
**Text and Hypertext Analysis of Firooz Shah Badakhshani's Tale
based on Peter Gillett's Theory**

Reza Sattari; Associate Professor of Persian language and literature,
University of Mazandaran

Somayye Sadat Tabatabaei; Assistant Professor of Arabic language
and literature, Kosar University of Bojnord

Seyed Hosein Tabatabayi; Ph.D of Persian Language and Literature*

1. Introduction

Romances, like love poems, are full of elegance, beauty, and literary and cultural highlights. A scientific view of sweet Persian romances convinces any fair viewer that in such stories, there is a value far beyond fiction. Except through scientific attention to such tales, it is impossible to get acquainted with some of the characteristics of Iranian society in the dimensions of anthropology, sociology, mythology and historiography. Many Iranian stories are inspired by popular Indian stories. A large number of Persian tales from the Timurid period onwards, has been written in India. Some of them are the art of Iranian writers. A brief look at Indian love stories is a clear proof that apart from the content of some stories - in which the influence of Indian rituals can be seen - the deep influence of Persian literature and culture is abundant in these stories and poems (Zolfaqari, 2015: 56).

"Firuz Shah Badakhshani" is a folk prose romance written in India in the 11th century AH. While briefly introducing the tale, Safa called it a pleasant story with ancient roots (Safa, 1990: 1524). Examine the vocabulary, grammatical and syntactic features of the text, clearly indicates its Indian origin. The main theme of this story is love and affection. But in addition to emotional tension, the story uses other tensions such as hero battles and supernatural elements (demons,

* Corresponding author.

E-mail: moghimsatveh@yahoo.com.

Date received: 24/09/2020

DOI: 10.22103/jll.2021.16526.2839

Date accepted: 12/02/2021

fairies, ...). Firoozshah's tale has a chain structure with lovely, martial and somewhat mystical theme.

2. Methodology

The idea of the present study is based on this hypothesis that behind ordinary and frequent actions and despite the simple text and far from conviction, Firoozshah's tale has the ability to study scientifically and discover cultural subtleties in a horizon beyond similar Indian stories. In a descriptive-analytical manner and with the help of library resources, the present article, mentioned the structural elements or properties of the hypothesis in the text of tale and if there are these functions, the analysis and adaptation has been done by referring to manuscript. Through this adaptation, the literary richness and cultural value of the story are explained and analyzed and finally new achievements of research are mentioned. Such research is noteworthy in at least three respects: explaining the textual value, cultural-mythological characteristics and finally introducing a new model for reviewing stories in Persian.

3. Discussion

Peter Gillette's pattern of analysis in the study of stories is in fact a review of the Prop model and a modification of its functions. Gillette has reduced 31 functions of Prop to five. One of the similarities between Propp and Gillette pattern is paying attention to the ancient rituals of shamanic initiation. Gillette also considers oral stories as a narrative. Because the special feature of tales is their storyline; It is a set of events that occur consecutively over time (Gillette, 2018: XVII). Having the following components, Peter Gillett's theory is inclusive and includes all the theories that analyze stories based on structure and form as well as content and theme:

First position

An important common denominator of all stories is the existence of the first situation. This situation involves a kind of irregularity that has emerged in the structure of the family or at the macro level of society. In the following story, the king's incurable disease is the first deficiency.

Interact with the helper

The hero of history and seeker character, is a sufferer who willingly or unwillingly encounters a helper or benefactor who is either kind or

cautious. This helper comes to his aid after testing the hero (Mokhtarian, 2005: 122). The helper, because of his knowledge and power, is in fact part of another world and is also associated with the enemy.

Interact with the princess

Based on the model of the present study, the princess is a potential source of fertility and fertility (Gillette, 2018: 113) and sometimes appears in the role of helper. Basically, in the world of fairy tales and legends, women are an important and significant reward for who live in another world.

Interact with the enemy

The enemy in the story is sometimes superhuman characters such as demons, dragons, lions, bears and sometimes and sometimes has human face. Dragon-killing myths are especially common among people who have had difficulty with water (Hasuri, 2009: 21). As the hero of the story, Firoozshah Respectively faces a lion, a dragon and a demon. The sequence of enemies and hero battles with them has gone from easy to difficult. The false hero is a resident of the ordinary world and usually a close relative of hero. He/She takes the spoils or the princess from the hero and sometimes claims that he was the one who did the hard work and got through the story; not the hero (Gillett, 2018: 118).

The return of the hero

The hero returns to his homeland after completing a difficult mission, finding a rare object, or marrying a princess. Here, as in the early adventures of the hero as he enters another world, we see hostility (Gillett, 2018: 118). The border between the two worlds in the story of Firuz Shah is represented in the form of sea and desert.

The ordinary world and the other world

The concept of the "other world" has already been proposed by Joseph Campbell. What we see is a story event in an unknown land, the hero's women live in distant cities, the hero's troubles are amazing and unbelievable, it symbolically tells us about another world. Stories can be considered as a scene of conflict between the ordinary world and the other world or the enmity between the hero and the enemy to obtain the source of power and wealth and fertility, which is the princess.

Story and initiation rituals

One of the most important features manifested in the story is the reference to initiation rituals. One of the most important features manifested in the tale is the reference to transition rituals. In the

process of "transition ritual", a person changes from one state to another or from one base to another. Firoozshah's departure from Badakhshan is associated with great difficulty. To quench the princess' hunger, the hero finds bread by begging during this journey (Shamloo, N.D: 39). It is not without reason that the hero often marries after completing a difficult mission and returning to society. In the end, the hero returns the strange object to the ordinary world, thereby removing its strangeness.

The symbolism of the four women in tale

In mythological interpretation the number four is the number of femininity (Chevalier and Gerberan, 2000: 2/557) and according to Jung, the development of the female element has four stages: First "Eve", second "Helen", third "Holy Mary" and fourth "Mona Lisa" (Jung, 2014: 281). Meymoonah character is similar to Eve. Hamyan Pari is a symbol of beauty and humor. Fairy dance in the tale has a dual erotic-ritual function. Jeyhoon is the wise lady. But more passionate than these four women is the fairy queen, who is a mixture of power, grandeur, beauty, wisdom, kindness and gratitude.

4. Conclusion

Peter Gillette's model in the analysis of tales is the result of simultaneous attention to the structure and form of the work as well as the content and meaning of the story. In other words, it is a mixture of previous textual and contextual theories in the analysis of story elements. In the analysis of the studied tale, it was proved that all the five functions of the aforementioned pattern, in the same order and expected sequence exist in the narrative structure of the story. The roles used in the tale including: hero, helper, queen, enemy and false hero, are fully adaptable to the pattern of Gillette theory.

Keywords: Indian tales, morphology, peter Gillette, Firuzshah folktale, Textual and hypertext analysis.

References [in Persian]:

- Aydanloo, S. (2008). "The Heroine". *Journal of Iranian Studies*, N 13, pp. 11-24.
- Bahupali, S. (2011). *Sobh Golshan*. Tehran: Avesta-Farahani.
- Behnam, M. (2010). "Morphology of the story of Hasanak narrated by Beyhaqi". *Gohar Goya*, N 83, pp. 131-150.

-
- Bighami, M. (2018). *Epic of Bahman Shah Naame*. Tehran: Elmi Va Farhangi.
- Chevalier, J ; Gerberan, A. (2000). *Dictionary of symbols*. translated by Fazayeli. Tehran: Jeyhoon.
- Dadegi, F. (2006). *Bundeheshn*. Tehrsn: Toos.
- Darvishian, A ; Khandan, R. (2008). *Dictionary of Legends of the Iranian People*. Tehran: Book and Culture.
- Eliade, M. (2010). *Thesis on the history of religions*. translated by Sattari. Tehran: Soroosh.
- Eliade, M. (1989). *Rites and symbols of initiation*. translated by Zanguyi. Tehran: Agah.
- Eliade, M. (1988). *Myth and reality*. translated by Zanguyi, Tehran: Papyrus.
- Ghosheiri, A. (1995). *Risala Ghosheyria*. translated by Osmani. Tehran: Elmi Va Farhangi.
- Gillette, P. (2018). *Vladimir Propp and the World Oral Story*. translated by Khadish. Tehran: Elmi Va Farhangi.
- Haghshenas, M ; Khadish, P. (2008). " New findings in the morphology of Iranian magical legends". *Faculty of Literature, University of Tehran*. No 186, pp. 27-39.
- Hakim, M. (2009). *Eskandar name*. Tehran: Sokhan.
- Hashemi, S. (1970). *Makhzan Al-Gharaeb*. Lahore: University of Punjab.
- Hasuri, A. (2009). *The fate of a shaman: from Zahak to Auden*. Tehran: Cheshmeh.
- Hedayat, S. (1955). *Scattered writings*. Tehran: Amirkabir.
- Jung, K. (2014). *Man and his symbols*. translated by Soltaniye. Tehran: Jami.
- Kashani, I. (1988). *Misbah Al-Hedaya Va Meftah Al-Kefaya*. Tehran: Homa.
- Lahiji, S ; Kaar, M. (1992). *Recognizing the identity of Iranian women*. Tehran: Roshangaran.
- Lazard, G. (2005). *Formation of Persian language*. translated by Bahreini. Tehran: Hermes.

