

بررسی ساختاری داستان بیژن و منیژه

تیمور مالمیر*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج

فردین حسین پناهی**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

داستان بیژن و منیژه از جمله داستان‌های فرعی در طرح اندام‌وار شاهنامه است که طرح و ساختار ویژه‌ای دارد. برخی محققان در پی توجیه تاریخی داستان برآمده‌اند و اصل داستان را مربوط به عصر اشکانی دانسته‌اند؛ این در حالی است که در این داستان نشانه‌های اسطوره‌ای معناداری هست که نمونه‌های مشابه آن در دیگر متون نیز وجود دارد. مسأله‌ی اصلی این است که داستان بیژن و منیژه حاوی چه اندیشه‌ای است که موجب شمول و گستردگی آن گشته است؟ در عین حال، چگونه توانسته در طرح بزرگ شاهنامه جای گیرد؟ تجزیه و تحلیل ساختار داستان بر اساس روش ولادیمیر پراپ نشان می‌دهد ساختار اصلی داستان مبتنی بر طرح آشناسازی قهرمانی است. تکرار کارکردها و شخصیت‌های اصلی این داستان در سایر داستان‌های معروف ایرانی، ساختار بنیادین و غیرتاریخی داستان را تأیید می‌کند. بررسی ژرف ساخت داستان نیز نشان می‌دهد که ساختار داستان بیژن و منیژه تحت تأثیر آیین‌های باروری شکل گرفته و اشکال متنوع آن در دیگر داستان‌ها نیز وجود دارد. شمول و گستردگی حوزه‌ی جغرافیایی آن نیز به سبب همین طرح داستانی و ساختار و ژرف ساخت مشترک است.

کلیدواژه‌ها: بیژن و منیژه، ساختار، آشناسازی، آیین‌های باروری.

*. E-mail: erahimi2009@yahoo.com

** E-mail: Fardin.hp@gmail.com

۱- مقدمه

خاستگاه‌ها و منابع شاهنامه، متعدد و محدوده‌ی جغرافیایی این منابع نیز گسترده است. غیر از آن، مدت زمانی که منابع آن گرد آمده و مکتوب گشته، بسیار طولانی است؛ بدین سبب، شاهنامه ساختاری تو در تو یافته است. یکی از مصداق‌های این ساختار تو در تو را در وجود داستان‌های فرعی در طرح بزرگ و اندام‌وار شاهنامه می‌توان یافت. یکی از این داستان‌های فرعی، داستان بیژن و منیژه است که طرح و ویژگی خاصی دارد و به لحاظ سیر زمانی شاهنامه، در دوره‌ی پادشاهی کی خسرو روی داده است.

جعفری، در کتابی که به تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامه پرداخته، شاهنامه را یک داستان بلند می‌شمارد که در بردارنده‌ی اپیزودهای تو در تو است و این اپیزودها، رویدادهایی هستند که به شیوه‌ی گریز در درون روایت داستانی می‌آیند، اما این داستان‌واره‌ها مستقل نیستند (جعفری، ۱۳۸۹: ۱۸-۱۷). وی معتقد است که «نظم منطقی داستان‌ها در اپیزودهای به ظاهر مستقل طوری رعایت شده است که اگر داستانی یا داستان‌واره‌ای از آن میان حذف یا جابه‌جا شود، نظم داستانی به هم می‌خورد و سلسله‌ی علت و معلولی داستان دچار نقص می‌شود» (همان: ۳۹). وی داستان بیژن و منیژه را در زمره‌ی پی‌رفت برون‌همسری گنجانده است که «بیژن پهلوان ایرانی به منظور انجام دادن مأموریتی به مرز توران می‌رود و دچار عشق منیژه دخت افراسیاب می‌شود» (همان: ۲۱۵). غیر از ایشان، عمدتاً طرح خاص داستان بیژن و منیژه، موجب شده محققان به استقلال داستان معتقد شوند و بر اساس دیباچه و برخی ویژگی‌های سبکی نظیر کثرت الف‌های اطلاق، تصنیف آن را مقدم بر سایر بخش‌های شاهنامه بیندارند (صفا، ۱۳۶۳: ۱۷۷-۱۷۸، زرین کوب، ۱۳۸۱: ۷۳) و بر مبنای همین تصور، در مورد مأخذ آن بحث کرده‌اند که آیا مأخذ داستان با مأخذ سایر بخش‌های شاهنامه یکسان است (خطیبی، ۱۳۸۱: ۵۴-۷۳) یا این داستان از منبعی دیگر اخذ شده است (صفا، ۱۳۶۳: ۱۷۷-۱۷۹ و کویاجی، ۱۳۸۰: ۳۲۶-۳۲۷، اکبر زاده، ۱۳۷۹: ۱۷۹-۱۸۰). بررسی و تحقیق پیرامون این مسأله، محققان را به تلاش برای پیوند این داستان با سایر بخش‌های شاهنامه واداشته است. عمده کوششی که صورت گرفته پاسخی به این پرسش است که مبنای داستان چیست و این داستان چه می‌گوید؟ برخی با نوعی بازسازی تاریخی، داستان را بازتاب وقایع تاریخی عصر اشکانی و یا منبعث از روایت‌های این دوره شمرده‌اند (صفا، ۱۳۶۳: ۵۷۵-۵۷۶، کویاجی، ۱۳۸۰: ۱۹۳-۱۹۷ و ۴۵۹، زرین کوب، ۱۳۸۱: ۵۸). این دیدگاه به سبب ذکر نام بیژن به عنوان یکی از پادشاهان اشکانی در کتب تاریخی همچون *حبیب السیر* (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۲۲۱)، *الکامل* (ابن اثیر، ۱۳۸۶: ۵۳ و ۵۰)، *التنبیه و الاشراف* (مسعودی،

۱۳۴۹: ۹۰)، *تاریخ بلعمی* (بلعمی، ۱۳۵۳: ۷۳۲) و *آثارالباقیه* (بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۵۸) شکل گرفته است. مبنای اصلی این دیدگاه، تشابه اسمی چند شخصیت این داستان با شخصیت‌هایی تاریخی مربوط به عصر اشکانی است. مسلماً داستان بیژن و منیژه از قدمت فراوانی برخوردار است اما کهنگی داستان و یا تشابه اسمی با یکی از شاهان اشکانی دلیل تاریخی بودن آن نیست. *سرکاراتی* با استناد به کتاب *اعمال توماس* که در آن گونه‌های تغییر یافته‌ی سریانی، ارمنی و یونانی نام بیژن و منیژه آمده و با توجه به این که این کتاب احتمالاً مربوط به اواخر سده‌ی سوم میلادی است، آن را قدیمی‌ترین سند مکتوب داستان بیژن و منیژه دانسته است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۳۱-۳۲). اشاره‌ی *تاریخ جهانگشای جوینی* نیز به اعتقاد عمومی در میان اقوام ایغور، مینی بر این که «بوقوخان افراسیابست و رسم چاهی است و سنگی بزرگ هم در کنار قراقورم در کوه، می‌گویند چاه بیژن بودست» (جوینی، ۱۳۷۰: ۴۰) همچنین دلالتی است بر کهنگی و جغرافیای گسترده‌ی رواج این داستان.

پرسش اساسی این است که داستان بیژن و منیژه که محمل آرای مختلف محققان است، چه ساختاری دارد؟ آیا این داستان را باید بازمانده‌ی وقایع تاریخی پیشین بدانیم یا این که به دنبال مبنای اساطیری آن باشیم؟ در عین حال، این داستان چگونه توانسته در طرح بزرگ شاهنامه جای گیرد؟ بی‌گمان حاملان حماسه‌ی ایرانی، اندیشه‌ای هماهنگ با سایر بخش‌های شاهنامه در آن یافته‌اند که آن را درون حماسه جای داده‌اند. همچنین این اندیشه باید از طرح و ساختار خاصی برخوردار باشد یا بازتاب یک آیین آشنا و مأنوس باشد که توانسته است در عین حفظ استقلال ظاهری، در چارچوب منسجم شاهنامه گنجانده شود، بخت و اقبالی که بهره‌ی برخی داستان‌های فرعی نظیر داستان آرش نشده است. به منظور پاسخ به این پرسش‌ها، در این مقاله با بهره‌گیری از *ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ*، شخصیت‌ها و کارکردهای داستان بیژن و منیژه به‌عنوان عناصر ثابت داستان استخراج شده است. استفاده از روش *پراپ* باعث می‌شود که ریختی خنثی و فارغ از پیش‌زمینه‌های فکری و البته منطبق با روساخت داستان به دست آید. همچنین با توجه به ریخت و طرح داستان، ژرف‌ساخت آن تحلیل شده است. در مراحل مختلف بررسی و تحلیل داستان بیژن و منیژه، از دیگر داستان‌های معروف ایرانی برای نشان دادن تشابه ساختار این داستان با سایر داستان‌ها استفاده شده است.

