



جستارهایی در

قصه شناسی

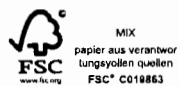
محمد پیارسانسب

اگر داری تو مثل و دانش و موش
یا سوادیت کرب و موش



جستارهایی در قصه‌شناسی پیدایش نظریه‌ها و رویکردهای نوین نقد ادبی موجب شده تا شناخت عمیق‌تری از آثار داستانی به دست آید و راه برای عرضه خوانش‌ها و یافته‌های نوین از متون ادبی هموارتر گردد. مجموعه حاضر، شامل بیست مقاله کوتاه و بلندی است که طی یکی دو دهه گذشته، در حیطه ادبیات روایی فارسی و عموماً در نشریات دانشگاهی به چاپ رسیده است؛ نشریاتی که معمولاً در شماری اندک چاپ می‌شوند و عموماً از دسترس مخاطبان عام به دورند. بخش اعظم مقالات مربوط است به قصه‌های سنتی، به‌ویژه حکایت‌های مثنوی، و البته، تعدادی دیگر، به رمان معاصر فارسی اختصاص دارند.

جستارهایی در قصه‌شناسی



نشان استاندارد کاغذ بالک سوئد

سرشناسه: پارسانسپ، محمد، ۱۳۴۲
عنوان و نام پدیدآور: جستارهایی در قصه‌شناسی / محمد پارسانسپ
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۴
مشخصات ظاهری: ۳۰۱ ص.
شابک: 978-600-229-520-0
وضعیت فهرست‌نویسی: فبیای مختصر
یادداشت: فهرست‌نویسی کامل این اثر در نشانی <http://opac.nli.ir> قابل دسترسی است.
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۷۹۳۰۵۲



خستاره‌هایی در قصه‌شناسی

محمدپارسا نسب



cheshmehpublication



telegram.me/cheshmehpublication

www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشر چشمه: درباره ادبیات

جستارهایی در قصه‌شناسی
محمدپارسا نسب
استاد دانشگاه خوارزمی

مدیر هنری: مجید عباسی

لینوگرافی: باختر

چاپ: دالاهو

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۴، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۵۲۰-۰

دفتر مرکزی و فروش نشر چشمه:

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، شماره ۳۵.

تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴

کتاب‌فروشی نشر چشمه مرکزی:

تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره ۱۰۷.

تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

کتاب‌فروشی نشر چشمه کورش:

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه پنجم، واحد ۴.

تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸-۹۰

کتاب‌فروشی نشر چشمه آرن:

تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخر مقدم،

مجتمع تجاری آرن، طبقه ۲.

فهرست

۷	یادداشت
۹	بن مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکرد و ...
۳۴	فابل: تعاریف، خاستگاه، کارکرد و تاریخچه
۴۴	مآخذشناسی تحلیلی حکایاتی از مثنوی
۶۶	قصه شاه و کنیزک و بینامتنیت
۸۳	از روایت دینی تا روایت داستانی
۱۰۳	طنزآفرینی‌های مولوی
۱۲۰	از روایت تاریخی تا روایت داستانی
۱۴۱	تعلیق در قصه‌پردازی مولانا
۱۵۵	گفتمان‌شناسی حدیقة الحقیقه سنایی
۱۶۳	«آرزو» در قصه‌های صوفیانه
۱۸۱	دگردیسی خضر در ادب روایی فارسی
۱۹۳	بن مایه «کلاغ» از اسطوره تا فرهنگ عامه
۲۰۷	داستان‌پردازی سعدی در بوستان
۲۲۱	مروری بر موش و گربه عبید زاکانی
۲۲۵	نگاهی دیگر به چَرَنَد پَرَنَد دهخدا
۲۳۱	بحثی در سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیک
۲۳۶	مروری بر دایی جان ناپلئون پزشک‌زاد
۲۴۲	سیر تکامل در رمان‌های تاریخی فارسی
۲۵۴	نقش ترجمه در پیدایش رمان تاریخی فارسی
۲۶۷	جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی
۲۸۷	نمایه

یادداشت

۱. قصه‌ها همزاد بشراند و همراه او از درون غارها تا عرصه فضاهاى مجازى سیر کرده‌اند؛ آن‌ها، حامل فرهنگ و تمدن اقوام، تجلی‌بخش عواطف آدمیان، ابزار سرگرمی و فراغت انسان، و در بسیاری موارد، همچون قصه‌های شهرزاد، وسیله مهار سرکشی‌ها و تندخویی‌های بشری بوده‌اند. قصه‌ها که متأثر از فرهنگ شفاهی، غالباً به صورت منثور روایت شده‌اند و اشکال منظوم نیز گاه، صورت دیگری از همین‌ها هستند، احوال و افکار و امیال طبقات مختلف جامعه، به خصوص طبقه فرودست را به تصویر می‌کشند و همچون ساغری بلورین، امواج فکری، فرهنگی، تاریخی و سرگذشت احوال بشر را در خود بازتاب می‌دهند. از این رو، زمانی، بستر خردورزی و ادراک ایرانی می‌شوند و اندیشه‌های ایرانشهری را در خود بازمی‌تابند؛ وقتی دیگر، از سلطه تفکر جبری و حذف خرد از عرصه زندگی ایرانی خبر می‌دهند و ظرفی می‌شوند برای بیان ایدئولوژی مسلط، که طیف وسیعی از ادبیات تعلیمی را پدید می‌آورند؛ در دوره‌ای دیگر، تصاویری زیبا پدید می‌آورند از رابطه انسان با خدا، در قالب قصه‌های عارفانه؛ شماری دیگر از قصه‌ها، تصویرگر نیازهای عاطفی آدمیان می‌شوند و قصه‌های عاشقانه را پدید می‌آورند؛ و بالاخره، برخی دیگر بازتاب‌دهنده فرهنگ عامه و بینش مردم کوچه و بازارند. همین قصه‌ها، در سیر تکاملی خویش، چون به عصر حاضر می‌رسند و خود را در بازتاب زندگی بشر امروز ناتوان می‌یابند، دست به دامان داستان‌های غربی می‌شوند. در عرصه این درآمیختگی فرهنگی، داستان‌های دوزخ‌آلود پدید می‌آیند که از آن‌ها با عنوان «رمانس» یاد کرده‌اند و امروزه همچنان آفریننده و خواننده دارد و به عامه مردم متعلق‌اند؛ رمانس‌هایی چون بسیاری از داستان‌ها که امروزه تسامحاً از آن‌ها با نام رمان‌های تاریخی، اجتماعی، عشقی و امثال این‌ها یاد می‌شود. بر این اساس، هرگز نباید تصور کرد که قصه‌ها از بین رفته باشند. قصه‌های ایرانی در روزگاران جدید، صرفاً تغییر شکل داده، از صورت شفاهی یا مکتوب قدیم، در قالب‌های نوینی چون انواع داستان‌های عامه‌پسند، و حتی کارتون‌ها، انیمیشن‌ها و فیلم‌ها، درآمده‌اند و به حیات خود ادامه می‌دهند.