-
- Mahjub, M. (1984). "Booye-ye Parvaz". *Iran Name*, N 8, pp. 119-139.
- Marzolph, U. (1997). *Classification of Iranian Tales*. Tehran: Soroosh.
- Meybodi, R. (1992). *Kashf Al-Asrar*, Tehran: Amirkabir.
- Mokhtarian, B. (2005). "The proposed model for classifying fairy tales based on myths". *Journal of Anthropology*, N 8, pp. 119-139.
- Naghib- Almamalek, M. (1999). *Amir Arsalan*. Tehran: Tomorrow Cultural Institute.
- Nasrabadi, M. (1938). *Tazkere Nasrabadi*, Tehran: Armaghan.
- Nezami. E. (2010). *Leili Va Majnoon*. Tehran: Amirkabir.
- Propp, V. (2013). *Morphology of fairy tales*. translated by Badrei. Tehran: Toos.
- Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran*. Tehran: Ferdows.
- Safa, Z. (1991). *Treasure of speech*. Tehran: Amirkabir.
- Sarkarati, B. (1999). *Hunted shadows*. Tehran: Ghatreh.
- Shamisa, S (2008). *Literary Genres*. Tehran: Mitra.
- Shamloo, N. (N.D) *Story of FiruzShah*. Manuscript No 962-01. Leipzig: University of Leipzig.
- Zarinkub, A. (1996). *Past of Iranian Literary*. Tehran: Alhoda.
- Zolfaghari, H. (2015). *One hundred romantic poems of Persian literature*. Tehran: Cheshmeh.

References [in Arabic]:

- Dinevari, I. (2002). *Poetry and poets*. Cairo: Dar Al-hadith.
- Tehrani, A. (1983). *Al-Zaria*. Beirut: Dar Al-Azwa.

References [In English]:

- Bloch, E. (1905). *Catalogue des manuscrits Persans de la Bibliothèque nationale*. Paris: E. Leroux.
- Ethe, H. (1903). *Catalogue of Persian manuscripts in the library fo the India Office*. Oxford; Printed for the India Office.

نشریه نثر پژوهی ادب فارسی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ۲۳، دوره جدید، شماره ۴۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

تحلیل متن و فرامتن قصه فیروزشاه بدخشانی بر بنیاد الگوی پتر جیلت (علمی - پژوهشی)*

دکتر رضا ستاری^۱، دکتر سمیه السادات طباطبایی^۲، سیدحسین طباطبایی^۳

چکیده

در میان نظریه‌های ساختاری و بافتی که به بررسی و تحلیل قصه‌های شفاهی پرداخته‌اند، الگوی پیشنهادی پتر جیلت برای پژوهندگان پارسی‌زبان چندان نام آشنا نیست. این الگو برآیندی از مدل ریخت‌شناسی پراپ و نظریه‌های مضمونی تحلیل قصه است. جیلت شمار کارکردهای متعدد پراپ را به پنج کارکرد کاهش داده و روایی نظریه خود را با تحلیل قصه‌های فراوان از ادب شفاهی مناطق مختلف دنیا اثبات کرده است. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی و با استناد به نشانه‌های درون‌متنی، بر آن است تا از رهگذر معرفی قصه ناشناخته «فیروزشاه بدخشانی»، کارکردها و عناصر قصه را بر اساس این الگوی نویافته بررسی و تحلیل نماید. نتیجه پژوهش نشان داد که قصه پیش‌گفته، تمامی پنج کارکرد: موقعیت نخستین، تعامل با یاریگر، تعامل با شهبانو، تعامل با دشمن و بازگشت قهرمان را دارا است. همچنین دو جهان «معمولی» و «دیگر» در فضای روایی قصه قابل جداسازی است. قصه فیروزشاه را می‌توان نمونه‌ای روشن از بقایای آیین تشریف و رازآموزی اقوام کهن دانست که عناصر نمادین فرهنگی‌شان را در ژرف‌ساخت فرم دینی خود حفظ کرده‌اند.

* تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۹/۰۷/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۹/۱۱/۲۴

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد.

۳- سیدحسین طباطبایی، دکترای زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول).

Email: moghimsatveh@yahoo.com.

DOI: 10.22103/jll.2021.16526.2839

واژه‌های کلیدی: قصه‌های هندی، ریخت‌شناسی، پیتربیلت، قصه فیروزشاه، تحلیل متنی و فرامتنی.

۱- مقدمه

قصه‌های مثنوی عاشقانه نیز بسان گونه‌ی منظوم آن سرشار از ظرافت، زیبایی و برجستگی‌های ادبی و فرهنگی است. این قصه‌ها آنچنان در تاروپود زندگی مردم تنیده بود که کسی حتی گمان پاک شدنش را از لوح سینه‌ها نداشت. اما شوربختانه ادب رسمی و متون کلاسیک ادبیات به این گنجینه‌های ملی، نگاهی نکوهنده داشته و در بیشتر آثار فاخر پارسی‌زبان، جایگاهی درخور نیافته‌است. اما نگاه علمی به این «عشق‌نامه‌های»^۱ پارسی، هر بیننده دادمندی را مجاب می‌سازد که در بطن این گونه قصه‌ها، ارزشی بسیار فراتر از «ترهات» و «آسمار» نهفته‌است و آشنایی با بخشی از ویژگی‌های جامعه ایرانی در ابعاد انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اسطوره‌شناسی و تاریخ‌پژوهی، جز از راه دل‌نهادن به این گونه قصه‌های خیال‌انگیز، ناشدنی‌است.

صادق هدایت (۱۳۳۴: ۴۴۹) بررسی قصه‌های عامیانه را به منزله‌ی مصالح اولیه بهترین شاهکارهای بشر برشمرده‌است. نگاه علمی به قصه از قرن نوزدهم و در فرنگ جدی شد. امروزه نظریه‌های ساختاری و مضمونی متعددی را می‌توان برشمرد که هر کدام از دریچه‌ای خاص (فرمالیستی، نقد اسطوره‌ای، روان‌شناسی، ساخت‌گرایی) به این مقوله نگریسته‌اند. برخی پژوهندگان و از جمله سیروس شمیسا (۱۳۸۷: ۲۱۰-۲۰۵) عنصر «روایت» را مرکز ثقل گونه‌های قصه، داستان، حکایت، افسانه و مانند آن دانسته و بر همین اساس، تمایز چندانی میان گونه‌های پیش‌گفته قائل نشده‌اند.

۱-۱- بیان مسئله

سرزمین هند از دیرباز مهد افسانه و قصه بوده‌است. شمار فراوانی از قصه‌های ایرانی و از جمله: کلیله و دمنه، سندبادنامه، طوطی‌نامه، هزارویک شب، ... ملهم از قصه‌های رایج هندی است. از دوره تیموری به بعد حجم انبوهی از قصه‌های فارسی در سرزمین هند نگاهشته شده^۲ که برخی، هنر نویسندگان و ادیبان ایرانی است. نگاهی اجمالی به قصه‌های

عاشقانه هندی گواه روشنی است بر اینکه «جز محتوای برخی داستان‌ها - که تاثیر آیین‌های هندی را در آن می‌توان مشاهده کرد- تاثیر عمیق ادب فارسی و فرهنگ غنی آن در این داستان‌ها و منظومه‌ها [فراوان] است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۵۶). این گونه قصه‌ها از یک سو به قول زرین کوب (۱۳۷۵: ۹۰) «در انحصار طبقات ممتاز و مایه تفریح و التذاذ آنها» بود و از دیگر سو به پیدایش زبان ادبی در مشرق ایران فرهنگی منجر شد (لازار، ۱۳۸۴: ۲۹).

قصه عاشقانه «فیروزشاه بدخشانی» رمانس منثور عامیانه‌ای است که در سده ۱۱ هجری به خامه نوروعلی بیگ شاملو (علی نوروخان) در هندوستان نگاشته شد. استاد صفا ضمن معرفی اجمالی قصه، آن را داستانی مطبوع با ریشه‌ای کهن خوانده است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۲۴/۳). ادگار بلوشه (Blochet, 1905: 4/42-43) خلاصه قصه را یاد کرده و هرمان اته تاکید دارد که با حکایت فیروزشاه در «محبوب القلوب» تفاوت دارد (Ethe, 1903: 528). نگارنده قصه گویا شاعر عصر صفوی بوده که نام و نمونه نظم وی در تذکره مخزن العرائب (هاشمی سندیلوی، ۱۹۷۰: ۱۰۳۸/۲) آمده و نصرآبادی (۱۳۱۷: ۳۹۱) نیز در تذکره خود از وی یاد کرده است. چهار بیتی که نصرآبادی از وی آورده، تقلیدی سست و کم‌مایه از شعر صائب را می‌نمایاند. در تذکره صبح گلشن (بهوپالی، ۱۳۹۰: ۵۱۱) ابیاتی چند از این شاعر سبک هندی به چشم می‌خورد. اما بجز تحریر این قصه، اثر منثور دیگری از وی دیده نشد. دهخدا در لغت‌نامه وی را از ایل شاملو و زرگر باشی عباسقلی خان؛ حکمران هرات دانسته است. در سرآغاز کتاب «حماسه بهمن‌شاه نامه» (بیغمی، ۱۳۹۷: ۴-۵)، اشاره‌ای کوتاه به این نام رفته که بر سخن ما چیزی نیفزوده است. قصه «داراب‌نامه» نیز به داستان فیروزشاه مشهور است. گفتار دکتر صفا در گنجینه سخن مبنی بر عدم ارتباط مضمونی این دو داستان هم‌نام، ما را بی‌نیاز از بازگفت می‌سازد (ن.ک: صفا، ۱۳۷۰: ۵۸/۱-۵۱).

