Journal of Ancient Culture and Languages
Volume 4, Issue 2, 2024, pp. 55-81
Original Article

The Narrative Study and Thematic Analysis on *A Narration of Buddha's Birth*

Zohreh Zarshenas[1]. Maryam Sharifnasab[2] Simindokht Goodarzi[3]
[1] Professor of Ancient Culture and Languages, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. E_mail: zohreh.zarshenas1957@gmail.com
[2] Professor Department of literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. E_mail: msharifnasab@yahoo.com
[3] Ph.D. Student of Ancient Culture and Languages, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran (Corresponding Author). E_mail: simindokhtgoodarzi@gmail.com

Abstract

A Narration of Buddha's Birth is a translation of one the most significant texts in the Buddhist Sogdian language (Sogdian Text of *Vessantara Jātaka*). It belongs to the Eastern Middle Iranian Languages, subsequently several experts in ancient languages have repeatedly studied and analyzed it. However, as it cannot be classified a linear narrative without merits as it in fact. It narrates the ups and down of Buddha's turbulence life, therefore it deserves an in-depth investigation from a Narrative Study's point of view. In this article the author analyses the Buddhist Sogdian Narration with an emphasis upon an analytical perspective as well. The purpose of this thematic analysis is to acquire a more in-depth understanding of the themes used in the story, mainly because in parts it shows signs of the Iranian translator's personal beliefs, while in parts matches the actual Buddhist beliefs. The original text only briefly touches upon these aspects. In this article the researcher uses analytical methods and library research to demonstrate the exclusive nature of the story's unique narrative, which in turn makes it one of a kind in its counter parts and due to its unique narration, it is a combination of Iranian and Buddhist values.

Key words: narration, theme, Buddha's Birth, *Vessantara Jātaka*, sogdian language

Receive Date: 28 May 2023	**Revise Date:** 16 September 2023	**Accept Date:** 29 September 2023
How to Cite: Zarshenas, Z., Sharifnasab, M., & Goodarzi, S. (2023). Narrative Study and Thematic Analysis of A Narration of Buddha's Birth. *Journal of Ancient Culture and Languages*, *4*(2), 55-81.		
Publisher: Yadegare Bastan Research Center for Ancient Culture and Languages		

https://doi.org/10.22034/aclr.2023.2010399.1080

CC BY NC

دو فصل‌نامهٔ علمی *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی*
سال چهارم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۵۵-۸۱
مقاله علمی-پژوهشی

روایت‌پژوهی و تحلیل مضمونی *روایتی از تولد بودا*

زهره زرشناس[۱] مریم شریف‌نسب[۲] سیمین‌دخت گودرزی[۳]
[۱] استاد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
E_mail: zohreh.zarshenas1957@gmail.com
[۲] استاد گروه ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. E_mail: msharifnasab@yahoo.com
[۳] دانشجوی دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
E_mail: simindokhtgoodarzi@gmail.com

چکیده

روایتی از تولد بودا ترجمهٔ یکی از مهم‌ترین متن‌های زبان سُغدی بودایی است که در گروه زبان‌های ایرانی میانهٔ شرقی قرار دارد و به همین سبب بارها پژوهشگرانِ زبان‌های باستانی آن را مورد تحقیق و تفحص زبان‌شناختی قرار داده‌اند؛ اما از آنجا که این متن، نه داستانی خطی و بی‌فروغ، که روایتی پرفراز و نشیب از زندگی بودا را روایت می‌کند، جای آن دارد که ازمنظر روایت‌پژوهی نیز به بحث گذاشته شود. در این مقاله روایت سغدی *تولد بودا* از دو منظرِ روایت‌پژوهی (ساختاری) و تحلیل مضمون مورد بررسی قرار می‌گیرد تا هم شیوهٔ روایت و هم مضامین به کار رفته در آن که گاهی متأثر از باورهای مترجم ایرانی و گاه مطابق با اندیشه‌ها و آیین‌های بودایی است، بیشتر واکاوی و نشان داده شود؛ چراکه در طول متن تنها به اشاره‌ای گذرا به این مضمون‌ها بسنده شده است. پژوهش با روش تحلیل محتوا و به شیوهٔ کتابخانه‌ای صورت گرفته و نشان می‌دهد که این داستان به لحاظ شگردهای روایی، در میان داستان‌های همتای خود، منحصر به فرد، و به لحاظ مضمونی، تلفیقی از اندیشه‌های ایرانی و بودایی است.

کلید واژه‌ها: روایت، مضمون، *تولد بودا*، *وسنتره جاتکه*، زبان سغدی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲ / ۳/۷	**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۲ / ۶/۲۵	**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/ ۷/۷
استناد به این مقاله: زرشناس, ز.؛ شریف‌نسب, م. و گودرزی, س. د. (۱۴۰۲). روایت پژوهی و تحلیل مضمونی روایتی از تولد بودا. *پژوهشنامه فرهنگ و زبان‌های باستان*، ۴(۲)، ۵۵-۸۱		
ناشر: مؤسسهٔ پژوهشی فرهنگ و زبان‌های باستانی یادگار باستان		

۱. مقدمه

داستان *تولد بودا* که در متون و مجامع تخصصی بیشتر با نام سنسکریت آن یعنی *وسنتره جاتکه*[1] شناخته می‌شود، طولانی‌ترین متن به جای مانده از زبان سغدی به شمار می‌رود. سُغد نام یکی از ایالت‌ها در جغرافیای قدیم ایران بوده است که مهم‌ترین شهرهای آن را امروزه با نام سمرقند و بخارا (در جمهوری ازبکستان کنونی) می‌شناسیم. زبان آن سرزمین که یکی از زبان‌های ایرانی میانهٔ شرقی به شمار می‌آید، از قرن ششم تا دهم میلادی در آسیای میانه همچون زبان میانجی به کار می‌رفته است. آثار سغدی بر حسب موضوع به دو دستهٔ غیردینی و دینی تقسیم می‌شوند: آثار غیردینی آن هایی‌اند که روی سکه‌ها، سنگ‌نوشته‌ها، منسوجات و غیره به جای مانده و اغلب مربوط به حوادث تاریخی، نامه‌نگاری یا امور مالی‌اند. آثار دینی، در سه گروه، به پیروان ادیانِ مسیحی، مانوی و بودایی تعلق دارند (تفضلی، ۱۳۸۳، صص. ۳۶۳-۳۷۵؛ زرشناس، ۱۳۹۰، صص. ۱۳-۱۹).

روایتی از تولد بودا که یکی از متن‌های سغدی بودایی است، اگرچه از اصل سنسکریت به زبان سغدی ترجمه شده است، به اعتقاد دکتر قریب (۱۳۸۶، ص. ۴۹) بیشتر از آن که ترجمه باشد تألیف است؛ چراکه به نظر می‌رسد نویسنده یا نویسندگان این داستان کلیهٔ عناصر ساختاری پیش‌اثر (داستانِ اصلی) را بازسازی کرده باشند. بخش قابل توجهی از این متن در اوایل قرن بیستم و همراه با چند متن دیگر سغدی بودایی که از غارهای هزار بودای چین به دست آمده بود، توسط پل پلیو[2] دانشمند فرانسوی به کتابخانهٔ ملی پاریس و بخش کوچکی از آن توسط سِر ارول استین[3] به کتابخانهٔ ملی بریتانیا (که قبلاً موزهٔ ملی بریتانیا بود) برده شد. در ابتدا امیل بنونیست[4] همهٔ بخش‌های به دست آمده را کنار هم گذاشت و ترجمهٔ دقیقی از آن را به زبان فرانسه منتشر کرد. ترجمهٔ فارسی آن را نیز برای نخستین بار بدرالزمان قریب (۱۳۷۱) با عنوان *روایتی از تولد بودا* انجام داد که همین ترجمه مبنای کار در این پژوهش قرار گرفته است.

