگ‌سازی درخت نظایر دیگری نیز در حکایت‌ها و قصه‌های فارسی دارد. شاید فشرده‌ترین پیرنگ از این دست، حکایت زیر باشد:

نشیده‌ای که زیر چناری کدوینی	بررست و بردوید برو بر به روز بیست
پرسید از آن چنار که: تو چند ساله‌ای؟	گفتا: دویست باشد و اکنون زیادتی است
خندید ازو کدو که: من از تو به بیست روز	برتر شدم، بگو تو که این کاهلی ز چیست؟
او را چنار گفت که: امروز ای کدو	با تو مرا هنوز نه هنگام داوری است
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان	آن‌گه شود پدید که از ما دو مرد کیست؟

(ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۵۲۲)

این تمثیل کوتاه، با حضور دو شخص، چند کنش و دو پاره گفتگو، ساختاری بسیار منسجم یافته‌است. قصه‌پرداز با توصیفی کوتاه از اشخاص و گفتگویی کاربردی و درج رخداد‌های و کنش‌های معنادار در متن، قصه را به‌زیبایی آغاز می‌کند و با شتابی متناسب با حوادث و اشخاص قصه، آن را به سرانجام می‌رساند. او ضمن درج عبارت «بررست و بردوید برو بر به روز بیست» و ذکر پرسش‌های «تو چند ساله‌ای؟» و «بگو تو که این کاهلی ز چیست؟» و بالاخره «خنده نابجای کدو در برابر پاسخ چنار»، تصویری گویا از قهرمانی سبکسر، عجول، متوهم و بی‌ادب عرضه کرده و در ضمن پاسخ منطقی و سنجیده چنار در دو بیت پایانی، توانسته‌است وقار و متانت و عقلانیت درخت با تجربه را به‌زیبایی نشان دهد.

اگر در دو روایت عوفی و نظام‌الملک طوسی، درخت، بن‌مایه‌ای آزاد بود و به‌سادگی می‌توانستیم عناصر دیگری را جایگزین آن کنیم، در روایت وراوینی و حتی روایت کوتاه ناصرخسرو، این بنمایه مقید توانسته‌است پیرنگ بسازد و کلیت قصه یا قصه‌هایی را شکل دهد.