دقت در واژگان، ویژگی‌های دستوری و نحوی متن، به روشنی نشان از خاستگاه هندی آن دارد. جان‌مایه اصلی این داستان عشق و دلدادگی است. اما افزون بر کشش عاطفی، در قصه از کشش‌های دیگر مانند نبردهای قهرمان و نیز عناصر فراطبیعی (دیو، پری، ...) استفاده شده است. قصه فیروزشاه دارای ساختار زنجیره‌ای با درون‌مایه‌ای عشقی، رزمی و تا حدودی عرفانی است.

ایده شکل‌گیری پژوهش حاضر بر این فرضیه استوار است که قصه فیروزشاه بدخشانی، در پس کنش‌های معمولی و پربسامد و با وجود متن ساده و دور از تعقید و تسجیع، در افقی فراتر از قصه‌های همسان هندی، قابلیت بررسی علمی و کشف زوایای فرهنگی را دارد. ویژگی‌های قهرمان قصه و شاه‌بانوان، هر کدام بن‌مایه‌ای نام‌آشنا در ادبیات عامه است. تا جایی که هر کدام از زنان قصه را از دیگری متمایز ساخته و نقش‌پذیری آنها را بر اساس این تفاوت‌ها ترسیم می‌سازد. کوشش شده تا بدین پرسش پاسخی درخور داده شود که وجود چهار زن در کنار قهرمان قصه، آیا مفهومی صرفاً دینی دارد و یا فرادینی و اسطوره‌ای؟ همچنین تبیین ویژگی‌های مفهوم «جهان دیگر» و تعامل قهرمان با عناصر سازنده آن جهان (با توجه به الگوی جیلت) از اهداف اصلی این تحقیق است.

۱-۲- پیشینه تحقیق

پیش از این در راستای معرفی الگوی پتر جیلت، تنها کتابی از وی با عنوان «ولادیمیر پراپ و قصه شفاهی جهانی^۳» به خامه پگاه خدیش به فارسی برگردان شده و تاکنون به جز نوشتار حاضر، اثر دیگری بر بنیاد این روش تحقیق، بررسی و تحلیل نشده‌است. همچنین کمترین اثر پژوهشی مستقل پیرامون قصه فیروزشاه وجود ندارد. تصحیح این رمانس بخشی از پایان‌نامه دکتری یکی از نگارندگان بوده‌است. بنابراین پژوهش پیش رو فاقد کمترین پیشینه بوده و از هر دو حیث پیش‌تاز است.

۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

پژوهشی این‌چنین دست کم از سه جنبه حائز توجه است: از لحاظ تبیین ارزش متنی، از نظر خصوصیات فرهنگی - اسطوره‌ای و بالاخره معرفی الگوی جدید بررسی قصه‌ها در زبان فارسی. از یک سو قصه‌ای ناشناخته معرفی شده که تاکنون بر اهل تحقیق پوشیده بوده‌است. از دیگر سو غنای ادبی و فرهنگی قصه فیروزشاه بدخشانی نماینده می‌شود و بالاخره شیوه تحلیل و بررسی قصه‌های ایرانی با استفاده از مدل تحلیل پتر جیلت به‌بوته آزمون سپرده می‌شود. با این امید که پژوهش حاضر، گامی آغازین باشد در مسیر کشف ناشناخته‌های گیتی قصه‌های پارسی، بر بنیاد شیوه تحلیل نویافته پتر جیلت.

جنبه نخست نوآوری در پژوهش حاضر این است که بی تردید نخستین گام در مسیر معرفی قصه فیروزشاه و کاوش در آن است. دوم اینکه نخستین پژوهش در زبان فارسی است که شیوه بررسی قصه بر بنیاد روش پیتز جیلت را به کار می‌بندد. همچنین کاوش در یکی از رمانس‌های عاشقانه هندی و شناسایی این متون ادب عامه، از دیگر ابعاد اهمیت پژوهش حاضر است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- آشنایی با الگوی تحلیل قصه پیتز جیلت

نام پیتز جیلت؛ استاد دانشگاه غرب استرالیا و پژوهنده حوزه قصه‌ها و افسانه‌های ملل، برای قصه‌پژوهان ایرانی چندان آشنا نیست. وی با بازیابی الگوی ریخت‌شناسی پراپ و تعدیل کارکردهای آن، به تحلیل قصه‌های شفاهی دست یازید و مدعی شد تمامی قصه‌های شفاهی شگفت با این مدل نویافته همخوانی دارد. می‌دانیم که ایده بنیادین پراپ در ریخت‌شناسی این است که تنوع و تکثر جزئیات در اجزای قصه، در ژرف‌ساخت خود به یک طرح واحد قابل کاهش است. پراپ کارکردهای سازنده قصه را ۳۱ مورد برشمرده و معتقد است که پیوسته با نظم و توالی ویژه‌ای در قصه پدیدار می‌شوند. جیلت این کارکردها را به پنج مورد زیر کاسته و آن را تنها رکن تغییرناپذیر قصه‌ها می‌داند:

۱- «موقعیت نخستین»، برابر با کارکردهای یکم تا یازدهم پراپ؛^۴

۲- «تعامل با یاریگر»، برابر با کارکردهای دوازدهم تا پانزدهم پراپ؛

۳- «تعامل با شهبانو» که در الگوی پراپ نیامده؛

۴- «تعامل با دشمن»، برابر با کارکردهای شانزدهم تا بیست و یکم پراپ؛

۵- «بازگشت قهرمان»، برابر با کارکردهای بیست و دوم تا سی و یکم پراپ (جیلت، ۱۳۹۷: ۶۷-۶۴).

جدول زیر مقایسه نقش‌ها و شخصیت‌های پراپ و جیلت را نشان می‌دهد:

نقش‌های پراپ	نقش‌های جیلت	نقش‌های پراپ	نقش‌های جیلت
شیر	دشمن	بخشنده/تهیه کننده	یاریگر
فرستنده	---	شاهزاده / مورد جستجو	شاهزاده/شهبانو
قهرمان	قهرمان	قهرمان دروغین	قهرمان دروغین
---	بدل	یاریگر	یاریگر

شیوه کار پراپ الهام‌بخش پژوهندگان بسیار در بررسی انواع روایت بوده است (ن.ک: حق‌شناس و خدیش، ۱۳۸۷: ۳۲-۳۱). به گفته هولبک بخش‌هایی از ساختار پراپ ممکن است در قصه‌ای خاص نیامده باشد. همچنین ترتیب و توالی کارکردها هم آنقدرها که خودش ادعا می‌کند، ثابت نیست (هولبک، ۱۹۸۷؛ به نقل: جیلت، ۱۳۹۷: ۵۸). پیتیر جیلت پس از بررسی اجمالی نظریه‌های ساختی و محتوایی پیش از خود، عصاره این نظریات را در سه نکته بیان کرده است: ۱- یک ساختار متنی مشترک (دست‌کم برای قصه‌های شگفت) وجود دارد؛ ۲- قصه‌ها دارای یک پیوند بافتی-تاریخی هستند و با توجه به جهان پیرامون‌شان معنا و اهمیت دارند؛ ۳- نظریه‌های متنی و بافتی، هر یک به تنهایی (و فارغ از توجه به دیگری) با قصه‌ها سروکار دارند (جیلت، ۱۳۹۷: ۵۳). وی بر همین اساس روش تلفیقی خود را پی‌ریزی می‌کند. نخستین هدف جیلت، «یافتن یک ساخت زیربنایی مشترک برای قصه شگفت» است (جیلت، ۱۳۹۷: ۵۵). جیلت بر خلاف پراپ به کنش‌های منفرد شخصیت‌ها توجهی نداشته؛ بلکه آنها را بر اساس تعاملات چندگانه‌شان با قهرمان مرتب نموده است. از این رو این کارکردها با یکدیگر همپوشانی دارند (ن.ک: جیلت، ۱۳۹۷: ۶۶).

توجه به آیین‌های کهن تشرّف شمنی، از همانندی‌های الگوی پراپ و جیلت است. جیلت در مبحث: پیوند نظریه‌های متنی و بافتی، غایت قصه را در پیوسته با آیین‌های تشرّف و نیز آیین‌های بلوغ می‌شمارد (ن.ک: جیلت، ۱۳۹۷: ۱۸۶-۱۶۹). در مقابل، بنیاد کارکردهای سی‌ویک‌گانه پراپ بر تقابل‌های دوگانه استوار شده که جیلت آن را نادیده

گرفته و ترکیب کارکردهای خود را بدین قرار سامان می‌بخشد: موقعیت نخستین، تعامل با یاریگر، تعامل با شاهزاده/شهبانو، تعامل با دشمن، بازگشت قهرمان (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۹-۱۱۰). نظریه جیلت در بخش بافت/فرامتن حاوی عناصر فرهنگی قصه است. یکی از ویژگی‌های شاخص در نظریه جیلت توجه به «جهان» قهرمان و تقسیم‌بندی آن به دو نوع «جهان معمولی» و «جهان دیگر» است. وی بارزترین ویژگی قصه را ارتباط با جهان دیگر می‌داند (جیلت، ۱۳۹۷: شانزده).

این پژوهشگر همچنین قصه‌های شفاهی را به‌عنوان یک روایت در نظر می‌گیرد. زیرا ویژگی خاص قصه‌ها، خط داستانی آنهاست؛ یعنی مجموعه‌ای از رویدادها که یکی پس از دیگری در طول زمان رخ می‌دهند (جیلت، ۱۳۹۷: هجده). در یک کلام، نظریه پتر جیلت را شاید بتوان برآیند و شامل تمامی تئوری‌هایی دانست که قصه‌ها را بر اساس ساختار و فرم و نیز بر اساس محتوا و مضمون واکاوی می‌کنند.