این مقاله چنان که از عنوانش پیداست دارای دو بخش است؛ در بخش نخست با بررسی اجزای روایت به ساختار و چگونگی روایت‌پردازی این قصه پرداخته خواهد شد و در بخش دوم، مضامین و موضوعات

---

1. Vessantara Jātaka
2. Paul Pelliot
3. Sir Aurel Stein
4. Benveniste, E. (1940)

گوناگون و قابل تأمل در آن به بحث گذاشته می‌شود. در این میان تمرکز، بر مضامینی بوده است که کمتر از سوی پژوهشگرانِ متون سغدی مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ چراکه آنان اغلب پیرامون مسائل زبانی و ترجمه‌های گوناگون این متنِ مهمِ به جای مانده از سغدی بودایی پژوهش کرده‌اند -که همگی در جایگاه خود ارزشمند و لازم بوده‌اند؛ اما کانون بررسی و توجهِ این مقاله، فرم و محتوای داستان است. روش کار در بخش اول به این صورت است که پس از ارائهٔ تعریف و توضیحی کوتاه دربارهٔ اجزای روایت، به شناسایی آن جزء در متن *روایتی از تولد بودا* پرداخته می‌شود. در بخش دوم نیز سعی شده است موضوعاتی تحلیل و بررسی شوند که هنگام خواندن ترجمهٔ متن برای اغلب خوانندگان مورد سؤال و چرایی قرار می‌گیرند. بسیاری از این موارد، چنان که در پیشینهٔ پژوهش هویداست، قبل از این طرح نشده‌اند؛ بنابراین باب گفتگو در این حوزه همچنان برای پژوهشگران باز است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

چنان‌که پیشتر گفته شد، تا به حال داستان سغدیِ *روایت تولد بودا* از منظر مورد نظر این پژوهش مورد بررسی قرار نگرفته است، اما اثر ذیل را می‌توان در پیشینهٔ پژوهش جای داد:

-متین، سیما (۱۳۹۲)، بررسی ساختار روایت در قصه‌های سغدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

در این پایان‌نامه (که می‌توان آن را تنها پژوهشِ انجام شده در زمینهٔ روایت‌پژوهی قصه‌های سغدی قلمداد کرد)، فقط هفت قصه بررسی ساختاری شده‌اند که *روایت تولد بودا* در زمرهٔ آنها نیست. در مورد داستان‌های مورد بررسی نیز، کار در حد بررسی ساختاری متوقف مانده و تحلیل مضمونی انجام نشده است.

سایر پژوهش‌های موجود تحلیل ساختاری یا مضمونی آثار نو یا کهن ادبیات فارسی است که جز در روش، ارتباطی با پژوهش حاضر ندارد.

۱-۲. خلاصهٔ داستان

شاه شیوی، پادشاه کشور شیوکوش که مدت‌ها در آرزوی داشتن پسری بود، سرانجام آرزویش برآورده و صاحب پسری شد که به گفتهٔ پیشگویان دربار طالع بلندی داشت. نام او را «سوداشن» گذاشتند و به دایگانِ فراوان سپردند. پس از گذشت سال‌ها، زمانی که سوداشن صاحب همسر و فرزند شد، روزی

خارج از کاخِ پدر در حالی که مشغول گشت و گذار بود، گدایان و معلولان بیشماری را دید که دل هر بیننده‌ای را به درد می‌آورد. از پدر تقاضا کرد که هدایایی به این نیازمندان ببخشد. پدر به او اجازه داد که هرچه می‌خواهد از زر و سیم و ثروت انفاق کند، مگر شاهِ پیلان (فیل بزرگ و مورد علاقهٔ پادشاه)، که مظهر فرّ و شکوه کشور بود. از فردای آن روز شاهزاده آغاز به دهش و بخشش کرد تا آن که یکی از دشمنان شاه توطئه‌ای چید و چند برهمن را برای تصاحب شاهِ پیلان به آن دیار گسیل داشت. شاهزاده در ابتدا از اعطای آن امتناع کرد، اما برهمنان به‌شدت رنجیدند و آوازهٔ کرامت و سخاوت او را به سخره گرفتند. شاهزاده به امید این که برهمنان نتوانند شاه پیلان را، در میان هشتاد فیلِ همانند، بشناسند آنها را به محل اقامت فیل‌ها برد. اما برهمنان، به افسون، شاه پیلان را شناختند و شاهزاده مجبور به اهدای آن شد. پادشاه از این سرپیچی بسیار خشمگین شد و برای تنبیه شاهزاده او را با مشورت وزیران به کوهی دوردست تبعید کرد. همسر سوداشن، «ماندری» نیز مصرانه همراه با دو فرزندش سوداشن را در این مجازات و تبعید همراهی کرد. آنها سوار بر گردونه‌ای زرین همراه با توشه‌ای فراوان راهی تبعید شدند. در طول این سفر، شاهزاده برهمنان مختلفی را به تناوب ملاقات کرد (هر صد فرسنگ یک برهمن) و به همهٔ آنها هدیه داد تا جایی که نه فقط زر و سیمی که همراهش بود بلکه گردونه و اسب‌های آن را نیز بخشید.

در حالی که او و همسرش خسته و نانوان فرزندان را بر دوش و در آغوش، با خود می‌کشاندند، به شکلی معجزه وار بیابانِ پیش روی‌شان مبدل به شهری سرسبز و پر نعمت شد. سوداشن و خانواده اش یک هفته در آنجا به نیکی زندگی کردند، اما روز هشتم، برای آن که از فرمان پدرش سرپیچی نکرده باشند شهر را ترک کرده و راهی تبعیدگاه شدند. پس از آن که به مقصد رسیدند سوداشن کلبه‌ای از برگ و ریشهٔ درخت ساخت و زندگی سختی را آغاز کردند، اما در این شرایط نیز دست از بذل و بخشش برنداشت تا آنجا که در نهایت دو فرزند و همسرش را نیز به برهمنان بخشید. آخرین برهمنی که همسرش را به او بخشید در اصل خدایی بود که به شمایل یک برهمن سر راه سوداشن قرار گرفت و وقتی دید که او از هیچ بخششی فروگذار نیست به صورت اصلی خود متجلی شد و به سوداشن مژده داد که آرزویش برای نیل به مقام بودایی برآورده خواهد شد. ماندری نیز آرزو کرد که فرزندانش فقط به شاه شیوی (پدربزرگشان) فروخته شوند. این آرزوی او نیز برآورده شد. برهمنی که فرزندان او را برده بود، شهر به شهر، می‌گشت تا آنها را به بهای هزار گاو بفروشد. در این مسیر یکی

از وزیران شاه آنها را دیده و هر دو فرزند را از برهمن خریداری کرد تا نزد شاه شیوی ببرد. شاه که از عملکرد پسرش آگاه شد انجمنی فراهم و به مردم اعلام کرد که سوداشن حتی فرزندانش را برای آرزوی متعالی خویش ایثار کرده پس گناه او در اهدای شاهِ پیلان بخشودنی است. به این ترتیب شاهزاده مورد عفو قرار گرفت و همراه با همسرش با حرمت به شهر بازگردانده شدند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. روایت پژوهیِ داستان