۲- مبنای نظری تحقیق

یکی از مطالعات بنیادینی که به عنوان الگوی مهمی برای مطالعات ساختارگرایانه‌ی داستان

مطرح شده، ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ (۱۹۷۰-۱۸۹۵) است. اثر معروف پراپ، یعنی ریخت‌شناسی قصه‌های پریان تبدیل به منشأ تحولات چشمگیری در بررسی داستان‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌ها شده است. پراپ در بررسی ریخت‌شناسی قصه‌های پریان به دنبال عناصر ثابت و نامتغیری بود که در قصه‌های دیگر نیز تکرارپذیر باشند. او جزئیات و کارکردهای فراوان قصه‌های پریان را به سی‌ویک کارکرد (خویشکاری) اصلی تقلیل داد و شخصیت‌های (انسانی، حیوانی و...) مختلف این قصه‌ها را در هفت شخصیت اصلی گنجانده است. از نظر پراپ، کارکرد عبارت است از «عمل و کار یک شخصیت از نقطه‌نظر اهمیتش در پیش‌برد قصه» (پراپ، ۱۳۶۸: هشت). در ریخت‌شناسی پراپ، کارکرد نقش مهمی هم در تعیین کارکردها و هم در تعیین شخصیت‌ها دارد و تأکید اصلی پراپ نیز بر کارکردها است. معیار اصلی او در انتخاب و نام‌گذاری شخصیت‌ها نه بر اساس نام آن‌ها و نه بر اساس جنسیت و ماهیت آن‌ها، بلکه بر اساس نقش و کارکردشان در جریان روایی داستان است؛ «زیرا یک عمل واحد در قصه‌های مختلف می‌توانست به وسیله‌ی شخصیت‌های مختلفی، مثلاً دیوی، اژدهایی، غولی و یا خرسی انجام گیرد، در حالی که عمل و کار ثابت بود» (پراپ، ۱۳۷۱: ۲۷). شخصیتی که قهرمان نام دارد، هم می‌تواند انسان باشد هم غیر انسان. آنچه مهم است کنش و کارکرد خاصی است که از این شخصیت (کنشگر) سر زده و او را در جایگاه و موضع خاصی در جریان روایت قرار داده است. حتی یک شخصیت می‌تواند چند نقش داشته باشد و یا چند شخصیت می‌توانند یک نقش را ایفا کنند.

دستاوردهای پراپ، به‌ویژه دو خصوصیت مهم کار او، یعنی استخراج نامتغیرها و نمایاندن دو محور هم‌نشینی و جانشینی در ساختار قصه‌های پریان، سنگ بنایی برای ساختارگرایی شد. همان‌طور که از نام ساختارگرایی برمی‌آید، این شیوه‌ی فکری و مطالعاتی به دنبال کشف ساختار و نظام بنیادین اثر است. هر اثر مجموعه‌ای از عناصر است که میان آن‌ها شبکه‌ای از ارتباط‌های متقابل وجود دارد. ساختارگرا ابتدا اجزاء و عناصر تقلیل‌یافته‌ی اثر را استخراج می‌کند؛ سپس، به بررسی نظام ارتباط‌های متقابل میان این اجزاء و عناصر می‌پردازد. این شبکه ارتباط‌ها نظامی انتزاعی و بسته را تشکیل می‌دهند که «ساختار» نامیده می‌شود. به گفته‌ی تری ایگلتون، در ساختارگرایی مصداق یا شیء واقعی (ظاهری) در پراپ قرار داده می‌شود و ساختارگرا به دنبال ساختار پنهان و بنیادین اثر می‌گردد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۵۱). این شیوه به‌ویژه در مطالعات کسانانی چون کلود لوی/استروس که هدف اصلی آن‌ها یافتن ساختار نهایی حاکم بر ذهن بشر بوده، مشهودتر است. بر این اساس، ساختارگرایی به دنبال ساختارهای ذهنی و ناخودآگاهی است که ماهیتی انتزاعی و مستقل از اجزای عینی اثر دارند؛ ساختارهای ذهنی‌ای که به فرد و کنش‌های او شکل می‌دهند و داستان یا اثر مورد مطالعه نیز ساخته و

پرداخته‌ی همین ساختارهای ذهنی است. «ساختارگرایان بر این باورند که ساز و کارهایی که اجزا و قواعد را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند، نتیجه‌ی ذهن انسان است که همچون دستگاهی نظم‌دهنده عمل می‌کند و اجزا را بر اساس قواعد در نظر می‌گیرد و دسته‌بندی می‌کند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۵۲). کنار گذاشته شدن ماده و عینیت و به تبع آن، بی‌توجهی به انتخاب و اراده‌ی فرد (سوژه)، باعث می‌شود که ساختارگرایی به تفاوت‌ها و دوره‌بندی‌های تاریخی و زمینه‌های فردی و اجتماعی و حتی ماهیت ذاتی اجزاء و عناصر توجهی نداشته باشد و از آن‌جا که از میان آثار یا پدیده‌های مختلف با دوره‌بندی‌های تاریخی متفاوت، ساختار مشترکی را استخراج می‌کند، تغییرات و دگرگونی‌های تاریخی را امری مربوط به روساخت می‌داند که نقشی در تعیین ساختار ندارد؛ به عبارت دیگر، در ساختارگرایی آنچه مهم است، «همزمانی» است، نه «در زمانی». این امر ناشی از تأثیر زبان‌شناسی سوسور است؛ زیرا او در تحلیل زبان (لانگ) واقعیات تاریخی و در زمانی را بی‌اعتبار می‌دانست (کالر، ۱۳۸۶: ۳۹). او معتقد بود که «هر زبان در هر مرحله از تکامل تاریخی‌اش کامل و بسنده است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۷). تأکید بر ساختار ذهنی باعث می‌شود که در ساختارگرایی «ناخودآگاه» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار باشد، به‌ویژه این که ساختارگرا سعی می‌کند از پوسته‌ی اثر عبور کند و به لایه‌های زیرین و ژرف‌ساختی آن برسد. به این ترتیب، ساختارگرایی داستان را از دو منظر روساخت و ژرف‌ساخت می‌نگرد. روساخت همان روند ظاهری داستان و به اصطلاح، پیرنگ داستان است که هم شامل شکل داستان و هم محتوای داستان است. در داستان بیژن و منیژه، ماجراهای ظاهری داستان همچون حمله‌ی گرازها به ارمان، نبرد بیژن با گرازها، رابطه‌ی بیژن با منیژه، اسارت بیژن و...، روساخت داستان را تشکیل می‌دهند. در تبیین ساختار اسطوره‌ای داستان‌های کهن به هیچ وجه نباید نگاه را به روساخت محدود کرد، به‌ویژه داستانی چون بیژن و منیژه که علاوه بر قدمت طولانی، با داشتن عناصر اسطوره‌ای قابل تأمل، پیوندهای عمیقی با دیگر اسطوره‌ها دارد. برای تبیین این ریشه‌های عمیق، لایه‌های پنهانی از داستان استخراج می‌شود که به اصطلاح، ژرف‌ساخت داستان است. بدین ترتیب، داستان حالتی استعاری می‌یابد که مستعارله آن ژرف‌ساختی است که ریشه در پیشینه‌هایی بس کهن دارد.

۳- ریخت‌شناسی داستان

ریخت داستان بیژن و منیژه دارای دوازده شخصیت و سیزده کارکرد است. هر کدام از شخصیت‌ها می‌توانند فاعل چندین کارکرد باشند و یا این که چند شخصیت می‌توانند یک کنش (کارکرد) واحد داشته باشند.

۳-۱- شخصیت‌ها

- ۱- **قهرمان:** شخصیت کلیدی داستان است. اعمال او در پیش بردن حوادث داستان نقش اساسی دارد. قهرمان داستان مورد نظر ما، «بیژن» است. حرکت قهرمان، مبارزه‌ی او، کامرانی و سپس اسارتش و سرانجام آزادی او خطوط اصلی داستان را شکل می‌دهند.
- ۲- **ضد قهرمان:** ضد قهرمان که نقطه مقابل قهرمان است، قهرمان را دچار گرفتاری می‌کند و حتی او را تا آستانه‌ی مرگ می‌برد. در این داستان «افراسیاب» ضد قهرمان است.
- ۳- **یاریگر قهرمان:** یاریگر قهرمان به شخصیتی گفته می‌شود که قهرمان را یاری می‌دهد. در این داستان کی خسرو، رستم، گیو، منیژه، زنگه شاوران، گسته‌م، گرازه، فروهل، فرهاد، رهام و اشکش یاریگران قهرمان هستند. در این میان، منیژه و رستم و کی خسرو نقش ویژه‌ای دارند.
- ۴- **یاریگر ضد قهرمان:** ضد قهرمان را در رسیدن به هدف خود یعنی از بین بردن قهرمان، یاری می‌کند. یاریگران ضد قهرمان عبارتند از: گرسیوز، دربان کاخ منیژه، پیران، هومان، شیده و قراخان.
- ۵- **فرستنده:** کسی است که قهرمان را برای نابودی گرازها به ارمان می‌فرستد. فرستنده «کی خسرو» است.
- ۶- **مانع:** مانع یا منکر کسی است که به لحاظ دلسوزی یا از آن روی که قهرمان را از کودکی بزرگ کرده و از ویژگی‌های او تا پیش از عملی که از او انتظار می‌رود، آگاهی دارد، مانع رفتن و دور شدن قهرمان برای انجام کار می‌شود. در این داستان مانع قهرمان، «گیو» است که سعی دارد بیژن را از رفتن به ارمان و جنگ با گرازان بازدارد.
- ۷- **فریبکار:** فریبکار با فریب دادن قهرمان، زمینه‌ی اسارت او را فراهم می‌کند. «گرگین» در بیژن و منیژه، فریبکار است.
- ۸- **فریفته:** فریفته کسی است که فریب فریبکار را می‌خورد. در این داستان، فریفته «بیژن» است.
- ۹- **خواسته:** خواسته عبارت است از شخصی که قهرمان برای به دست آوردن او تلاش می‌کند. خواسته در این داستان، «منیژه» است. در لایه‌ی دیگری از داستان، بیژن نیز خواسته است؛ زیرا پهلوانان ایرانی در پی آزاد کردن او هستند.
- ۱۰- **شاهزاده خانم:** منیژه شاهزاده‌ای تورانی است. پس از ملاقات بیژن با منیژه، هر دو شیفته‌ی یکدیگر می‌شوند و در نهایت، ماجرا به وصلت آن‌ها منتهی می‌شود.