۲-۲- گزیده قصه فیروزشاه

از آنجا که قصه فیروزشاه بدخشانی هنوز چاپ نشده، با هدف آشنایی کلی با آن، در ادامه گزیده‌ای از قصه آورده می‌شود. کوشش شده تا این گزیده علی‌رغم ایجاز، دربردارنده حوادث مهم و خطوط اصلی پی‌رنگ داستان باشد. پس از آن به شیوه توصیفی-تحلیلی و به یاری منابع کتابخانه‌ای، به یادکرد عناصر ساختاری یا خویشکاری‌های فرضیه در متن قصه مذکور پرداخته و در صورت وجود این خویشکاری‌ها، با مراجعه به متن نسخه خطی، تحلیل و تطبیق صورت پذیرفته‌است. از رهگذر این تطبیق، غنای ادبی و ارزش فرهنگی قصه تبیین و تحلیل شده و در پایان نیز یافته‌های تازه پژوهش مورد اشاره قرار گرفته‌است.

بیشتر نقش‌ها و کارکردهای الگوی پتر جیلت را به اختصار معرفی کردیم. در اینجا و از رهگذر بیان خلاصه قصه، می‌کوشیم این کارکردها را در بطن قصه فیروزشاه و به کمک اصطلاحات پیشنهادی الگوی پژوهش نشان دهیم:

پادشاه بدخشان پسری برومند به نام فیروزشاه [قهرمان] و دو پسر خردتر دارد. وی به بیماری سختی [کمبود نخستین] گرفتار آمده که علاج آن، «گل دیو کنده» است. فیروز در جستجوی این گل نایاب شفابخش، سفری پرماجرا [سفر قهرمان] را آغاز می‌کند: به پیکار

شیری آدم گش [دشمن] می رود و به پاداش آن، با «میمونه»؛ دختر پادشاه پیوند می یابد [تعامل با شهبانو]. در شهری دیگر با کشتن اژدها [کار دشوار]، «همایون» را از ننگ آدمی خواری رهنانیده، به خواست پادشاه با وی ازدواج می کند [شهبانو]. فیروز در هوای یافتن گل دیو کنده به شهری می رسد که مردمان آن گرفتار دیوی زشت کردارند. وی به مدد اسم اعظم [یاربگر]، دیو [دشمن] را بر خاک می مالد و از زن دیو عهد می گیرد که دخترش را به کابین خود در آورد. آنگاه «جیحون»؛ شاهدخت گیلان را به زنی می گیرد [شهبانو].

در ادامه به دریایی طوفانی [حدفاصل دو جهان] می رسد و کشتی اش طعمه امواج می شود. «همیان» پری که به غسل دریا آمده، بدن ناتوان فیروز را یافته به نزد مادر می برد [گمنامی موقت و آزمودن قهرمان]. مادر به پاس پیمانی که با فیروزشاه بسته، همیان را بدو می سپارد. فیروزشاه مقصود خود از این سفر را با همیان پری در میان می نهد و پس از شنیدن اوصاف و ویژگی های «دیو کنده رانی» از زبان همیان پری، نادیده دل به آن ملکه پریان می بازد.

همیان پری فیروزشاه را به سیمای طوطی [عامل جادویی] در می آورد تا به قصر دیو کنده رانی برسد. ملکه پریان در خواب است که فیروز چادر و انگشتری خود را با او جابجا نموده و پس از چیدن چند شاخه از گل زندگی بخش [کار دشوار]، رهسپار بدخشان می شود. ملکه دیوان در می یابد که این مهم، جز از فیروز ساخته نیست. پس شیفته او شده و به قدرت ویژه خود می فهمد که قهرمان، عازم ملک خود است.

در این سو اما فیروزشاه دوباره پیکر آدمی یافته و در مسیر بازگشت، دو برادر [قهرمان دروغین] را ملاقات می کند. آن دو نابردار فیروز را در چاهی افکنده [عدم پذیرش قهرمان در جهان معمولی] گل را برای مداوای پدر می برند [جبران کمبود نخستین] و به دستاویز آن، ارج و قربی حاصل می کنند. دیو کنده رانی [شهبانو/جادوگر] از کید برادران فیروزشاه آگاه شده در تقلائی نجاتش، جیحون را از گیلان، همایون را از فاریاب، میمونه را از فارس همراه می کند و با همیان پری و لشکری انبوه به سوی آن چاه می شتابد. فیروزشاه پس از رهایی، به همراه ملکه و شاهدخت ها آهنگ بدخشان می کند [بازگشت قهرمان]. دو برادر نابکار می گریزند، اما سرانجام به سزای زشت کاری می رسند [خشتی سازی دسیسه قهرمان

دروغین]. پادشاه بدخشان برای فیروزشاه مراسم دامادی برگزار می‌کند و با رسیدن قهرمان به پادشاهی، روزگار خوش قصه آغاز می‌شود [تکریم و تقدیس قهرمان].

۲-۳- کارکردهای قصه

۲-۳-۱- موقعیت نخستین

فصل مشترک مهم تمامی قصه‌ها، وجود صحنه آغازین (در اصطلاح پراپ) یا موقعیت نخستین است. هر قصه علی‌القاعده با صحنه آغازین شروع می‌شود (بهنام، ۱۳۸۹: ۱۳۵). این موقعیت در بردارنده گونه‌ای از آشفتگی است که در ساختار خانواده یا در سطح کلان جامعه پدیدار شده است. در قصه پیش رو، بیماری لاعلاج پادشاه کمبود نخستین محسوب می‌شود. اما مسأله دیگری هم هست که این کمبود را تشدید می‌کند: «پادشاه به مادر فیروزشاه پرخواب شد ... لاچار مادر فیروزشاه برای اوقات گذاری خود، متصل قصر پادشاه مقامی آراست» (شاملو، بی‌تا: ۳). پادشاه، در مقام پدر خونی قهرمان (و پدر معنوی جامعه قهرمان)، در شکل‌گیری این بخش از مشکل قصه و پیدایش تیره‌روزی برای قهرمان، به شکل محسوسی مقصر است.

جایگشت دیگری که در موقعیت نخستین قصه دیده می‌شود، مربوط به سن قهرمان است که از دو برادر دیگر خود، دو سال بزرگ‌تر^۵ است. چرخشی که در قصه می‌بینیم، به گمان، حاصل تصرف ناشیانه کاتب یا نقالان است. زیرا «قهرمان نوعی اصلی [قصه‌های عامه ایرانی] شاهزاده است ... و معمولاً سومین یا کوچک‌ترین پسر شاه است؛ درحالی که دو برادر بزرگ‌تر، نقش‌های منفی به عهده دارند» (مارزلف، ۱۳۷۶: ۴۲). این الگو پرورده دامان داستان‌های اساطیری است^۶. پس از بروز مشکل در موقعیت نخستین، سفر قهرمان با هدف رفع این مشکل آغاز می‌شود.

۲-۳-۲- تعامل با یاریگر

قهرمان داستان و شخصیت جوینده، رنج‌برنده‌ای است که خواسته یا ناخواسته با یاری‌گر یا بخشنده‌ای که یا بالطف است و یا محتاط، روبه‌رو می‌شود. این یاری‌گر ... پس از آزمایش قهرمان، به یاری‌اش می‌آید (مختاریان، ۱۳۸۴: ۱۲۲). معمولاً محل اقامت یاری‌گر، منطقه بینابین دو جهان است که می‌تواند شامل گونه‌هایی از موانع طبیعی (کوه،

جنگل، صخره، رودخانه، دریا) باشد (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۴۶). یاریگر ممکن است از جنس آدمیزاد (پیر، درویش، بستگان کهنسال قهرمان، ...)، پری، و گاه حیوان (توتمی) باشد. یاریگر تنها باشنده‌ای از حاشیه جهان دیگر نیست؛ بلکه به واسطه دانش و قدرتی که از آن برخوردار است، در حقیقت پاره‌ای از آن جهان است و افزون بر قهرمان، با دشمن نیز ارتباط دارد. ویژگی دیگر یاریگر این است که در هر پیکری، غالباً به زبان آدمیزاد سخن می‌گوید یا به هیأت انسانی در می‌آید، ولی نیروهای خارق العاده‌ای دارد و به دلیلی در حاشیه جامعه انسانی ساکن است (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۲).

