

بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...

دکتر محمد پارسانسب

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

چکیده

اختلاف در فهم و کاربرد اصطلاحات رایج در حوزه ادبیات داستانی، از مشکلاتی است که گاه مانع از فهم درست و مشترک 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. همین امر، تشخیص و تمایز عناصر داستانی و در نتیجه، تحلیل داستان‌ها را در عمل با مشکل روبه‌رو ساخته است. نویسنده در این گفتار، قصد دارد یکی از پرکاربردترین اصطلاحات حوزه روایت‌شناسی، یعنی بن‌مایه را با تأکید بر «نقش‌مایه آزاد» و «نقش‌مایه مقید» بازنگری کند. برای این منظور، اهم تعاریف موجود در فرهنگ‌ها را نقد می‌کند، درجه رسایی و نارسایی آن‌ها را نشان می‌دهد و تعاریف مورد نظر خود را عرضه می‌کند. همچنین، انواع بن‌مایه را در داستان‌های سنتی فارسی طبقه‌بندی، و کارکردهای چهارگانه آن را در روایت تبیین خواهد کرد. بن‌مایه، اصطلاحی است ساختاری-معنایی که بیشتر با عناصر ساختاری داستان ارتباط می‌یابد نه صرفاً با جنبه‌های معنایی آن.

واژه‌های کلیدی: بن‌مایه، روایت‌شناسی، بن‌مایه آزاد، بن‌مایه مقید، روایت داستانی، کارکرد.

مقدمه

اختلاف در فهم و کاربرد اصطلاحات رایج در حوزه ادبیات داستانی، از مشکلاتی است که گاه مانع از درک درست و مشترک 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 انجام نشده و تنها، مقاله‌ای با عنوان «مضمون، مایه غالب و نماد» با طرح مباحثی مفید، اما کلی به این مقوله پرداخته است.^۱ نویسنده در این گفتار، قصد دارد یکی از اصطلاحات حوزه روایت‌شناسی^۲ قصه‌ها، یعنی «بن‌مایه/ موتیو» را بررسی و بازبینی کند. نمودن برابری فارسی اصطلاح **Motif**، درج تعاریف رایج این اصطلاح و نقد آن‌ها، نشان دادن درجه اعتبار و رسایی و نارسایی تعاریف، و نیز عرضه تعریف تازه و کاربردی به‌همراه شواهد و مصادیقی از متون داستانی، ساختار این نوشتار را شکل می‌دهد.

اصطلاح موتیو^۳ (**Motive / Motif**) را در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی فارسی به شکل‌های مختلف برابرگذاری کرده‌اند. عده‌ای واژه «بن‌مایه» را برای آن برگزیده‌اند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۷ و ۳۱۸؛ داد، ۱۳۷۵: ۳۵۹؛ سلیمانی، ۱۳۷۲: ذیل بن‌مایه؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). برخی دیگر، آن را برابر واژه «مایه» فارسی و البته مترادف «بن‌مایه» 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 وهبه برابر ناگویای «الموضوع الدال» (موضوع دلالتگر) را برای این اصطلاح به‌کار برده است و سرانجام، در برخی منابع تخصصی‌تر تعبیر «نقش‌مایه» را برای موتیو پیشنهاد کرده‌اند (فلکی، ۱۳۸۲: ۱۳۶؛ مارتین، ۱۳۸۲: ذیل نقش‌مایه). با این‌همه، آنچه اهمیت دارد، این است که بدانیم تعاریف و ویژگی‌های «بن‌مایه» در مطالعات داستانی و نوع کاربرد آن در داستان چیست؟

۱. تعاریف بن‌مایه

در اینجا، تعاریف بن‌مایه بی‌هیچ ترتیبی بازگو و بررسی می‌شود:

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 که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ذیل بن‌مایه).

این تعریف چند ایراد اساسی دارد: نخست اینکه، دایره شمول آن به قدری گسترده است که تقریباً همه عناصر عام و خاص موجود در متون ادبی روایی و غیرروایی (ده عنصر) را دربرمی‌گیرد؛ بنابراین می‌توان گفت میرصادقی «بن‌مایه در ادبیات» را به‌طور عام بررسی کرده است نه صرفاً «بن‌مایه در ادبیات داستانی» را. دیگر اینکه، بن‌مایه‌های موجود در ادبیات روایی ویژگی‌هایی دارد که در این تعریف ذکری از آن‌ها به‌میان نیامده و یا فاقد ویژگی‌هایی است که مورد تأکید میرصادقی بوده است. سوم اینکه، این تعریف از نظر منطقی، جامع و مانع نیست: «جامع» نیست از آن روی که گروه بسیاری از «نماد»ها را که اغلب زیرمجموعه بن‌مایه‌ها هستند، دربرنمی‌گیرد؛ هرچند در ادامه تعریف یادشده مثال‌هایی آمده که همگی از نوع نماد است. «مانع» نیست بدین سبب که مقولاتی چون درون‌مایه^۴، اندیشه^۵ و موضوع^۶ را به‌سادگی، آن‌هم بی‌هیچ توضیح ممیزی، نمی‌توان در ردیف بن‌مایه‌های داستانی دسته‌بندی کرد. از این گونه است «تصویر خیال»^۷ که مصادیق آن روشن نیست و اساساً در قصه‌ها کارکردی متفاوت دارد. همچنین، نمی‌دانیم که آیا بر پایه این تعریف، تکرار هر کلمه یا عبارتی در هر اثر ادبی به شکل‌گیری «بن‌مایه» منجر می‌شود و یا تنها، کلمات و عباراتی خاص آن هم در بافتی ویژه چنین امکانی می‌یابد؛ همچنین 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 درنیامیخته است؟

نکته دیگر اینکه، این تعریف هیچ ملاک ممیزی برای تشخیص بن‌مایه از سایر عناصر داستان ارائه نمی‌دهد و کیفیت حضور و کارکرد آن را در داستان مشخص نمی‌کند. از این روست که بر اساس این تعریف، میرصادقی تقریباً هر عنصر موجود در اثر ادبی را به شرط اینکه «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 آن نیز «درون‌مایه» جزئی از «بن‌مایه» دانسته شده است، حال اینکه «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 اینکه نمی‌دانیم منظور واضع از «الگوی معین» در ادبیات و هنر به‌طور دقیق چه عنصری است؟ بنابراین، این تعریف نیز مبهم به‌نظر می‌رسد. به‌همین دلیل، صاحب تعریف در ادامه سخن خویش با ذکر 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، بی‌آنکه ارتباطی با پیرنگ داستان داشته باشد، می‌تواند بن‌مایه داستان باشد.

چنین تعریف‌هایی هر چند بر جنبه‌هایی از اصطلاح «بن‌مایه» پرتو می‌افکنند، از آنجا که به حوزه خاص ادبیات روایی محدود نیستند کارکرد ویژه‌ای در این زمینه ندارند. به‌علاوه، در این تعاریف، مرزهای میان صورت و محتوا لغزان و درهم آمیخته است. به‌همین دلیل، برخی از این تعاریف به محتوا گرایش 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» تأکید کنند... بن‌مایه امروزه، بر «شخصیت‌ها»، «مضامین»، «مفاهیم»، «رویدادها» و «تویی»^۲ های خاص و شناخته‌شده‌ای دلالت دارد. هیچ‌کدام از این عناصر، به‌تنهایی، روایت کاملی را

نمی‌سازند؛ اما در ترکیب‌های همخوان، اجزای روایت را شکل می‌دهند و جزئیات روایت و نقش‌های کامل روایی را به وجود می‌آورند (تامسون^۱، ۱۹۷۳: ۱۰/۱).

در این تعریف، تأکید استیث تامسون بر «معنای خاص» اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا برخی از عناصر مورد اشاره وی ممکن است در متنی در معانی غیر خاص و غیر تأکیدی به کار رفته باشد و بن‌مایه به‌شمار نیاید. از این‌رو، در ادامه تعریف بر دو ویژگی بن‌مایه‌ها، یعنی «معنی‌افزایی» و «تأثیرگذاری» تأکید می‌کند. به‌علاوه، تصریح تامسون بر مصادیق «بن‌مایه»، تشخیص و تفکیک آن‌ها را آسان‌تر کرده است. پیداست که وی، توجه خاصی به بن‌مایه‌ها در قصه‌ها یا ادبیات روایی دارد و سرانجام اینکه با آوردن 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 فاش و هویداست مانند «یک نوع رویداد»، «طرح»، «ارجاع» یا «قاعده» که به‌طور مکرر در آثار ادبی کاربرد دارد؛ مانند خانم لاتلی که می‌خواهد شاهزاده‌خانم زیبارویی شود... و یا مردی که به‌طرز هولناکی به دست زنی جادوگر افسون شده است...» (آبرامز^۲، ۲۰۰۵: ۱۷۷).