۱۱- **واسطه:** واسطه نقش میانجی و آشنا کردن قهرمان با خواسته را بر عهده دارد، واسطه در این داستان، نخست، اهالی ارمان هستند که با درخواست کمک از کی خسرو برای از میان بردن گرازان، موجب می‌شوند بیژن به نزدیکی محل استقرار منیژه بیاید، اما واسطه‌ی اصلی دایه است که باعث آشنایی بیژن و منیژه با هم می‌شود.

۱۲- **نجات بخش:** نجات بخش از قدرتها و مزیت‌های ویژه‌ای برخوردار است و قهرمان را پس از یک دوره‌ی اسارت نجات می‌دهد. در داستان بیژن و منیژه، «رستم» نجات بخش است که با اتکا بر قدرت، خرد، تجربه و اعتماد به نفس فراوانش به توران می‌رود و بیژن را از چاه نجات می‌دهد. ناجی از رموز روزگار و پیچ و خم‌های آن باخبر است. رستم به عنوان ناجی، نقش وحدت بخشی میان پهلوانان ایرانی را نیز انجام می‌دهد؛ چنان که بیژن و گرگین (قهرمان و فریبکار) را با هم آشتی می‌دهد. با توجه این که بیژن به ارمان فرستاده می‌شود تا ارمانیان را از شر گرازا نجات دهد، می‌تواند نجات بخش باشد، اما از آن جا که سیر اصلی داستان بر مبنای رفتن بیژن به مرز توران، آشنایی با منیژه، اسارت در توران و نجات او از اسارت و بازگرداندنش به ایران شکل گرفته، بنابراین نجات بخش اصلی رستم است؛ زیرا در ریخت‌شناسی، برای تعیین نقش‌ها شخصیت‌هایی اهمیت دارند که بیشترین تأثیر را در خط اصلی داستان و در آن نقش خاص داشته باشند.

در داستان بیژن و منیژه در مجموع یک قهرمان، یک ضدقهرمان، یازده یاریگر قهرمان، شش یاریگر ضدقهرمان، یک فریبکار، یک فریفته، دو واسطه، دو خواسته، یک مانع و یک نجات بخش وجود دارد.

۳-۲- کارکردها

۱- **خبر دادن:** خبر دهی کارکرد اولیه‌ی داستان است. ورود ارمانیان به قصر کی خسرو و طلب یاری از او به خاطر حمله‌ی گرازان، صحنه‌ی آغازین اصلی این داستان است. همچنین خبر دادن گرگین به بیژن در مورد جشن بهاره‌ی دختران تورانی نیز به عنوان کارکرد خبردهی محسوب می‌شود. ذکر این نکته لازم است که کنش‌های متعدّد دیگری در این داستان می‌تواند در زمره‌ی «خبردهی» قرار بگیرد، اما طبق تعریف پراپ، کنش‌هایی به عنوان کارکرد اصلی محسوب می‌شوند که در پیش‌برد قصه اهمیت داشته باشند (ر.ک: پراپ، ۱۳۶۸: هشت).

۲- **درخواست:** درخواست ارمانیان از کی خسرو برای کمک به آن‌ها در دفع شرّ و آسیب گرازاها، درخواست کی خسرو از پهلوانان مبنی بر این که کدام یک از آنان داوطلب رفتن به

- ارمان می‌شود، کارکردهای «درخواست» در این داستان است.
- ۳- **نهی:** عمل گیو در ممانعت اولیه از رهسپار شدن بیژن برای نبرد با گرازان کارکرد «نهی» است.
- ۴- **نقض نهی:** بیژن با رد ممانعت گیو، بر رفتن به ارمان پافشاری کرد.
- ۵- **فرستادن:** کی خسرو، بیژن را برای نبرد با گرازها به ارمان فرستاد.
- ۶- **سفر:** بیژن به ارمان در مرز توران سفر کرد.
- ۷- **فریب:** گرگین با فریفتن بیژن، او را به جشنگاه دختران تورانی فرستاد.
- ۸- **تقابل و نبرد:** بیژن با گرازهای وحشی به سختی نبرد کرد و آن‌ها را از بین برد. برخورد و خشونت افراسیاب نسبت به بیژن، و نبرد بیژن و دیگر پهلوانان با افراسیاب و سپاهیان پس از آزاد شدن بیژن، بُعد دیگری از تقابل در این داستان است. در فریبکاری گرگین نیز تقابل او با بیژن دیده می‌شود. مخالفت گیو با رفتن بیژن نیز از گونه‌ی تقابل محسوب می‌شود.
- ۹- **اسارت:** اسارت بیژن در چاه و زندانی کردن گرگین در ایران.
- ۱۰- **گریه و اندوه:** گرگین از ارمان بازگشت، اما بیژن همراه او نبود و همین باعث گریه و اندوه فراوان گیو و ناراحتی دیگر پهلوانان ایرانی شد.
- ۱۱- **وصلت با دختر:** سرانجام بیژن با منیژه ازدواج کرد.
- ۱۲- **بازگشت:** رهایی بیژن از چاه افراسیاب و بازگشتش به ایران همراه منیژه، کارکرد «بازگشت» در این داستان است.
- ۱۳- **پاداش دادن:** با داوطلب شدن بیژن برای نبرد با گرازها، کی خسرو جواهرات و اسب‌های زرین لگامی را به عنوان پاداش به او داد. پس از بازگشت بیژن به ایران، کی خسرو هدایای دیگری نیز به او پیشکش کرد.

۴- طرح داستان

۴-۱- آشناسازی

برای دستیابی به ژرف‌ساخت داستان، لازم است طرح کلی داستان تبیین شود. بررسی ریخت (روساخت) داستان بیژن و منیژه نشان می‌دهد که طرح کلی این داستان مبتنی بر آشناسازی است. آشناسازی، پاکشایی، رازآموزی و آیین‌های تشرّف همگی به مجموعه هنجارها و آیین‌هایی گفته می‌شود که طی آن، نوآموز از دوران پیشین فاصله گرفته به

بلوغ فکری، جسمی و روحی می‌رسد. از جمله‌ی انواع آشناسازی می‌توان به آشناسازی برای گذار از کودکی به بلوغ، آشناسازی برای رسیدن به جایگاه معنوی خاص و آشناسازی نوآموز برای قهرمان شدن اشاره کرد. آشناسازی قهرمانان در بسیاری از داستان‌ها و روایات شفاهی و مکتوب در سراسر دنیا دیده می‌شود. این بن‌مایه، بخش عظیمی از آثار حماسی را تشکیل می‌دهد. طرح کلی داستان بیژن و منیژه نیز مبتنی بر آشناسازی از گونه‌ی آشناسازی قهرمانی است. در آشناسازی قهرمانی شکار و جنگاوری وجه غالب است. در این آشناسازی، بیژن خود داوطلب آزمون است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۰۹). یعنی نوآموز نه به صورت طبیعی و موروثی بلکه به صورت اکتسابی و انتخابی، داوطلب طی کردن مراحل آشناسازی می‌شود. این‌گونه آشناسازی‌ها جهت تلاش برای رسیدن به یک مقام بزرگ معنوی و قهرمانی صورت می‌گیرد که نمونه‌های دیگر آن را در اقدام آگاهانه‌ی رستم و اسفندیار برای طی کردن هفت خان می‌بینیم (همان: ۲/۲۰ و ۵/۲۱۷).

۴-۲- مراحل آشناسازی

۱- **افاضه:** در طرح آشناسازی داستان بیژن و منیژه، شاه نقش رئیس قبیله یا همان راهنمایان در قبایل بدوی را بر عهده دارد که آغازکننده‌ی مراحل آشناسازی قهرمان است. در داستان بیژن و منیژه، کی خسرو با جایگاه سیاسی و معنوی خاصی که دارد تفویض‌کننده‌ی آشناسازی به بیژن است (همان: ۳۰۹-۳/۳۰۸). در هفت خان رستم نیز کیکاووس افاضه‌کننده‌ی آشناسازی به رستم است (همان: ۲/۱۷-۱۸). گشتاسپ نیز همین کار را در مورد اسفندیار انجام می‌دهد (همان: ۲۱۷-۵/۲۱۶). افاضه‌ی آشناسازی از سوی شاه به نوآموز در داستان‌های دیگر غیر از شاهنامه نیز دیده می‌شود؛ از این دسته‌اند: هفت پیکر (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳ الف: ۵۸)، همای و همایون (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۲۸)، سمک عیار (ارجانی، ۱۳۴۷: ۱۰)، *سندباد نامه* (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۳۸ و ۹۹) و *گل و نوروز* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ ب: ۱۲۰).