بر طبق الگوی این پژوهش، «شاهزاده/شهبانو نوع خاصی از یاریگر است. زیرا به قهرمان کمک می‌کند و مثل بقیه یاریگران رابطه نزدیکی با او دارد. به گونه‌ای که به همسری قهرمان درآمده و همراه با او، برای زندگی دایم به جهان معمولی بر می‌گردد» (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۳). زنان فیروزشاه، پیش و بیش از آنکه در نقش معشوق ظاهر شوند، سیمای یاریگر یافته‌اند. «جیحون»؛ شاهدخت گیلان، پس از پیروزی فیروز بر دیو، «شکر و سجدهات به جا آورد» (شاملو، بی تا: ۶۳). همیان پری مسیر دست‌یابی به گل دیو کننده (شیء جُستی) را هموار ساخت: «برخاست و غلیله^۷ ریسمان بیاورد و در گلوی جوان بست. درحال به شکل طوطی گردانید...» (شاملو، بی تا: ۹۳). دیو کننده رانی ملکه پریان و نماد زیبایی، قدرت و صلابت است. اوست که به کمک قوای فراطبیعی و نیروهای دیو و پری، قهرمان را از گرفتاری در چاه می‌رهاند و قهرمان دروغین را به سزای زشت کاری می‌رساند. گونه دیگری از یاریگر، مطابق با حال و هوای مذهبی قصه دیده می‌شود و آن نیروی غیبی الهی است که در تنگنا فریادرس قهرمان است. در نبرد با شیر آدم‌خوار، «فیروزشاه خدا را یاد آورده» (شاملو، بی تا: ۱۹) و بر شیر چیره می‌شود. وقتی می‌بیند که به زور بازو هم‌اورد دیو قوی پنجه نیست، «اسم اعظم» را که از سابق در یاد دارد، بر زبان می‌آورد. باز می‌خوانیم که دیو «به فضل الهی بر جوان قادر نگشت» (شاملو، بی تا: ۶۱). یک بار هم در ساحل دریا [برزخ دو جهان معمولی و دیگر] برای قهرمان «یک کشتی از غیب پیدا شد» (۸۱). اما جزئیات آن در قصه نیامده؛ گو اینکه خالق قصه ضرورتی نیز بر آن ندیده‌است. ذائقه فرهنگی جامعه مخاطب قصه، این گونه امدادسانی‌ها را به نیکی می‌پذیرد و هضم می‌کند. این نوع یاریگری یادآور فره شاهی و فره پهلوانی است که پشتیبان پهلوانان حماسه

است. اما یاریگر دیگری که به کمک قهرمان می‌آید و تاحدودی شگفت می‌نماید، درخت است. قهرمان برای کشتن اژدها از درخت مویز^۸ کمک گرفت. اژدها «حمله بر آن درخت آورد تا او را به گمان آدم، به دهان فرو برد» (شاملو، بی‌تا: ۳۹). سپس قهرمان اژدها را نابود می‌سازد.

۲-۳-۳- تعامل با شهبانو

پراپ شاه‌دخت را به‌مثابه شیئی که قهرمان در جستجوی آن است، مطرح می‌کند. اما بر بنیاد الگوی پژوهش حاضر، شهبانو به عنوان همسر آینده قهرمان، منبع و سرچشمه بالقوه باروری و زیایی است (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۳) و گاه در نقش یاریگر ظاهر می‌شود. نکته مهم دیگر اینکه به سبب زندگی در جهان دیگر، شاه‌بانو تحت امر دشمن است؛ گرچه ممکن است در براندازی و نابودی دشمن با قهرمان همکاری کند. شاه‌بانو نیز مانند یاریگر ممکن است قالب حیوانی یا نیروهای سحرآمیز داشته باشد (شاملو، بی‌تا: ۱۴۴). فیروزشاه دو دسته زن دارد: زنان آدمیزاد و زنان پریزاد. در چشم مردان، زنان پری از زنان آدمی‌زاد برترند. بر همین اساس در قصه‌ها می‌بینیم که زنان جاهل، کارهای پری را تقلید می‌کنند و گاه جان بر سر این کار می‌بازند (مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۷۴). اصولاً در گیتی قصه، زنان پری‌زاد پاداشی مهم و چشمگیر هستند. چنانکه از دست دادن آن نیز، تنبیه و جزای ترمرد و سرکشی است. مضمون تیپ 832A در طبقه بندی مارزلف ناظر به همین مضمون در قصه‌هاست.

زنان آدمیزاد قهرمان همه در یک سطح نیستند. یکی را به‌عنوان پاداش کار دشوار در کابین دارد؛ یکی را از سر ترحم برگزیده و دیگری را به دیده عقل پسندیده‌است. در ادامه این موضوع را بیشتر خواهیم کاوید. اما وجه مشترک این هر سه، آن است که وقتی قهرمان را بر انجام ماموریت دشوار مصمم می‌یابند، مانعش نمی‌شوند و راه رفتنش را نمی‌بندند. زنان پریزاد قهرمان هم قدرت جادویی شگفت دارند، هم از اسرار و ناگفته‌ها آگاهند و هم فریبا و دلربایند. بر همین اساس است که ملکه پریان، به عنوان آخرین زن (و در حقیقت زن مطلوب و آرمانی قصه) بر دیگر بانوان تفوق و برتری محسوسی دارد.

پیشتر اشاره شد که شهبانو در جهان دیگر سکونت دارد. ناآگاهی قهرمان نسبت به نام سرزمین و نام زنان، بیش و پیش از آن که با سنت نام‌پوشی در حماسه پیوند داشته باشد، نشان آشکار حضور آنها در جهانی ناآشنا و غیرمعمول است. قهرمان مدت‌ها پس از

ازدواج و هنگام وداع از زنان، نام و نشان ایشان را جویا می‌شود. گفتگوی «فیروز» و «همایون» در لحظه وداع را بنگرید: «... لیکن از نام این شهر واقف نگشتم و تو چه نام داری؟ مرا از اینها آگاهی بخش تا بدانم. گفت: ای یار وفادار! این ملک را فاریاب می‌گویند و مرا همایون نامند» (شاملو، بی‌تا: ۴۳). همین صحنه در اپیزود آشنایی قهرمان با «جیحون» تکرار شده است: «فیروز شاه گفت: ای جانان! این کدام ملک است و نام تو چیست؟ بگو تا معلوم کنم. دختر گفت: این ملک را گیلان می‌گویند و نام من جیحون است» (شاملو، بی‌تا: ۷۹).

۲-۳-۴- تعامل با دشمن

در فرهنگی که ما در آن زیست می‌کنیم، قصه‌ها بیشتر قلمرو قهرمانان نرینه است. نگاه مردسالار و سلطه نگرش دینی در طول سده‌های متمادی، رنگ و بوی زن‌قهرمانان را از صحنه قصه‌ها زدوده و جز اندک رد پای بر جای نمانده است. اینکه می‌بینیم در جهان قصه جنسیت شهبانو/شاهزاده مادینه است، اما جنس دشمن در اغلب موارد نرینه (ن.ک: جیلت، ۱۳۹۷: ۱۴۴)، نشانه‌ای روشن از آرزوهای بر باد رفته اقوامی است که قرن‌ها با خاطرات قهرمانان مادینه زیسته‌اند و اکنون اقوام مهاجم [پذیرنده نقش «دشمن» در قصه] حتی قهرمانان قصه‌هایشان را هم ربوده‌اند.

دشمن در قصه گاه از شخصیت‌های فراانسانی همچون دیو، اژدها، شیر، خرس و مانند آن است و گاه صورت آدمی دارد. موتیف کشتن اژدها به دست قهرمان، نامدارترین موتیف داستان‌های حماسی و عامیانه است. اسطوره‌های اژدهاکشی به‌ویژه در میان مردمانی که دشواری آب داشته‌اند، همگانی است (حصوری، ۱۳۸۸: ۲۱). نبرد پهلوان با اژدها می‌تواند تعبیری از تقابل روشنی و تاریکی، سیری و گرسنگی، جوانی و پیری، داد و بیداد و در نهایت شکوه‌مندترین پهلوان و مخوف‌ترین اژدهایان یعنی زندگی و مرگ باشد (سرکاراتی، ۱۳۷۸، ۲۴۹). نبرد با شیر نیز همین گونه است.

فیروز شاه به ترتیب با شیر، اژدها و دیو روبرو می‌شود. ترتیب و توالی دشمنان و نبردهای قهرمان با آنها، از آسان به دشوار آمده است. شیر گرچه قدرتمند و تناور است، اما به جادو مسلح نیست. اژدها نیز گرچه عظیم و دمان است، اما در برابر «اسم اعظم» تسلیم مرگ می‌شود. اما دیو هم قدرت این دو را دارد و هم چیزی ورای آن. این باشنده اهریمنی

توان پرواز^۹ و نیروی جادو دارد. بر پایه باورهای اساطیری دیو را نباید کشت. در اسکندرنامه آمده هر دیوی که کشته شود و خون آن بر زمین فرو ریزد، از هر قطره خون او دیوی دیگر پدیدار می‌شود. لذا دیو را که ضرب می‌زنند، مشتی خاک بر دهانش باید بیفکنند تا آن دیو به جهنم واصل شود (حکیم، ۱۳۸۸: ۱۶۳). سلاح دیو نیز مانند خودشان شگفت است. آنها سنگ آسیا یا صخره‌هایی را که بر تنه درختی سوار کرده‌اند، به جای سلاح به کار می‌برند و با کشتن آنان، سحرهایی که کرده‌اند باطل می‌شود (کریستین سن، ۲۵۳۵: ۱۳۲).