۲. فرهنگ ایرانی، فرهنگی شعرمحور، مرکزگرا و تک‌صدا بوده و شعر، کمتر مجال خودنمایی برای نثر و ادبیات منشور، باقی گذاشته‌است و درست به همین دلیل، در عرصه فرهنگ رسمی و نخبه‌گرای گذشته، چندان اثری از قصه‌های منشور دیده نمی‌شود. حتی شاعران قصه‌پردازی که مجال یافته‌اند، داستان‌های منشور را به نظم درآورده‌اند تا به مدد وزن و موسیقی و خیال، که از امکانات خاص شعر بوده، بهره‌گیرند و مجال حضور قصه‌ها را - البته باز هم در سایه قدرت و ابزار شعری - در عرصه ادبیات رسمی فراهم کنند. با این همه، غلبه همچنان با شعر و ادبیات نخبگان بوده‌است. در کنار این نوع از ادب، باید از ادبیات صوفیانه و قصه‌های عامیانه یاد کرد که هرچند شمار آن‌ها اندک نیست، طبقات بالای جامعه، کمتر توجه و رغبتی بدان نشان داده‌اند. به تبع همین نگرش، تحقیقات ادبی امروز نیز از آغاز، اغلب منحصر در عرصه شعر بوده و کمتر از محدوده فرهنگ نخبگان و ادب رسمی تجاوز کرده‌است. اما در دو سه دهه اخیر، به دلیل شکل‌گیری طبقات مختلف اجتماعی و اهمیت یافتن طبقه متوسط جامعه، پیدایش رمان و داستان و توجه به قصه و داستان در مطالعات رسمی دانشگاهی و در نهایت، راه‌اندازی رشته تحصیلی «ادبیات داستانی» در دانشگاه‌ها، مطالعه و تحقیق در باب قصه‌های قدیم و داستان‌های امروزی آغاز گردیده، طیف وسیعی از تحقیقات ادبی را در قالب مقاله، تک‌نگاری، پایان‌نامه و رساله دانشگاهی، به خود اختصاص داده‌است. در این میان، پیدایش نظریه‌های نوین و رویکردهای مختلف نقد ادبی نیز موجب شده تا شناخت بهتری از آثار ادبی داستانی به دست آید و راه برای تحلیل‌ها و خوانش‌های امروزی از متون ادبی دیروز هموارتر گردد. کاربست این نظریه‌ها عمدتاً به حوزه ادبیات داستانی و روایی معطوف گردیده، و با وجود افت‌وخیزهای بسیار، زمینه را برای دریافت‌های تازه از متون ادبی و انس بیشتر مخاطبان با آن‌ها فراهم ساخته‌است.

۳. مجموعه حاضر، شامل بیست مقاله کوتاه و بلندی است که طی یکی دو دهه گذشته، در حیطه ادبیات روایی فارسی و عموماً در نشریات دانشگاهی کشور به چاپ رسیده‌است؛ نشریاتی که معمولاً در شماری اندک چاپ می‌شوند و عموماً از دسترس و قضاوت مخاطبان عام به‌دورند؛ این است دلیل چاپ مجدد مقالات حاضر در مجموعه پیش‌رو تا مخاطبانی دیگر آن‌ها را بخوانند و احیاناً در باب آن‌ها داوری کنند. عنوان کتاب را نیز با توجه به روح غالب نوشته‌ها و فزون‌تر بودن تعداد مقالات مربوط به «قصه»، برگزیده‌ایم. چنان‌که ملاحظه خواهد شد، برخی نوشته‌ها وجهی نظری دارند و برخی دیگر، جنبه عملی، که در آن‌ها، با رویکردی خاص به نقد و تحلیل متنی روایی پرداخته‌ایم. مطالعه در قصه‌های سنتی، به‌ویژه قصه‌های زیبای مشوی معنوی، بخش اعظم حجم کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد و البته، تعدادی از مقالات کتاب هم به آثار داستانی معاصر، به‌ویژه رمان فارسی، اختصاص دارند. از این رو، می‌توان امیدوار بود که مجموعه حاضر، بتواند به سهم خود، شناخت ما از ادبیات داستانی سنتی و جدید فارسی را تا حدودی وسعت بخشد.

بن مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکرد و ...^۱

اختلاف در فهم و کاربرد اصطلاحات رایج در حوزه ادبیات داستانی، از مشکلاتی است که گاه مانع درک درست و مشترک از یک داستان و تحلیل دقیق آن می‌شود. با این‌که بسیاری از این اصطلاحات، به فرهنگ‌ها راه یافته و بر زبان اهل تحقیق جاری است، هنوز در کاربرد آن، اجماعی وجود ندارد و همین امر، تشخیص و تمایز عناصر داستانی و در نتیجه، تحلیل داستان را، در عمل با مشکل روبه‌رو کرده است. متأسفانه تاکنون پژوهش مستقلی نیز در این باب صورت نگرفته و تنها، مقاله‌ای با عنوان «مضمون، مایه غالب و نماد» با طرح مباحثی مفید، اما کلی، به این مقوله پرداخته است.^۲ در این گفتار، قصد داریم یکی از اصطلاحات مربوط به حوزه روایت‌شناسی^۳ قصه‌ها، یعنی «بن مایه / موتیف» را مورد بررسی و تجدیدنظر قرار دهیم. درج برابرهای فارسی اصطلاح motif و نیز، درج تعاریف رایج از این اصطلاح و نقد آن‌ها، و نشان دادن درجه اعتبار، رسایی و نارسایی تعاریف، و نیز، عرضه تعریف تازه و کاربردی، به همراه شواهد و مصادیقی از متون داستانی، ساختار نوشته حاضر را شکل خواهد داد.

اصطلاح موتیف^۴ (motif / motive) را در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، به شکل‌های مختلف برابرگذاری کرده‌اند. عده‌ای، واژه «بن مایه» را برای آن برگزیده‌اند. (میرصادقی: ۱۳۷۷، صص. ۴۷ و ۳۱۸؛ داد: ۱۳۷۵؛ ص. ۳۵۹؛ سلیمانی: ۱۳۷۲، ذیل «بن مایه»؛ مقدادی: ص. ۲۸۱) برخی دیگر، آن را برابر واژه «مایه» فارسی و البته، مترادف «بن مایه» دانسته‌اند. (حسینی: ۱۳۶۹، ذیل motif) در تعدادی دیگر از فرهنگ‌ها، «مایه تکراری» و «مایه قراردادی» را برای آن منظور کرده‌اند. (سلیمانی: ۱۳۷۲، ذیل motif) مجدی و هبه، برابر ناگویای «الموضوع الدال» (موضوع دلال‌تگر) را برای این اصطلاح به کار برده است و بالاخره، در برخی

۱. این مقاله نخستین بار در فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، سال دوم، شماره پنجم، بهار ۱۳۸۸، به چاپ رسیده است.

۲. نک: مقاله «مضمون، مایه غالب، و نماد»: احمد سمعی گیلانی، فصلنامه نامه فرهنگستان، دوره نهم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۶.

۳. narratology

۴. در موسیقی، اصطلاحی هست که leitmotiv (مایه مکرر) خوانده می‌شود. از آن‌جا که کاربرد این اصطلاح در نقد ادبی، موجب خلط مبحث شده، از کاربرد آن در این مقاله خودداری می‌کنیم و آن را برابری مناسب برای motif نمی‌دانیم.

منابع تخصصی‌تر، تعبیر «نقش‌مایه» را برای موتیو، پیشنهاد کرده‌اند. (فلکی: ۱۳۸۲، ص. ۱۳۶؛ والاس مارتین: ۱۳۸۲، ذیل «نقش‌مایه») با این همه، آن چه در مرتبه نخست اهمیت قرار دارد این است که بدانیم تعاریف و خصوصیات «بن‌مایه» در مطالعات داستانی و نوع کاربرد آن در داستان چیست.