۲- **دور شدن نوآموز:** نوآموز عرصه‌ی قهرمانی، از جامعه به مکانی دورتر می‌رود که این مکان غالباً بیشه و جنگل است. بیژن نیز همراه با گرگین (راهنمای نوآموز) به بیشه‌ای دور می‌رود. در آیین‌های آشناسازی و تشرّف، جدایی نوآموز از خانواده همواره با عنف و خشونت نمادین انجام می‌گیرد (الیاده، ۱۳۶۸: ۳۷). جدایی بیژن از خانواده نیز سبب آزرده‌گی شدید گیو می‌شود. در این داستان به‌خاطر کارکرد حماسی و مردسالارانه، پدر جایگزین مادر شده است. گیو، بیژن را به این دلیل که قصد دارد بدون گذراندن آزمون قبلی به جنگ

گرازها برود، سرزنش می‌کند و او را از این نبرد باز می‌دارد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۰۹). گستاخی و خشم بیژن به خاطر سخن پدر (همان: ۳/۳۱۰) نیز جنبه‌ی آیینی دارد. نیرنگ گرگین نیز در سوق دادن بیژن به جشنگاه دختران تورانی، عملی در جهت آشناسازی قهرمان است، حتی دروغی که گرگین برای گیو سر هم کرد؛ یعنی رفتن بیژن به دنبال یک گورخر زیبا و ناپدید شدن او (همان: ۳/۳۳۹)، در همین راستاست. رفتن قهرمان به دنبال گورخر و سپس ناپدید شدنش در داستان‌هایی چون *اکوان دیو* (همان: ۲۹۴-۳/۲۸۹)، *سمک عیار* (ارجانی، ۱۳۴۷: ۱۱-۱۳)، *هفت پیکر* (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳ الف: ۷۲-۷۶) و *همای و همایون* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۲۹-۳۴) نیز دیده می‌شود. کارکرد سفر بیژن به ارمان و رفتن او به جشنگاه، اقدامی جهت دور شدن قهرمان از اجتماع و انزوای کامل به منظور آشناسازی او است. سفر و دور شدن قهرمان در تمام داستان‌های مربوط به آشناسازی قهرمان دیده می‌شود، از جمله داستان *زال* (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۶۶)، *هفت‌خان رستم* (همان: ۲/۲۱)، *هفت‌خان اسفندیار* (همان: ۵/۲۱۸)، *سیاوش* (همان: ۲/۲۴۳)، *سمک عیار* (ارجانی، ۱۳۴۷: ۳۰)، *هفت پیکر* (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳: ۵۷-۵۸ و ۱۵۲ و ۲۲۲ و ۲۳۷)، *همای و همایون* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۳۷)، *خسرو و شیرین* (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳ ب: ۷۹)، *سندبادنامه* (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۴۸ و ۹۹)، *همای‌نامه* (همای‌نامه، ۱۳۸۳: ۵) و *گل و نوروز* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ ب: ۱۲۰-۱۲۵).

۳- راهنمایی: کی خسرو، گرگین را برای راهنمایی بیژن (نوآموز) بر می‌گزیند. در آیین‌های آشناسازی کسانی که تجربه‌ی آشناسازی دارند به عنوان راهنمای نوآموز برگزیده می‌شوند. در مواردی آموزش‌دهنده‌ی نوآموز، حیوانی فوق طبیعی است (الیاده، ۱۳۶۸: ۶۱). احیاناً این باور بازمانده‌ی فرهنگ باستانی شکار است؛ تناسب نام «گرگین» با «گرگ» و رفتن بیژن به قصد شکار، مؤید این سخن است. در روساخت این داستان گرگین از همکاری با بیژن در کشتن گرازها سرباز زد و بهانه‌اش این بود که بیژن برای این کار پاداش فراوانی دریافت کرده است، پس باید خودش این کار را انجام دهد. توجیه آوردن گرگین برای عدم همکاری، عنصری روساختی است و شاید در مراحل تکامل روساخت داستان بدان افزوده شده باشد. در طرح آشناسازی این داستان، راهنما نوآموز را صرفاً راهنمایی می‌کند و در مراحل آشناسازی او شرکت نمی‌کند. همراهی گرگین (به عنوان راهنما) با بیژن احیاناً تجسم پوشیدن پوست گرگ توسط نوآموز است (همان: ۱۶۳-۱۶۴) که نماد/ین همانی با حیوان وحشی (گرگ) و توجیه‌کننده‌ی خشم و شوریدگی قهرمان است. نیرنگ گرگین در فرستادن بیژن به جشنگاه دختران تورانی، یکی دیگر از عناصر قابل تأمل در ساختار داستان است. در پیرنگ داستان، گرگین به خاطر ترس از بدنامی در عدم همکاری با بیژن، بیژن را فریب داد و او را به بزمگاه

دختران تورانی فرستاد تا با این کار بیژن را گرفتار تورانیان کند. با توجه به طرح آشناسازی داستان، اقدام گرگین عنصری مقدر در طرح داستان است تا قهرمان به تنهایی به جایگاه آزمون و دنیای مردگان (= توران) سوق داده شود.

۴- آزمون: نبرد بیژن با گرازان و از میان بردن آنها یکی دیگر از مراحل آشناسازی قهرمان است. در آشناسازی قهرمان، نوآموز با شوریدگی و خشمی وحشتناک به جنگ با گرگ یا گراز و یا دیگر حیوانات می‌پردازد (همان: ۱۶۱-۱۶۲). خشم و شوریدگی بیژن نیز قابل توجه است:

چو بیژن به بیشه برافکند چشم

بجوشید خونش به تن بر ز خشم

به بیشه درآمد به کردار شیر

کمان را به زه کرد مرد دلیر

چو ابر بهاران بغرید سخت

فرو ریخت پیکان چو برگ از درخت

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۱۱)

نبرد بیژن و دیگر پهلوانان ایرانی با تورانیان پس از آزاد شدن بیژن را می‌توان بخش دیگری از آزمون نبرد بیژن به حساب آورد. خشم و نبرد و شکار در هفت پیکر (نظامی گنج‌های، ۱۳۶۳ الف: ۶۸-۷۰ و ۷۲-۷۶ و ۹۷-۹۸)، همای و همایون (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۷۵-۸۰)، سمک عیار (ارجانی، ۱۳۴۷: ۴۱-۴۲)، گل و نوروز (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ ب: ۱۷۰-۱۷۴ و ۲۲۲)، هفت‌خان رستم (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۳-۲/۲۱) و هفت‌خان / سفندیار (همان: ۲۶۳-۵/۲۲۵) نیز وجود دارد.

۵- مرگ آیینی: سفر بیژن از ایران به توران، شکل دیگری از سفر قهرمان نوآموز به دنیای مردگان، یا سفر از روی زمین به دوزخ است. یکی از خصوصیات داستان‌های مربوط به آشناسازی قهرمانان، تصور حرکت قهرمان از زمین (زادگاه) به دنیای تاریکی (دنیای مردگان، دوزخ) است. در باور کهن ایرانی، ایران مرکز و بهترین نقطه دنیاست از همین است که نظامی گنج‌های می‌گوید:

همه عالم تن است و ایران دل

نیست گوینده زین قیاس خجل

چون که ایران دل زمین باشد

دل ز تن به بود یقین باشد

(نظامی گنج‌های، ۱۳۶۳ الف: ۳۱)

توران محل حکومت *افراسیاب* است. *افراسیاب* نیز در زمهری دیوان است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۶۶). او دیو خشک‌سالی است و حمله‌ی او به ایران باعث خشک‌سالی می‌شود (همان: ۲/۴۱۲). زندانی شدن بیژن در چاه *افراسیاب* و بر افراشتن دار مجازات (همان: ۳/۳۲۷) را می‌توان نماد بلعیده شدن قهرمان توسط هیولا و مرگ آیینی او دانست. مرگ آیینی قهرمان، مهم‌ترین بخش آشناسازی است که نماد خروج قهرمان از جسم پیشین و آماده شدن برای پذیرفتن وجود و جسم جدید است. حضور پیران در این داستان و توصیه‌ی او برای انداختن بیژن در چاه تاریک، برای تکمیل مراحل آشناسازی است. با این کار، مرگ آیینی بیژن کامل می‌شود؛ چون قرار گرفتن بیژن در چاه، همچنان نماد بلعیده شدن او توسط هیولا و مرگ آیینی اوست. گریه و بی‌تابی گیو (همان: ۳/۳۳۷-۳۴۴) نیز جنبه‌ی آیینی دارد. بدویان برای نوآموز جدا شده از خانواده، گریه و سوگواری می‌کردند به این معنی که نوآموز به صورتی نمادین بلعیده شده یا مرده است (الیاده، ۱۳۶۸: ۳۶). در باور کهن، نوآموز در مراحل آشناسازی توسط هیولا (حیوان فوق طبیعی) بلعیده و دوباره پس داده می‌شد (همان: ۸۱-۸۳). بلعیده شدن معمولاً به صورت ورود نوآموز به کلبه‌ای با ظاهری عجیب همچون دهان مار یا تمساح نمایش داده می‌شد. محل آشناسازی گاهی نیز گودال یا چاله بود (همان: ۸۲). در داستان بیژن و منیژه، چاه تاریک و عمیق می‌تواند نماد شکم تاریک و چاه‌مانند هیولای بلعنده باشد، به‌ویژه آن که سنگ روی چاه، سنگ اکوان دیو است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۳۳-۳۳۴).

بلعیده شدن نوآموز توسط اژدها در *هفت‌خان/سفندیار* (همان: ۵/۲۳۳) و *سندبادنامه* (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۱۰۶) نیز وجود دارد. اسارت قهرمان داستان *همای و همایون* در زندان توران (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۱۱۸-۱۲۱)، همچنین اسارت او توسط *سمندون آدمخوار* (همان: ۴۰-۴۱) نماد بلعیده شدن توسط هیولا است. ورود قهرمان به غار در *هفت‌خان رستم* (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/۴۲) و *هفت پیکر* (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳ الف: ۷۶-۷۲ و ۲۲۴-۲۲۵ و ۲۳۹-۲۴۰) نیز از همین بن‌مایه برخوردار است. در *سندبادنامه* نیز رفتن شاهزاده به کلبه، بیانگر بلعیده شدن او توسط هیولا یا حیوان فوق طبیعی است. در این داستان، شاهزاده برای آموزش یافتن، شش ماه به این کلبه می‌رود (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۴۸). مرگ سیاوش در توران نیز مرگی آیینی و بلعیده شدن توسط هیولا (*افراسیاب*) است.