۳. نتیجه گیری

بن‌مایه در قصه‌های کهن فارسی، عنصری کلیدی است و نقش‌های متنوع و مؤثری را در قصه ایفا می‌کند و علاوه بر بسط معنایی، بر کیفیت بلاغی و تنوع زیباشناختی و حتی انسجام و حجم قصه اثر می‌گذارد و مهم‌تر از همه، این‌که بن‌مایه‌های مقید نقش مهمی در شکل دادن به ساختار قصه‌ها ایفا می‌کنند. از سوی دیگر، قصه‌های کهن فارسی، اگرچه ممکن است ضعف‌های ساختاری از جنس نقض منطق علیّت، ایستا بودن رخدادها، ناپویایی اشخاص، استقلال یافتگی حوادث، و ضعف‌های مفهومی از نوع کلی بودن، مطلق‌گرایی، جبرگرایی و نظایر این‌ها داشته باشند؛ با این همه، پیداست که این قصه‌ها در طول زمان نه تنها در عرصه فرهنگ و ادبیات ایران، بلکه در مواردی، در ادبیات جهان نیز به حضور خود ادامه داده‌اند. از اصلی‌ترین دلایل این امر، علاوه بر غنای مفهومی و جنبه‌های بلاغی و زیباشناختی آنها، باید به نقشی اشاره کرد که بن‌مایه‌های متنوع اعم از پویا یا مقید و بن‌مایه‌های آزاد در این زمینه ایفا کرده‌اند. شماری از این بن‌مایه‌ها که مستقیماً با فرهنگ، اندیشه و جهان‌بینی ایرانی پیوند دارند، علاوه بر کارکردهای بلاغی، گفتمانی، دراماتیک و عاطفی در قصه، در سیر زمان، انواعی از پیرنگ‌های داستانی را پدید آورده‌اند و به تعبیری دیگر، خود تبدیل به نوعی از قصه یا پیرنگ شده‌اند و ما در این نوشتار، از آن‌ها با عنوان «بن‌مایه‌های پیرنگ‌ساز» یاد کرده‌ایم. این بن‌مایه‌های مقید، از عناصر و عوامل مؤثری هستند که جای خالی نقص‌های ساختاری و معنایی قصه‌ها را پر کرده، آن‌ها را به آثاری پرمفهوم و خواندنی و در نتیجه، ماندگار بدل کرده‌اند. چنین بن‌مایه‌هایی غالباً با حضور در قصه‌ها، مجموعه و منظومه‌ای از بن‌مایه‌های مقید و آزاد را گرد می‌آورند؛ در مقام عنصری غالب، با محوریت خود، کنش‌ها و حوادثی می‌آفرینند که نهایتاً به شکل‌گیری پیرنگی خاص منجر می‌شوند. چنین‌اند بن‌مایه‌هایی چون: درخت، گنج، آرزو، انتقام، سفر، وصیت، آزمایش، تحوّل، مکر و حيله، جادو و نظایر آن‌ها که هریک هم در ادبیات فارسی و هم در ادبیات ملل دیگر، نظایر فراوانی دارند. برپایه این مقدمات، ما می‌توانیم این بن‌مایه‌ها را نوعی از قصه بدانیم و از این پس، مجموعه آنها را فی‌المثل ذیل زیرنوعی چون «قصه‌های درخت»، «قصه‌های گنج»، «قصه‌های آرزو»، «قصه‌های انتقام» و امثال این‌ها طبقه‌بندی و بررسی کنیم. بر این اساس، و به مدد چنین رویکردی می‌توان به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کاراتر و مفیدتری از قصه‌های فارسی دست زد؛ نوعی طبقه‌بندی که صرفاً مبتنی است بر مهم‌ترین بن‌مایه‌های مقید خواهد بود که خود شامل مضامین، مفاهیم، تیپ‌ها، حیوانات، کهن‌الگوها، مکان‌ها، اشیا و امثال این‌ها می‌شود و در انجام مطالعات تطبیقی و بینارشته‌ای تأثیر به‌سزایی دارد. تفصیل

این بحث، موضوع نوشتار دیگری است که در آینده بدان پرداخته خواهد شد.

قدردانی

این مقاله، بخشی از دستاورد طرح پژوهشی شماره ۹۷۰۲۲۸۹۸ صندوق حمایت از پژوهشگران ایران است. بدین وسیله از مساعدت آن صندوق در پیشبرد طرح حاضر قدردانی می‌شود.

کتابنامه

ابوالفتوح رازی، حسین بن علی بن محمد. (۱۳۸۱) *روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن*، تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح، تهران: مشهد، آستان قدس رضوی.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۵) *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، انتشارات سروش: تهران

بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد. (۱۳۵۳) *تاریخ بلعمی*، تصحیح محمد تقی بهار، تهران: زوآر

بیهقی، علی بن زید. (۱۳۶۱)، *تاریخ بیهقی*، تصحیح احمد بهمنیار، تهران: انتشارات فروغی.

پارسانسب، محمد. (۱۳۸۸) «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ...»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال ۱، شماره ۵، ۷-

URL: <http://lcq.modares.ac.ir/article-29-4957-fa.html>. ۴۰

پارسانسب، محمد و حسن ذوالفقاری. (۱۴۰۲) *فرهنگ‌نامه داستان‌های متون فارسی (چهار جلد)*، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: طوس.

تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹): *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.

تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸): «موتیو چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال ۲، ش ۸

URL: <http://lcq.modares.ac.ir/article-29-7299-fa.html>. ۳-۷

تودروف، تزوتان. (۱۳۸۵) *نظریه ادبیات (متن‌هایی از فرمالیست‌های روس)*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

تودروف، تزوتان. (۱۳۸۸) بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت)، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نشر نی.

تودروف، تزوتان. (۱۳۹۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.

خالق‌داد هاشمی عباسی، مصطفی. (۱۳۷۵ ش/ ۱۹۹۷ م) دریای اسما، به کوشش تاراچند و امیرحسین عابدی، دهلی نو.

خانجانی، کیهان [گردآورنده] (۱۴۰۲): الف تالیف (درس‌گفتارهای عناصر در داستان)، تهران: آگه.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸) حاشیه‌ای بر مبانی داستان، تهران: نشر ثالث.

خلف نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم‌بن منصور. (۱۳۴۰) قصص الانبیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

خواجوی کرمانی، محمودبن علی بن محمود. (۱۳۵۰) گل و نوروز، تصحیح کمال عینی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

خوافی، مجلد. (۱۳۸۲) روضه خلد، حسین خدیو جم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دیبل، الیزابت. (۱۳۸۹) پیرنگ، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.

سرخسی، حامدبن فضل‌الله. (۱۳۸۱) عجوبه و محجوبه، تصحیح رضا سمیع‌زاده، تهران: آنا.

سلاجقه، پروین. (۱۳۹۵) «جستاری تحلیلی در کارکرد موتیوهای آشنا و آشنایی‌زدا در داستان‌های کودک و

نوجوان»، مطالعات ادبیات کودک، سال هفتم، شماره دوم، پاییز و زمستان، ۱۲۶-۱۴۶.

<https://doi.org/10.22099/jcls.2017.3276>

سمیعی گیلانی، احمد. (۱۳۸۶) «مضمون، مایه غالب و نماد»، نامه فرهنگستان، سال ۹، ش ۲، ۴۹-۵۹.

سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری. (۱۳۸۱) تفسیر سورآبادی، تصحیح سعیدی سیرجانی، تهران: فرهنگ نشر نو.

صدقه، جان (۱۳۷۸): «درخت در اساطیر کهن»، ترجمه محمدرضا ترکی، مجله فرهنگ و هنر، شماره ۲۶، ۱۴۰-

۱۴۵.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۹۱)، ترجمه تفسیر طبری، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: دانشگاه تهران.

طسوجی، عبداللطیف (۱۳۷۹): هزارویک شب، تهران: جامی.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۲) *الهی‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۳) *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۷) *تذکره‌الاولیا*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عوفی، سدیدالدین. (۱۳۵۲) *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، تصحیح امیربانو کریمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

عوفی، سدیدالدین. (۱۳۷۰) *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

غازی ملطیوی، محمد. (۱۳۸۳) *روضه‌العقول*، تصحیح محمد روشن و ابوالقاسم جلیل‌پور، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

غزالی، محمد. (۱۳۷۴) *کیمیای سعادت*، تصحیح حسین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.

فراهی، برخوردار بن محمود ترکمان. (۱۳۳۶) *داستان‌های محبوب‌القلوب*، تصحیح علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.

فردوسی، حکیم ابوالقاسم. (۱۳۷۴) *شاهنامه*، براساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: دفتر نشر داد.

فلکی، محمود. (۱۳۸۲) *روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*، تهران: بازتاب‌نگار

قزوینی، محمد صالح. (۱۳۷۱) *نوادری (ترجمه محاضرات الادبا و مجاورات الشعرا)*، تصحیح احمد مجاهد، تهران: سروش.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۷۹) *ترجمه رساله قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.

کاشفی سبزواری، ملا حسین. (۱۳۳۶): *انوار سهیلی*، تهران: امیرکبیر.

کاشفی سبزواری، ملا حسین. (۱۳۵۸) *اخلاق محسنی*، تصحیح مرتضی مدرس چهاردهی، تهران: علمیه.

- گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۳۷) *ویس و رامین*، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: طهوری.
- مندی پور، شهریار. (۱۳۸۳) *کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*، تهران: ققنوس.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵) *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران: طوس.
- میبدی، رشیدالدین. (۱۳۸۲) *تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*، تصحیح علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) *عناصر داستان*، تهران: انتشارات سخن.
- ناشناس. (۱۳۱۸) *مجموعه التواریخ و القصص*، به تصحیح ملک‌الشعرا بهار، تهران: کلاله خاور.
- ناصر خسرو قبادیانی. (۱۳۸۴) *دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی*، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- نظام‌الملک طوسی، علی بن احمد. (۱۳۷۸) *سیاست‌نامه*، هیوبرت دارک، تهران: علمی و فرهنگی.
- نظامی گنجوی، الیاس بن محمد. (۱۳۳۵) *خسرو شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: ابن سینا.
- نوری، محمد یوسف. (۱۳۸۱) *مفاتیح‌الارزاق*، تصحیح هوشنگ ساعدلو، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- نیشابوری، ابو حفص عمر بن حسن. (۱۳۵۴) *منتخب رونق‌المجالس، و بستان‌العارفین*، احمد علی رجایی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- وارنر، رکس. (۱۳۸۶) *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۷) *مرزبان‌نامه*، تصحیح محمد روشن، تهران: نشر نو.
- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۳) *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.
- همدانی، محمد بن محمود. (۱۳۷۵) *عحایب‌نامه*، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز.

References

- Abolfotuh Razi, H. (2002). "Tame the jinn and the spirit of the jinn by the interpretation of the Qur'an," edited by Mohammad Jafar Yahaghi and Mohammad Mahdi Naseh, Mashhad, Astan-e Quds-e Razavi Research Foundations. (In Persian)

- Arne, T. (2004) *The Types of International Folktales*, based on the system of Antti Arne and Stith Thompson, Helsinki.
- Attar Neishabouri, F. (2018): “*Tazkerat Al-awlia*,” Edited by; Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran, Sokhan Publishing House. (In Persian)
- Attar Neishabouri, F. (1985): *Elihinameh*, Edited by; Mohammadreza Shafi'i Kadkani, Tehran, Sokhan Publishing House. (In Persian)
- Attar Neishabouri, F. (2004): “*Manteq alteyr*,” Edited by; Mohammadreza Shafi'i Kadkani, Tehran, Sokhan Publishing House. (In Persian)
- Bal'ami, A. (1962): *The History of Bal'ami*, Corrected by; Malek al-Shoara Bahar, with the effort of Mohammad Parvin Gonabadi, Tehran, Zovvar Publications. (In Persian)
- Beyhaqi, A. Z. (1991) *The history of beyhaqi*. Corrected by; Ahmad Bahmanyar, Tehran, Forooqi Publications.
- Dibel, E. (2010): *Plot*, Translated by; Mas'oud Jafari, Tehran, Markaz Publications. (In Persian)
- Dupries, B. (1991). *A Dictionary of Literary Devices*. Translated by; W. Halsall, Albert. Toronto: University of Toronto Press.
- Eliade, M. (1993): *Treatise on the History of Religions*, Translated by; Jalal'e Sattari, Soroush Publications. Tehran. (In Persian)
- Falaki, M. (2003). *Storytelling (Basic Theories of Storytelling)*. 1st Edition, Tehran: Baztab-e Negar Publications. (In Persian).
- Farahi, M. (1994): *Dastanhaye Mahboobolqolub*, edited by Alireza Zakavati Qaragozlu, Tehran, Markaz-e-Nashr-e-Daneshgahi. (In Persian)
- Ferdowsi Toosi, A. (1965): *Shahname*, Moscow, USSR Academy of Sciences. (In Persian)
- Garry, J. and El-Shamy, H. (2005), *Archetypes and motifs in folklore and literature: a handbook*. New York: M. E. Sharp Publications.
- Ghazzali, M. (1995): *Kimiyaye Sa'adat*, by Hossein Khadiv-e Jam, Tehran, Elmi Farhanghi publications. (In Persian)
- Gorgani, F. (1958): *Veis and Ramin*, Corrected by; Mohammad Jafar Mahjoob, Tehran, Tahoori Publications. (In Persian)