۱. تعاریف بن‌مایه

در این جا، تعاریف موجود را بی‌هیچ ترتیبی، نقل و بررسی می‌کنیم:

تعریف نخست:

بن‌مایه یا موتیف / موتیو، در ادبیات، عبارت است از درون‌مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی است که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود. (میرصادقی: ۱۳۷۷، ذیل «بن‌مایه»)

این تعریف، چند ایراد اساسی دارد: نخست آن که، دایره شمول آن به قدری وسیع است که تقریباً همه عناصر عام و خاص موجود در متون ادبی روایی و غیرروایی (ده عنصر) را دربرمی‌گیرد. از این روست که می‌توان گفت میرصادقی «بن‌مایه در ادبیات» را، به طور عام، مورد بررسی قرار داده است نه صرفاً «بن‌مایه در ادبیات داستانی» را. دیگر این که، بن‌مایه‌های موجود در ادبیات روایی، ویژگی‌هایی دارند که در این تعریف ذکری از آن‌ها به میان نیامده است و یا، فاقد ویژگی‌هایی هستند که مورد تأکید میرصادقی بوده‌اند. سوم این که، این تعریف، از حیث منطقی، جامع و مانع نیست: «جامع» نیست، از آن روی که خیل کثیری از «نماد»‌ها را که غالباً زیرمجموعه بن‌مایه‌ها هستند، دربر نمی‌گیرد؛ هر چند که در ادامه تعریف مذکور، مثال‌هایی درج گردیده که همگی از نوع نماد هستند. «مانع» نیست، از آن جهت که مقولاتی چون درون‌مایه، اندیشه^۱ و موضوع^۲ را به سادگی، آن هم بی‌هیچ توضیح ممیزی، نمی‌توان در ردیف بن‌مایه‌های داستانی دسته‌بندی کرد. از این سنخ است «تصویر خیال»^۳ که مصادیق آن معلوم نیست و اساساً در قصه‌ها، کارکردی متفاوت دارد. همچنین، نمی‌دانیم که آیا بر پایه تعریف مذکور، تکرار هر کلمه یا عبارتی در یک اثر ادبی، به شکل‌گیری «بن‌مایه» منجر می‌شود و یا تنها، کلمات و عباراتی خاص، آن هم در بافتی ویژه، چنین امکانی را می‌یابند؛ و نیز، زمانی که میرصادقی، در پایان بحث، به «بن‌مایه عشقی و عاطفی در قصه‌های بلندی چون سمک عیار، داراب‌نامه و امیرارسلان» اشاره می‌کند، آیا مرز میان درون‌مایه و بن‌مایه را نادیده نگرفته و این دو اصطلاح را به هم درنیاخته است؟

نکته دیگر این که، این تعریف هیچ ملاک ممیزی برای تشخیص بن‌مایه از سایر عناصر داستان ارائه نمی‌دهد و نیز، کیفیت حضور و کارکرد آن را در داستان مشخص نمی‌کند. از این روست که بر اساس تعریف فوق، میرصادقی تقریباً هر عنصر موجود در یک اثر ادبی را به شرط آن که «تکرار» شود، در ردیف «بن‌مایه»‌ها قرار می‌دهد.

تعریف دوم:

«بن‌مایه، درون‌مایه، شخصیت یا الگوی معینی [است] که به صورت گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود.» (داد: ۱۳۷۵، ذیل «بن‌مایه»)

این تعریف، محدودتر و از جهاتی، دقیق‌تر از تعریف پیشین است؛ هرچند که در این تعریف نیز، «درون‌مایه» جزئی از «بن‌مایه» دانسته شده است، حال آن‌که «درون‌مایه» در قصه، عنصر معین و ملموسی در ردیف سایر عناصر ساختاری نیست که بتوان آن را همچون بن‌مایه‌ها رده‌بندی کرد و تعریف خاصی دارد که آن را از سایر عناصر متمایز می‌سازد. بر این تعریف نیز اشکالاتی وارد است؛ از جمله این که نمی‌دانیم منظور واضح، از «الگوی معین» در ادبیات و هنر، دقیقاً چه عنصری است؟ از این حیث، تعریف فوق نیز، مبهم به نظر می‌رسد. به همین دلیل، صاحب تعریف، در ادامه سخن خویش، با درج مثالی، می‌افزاید:

بن‌مایه، همچنین به عنصری تکراری در یک اثر ادبی گفته می‌شود. برای نمونه، در داستانی که درون‌مایه آن بر ویرانگری انسانی محروم از عشق استوار است و عشق را نمی‌شناسد، ظاهر شدن گاه و بی‌گاه زنی که فرزندش را گم کرده است، بی‌آن که ارتباطی با پیرنگ داستان داشته باشد، می‌تواند بن‌مایه داستان باشد.

چنین تعریف‌هایی، هرچند بر جنبه‌هایی از اصطلاح «بن‌مایه» پرتو می‌افکنند، از آن‌جا که محدود به حوزه خاص ادبیات روایی نیستند، کارکرد ویژه‌ای در این زمینه ندارند. به علاوه، در این تعاریف، مرزهای میان صورت و محتوا، لغزان و درهم آمیخته است. به همین دلیل، برخی از این تعاریف، گرایش به محتوا دارند و برخی دیگر به ساختار.

تعریف سوم:

بن‌مایه در ادبیات، به عنصر رایجی اطلاق می‌گردد که از طریق تکرار^۱ در متن، معنایی خاص می‌یابد. بن‌مایه‌ها شاید در اثری خاص از یک نویسنده و یا در تمام آثار او ظاهر شوند و بر روی «معنی» و «تأثیر»^۲ تأکید کنند... بن‌مایه، امروزه بر «شخصیت‌ها»، «مضامین»، «مفاهیم»، «رویدادها» و «توبی»^۳های خاص و شناخته‌شده‌ای دلالت دارند. هیچ‌کدام از این عناصر، به تنهایی، روایت کاملی را

1. frequency

2. effect

۳. topos: کلمه‌ای است یونانی، به معنی پیش‌پاافتاده و مبتذل که اشاره به موتیوهای تکراری و معمولی در ادبیات دارد، نظیر «تشبیب» یا «حالی خوش باش» در شعر غنایی (گری: ۱۳۸۲، ص. ۳۳۲)

نمی‌سازند، اما در ترکیب‌های هم‌خوان، اجزای روایت را شکل می‌دهند و جزئیات روایت و نقش‌های کامل روایی را به وجود می‌آورند. (Thompson: 1973, v1 p. 10)

در این تعریف، تأکید استیث تامسون بر «معنای خاص»، اهمیت بسیاری دارد؛ چراکه برخی از عناصر مورد اشاره وی، ممکن است در متنی، در معانی غیر خاص و غیر تأکیدی، به کار رفته باشند و بن‌مایه به شمار نیایند. از این رو، در ادامه تعریف، بر دو ویژگی بن‌مایه‌ها، یعنی «معنی‌افزایی» و «تأثیرگذاری» تأکید می‌کند. به علاوه، تصریح تامسون بر مصادیق «بن‌مایه»، تشخیص و تفکیک آن‌ها را بر ما آسان‌تر کرده است. پیداست که وی، توجه خاصی به بن‌مایه‌ها در قصه‌ها یا ادبیات روایی دارد. و بالاخره این‌که، وی با درج جمله «بن‌مایه‌ها شاید در اثری خاص از یک نویسنده و یا در تمام آثار او ظاهر شوند»، زمینه و حوزه کاربرد بن‌مایه‌ها را نیز مشخص کرده است.

تعریف چهارم:

در فرهنگ اصطلاحات ادبی آبرامز، در تعریف موتیو، چنین آمده است:

بن‌مایه، عنصری است از گونه «رویداد»، «طرح» یا «قاعده» که به‌طور مکرر در ادبیات کاربرد دارد. مانند خانم لاتلی که می‌خواهد شاهزاده خانم زیارویی شود... و یا، مانند مردی که به‌طرز هولناکی به دست زنی جادوگر، افسون شده است... (Abrams: 1973, pp. 101-102)

این تعریف نیز چندان دقیق و گویا نیست و ما به‌درستی نمی‌دانیم منظور از «طرح» و «قاعده» ای که می‌تواند بن‌مایه باشد، چیست. در عین حال، بسیاری از عناصر هستند که جزو بن‌مایه محسوب می‌شوند ولی در این تعریف یادی از آن‌ها نشده است.