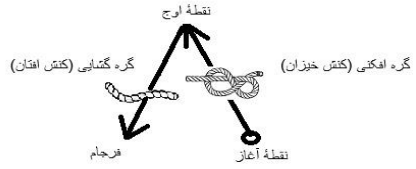
داستان، در معنای متوسع خویش، سلسلهٔ کنش‌ها و رخدادهایی است که در محور زمان، به صورت متوالی و متعاقب حرکت پیش‌رونده دارد. بنابراین، داستان، بیانِ سیر توالیِ رخدادها در جهانی ممکن (واقعی یا تخیلی) است. برای بیانِ داستان، باید «راوی» آن را (شفاهی یا کتبی یا به گونهٔ پرفورمنس) «روایت» کند. از این رو، روایت، تعاملی دوطرفه میان فرستنده (نویسنده/ راوی) و گیرنده (خواننده/ روایت‌شنو) است که در این تعامل، «پیام» ارسال می‌شود. روایت، توالیِ از پیش انگاشته شدهٔ رخدادهایی است که بطور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷، ص. ۱۶۲؛ تولان، ۱۳۸۳، ص. ۲۰) به این معنا که راوی با دستکاری خط سیر زمانی، برخی رخدادها را پیشتر و برخی دیگر را پس از آن روایت می‌کند. در این عمل، روابط علّی و معلولی رخدادها گسسته نمی‌شود، اما زمان وقوع آنها پس و پیش می‌شود. هرچه داستان در روایت خود، سنتی‌تر باشد، پس و پیش شدن زمان رخدادها در آن کمتر و هرچه مدرن یا پست‌مدرن‌تر باشد، شکست زنجیرهٔ زمانی در آن بیشتر است. اصطلاح روایت‌شناسی[1] را نخستین بار تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* به عنوان علم مطالعهٔ قصه به کار برد، هرچند یادآور شد که مقصودش از این واژه معنای وسیع آن است و تمامی اشکال روایت از قصه، داستان و رمان گرفته تا اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را در برمی‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱). برای بررسی روایت در هر داستان، مجموعه‌ای از اجزا و عناصر روایی مورد بررسی قرار می‌گیرند که عبارتند از: ساختار، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، راوی، روایت‌شنو، زمان، مکان، گفتگو و درون‌مایه.

---

[1] . Narratology

۲-۱-۱. ساختار

ساختار، شکل نهایی روایی داستان است. چگونگی قرارگیری اجزا و عناصر روایت نسبت به یکدیگر، ساختار آن را شکل می‌دهد. «داستان‌هایی که در روایت، تابع زمانِ خطی‌اند عموماً ساختار هرمی شکل دارند. ساختار هرمی از ابداعات گوستاو فریتاگ است که ساختار داستان‌های خطی را دارای آغاز، اوج و فرجام می‌دانست» (شریف‌نسب، ۱۳۹۴، ص. ۲۶) هرچند ارسطو نیز تراژدی ایدئال را با ساختار هرمی تشریح کرده بود. بر اساس این توضیح، داستان‌های خطی از یک نقطه آغاز شده و کم کم به گره‌افکنی (کشمکش) می‌رسند تا هرچه بیشتر خواننده را با خود همراه و با ماجرای قصه درگیر کنند. این گره‌افکنی‌ها را در ترسیمِ ساختار هرمی، در ضلعی از هرم که جهت بالا را نشان می‌دهد قرار می‌دهند؛ از این رو به آن «کنش خیزان» می‌گویند. این روند ادامه دارد تا جایی که گره یا گره‌ها نفس‌گیر شده و به اوج خود یعنی قلهٔ هرم می‌رسند. از آن نقطه به بعد گره‌ها شروع به گشوده شدن می‌کنند و از آن جا به بعد «کنش افتان» که نشان دهندهٔ مسیر گره گشایی‌هاست، آغاز می‌شود و در منتهی‌الیه خود به فرجام قصه می‌رسد.



تصویر۱: نمودار کلی برای ساختارهای هرمی (تهیه و تنظیم نگارندگان)

بر این اساس *روایتی از تولد بودا* از ساختار هرمی (دارای دو هرم) برخوردار است:

تصویر۲: نمودار ساختار روایتی از تولد بودا (تهیه و تنظیم نگارندگان)

گره‌افکنی (هرم اول):

الف - خشمگین شدن شاه از فرزندش، سوداشن (بودا)، به سبب بخشیدن شاهِ پیلان

ب- تبعید سوداشن به کوهی در دوردست

ج- بخشش‌های مکرر سوداشن در راه تبعید و بی‌چیزشدن کامل او و همسر و فرزندانش

نقطهٔ اوج:

رسیدن به سرحد مرگ در بیابان از گرسنگی و تشنگی

گره‌گشایی:

الف- رخداد معجزه از سوی خدای برین (تبدیل شدن بیابان به شهری رنگارنگ با نعمت‌های فراوان)

ب- ملاقات با مرتاضی که بعد از ورود دوبارهٔ سوداشن و خانواده‌اش به بیابان برای رسیدن به تبعیدگاه، آنها را در سبزه‌زاری خرم جای می‌دهد.

گره افکنی (هرم دوم):

بخشیدن فرزندان به یک برهمن

نقطهٔ اوج:

بخشیدن آخرین کسی که برای سوداشن مانده بود یعنی همسرش به آخرین برهمنی که از او درخواست بخشش داشت.

گره گشایی:

الف- برآورده شدن آرزوهای سوداشن و همسرش

ب- عفو سوداشن از سوی پدر

ج- نجات فرزندان از دست برهمنی که آنها را گرفته بود.

۲-۱-۲. پیرنگ

پیرنگ که به آن طرح یا پلات[1] نیز گفته می‌شود، بیان کنندهٔ رابطهٔ علت و معلولی است که در حوادث روایت وجود دارد؛ به طوری که در تعریف آن گفته شده است پیرنگ «شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آنها است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷، ص. ۱۹). به این ترتیب می‌توان پیرنگ *روایتی از تولد بودا* را به این صورت بیان کرد: سوداشن که فرزند شاه شیوی است از دیدن رنج و فقر مردمان اندوهگین می‌شود پس تصمیم

[1] . plot

می‌گیرد با اجازهٔ پدر تا آنجا که می‌تواند به همهٔ مردم بذل و بخشش کند. او فقط از بخشیدن شاه پیلان منع می‌شود، اما چون آن را نیز می‌بخشد پدرش خشمگین شده، او را تبعید می‌کند. در تبعید نیز همه چیز حتی فرزندان و همسرش را می‌بخشد و به همین علت به مقام بودا می‌رسد و بعد مورد عفو پدر قرار می‌گیرد.

در واقع علت اندوهگین شدن سوداشن که سبب تغییر مسیر زندگی او می‌شود دیدن رنج و فقر است. علت طردشدن او از سوی پدر بخشندگی زیاده از حد است، اما دلیل رسیدن به رستگاری و مقام بودایی او نیز همان بخشندگی اوست.