- Hamdani, M. (1996): *Ajayebnamah*, Edited by; Jafar Modarres Sadeghi, Tehran, Nashr-e Markaz publication. (In Persian)
- Hojviri, Ali. (2004): *Kashfol Mahjoub*, Edited by; Mahmud Abedi, Tehran; Soroush Publications. (In Persian)
- Kashefi Sabzevari, M. (1957): *Anvare Suheili*, Tehran, Amirkabir Publications. (In Persian)
- Kashefi Sabzevari, M. M. (1979): *Akhlaq-e Mohseni*, Edited by; Morteza Modarres chahardehi, Tehran. Elmiyeh press. (In Persian)
- Khafi, M. (2003): *Rowzeye Khold*, Edited by; Hossein-e Khadiv Jam, Tehran: Tehran University Press. (In Persian)
- Khaju Kermani, M. (1971): *Flower and nowruz*, Edited by; Kamâl Aeini, Tehran. Bonyad-e Farhang-e Iran. Tehran. (In Persian)
- Khalaf-e Neishaboori, A.I. (1961): *Stories of Prophets*, Edited by; Habib Yaghmaei, Tehran, Book Translation and Publishing Company. (In Persian)
- Khaleqdad Hashemi, M. (1996): *The sea of Legend*, Edited by Tarachand and Seyyed Amirhasan Abedi, New Delhi, Persian Consultative Research Center of the Islamic Republic of Iran. (In Persian)
- Khanjani, K. (2022): *The Alphabet of Composition*, Tehran, Agah Publications. (In Persian)
- Khosravi, A. (2009): *A commentary on the Fundamentals of Storytelling*, Tehran, Sales press. (In Persian)
- Mandanipoor, Sh. (2004): *The book of Scheherazade's Narratives*, Tehran, Qoqnoos press. (In Persian)
- Meybodi, R. (2012): "The Analysis of Revealing secrets and counting the righteous," Edited by; Ali asgar-e Hekmat, Tehran, Amir Kabir Publications. (In Persian)
- Mirsadeqi, J. (1997): *The Elements of Story*, Tehran, Sokhan publishing. (In Persian)
- Mowlavi, J. M. (1996): *Masnavi Ma'navi*, Edited by; Nicholson, Tehran, Toos Publications. (In Persian)
- Naser Khosrow. (2005): *The Collected Poems of Nasir khusraw*, Edited by; Mojtaba Minavi, Tehran, Tehran University Press. (In Persian)