در تفکر کهن، زمین مادینه است. انداختن بیژن در چاه، نماد قرار گرفتن قهرمان در بدن (رحم) مادینه‌ی بزرگ (زمین) است. این حالت، بیانگر مرگ آیینی و بازگشت به دوران جنینی است. در آیین‌های آشناسازی در هند، بازگشت به دوران جنینی یکی از اصول

مهم آشناسازی است (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۱۱-۱۲۳). با در نظر گرفتن حالت جنینی می‌توان گفت غذا رسانی منیژه به بیژن بیانگر مراقبت مادر از جنین داخل رحم است. وضعیت بیژن هنگام بیرون آوردنش از چاه (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۸۲) نیز بی‌شبهت به وضعیت جنینی نیست. اخراج منیژه از کاخ و رها کردن او برای خدمت به بیژن که دشمن توران است (همان: ۳۳۵-۳/۳۳۴)، در روساخت داستان، غیرمنطقی است و با وجود تکامل تدریجی روساخت، تدوین‌کنندگان و پردازندگان داستان نتوانسته‌اند همچون توجیه کارکردهای گرگین، توجیهی منطقی برای آن بیابند، اما در طرح بنیادین این داستان، خدمت یک زن به فرد نوآموز یکی از اصول برخی آیین‌های آشناسازی است (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۳۹). از نمونه‌های دیگر می‌توان به داستان همای و همایون (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۱۱۸-۱۲۴) و اسارت کاووس در زندان شاه هاموران و مراقبت‌های سودابه (فردوسی، ۱۳۸۶: ۸۰-۲/۷۹) اشاره کرد.

در برخی جوامع بدوی، نوآموز خودش غذا را با دست بر نمی‌دارد، بلکه نگهبانش به او غذا می‌دهد؛ شبیه نوزادی که خودش غذا را به دست نمی‌گیرد (الیاده، ۱۳۶۸: ۴۷). این وضعیت بی‌شبهت با وضعیت بیژن در چاه نیست. تمام اینها برای نمایش و تجسم مرگ آیینی نوآموز و انتقال روح او به کالبدی است که با کالبد پیشین متفاوت است. بیژن با مرگ آیینی در چاه، به دوران جنینی باز می‌گردد و با مراقبت‌های منیژه، بار دیگر زنده می‌شود و سرانجام از چاه بیرون آورده می‌شود. حامی و نجات‌بخش او «رستم» است. رستم نیز یکی از آموزندگان نوآموز در آشناسازی اوست. آموزنده در باور جامعه، فردی خردمند است که خود بارها مراحل آشناسازی را گذرانده و راه و چاه را می‌داند. در شکل بدوی، حامی را به صورت روح تصور می‌کنند (همان: ۱۳۶). قهرمان آموزش یافته پس از طی آشناسازی نیز همواره از پشتیبانی حامی برخوردار است. می‌توان احتمال داد که نسبت خانوادگی بیژن با رستم بی‌ارتباط با این مسأله نباشد. در برخی روایات شاهنامه گیو را داماد رستم دانسته‌اند (صفا، ۱۳۶۳: ۳۰۰-۳۰۲ و ۵۷۵) و بر این اساس، بیژن را نوهی رستم خوانده‌اند.

۶- بازگشت: مرحله‌ی پایانی آشناسازی، بازگشت قهرمان آموزش یافته است (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۴۳). به دستور رستم (حامی) سر و روی بیژن را می‌شویند و بر او جامه‌ی نو می‌پوشانند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/۳۸۲). شست‌وشوی قهرمان پس از پایان مرحله یا مرحله‌ی از آشناسازی در بازگشت کی‌خسرو (همان: ۲/۴۴۸)، هفت‌خان/سفن‌دیار (همان: ۵/۲۳۴) و سمک عیار (ارجانی، ۱۳۴۷: ۲۵) نیز وجود دارد. شستن بدن، مرحله‌ی نهایی و پاک شدن جسم از آثار مرحله‌ی است که طی کرده است. در جوامع بدوی، گاه نوآموز را با ماده‌ای، کاملاً سفید می‌کردند که این نماد بازگشت روح مانند نوآموز است. در این داستان شستن قهرمان

نوآموز نماد پاک کردن کامل او و انجام مرحله‌ی نهایی آشناسازی است. تمام رنج‌ها و شکنجه‌هایی که قهرمان نوآموز تحمل می‌کند، جنبه‌ی آیینی دارد. قهرمان با طی کردن مراحل مختلف آشناسازی به حالتی فوق طبیعی دست می‌یابد. شکل کهن آن بدین صورت است که قهرمان با عالم برین و موجودات فوق طبیعی ارتباط می‌یابد. در داستان حماسی نیز تبدیل شدن قهرمان به یک ابرمرد، شکلی دیگر از این باور است. قهرمان (بیژن) پس از طی مراحل آشناسازی و تحمل انواع رنج‌ها و شکنجه‌ها به میان خانواده و جامعه‌ی خود باز می‌گردد، بازگشت او با استقبالی پُر شور همراه است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۹۵-۳۹۲).

۵- ژرف ساخت داستان

فرهنگ و دست‌آوردهای مکتوب و شفاهی بشر با وجود تمام تنوع و تمایزهایی که میان آن‌ها وجود دارد، از ساختارهای مشترکی برخوردار است. این ژرف‌ساخت‌ها در غالب آثار همچنان حفظ شده است. به باور استروس روش ساختارگرایی چیزی جز یافتن این عنصرهای دگرگونی‌ناپذیر نیست (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۸۴-۱۸۵). وی معتقد است که ذهن انسان یک ساختار منطقی دارد که حتی در ذهن انسان بدوی غیرمتمدن نیز وجود دارد (پراپ، ۱۳۷۱: ۲۹) و نه تنها در ذهن انسان بدوی (بدون نوشتار) بلکه در ذهن انسان امروزی نیز قابل مشاهده است. «ما اغلب اوقات به آن‌ها فرصت بروز آزادانه می‌دهیم، به نحوی که انگار با دیگر شکل‌های اهلی‌شده‌ی تفکرمان، از جمله افکاری که تحت عنوان علم می‌آیند، هم‌زیستی دارند» (وایزمن و گووز، ۱۳۷۹: ۷). بسیاری از قصه‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌ها با وجود روساخت ساده و شاید کودکانه‌ای که دارند، در پس خود لایه‌های عمیقی از تجارب فکری و تمدنی بشر دارند. داستان‌های بسیار زیادی وجود دارند که با وجود تنوع در فضا، زمینه و هدف، و با وجود داشتن فضاهای متنوع حماسی، بزمی، عاشقانه، ماجراجویانه و... از ژرف‌ساخت و کارکردهای واحدی برخوردارند. بن‌مایه‌ی این داستان‌ها به‌نحو شگفت‌آوری مبتنی بر چرخه‌ی سالانه‌ی طبیعت میان خشکی و سرسبزی است که منجر به شکل‌گیری «آیین‌های باروری» شده است. *الیاده* آیین‌ها و جشن‌های سالانه‌ی مربوط به باروری طبیعت را تکرار حرکت از آشوب پیش از خلقت به سامان پس از خلقت (الیاده، ۱۳۷۸: ۸۱) و تکرار نمایشی و آیینی آفرینش نخستین می‌داند (همان: ۶۸-۶۹) و بر این اساس، مراسم و جشن‌های آیینی را بازآفرینی زمان و تکرار نمونه‌ی نخستین شمرده است (همان: ۶۵-۱۰۱).

به نظر می‌رسد، تکرار سالانه‌ی آیین‌های باروری و اشتراک گسترده‌ی این آیین‌ها در سراسر

جهان به خاطر الهام‌پذیری از پدیده یا پدیده‌هایی مشترک، قطعی، بلند مدت و دؤری است و آن نیز «طبیعت» است. انسان‌ها در همه‌ی ادوار زمانی و در هر نقطه‌ای از زمین با رویدادها و قوانین طبیعی مشترکی روبه‌رو بوده‌اند. زندگی روی زمین و زیر سقف آسمان، احساس گرما و سرما، سیل، طوفان، آتش‌فشان، امواج دریا، سوزندگی آفتاب، کسوف، تغییرات خیره‌کننده‌ی ماه، خسوف، سوسوی ستارگان، خشکسالی، بارندگی، شب و روز، شروع هر روز با طلوع خورشید و پایان آن با غروب خورشید و بسیاری پدیده‌های طبیعی دیگر، از دیرباز منشأ احساسات مشترکی در میان انسان‌ها بوده است. این احساس مشترک باعث واکنش‌های ذهنی مشترک و بعدها، منجر به شکل‌گیری آیین‌های مشابهی میان انسان‌ها شده است. مهاجرت به نقاط دیگر نیز تأثیری در تغییر بنیادین این آیین‌ها نداشته است؛ چون انسان در هر نقطه‌ای از زمین، همواره تحت تأثیر مستقیم و بی‌واسطه‌ی طبیعت بوده است. اسطوره‌هایی که تحت تأثیر طبیعت و دگرگونی‌های آن هستند، پابنده‌تر و گسترده‌تر از اسطوره‌هایی هستند که تحت تأثیر عوامل اجتماعی پدید آمده‌اند. این اسطوره‌های پایدار، فراتر از خانواده‌های قومی و فرهنگی هستند و در نقاط مختلف زمین از قبایل سرخ پوست قاره آمریکا گرفته تا هند، ایران، بین‌النهرین، آفریقا، اروپا و استرالیا گسترده شده است (همان: ۴۱-۴۲).