قهرمان دروغین قصه (دو برادر کوچک‌تر فیروزشاه) نیز در نقش دشمن ظاهر شده است. قهرمان دروغین یکی از ساکنان جهان معمولی و معمولاً از نزدیکان قهرمان است که غنیمت یا شاهدخت را از قهرمان می‌ستاند و گاه ادعا می‌کند او بوده که کارها را انجام داده و ماجرا را از سر گذرانده، نه قهرمان (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۸). نقش‌پذیری این دو برادر کاملاً با تیپ ۵۵۰ در طبقه‌بندی مارزلف یکسان است (ن.ک: مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

۲-۳-۵- بازگشت قهرمان

قهرمان قصه پس از انجام ماموریت دشوار، یافتن شیء نایاب، ازدواج با شاهدخت، ... به سرزمین خود (جهان معمولی) باز می‌گردد. وی در تعامل با جهان دیگر، در دو مرحله مشکل اساسی دارد: یکی هنگام ورود به جهان دیگر و دوم هنگام بازگشت از آن. مشکلات قهرمان در بازگشت، نشان‌دهنده دشمنی و رویارویی جهان معمولی با جهان دیگر است. همچنان که ماجراهای اولیه قهرمان هنگام ورود به جهان دیگر، بیانگر خصومت آن دو با یکدیگر است (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

انگیزه اصلی سفر قهرمان انجام کار دشوار (یافتن شیء جادویی و مرموز، ازدواج با شاهدخت، رفع قحطی و خشک‌سالی، ...) است. شیء مورد جستجوی این قصه، «گل دیو کنده» است؛ نوشدارویی زندگی‌بخش که تنها در اختیار ملکه دیوان و پریان است. پیوند گیاه و زندگی، یادآور رویش گیاه ریواس از نطفه کیومرث (لاهیجی و کار، ۱۳۷۱: ۲۸۱) است. باورمندی به درمان‌گری گیاه در باورهای ایرانی با کشته‌شدن گاو یکتا در پیوند است. پس از کشتن این گاو به دست اهریمن، تخم گیاهان دارویی از بدن گاو پدید آمد (دادگی، ۱۳۸۵: ۸۷). در اساطیر گاه شاهد پیکرگردانی درخت به هیئت انسان هستیم. بر

اساس این باورها، «روان‌های نیاکان در بعضی درختان ساکن‌اند و از آنجا به شکل جنینی به بطن زنان راه می‌یابند» (الیاده، ۱۳۸۹: ۲۸۸). با توجه به موقعیت نخستین قصه دانسته شد که گل حیات‌بخش، در ژرفنای خود از حقیقتی عمیق‌تر پرده بر می‌دارد و آن، تلاش آدمی برای فرار از چنگال گریزناپذیر مرگ و برآوردن آرزوی محال «جاودانگی» است. معمولاً مرز میان دو جهان با یکی از موانع طبیعی (جنگل، رود، غار، چاه، بیابان) بازنمایی می‌شود. در قصه فیروزشاه، برزخ دو جهان در قالب دریا و بیابان نمود یافته‌است. بن‌مایه گذر قهرمان از آب، به دیرسالی اسطوره و هم‌سنگ زدودن آلاینش، پیش از رسالتی دشوار است. فریدون به آهنگ گشودن کاخ ضحاک، به ارونند می‌رسد. کیخسرو بی استمداد کشتی، از جیحون می‌گذرد و حضرت موسی^(ع) از نیل گذر می‌کند. در افق این قصه، گذر از آب حد فاصل و مرز میان جهان معمولی و جهان دیگر است. قهرمان ساحل نزدیک دریا را می‌شناسد؛ زیرا در جهان معمولی واقع است. اما از کرانه دور آن هیچ آگاهی ندارد و نمی‌داند که «دیوی به مثل کوهی ... از جانب دریا می‌آید» (شاملو، بی‌تا: ۵۷). بنابراین با رسیدن به کناره دریا فهمید که «چنان دریا گاهی [هرگز] به عمر خود ندیده و نشنیده. در حیرانی افتاد که چگونه از آن گذر کند و عبور شود» (شاملو، بی‌تا: ۷۹) و پس از سه شبانه‌روز گذر از آب، «هیچ طاقت در او نمانده بود. به مثل مرده به کناره دریا افتاده ماند» (شاملو، بی‌تا: ۸۱). ترسیم چنین صحنه‌ای از دریا، گواه رمزینه بودن فضای آب و پوشیدگی آن است. در دیگر قصه‌های منثور هندی و از جمله قصه «حسن‌آرا»، قصه «کامروپ و کاملتا» و قصه «منوهر و مدهمالت» مضمون گذر قهرمان از آب چنین معنایی یافته‌است.

۲-۴- جهان معمولی و جهان دیگر

چنین به نظر می‌رسد که مفهوم «جهان دیگر» را پیش از این جوزف کمبل مطرح کرده‌است. در آنجا می‌بینیم که «مرکز ثقل روحانی قهرمان، از این جهان به جهان دیگری منتقل می‌شود» (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۵۱). اینکه می‌بینیم رویداد قصه در سرزمین ناشناخته‌است، زنان قهرمان از شهرهای دوردست می‌آیند، موانع و مشکلات قهرمان شگفت و باورناپذیر است، در بطن خود معنایی سازنده و آرمانی دارد و آن اینکه ساحل آرامش و رفاه، در آن

سوی دریایی است که امواج سهمگین و درندگان گرسنه خشمگین دارد. آن ساحل آباد، بسی نیکوتر از دنیای معمولی و جایی است که نیوشندگان قصه به آن انس دارند. به بیان دیگر، قصه عموماً شهری خیالی است بر بنیاد آنچه اقوام دوردست از خواسته‌های نداشته خود می‌ساختند. جهان قصه پرتوی از جهان آرمانی بشر است. باشندگان جهان دیگر، هر کدام جنبه‌ای از ابعاد وجودی و شخصیتی آدمی هستند که در آنجا در پیکر اژدها، دیو، پری، جن، میمون، شیر، ... ظاهر شده‌اند. این گفتار، روی دیگر سکه سخن پراب است که معتقد بود حقایقی که از قصه‌ها دریافت می‌شود، تا حدی منطبق با ویژگی‌های جامعه است (ن.ک: جیلت، ۱۳۹۷: ۳۰).

قصه‌ها را می‌توان صحنه تعارض و تضاد میان جهان معمولی و جهان دیگر یا خصومت میان قهرمان و دشمن برای به دست آوردن سرچشمه قدرت و ثروت و باروری - که شاهدخت/شاهبانو است - دانست (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۱۵). با وجود اینکه اپیزودهای آغازین و پایانی قصه در جهان معمولی رقم می‌خورد، اما بیشتر کنش‌های قصه در جهان دیگر می‌گذرد. این امر البته منطقی و پذیرفتنی است. تمامی راز و رمزها، شگفتی‌ها، افسون و خیال و جادو، ... در جهان دیگر است. کشش قصه حول دستیابی به شیء نایاب یا امر دشوار، در آن جهان جریان دارد. امر دشوار قصه مورد پژوهش، به گونه‌ای با برزگری و کار کشاورزی در پیوسته است و بر توان و نیروی قهرمان در این بخش تاکید دارد. در توضیح این امر باید به دوگانگی و تقابل میان طبیعت (دشمن) و کشت کار (قهرمان) اشاره نمود. در سرزمین‌هایی که حیات باشندگان آن بر بنیاد کشاورزی استوار است، باران و گیاه دو رکن مهم چرخه زندگی به‌شمار است.

۲-۵- قصه و آیین‌های تشرّف

در بخش تحلیل فرامتنی و بافتی، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که در قصه تجلی یافته، اشاره به آیین‌های گذار است. در فرآیند «مناسک گذار»، فرد نوکیش یا رازآموز، از حالتی به حالتی و یا از پایگاهی به پایگاهی دیگر متحول می‌شود. الیاده از سه گروه مناسک آشناسازی یاد کرده‌است: نخست آیین‌های عبادی گروهی که کارکرد آن تمهید شرایط انتقال از کودکی به بلوغ است. دوم مناسک ورود به انجمن سرّی یا انجمن اخوت است و

در پایان آشناسازی با حرفه‌های رمزآلود مانند جادوگری (الیاده، ۱۳۶۸: ۲۵-۲۴). از این مناسک به آیین تشرّف نیز تعبیر می‌شود که بسیاری از قصه‌ها کوشیده‌اند با زبانی نمادین، آن را برای کودکان و نوآموزان توصیف کنند.

از این رو «چه بسا عناصر مربوط به آیین‌های تشرّف در قصه‌ها، نه بقایایی غیرکاربردی و کهن، بلکه یک کل کاربردی و پویا هستند» (جیلت، ۱۳۹۷: ۱۸۶). شمار فراوانی از کنش‌های شخصیت‌های قصه در پرتو آشنایی با این آیین‌ها به آسانی رمزگشایی می‌شود. مقایسه کنش‌های قصه با مناسک گذار، خلاصه‌وار بدین گونه است:

کمبود اولیه ← ترک نقش پیشین نوآموز یا رازآموز

آغاز سفر / جستجو ← آغاز انزوای اجتماعی

حاشیه جهان ← برهوت، سفر به جنگل، غار، کوه، رودخانه، پس از انزوای اجتماعی

یاریگر ← بستگان کهنسال، حیوان توتمی

جهان دیگر ← مرگ نمادین، حبس و نگهداری نوآموز در قفس

بازگشت به جهان عادی و عدم پذیرش ← اذیت و آزار به دست زنان قبیله

بازگشت به شرایط عادی ← پیوند و ارتباط نوآموز با جهان جدید

خروج فیروزشاه از شهر بدخشان [برابرنهاد کودکی در آیین تشرّف] با دشواری بسیار همراه است. او را از این کار باز می‌دارند و دشواری‌های راه را برایش بازگو می‌کنند. شگفتی‌ها، نبردها، پاداش‌ها و عشق‌هایی که قهرمان تجربه می‌کند تا به گل حیات بخش دست یابد، یادآور تمرین‌های دشوار آداب و مناسک مرحله گذار است. در جریان این سفر، قهرمان برای رفع گرسنگی شاهدخت، به در یوزه نان می‌یابد (شاملو، بی تا: ۳۹). این کار یادآور مراسم گدایی در رفتار متصوفان است^۱. دست‌یابی قهرمان به گل دیو‌کنده و آوردن آن به جهان عادی، مرحله پایانی این آیین و در حقیقت آغاز مرحله بلوغ است. بی سبب نیست که قهرمان، پس از انجام رسالت دشوار و بازگشت به جامعه، غالباً ازدواج می‌کند. زیرا آیین تشرّف بلوغ به ازدواج یا اعلام آمادگی برای ازدواج منجر می‌شود. سپس به پادشاهی دست می‌یابد. همان‌گونه که در فرآیند تشرّف، نوآموز در فرآیند آزمایش‌ها و آیین‌هایی که از سر می‌گذرانند، با جهانی ناشناخته و شگفت آشنا می‌شود که تاکنون برای وی مجهول بوده، در قصه موردنظر نیز فیروزشاه در جستجوی گل نایاب دیو

کننده، موانعی را پشت سر می‌نهد و در پایان، شیئی شگفت و غریب را به جهان عادی باز می‌گرداند و با این کار غرابت و شگفتی آن را می‌زداید و به جزئی از لوازم جهان روزمره بدل می‌سازد.