۲-۱-۳. شخصیت‌پردازی

ارسطو دو عنصر پی‌رنگ و شخصیت را رأس و اساس هر روایت می‌دانست. ساخت و پرداخت شخصیت ها به دست خالق اثر و نیز راوی داستان، بسیار اهمیت دارد. شخصیت‌پردازی در هر گونه داستان (کلاسیک، عامیانه، مدرن، پست‌مدرن و ...) به شیوه‌ای ویژه و متفاوت از سایر انواع صورت می‌گیرد. «در حکایت‌های غیرواقع‌گرایانه و رمانس‌ها شخصیت معمولاً به صورت طرحی کلی ترسیم می‌شود و نه به صورت چند بُعدی؛ این شخصیت‌ها معمولاً به نهایت زیبایند یا زشت، نیک‌اند یا بدنهاد» (اسکولز، ۱۳۸۳، صص. ۲۰و۲۱). این شخصیت‌ها بیشتر با عنوان شخصیت‌های «نوعی» یا «تیپ» شناخته می‌شوند. شخصیت‌های تیپیک شخصیت‌هایی‌اند که راوی با ارائهٔ یک نشانه و یا یک نام، آنها را معرفی کرده و به یک قشر یا گروه خاص از جامعه مرتبط می‌سازد. راوی برای توصیف چنین شخصیت‌هایی نیاز به دادنِ اطلاعات جزئی به روایت‌شنو ندارد؛ چراکه او این نوع شخصیت‌ها را کاملاً می‌شناسد.

در تحلیل شخصیت‌پردازی داستان معمولاً شخصیت‌ها از دو نظر مورد بررسی قرار می‌گیرند: یکی از نظر تغییر و تحول در طول داستان که شخصیت‌ها از این حیث به دو نوعِ ایستا و پویا تقسیم می شوند؛ دیگر از نظر پیچیدگی و سادگی که از این جهت، به دو نوع ساده و چند بعدی یا پیچیده تقسیم می‌شوند (شریف‌نسب، ۱۳۹۴، ص. ۳۱).

در *روایت تولد بودا* اگرچه با یک روایت کلاسیک روبه‌روایم که انتظار می‌رود اغلب شخصیت‌های آن تیپ باشند، شخصیت اصلی داستان، سوداشن که همان بوداست، قابل تأمل و بررسی است. او با تیپ شخصیتیِ شاهزاده‌ای که پس از سال‌ها با راز و نیاز و آرزوی والدینش به دنیا آمده و همه چیز برای

او مهیا بوده است، تفاوت دارد. سوداشن به جای آن که در لذت‌ها، امکانات و نعماتی که در اختیار دارد غرق شود، سر از کاخ پر زرق و برق بیرون می‌آورد و فقر و رنج مردم را می‌بیند که باعث تحولی شگرف در شخصیت او می‌شود. البته در این روایت هیچ توصیفی دربارهٔ چگونگی شخصیت او پیش از آن که تصمیم به یاری رساندن به مردم و رسیدن به مقام بودا بگیرد، وجود ندارد، اما تأثیر عمیقی که او از شرایط سخت مردمان می‌پذیرد ناخودآگاه مخاطب را متوجه دگرگونی‌هایی در این شخصیت می‌کند، که پیش‌گرفتن راه نجات موجودات و بخشش‌های افراطی او، این برداشت را بیشتر قوت می‌بخشد.

در بخش‌های پایانی داستان تغییر موضع پدرِ سوداشن (شاه شیوی) را نسبت به فرزندش شاهدیم که شاید بتوان آن را تحولی در شخصیت او در نظر گرفت؛ شاه شیوی که در ابتدای قصه، سوداشن را به دلیل آن که شاهِ پیلان را به یک برهمن فقیر بخشیده بود، مورد غضب قرار داده، از قصر بیرون کرده بود، وقتی متوجه شد سوداشن حتی فرزندان خویش را نثار کرده، او را عفو و دوباره به قصر دعوت کرد.

شخصیت ماندری، همسر سوداشن نیز در بخش‌هایی از روایت قابل توجه است؛ از جمله وفاداری او نسبت به همسری که حتی از بخشش فرزندان و نهایتاً خود او به برهمنان خودداری نکرده است. می‌توان او را یک تیپِ اغراق شده از شخصیت‌های سرسپرده و وفادار درنظر گرفت که اطاعت و تابعیت وی از همسرش از جایی به بعد بیش از انتظار روایت‌شنو می‌شود و برای او در باب این میزان سرسپردگی ماندری به همسرش و نیز بخشندگی اغراق‌آمیز سوداشن، درگیری ذهنی و پرسش‌هایی را پدید می‌آورد.

با همهٔ این اوصاف در مجموع، پیچیدگی قابل توجهی در شخصیت‌های قصه دیده نمی‌شود، چه به لحاظ رفتارهایی که از خود نشان می‌دهند و چه در توصیفی که راوی به ندرت از آنها ارائه می‌دهد.

۲-۱-۴. راوی

آن‌چنان که از نام راوی بر می‌آید، او روایت‌گرِ داستان است. راوی شخصیتی است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند (داد، ۱۳۸۳، ص. ۲۲۹) بنا بر این توضیح، قبل از هر چیز درمی‌یابیم که راوی با نویسنده متفاوت است و در واقع «همهٔ حوادثی که در داستان بیان می‌شود به نوعی مربوط

به راوی است. این واژه از کلمهٔ لاتین «narrates» به معنی «اعلام شده» گرفته شده است. راوی چیزی را -یک داستان را- به آگاهی می‌رساند، خواه این داستان را شخص دیگری آفریده باشد و خواه آن طور که در مورد داستان‌سرا صدق می‌کند، خود راوی آفریده باشد» (آسا برگر، ۱۳۸۰، ص. ۲۱).

زاویه یا نقطهٔ دیدِ راوی از جمله مواردی است که در مبحث راوی باید در نظر قرار گیرد. «زاویهٔ روایت یعنی اینکه راوی کجا ایستاده و چقدر بر آدم‌ها، ماجرا و داستان تسلط دارد. بیرونِ آدم‌ها را می‌بیند یا درونِ آنها را؟ چقدر؟» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶، ص. ۱۳۷). دسته‌بندی‌های گوناگونی برای چگونگی زاویهٔ دید وجود دارد که در اینجا به یکی از آنها که کاربردی‌تر از بقیه به نظر می‌رسد، اشاره می‌شود: ۱- من روایتی ۲- دانای کل ۳- روایت نامه‌ای ۴- روایت یادداشت‌گونه ۵- تک‌گویی. هرکدام از این زوایای دید، تعاریف و زیرمجموعه‌هایی دارند که در این مقال نمی‌گنجند و ما فقط مورد دوم را که مرتبط با موضوع مورد بحث است، بررسی می‌کنیم. دانای کل یکی از متداول‌ترین شیوه‌های روایت ادبیات کلاسیک است. در این نوع روایت‌ها، راوی به مثابهٔ گزارشگر، رفتار و کنش شخصیت‌های داستان را بازگو می‌کند و وضعیت، موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌نماید. در این زاویهٔ دید، نویسنده آزادی عمل دارد و از بیرون داستان، درون شخصیت‌ها را می‌کاود و افکار و احساسات آنها را برای خواننده بازگو می‌کند. در واقع نویسنده در این شیوه، زاویهٔ دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر و به ما امکان آگاهی همه جانبه‌ای را از موقیعت‌ها و وضعیت‌های داستان می‌دهد. از سوی دیگر زاویهٔ دیدِ راوی را به صورت درونی و بیرونی نیز دسته‌بندی می‌کنند؛ منظور از زاویهٔ دید درونی آن است که یکی از شخصیت‌های درون داستان راوی می‌شود و قصه را از دید خود بازگو می‌کند، اما زاویهٔ دید بیرونی در همان حیطهٔ عقلِ‌کل یا دانای‌کل قرار می‌گیرد و همان فکر برتری است که از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک بر اعمال و افکار آنها آگاه است و در حکم خدایی است که از گذشته، حال و آینده آگاه است (میرصادقی، ۱۳۶۴، صص. ۳۸۵-۳۹۰). جانبداری یا بی‌طرف بودن راوی یکی دیگر از مواردی است که در نحوهٔ روایتِ قصه جای بررسی دارد. وقتی حضور راوی از طریق بیان نظر یا احساسات شخصی‌اش در روایت محسوس باشد، راوی را «جانبدار» در نظر می‌گیرند. در این شرایط ممکن است راوی در جهت پیشبرد اهداف خود، حتی تغییراتی در روند داستان ایجاد کند. در غیر این صورت، مادامی که راوی دربارهٔ شخصیت‌ها وضعیتی

خنثی دارد و دربارهٔ آنها قضاوت و تفسیری انجام نمی‌دهد با راوی «بی‌طرف» مواجهیم (عباسی، ۱۳۸۱، ص. ۵۸).