تعریف پنجم:

وهبه، در فرهنگ اصطلاحات ادبی خود، «موتیو» را «الموضوع الدال!» می‌خواند و در توضیح آن، چنین می‌گوید:

الموضوع الدال، هو موضوع أو حَدَثٌ قَصَصِيٌّ أوْ شَخْصِيٌّ أوْ فِكْرَةٌ أوْ عِبَارَةٌ تَتَكَرَّرُ فِي ادبٍ مَا (اصل!) او مآثورات شعبية معينة، وقد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب. مثال ذلك شخصية «شهرزاد» أو قصة «دون خوان». وقد يتكرر في ادبٍ واحدٍ في عصورٍ مختلفةٍ مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الأدب الانجليزي منذ شكسبير حتى أوائل القرن العشرين لدى ويليام بتلر ويتس William butler yetis، وقد يتكرر في الاثر ادبي الواحد، وذلك مثل عبارة «ثم ادرکها الصباح فسکت عن الكلام المساح» في الف ليلة و ليلة. (wahba:1974, p. 322)

این تعریف، چند امتیاز دارد: نخست آن‌که مصادیق بن‌مایه‌ها (نظیر موضوع، حادثه داستانی، فکر و عبارت) را در آثار ادبی مشخص کرده است. دیگر آن‌که، وهبه نیز مانند تامسون، نکته‌ای توضیحی بر تعریف خود افزوده که در سایر تعاریف، کمتر دیده می‌شود و آن تأکیدی است بر این نکته که «بن‌مایه گاهی در آثار ادبی متعدّد تکرار می‌شود؛ زمانی در شاخه‌ای از ادبیات و در ادوار مختلف به‌طور مکرّر به کار می‌رود و بالاخره، گاهی، در یک اثر ادبی معین مکرراً حضور می‌یابد.»

با این‌همه، این تعریف نیز، نقش و کارکرد بن‌مایه را در اثر ادبی، به‌ویژه در داستان، روشن نمی‌کند.

تعریف ششم:

بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر، یک رویداد، یا یک کهن‌الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید. در داستان پریان، این بن‌مایه می‌تواند اشخاص و حیوانات مانند اسب، جادوگر یا شاهزاده باشند و یا رخدادهایی نظیر دزدیده شدن شاهزاده خانم توسط جادوگر و نجات وی توسط قهرمان - شاهزاده که تقریباً در تمامی این‌گونه داستان‌ها تکرار می‌شود. (مقدادی: ۱۳۷۸، ص. ۲۸۱)

این تعریف که بر دیدگاه ساختارگرایانی چون ولادیمیر پراپ (۱۹۷۰ - ۱۸۹۵ م.) مبتنی است صرفاً بر دو عنصر بن‌مایه‌ساز، یعنی «نقش^۱» و «کنش^۲» تأکید دارد، حال آن‌که عناصر دیگر نظیر اشیا، مکان‌ها، و مفاهیم را مورد توجه قرار نداده است. به‌علاوه، تأکید تعریف یادشده بر «تأثیر زیبایی‌شناختی بن‌مایه»، از اهمیت و نقش این عنصر در داستان سخن می‌گوید که نکته‌ای درخور توجه است. همچنین، اشاره ضمنی تعریف، بر نقش بن‌مایه در داستان‌های پریان، به ما می‌گوید که مقدادی، بن‌مایه را فقط در این گونه داستانی مدّ نظر داشته است؛ بنابراین، بررسی این عنصر در سایر گونه‌ها که ضرورتی است تام، از دید او پنهان مانده است.

تعریف هفتم:

در پیش‌گفتار کتاب روایت داستانی نیز، تعریفی از بن‌مایه آمده است که چون صرفاً با نگرش حاکم بر قلمرو ادبیات داستانی نوشته شده، به مقصود ما در این گفتار نزدیک‌تر است؛ آن تعریف، چنین است:

... در تئوری داستان‌نویسی، motive نه به معنای انگیزه، بلکه به معنای درون‌مایه، تصویر و شکل

تیپیک تشخیص‌یافته در یک داستان اطلاق می‌شود، یعنی نقش پایه‌ای یا درونی عناصر مختلف در داستان. مانند موتیو «قلم‌دان» در یوف کور یا «موسیقی» در مسخ. (فلکی: ۱۳۸۲، ص. ۹)

مؤلف، بلافاصله در ادامه تعریف، از لغزان بودن اصطلاح «بن‌مایه» سخن می‌گوید و آن را به سبب این که ذهن را به سمت مضمون می‌کشاند، نارسا می‌خواند و اصطلاح «نقش‌مایه» را برای این منظور پیشنهاد می‌کند.

آن‌چه در این تعریف، چشمگیر است محدودیت و مرزمندی حوزه تعریف و نیز، کاربرد دقیق صفت «تشخیص‌یافته» برای عناصری چون «درون‌مایه»، «تصویر» و «شکل‌تیپیک» در داستان است. چنان‌که پیداست، فلکی، این صفت را به جای صفت «تکرارشونده» در تعاریف پیشین، برگزیده است که به نظر می‌رسد گزینشی درست و دقیق باشد. علت این امر ظاهراً آن است که بسیاری از بن‌مایه‌های داستانی، به‌رغم حضور و وجود قطعی‌شان در داستان، ممکن است چندان تکرار نشوند، اما به قدر کافی تشخیص و برجستگی داشته باشند.

تعریف هشتم:

الکساندر وسلوفسکی (۱۹۰۶ - ۱۸۳۸ م.)، فولکلورشناس روسی، در تعریف بن‌مایه می‌نویسد

منظور من از بن‌مایه، ساده‌ترین واحد روایی غیرقابل تقسیم است که به شیوه‌ای تخیلی، به پرسش‌های گوناگون ذهنیت بدوی یا پرسش‌های مربوط به آداب و رسوم پاسخ می‌دهد.

آن‌گاه عبارت «اژدها دختر پادشاه را می‌رباید» را به عنوان مثال، نقل می‌کند. (پراپ: ۱۳۶۸، ص. ۳۸؛ تودوروف: ۱۳۷۹، ص. ۸۶)

پیداست که این تعریف، به‌رغم این که بر مشخصه مهم بن‌مایه‌ها، یعنی کوچک‌ترین واحد روایی بودن‌شان اشاره دارد، تعریفی شهودی و ناگویاست. به همین دلیل، پراپ که از کار وسلوفسکی الهام گرفته بود، این شیوه نگرش او را مورد انتقاد قرار می‌دهد، چراکه معتقد است چنین جمله‌ای، جمله‌ای نیست که تجزیه‌پذیر نباشد. پراپ، این جمله را شامل چهار عنصر «اژدها، ربودن، دختر و پادشاه» می‌داند. آن‌گاه، برای رفع این کاستی، معیار گزینشی را پیشنهاد می‌کند که همانا «ثبات» و «تغییر» است. برای مثال، او می‌بیند که در قصه‌های پریان روسی، «ربودن» عنصر ثابت است، حال آن‌که، سه عنصر دیگر از قصه‌ای به قصه دیگر تغییر می‌کنند. پس، اعلام می‌دارد که تنها، عنصر نخست، یعنی «ربودن» است که سزاوار نام «نقش = بن‌مایه» است که نزد او واحد پایه به شمار می‌رود. (پراپ: ۱۳۶۸، ص. ۳۸؛ تودوروف: ۱۳۷۹، ص. ۸۷) به نظر می‌رسد منظور پراپ از بن‌مایه، اساسی‌ترین و ثابت‌ترین عنصر ساختاری داستان (عمل)

ربودن) باشد. اگر چنین است، ضروری خواهد بود که هر فعلی، فاعل و مفعولی هم داشته باشد تا جمله داستانی اولیه شکل بگیرد. هر چند به جای عناصری چون «اژدها» و «دختر»، می‌توان از عناصر جایگزین استفاده کرد، با این حال، هرگز حتی به طور بالقوه نیز از وجود شخصیت در داستان، بی‌نیاز نیستیم.