۲-۶- نمادپردازی زنان چهارگانه قصه

نخستین نکته‌ای که عنوان بالا به ذهن متبادر می‌سازد، نفوذ عناصر اسلامی در قصه و بحث محدود ساختن شمار زنان هر مرد به عدد چهار است. اما پیچیدگی و گستردگی شخصیت زنان قصه، پژوهنده را به نکته‌ای فراتر از این رهنمون می‌شود و آن تجلی جلوه‌های چهارگانه عنصر زن است که در میان چهار تن از زنان قصه، در قالب تفاوت‌های فردی مشهود است. عدد چهار در تفسیر اسطوره‌ای، شماره زنانگی است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۵۵۷/۲) و بر بنیاد نظر یونگ، انکشاف عنصر مادینه چهار مرحله دارد: نخست «حوا» [تجسم روابط غریزی و زیستی]، دوم «هلن» [نماینده زیبایی تنانه]، سوم «مریم مقدس» [نمودگار عشق روحانی و متعالی] و دست آخر «مونالیزا» [نزدیک‌ترین نماد به خرد] (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۸۱).

زنان قصه فیروزشاه در حکم منشوری هستند که هر کدام سیمایی متمایز از باشنده‌ای به نام «زن» را به تصویر می‌کشند و در کل، نقشی آرمانی را ایفا می‌کنند که جامعه مردسالار از این جنس انتظار دارد. این چهار تن با مراحل چهارگانه انکشاف که یونگ آورده، انطباق جالبی یافته‌اند: شخصیت میمونه در میان زنان قصه، با حوا در عناصر پیش‌گفته همانندی فراوان (دست‌کم در قیاس با دیگر زنان) دارد. میمونه پاداش هر پهلوانی است که شر شیر را از سر مُلک و مُلک کم سازد. این جمله را از قول پدر وی بخوانید: «... اقرار کرده‌ام بدین موجب هر که این شیر دفع کند، من او را به دامادی قبول کنم و دختر خود به اسم میمونه تسلیم او نمایم» (شاملو، بی‌تا: ۲۵). این شاه‌دخت در انتخاب شوهر کمترین نقش و اراده‌ای ندارد. حتی قهرمان هنگام ترک وی، از او رخصت نمی‌گیرد و به سراغ پدرش می‌رود.

همیان پری سمبل زیبایی، طنازی و ظرافت زنانه است. نخستین بار قهرمان او را به حال رقص دید که «دختری بود محبوب و مرغوب نگاری بود، و چون نظر فیروزشاه بر آن

افتاد، آشفته روی او شد و بسته موی او گشت» (شاملو، بی تا: ۶۷). پس از ازدواج نیز فیروز در کنار این زن، «روزگار را به راحت و خرمی گذرانیدن گرفت؛ چنانچه هیچ غمی و المی به پیرامون خاطر نداشتند ... فیروزشاه نزد همیان پری به خوشی تمام بود و قصه‌های رنگین می گفت» (شاملو، بی تا: ۸۵). همین جذابیت ظاهر است که او را «معشوقه [دوست؟] دیو کننده رانی» (شاملو، بی تا: ۶۹) نموده است. در جایی دیگر از قصه، ملکه پریان با تاکید و یادآوری سابقه دوستی دیرین، خطاب به همیان پریزاد می گوید: «تو معشوق قدیم منی. هر چند از تو گناهی صادر گردد، تا هم تو را از [من] رنجشی نخواهد شد» (شاملو، بی تا: ۱۰۱). این ویژگی‌ها آشکارا از زیبایی، دلربایی و خیال‌انگیزی این زن حکایت دارد. نباید فراموش کرد که اصولاً پری بغ‌بانوی زیبایی است. بنابراین رقص پریان در قصه، کارکرد دوگانه اروتیک-آیینی دارد. می دانیم که در نگاه انسان‌های بدوی، رقص ابزاری برای به بند کشیدن شیطان است (الیاده، ۱۳۶۷: ۲۱). اما رقص و خنده همیان پری، آن‌هم گرداگرد جنازه دیو، از کنشی جادویی و حیات‌بخش حکایت دارد که نمونه آن را در برخی قصه‌های عامیانه دیگر نیز شاهد هستیم^{۱۱}. در جایی از قصه، پوشیده‌وار به ویژگی دیگری از همیان اشاره شده و آن قدرت پرواز^{۱۲} است. این ویژگی گواه ایزدگونه بودن پری در اندیشه انسان بدوی است.

همایون شاهزاده‌ای است که به سببی نامعلوم، به مرض آدم‌خواری گرفتار شده است. در هنگام خواب، ماری باریک از بینی وی بر می آید و به اژدهایی عظیم بدل شده آدمیان را فرو می‌بلعد؛ حال آنکه دختر در این ماجرا دستی ندارد. از همین روی پادشاه در جایی دور از شهر، هر شب یک آدم برای خوراک این اژدهای هولناک مهیا می‌دارد. فیروزشاه اژدها را کشته و شبی را با آن بانوی نازک‌اندام اما خوش‌لقا می‌گذراند. در همان شب است که عشق از راه نهانی در قلب آن دو رخنه می‌کند. همایون «آه آورد و بیهوش شد» (شاملو، بی تا: ۴۵) و فیروزشاه ابیات زیر را با حال خود دمساز یافت:

خداوندا به حالم کن نگاهی	بده وصلم بدین فرخنده ماهی
برآور مقصدم از پرده بیرون	بدین دلبر شدم آشفته مجنون

(شاملو، بی تا: ۴۵)

بانوی خردورز و هم‌سنگ با چهارمین مرحلهٔ انکشاف عنصر زنانه، «جیحون» است. شیوهٔ عاشق شدن این دو بر یکدیگر، مانند داستان زال و رودابه است که به شنیدن اوصاف یکدیگر و تنها از راه گوش، دل بر مهر دیگری سپردند. در اینجا نیز شاهدخت، بهادری قهرمان را از دور دیده و او را سزاوار همسری خود یافته، اما عنان دل به کف عقل سپرده و وزیر را نزد قهرمان راهی می‌کند^{۱۳}. قهرمان نیز «از نادیده بر فطانت و ادراک آن دختر عاشق گشت و به عقد آوردن او راضی شد» (شاملو، بی‌تا: ۷۵). گفتگویی که میان این دو دل‌داده هنگام وداع روی می‌دهد نشان آشکار تدبیر و واقع‌بینی جیحون است. فیروزشاه می‌خواهد با اعلام ماموریت خود مبنی بر یافتن گل، جیحون را برای تحمل دشواری جدایی آماده سازد. اما جیحون با هوشمندی تمام پاسخ می‌دهد که «تو برای کاری از ملک خود برآمدی، من چگونه مانع توام شد؟ برو هر جا که دست‌یاب گردد، حاصل بکن. لیکن امر سخت و در این خطرها است. از حال خود غافل نباشی. به هر جا که روی، هوشیار باشی و در کارهایی که در آن کار دشوار[ی] به ظهور آید، تمامی که پریشانی و حیرانی نگشتی» (شاملو، بی‌تا: ۷۷).

گرچه در قصهٔ فیروزشاه، عشق بیشتر به عنوان یک مقولهٔ فرعی و ثانوی در میان است، اما در مورد جیحون، نمود این موضوع بسیار ملموس است. در توالی حوادث قصه می‌بینیم که فیروزشاه پس از ازدواج با جیحون، از همیان پری کام می‌جوید. زیرا که افسون عشق، بسی زورمندتر از باطل‌السحر عقل است. بنابراین دانسته شد که قهرمان قصه با چهار زن پیوند زندگی می‌بندد. با دقت نظر در دلالت‌های اسطوره‌ای و اجتماعی قصه می‌توان دریافت که هر یک از این چهار زن - که در کنار فیروزشاه پیش‌برنده رویدادها هستند - پاره‌ای از سیمای منشورگونه و چندوجهی زن را نمایش می‌دهند. اما شوق انگیزتر از این چهار زن، ملکه پریان؛ دیو‌کنده رانی است که در حقیقت تمامی خصال این چهار زن را در وجود خود گرد آورده است. آمیزه‌ای است از قدرت، ابهت، زیبایی، دانایی، مهربانی و قدرشناسی.