انسان بدوی هنوز به مرحله‌ی خردگرایی و دقیق شدن در پدیده‌های آفرینش نرسیده بود. برای انسان بدوی، طبیعت دارای جان است، شخصیت دارد و منابع نیروی خاص خود را دارد؛ طبیعت، منابع نیرویش را از ایزدان متعدد می‌گیرد. بیهوده نیست که انسان از دیرباز زمین را مادر و آسمان را پدر دانسته است، او در پی این بود که میان خود و طبیعت همسانی ایجاد کند، در نتیجه، علائق و احساساتش را به طبیعت منتقل می‌کرد. اگر زندگی خودش بر اساس آمیزش نر و ماده بود، همین الگو را برای طبیعت نیز مجسم می‌کرد. تصمیم‌گیری‌ها و جبهه‌گیری‌های انسان ابتدایی بر اساس آمیزه‌ای از تفکرات آیینی و تجربه‌های زیستی او بود. هر گاه احساس سرما یا گرمای شدید می‌کرد، این احساس را نه به دلیل تأثیر آب و هوا بر بدن بلکه آن را ناشی از مرگ آیینی یک ایزد خاص می‌دانست. هنگامی که گیاهان به تدریج پژمرده شده و به طرف پایین خمیده و خشک می‌شدند، انسان عصر باستان تصور می‌کرد که ایزد باروری به زیر زمین رفته و هنگامی که گل‌ها و گیاهان و محصولات کشاورزی به تدریج از خاک می‌روییدند، تصور می‌کرد که ایزد باروری بار دیگر بازگشته است. او این باورها را با رسوم و آیین‌هایی خاص نکو می‌داشت. این مراسم، تجسمی آیینی از مرگ و سپس باروری طبیعت بود که آن را در مرگ و بازگشت مجدد یک ایزد، یا ازدواج و آمیزش دو ایزد با هم و غایب شدن ایزد نر و سپس بازگشت او مجسم می‌کرد. در اسطوره، زمان حالتی دایره‌ای دارد. پیر

شدن طبیعت و سپس دوباره جوان شدن و نو شدن آن، هر سال تکرار می‌شود. هر پایانی، آغازی مجدد است. «در بینش اساطیری «جشن» نه تنها نشان بلکه نماد تکرار زمان، بازگرداندن آن به جایگاه پیشین، بازآوردن فصل‌ها به طبیعت و از سر گرفتن زندگی است» (مسکوب، ۱۳۸۴: ۲۲). این آیین‌ها که هر بار در پایان سال (بسته به نوع تقویم هر قوم) برگزار می‌شد، به معنی آغازی برای سال آینده است و می‌تواند درخواست برای سالی دیگر و ادامه‌ی زندگی باشد. این تسلسل، در ادوار مختلف تمدن بشر به انحای مختلف و با آیین‌ها و شیوه‌های مختلف همواره جریان داشته است و بسیاری از این آداب و آیین‌ها را به شکل داستان‌ها و روایاتی ساخته و پرداخته می‌کردند و همچون میراثی عرفی و حتی مقدس آن را نسل به نسل منتقل می‌کردند. داستان تموز، آدونیس، آتیس، ازیریس و دیگر داستان‌های مشهور، بازمانده‌ی اشکال اولیه‌ی این داستان‌ها هستند. با پیشرفت فرهنگی و تمدنی بشر و افزایش خردورزی فردی و جمعی انسان‌ها، برخی از این داستان‌ها به تدریج به موازات پیشرفت‌ها و تحولات فکری بشر تغییر کردند و صورت‌هایی نو یافتند که داستان سیاوش را می‌توان مثل بارز آن دانست. برخی دیگر از داستان‌ها با تغییرات و دگرگونی‌های پیچیده‌تری روبه‌رو شدند. برخی از آن‌ها بازمانده‌ی همان داستان‌های مقدس کهن بودند و برخی دیگر تحت تأثیر آن آیین‌ها و مراسم کهن متحول شدند. داستان‌هایی چون بیژن و منیژه، ویس و رامین و همای و همایون در زمره‌ی این دسته‌ی اخیر قرار می‌گیرند.

ساختار داستان بیژن و منیژه تا حدّ زیادی تحت تأثیر آیین‌های باروری شکل گرفته است. سفر بیژن از ایران به ارمان در مرز توران، نبرد با گرازهای وحشی، رفتن به توران، شیفتگی منیژه به بیژن و بردن او به کاخ خود، اسارت بیژن در چاهی عمیق و تاریک، گریه و اندوه ایرانیان، آزادسازی بیژن با کمک رستم و منیژه، و بازگشت به ایران در هنگام بهار، همگی کارکردهای بنیادینی هستند که ما را به ژرف‌ساخت آیین باروری در این داستان رهنمون می‌کنند. نبرد بیژن با گرازها یکی از عناصر معنادار در ژرف‌ساخت داستان است. در آیین‌های باروری نیز به نبرد ایزدان شهید شونده با گراز اشاره شده است. طبق برخی روایات اساطیری، آدونیس و آتیس در حمله‌ی گراز کشته شدند (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۹۷). رفتن بیژن به ارمان برای نبرد با گرازها، عاملی برای رفتن او به توران و مرگ آیینی اوست. نیرنگ گرگین و بیهوش شدن بیژن به دست منیژه، همگی تمهیداتی در روساخت داستان هستند تا قهرمان به جایگاه آزمون، یعنی توران سوق یابد. رفتن بیژن به توران به معنای رفتن ایزد شهید شونده به جهان مردگان (دوزخ، دنیای تاریکی، زیر زمین) است. نقش منیژه در این داستان از عناصر مهم در ژرف‌ساخت داستان است. شیفتگی منیژه به بیژن و بردن او به توران (=جهان مردگان، زیر زمین) قابل مقایسه با شیفتگی آلتو به تموز در جهان مردگان و یا شیفتگی پرسفونه به آدونیس

در جهان مردگان است. منیژه با بیهوش کردن بیژن و بردن او به کاخش، باعث اسیر شدن بیژن در چاهی عمیق (=دنیای زیر زمین، جهان مردگان، دوزخ) شد و *آلتو* و *پرسفونه* نیز در جهان مردگان شیفته‌ی تموز و *آدونیس* شدند و حاضر به پس دادن و بازگرداندن آن‌ها به روی زمین نشدند. در این داستان، منیژه در دو نقش متمایز ایفای نقش می‌کند؛ از یک سو، با علم به رفتاری‌هایی که برای بیژن روی خواهد داد، او را بی‌هوش می‌کند و با خود به توران می‌برد و باعث اسارت او در چاهی عمیق می‌شود (=اسارت ایزد شهید شونده به دست الهه‌ی جهان مردگان) و از سوی دیگر، در تلاشی مستمر در پی آزاد کردن بیژن از چاه است (=تلاش/یشترو *آفرودیت* برای آزادسازی ایزد شهید شونده). این ناشی از آمیختگی‌ها و جابه‌جایی‌هایی است که در ساختار داستان بیژن و منیژه روی داده و یکی از پیامدهای آن، وجود عناصری غیرعادی در روساخت داستان است، چنان که گرگین، پهلوان سرافراز ایرانی، برخلاف آداب پهلوانی و جوانمردی در شاهنامه، بیژن را فریب می‌دهد تا اسیر تورانیان شود؛ و یا این که افراسیاب دخترش، منیژه را از کاخ اخراج می‌کند تا به بیژن، دشمن خونی افراسیاب، که در چاه اسیر است، خدمت کند!

غیبت ایزد شهید شونده باعث سترونی طبیعت و متوقف شدن هرگونه باروری در طبیعت می‌شود. این کارکرد به وضوح در روساخت داستان بیژن و منیژه نیامده است، اما نشانه‌هایی از آن را می‌توان استخراج کرد؛ به این صورت که کی خسرو به گیو وعده داد که با آمدن بهار، با نگرستن در جام جهان‌نما برای یافتن بیژن جستجو خواهد کرد و سرانجام، با آمدن فروردین ماه کی خسرو با نگاه کردن در جام جهان‌بینش محل اسارت بیژن را پیدا کرد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۴۶-۳۴۴) و رستم را برای بازگرداندن او فرستاد. بازگشت بیژن در هنگام بهار تحت تأثیر بازگشت ایزد شهید شونده در هنگام بهار و سرسبزی طبیعت است. همین طور است داستان سیاوش که در آن، بازگشت کی خسرو (=کالبد دیگر سیاوش) همزمان است با بهار و بارش باران و سرسبزی طبیعت. در *ویس و رامین* و *همای و همایون* نیز همین مسأله تأیید می‌شود؛ زمانی که قهرمان از دختر جدا می‌شود، هنگام زمستان و برف و سرما است (گرگانی، ۱۳۴۹: ۴۶۳ و خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۳۷-۱۴۰). دختر به دنبال قهرمان می‌رود، اما او که مایوس و سرخورده است، دختر را از خود می‌راند و این، هنگام اوج برف و سرما است (گرگانی، ۱۳۴۹: ۴۸۲-۴۸۳). سرانجام هر دو همدیگر را می‌بخشند و با هم به کاخ می‌روند و مدتی را آن‌جا می‌مانند. در این اوان، برف و سرما فروکش می‌کند و بهار فرا می‌رسد (همان: ۴۸۶).