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 است که جزء بن‌مایه به‌شمار می‌آید؛ اما 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 موضوعٌ او حَدَثٌ قَصَصِيٌّ او شخصيَّةٌ او فكرةٌ او عبارةٌ تتكرَّرُ في ادبٍ ما او مأثوراتٍ شعبيهٍ معيَّنه، و قد يتكرَّرُ الموضوع الدال في عدَّة آداب. مثال ذلك شخصيَّة «شهرزاد» او قصَّه «دون خوان». و قد يتكرَّرُ في ادبٍ واحد في عصورٍ مختلفه مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الادب الانجليزي منذ

شکسبیر حتّی اوائل القرن العشرين لدی ویلیام بتلر بیتس William butler yetis ، و قد يتكرّر في الاثر ادبي الواحد، و ذلك مثل عبارة «ثم ادركها الصباح فسكّت عن الكلام المساح» في الف ليله و ليله (۱۹۷۴: ۳۲۲).

این تعریف چند امتیاز دارد: نخست اینکه، مصادیق بن‌مایه‌ها (نظیر موضوع، حادثه داستانی، فکر و عبارت) را در آثار ادبی مشخص کرده است. دیگر اینکه، 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 به‌کار 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 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: ۲۸۱).

این تعریف که بر دیدگاه ساختارگرایانی چون ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵-۱۹۷۰م) مبتنی است، صرفاً بر دو عنصر بن‌مایه‌ساز، یعنی «نقش»^{۱۳} و «کنش»^{۱۴} تأکید دارد، حال اینکه عناصر دیگر نظیر اشیاء، 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 به نقش بن‌مایه در داستان‌های پریان، آشکار می‌سازد مقدادی بن‌مایه را فقط در این‌گونه داستانی مدّ نظر داشته است؛ بنابر این، بررسی این عنصر در سایر گونه‌ها که ضرورتی است تام، از دید او پنهان مانده است.

تعریف هفتم

در پیش‌گفتار کتاب *روایت داستان* نیز تعریفی از بن‌مایه آمده که چون فقط 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 شکل‌تپیک تشخیص‌یافته در یک داستان اطلاق می‌شود؛ یعنی نقش پایه‌ای یا درونی عناصر مختلف در داستان. مانند موتیو قلم‌دان در *بوف کور* یا موسیقی در *مسخ*» (فلکی، ۱۳۸۲: ۹).

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

آنچه در این تعریف چشمگیر می‌نماید، محدودیت و مرزمندی حوزه تعریف و نیز کاربرد دقیق صفت «تشخیص‌یافته» برای عناصری چون «درون‌مایه»، «تصویر» و «شکل‌تپیک» 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 آن، این 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^{۱۵} (۱۸۳۸-۱۹۰۶م)، فلکلورشناس 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 «ازدها دختر پادشاه را می‌ریابد» را برای مثال ذکر می‌کند (پراپ، ۱۳۶۸: ۳۸؛ تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶).

پیداست که این تعریف، با اینکه به ویژگی مهم بن‌مایه‌ها، یعنی کوچک‌ترین واحد روایی‌بودنشان اشاره دارد، تعریفی شهودی و ناگویاست. به‌همین دلیل، پراپ که از کار

وسلوفسکی الهام گرفته بود، از این شیوه نگرش او انتقاد می‌کند؛ زیرا معتقد است چنین جمله‌ای ممکن است تجزیه‌پذیر باشد. پراپ، این جمله را شامل چهار عنصر «اژدها، ربودن، دختر و پادشاه» می‌داند، آن‌گاه، برای رفع این کاستی معیار گزینشی را پیشنهاد می‌کند که همان «ثبات» و «تغییر» است. برای مثال، از نظر او در قصه‌های پریان روسی «ربودن» عنصر ثابت است، حال اینکه سه عنصر دیگر از قصه‌ای به قصه دیگر تغییر می‌کند. پس اظهار می‌کند که تنها، عنصر نخست یعنی «ربودن» سزاوار نام «نقش = بن‌مایه» است که نزد او واحد پایه به‌شمار می‌رود (همان‌جا). به‌نظر می‌رسد منظور پراپ از بن‌مایه، اساسی‌ترین و ثابت‌ترین عنصر ساختاری داستان (عملِ ربودن) باشد. اگر چنین باشد، ضروری خواهد بود هر فعلی، فاعل و مفعولی هم داشته باشد تا جمله داستانی اولیه شکل بگیرد. هر چند به‌جای عناصری چون «اژدها» و «دختر» می‌توان از عناصر جایگزین استفاده کرد، با این حال هرگز، حتی به‌طور بالقوه، از وجود شخصیت در داستان بی‌نیاز نیستیم.

تعاریف بن‌مایه در یک نگاه

مصادیق بن‌مایه‌ها	ویژگی‌ها	نقش و کارکرد	حوزه کاربرد
درون‌مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت، صحنه، فضا، رنگ، کلمه، عبارت	- تکرار شون‌دگی	-	- در اثر ادبی واحد - در آثار ادبی مختلف
درون‌مایه، شخصیت، الگوی معین	- تکرار شون‌دگی	-	- در ادبیات - در هنر
شخصیت‌ها، مضامین، الگوی معین	- رواج - تکرار شون‌دگی - شناخته‌شدگی	- معنابخشی - تأثیرگذاری - مشارکت در نقش روایت	- یک اثر نویسنده‌ای خاص - آثار مختلف یک نویسنده خاص

آبرامز	رویداد، طرح، قاعده	- تکرار شون‌دگی	-	- در ادبیات
وهبه	موضوع، حادثه، شخصیت، فکر، عبارت	- تکرار شون‌دگی	-	- در ادبیات برخی ملل - در شاخه‌ای از ادبیات - در اثر ادبی واحد
مقدادی	مفهوم، تصویر، رویداد، کهن‌الگو، اشخاص، حیوانات، رخدادها	تکرار شون‌دگی	- غنای زیبایی‌شناختی	- در داستان - در داستان پریان - در گونه‌ای خاص از داستان
فلکی	درون‌مایه، تصویر، شکل تپیک	تشخیص‌یافتگی	نقش پایه‌ای و درونی عناصر مختلف در داستان	- در داستان

چنان‌که مشاهده می‌شود، دایرهٔ مصادیق بن‌مایه‌ها در این تعاریف‌ها بسیار گسترده است و موارد بی‌شمار و گاه متناقضی را دربرمی‌گیرد. این امر، از اختلاف دیدگاه و تفاوت برداشت صاحبان تعاریف از این اصطلاح حکایت دارد. از این‌رو، 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 به‌شمار آورد. پیداست که هرگز نمی‌توان تمامی این مقولات متعدد و گاه متفاوت را که بیش از شانزده مورد است، ذیل یک اصطلاح (بن‌مایه) جای داد و مدعی عرضهٔ تعریفی علمی و جامع و مانع بود. بنابراین، ضرورت دارد پس از تفکیک و طبقه‌بندی مقولات یادشده، تعریف دقیق‌تری از بن‌مایه عرضه شود.

در بحث از ویژگی‌های بن‌مایه، تقریباً تمامی تعاریف به صفت «تکرارشوندگی» این عنصر اشاره کرده‌اند؛ اما تامسون علاوه بر آن، بر ویژگی «شناخته‌شدگی» بن‌مایه نیز تأکید دارد. فلکی نیز صفت «تشخص‌یافتگی» را ظاهراً به‌جای نتیجه تکرارشوندگی می‌آورد که این هر دو، صفات ممیز مناسبی برای شناخت و تفکیک بن‌مایه‌هاست. 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 می‌پردازد که در بررسی و تحلیل بن‌مایه می‌تواند بسیار مفید واقع شود. تامسون، به نقش «معناافزایی/ معناآفرینی» و «تأثیرگذاری» بن‌مایه‌ها اشاره می‌کند و کارکرد بن‌مایه را در شکل‌گیری روایت روشن می‌سازد. مقدادی معتقد است بن‌مایه موجب غنای زیبایی‌شناختی داستان می‌شود و فلکی نیز برای بن‌مایه در داستان نقش پایه‌ای قائل است و تصریح می‌کند که بن‌مایه‌ها به استواری پیوند درونی عناصر داستان یاری می‌رساند.

حوزه کاربرد بن‌مایه نیز گستره وسیعی دارد: برخی معتقدند بن‌مایه هم در عرصه ادبیات کاربرد دارد و هم در حوزه سایر هنرها (داد، ۱۳۷۵)؛ گروهی دیگر، آن را فقط در حوزه ادبیات جست‌وجو می‌کنند، ولی به شاخه خاصی از ادبیات مثلاً داستان منحصر نمی‌دانند (میرصادقی، ۱۳۷۷؛ آبرامز، ۱۹۷۳؛ داد، ۱۳۷۵؛ وهبه، ۱۹۷۴)؛ برخی دیگر نیز بر آن‌اند بن‌مایه عنصر اختصاصی حوزه داستان و روایت است (تامسون، ۱۹۷۳؛ مقدادی، ۱۳۷۸؛ فلکی، ۱۳۸۲). نتیجه اینکه، چون بن‌مایه در حوزه‌های بسیار کاربرد دارد، لازم است از زوایای مختلف بررسی شود. همچنین باید توجه داشت صفت و کارکرد بن‌مایه در ادبیات به معنای عام کلمه با بن‌مایه در آثار روایی متفاوت است. بدیهی است در این گفتار به بررسی بن‌مایه در ادبیات داستانی، آن هم بیشتر در داستان‌های سنتی فارسی توجه می‌شود.