۳- نتیجه گیری

نگاه به قصه‌های ادب شفاهی از منظر مکاتب نوین نقد ادبی، دستاوردهای بکر و شیرینی در زمینه پیوند این گونه آثار با فرهنگ، ادبیات، زیست‌بوم و مذهب در بر دارد. الگوی پیترو جیلت در بررسی قصه‌ها، برآیند توجه هم‌زمان به ساختار، فرم اثر و نیز محتوا و معنای قصه و به بیان دیگر، آمیزه‌ای از نظریه‌های متنی و بافتی پیشین در تحلیل عناصر قصه است. بررسی قصه فیروزشاه بدخشانی - یکی از رمانس‌های ناشناخته عاشقانه سده یازدهم هجری - بر اساس الگوی جیلت، تئوری مناسبی در جهت تحلیل قصه مورد نظر محسوب است. در تحلیل قصه ثابت شد که تمامی خویشکاری‌های پنج‌گانه الگوی پیش‌گفته در ساختار روایی قصه، با همان ترتیب و توالی مورد انتظار وجود دارد.

نقش‌های به کار رفته در قصه کاملاً قابلیت تطبیق با نقش‌های الگوی مورد پژوهش، یعنی: قهرمان، یاریگر، شهبانو، قهرمان دروغن را دارا است؛ با این تفاوت جزئی که معادل نقش «بدل» در قصه، نمی‌توان شخصیتی را نشان داد. فضای مردسالار روایت، اشاره به پشتوانه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی کهن، سیطره نگاه دینی بر متن و بالاخره نمادگرایی در شمار ویژگی‌های کلیدی این قصه است.

یادداشت‌ها

۱- نظامی به نیکویی، منظومه لیلی و مجنون را «عشق‌نامه» خوانده‌است:

بالای هزار عشق‌نامه آراسته کن به نوک خامه (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۴)

۲- در این باره ن. ک: کتاب «داستان‌سرایی فارسی در شبه قاره در دوره تیموریان»، طاهره صدیقی، ۱۳۷۷.

3- Vladimir Propp and the Universal Folktale: Recommissioning and old paradigm-story as initiation.

۴- از آنجا که کارکردهای سی‌ویک‌گانه پراپ در منابع فراوان آمده، از بازگفت آن می‌پرهیزیم.

۵- وقتی به فضای مذهبی و مردسالار قصه می‌نگریم، در می‌یابیم که این روایت متاخر، با بافت فرهنگی و درون‌مایه دینی قصه سازوارتر است. زیرا در نگاه مذهبی، معمولاً پسر بزرگ‌تر در قبال والدین مسؤولیت بیشتری دارد.

۶- کتاب «سرنوشت جنگجو» اثر ژرژ دومزیل به همین موضوع ویژه شده‌است.

- ۷- در متن نسخه: غلوله.
- ۸- ممکن است منظور درخت تاک باشد که نمادگرایی آن، شامل هر روح انسانی می شود (شوالیه و گبران، ۱۳۷۹: ۳۰۵/۲).
- ۹- در قصه‌ها فراوان از پرواز دیو سخن رفته است. از جمله ن.ک: (نقیب الممالک، ۱۳۷۸: ۴۰۵؛ درویشیان و خندان، ۱۳۸۷: ۷۲، ۳۱۹؛ حکیم، ۱۳۸۸: ۴۱، ۲۳)
- ۱۰- در این باره ن.ک: (میبدی، ۱۳۷۱: ۴۶/۹؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۴۶۴؛ کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۷۵).
- ۱۱- از جمله ن.ک: «درخت چهل‌دستان»، کلیم‌الله توحیدی، ۱۳۷۹، مشهد: محقق، ص ۲۰.
- ۱۲- واژه پری از ترکیب «پر» با «یای نسبت» ساخته شده و به معنای باشنده‌ای است که دارای پر و قدرت پرواز است (محبوب، ۱۳۶۳: ۷۶).
- ۱۳- سجاد آیدنلو، کهن‌ترین نمونه ابراز عشق زن به مرد را خواستگاری ایشتر؛ بغ بانوی سامی از گیلگمش دانسته است (آیدنلو، ۱۳۸۷: ۱۱).

فهرست منابع

منابع فارسی

۱. آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۷). «پهلوان بانو». *مجله مطالعات ایرانی*، شماره ۱۳، صص ۲۴-۱۱.
۲. الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. چاپ چهارم. تهران: سروش.
۳. الیاده، میرچا. (۱۳۶۸). *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: آگاه.
۴. الیاده، میرچا. (۱۳۶۷). *افسانه و واقعیت*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: پایروس.
۵. بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی». گوهر گویا. شماره ۸۳، صص ۱۵۰-۱۳۱.
۶. بهوپالی، سلیم. (۱۳۹۰). *تذکره صبح گلشن*. تصحیح مجتبی برزآبادی فراهانی. تهران: اوستا فراهانی.
۷. بیغمی، حاجی محمد. (۱۳۹۷). *حماسه بهمن‌شاه نامه*. تصحیح میلاد جعفرپور و حسین اسماعیلی. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. پراب، ولادیمیر. (۱۳۹۲). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. چاپ سوم. تهران: توس.

۹. جیلت، پیترو. (۱۳۹۷). **ولادیمیر پراپ و قصه شفاهی جهانی**. ترجمه پگاه خدیش. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۰. حصوری، علی. (۱۳۸۸). **سرنوشت یک شمن: از ضحاک به اودن**. تهران: چشمه.
۱۱. حق شناس، محمدعلی؛ پگاه خدیش. (۱۳۸۷). «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۱۸۶. صص ۳۹-۲۷.
۱۲. حکیم، منوچهرخان. (۱۳۸۸) **اسکندرنامه**. تصحیح علیرضا ذکاوتی. تهران: سخن.
۱۳. دادگی، فرنیغ. (۱۳۸۵). **بندش**. گزارنده: مهرداد بهار. چاپ سوم. تهران: توس.
۱۴. درویشیان، علی‌اشرف؛ خندان‌مه‌بادی، رضا (۱۳۸۷) **فرهنگ افسانه‌های مردم ایران**، چاپ چهارم، تهران: کتاب و فرهنگ.
۱۵. دینوری، ابن‌قتیبه. (۱۴۲۳هـ). **الشعر والشعراء**. قاهره: دارالحدیث.
۱۶. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). **یکصد منظومه عاشقانه ادب فارسی**. تهران: چشمه.
۱۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **از گذشته ادبی ایران**. تهران: الهدی.
۱۸. سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). **سایه‌های شکار شده**. تهران: قطره.
۱۹. شاملو، نوروزعلی‌بیگ. (بی‌تا). **قصه فیروزشاه**. نسخه خطی. لایبزیک: کتابخانه دانشگاه. شماره ردیف 962-01.
۲۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **انواع ادبی**. چاپ سوم. تهران: میترا.
۲۱. شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۷۹). **فرهنگ نمادها**. ترجمه سودابه فضاییلی. تهران: جیحون.
۲۲. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات در ایران**. چاپ دهم. تهران: فردوس.
۲۳. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰). **گنجینه سخن**. تهران: امیرکبیر.
۲۴. قشیری، عبدالکریم. (۱۳۷۴). **رسالة قشیریة**. ترجمه ابوعلی عثمانی. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۵. کاشانی، عزالدین. (۱۳۶۷). **مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه**. تصحیح همایی. تهران: هما.
۲۶. لازار، ژیلبر. (۱۳۸۴). **شکل‌گیری زبان فارسی**. ترجمه مهستی بحرینی. تهران: هرمس.
۲۷. لاهیجی، شهلا؛ کار، مهرانگیز. (۱۳۷۱). **شناخت هویت زن ایرانی**. تهران: روشنگران.
۲۸. مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**. ترجمه کیکاووس جهاننداری. چاپ دوم. تهران: سروش.
۲۹. محجوب، محمدجعفر. (۱۳۶۳). «بویه پرواز»، *ایران نامه*. سال ۳. شماره ۸. صص ۸۶-۵۴.

۳۰. مختاریان، بهار. (۱۳۸۴). «الگوی پیشنهادی رده‌بندی داستان‌های پریان بر بنیاد اسطوره‌ها». مجله انسان‌شناسی. شماره ۸. صص ۱۳۹-۱۱۹.
۳۱. میدی، رشیدالدین. (۱۳۷۱). **کشف الأسرار و عدة الأبرار**. تصحیح حکمت. تهران: امیرکبیر.
۳۲. نصرآبادی، محمدطاهر. (۱۳۱۷). **تذکره نصرآبادی**. طهران: ارمغان.
۳۳. نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۹). **لیلی و مجنون**. تصحیح ثروتیان. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
۳۴. نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۷۸) **امیر ارسلان**. با مقدمه محمدجعفر محجوب، تهران: موسسه فرهنگی فردا.
۳۵. هاشمی سندیلوی، شیخ‌احمد. (۱۹۷۰). **تذکره مخزن الغرائب**. لاهور: دانشگاه پنجاب.
۳۶. هدایت، صادق. (۱۳۳۴) **نوشته‌های پراکنده**. تهران: امیرکبیر.
۳۷. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۳). **انسان و سمبول‌هایش**. ترجمه محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.

منابع عربی

۱. الطهرانی، آقابزرگ. (۱۴۰۳هـ). **الذریعه إلى تصانیف الشیعه**. چاپ سوم. بیروت: دارالأضواء.

منابع لاتین

1. Blochet, E. (1905). **Catalogue des manuscrits Persans de la Bibliothèque nationale**. Tome Quatrième. Paris: E. Leroux.
2. Ethe, H. (1903). **Catalogue of Persian manuscripts in the library of the India Office**. Vol 1. Oxford; Printed for the India Office.