با توجه به وجود نام‌هایی نسبتاً تاریخی در این داستان و در عین حال بنای آن‌ها بر ژرف‌ساختی اساطیری، می‌توان احتمال داد که این داستان آمیزه‌ای از دو روایت تاریخی و

اساطیری باشد و چه بسا، روساخت عاشقانه و بزمی داستان نیز ناشی از آمیزش اسطوره و تاریخ باشد؛ زیرا در شکل اولیه‌ی اسطوره‌ها معمولاً به روساخت‌هایی عاشقانه و بزمی برنمی‌خوریم. این گونه روساخت‌ها بیشتر خاصّ افسانه‌های آمیخته با تاریخ است؛ همچون داستان‌های بهرام‌گور و داستان خسرو و شیرین. در اساطیر ما بیشتر با خدا یا خدایان، آفرینش انسان و جهان و رابطه‌ی انسان با خدایان و طبیعت روبه‌رو هستیم. در هر حال، این امتزاج در زمانی بس دور صورت گرفته است؛ زیرا در این داستان اسطوره و تاریخ بدون هیچ تناقض داستانی یا روایی کاملاً با همدیگر درآمیخته‌اند.

از کارکردهای مهم و بنیادین در ژرف‌ساخت این داستان، فرمان یک موجود برین برای آزادسازی ایزد شهید شونده و سپس فرستادن یک پهلوان برای بازگرداندن اوست. کی خسرو به رستم فرمان داد تا برای آزاد کردن بیژن به توران رهسپار شود. بهار معتقد است که در داستان بیژن و منیژه، بخش آزادسازی بیژن به دست رستم، بخشی تازه و افزوده است؛ زیرا در آیین‌هایی چون تموز، این ایشتر است که برای آزاد کردن ایزد شهید شونده به جهان مردگان می‌رود (بهار، ۱۳۷۴: ۵۰). نگرش ساختاری به این داستان و تطبیق آن با نمونه‌های دیگر نشان می‌دهد که کارکرد آزادسازی قهرمان به دست پهلوانی بزرگ، عنصری افزوده شده نیست و جزو ساختار اسطوره‌ای داستان است. هر چند تلاش منیژه برای آزاد کردن بیژن شکل دیگری از تلاش /ایشتر، آفرودیت و ایزیس برای بازگرداندن ایزد شهید شونده است، اما کارکرد آزادسازی بیژن به دست رستم نیز اصیل است. در داستان سیاوش نیز سروش بر فراز ابری باران‌زای از طریق خواب به گودرز خبر داد که کی خسرو فرزند سیاوش در توران است و تنها گیو می‌تواند او را بازگرداند. بدین ترتیب، گیو به فرمان گودرز به توران رفت. شبیه این کارکردها را در آیین‌های باروری نیز می‌توان یافت. در آیین تموز «ئه‌آ»، خدای بزرگ، با فرستادن پیکی آلتور را واداشت تا /ایشتر و تموز را به جهان زیرین بازگرداند (فریزر، ۱۳۸۶: ۳۵۹)؛ در آیین آدونیس نیز زئوس برای پایان دادن به اختلاف میان آفرودیت و پرسفونه چنین مقرر کرد که آدونیس بخشی از سال را نزد پرسفونه و بخشی دیگر را نزد آفرودیت باشد (همان: ۳۶۱) و طبق روند معمول در اساطیر یونان و روم، احتمالاً هرمس یا مرکوری پیام‌آور زئوس برای پرسفونه است؛ در آیین ایزیس، پس از سوگواری شورانگیز ایزیس و نفتیش، «را»، خدای خورشید، آنوبیس را فرستاد تا به کمک ایزیس، نفتیش، توت و هوروس پیکر قطعه قطعه شده‌ی ایزیس را دیگر بار زنده کند (همان: ۴۱۹)؛ در اسطوره‌ی دمتر و پرسفونه نیز زئوس، هرمس را به جهان مردگان فرستاد تا هادس را به بازگرداندن پرسفونه راضی کند (بورلند، ۱۳۸۷: ۳۴۰). در شاهنامه شخصیت‌هایی که جایگزین خدایان بزرگ و فرمان‌دهنده در اسطوره‌های باروری شده‌اند، همچنان به نوعی جنبه‌ی ایزدی یا انسان - ایزدی خود را حفظ کرده‌اند و این ناشی

از ژرف‌ساخت اسطوره‌های داستان‌هاست، چنان‌که سرش - با داشتن تمام جنبه‌های برین و ایزدین به عنوان یکی از *م‌شاسپندان* - و کی خسرو - با جنبه‌ی آرمانی و ایزدگونه‌ای که دارد - هر دو جایگزین خدایانی شده‌اند که در پایان کار، ایزد غایب را به روی زمین بازمی‌گردانند.

داستان بیژن و منیژه با توجه به قدمت فراوان و داشتن عناصری از اسطوره‌های کهن، پذیرای آثار و نشانه‌هایی از اسطوره‌های مختلف است. در چنین داستان‌هایی جابه‌جایی و آمیختگی عناصر اسطوره‌ای، روندی معمولی است؛ چنان‌که در دیگر داستان‌های کهن نیز عناصر متنوعی را می‌توان یافت که هویت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای مختلفی دارند. در داستان بیژن و منیژه، علاوه بر وجود عناصری از آیین‌های باروری، نشانه‌هایی از اسطوره‌ی اژدهاکشی نیز وجود دارد. راهیابی بیژن به کاخ افراسیاب و عیش و نوش با منیژه، شکل دیگری از رفتن قهرمان به قلعه‌ی اژدها برای آزاد کردن دختر از اسارت اوست. داستان‌های بی‌شماری را در سراسر جهان می‌توان یافت که در آن‌ها قهرمان به سرزمینی بیگانه می‌رود و پس از نبرد با شخصیتی شرور یا بدخواه که مانع وصلت قهرمان و دختر است، سرانجام دختر را آزاد و با او ازدواج می‌کند. این شخصیت بدخواه در شکل اصلی‌اش، اژدهایی است که دختر را اسیر کرده است. بعدها با تغییر روساخت داستان‌ها، این اژدها به صورت پادشاه یا شخصی نمودار شده که دشمن قهرمان و مانع رسیدن وی به دختر است. آمیزش قهرمان با دختر داخل قلعه و آزاد کردن او، آزاد کردن آب‌ها و بازگرداندن طراوت و سرسبزی به طبیعت سترون است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۳۸). قلعه، نماد سترونی طبیعت است و اسارت دختر در قلعه به معنای اسارت آب‌ها به دست اژدهاست. در ژرف‌ساخت داستان بیژن و منیژه نیز شکلی از این اسطوره حفظ شده است، به‌ویژه آن که در اساطیر ایران، افراسیاب دیو خشک‌سالی است و حمله‌ی او به ایران باعث خشک‌سالی و از میان رفتن سرسبزی و آبادانی می‌شود. در داستان‌های دیگری نیز کارکرد رفتن قهرمان به قلعه یا کاخ دختر و کامرانی با دختر آمده است؛ مثل *زال و رودابه* (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۰۰-۱/۱۹۸)، *رستم و ته‌مین* (همان: ۱۲۴-۲/۱۲۰)، *خسرو و شیرین* (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۲۸-۱۳۱)، *همای و همایون* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰ الف: ۱۱۵ و ۱۱۸-۱۲۴)، *ویس و رامین* (گرگانی، ۱۳۴۹: ۴۸۶)، *گل کامکار و همای* در *همای‌نامه* (همای‌نامه، ۱۳۸۳: ۸ و ۹) و دختر شاه چین با *خورشید شاه* در *سمک عیار* (ارجانی، ۱۳۴۷: ۵۱-۶۱). این آشنایی با بی‌قیدی و شکستن هنجارها همراه است.

از دیگر عناصر درخور تأمل در ساختار اسطوره‌ای این داستان، نقش‌آفرینی دایه، پری و گرگین است. در روساخت این داستان میان این سه نقش، آمیختگی‌هایی صورت گرفته که ناشی از تکامل تدریجی روساخت آن در ادوار مختلف بوده است. یکی از خطوط اصلی این

داستان، آشنایی دو عاشق و معشوق (بیژن و منیژه) با یکدیگر است. در چنین داستان‌هایی، به‌ویژه در داستان‌های ایرانی همواره شخصیت سومی نیز ایفای نقش می‌کند. این شخصیت سوم همان «دایه» است. دایه از نقش‌های کلیدی و واسطه‌ی آشنایی عاشق و معشوق با یکدیگر است و در تسهیل این ارتباط نقش دارد. در این داستان‌ها مثلثی وجود دارد که از سه نقش عاشق، معشوق و دایه تشکیل شده و اگر واسطه‌ی دیگری نیز حضور داشته باشد، معمولاً قربانی می‌شود. این قربانی واسطه‌ی وصال عاشق و معشوق است (مالمیر، ۱۳۸۷: ۲۸۷). در داستان بیژن و منیژه، نقش دایه کمرنگ است و تنها به دو بار پیغام‌رسانی منیژه به بیژن به‌وسیله‌ی دایه، محدود شده است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۹-۳۱۷/۳). در این داستان، به سبب روساخت حماسی و مردسالار آن، بخشی از نقش دایه را گرگین انجام داده و آمدن کارکرد نیرنگ گرگین در فرستادن بیژن به جشنگاه در روساخت داستان، ناشی از انتقال بخشی از نقش واسطه‌گری به گرگین است. شخصیت دیگری که در روساخت این داستان ایفای نقش می‌کند، پری است. در آیین‌های کهن، پری با باروری و بارندگی ارتباط تنگاتنگی دارد (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۷). در آیین زرتشت، پری موجودی منفور و اهریمنی است که پهلوانان و شاهزادگان را با تجسمی شهوت‌زا و جذاب فریب می‌دهد و با آنان نزدیکی می‌کند (همان: ۵). گویا پیش از رواج آیین زرتشت، پری مثبت و نماد زیبایی، جذابیت و باروری بوده است. نام و یاد مثبت آن در ذهن مردم و آثار ادبی، بازمانده‌ی این تفکر است (همان: ۲ و ۵-۶). در مواردی همچون جلوه‌ی زن جادو در *هفت‌خان رستم* (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱-۲/۲۹) و *هفت‌خان اسفندیار* (همان: ۲۳۷-۵/۲۳۶) یا داستان‌های دیگر مثل داستان اپیزودیک «ماهان مصری» در *هفت پیکر* (نظامی گنج‌های، ۱۳۶۳ الف: ۲۵۷-۲۶۲) و یکی از داستان‌های فرعی *سندبادنامه* (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۱۰۲-۱۰۵) و *همای‌نامه* (همای‌نامه، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۸)، اصراری که زن جادو در انتخاب و پیوند قهرمان دارد، گویای عمل پریان در جلوه‌گری شهوانی بر پهلوانان و تلاش برای آمیزش با آنان است. در ساختار داستان مورد بررسی ما، بخشی از نقش واسطگی میان بیژن و منیژه را پری انجام می‌دهد. در روساخت داستان، بیژن به دروغ «پری» را باعث انتقال او به کاخ منیژه می‌داند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۶-۳/۳۲۵). در ظاهر، بیژن با این سخنان قصد فریب افراسیاب را دارد، اما بررسی ژرف‌ساخت نشان می‌دهد که نقش‌آفرینی پری در این داستان، ارتباط تنگاتنگی با ساختار و برخی دیگر از شخصیت‌ها دارد. روساخت داستان بیژن و منیژه در شاهنامه، به احتمال زیاد شکل تغییر یافته‌ی داستانی کهن‌تر است که در آن، پری نقش برجسته‌ای داشته است. شبیه سخن بیژن، در داستان ویس و رامین از زبان ویس نیز نقل شده است (گرگانی، ۱۳۴۹: ۲۹۷). در داستان ویس و رامین و به‌ویژه داستان *سمک عیار*، با دایه‌های جادوگری روبه‌رو می‌شویم که قهرمان را شیفته‌ی دختر زیبارو می‌کنند. نقش منفی و