در *روایتی از تولد بودا*، راوی دانای کل است و بر کلیات و جزئیات داستان احاطه دارد. اگرچه کمتر به توصیف احساسات یا تحلیل دیدگاه شخصیت‌ها نسبت به وقایع قصه می‌پردازد، در بسیاری از قسمت‌ها با بیان چگونگی احوالات آنان نشان می‌دهد که در کسوت دانای کل، روایت را نقل می‌کند، هرچند که این دانای کل فرد نامشخصی نیست بلکه در بخش‌های پایانی داستان اشاره می‌شود که سرور بودایان راوی این قصه است. نکتهٔ دیگر آنکه در همین قسمت از داستان، راوی تغییر می‌کند و گفتگوی میان راوی و روایت‌شنو را نقل می‌کند که در بخش بعد به تفصیل بیان خواهد شد.

در مورد جانبداری راوی می‌توان گفت در طول داستان نشانهٔ آشکاری از جانبداری دیده نمی‌شود. راوی همانند گزارشگر وقایع را شرح می‌دهد و علی‌رغم آنکه این متن مرتبط با موضوعات آیینی و اعتقادی بوداییان است، هیچ‌گونه تبلیغ یا حمایت آشکاری در آن مشاهده نمی‌شود.

۲-۱-۵. روایت‌شنو

روایت‌شنو شخصیتی است که در روایت حضور دارد و نکتهٔ مهمی که در مورد او باید در نظر داشت آن است که او، مخاطب و خوانندهٔ واقعی متن نیست؛ یعنی همان‌طور که راوی با نویسندهٔ متن متفاوت است، روایت‌شنو نیز با مخاطب تفاوت دارد. به گفتهٔ ریموند کنان راوی «در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد یا در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد [و ...] روایت‌شنو عاملی است که در ساده‌ترین شکل تلویحاً مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد» (لوته، ۱۳۸۸، ص. ۳۲). گاهی روایت‌شنو به طور مستقیم و علنی در متنِ روایت حضور دارد که یا نام آن شخصیت را در روایت برده و از سوی راوی خطاب قرار داده می‌شود یا با ضمیر «تو» آشکار می‌شود. گاهی نیز هیچ نشانهٔ مستقیمی از روایت‌شنو وجود ندارد، اما حضور راوی به خودی خود حضور روایت‌شنو را اثبات می‌کند (شریف‌نسب، ۱۳۹۴، ص. ۲۴).

در متنِ *روایتی از تولد بودا* شخصی به نام «آنندا» روایت‌شنوی راوی است که گفته شده یکی از شاگردان بودای تاریخی است (قریب، ۱۳۸۶، ص. ۵۸، پانوشت ۴). آنندا در جای جای داستان مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد و نمونهٔ بارز روایت شنوی آشکار است.

در سطرهای پایانی داستان، راوی آنندا را مورد سؤال قرار می‌دهد و این بار یک راویِ سوم شخص دیگر وارد می‌شود که سؤال و جواب آنها را طرح می‌کند:

«پس اکنون ای آنندا، این گزارش کوتاه از کمال ایثار تمثیل آن مردی است که از زمین همان‌قدر خاک برمی‌دارد که [بتواند] بر روی ناخنی بگذارد و تو ای آنندا چگونه تصور می‌کنی، کدام خاک والاتر است؟ آن که بر زمین است یا آن که بر ناخن قرار دارد؟ پس آنندا به سرور بودایان چنین عرض کرد: آن خاک ای سرور که بر زمین است بس اولی‌تر. پس سرور سروران، بودا به آنندا چنین فرمود:...» (قریب، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۹).

از اینجا به بعد دوباره راوی داستان تا پایان، همان سرور بودایان می‌شود. این تغییر راوی و روایت‌شنو در پایان داستان یکی از نکات بسیار مهم و قابل تأمل در آیین و باورهای بودایی را نشان می‌دهد که همانا اعتقاد به تجلی‌های گوناگون بوداست؛ در طول روایتِ تولد بودا، بودای اصلی یا اصطلاحاً بودای تاریخی را با نام «سوداشن» می‌شناسیم و این داستان به گونه‌ای دربارهٔ سوداشن نقل می‌شود که خواننده تصور می‌کند یک دانای کلِ ناشناس در حالِ تعریفِ روایتی از تولد بودا (مانند بسیاری دیگر از داستان‌های خطی) است، اما از آنجایی که راوی آنندا را خطاب قرار می‌دهد، و آنندا شاگرد و مرید خود بوداست، در می‌یابیم که این راوی جلوه‌ای از بوداست که در پایان با نام سرور بودایان شناخته می‌شود.[1]

نکته‌ای که در این جا نمی‌توان از نظر دور داشت این است که متن سغدی این قصه مانند بسیاری دیگر از متون به دست آمده از این زبان، دارای افتادگی‌هایی از جمله در صفحات آغازین بوده است؛ بنابراین می‌توان این احتمال را در نظر گرفت که در ابتدای روایت مطالبی درمورد موقعیت راوی‌ها و روایت‌شنو یا مخاطبان داستان وجود داشته که امروز از آنها بی‌اطلاع‌ایم.

۲-۱-۶. زمان

زمانِ روایی و زمان داستانی دو نوع زمانی‌اند که در بررسی این عنصر در روایت‌پژوهی مورد توجه و بحث قرار می‌گیرند. زمانِ روایی زمانی است که روایت داستان به طول می‌انجامد و زمانِ داستانی

[1]. برای دریافتن جلوه‌ها و کالبدهای گوناگون بودا رک. سوزوکی (۱۳۶۸) صفحات ۵۰ تا ۵۶.

همان چیزی است که بنا بر نظریهٔ ژرار ژنت[1] روایت‌شناس مشهور و نشانه‌شناس فرانسوی ترتیب[2]، دیرش[3] و بسامد[4] را شامل می‌شود و نشان می‌دهد که شخصیت‌های داستان در طول چه بازهٔ زمانی به انجام چه کارهایی پرداخته‌اند و اتفاقات داستانی در چه مدت زمانی رخ داده‌اند (شریف‌نسب، ۱۳۹۴، ص. ۳۱). اگر راوی وقایع را به ترتیب رخ دادن آنها، یکی پس از دیگری نقل کند، در این صورت، داستان اصطلاحاً پیرو زمان خطی یا الگوی تقویمیِ زمان است. عموماً داستان‌های عامیانه که می‌توان گفت ساده‌ترین الگوی زمان‌بندی را دارند، از همین الگو بهره می‌گیرند. از سوی دیگر «عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را به قول ژنت نابهنگامی‌ها (یا زمان‌پریشی‌ها) به رسم مألوف از یک سو «بازگشت به عقب» یا «پس‌نگری»[5] و از دیگر سو «رجعت به آینده» یا «پیش‌نگری»[6] می‌نامند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ص. ۶۵).