تعاریف بن‌مایه در یک نگاه

مصادیق بن‌مایه‌ها	ویژگی‌ها	نقش و کارکرد	حوزه کاربرد
میرصادقی	تکرارشوندگی	-----	در اثر ادبی واحد در آثار ادبی مختلف
داد	تکرارشوندگی	-----	در ادبیات در هنر
تامسون	رواج تکرارشوندگی شناخته‌شدگی	معنی بخشی تأثیرگذاری مشارکت در نقش روایت	یک اثر نویسنده‌ای خاص آثار مختلف یک نویسنده خاص
آبرامز	تکرارشوندگی	-----	در ادبیات
وهبه	تکرارشوندگی	----- ---	در ادبیات برخی ملل در شاخه‌ای از ادبیات در اثر ادبی واحد
مقدادی	تکرارشوندگی	غنای زیبایی‌شناختی	در داستان در داستان پریان در گونه‌ای خاص از داستان
فلکی	تشخص‌یافتگی	نقش پایه‌ای و درونی عناصر مختلف در داستان	در داستان

چنان‌چه مشاهده می‌شود دایره مصادیق بن‌مایه‌ها در تعاریف درج‌شده، بسیار گسترده است و موارد متعدد و گاه متناقضی را دربرمی‌گیرد. این امر، حکایت از اختلاف دیدگاه و تفاوت برداشت صاحبان تعاریف از این

اصطلاح دارد. از این رو، وجه اشتراک این تعاریف در مصادیق بن‌مایه‌ها، اندک است و با قدری تسامح، شاید بتوان عناصری چون «حادثه»، «شخصیت»، «درون‌مایه»، «الگوی معین» و «تصویر یا تصویر خیال» را از مصادیق مشترک این تعاریف به شمار آورد. پیداست که هرگز تمامی این مقولات متعدد و بعضاً متفاوت را که بیش از شانزده مورد است، نمی‌توان ذیل یک اصطلاح (بن‌مایه) جای داد و مدّعی غرضه تعریفی علمی و جامع و مانع بود. از این رو، ضرورت دارد پس از تفکیک و طبقه‌بندی مقولات یادشده، به وضع تعریف دقیق‌تری از بن‌مایه، اقدام شود.

در بحث از ویژگی‌های بن‌مایه، تقریباً تمامی تعاریف، به صفت «تکرارشوندگی» این عنصر اشاره کرده‌اند، اما تامسون علاوه بر آن، بر خصیصه «شناخته‌شدگی» بن‌مایه نیز تأکید دارد و فلکی نیز، صفت «تشخص‌یافتگی» را ظاهراً به جای نتیجه تکرارشوندگی می‌آورد که این هر دو، صفات متمیز مناسبی برای شناخت و تفکیک بن‌مایه‌ها هستند.

نه میرصادقی، نه داد، نه آبرامز و نه وهبه، هیچ‌کدام به اهمیت، نقش و کارکرد بن‌مایه در اثر ادبی، اشاره نکرده‌اند، اما سه تعریف دیگر، به نکاتی می‌پردازند که در بررسی و تحلیل بن‌مایه می‌تواند بسیار مفید واقع شود. تامسون، به نقش «معنی‌افزایی / معنی‌آفرینی» و «تأثیرگذاری» بن‌مایه‌ها اشاره می‌کند و کارکرد بن‌مایه را در شکل‌گیری روایت روشن می‌سازد. مقدادی معتقد است که بن‌مایه، موجب غنای زیبایی‌شناختی داستان خواهد شد و فلکی نیز، برای بن‌مایه در داستان نقش پایه‌ای قائل است و تصریح می‌کند که بن‌مایه‌ها به استحکام پیوند درونی عناصر داستان یاری می‌رسانند.

حوزه کاربرد بن‌مایه نیز گستره وسیعی دارد. برخی معتقدند که بن‌مایه، هم در عرصه ادبیات کاربرد دارد و هم در حوزه سایر هنرها (داد: ۱۳۷۵) گروهی دیگر، آن را صرفاً در حوزه ادبیات جست‌وجو می‌کنند، ولی منحصر در شاخه خاصی از ادبیات، مثلاً داستان نمی‌دانند. (میرصادقی: ۱۳۷۷ / آبرامز: ۱۹۷۳ / داد: ۱۳۷۵ / وهبه: ۱۹۷۴) برخی دیگر تصریح دارند که بن‌مایه، عنصر اختصاصی حوزه داستان و روایت است. (تامسون: ۱۹۷۳ / مقدادی: ۱۳۷۸ / فلکی: ۱۳۸۲) نتیجه آن‌که، چون بن‌مایه در حوزه‌های متعدد کاربرد دارد لازم است از زوایای مختلف مورد بررسی قرار گیرد. همچنین باید توجه داشت که صفت و کارکرد بن‌مایه در ادبیات به معنی عام کلمه، با بن‌مایه در آثار روایی، متفاوت خواهد بود. بدیهی است که ما در این گفتار به بررسی بن‌مایه در ادبیات داستانی، آن هم بیشتر در داستان‌های سنتی فارسی نظر خواهیم داشت. پیش از آن‌که به تبیین چیستی بن‌مایه از منظر خود پردازیم، ضرورت دارد نگاهی به اصطلاح «نقش مایه مقید» و «نقش مایه آزاد» بیفکنیم که پیوندی نزدیک و مرزی نامتعیّن با بن‌مایه دارد.

الف. نقش مایه‌های مقید

نقش مایه‌های مقید، عناصر ساختاری اصلی، ثابت و تغییرناپذیر قصه‌ها، از نوع شخصیت و عمل‌های

داستانی و کنش‌گفتارها هستند که موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شوند و قوام طرح داستان — طرح در معنای عام کلمه و نه طرح فلان داستان خاص — بدان‌ها مربوط است. نقش مایه‌های مقید، از عناصر لازم قصه‌ها هستند و همچنان که تودوروف می‌گوید، بدون از بین بردن پیوند علی و معلولی رویدادها، نمی‌توان آن‌ها را از داستان حذف کرد. (تودوروف: ۱۳۸۵، ص. ۳۰۰) وجود «شخصیت» و «عمل داستانی یا حادثه»، حتی در صورت‌های ابتدایی روایی (روایات هسته‌ای) نیز ضروری است، وگرنه، اساساً قصه‌ای شکل نمی‌گیرد. مثلاً در داستان «بقال و ابله» سنایی، دو شخصیت و یک حادثه، جزو نقش مایه‌های مقید حکایت‌اند که با حذف آن‌ها، بنای داستان درهم می‌ریزد؛ هرچند ممکن است به جای شخصیت‌های ابله و بقال، اشخاص دیگری را جایگزین کرد، ولی در این‌که پیرنگ این قصه، به طور بالقوه، نیاز به دو شخصیت دارد، محل تردید نیست؛ و یا، حادثه به وقوع پیوسته در داستان، می‌تواند در عوض «سرقت»، حوادثی دیگر باشد. مهم آن است که به لحاظ نظری، قصه‌هایی با پیرنگ مشابه، هرگز از این عناصر بی‌نیاز نخواهند بود. [این نیز گفتنی است که نقش مایه‌های مقید، از نوع «عمل داستانی»، ممکن است در یک قصه، کنشی عینی یا ذهنی و یا گفت‌وگویی داستانی (کنش‌گفتار)، و یا ترکیبی از این‌ها باشد.^۱] نقش مایه‌های مقید یادشده در قصه سنایی، از عناصر سازنده داستان هستند که مولانا نیز، آن‌ها را در روایت خویش از این قصه، به کار گرفته است. با این تفاوت که شخصیت نخست مولانا، «عطار» است و شخصیت دوم، «گل‌خوار» و حادثه، همان حادثه روایت سنایی. پیرنگ دو روایت سنایی و مولانا، از نظر نقش مایه‌های مقید، کاملاً مشابه‌اند و تفاوت این دو روایت، به بن‌مایه‌هایی باز می‌گردد که وجه تمایز روایات سنتی از یکدیگرند. بر این اساس، ممکن است در ادبیات فارسی، ده‌ها روایت با عناصر نقش مایه‌ای مشابه (نظیر دو شخصیت و یک حادثه)، اما با بن‌مایه‌های متفاوت داشته باشیم.