پیش از تبیین چستی بن‌مایه از دیدگاه نویسنده مقاله، ضروری است به دو اصطلاح «نقش‌مایه مقید» و «نقش‌مایه آزاد» نگاهی افکنده شود که پیوندی نزدیک و مرزی نامتعیّن با بن‌مایه دارد.

نقش‌مایه‌های مقید

نقش‌مایه‌های 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 وابسته است. نقش‌مایه‌های مقید، از عناصر لازم قصه‌هاست و همچنان که تودوروف می‌گوید، بدون از بین بردن پیوند علی و معلولی رویدادها نمی‌توان آن‌ها را از داستان حذف کرد (تودوروف، ۱۳۸۵: ۳۰۰). وجود «شخصیت» و «عمل داستانی» یا «حادثه»، حتی در صورت‌های ابتدایی روایی (روایات هسته‌ای) نیز ضروری است و گرنه اساساً قصه‌ای شکل نمی‌گیرد؛ برای مثال در داستان «بقال و ابله» سنایی، دو شخصیت و یک حادثه جزء نقش‌مایه‌های مقید حکایت‌اند که با حذف آن‌ها بنای داستان در هم می‌ریزد. هر چند ممکن است به‌جای شخصیت‌های ابله و بقال، اشخاص دیگری را جایگزین کرد، در اینکه پیرنگ این قصه به‌طور بالقوه به دو شخصیت نیاز دارد، محل تردید نیست؛ و یا حادثه داستان می‌تواند در عوض «دزدی» رخداد دیگری باشد. مهم این است که به‌لحاظ نظری، قصه‌هایی با پیرنگ مشابه هرگز از این عناصر بی‌نیاز نخواهد بود. [این نیز گفتنی است که نقش‌مایه‌های مقید، از نوع «عمل داستانی»، ممکن است در هر قصه کنشی عینی یا کنشی ذهنی یا گفت‌وگویی داستانی (کنش گفتار) و یا ترکیبی از این‌ها باشد].^{۱۶}

نقش‌مایه‌های مقید یادشده در قصه سنایی، از عناصر سازنده داستان است که مولانا نیز آن‌ها را در روایت خویش از این قصه به‌کار 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 نقش‌مایه‌های مقید کاملاً مشابه است و تفاوت این دو روایت به بن‌مایه‌هایی باز می‌گردد که وجه تمایز روایات سنتی از یکدیگر است. بر اساس این، ممکن است در ادبیات فارسی، ده‌ها روایت با عناصر نقش‌مایه‌ای مشابه (نظیر دو شخصیت و یک حادثه)، اما با بن‌مایه‌های متفاوت وجود داشته باشد.

مثال دیگر نقش‌مایه‌های مقید را در داستان «استاد و احوال» مثنوی می‌توان نشان داد. وجود دو شخصیت و یک حادثه در این داستان در جایگاه نقش‌مایه‌های مقید ضروری است؛ اما اینکه شخصیت داستان استادی باشد یا معلمی یا پدری یا شیخی، و به‌جای احوال، شاگردی یا فرزندگی یا مریدی بنشیند، طرح داستان - طرح در معنای عام

کلمه - آسیبی نخواهد دید. همچنین اگر به جای حادثه «شکستن شیشه»، برای مثال حوادثی چون «خوردن روزه»، «سوزاندن خرقة»، «تباه کردن طعام» و یا «دور انداختن شیء ارزشمند» و مانند این‌ها در محور داستان قرار گیرد، آسیبی به پیرنگ داستان وارد نمی‌آید. بر اساس این، حضور نقش‌مایه‌های مقید در داستان ضروری و قطعی است و بدون آن‌ها پیرنگ داستانی شکل نخواهد گرفت.

نقش‌مایه‌های آزاد

نقش‌مایه‌های آزاد، عناصر ساختاری فرعی و متغیر داستان‌ها از نوع راوی، گزاره‌های روایی، توصیف مکان، زمان، اشخاص، موقعیت‌ها و حوادث، برخی گفت‌وگوها، تک‌گویی‌ها، حادثه‌های فرعی، نتیجه‌گیری‌ها و امثال این‌هاست که باعث تغییر موقعیت در داستان نمی‌شود و چنانچه از روایت حذف گردد، ممکن است نظام معنایی و القایی مورد نظر قصه از دست برود؛ اما پیرنگ داستانی آن بر جای خواهد بود. از این‌رو، نقش‌مایه‌های آزاد را برخلاف نقش‌مایه‌های 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 نقش‌مایه‌های مقید و آزاد را ظاهراً نخستین بار بوریس توماشفسکی^{۱۷} در کتاب *درون‌مایگان*^{۱۸} در *فرمالیسم روسی* عرضه کرده است. وی در باب انواع Motif می‌نویسد: «نقش‌مایه‌هایی که موجب تغییر موقعیت شوند، نقش‌مایه‌های پویا محسوب می‌شوند و نقش‌مایه‌هایی که باعث تغییر موقعیت نمی‌شوند، نقش‌مایه‌های ایستا به‌شمار می‌آیند.» (۱۹۶۵: ۶۸-۷۰). سپس در بازنمود مصادیق آن‌ها می‌افزاید:

توصیف^{۱۹} مربوط به طبیعت، رنگ اقلیمی، اسباب و اثاثیه منزل، ویژگی‌های ساکن شخصیت‌ها و مواردی از این دست، عموماً نقش‌مایه‌های ایستا را تشکیل می‌دهند. کنش‌ها و رفتارهای شخصیت اصلی، نقش‌مایه‌هایی پویا هستند که برای داستان اهمیتی اساسی دارند و باعث حرکت آن می‌شوند (همان‌جا).

از آنجا که در سنت قصه‌پردازی فارسی، قصه‌پردازان عموماً بر روایت‌های پیشین از نوع روایت‌های هسته‌ای^{۲۰} تکیه کرده‌اند و چنین قصه‌هایی صرفاً بر نقش‌مایه‌های

مقیّد مبتنی بوده‌اند، دست‌کاری و هنرنمایی قصّه‌پردازان بیشتر به استخدام عناصری از نوع نقش‌مایه‌های آزاد منحصر شده است. از این‌رو، درجه هنرمندی این قصّه‌پردازان و ارزش‌های هنری چنین قصّه‌هایی را می‌توان در شیوه استخدام همین عناصر جست‌وجو کرد؛ برای مثال در روایات مشابه زیر - که پیرنگی واحد دارند - می‌توان هسته داستان و نقش‌مایه‌های مقیّد 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 که بر تنه داستان روییده و با عدد مشخص شده است، جزء نقش‌مایه‌های آزاد به‌شمار آورد.

روایت داستان‌های بیدپای (نیمه نخست قرن ششم)

طرح فشرده داستان با نقش‌مایه‌های مقیّد آن: روباهی طبلی را سوراخ کرد، در میانه هیچ نداشت.

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 برمی‌آمد. 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: ۸۱).

نقش‌مایه‌های 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 نقش‌مایه‌های مقیّد 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 همچو خیک پر ز باد
چون ندید اندر دهل او فربهی گفت خوکی به از این خیک تهی
روبهان ترسند ز آواز دهل عاقلش چندان زند که لا تقل

(مولوی، ۱۳۷۵: دفتر دوم/۶۲-۳۱۵۹)

نقش‌مایه‌های 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 نقش‌مایه‌های 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 دربست که گوشت و پوست او درخور شخص و آواز او باشد. همه روز تا به شب بکوشید و به هیچ کاری التفات نکرد تا به حیلۀ بسیار به طبل رسید که گرد طبل خاها بود و خصمان بودند. چون بدانجا رسید و آن را بدرید هیچ چربویی نیافت. همچون عاشقان دنیا به شب‌هنگام 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: ۶۶)

نقش‌مایه‌های 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 خیال‌پردازی‌های 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 شب‌هنگام مرگ); ۷. حدیث نفس روباه; ۸. نتیجه‌گیری روباه از کار خود.

روایت انوار سهیلی (قرن نهم)

طرح فشرده داستان با نقش‌مایه‌های مقید آن: روباهی به‌واسطه 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 نشست، 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 هرآینه 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 بدرید. جز پوستی و پاره چربی 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: ۸۷-۸۸)

نقش‌مایه‌های 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 نشست...); 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 نقش‌مایه آزاد، روایت *مثنوی* چهار نقش‌مایه آزاد، روایت *مجالس سبعة* هفت نقش‌مایه آزاد و روایت *انوار سهیلی* هفده نقش‌مایه آزاد دارد. بالتبع هرچه شمار و تنوع نقش‌مایه‌های آزاد بیشتر باشد، درون‌مایه داستان‌ها غنی‌تر و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها قوی‌تر خواهد بود. هر چهار روایت طرح داستانی ساده‌ای دارند؛ اما طرح روایت آخر به دلیل حضور واحد روایی دوچندان و نقش‌مایه‌های 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 خاستگاه و مأخذ این دو روایت یکی بوده است.