دیرش یا امتداد زمانی در روایت «مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و پدیدارهاست که طول زمان داستان را با طول زمان سخن مرتبط می‌سازد. روایت‌شناسان بر اساس مفهوم دیرش، ارتباط میان زمانی را بررسی می‌کنند که رخدادها برای روی دادن‌شان نیاز دارند و مقدار یا حجمی که متن به آنها اختصاص داده شده است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۵).

موضوع بسامد نیز یکی دیگر از مواردی است در بررسی عنصر زمان مورد توجه قرار می‌گیرد: بسامد، تعداد دفعات تکرار حوادث در جهان بیرون و تعداد آن در روایت راوی است که بارها به آن رخداد ارجاع می‌دهد. این ارجاعات می‌تواند هر بار از یک زاویهٔ دید جدید توصیف شود. بسامد ممکن است به سه شکل در داستان‌ها دیده شود: «روایتِ تک محور که در آن یک سخن واحد رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند. روایت چندمحور که در آن چندین سخن یک رخداد واحد را بازنمایی می‌کند. در نهایت سخن تکرارشونده که طی آن یک سخن واحد چندین رخداد (مشابه) را بازنمایی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲، ص. ۶۱).

---

1. Gerard Genette
2. Order
3. Duration
4. Frequency
5. Flashback
6. Flash-forward

در *روایتی از تولد بودا* مانند اغلب روایت‌های کهن، زمانِ داستان، خطی است و چند رخداد تکرار شونده وجود دارد که شاید بتوان آنها را با عنوان بسامد بررسی کرد. یکی از این اتفاقات مواجههٔ سوداشن با برهمن‌هایی است که به آنها بذل و بخشش می‌کند؛ او هربار که می‌خواهد بخششی انجام دهد مطابق با آیین بودایی بر دست‌های برهمن و سپس بر دست‌های خود آب می‌ریزد (قریب، ۱۳۸۶). در مورد زمان تاریخی این روایت نیز باید گفت این زمان مطابق با دوران زندگی بودا یعنی حدوداً پانصد سال قبل از میلاد رخ داده است.

۲-۱-۷. مکان

به اعتقاد برخی از روایت‌پژوهان مکان‌هایی که داستان‌ها در آنها اتفاق می‌افتند، نقشی اساسی در پیشبرد قصه دارند؛ چراکه هیچ کنشی خارج از مکان تحقق نمی‌یابد و «همه جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم [...]؛ بنابراین هیچ کنش و شَوِشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۰، ص. ۹۷). اما بسیاری از پژوهشگرانِ این حوزه معتقدند مکان در روایت از اهمیت زیادی برخوردار نیست، هرچند که گاهی در ساختار، درونمایه و شخصیت‌پردازی تأثیرگذار است، ولی در بسیاری موارد حتی ذکر دقیقی از مکان داده نمی‌شود و یک حکایت می‌تواند در هر جایی رخ داده و نقل شود (ترینس، ۱۳۹۱، ص. ۳۷).

در داستان *تولد بودا* به طور مستقیم اشاره‌ای به محل تولد و زندگی او نمی‌شود؛ اما آنچه مسلم است بودای تاریخی در سرزمینی به نام کاپیلاوستو[1] در شمال هند (نپال کنونی) به دنیا آمده است که امروزه با نام *لومبینی*[2] شناخته می‌شود. ناگفته نماند که برگه‌های آغازین متن سغدی (که ترجمهٔ آن دستمایهٔ این پژوهش قرار گرفته) مفقود شده است. احتمال دارد در ابتدای داستان نامی از سرزمین سوداشن به میان آمده باشد.

---

1. Kapila-vastu
2. Lumbini

۲-۱-۸. گفتگو

گفتگو یکی دیگر از مؤلفه‌های ساختاری است که در روایت‌پژوهی مورد بررسی قرار می‌گیرد. «انتقال اطلاعات، افشای نگرش‌ها و دیدگاه‌ها، بیان واکنش‌ها و طرح پرسش‌ها از جمله مهم‌ترین نقش‌هایی‌اند که می‌توان برای گفتگو در داستان برشمرد» (بیشاب، ۱۳۸۳، ص. ۳۷۳). این گفتگوها می‌توانند هم به شکل مستقیم از زبان شخصیت‌ها نقل و هم غیرمستقیم در داستان آورده شوند. در *روایت تولد بودا*، گفتگو به هر دو صورت آمده است.

۲-۱-۹. درونمایه

درونمایهٔ هر اثر، اندیشه‌ای است که از ابتدا تا پایان بر آن اثر حاکم است. در واقع آنچه جهت‌گیری نویسنده را نسبت به موضوع داستان نشان می‌دهد، همان درونمایه است (میرصادقی، ۱۳۶۴، ص. ۴۲) از سوی دیگر تفاوت میان «موضوع» داستان و «درونمایهٔ» آن، از جمله مباحث قابل‌توجهی است که بسیاری از پژوهشگران به آن پرداخته‌اند. به اعتقاد آنان موضوع، کلیدواژهٔ اصلی و مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود؛ اما درونمایه، به‌ویژه در داستان‌های کهن و عامیانه با پیام داستان یکسان است (شریف‌نسب، ۱۳۹۴، صص. ۲۸- ۲۹؛ مستور، ۱۳۸۴، ص. ۲۸). با این توضیح می‌توان گفت در *روایتی از تولد بودا* موضوع داستان ایثار، نجات و رستگاری است؛ اما این پیام که «عاقبتِ ایثار و بخشش، رستگاری است»، اندیشهٔ غالب و همان درونمایهٔ داستان است.

۲-۲. تحلیل مضمونی

ریاضت، بخشش و عدم دلبستگی به هرآنچه در دنیاست مهم‌ترین مضامینی‌اند که در داستان تولد و زندگی بودا می‌توان یافت. سوداشن (بودا) شاهزاده‌ای است که علی‌رغم تلاش و خواست پدرش هرگز علاقه‌ای به شاه شدن و نشستن بر تخت حکمرانی ندارد. او با دیدن نیازمندان فقط یک آرزو در قلب و ذهنش جای می‌گیرد و آن رسیدن به *نیروانا* از طریق بخشش و دل‌کندن از تعلقات دنیوی است. خود نیروانا یکی از مفاهیمی است که در تعالیم بودا بسیار جای بحث و شناسایی دارد.