مثال دیگر برای نقش مایه‌های مقید را در داستان «استاد و احوّل» مثنوی می‌توان نشان داد. وجود دو شخصیت و یک حادثه، در جایگاه نقش مایه‌های مقید، در این داستان ضروری است، اما این‌که شخصیت داستان، استادی باشد یا معلّمی یا پدری یا شیخی، و به جای احوّل، شاگردی یا فرزندی یا مریدی بنشیند، طرح داستان — طرح در معنای عام کلمه — لطمه‌ای نخواهد دید. همچنین است اگر، در عوض حادثه «شکستن شیشه»، مثلاً حوادثی چون «خوردن روزه»، «سوزاندن خرقة»، «تباہ کردن طعام» و یا «دور انداختن شیء ارزشمند» و نظایر این‌ها در محور داستان قرار گیرد، لطمه‌ای به پیرنگ داستان وارد نمی‌آید. بر این اساس، حضور نقش مایه‌های مقید در داستان، ضروری و قطعی است و بدون آن‌ها، پیرنگ داستانی شکل نخواهد گرفت.

ب. نقش مایه‌های آزاد

نقش مایه‌های آزاد، عناصر سناختاری فرعی و متغیر داستان‌ها، از نوع راوی، گزاره‌های روایی، توصیف مکان،

۱. فلکی در کتاب روایت داستان، در اثبات این نکته که گفت‌وگوها و تگ‌گویی‌ها نیز در مواردی می‌توانند نقش عمل داستانی را ایفا کنند می‌نویسد «مگر احساس و اندیشه نمی‌توانند جزو زندگی درونی شخصیت داستان یا به صورت کلی، انسان باشند؟ و تازه، مگر «احساس و اندیشه» در انواع دیگر تگ‌گویی‌ها بیان نمی‌شوند و آیا، «زندگی درونی و هویت ذهنی» در تگ‌گویی درونی، به عمل داستانی کمک نمی‌کند؟... (فلکی: ۱۳۸۲، ص. ۵۸)

زمان، اشخاص، موقعیت‌ها و حوادث، برخی گفت‌وگوها، تک‌گویی‌ها، حادثه‌های فرعی، نتیجه‌گیری‌ها و امثال این‌ها هستند که باعث تغییر موقعیت در داستان نمی‌شوند و چنان‌چه از روایت حذف گردند، ممکن است نظام معنایی و القایی مورد نظر قصه، از دست برود، اما پیرنگ داستانی آن بر جای خواهد بود. از این رو، نقش مایه‌های آزاد را برخلاف نقش مایه‌های مقید، می‌توان بدون از بین بردن توالی روایت، از داستان حذف یا کم و زیاد کرد، بی‌آن‌که طرح کلی داستان خدشه یابد.

این فرمول‌بندی، یعنی تقسیم عناصر ساختاری قصه به نقش مایه‌های مقید و آزاد را ظاهراً نخستین بار، بوریس توماشفسکی، در کتاب درون‌مایگان^۱ در فرمالیسم روسی عرضه کرده است. وی در باب انواع motif می‌نویسد «نقش مایه‌هایی که موجب تغییر موقعیت شوند، نقش مایه‌های پویا محسوب می‌شوند و نقش مایه‌هایی که باعث تغییر موقعیت نمی‌شوند، نقش مایه‌های ایستا به شمار می‌آیند.» (توماشفسکی: ۱۹۶۵، ص. ۷۰-۶۸) سپس در بازنمود مصادیق آن‌ها، می‌افزاید: «توصیف^۲ مربوط به طبیعت، رنگ اقلیمی، اسباب و اثاثیه منزل، ویژگی‌های ساکن شخصیت‌ها و مواردی از این دست، عموماً نقش مایه‌های ایستا را تشکیل می‌دهند. کنش‌ها و رفتارهای شخصیت اصلی، نقش مایه‌هایی پویا هستند که برای داستان اهمیتی اساسی دارند و باعث حرکت آن می‌شوند.» (همان: ۱۹۶۵، صص. ۷۰-۶۸)

از آن‌جا که در سنت قصه‌پردازی فارسی، قصه‌پردازان عموماً بر روایت‌های پیشین، از نوع روایت‌های هسته‌ای^۳ تکیه کرده‌اند و چنین قصه‌هایی صرفاً بر نقش مایه‌های مقید مبتنی بوده‌اند، دست‌کاری و هنرنمایی قصه‌پردازان، بیشتر منحصر در استخدام عناصری از نوع نقش مایه‌های آزاد شده است. از این رو، درجه هنرمندی این قصه‌پردازان و ارزش‌های هنری چنین قصه‌هایی را می‌توان در نحوه استخدام همین عناصر جست‌وجو کرد. مثلاً در روایات مشابه زیر، که پیرنگی واحد دارند، می‌توان هسته داستان و نقش مایه‌های مقید آن را در عباراتی نظیر آن‌چه با دست‌کاری اندک، از دل روایات بیرون کشیده و در آغاز آن‌ها آورده‌ایم، خلاصه کرد و تمام عناصر فرعی را که بر تنه داستان رویده و ما آن‌ها را با عدد مشخص نموده‌ایم، جزو نقش مایه‌های آزاد به شمار آورد.

روایت داستان‌های بیدپای (نیمه نخست قرن ششم)

طرح فشرده داستان با نقش مایه‌های مقید آن: روباهی طبلی را سولاخ کرد، در میانه هیچ نداشت.

۱. این تعبیر را که معادل فارسی Thematics، عنوان کتاب توماشفسکی است، از کتاب درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ص. ۱۱۵، ترجمه فرزانه طاهری به وام گرفته‌ایم.

۲. درباره کارکرد و اهمیت «توصیف» در متون روایی، در حکم نقش مایه‌ای آزاد و عنصر روایی درجه دو و ساکن، می‌توان به مقاله «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره اول، ۱۳۸۷ مراجعه کرد.

۳. منظور از روایت هسته‌ای، روایتی است که صرفاً از یک واحد روایی کوتاه یا بلند، تشکیل شده باشد. نقطه مقابل این نوع از روایت، روایت ترکیبی است که معمولاً بیش از یک واحد روایی در آن حضور دارد. مثلاً داستان روباه و طبل از داستان‌های بیدپای، روایتی هسته‌ای است. حال آن‌که همین داستان در انوار سهیلی به دلیل حضور واحد روایی دیگر (در کمین مرغ نشستن روباه و از دست دادن آن) به روایتی ترکیبی بدل شده است. ملاک ترکیبی بودن روایت، نه طول قصه، بلکه تعدد واحدهای روایی آن است.