- Neyshaburi, A. H. (1975): "*Selection of the splendor of councils, and the garden of the knowers,*" Edited by; Ahmad Ali Rajaei, Tehran, Tehran University Press. (In Persian)
- Nezami Ganjavi, E. (1956): "*Khosrow and Shirin,*" Corrected by; Vahid Dastgardi, Tehran, Ibn-e Sina bookstore. (In Persian)
- Nezam-ol-Molk Toosi, A. (1999): "*The book of politics,*" Hubert Dark, Tehran, Elmi va Farhanghi Publications. (In Persian)
- No Name, (1939): *Summary of histories and stories,* Edited by; Malekoshoara Bahar, Tehran, Kolale-e khavar Publications. (In Persian)
- Noori. M. (2002): *Mafatih-Al Arzaq (The keys of Sustenance),* Corrected by; Hooshang-e Saedloo. Tehran, Asar va Mafakher Farhanghi Press. (In Persian)
- Owfi, S. (1973): *Collections of stories and narrations,* Edited by; AmirBanoo Karimi, Tehran, Bonyad-e Farhang-e Iran Publications. (In Persian)
- Owfi, S. (1991): *Collections of stories and narrations:* Edited by; Mazaher-e Mosaffa, Institute for Cultural Studies and Research, Tehran. (In Persian)
- Parsanasab, M & Zolfaghari, H. (2023): *Encyclopedia of Stories in Persian Texts,* 4th Edition, Tehran. Cheshmeh Publications. (In Persian)
- Parsanasab, M. (2009). "Motif: Definitions, Species, Functions and... ." *Literary Criticism,* 1(5), pp.7- 40. 20.1001.1.20080360.1388.2.5.3.4 (In Persian).
- Prince, G. (1987). *Dictionary of Narratology,* University of Nebraska.
- Propp, V. (1989): *Morphology of Fairy Tales,* Translated by; Freydun-e Badrei, Tehran, Toos Publications. (In Persian)
- Qazi Malatyavi, M. (2004): *The Garden of Minds,* Edited by; Mohammad Rowshan & Abolqasem Jalilpur, Academy of Persian Language and Literature: Tehran (In Persian)
- Qazvini, M. (1992): *Rarities,* Corrected by; Ahmad-e Mojahed, Tehran, Soroosh Publications. (In Persian)
- Qosheyri, A. A. (2013): *Translation of al-Qoshayri's Message,* Revised by; Badi al-Zaman Forozanfar, Tehran, Elmi va Farhanghi Publications. (In Persian)
- Sadaqeh, J. (1999): "Trees in the Ancient Mythology", Translated by; Mohammad Reza Turkey, *Literature and interdisciplinary studies,* No, 26, 140-145. (In Persian)

- Salajeghe, P. (2016): "An analytical study of the function of familiar and unfamiliar motifs in childrens and adolescent stories", *Children's Literature Studies*, 7(2), (14th Consecutive Issue) (In Persian)
- Samiei Gilani, A. (2007): "Subject, dominant Motif and symbol", *Academy Letter*, 9(2), pp.49-59. (In Persian)
- Sarakhsi, H. (2002): "O'joobeh & Mahjoobeh," Edited by; Reza Samizadeh, Tehran, Ana press. (In Persian)
- Scholes, R. (2000): *Structuralism in Literature*, Translated by; Farzaneh Taheri, Tehran, Agah press. (In Persian)
- Shaffer, L. (2005): *Encyclopedic Dictionary of Literary Criticism*. Delhi. IVY Publishing House.
- Surabadi, A. (2002): "Tafsir-e Surabadi," Edited by; Saeedi Sirjani, Tehran, Farhang-e Nashr-e-now. (In Persian)
- Tabari, M. (2012): *Translation of Al-Tabari's Tafsir*, Edited by; Habib Yaqmaei, Tehran, University of Tehran publications (In Persian)
- Tabrizi, Sh. (1990): *Discourses of Shams Tabrizi*, Edited by; Mohammad Ali Movahhed, Tehran, Kharazmi Press. (In Persian)
- Taqhavi, M. Dehghan, E. (2009). "What is Motif and how is it formed?" *Literary Criticism*, 2(8), 7- 31. (Doi: 20.1001.1.20080360.1388.2.8.11.8). (In Persian).
- Tasuji, A. (2000): *One Thousand and One Nights*, Tehran, Jami Publications. (In Persian)
- Todorov, T. (2013): *The poetics of Structuralism*, Translated by; Mohammad Nabavi, Tehran, Agah Publications. (In Persian)
- Todorov, T. (2006): *Theory of literature*, translated by Atefeh Tahaei, Tehran, Agah Publications. (In Persian)
- Todorov, T. (2009): *The poetics of prose*, Translated by; Anushiravan Ganjipoor, Ney Publications, Tehran, Iran. (In Persian)
- Tomashevsky, Boris. (1965). *Thematics in Russian Formalist criticism*. Translated by: Lemon Lee T and Reis. USA: University of Nebraska Publications.
- Varner, R. (2007): *Encyclopedia of World Mythology*, Translated by; Abolqasem Esmailpour, Tehran, Ostoore Press. (In Persian)