بررسی این عناصر، بخشی از دخل و تصرف قصه‌پردازان را در روایات موجود گذشته روشن خواهد کرد. اینک، با روشن‌تر شدن دو عنصر صرفاً ساختاری نقش‌مایه‌های مقید و آزاد، به تشریح دیدگاه نویسنده درباره عنصر مهم ساختاری-معنایی «بن‌مایه» پرداخته می‌شود.

در نظر نگارنده، بن‌مایه‌های داستانی عناصر ساختاری-معنایی از نوع کنش‌ها، اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیاء، نمادها و نشانه‌ها در قصه‌هاست که بر اثر تکرار به عنصری تیبیک و نمونه‌وار بدل شده است. 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 درون‌مایه قصه می‌شود. بر اساس این، «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 اینکه ممکن است همان عنصر در داستانی دیگر دارای چنین صفت و موقعیتی نباشد. بن‌مایگی، ممکن است بر عناصر اصلی داستان، از نوع «نقش‌مایه‌های مقید» عارض شود و یا بر عناصر فرعی آن، از نوع «نقش‌مایه‌های آزاد». با این‌همه، لزوماً تمام نقش‌مایه‌ها - اعم از مقید و آزاد- همیشه بن‌مایه نیستند.

نقش‌مایه‌ها زمانی حالت بن‌مایگی به‌خود می‌گیرند که صفت تکرارشوندگی و تیپ‌شدگی را پذیرفته باشند؛ از این‌رو، تقریباً تمامی عناصر ساختاری و گاه عناصر معنایی قصه‌ها بالقوه می‌توانند نقش و حالت بن‌مایگی را بپذیرند. بر اساس این، تمام بن‌مایه‌ها، نقش‌مایه - اعم از مقید یا آزاد- هستند؛ اما همه نقش‌مایه‌ها، بن‌مایه به‌شمار نمی‌آیند.

بن‌مایه‌ها، معمولاً کارکردهای معنایی^{۲۱}، القایی^{۲۲} و روایی^{۲۳} متفاوتی در داستان‌ها دارند و اغلب در یک یا چند قصه هم‌زمان یا ناهم‌زمان، یا در آثار داستانی یک عصر، یا اعصار مختلف، یا در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدد و گاه در گونه‌ای خاص از داستان‌ها حضور می‌یابند. در توضیح مطلب، دو روایت سنایی و مولانا از حکایتی واحد (حکایت «بقال و ابله» *حدیقه الحقیقه* و «عطار طرار و گل‌خوار» *مثنوی*) با تأکید بر بن‌مایه‌های داستانی بررسی می‌شود:

روایت سنایی

بود در شهر بلخ بقالی	بی‌کران داشت در دکان مالی
ز اهل حرفت فراشته گردن	چابک اندر معامله کردن
هم شکر داشت هم گل خوردن	عسل و خردل و خل اندر دن
ابلهی رفت تا شکر بخرد	چون که بخرید 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 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...

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 بازمی‌یابد. چنان‌که پیداست، دو نقش‌مایه «ابله» و «دزدی کردن» جزء عناصری هستند که پی‌درپی در داستان‌های سنتی حضور دارند و به‌همین دلیل، حالت بن‌مایگی را نیز پذیرفته‌اند. شخصیت «ابله»^{۲۴} را به‌دلیل تکرارشوندگی در قصه‌های فارسی و برجستگی خاص آن در این داستان، می‌توان از تیپ‌هایی دانست که اغلب در مقام «بن‌مایه» در داستان‌های فارسی ایفای نقش می‌کند. در کنار این بن‌مایه‌ها که حضورشان در داستان به‌دلیل نقش‌مایگی 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 این دو بن‌مایه نیز بارها در داستان‌های فارسی دیده شده است.

روایت مولانا

<p>تا خرد ابلوج قند خاص زفت موضع سنگ ترازو بود گل گر تو را میل شکر بخریدن است سنگ میزان هرچه خواهی باش گو سنگ چبود گل نکوتر از زر است... او به جای سنگ آن گل را نهاد هم به قدر آن شکر را می‌شکست مشتری را منتظر آنجا نشاند گل از او پوشیده دزدیدن گرفت چشم او بر من فتد از امتحان که فزون‌تر دزد هین ای روی‌زرد رو که هم از پهلوی خود می‌خوری من همی ترسم که تو کمتر خوری</p>	<p>پیش عطاری یکی گل‌خوار رفت پس بر عطار طرار دودل گفت: گل سنگ ترازوی من است گفت هستم در مهمی قندجو گفت با خود پیش آن‌که گل‌خور است اندر آن کفه ترازو ز اعتداد پس برای کفه دیگر به دست چون نبودش تیشه‌ای او دیر ماند رویش آن سو بود گل‌خور ناشکفت ترس‌ترسان که نباید ناگهان دید عطار آن و خود مشغول کرد گر بلزدی وز گل من می‌بری تو همی ترسی ز من لیک از خری</p>
---	---

گرچه مشغولم چنان احمق نی‌ام / که شکر افزون کشی تو از نی‌ام
چون ببینی مر شکر را ز آزمود / پس بدانی احمق و غافل که بود...
(۱۳۷۵: دفتر چهارم / ۳۱۵-۳۱۶)

روایت مولانا با کنشی روایی و توصیف موقعیت داستانی آغاز، و با حضور نقش‌مایه‌های مقیدی چون دو شخصیت (عطار و گل‌خوار) و یک حادثه (دزدی) ساخته می‌شود. یک فقره گفت‌وگو و دو فقره واگویه درونی در میانه و پایان داستان، توصیف موقعیت و توصیف احوال اشخاص نقش‌مایه‌های آزادی است که مولانا به قصه خود افزوده است. از این نقش‌مایه‌ها، شخصیت «گل‌خوار» که گرفتار عادت نادرست خویش است و به‌همین دلیل رفتارهای نابخردانه‌ای دارد، بن‌مایه نیز هست و در داستان‌های فارسی نظایری هم دارد (نک: راغب اصفهانی، ۱۳۷۱: ۱۰۷؛ اخلاق محسنی، ۲۶). همچنین «عادت بد داشتن» که در مقام مضمونی داستانی به سبب تکرار شونده‌گی بن‌مایه نیز به‌شمار می‌آید (نک: خانقاهی، ۱۳۷۴: ۲۶۵ درباره کسی که عادت دارد غیبت کند؛ صفی، ۱۳۷۳: ۱۲۲ درباره ندیمی که عادت دارد ریش خود را بکند؛ خزاعی نیشابوری، ۱۳۸۱: ۱۱/۱۶-۱۲ درباره عرب‌هایی که عادت دارند زنان خود را مبادله کنند) و نیز نقش‌مایه «دزدی» که از بن‌مایه‌های تکرار شونده پرسامد ادبیات روایی فارسی است. در کنار این‌ها، بن‌مایه‌های دیگری هم روایت مولانا را از روایت سنایی متمایز کرده است؛ از جمله «فریب‌کاری» عطار، «بیماری» گل‌خوار، «اصرار و پافشاری بر انجام کاری یا تقاضایی»، «بی‌قرار بودن» گل‌خوار، «انتظار کشیدن» گل‌خوار، «مخفی‌کاری» گل‌خوار، «ترس و اضطراب داشتن» گل‌خوار، «تعلل ورزیدن و درنگ کردن» عطار، «تمسخر و ریشخند کردن» عطار و... بدیهی است در این موارد، نفس فریب، بیماری، بی‌قراری، ترس و... مهم است و نسبت دادن آن‌ها به هر شخصیتی از داستان اهمیتی ندارد.

چنان‌که مشاهده شد، بن‌مایه‌هایی از این دست در کنار نقش‌مایه‌های مقید و آزاد داستان‌ها، ابعاد معنایی داستان را گسترش می‌دهند و در ترسیم روحيات و حالات عاطفی اشخاص و در نتیجه، تقویت لایه‌های دراماتیک اثر مؤثر واقع می‌شوند؛ تا آنجا که به سبب حضور همین بن‌مایه‌ها، روایت مولوی رنگ و بویی روان‌شناختی یافته است. رابرت اسکولز^{۲۵}، طرح داستان را حاصل جمع بن‌مایه‌ها می‌داند که به ترتیبی

تنظیم می‌شوند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درون‌مایه را پرورند، سپس کارکرد زیبایی‌شناختی طرح را نیز وابسته به این می‌داند که توجه خواننده را به بن‌مایه‌ها جلب می‌کند (۱۳۷۹: ۱۱۶).