وقتی روباهی گرسنه به بیشه‌ای رسید و در آن بیشه طبلی افتاده بود و باد شاخ درخت را می‌جنبانید و از آن طبل به سبب شاخ بانگی سخت بر می‌آمد. روباه گفت: به همه حال، این بانگ به این صعبی از قوتی تواند بود. چندان بکوشید که طبل را سولاخ کرد. چون بدید در میانه هیچ نداشت. با خود گفت که ای عجب! چنان می‌نماید که هر چه بانگ بلندتر دارد و تن بزرگ‌تر، میان او تهی‌تر و بی‌مغزتر بود. (بخاری: ۱۳۶۹، ص. ۸۱)

نقش مایه‌های آزاد روایت: ۱. زمان کلی داستان (وقتی) / ۲. وصف حالت روباه (گرسنگی او) / ۳. تعیین مکان داستان (بیشه) / ۴. وصف موقعیت طبل (افتاده بودن طبل) / ۵. وصف فضا و موقعیت داستانی (صحنه وزش باد و برخاستن بانگ از طبل) / ۶. گفت‌وگوی روباه با خود یا تک‌گویی درونی او (خیال‌پردازی روباه) / ۷. حدیث نفس روباه / ۸. نتیجه‌گیری.

روایت مثنوی (قرن هفتم)

طرح فشرده داستان با نقش مایه‌های مقید آن: روباهی، اشکار خود را بهر طبلی باد داد.

آن دهل را مانی ای زفت چو عاد که برو آن شاخ را می‌کوفت باد
روبهی اشکار خود را باد داد بهر طبلی هم چو خیک پر ز باد
چون ندید اندر دهل او فرهی گفت خوکی به از این خیک تهی
روبهان ترسند ز آواز دهل عاقلش چندان زند که لا تقل

(مولوی: ۱۳۷۵، دفتر دوم، ۶۲-۳۱۵۹)

نقش مایه‌های آزاد: ۱. زمینه‌چینی برای بیان داستان (آن دهل را مانی...) / ۲. توصیف طبل (همچو خیک پر ز باد) / ۳. حدیث نفس روباه / ۴. نتیجه‌گیری.

روایت مجالس سبعة (اواخر قرن هفتم)

طرح فشرده داستان با نقش مایه‌های مقید آن: روباهی طبلی بدرید هیچ چربویی نیافت.

آورده‌اند که روباهی در بیشه‌ای رفت. آن‌جا طبلی دید آویخته در پهلوی درخت افکنده، و هر بادی که بجستی، شاخ درخت بر طبل رسیدی، آواز بلند به گوش روباه آمدی. روباه چون بزرگی طبل بدید و بلندی آواز بشنید، از حرص طمع در بست که گوشت و پوست او در خور شخص و آواز او باشد. همه روز تا به شب بکوشید و به هیچ کاری التفات نکرد تا به حیل بسیار به طبل رسید که گرد طبل خاراها بود و

خصمان بودند. چون بدان جا رسید و آن را بدید هیچ چربی نیافت. همچون عاشقان دنیا به شب هنگام مرگ، نوحه آغاز کرد که:

صیدم بشد و درید دام این بتر است می‌درد شد و شکست جام این بتر است
دل سوخته گشت و کار خام این بتر است دین ضایع و دنیا نه تمام این بتر است

(مولوی: ۱۳۷۹، ص. ۶۶)

نقش مایه‌های آزاد: ۱. گزاره‌های روایی (آورده‌اند که) / ۲. تعیین مکان داستان (بیشه‌ای) / ۳. وصف موقعیت طبل (آویخته در پهلوی درخت افکنده...) / ۴. وصف احوال درونی و خیال پردازی‌های روباه (روبه چون بزرگی طبل...) / ۵. وصف موقعیت روباه (همه روز تا به شب بکوشید...) / ۶. وصف حال خسران و ناامیدی روباه (همچون عاشقان دنیا به شب هنگام مرگ) / ۷. حدیث نفس روباه / ۸. نتیجه‌گیری روباه از کار خود.

روایت انوار سهیلی (قرن نهم)

طرح فشرده داستان با نقش مایه‌های مقید آن: روباهی، به واسطه جثه‌ای قوی (طبل)، صیدی حلال (مرغ خانگی) را از دست داد.

دمنه گفت آورده‌اند که روباهی در بیشه‌ای می‌رفت و به بوی طعمه هر طرف می‌گشت. به پای درختی رسید که طبلی پهلوی آن آویخته بودند و هرگاه بادی بوزیدی شاخی از آن درخت در حرکت آمده بر روی طبل رسیدی و آواز سهمگین از آن برآمدی. روباه به زیر درخت مرغ خانگی دید که منقار در زمین می‌زد و قوتی می‌طلبید. در کمین نشسته، خواست او را صید نماید که ناگاه آواز طبل به گوش او رسید. نگاه کرد و جثه‌ای دید به غایت فربه و آواز وی، مهیب استماع افتاد. طامعه روباه، در حرکت آمد. با خود اندیشید که هر آینه گوشت و پوست او فراخور آواز خواهد بود. از کمین مرغ بیرون آمده، روی به درخت نهاد. مرغ از آن واقعه خبردار شده، بگریخت و روباه به صد محنت، به درخت برآمد و بسی بکوشید تا آن طبل را بدرد. جز پوستی و پاره‌چوبی هیچ نیافت. آتش حسرت در دل وی افتاد و آب ندامت از دیده باریدن گرفت و گفت: دریغ که به واسطه این جثه قوی که همه باد بود آن صید حلال از دست من بیرون شد و از این صورت بی‌معنی هیچ فایده به من نرسید.

دهل در فغان است دایم ولی چه حاصل چو اندر میان هیچ نیست
گرت دانشی هست معنی طلب به صورت مشو غره کان هیچ نیست

(کاشفی: ۱۳۶۲، صص. ۸-۸۷)

نقش مایه‌های آزاد: ۱. راوی (دمنه) / ۲. گزاره‌های روایی (آورده‌اند که) / ۳. تعیین مکان داستان (بیشه‌ای) / ۴. توصیف حالت و موقعیت شخصیت اصلی داستان (روباهی به بوی طعمه... / ۵. تعیین مکان دقیق داستان (پای درخت) / ۶. ذکر منطق علیت داستان (هرگاه بادی بوزیدی... / ۷. توصیف موقعیت شخصیت دوم، یعنی مرغ خانگی (مرغی خانگی [را] دید که منقار در زمین... / ۸. توصیف موقعیت روباه (روباه، در کمین نشسته... / ۹. توصیف طبل (جثه‌ای دید به غایت فربه... / ۱۰. توصیف احوال درونی روباه (طامعه روباه در حرکت آمد... / ۱۱. تک‌گویی درونی روباه (با خود اندیشید که هرآینه گوشت و... / ۱۲. توصیف موقعیت روباه (از کمین مرغ بیرون آمده) / ۱۳. توصیف موقعیت مرغ خانگی (مرغ... بگریخت... / ۱۴. توصیف موقعیت روباه (به صد محنت به درخت برآمد و... / ۱۵. حدیث نفس روباه (آتش حسرت در دل وی افتاد... / ۱۶. توصیف رفتار روباه (آب ندامت از دیده باریدن گرفت و... / ۱۷. تک‌گویی روباه یا نتیجه‌گیری او (و گفت که به واسطه...)

چنان‌که مشاهده می‌شود روایت بیدپای، شش نقش مایه آزاد؛ روایت مثنوی، چهار نقش مایه آزاد؛ روایت مجالس سبعة، هفت نقش مایه آزاد، و روایت انوار سهیلی هفده نقش مایه آزاد دارد. طبعاً هر چه شمار و تنوع نقش مایه‌های آزاد بیشتر باشد، درون مایه داستان‌ها غنی‌تر و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها قوی‌تر خواهد بود. هر چهار روایت، طرح داستانی ساده‌ای دارند، با این همه، طرح روایت آخر به دلیل حضور واحد روایی مضاعف و وجود نقش مایه‌های مقید دیگر (شخصیت دیگر و حادثه دیگر) پیچیده‌تر شده است. این پیچیدگی را حتی در روایت مثنوی هم، البته با ایجازی شاعرانه، می‌توان دید. گویی که خاستگاه و مآخذ این دو روایت یکی بوده است. بررسی این عناصر، بخشی از دخل و تصرفی را که قصه‌پردازان در روایات موجود گذشته روا می‌داشته‌اند، مشخص خواهد کرد. اینک با روشن‌تر شدن دو عنصر صرفاً ساختاری نقش مایه‌های مقید و آزاد، به تشریح دیدگاه خود درباره عنصر مهم ساختاری - معنایی «بن‌مایه»، می‌پردازیم.