جادوگرانه‌ی دایه در چنین داستان‌هایی ناشی از آمیختگی دو نقش دایه و پری است.

۶- نتیجه

داستان‌های کهن با تحولات و دگرگونی‌های متعددی که در ادوار مختلف تمدن بشر داشته‌اند، چکیده و گزیده‌ی فرهنگ و اندیشه‌ی ملت‌ها هستند. در پس این داستان‌ها و قصه‌های به ظاهر ساده، می‌توان خرد سیاسی پیچیده و آثاری از فرهنگ‌های کهن‌تر را یافت. داستان بیژن و منیژه تنها محدود به روساختی حماسی - بزمی نیست. برخی محققان به وجود قراین و اسم‌های تاریخی در این داستان معتقدند، اما بررسی ساختار این داستان نشان می‌دهد که طرح آن مبتنی بر کهن‌الگوی آشناسازی قهرمانی است و با توجه به وجود عناصری از آیین‌های باروری در این داستان، می‌توان گفت که ژرف‌ساخت آن تحت تأثیر آیین‌های باروری (یا داستان‌های بازمانده از آیین‌های باروری) شکل گرفته است. علاوه بر این، با توجه به جابه‌جایی‌ها و آمیختگی‌های اسطوره‌ای در این داستان، عناصری از اسطوره‌ی اژدهاکشی نیز در ساختار آن یافت می‌شود. نکته‌ی دیگری که در ساختار این داستان وجود دارد، آمیختگی میان سه نقش دایه، پری و گرگین در روساخت است. در ساختار این داستان نقش واسطگی میان عاشق و معشوق را سه شخصیت دایه، پری و گرگین انجام داده‌اند و برخلاف روند حماسی و ملی شاهنامه، نسبت دادن نیرنگ و فریبکاری به گرگین، پهلوان ایرانی، ناشی از همین آمیختگی نقش او با پری است. در دیگر داستان‌های مشابه، این آمیختگی بیشتر میان دایه و پری صورت گرفته است و نقش منفی و گاه جادوگرانه‌ی دایه در برخی داستان‌ها ناشی از این آمیختگی است، اما در داستان بیژن و منیژه به خاطر طرح حماسی و مردسالار داستان، این آمیختگی میان گرگین و پری صورت گرفته و نقش دایه را به نقشی خنثی و کاملاً فرعی بدل کرده است. بررسی ساختار اسطوره‌ای بیژن و منیژه، با اعتقاد به حضور قراین تاریخی در آن تعارضی ندارد؛ زیرا آمیختگی اسطوره و تاریخ واقعیتی است که نمونه‌های فراوانی از آن را در سراسر جهان می‌توان یافت. وجود قراین اسطوره‌ای معنادار در این داستان، به ویژه طرح کلی آن نشان می‌دهد که بیژن و منیژه بیشتر وامدار اسطوره است تا تاریخ.

منابع و مأخذ

ابن اثیر، علی بن محمد. (۱۳۸۶). *اخبار ایران از الکامل ابن اثیر*. ترجمه‌ی محمد ابراهیم باستانی پاریزی. چاپ سوم. تهران: علم.

- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. تهران: مرکز.
- ارجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۴۷). *سمک عیار*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. جلد اول. چاپ سوم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگه.
- اکبرزاده، داریوش. (۱۳۷۹). *شاهنامه و زبان پهلوی*. چاپ اول. تهران: پازینه.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۸). *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*. ترجمه‌ی نصر الله زنگوئی. چاپ اول. تهران: آگه.
- _____ . (۱۳۷۸). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه‌ی بهمن سرکاراتی. چاپ اول. تهران: قطره.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر. ویرایش دوم. تهران: نشر مرکز.
- بلعمی، ابو علی محمد بن محمد. (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی (تکمله و ترجمه‌ی تاریخ طبری)*. تصحیح محمد تقی بهار. به کوشش محمد پروین گنابادی. جلد اول. چاپ دوم. تهران: زوار.
- بورلند، سی‌زای. (۱۳۸۷). *اسطوره‌های حیات و مرگ*. ترجمه‌ی رقیه بهزادی. چاپ اول. تهران: علم.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۴). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. چاپ دوم. تهران: فکر روز.
- بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۸۶). *آثارالباقیه*. ترجمه‌ی اکبر دانا سرشت. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چاپ اول. تهران: توس.
- _____ . (۱۳۷۱). *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*. ترجمه و گردآوری فریدون بدره‌ای. چاپ اول. تهران: توس.
- جعفری، اسد الله. (۱۳۸۹). *نامه‌ی باستان در بوتنه‌ی داستان (تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامه‌ی فردوسی)*. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- جوینی، عطا ملک علاء الدین محمد بن شمس الدین. (۱۳۷۰). *تاریخ جهانگشای جوینی*. تصحیح محمد قزوینی. چاپ چهارم. تهران: ارغوان.
- خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۸۱). «یکی نامه بود از گه باستان». *نامه‌ی فرهنگستان*. شماره‌ی ۱۹. صص ۵۴-۷۳.

- خواجهی کرمانی، ابوالعطا کمال الدین محمود. (۱۳۷۰ الف). *همای و همایون*. به کوشش کمال عینی. چاپ دوم. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۰ ب). *گل و نوروز*. به کوشش کمال عینی. چاپ دوم. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- خواندمیر، غیاث الدین بن هماد الدین الحسینی. (۱۳۵۳). *حبيب السیر (فی اخبار افراد بشر)*. زیر نظر محمد دبیر سیاقی. جلد اول. چاپ دوم. تهران: خیام.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *نامه‌ی نامور*. چاپ اول. تهران: سخن.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). *سایه‌های شکار شده (گزیده‌ی مقالات فارسی)*. به کوشش علی دهباشی. چاپ اول. تهران: قطره.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳). *حماسه سرایی در ایران*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
- ظهیری سمرقندی، محمد بن علی. (۱۳۸۱). *سندباد نامه*. تصحیح محمدباقر کمال الدینی. چاپ اول. تهران: میراث مکتوب.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. چاپ اول. تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.
- فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۶). *شاخه‌ی زرین*. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. چاپ چهارم. تهران: آگاه.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۶). *فردینان دو سوسور*. ترجمه‌ی کورش صفوی. چاپ دوم. تهران: هرمس.
- کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درس‌نامه‌ی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی جلال سخنور و الیه دهنوی و سعید سبزیان. چاپ اول. تهران: اختران.
- کویاجی، جهانگیر کوورجی. (۱۳۸۰). *بنیادهای اسطوره و حماسه‌ی ایران*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. چاپ اول. تهران: آگه.
- گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۴۹). *ویس و رامین*. تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مالمیر، تیمور. (۱۳۸۷). «جابه‌جایی‌های عددی اسطوره‌ی آفرینش نمونه‌ی نخستین انسان». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. شماره‌ی ۱۶۰. صص ۲۸۳-۲۹۴.
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۴۹). *التنبیه و الاشراف*. ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۴). *ارمغان مور (جستاری در شاهنامه)*. چاپ اول. تهران: نی.

- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۶۳ الف). *سبعه حکیم نظامی گنجه‌ای* (هفت پیکر). تصحیح وحید دستگردی. چاپ دوم. تهران: علمی.
- _____ . (۱۳۶۳ ب). *سبعه حکیم نظامی گنجه‌ای* (خسرو و شیرین). تصحیح وحید دستگردی. چاپ دوم. تهران: علمی.
- وایزمن، بوریس و جوودی گووز. (۱۳۷۹). *لوی استروس* (قدم اول). ترجمه‌ی نورالدین رحمانیان. چاپ اول. تهران: شیرازه.
- همای نامه**. (۱۳۸۳). تصحیح محمد روشن. چاپ اول. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.