همچنان‌که اشاره شد، بن‌مایه‌ها مقولات ساختاری-معنایی ذی‌نقش در داستان، همچون «اشخاص»، «حوادث»، «اشیاء»، «مفاهیم»، «مضامین»، «نشانه‌ها» و «نمادها» را دربرمی‌گیرند. با این‌همه، عناصر یادشده همیشه جزء بن‌مایه‌های داستانی نیستند، بلکه این عناصر زمانی کارکرد بن‌مایه‌ای به‌خود می‌گیرند که علاوه بر صفت تکرارشوندگی و برجسته‌نمایی، حرکتی داستانی بیافرینند و یا دست‌کم در حرکتی داستانی دخالت داشته باشند. بر اساس این، صرف حضور مکانیکی و تکرار غیرروایی یک عنصر در داستان - چنانچه در حرکتی دخیل، معناساز و تأثیرگذار نباشد - بن‌مایه نخواهد بود؛ برای مثال عنصر «چاه» در داستان قرآنی «یوسف و زلیخا» - اگرچه بارها به‌کار رفته است - منهای برداشت‌های خاص و تعبیرهایی که صاحبان تفاسیر عرفانی از آن کرده‌اند، نقش روایی خاصی در آن داستان ندارد. حال اینکه همین عنصر در داستان «شیر و خرگوش» **کللیه‌ودمنه** و یا در داستان‌های عاشقانه عامیانه‌ای چون «چاه وصال» کارکردی دارد که هرگز هیچ عنصر دیگری را نمی‌توان به‌جای آن نشاناد^{۲۶}؛ برای مثال، می‌توان در داستانی از **طوطی‌نامه** ضیاء نخشی از چهار شیء موروثی یاد کرد که نقش‌های خاصی در این داستان و داستان‌های مشابه ایفا می‌کنند. این عناصر عبارت‌انداز: خرقه، ظرف، کفش چوبی و شمشیر استخوانی. «خرقه» خاصیتی دارد که می‌توان از درون آن بی‌نهایت طلا و نقره به‌دست آورد؛ «ظرف» هر نوع طعام و شرابی را برای صاحبان آن فراهم می‌آورد؛ «کفش چوبی» در چشم برهم‌زدنی صاحب آن را از شهری به شهر دیگر می‌برد و سرانجام «شمشیر استخوانی» که چون هنگام غروب خورشید از غلاف بیرون آورده شود، شهری آراسته و آبادان ظاهر می‌سازد (نخشی، ۱۳۷۲: ۳۷۱-۳۸۰). همین اشیاء ممکن است در داستان‌های دیگری نیز حضور یابند بی‌آنکه عنصری روایی از گونه بن‌مایه‌ها باشند. از این گونه‌اند اشخاص نمونه‌واری چون «مور» و «زنبور» در داستانی از **الهی‌نامه** عطار که هر چند به‌لحاظ نظری می‌توان

اشخاص دیگری مثل زاغ و کرکس را جایگزین آن‌ها کرد، در عمل بسیار دشوار است بتوان شخصیتی دقیقاً معادل برای «مور» و «زنبور» یافت که پس‌زمینه فرهنگی مورد نظر قصه‌پرداز را نیز داشته باشد (عطار، ۱۳۶۴: ۱۶۹-۱۷۰). از این‌رو، زمانی که در قصه با شخصیتی مانند «مور» روبه‌رو می‌شویم، قناعت و سخت‌کوشی پیوسته و ریزبینی او در ذهن تداعی می‌شود و یا وقتی «زنبور» در داستان ظاهر می‌شود، زندگی لابلالی‌وار و قلندرانه او در نظر می‌آید. چنین اشخاصی در این موقعیت خاص جزء اشخاص تپیک و در نتیجه، در ردیف بن‌مایه‌ها قرار می‌گیرند.

۲. بن‌مایه‌ها و طبقه‌بندی داستان

چنان‌که گفته شد، یکی از کارکردهای بن‌مایه این است که می‌تواند در طبقه‌بندی و گونه‌شناسی داستان مفید باشد. این از آن روست که داستان‌های سنتی فارسی اغلب در بهره‌مندی از نقش‌مایه‌های مقید و آزاد و درون‌مایه‌ها اشتراکات بسیار دارند و تنها وجه تمایز آن‌ها، زمانی است که این عناصر یا عناصری دیگر در داستان نقش یا حالت «بن‌مایگی» را نیز می‌پذیرند. از این‌رو، می‌توان داستان‌ها را با توجه به نوع بن‌مایه‌هایی که در آن‌ها به‌کار رفته است - و نه صرفاً بر اساس محتوا و موضوع - برای مثال به انواع بی‌شماری چون «داستان‌های شگفت‌انگیز»، «داستان‌های عاشقانه»، «داستان‌های کرامات»، «داستان‌های حماسی» و... تقسیم کرد؛ برای نمونه در قصه‌های شگفت‌انگیز، بن‌مایه‌هایی چون گنج، سفر، طلسم، جن، پری، چاه، دیو، تعقیب و گریز، غول، سرمه‌دان، چراغ جادو، سفر، طرار، جزیره، کشتی، حبس، حيله، دزدی و عیاری، ناشناختگی، تغییر هیئت، دریا، کوه، پرنده عجبیب، شهر افسانه‌ای، طوفان، تغییر جنسیت، درخت مرواریدبار، موجودات عجیب، تبدیل ماهیت (انسان به اشیاء/ نبات به طلا) و ... کاربرد دارد.

در قصه‌های عاشقانه نیز این بن‌مایه‌ها بیشتر به‌کار رفته است: واسطه (دایه/ طوطی و...)، نامه، نامه‌نگاری، تغییر چهره، سفر، عاشق شدن با شنیدن صدا، عاشق شدن با دیدن چهره و رقابت عشقی، عتاب معشوق با عاشق، ربودن معشوق، جنون عاشق، رازگفتن با درویش، صحراگردی عاشق، شکار، آزمایش، مناظره، مجلس بزم، ملامتگر،

ترک دین، ترک وطن، ترک جاه و مقام، عشق شاه و درویش، عشق مذکر، کتمان عشق، عشق نافرجام، خودکشی، مرگ عاشق و معشوق در کنار هم و

همچنین از بن‌مایه‌هایی می‌توان یاد کرد که اغلب در قصه‌های کرامت کاربرد دارد: اشراف بر ضمایر، خبر دادن از گذشته و آینده، تصرف در طبیعت (رام کردن وحوش و...)، هاتف، شنیدن ندای غیبی، پیشگویی تحقق امری در آینده، خرق عادت (باز ماندن آتش از سوزانیدن / دست یافتن به علم لدنی)، خواب دیدن، تحقق رؤیا در عالم واقع، دعا، اجابت دعا، توبه، تحوّل روحی، ارتباط با عالم قدس و ارواح، دیدار اولیا، طی‌الارض، تصرف در احوال دیگران و

بن‌مایه‌ها اغلب از داستانی به داستانی دیگر و یا حتی از فرهنگی به فرهنگ دیگر منتقل می‌شوند و درست به‌همین دلیل، کمتر صورت ابداعی دارند. چه بسیارند بن‌مایه‌هایی که در فرهنگ‌های مختلف مشترک‌اند (مارزلف^{۲۷}، ۱۳۷۶: فهرست پایانی کتاب؛ پراپ، ۱۳۷۱: ۲۱۵ به بعد). از این‌رو، تعیین این نکته که مثلاً فلان قصه‌پرداز تا چه حد از بن‌مایه‌های موجود و تکراری استفاده کرده و یا تا چه اندازه توانسته است داستانی بسازد که عناصر آن بن‌مایه‌های داستان‌های دیگر شود، می‌تواند مبنایی برای داوری درباره‌ی حدّ هنرمندی وی و تعیین ارزندگی‌های داستان‌ها باشد. البته، همچنان‌که تری ایگلتون^{۲۸} اظهار کرده، چنین عناصری را به صرف این واقعیت که تکراری است نمی‌توان غیرحلقافانه دانست (سلدن^{۲۹}، ۱۳۶۸: ۱۶۰). از سوی دیگر، بازنمایی اینکه کدام گونه‌ی داستانی ظرفیت بیشتری برای پذیرش بن‌مایه‌ها دارد و زمینه‌ی به‌کارگیری بن‌مایه‌های ابداعی را برای قصه‌پرداز بهتر فراهم می‌سازد، کمک خواهد کرد تا بتواند به نقد و ارزیابی دقیق‌تر آن‌ها پرداخت. بدیهی است انجام چنین بررسی‌هایی نیازمند مطالعات میدانی گسترده‌ای است.

۳. گونه‌شناسی بن‌مایه‌ها

بن‌مایه‌ها را به‌دلیل تعدّد و تنوعی که دارند می‌توان به عناوین اصلی مانند اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیاء، نمادها، مکان‌ها و... تقسیم کرد و برای هر عنوان اصلی زیرعنوان‌هایی در نظر گرفت. در ادامه‌ی گفتار، بن‌مایه‌های حکایت‌های سنتی

فارسی از نظر مصادیق و مدلول‌های آن‌ها به مقولات کلی و جزئی تفکیک و طبقه‌بندی می‌شود. پیداست که وجه بن‌مایگی این عناصر در بافت داستان‌ها بهتر ملموس خواهد بود. در اینجا برای رعایت ایجاز از ذکر داستان‌ها خودداری می‌شود:

۱. اشخاص داستان که هم نقش شخصیت داستانی را ایفا می‌کنند و هم در حکم «تیپ» بار معنایی و مفهومی خاصی را به داستان می‌افزایند. چنانچه این اشخاص با اشخاص دیگری جایگزین شوند، جهات معنایی و حتی زیبایی‌شناختی داستان تغییر می‌کند و از غنای آن کاسته می‌شود. بن‌مایه اشخاص خود به چند گروه تقسیم‌پذیر است:

الف) اشخاص واقعی-انسانی شامل ۱. شخصیت‌های حقیقی: شیخ، مرید، ابله، دیوانه، روستایی، دیوانه‌نما (عقلای مجانین)، کنیز، غلام، درویش، معلم، دایه (واسطه)، قاضی، شحنه، عاشق، معشوق، پادشاه، وزیر، دلکک، تُرک، خضر، یونس، سلیمان، یوسف، اسکندر، محمود، ایاز، افلاطون، حلاج، شبلی، اویس قرنی و...؛ ۲. شخصیت‌های نمادین: جوحی، لقمان، ملانصرالدین، شیخ صنعان، ایاز، حاتم طایی. ب) اشخاص واقعی-حیوانی: شیر، روباه، مار، ماهی، گربه، گرگ، طوطی، خر، پشه، اسب، کبوتر و... .