در نظر ما، بن‌مایه‌های داستانی، عناصر ساختاری - معنایی از نوع کنش‌ها، اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیا، نمادها و نشانه‌ها در قصه‌ها هستند که بر اثر تکرار، به عنصری تیپیک و نمونه‌وار بدل شده‌اند. بن‌مایه‌ها، در موقعیت روایی خاص و معمولاً به سبب تکرار شوندگی، برجستگی و معنای ویژه می‌یابند و حضورشان در قصه، موجب بسط حجمی آن، زیبایی روایت و تقویت جاذبه داستانی و درون مایه قصه می‌شود. بر این اساس، «بن‌مایگی» حالت ثابت و ویژگی ذاتی عناصر داستانی نیست، بلکه کیفیتی است عارضی که به‌طور مقطعی، در موقعیت روایی خاص، بر عنصری داستانی عارض می‌شود، حال آن‌که ممکن است همان عنصر، در داستانی دیگر، دارای چنین صفت و موقعیتی نباشد. بن‌مایگی، ممکن است بر عناصر اصلی داستان، از نوع «نقش مایه‌های مقید» عارض شود و یا بر عناصر فرعی آن، از نوع «نقش مایه‌های آزاد». با این همه، لزوماً تمام نقش مایه‌ها، اعم از مقید و آزاد، همیشه بن‌مایه نیستند. نقش مایه‌ها، زمانی حالت بن‌مایگی به خود می‌گیرند که صفت تکرار شوندگی و تیپ‌شدگی را پذیرفته باشند. از این رو، تقریباً تمامی عناصر ساختاری و بعضاً عناصر معنایی قصه‌ها، بالقوه، می‌توانند نقش و حالت بن‌مایگی را بپذیرند. بر

این اساس، تمام بن‌مایه‌ها، نقش‌مایه — اعم از مقید یا آزاد — هستند، اما همه نقش‌مایه‌ها، بن‌مایه محسوب نمی‌شوند.

بن‌مایه‌ها، معمولاً کارکردهای معنایی^۱، القایی^۲ و روایی^۳ متفاوتی در داستان‌ها دارند و غالباً، در یک یا چند قصه همزمان یا ناهمزمان، و یا در آثار داستانی یک عصر یا اعصار مختلف، در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدد و گاه، در گونه‌ای خاص از داستان‌ها، حضور می‌یابند. در توضیح مطلب، در روایت سنایی و مولانا از حکایتی واحد (حکایت «بقال و ابله» حدیقه الحقیقه و «عطار طراز و گل‌خوار» مثنوی) را، با تأکید بر بن‌مایه‌های داستانی، مورد مطالعه قرار می‌دهیم:

روایت سنایی

بود در شهر بلخ بقالی بی‌کران داشت در دکان مالی
 ز اهل حرفت فراشته گردن چابک اندر معامله کردن
 هم‌شکر داشت هم‌گل خوردن عسل و خردل و خل اندر دن
 ابله‌ی رفت تا شکر بخرد چون که بخريد سوی خانه برد
 مرد بقال را بداد درم گفت شکر مرا بده به کرم
 برد بقال دست زی میزان تا دهد شکر و برد فرمان
 در ترازو ندید صدگان سنگ گشت دلتنگ از آن و کرد آهنگ
 مرد بقال در ترازوی خویش سنگ صدگان نهاد از کم و بیش
 کرد از گل ترازو را پاسنگ تا شکر بدهدش مقابل سنگ
 مرد ابله مگر که گل خوردی تن و جان را فدای گل کردی
 از ترازو گلک همی دزدید مرد بقال نرم می‌خندید
 گفت مسکین خبر نمی‌دارد کین زیان است و سود پندارد
 هر چه گل کم کند همی زین سر شکرش کم شود سری دیگر...

(سنایی: ۱۳۵۹، ص. ۴۱۱)

ساختار روایی داستان سنایی، با نقش‌مایه آزاد «توصیف» آغاز می‌شود و با نقش‌مایه‌های مقیدی چون دو شخصیت (بقال و ابله) و یک حادثه اصلی (دزدی کردن) شکل خود را باز می‌یابد. چنان‌که پیداست دو

نقش مایه «ابله» و «دزدی کردن» جزو عناصری هستند که به‌طور مکرر در داستان‌های سنتی حضور دارند و به همین دلیل، حالت بن‌مایگی را نیز پذیرفته‌اند. شخصیت «ابله»^۱ را به دلیل تکرار شونده‌گی در قصه‌های فارسی و برجستگی خاص آن در این داستان، می‌توان از تیپ‌هایی دانست که عمدتاً در مقام «بن‌مایه» در داستان‌های فارسی ایفای نقش می‌کند. در کنار این بن‌مایه‌ها که به دلیل نقش مایگی، حضورشان در داستان ناگزیر است، دو بن‌مایه «جست‌وجو برای یافتن چیزی» و «تمسخر و ریشخند کردن دیگران» نیز در داستان حضور دارد که بر جذابیت قصه افزوده است. گفتنی است که این دو بن‌مایه نیز، مکرراً در داستان‌های فارسی دیده شده است.

روایت مولانا

پیش عطاری یکی گل‌خوار رفت تا خرد ابلوچ قند خاص زفت
 پس بر عطار طرار دو دل موضع سنگ ترازو بود گل
 گفت: گل سنگ ترازوی من است گر ترا میل شکر بخردن است
 گفت هستم در مهمی قندجو سنگ میزان هر چه خواهی باش گو
 گفت باخود پیش آن که گل‌خور است سنگ چبود گل نکوتر از زر است...
 اندر آن کفه ترازو ز اعتداد او به‌جای سنگ آن گل را نهاد
 پس برای کفه دیگر به دست هم به قدر آن شکر را می‌شکست
 چون نبودش تیشه‌ای او دیر ماند مشتری را منتظر آن جا نشاند
 رویش آن سو بود گل‌خور ناشکفت گل از او پوشیده دزدیدن گرفت
 ترس ترسان که نباید ناگهان چشم او بر من فتد از امتحان
 دید عطار آن و خود مشغول کرد که فزون‌تر دزد همین ای روی زرد
 گر بدزدی وز گل من می‌بری رو که هم از پهلوی خود می‌خوری
 تو همی ترسی ز من لیک از خری من همی ترسم که تو کمتر خوری
 گرچه مشغولم چنان احمق نیم که شکر افزون کشی تواز نی‌ام
 چون ببینی مر شکر را ز آزمود پس بدانی احمق و غافل که بود...

(مثنوی: دفتر چهارم، صص. ۳۱۶-۳۱۵)

۱. حکایاتی که «ابله»، شخصیت اصلی داستان است و حالت بن‌مایگی نیز دارد، در ادبیات روایی فارسی بسیاری دارند. از آن جمله، نک: ابله و واعظ: عشاق‌نامه: صص. ۳۳۷-۳۴۰/ عیسی و ابله: اخلاق محسنی: ص. ۵۴/ ابله و ریش‌پلند: منطق‌الطیر: ص. ۱۹۶/ ابله و خلقت شتر: حقیقة‌الحقیقه: ص. ۸۲. ابله و سرگذشت خواستن از مخنث: حقیقة‌الحقیقه: ص. ۳۱۶/ ابله و اسم اعظم خواستن از عیسی: مثنوی معنوی، دفتر دوم، صص. ۲۷۴-۲۵۴/ ابله و بستن شلوار به سر: سلسله‌الذهب: ص. ۵۸ و بسیار موارد دیگر.