۲-۲-۱. نیروانا

این واژهٔ سنسکریت در واقع به آخرین مرحلهٔ سلوک در آیین بودا گفته می‌شود که همان آرامش نهایی و برترین نیکبختی است (کازینر، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۱). از همین روست که برخی از پژوهشگران آن را با مرحلهٔ فنا در عرفان اسلامی مقایسه کرده‌اند.[۱]

اما اگر بخواهیم ریشه‌ای‌تر در مورد *نیروانا* یا *نروانه* بحث کنیم باید ابتدا به بررسی ریشهٔ سنسکریت و نظریات موجود دربارهٔ معنا و مفهوم آن بپردازیم. این واژه دارای دو بخش است: -nir و دیگری vāna. -nir در اصل پیشوند و علامت نفی است به معنی «نه» و vāna از ریشهٔ -vā به معنای «وزیدن» و «دمیدن» که در مجموع معنای تحت اللفظی آن «خاموش شده» و «سرد شده» است (پاشایی، ۱۳۴۷، ص. ۲۸۹). اما اشتقاقات دیگری را هم برای این واژه و مفهوم آن محتمل دانسته‌اند؛ برای مثال اگر با vāna به معنای «جنگل» مرتبط باشد، می‌توان آن را بیرون رفتن از جنگل معنا کرد. این جنگل استعاره‌ای است از:

> «پنج بخش دلبستگی در آیین بودا که عبارتند از شکل، احساس، ادراک، تمایلات پنهان و دانستگی؛ بنابراین بیرون رفتن از پنج بخش جنگل به معنی رهایی از این پنج دلبستگی است. vāna در سنسکریت معنای دیگری نیز دارد و آن «تولد» است که به این ترتیب می‌توان از نیروانه معنای «دوباره زاییده نشدن» را استنباط کرد که همان رهایی از چرخهٔ تناسخ است و اصطلاحاً «به کنار دیگر رود رفتن» تعبیر می‌شود. از سوی دیگر vāna می‌تواند از ریشهٔ -vr باشد که هم در سنسکریت و هم در اوستا به معنای «پوشاندن» یا «مانع شدن» است که در این صورت نیروانه به معنای «بی مانع بودن»، «آزادی» و «رهایی» است. اشتقاق دیگری که برای نیروانه در نظر گرفته شده ریشهٔ -ve به معنای «بافتن» است که با این اشتقاق معنای «نبافتن» از نیروانه برداشت می‌شود و در اندیشهٔ بودایی آن را به «دیگر نبافتن پارچهٔ تولد و مرگ» تعبیر می‌کنند» (سوزوکی، ۱۳۶۸، ص. ۷۹؛ پاشایی، ۱۳۴۷، ص. ۱۱).

اما درک مفهوم نیروانه بدون پرداختن به پدیده و موضوع «سنساره»[۲] یا همان چرخهٔ تکرار شوندهٔ زندگی میسر نمی‌شود. «مفهوم سنساره تقریباً به معنای دایرهٔ وجود است و مراد از آن این است که زندگانی یک فرد فقط یک جا و یک بار نیست بلکه تکرار شونده است و هر فردی هزاران بار پیش از زندگانی کنونی خود وجود داشته؛ زیرا «کردار» در یک زندگانی، خود علت زندگانی دیگر است و تا

---

[۱]. برای اطلاعات بیشتر نک. ابوالبشری و دیگران، ۱۴۰۰.

[2] . Saṁsāra

زمانی که کوچک‌ترین اثری از کردار در زندگانی یک فرد به جاست، آن فرد دستخوش سنساره است یعنی در دایرهٔ وجود سرگردان می‌آید و می‌رود و باز می‌گردد» (پاشایی، ۱۳۴۷، ص. ۲۵).

بحث درمورد معنا و مفهوم نیروانه به اینجا ختم نمی‌شود و تاکنون پژوهشگران آیین بودا هزاران برگ کتاب و رساله در باب آن نوشته‌اند؛ اما همچنان باید اذعان داشت که این موضوع یکی از مصداق‌های بارز سهل و ممتنع بودن است. از این منظر می‌توان آن را با مفاهیم عرفانی و صوفیانه نیز مقایسه کرد؛ همان‌طور که آیین بودا بر اساس گونه‌ای از شناخت و معرفت پیش می‌رود، عرفان نیز نوعی شناخت و سبک زندگی است که هم معرفت انسان را بالا می‌برد و هم نفس اورا تقویت می‌کند تا آنجا که او را در بُعد نظری (علم اعلی) و در بعد عملی (روحی) به کمال می‌رساند (گوهرین، ۱۳۶۸، ص. ۱۴۷). همچنین در رهاییِ نیروانه نوعی «عدم» یا «فنا»یی وجود دارد که در عوالم عارفانه نیز دیده می‌شود. گفتنی است که مفهوم و تعریف فنا از نظر عرفا به شیوه‌های گوناگون عنوان شده است،[۱] اما از برخی جهات می‌توان آن را با نیروانه مقایسه کرد؛ برای نمونه هم فنای عارفانه و هم نیروانهٔ بودایی مراحل پایانی سلوکی‌اند که سالکان هر یک از این طریقت‌ها با رنج و ریاضت بدان نائل می‌شوند. «بعضی فرقه‌های دگراندیش مثل اهل حقِ اسماً شیعهٔ دوازده امامی در ایران غربی – مانند جنبش‌های قدیمی‌تر مانویت، مزدکیّت و ابومسلمیه (...) – عقیده به تولد مجدد را نگه داشته‌اند که این باور احتمالاً خاستگاه‌های بودایی یا دست‌کم آسیایی جنوبی داشته است» (فولتس، ۱۳۸۶، ص. ۹۵).

از سوی دیگر یکی از معانی در نظر گرفته شده برای نیروانه «خاموشی» است که همان از بین‌رفتن تشنگی در وجود انسان است. درست مثل چراغی که وقتی سوخت به آن نرسد فرو می‌نشیند و خاموش می‌گردد (شایگان، ۱۳۷۵، ج۱، ص. ۱۶۵). این مفهوم که با استعارهٔ شمع مرده هم در متون بودایی و هم در ادبیات صوفیانه دیده می‌شود، جالب توجه است. «استحاله» که به شکل خودسوزی آیینی در مناسک بوداییان وجود داشته و برای رسیدن به نیروانه انجام می‌گرفته هم به شکل «شمع مرده» و هم «شمع و پروانه» با مضمون سوختن رهرو وارد ادبیات تصوف شده است[۲] (ابوالبشری و دیگران، ۱۳۹۵، صص. ۱-۲۲).

---

[۱]. برای اطلاعات بیشتر نک. مقدم‌پور، ۱۳۸۵.

[۲]. از زندگی خویش بمیرند همچو شمع پس همچو شمع زنده بی‌خواب و خور زی‌اند
فانی شوند و باقی مطلق شوند باز وآن گه از این دو پرده برون پرده در زی‌اند
(عطار نیشابوری، ۱۳۷۶، غزل ۳۱۸)

بسیاری از پژوهشگران این تأثیر و تأثرات را تا حد زیادی به دلیل نزدیکی جغرافیایی خاستگاه تصوف ایرانی یعنی خراسان بزرگ و آیین بودا در نزدیکی مرزهای شرقی ایران می‌دانند.[۱]