پ) اشخاص مجازی شامل ۱. عناصر طبیعی: درخت، باد، طوفان، دریا، خورشید، کوه، غار، گل، سرو؛ ۲. عناصر قدسی: فرشته، عزرائیل، جبرئیل، هاتف، سروش، یونس، خضر، ابلیس؛ ۳. عناصر تجربیدی: حسن و دل، خیر و شر، عقل و عشق؛ ۴. عناصر اساطیری-افسانه‌ای: قاف، سیمرغ، گاو، عنقا، غول، کوتوله، نسناس، ازدها، دیو، پری، جن، دیوپای، عفریت، اهریمن.

۲. اشیاء که همچون عنصری خاص تأثیری روایی و تأکیدی و گاه خارق‌العاده در قصه دارند، گاهی در جایگاه بن‌مایه نیز ظاهر می‌شوند. چنین اشیائی خود به چند زیرعنوان تقسیم می‌شوند:

الف) اشیاء جادویی-افسانه‌ای: صندوقچه، انگشتری، زهر، کاسه زرین، کاغذ سبز؛
ب) اشیاء متبرک: آب دهان، تار مو، حبه قند، خرقة، دستار، پیراهن؛
پ) اشیاء قدسی: عصا، سیب، انگور، طبّ غذا، انار؛

ت) اشیاء نمادین: تازیانه سلطان، انگشتر پادشاه، کوزه، خاک، آینه، تابوت.
 ۳. مفاهیم و موضوعات: مسلمانی، کفر، عشق، ایمان، جاودانگی، بی‌مرگی، بی‌فرزندی، دانایی، بی‌هوشی، بیماری، پرخاشگری، حبس، حماقت، هوشیاری، جسارت، شجاعت، رندی، پاکی، خبثت، عبادت، بندگی، وفاداری، خیانت و ...
 ۴. حوادث شامل:

الف) حوادث معمول: سفر کردن، استقبال نمودن، احضار کردن، تمسخر کردن، دزدی کردن، حبس نمودن، دعوا کردن، آشتی دادن، اشتهام گفتن، وصیت کردن، عیادت نمودن، دیدار کردن، اطاعت کردن، اعتراض کردن، تسلیم شدن و ... ؛
 ب) حوادث غیرمعمول: طی الارض، اشراف بر ضمیر دیگران، شفا دادن بیمار، تبدیل ماهیت اجسام، گذشتن از دریا، زنده کردن مرده، مرگ ناگهانی، ارتباط با عالم ارواح و ...
 ۵. مکان‌ها شامل:

الف) مکان‌های عام: گورستان، بادیه، زاویه، خانقاه، غار، مسجد، دریا، کوه، روستا، شهر، مشرق، مغرب، جزیره؛
 ب) مکان‌های خاص: کوه قاف، کوه ابوقییس، بغداد، کعبه، مکه، هندوستان، چین، روم، جابلسا، جابلقا، ظلمات، مشرق، مغرب، کوه لکام و ...

۴. کارکرد بن‌مایه در قصه‌های فارسی

بن‌مایه در شکل‌گیری قصه‌های فارسی کارکردهای متفاوتی دارد؛ از جمله این کارکردها می‌توان به چهار نقش «عنصر داستان‌ساز»، «عنصر آغازگر»، «عنصر مکمل» و «عنصر پایان‌بخش» اشاره کرد. در اینجا سعی می‌شود کارکردهای یادشده با شواهدی از دو نقش‌مایه «آرزو» و «وصیت» تبیین و تشریح شود:

۱. بن‌مایه، عنصری داستان‌ساز

در بسیاری از حکایت‌های فارسی، بن‌مایه ساختار داستان را شکل می‌دهد؛ بدین معنا که حکایت تماماً بر گرد آن بن‌مایه دور می‌زند و حوادثی که در داستان پدید می‌آید، حول همان بن‌مایه شکل می‌گیرد. در این گونه از حکایات «بن‌مایه»، «موضوع» حکایت

نیز هست و هم از این‌رو، بن‌مایه‌ای مقید به‌شمار می‌آید. یکی از مصادیق این نوع بن‌مایه‌ها، نقش‌مایه «آرزو» در حکایتی از ابوتراب نخشبی است که موضوع حکایت نیز هست. ابوتراب می‌گوید:

... مگر وقتی در بادیه می‌آمدم و آرزوی نان گرم و تخم‌مرغ بر دلم گذر کرد. اتفاق افتاد که راه را گم کردم. به قبیله‌ای افتادم. جمعی ایستاده بودند و مشغله‌ای می‌کردند. چون مرا دیدند، در من آویختند و گفتند: کالای ما تو برده‌ای و کسی آمده بود و کالای ایشان برده بود. شیخ را بگرفتند و دوایست چوب بزدارند. در میان این چوب زدن، پیری در آن موضع بگذشت. دید یکی را می‌زند. نزدیک شد و او را بشناخت. مرقع بدرید و فریاد در نهاد و گفت: «شیخ‌الشیوخ طریقت است. این چه بی‌حرمتی است و چه بی‌ادبی که با سید همه پیران طریقت می‌کنید؟» آن مردمان فریاد کردند و پشیمان شدند و عذر خواستند. شیخ گفت: «ای برادران! به حق وفای اسلام که هرگز وقتی بر من گذر نکرد خوش‌تر از این وقت و سال‌ها بود تا می‌خواستم که این نفس را به کام خود بینم. به آن آرزو اکنون رسیدم؛ پس پیر صوفی دست او بگرفت و او را به خانقاه برد و دستوری خواست تا طعامی آرد. برفت و نان گرم و خایه مرغ آورد و پیش شیخ نهاد. شیخ خواست تا دست دراز کند، آوازی شنود که ای ابوتراب! بخور بعد از چندین تازیانه که هر آرزو که در دل تو خواهد گذشت، بی‌دوایست تازیانه نخواهد بود (عطار، ۱۳۶۶: ۳۵۷-۳۵۸).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، حکایاتی از این دست نه تنها با یک «بن‌مایه» آغاز می‌شوند، که بر محور آن گسترش می‌یابند و به‌پایان می‌رسند. همچنین مانند نقش‌مایه «وصیت» در این حکایت از *روضه خلد* که استخوان‌بندی داستان و معنای آن را شکل داده است:

پایکارسویه به‌هنگام مرگ به پسران خود می‌گوید: «مالی ندارم که شما را توانگر سازم، اما وصیتی می‌کنم که اگر آن را انجام دهید ثروتمند می‌شوید.» آنان می‌پذیرند. وی می‌گوید: «پس از مرگ جنازه‌ام را بر قلعه‌ای ببرید و به پایین اندازید و فریاد کنید که پدر ما را کشتند. همه مردم باور می‌کنند و از ترس آنکه خود متهم شوند، مالی به شما خواهند داد.» فرزندان وصیت پدر را اجرا می‌کنند و صاحب ثروت می‌شوند (خوافی، ۱۳۸۲: ۲۱۸).

داستان‌های زیر از این گونه است و در همه آن‌ها بن‌مایه (در اینجا وصیت یا آرزو) عنصری اصلی در داستان است و درواقع، بن‌مایه‌ای مقید است که اگر حذف شود، روایت قوام خود را درمی‌بازد:

مادر ابوالقاسم اسفرغابدی به ابوالقاسم وصیت می‌کند که چادرش را دو نیمه کند و با یک نیمه خودش را و با نیمه دیگر برادرش را کفن کند و چون بخشی از وصیت او اجرا نمی‌شود، داستانی شکل می‌گیرد (سدیدالدین محمد غزنوی، ۱۳۶۴: ۲۶۲-۲۶۳).
پارسامردی آرزو دارد با روغن و شهد اندوخته خود گوسفندان بسیاری بخرد. بر اثر این آرزو، کوزه روغن خود را نیز از دست می‌دهد (منشی، ۱۳۷۴: ۲۶۳؛ سمعانی، ۱۳۶۸: ۵۱).

پادشاهی آرزوی دیدار خضر دارد و چون این دیدار میسر می‌گردد، به دست خضر کشته می‌شود (طوسی، ۱۳۸۲: ۱۴۳).

شخصی در آرزوی دست یافتن به عمر دراز به هندوستان می‌رود و چون صاحبان عمرهای دراز را می‌بیند، پشیمان می‌شود و باز می‌گردد (همان، ۱۵۱).
اسکندر آرزو می‌کند بداند که محل مرگ او کجاست؛ چون به آرزویش می‌رسد می‌میرد (همان، ۴-۵).