Waravini, S. (1988): *Marzbannameh*, with an introduction and explanation and commentary by Mohammad Rowshan, Tehran, No Publications. (In Persian)

پی‌نوشت

ⁱ. برپایه داده‌های کتاب فرهنگنامه داستان‌های متون فارسی که با مطالعه در بیش از چهارصد متن روایی، نیمه‌روایی و غیرروایی حاصل شده، در این متون، بیش از بیست و پنج هزار گونه روایی کوتاه و بلند، اعم از حکایت و قصه و افسانه و اسطوره و تمثیل و ... ثبت و ضبط است. در دسترس بودن این حجم عظیم از داستان، بستر بسیار مساعدی برای انجام مطالعات نظری را فراهم آورده است (نک. پارسانسب و ذوالفقاری، ۱۳۹۹: مقدمه).

ⁱⁱ. با علم به این که در فرهنگ‌های فارسی و تحقیقات موجود، تعریف دقیق و حدود مرز ممیزی برای اصطلاحاتی چون حکایت، قصه، داستان، افسانه، اسطوره، تمثیل، مقامه و امثال این‌ها، عرضه نشده و منتقدان عموماً این اصطلاحات را به جای هم به کار برده‌اند، ما نیز در این نوشتار، اصطلاح «قصه» را تسامحاً در مفهوم عام آن و برای اشاره به انواع مختلف روایت منظوم و منثور، و کوتاه و بلند به کار برده‌ایم.

ⁱⁱⁱ. برای آشنایی بیشتر با چنین کارکردی، نک. «نقش رویکرد بنمایه‌شناسی در تعیین نوع ادبی روایت‌های داستانی»، از میلاد جعفرپور و عباس محمدیان، نقد ادبی، سال ۱۶، شماره ۶۱، صص ۷۳-۴۱.

^{iv}. برای اطلاع بیشتر درباره بنمایه‌های مقید و آزاد، نک. Tomashevesky, 1965: 68-70.

^v. پراپ در نقد تمرکز شماری از محققان بر مضمون قصه به هنگام بررسی آن می‌نویسد: «وولکف دچار اشتباه عظیمی می‌شود؛ آنجا که می‌گوید: "مضمون قصه آن واحد ثابتی است که از آن و فقط از آن امکان دارد به بررسی قصه پرداخت". پاسخ ما این است که مضمون یک واحد نیست، بلکه یک مجموعه است؛ ثابت نیست، بلکه متغیر است، و لذا نباید از آن به مطالعه قصه آغاز کرد.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۷)

^{vi}. منظور از تداوم بنمایه، سیر کردن آن از قصه‌ای به قصه دیگر و یا از فرهنگی به فرهنگ دیگر است که موجب بقا و حضور آن در بسترهای روایی و فرهنگی خواهد شد؛ آن‌چنان که پراپ و توماشفسکی از آن با تعبیر «انتقال» یاد کرده‌اند (نک. ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ۲۹).

^{vii}. ولادیمیر پراپ، کوچک‌ترین جزء سازای قصه‌های پریان را «خویشکاری» (function) می‌نامد و «خویشکاری» را به عمل و کار شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در پیشبرد قصه تعریف می‌کند (ریخت‌شناسی قصه‌های پریان: هشت و ۵۳).

^{viii}. توضیح این سخن آن است که اگرچه موتیوها در نظر و سلوفسکی، نسبت به مضمون، عناصری ساده‌تر و ابتدائی‌تر به شمار می‌روند؛ با این همه، شماری از آن‌ها، قادرند مضمون یا مضامینی از قصه را شکل دهند. هم از این روست که بررسی موتیوها، کمال اهمیت را دارد.