عیسی (ع) آرزوی داشتن سرپناهی دارد و با پیری دیدار می‌کند که چهل سال است به خاطر یک آرزو سرگرم توبه است (مبیدی، ۱۳۸۲: ۴۴/۶).

عبدالله بُستی در مسیر حج هوس خوردن ماهی می‌کند. خود را به جای خر به خراس می‌بندد. چون به آرزوی خود می‌رسد، نفس خود را تهدید می‌کند که اگر چنین آرزویی کند، باید یک روز در خراس کار کند (همان، ۲۲۸/۸).

نفس صفوان بن سلیمان آرزوی یک ساعت خواب دارد. صفوان به نشانه مخالفت با آن، چهل سال و تا وقت مرگ نمی‌خوابد (ناشناس، ۱۳۸۲: ۲۱ ر ۲۱ پ).

۲. بن‌مایه، عنصری آغازگر

در برخی از حکایات، بن‌مایه صرفاً نقطه شروعی برای شکل‌گیری قصه اصلی است. از این‌رو، این بن‌مایه را می‌توان «نقطه صفر داستان» و یا «عنصر زمینه‌ساز» برای ورود به آن دانست؛ مانند این نمونه:

پادشاه سیستان با آرزوی دیدن سیمرخ به هندوستان می‌رود. به او می‌گویند که سیمرخ در زمانی مشخص به جزیره رامنی می‌آید. پادشاه به آنجا می‌رود و آشیانه سیمرخ را بر فراز کوهی بر سر درختی بزرگ می‌بیند. سیمرخ می‌آید و آسمان از پره‌های او رنگارنگ می‌شود و از صدای بال‌های او نوای موسیقی به گوش می‌رسد. وقتی سیمرخ بر آشیانه می‌نشیند، نهنگی از چنگ او فرو می‌افتد. پادشاه از عظمت او شگفت‌زده می‌شود. هندوان می‌گویند: «هرگاه سیمرخ به این آشیان می‌آید، هیچ جانوری از بیم او ایمن نیست و همه را می‌خورد.» (طوسی، ۱۳۸۲: ۲۸۸).

در این مورد، ممکن بود داستان به شیوه‌ای دیگر آغاز شود؛ برای مثال می‌توان آن را با عبارت «پادشاه سیستان مهمان پادشاه هند است. روزی برای تفریح به جزیره رامنی می‌رود و...» آغاز کرد بی‌آنکه حذف بن‌مایه آسیبی جدی به داستان وارد آورد. با این‌همه، آشکار است که آرزوی دیدار سیمرخ، آن هم در هندوستان، آرزویی رؤیایگونه و خواستنی بوده است؛ هم از این‌رو، گنجاندن آن در آغاز داستان بسیار مناسب می‌نماید.

همچنین، از این دسته‌اند بن‌مایه‌های «آرزو» در این حکایات:

سری سقطی آرزو دارد با یکی از اولیای خدا دیدار کند. دیدار میسر می‌شود و حکایت مسیر دیگری را می‌پیماید (ناشناس، ۱۳۵۴: ۲۸۷-۲۸۸).

جنید بغدادی آرزو می‌کند با ابلیس دیدار نماید. در آغاز داستان، دیدار محقق می‌شود؛ ولی اساس حکایت را گفت‌وگوی این دو پیش می‌برد (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۶-۲۷۷).

ابوسعید خراسی آرزو می‌کند به کسی از کسان حق برسد. از قضا به ابلیس می‌رسد. ادامه داستان، گفت‌وگوی اوست با ابلیس در موضوعی دیگر (توسی، ۲۵۳۶: ۲۷۶-۲۷۷).
عبدالله مبارک آرزو می‌کند در شب هشتم ذی‌حجه در عرفات باشد. این آرزو به کرامت پیرزنی محقق می‌شود و مابقی داستان به دیگر کرامات پیرزن باز می‌گردد (میبیدی، ۱۳۸۲: ۷۵۳/۵-۷۵۵).

چنین بن‌مایه‌هایی در اصل با درون‌مایه اصلی داستان هیچ ارتباطی ندارند؛ اما برای شروع حکایت عناصری مؤثر و کارکردی‌اند که زمینه باورپذیری قصه را نیز تقویت می‌کنند.

۳. بن‌مایه، عنصری مکمل

در مواردی، حکایت با ساختاری خاص آغاز می‌شود و پیش می‌رود. در میانه داستان، بن‌مایه‌ای ظاهر می‌شود که حوادث دیگر داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد و یا خط سیر حکایت را تغییر می‌دهد. در چنین حکایاتی، موضوع داستان با آن بن‌مایه ارتباط چندانی ندارد و بن‌مایه در داستان صرفاً نقشی زیباشناختی ایفا می‌کند؛ از جمله در این نمونه‌ها:

در *تذکره‌الاولیای عطار*، حکایتی در اثبات کرامات ابوتراب نخشبی هست که عطار ضمن روایت آن، «آرزو» را نیز چاشنی داستان خود کرده است تا کرامت ابوتراب نمایان‌تر شود:

ابوالعباس می‌گفت با ابوتراب در بادیه بودم. یکی از یاران مرا گفت: «تشنه‌ام.» [ابوتراب] پای بر زمین زد. چشمه‌ای پدید آمد. مرد گفت: «مرا چنان آرزوست که به قدح آب بخورم.» دست در زمین زد، قدحی برآمد از آبگینه سپید که از آن نیکوتر نباشد و از آن آب خورد و یاران را آب داد و آن قدح تا مکه با ما بود (۳۵۸).

در این حکایت، قصه کرامت ابوتراب تا ظهور چشمه آب می‌تواند تمام‌شده تلقی شود؛ اما پیدا شدن نقش‌مایه «آرزو» در میانه داستان موجب تداوم و تکمیل آن شده و از جهتی بر زیبایی و عمق مفهوم مورد نظر قصه‌پرداز نیز افزوده است.

در *تفسیر سورآبادی* درباره چگونگی وفات موسی (ع) چنین آمده است:

روزی چهار فرشته در راه موسی گوری حفر می‌کنند. موسی از آن‌ها می‌پرسد که این گور از آن کیست؟ می‌گویند: «آن را برای دوستی از دوستان خدا کنده‌ایم.» موسی درون گور می‌رود و از آن بوی بهشت استشمام می‌کند. ناگاه دری از درهای بهشت به روی او باز می‌شود. در این هنگام، موسی آرزو می‌کند که ای

کاش همان‌جا گور او باشد. عزرائیل همان‌دم جان او را می‌گیرد (عتیق نیشابوری، ۱۳۸۱: ۵۹).

تصوّر اینکه این حکایت بدون آرزوی موسی (ع) تمام شود و عزرائیل همان‌دم جان او را بگیرد، امکان‌پذیر است؛ اما اگر به‌یاد آوریم که بر پایه روایات دینی مقرر شده است موسی (ع) خود چگونگی مرگش را برگزیند، به ارتباط میان درون‌مایه داستان و این بن‌مایه پی خواهیم برد. به‌ویژه اینکه، آرزوی ولی‌ای چون موسی (ع) در مسیر تقدیر و مشیت الهی قرار دارد و با آن یکی شده است. پس، «آرزو» تنها در حکم بن‌مایه در داستان حضور می‌یابد و درون‌مایه را پررنگ‌تر و برجسته‌تر می‌سازد. در برخی از این قبیل حکایات، نقش‌مایه «آرزو» چاشنی طنز داستان به‌شمار می‌آید و تمام لطافت داستان بدان باز می‌گردد؛ مانند حکایت آن گران‌جان و بیمار:

«گران‌جانی به عیادت بیماری می‌رود و مدتی طولانی در آنجا می‌ماند. سپس رو به بیمار کرده می‌گوید: دلت چه می‌خواهد؟ زود بگو و آرزو در دل نگاه مدار. می‌گوید: آرزو دارم بمیرم و از جفای عیادت تو خلاص شوم.» (صفی، ۱۳۷۳: ۳۱۳).

۴. بن‌مایه، عنصری پایان‌بخش

گاهی، بن‌مایه نه موضوع داستان است و نه عنصری است که موجب تغییر مسیر داستان و یا پیچیدگی ساختاری آن شود، بلکه فقط به پایان یافتن آن کمک می‌کند و گاه حذف آن نیز آسیب چندانی به حکایت وارد نمی‌آورد. از این گونه است بن‌مایه «آرزو» در حکایتی از **مصیبت‌نامه** که خلاصه آن بدین شرح است:

عاشق و معشوقی در صحرا روبه‌روی هم خیمه دارند و به امید دیدار روزگار می‌گذرانند. آن‌ها پس از مدتی، صاحب گاو و گوسفند و نعمت می‌شوند و به شهر می‌روند و از هم جدا می‌افتند. دست روزگار بار دیگر آن‌ها را به فقر می‌کشاند. آن‌ها به صحرا بازمی‌گردند و رو در روی هم خیمه‌ای برپا می‌کنند و به دیدار هم شاد می‌شوند. در این موقع، آن‌ها آرزو می‌کنند که ای کاش هرگز به آن فرمانروایی و نعمت دست نیافته بودند (عطار، ۱۳۸۶: ۴۰۵-۴۰۶).

همانند این قصه، حکایتی است در **تذکره‌الاولیا**:

روزی حسن بصری مردی را می‌بیند که می‌گرید. حسن علت گریه او را می‌پرسد. جواب می‌دهد که در مجلس محمدبن کعب قرظی شنیده است که بعضی مسلمانان به دلیل گناهانشان چندین سال در دوزخ می‌مانند. حسن بصری با شنیدن این سخن، آرزو می‌کند از جمله کسانی باشد که پس از هزار سال، آن‌ها را از دوزخ بیرون می‌آورند (عطار، ۱۳۶۶: ۳۵-۳۶).

چنان‌که پیداست، چنین آرزوهایی اغلب در پایان حکایت می‌آید و خارج از بافت روایی داستان، درون‌مایه یا نتیجه آن را تعیین می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

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

2. Narratology

۳. در موسیقی اصطلاحی هست که *Leitmotiv* (بن‌مایه راهنما) خوانده می‌شود. توماس مان، آن را به عنوان اصطلاح ادبی برای اشاره به درون‌مایه مکرر یا یکپارچگی به کار برده است.

4. Theme

5. Content

6. Subject

7. Image

8. Frequency

9. Effect

۱۰. *Topos*. کلمه‌ای است یونانی به معنای پیش‌پاافتاده و مبتذل که به موتیوهای تکراری و معمولی در ادبیات اشاره دارد؛ نظیر «تشبیب» یا «حالی خوش باش» در شعر غنایی (گری، ۱۳۸۲: ۳۳۲).

11. Thompson

12. Abrams

13. Type

14. Function

15. Alexander Veslovski

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

17. Boris Tomashevsky

۱۸. این تعبیر که معادل فارسی **Thematics** عنوان کتاب توماشفسکی است، از کتاب **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات** ترجمه فرزانه طاهری صفحه ۱۱۵ وام گرفته شده است.
۱۹. در باره کارکرد و اهمیت «توصیف» در متون روایی در حکم نقش‌مایه‌ای 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.
۲۰. منظور از روایت هسته‌ای، روایتی است که صرفاً از یک واحد روایی کوتاه یا بلند تشکیل شده باشد. نقطه مقابل این نوع روایت، روایت ترکیبی است که معمولاً بیش از یک واحد روایی در آن حضور دارد؛ برای مثال داستان روباه و طبل از **داستان‌های بیدپای**، روایتی هسته‌ای است، حال اینکه 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.

21. Meaning Function

22. Inspiring Function

23. Fictional Function

۲۴. حکایاتی که «ابله» شخصیت اصلی داستان است و حالت بن‌مایگی نیز دارد، در ادبیات روایی فارسی بسیار است؛ از جمله نک: ابله و واعظ: **عشاق‌نامه**، ۳۴۷-۳۴۰؛ عیسی و ابله: **اخلاق محسنی**، ۵۴؛ ابله و ریش بلند: **منطق الطیر**، ۱۹۶؛ ابله و خلقت شتر: **حدیقه الحقیقه**، ۸۳؛ ابله و سرگذشت خواستن از مخنث: **حدیقه الحقیقه**، ۳۱۶؛ ابله و اسم اعظم خواستن از عیسی: **مثنوی**، دفتر دوم، ۲۵۴-۲۷۴؛ ابله و بستن شلوار به سر: **سلسله‌الذهب**، ۵۸ و بسیار موارد دیگر.

25. Scholes

۲۶. برای آگاهی از کیفیت و کارکرد داستان‌مایه «چاه» در قصه‌های عاشقانه نک: ذوالفقاری، ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶.

27. Marzolph

28. Terry Eagleton

29. Selden

منابع

- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- بخاری، محمد بن عبدالله. (۱۳۶۹). **داستان‌های بیدپای**. به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. تهران: خوارزمی.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۷۱). **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

- _____ . (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۸۵). *نظریه ادبیات*. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- توسی، احمد. (۲۵۳۶). *تفسیر سوره یوسف* (الستین الجامع للطائف البساتین). به اهتمام محمد روشن. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- حسینی، صالح. (۱۳۶۹). *واژگان اصطلاحات ادبی*. تهران: نیلوفر.
- خانقاهی، ابونصر طاهر بن محمد. (۱۳۷۴). *گزیده در اخلاق و تصوف*. تهران: علمی فرهنگی.
- خزاعی نیشابوری، حسین بن علی. (۱۳۸۱). *روض الجنان و روح الجنان*. به کوشش محمدجعفر یاحقی و... تهران: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- خوفی، مجد. (۱۳۸۲). *روضه خلد*. مقدمه و تحقیق از صاحب نسخه محمود فرخ. به کوشش حسین خدیو جم. تهران: دانشگاه تهران.
- داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ج ۲. تهران: مروارید.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۵ و ۱۳۸۶). «چاهانه، سیری در چاه‌های معروف اسطوره‌ای و بن‌مایه‌های...». *فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء*. س ۱۶ و ۱۷. ش ۶۱ و ۶۲. ص ۱۲۹-۱۵۵.
- راغب اصفهانی، ابوالقاسم حسین بن محمد. (۱۳۷۱). *نوادیر* (ترجمه محاضرات‌الادباء و محاورات الشعراء و البلغاء). ترجمه و تألیف محمد صالبن محمد باقر قزوینی. به اهتمام احمد مجاهد، تهران: سروش.
- سدیدالدین محمد غزنوی. (۱۳۸۴). *مقامات ژنده‌پیل*. به اهتمام حشمت مؤید. تهران: علمی و فرهنگی.
- سلدن، رامان. (۱۳۶۸). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس منبخر. ج ۲. تهران: طرح نو.
- سلیمانی، محسن. (۱۳۷۲). *واژگان ادبیات داستانی*. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
- سمعانی، ابوالقاسم احمد بن ابی‌المظفر. (۱۳۶۸). *روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتحاح*. تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: علمی فرهنگی.
- سنایی غزنوی، مجدودبن‌آدم. (۱۳۵۹). *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

- صفی، فخرالدین علی. (۱۳۷۳). *لطایف الطوائف*. به اهتمام احمد گلچین معانی. چ ۷. تهران: اقبال.
- طوسی، محمد بن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*. به اهتمام منوچهر ستوده. چ ۲. تهران: علمی فرهنگی.
- عتیق نیشابوری، ابوبکر. (۱۳۸۱). *تفسیر سوره‌آبادی*. تصحیح سعیدی سیرجانی. تهران: نشر نو.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۴). *الهی‌نامه*. تصحیح فؤاد روحانی. چ ۴. تهران: زوآر.
- _____ (۱۳۶۶). *تذکره‌الاولیا*. تصحیح محمد استعلامی. چ ۵. تهران: زوآر.
- _____ (۱۳۸۶). *مصیبت‌نامه*. تصحیح شفیع کدکنی. تهران: سخن.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان* (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی). تهران: نشر بازتاب نگار.
- کاشفی، کمال‌الدین حسین بن علی بیهقی. (۱۳۶۲). *انوار سهیلی*. تهران: چاپخانه سپهر.
- گری، مارتین. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی*. ترجمه منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شها. چ ۲. تهران: هرمس.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه کیکاووس جهاننداری. تهران: سروش.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.
- مک‌گی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان* (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی). ترجمه محمد گذرآبادی. چ ۲. تهران: هرمس.
- منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۷۴). *کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی. چ ۶. تهران: دانشگاه تهران.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۹). *مجالس سبعه*. با تصحیح و توضیحات توفیق. ه. سبحانی. تهران: کیهان.
- _____ (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. تهران: توس.
- میندی. (۱۳۸۲). *تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*. چ ۷. تهران: امیرکبیر.

- میرصادقی، جمال، و میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
- ناشناس. (۱۳۵۴). *منتخب رونق‌المجالس و بستان‌العارفین و تحفه‌المريدین*: تصحیح احمدعلی رجایی. تهران: دانشگاه تهران.
- ناشناس. (۱۳۸۲). *هزار حکایت صوفیان*. برگردان ایرج افشار و محمود امیدسالار. تهران: [بی‌تا].
- نخشبی، ضیاء. (۱۳۷۲). *طوطی‌نامه*. تهران: [بی‌تا].
- ویلم برتنز، یوهانس. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: آهنگ دیگر.
- هجویری، علی‌بن عثمان. (۱۳۸۳). *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. تهران: سروش.

- Abrams, M. h. (2005). *A GLOSSARY OF LITERARY TERMS*. Eight Edition. UK.: Thomson.
- Thompson, Stith. (1977). *THE FOLKTALE*. USA: University of California.
- Wahba, Majdi. (1974). *A DICTIONARY OF LITERARY TERMS* (English-French- Arabic).
- Tomashevsky, Boris. (1965). "Thematics" in *RUSSIAN FORMALIST CRITICISM*. Trans. Lemon Lee T. and Reis. USA: University of Nebraska press.