^{ix}. عنصر غالب یا عنصر مسلط (Dominant) اصطلاحی است مربوط به حوزه موسیقی و زیست‌شناسی که در ادبیات هم ورود کرده است و اشاره دارد به عنصری معنایی-ساختی که به سبب بسامد، تکرار و تمایز و برجستگی در متن، نشان‌دار، متمایز و تثبیت می‌شود و متن، به واسطه غلبه آن درونمایه خاص خود را باز می‌یابد.

^x. تعریف «مضمون» و تعیین حدود مرز آن کار ساده‌ای نیست و یا دست کم، تعریف مشخص و مورد اجماعی از آن وجود ندارد (نک. پراپ، ۱۳۶۸: ۲۲۳-۲۲۱)؛ از این نظر، می‌توان آن را به طور کلی بدین صورت تعریف کرد: مضمون، کوچک‌ترین واحد معنایی یا دلالتی یک قصه است که از نحوه کنار هم قرار گرفتن عناصر ساختاری قصه، به‌ویژه بنمایه‌ها، حاصل می‌شود؛ مثلاً مضمون «رفعت و

بلندی» در قصه‌ای که از جوامع‌الحکایات عوفی نقل شده‌است.

^{xi}. درخت گردو علاوه بر پایداری، دیرسالی، باردهی و سودرسانی فراوان، در فرهنگ مردم ایران از نوعی تقدس برخوردار است؛ فی‌المثل به عنوان مهریه به نوعروسان بخشیده می‌شود، در جایگاه صدقه جاری، وقف می‌گردد و برای مردم ایران، نقشی هم‌تراز با درخت نخل در فرهنگ عرب ایفا می‌کند (نک. مقاله «اهمیت درخت گردو در زندگی روستائیان الموت»، مجله انسان‌شناسی، س ۱۲، ش ۲۰، ۱۳۹۳، ۱۵۹-۱۳۸).

^{xii}. این حکایت، در فاصله قرن‌های پنجم تا دوازدهم دست کم هفت روایت مشابه دارد که نشان می‌دهد بن‌مایه درخت گردو، هم‌چنان تا قرن‌ها در ادب روایی فارسی حضور داشته‌است؛ از جمله، نک. نیشابوری، ۱۳۵۴: ۲۲-۲۳؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۵۰؛ عوفی، ۱۳۵۲: ج ۱، ۶۳-۶۴؛ خوافی، ۱۳۸۲: ۱۰۳؛ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۸: ۸۴-۸۵؛ قزوینی، ۱۳۷۱: ۱۲۵-۱۲۶؛ حزین لاهیجی، ۱۳۵۰: ۵۶۳.

^{xiii}. صورت قدیم‌تر این قصه در کیمیای سعادت (ج ۲، ۴۷۱) آمده‌است؛ با این تفاوت که درخت در آن داستان، بن‌مایه‌ای است فرعی و آن‌که مرد عابد را تطمیع می‌کند، ابلیس است نه درخت.

^{xiv}. برای آگاهی بیشتر از پرستش درخت در میان اقوام و ملل مختلف، نک. مدخل «درختان مقدس» در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ذیل مدخل.

^{xv}. برای ردیابی «درخت مراد» در داستان‌ها و قصه‌های فارسی، نک. یوسف‌وزلیخای طغانشاهی: ۱۷۴؛ علویه خانم هدایت: ۱۳۷؛ شوهر آهو خانم افغانی: ۵۱۱؛ عقیل عقیل دولت‌آبادی: ۱۳.

^{xvi}. جمال میرصادقی (۱۳۷۶: ۶۹) درباره تأثیر شخصیت‌ها بر شکل‌دهی به پیرنگ داستان می‌نویسد: «رشته حوادث را شخصیت‌ها به وجود می‌آورند و از این نظر، پیرنگ با شخصیت، آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد.»