۲-۲-۲. نماز پنج دایره

یکی از کارهایی که سوداشن و همسرش ماندری در پیشگاه خدای برین انجام می‌دهند نماز بردن در پنج دایره است. این اصطلاح در متن سغدی به شکل pnč mntr آمده که معادل سنسکریت آن *پنچامندلا* [pančā *maṇḍala*] است (قریب، ۱۳۸۶، صص. ۷۷ و ۱۰۱). بخشِ نخستِ واژه، گویای عدد پنج و بخش دوم آن یعنی *ماندلا* به معنی دایره است. به طور کلی نزد بوداییان و حتی پیش‌تر از آنها در باور هندوها نماد جهان، دایره یا همان ماندلاست. این اعتقاد در آثار هنری آنها نیز به وضوح دیده می‌شود. در هنر بودایی که زیرمجموعهٔ هنر هند به شمار می‌آید، دایره نماد زمان و نماد حرکت پیوسته و مدوّر آسمان است که با الوهیت ارتباط دارد (هوهنه‌گر، ۱۳۷۶،ص. ۳۱). اگر بخواهیم ریشه ای‌تر علت این اعتقادات را جستجو کنیم به ادیان کهن‌تری می‌رسیم که درتمامی آنها از بین‌النهرین و ایران گرفته تا هند و چین، خورشید نقش خدایی و اساطیریِ پررنگی داشته است؛ بنابراین به تدریج دایره، به عنوان تجسمی از خورشید و نماد زمینی آن، به اشکالی چون هاله‌های مقدس، گلبرگ نیلوفر، حلقهٔ مهر و غیره در نگاره‌های باستانی نقش بست. «خورشید غالباً در مرکز کیهان تصویر شده است و نشانهٔ عقل عالم به شمار رفته است همچنان که قلب آدمی مقرّ بعضی قوای وی محسوب می‌شود، خورشید به عنوان قلب جهان و چشم عالم گاه در مرکز چرخ فلک البروج می‌درخشد و نیز یکی از صور درخت جهان است که در این نقش پرتوهایش درخت زندگی به شمار می‌روند» (دوبوکور، ۱۳۷۳، ص. ۸۶).

علاوه بر این، دایره نمادی از چرخ است که در سنسکریت به آن «چکرا»[۲] گفته می‌شود. چکرا یا چاکرا در آغاز، نشان‌دهندهٔ چرخش سال و وابسته به خورشید بود و «ویشنو»[۳] آن را می‌چرخاند. بعدها بودا نقش ویشنو را به عهده گرفت و به «چکرا واریتن»[۴] یعنی کسی که چرخ را می‌چرخاند یا کسی که

---

[۱]. برای اطلاعات بیشتر نک. ابوالبشری و دیگران، ۱۴۰۰.

[2]. Chakra

[۳]. یکی از سه خدای برتر هندوها (ویشنو، شیوا، برهما)

[3]. Chakravaritin

بر جهان حکمروایی می‌کند، ملقب شد. چرخ ابتدا نماد بودا بود و بعدها نماد تعلیمات بودا شد؛ یعنی «چرخِ اصول» یا «چرخِ قانونِ درمه-چکرا»[1]. چرخ و گل نیلوفر نیز کاملاً به هم مربوطاند و هردو نمادهای خورشید بوده‌اند (هال، ۱۳۸۶، صص. ۱۳۳و۱۳۴).

بنا بر این شواهد، اشاره به نماز و عبادتی که با دایره (که به احتمال زیاد نمادی از خورشید و هاله‌ها یا جلوه‌های مقدس آن است) مرتبط باشد، در آیین بودا دور از ذهن نیست. از سوی دیگر نمازی که در پنج دایره به جای آورده می‌شود تداعی‌کنندهٔ نمازهایی است که در پنج گاهِ مختلفِ شبانه روز خوانده می‌شود و در آیین زرتشت نیز سابقه‌ای طولانی دارد (بویس، ۱۳۸۵، ص. ۵۷).

۲-۲-۲-۱. اشارات دیگر به عدد پنج

در طول داستان، به‌ویژه در بخش‌هایی که سوداشن قصد بخشیدن دارایی‌هایش به دیگران را دارد از این عبارت استفاده می‌کند و مکرراً می‌گوید که آن بخشش را به منظور نجات جانداران پنج هستیِ سه طبقهٔ عالم انجام می‌دهد (قریب، ۱۳۸۶، صص. ۶۶، ۶۸، ۷۸). آنچه در وهلهٔ نخست از کاربرد این جمله به ذهن می‌رسد آن است که در اندیشهٔ بودایی یا دست کم عده‌ای از بوداییان، عالم هستی دارای سه طبقه و پنج بخش است که همهٔ موجودات در آنجا درگیر رنج زندگانی‌اند و سوداشن که در راه رسیدن به مقام بودا گام برمی‌دارد برای نیل به آن هدف، خود را ملزم می‌داند با بخشیدنِ دار و ندار خویش این موجودات را از رنج و سختی نجات دهد. هرچند در کتاب‌ها و نوشته‌هایی که درمورد این آیین وجود دارد مستقیماً به این تقسیم‌بندی‌ها اشاره نشده، اما آنچه مشهود و مسلم است در تفکر بودایی عدد پنج به کرّات برای دسته‌بندی‌ها در تعلیمات آیینی به کار رفته است؛ برای نمونه «دلبستگی» که خاستگاه اصلی رنج آدمی است در تفکر بودایی به پنج بخش تقسیم می‌شود که عبارتند از: شکل، احساس، ادراک، تمایلات پنهان و دانستگی (پاشایی، ۱۳۴۷، ص. ۱۱).

۲-۲-۳. تأثرات ایرانی

از آنجایی که سغدیانِ بودایی در اصل ایرانیانی بودند که به آیین بودا گرایش پیدا کردند، دور از ذهن نیست که در نوشته‌ها و حتی باورهای تازه‌شان رد پاهایی از تعبیرات رایج در باورهای گذشتگان‌شان

---

[1]. Dharma-Chakra

دیده شود. «چون اولین گسترش آیین بودا در بیرونِ هند در جهت شمال غرب و در میان اقوام ایرانی بود، طبیعی بود که خیلی از باورها و اعمال دینی محلی این اقوام به سنت عامیانهٔ بودایی راه پیدا کند» (فولتس، ۱۳۸۶، ص. ۸۳). در *روایتی از تولد بودا* نیز، مشخصاً، در دو جا می‌توان این تأثیرات را مشاهده کرد: یکی از آنها عبارت «فرّ پدر و مادر» است (قریب، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۷). در تفکر و نحلهٔ بودایی مانند بسیاری دیگر از آیین‌ها، والدین جایگاه محترمی دارند و این امر را دستنوشته‌های یافت شده در چین نیز تأیید می‌کند. در آنجا مباحث مفصلی در مورد خانواده و ارتباط دو سویه میان والدین و فرزندان مطرح و به‌ویژه درمورد رفتار پسر با پدر و مادرش گفته شده است که «پسر باید ثروت والدین را افزایش دهد؛ در کارهای پدر و مادر مراقب آنها باشد و از آنها حمایت کند؛ آنچه دارد از آنها دریغ نکند؛ به دنبال خواسته‌ها و امیال خود نباشد و در عوض نیاز و خواسته‌های والدینش را فراهم کند» (Lancaster, 1984, pp. 139-151). بنا بر این شواهد بزرگداشت پدر و مادر نزد بوداییان امری بدیهی است؛ اما در نظر گرفتن «فرّ» برای پدر و مادر و کاربرد این واژه برای آنان نشان‌دهندهٔ تأثیرات فرهنگ و باورهای ایرانی است.

واژهٔ فرّ به نظر برخی اوستاشناسان با ریشهٔ -hvar به معنای «خورشید» و واژهٔ سنسکریت svar به معنای «خورشید، نور خورشید یا آسمان» مرتبط است (Bartholomae, 1979, p. 430; Jackson, 1893, p. 111; Nyberg, 1974, p. 221). در اساطیر ایرانی این فرّه یا خوَرّه «نیرویی آسمانی است که در وجود هر انسانی به ودیعه گذاشته شده است تا او را در انجام[دادن] اعمالی که با وظیفه و حرفهٔ آدمی مطابقت دارد یاری کند. فرمانروایان، موبدان، آریایی‌ها، زرتشت و... فرّهٔ مخصوص به خود دارند. تا زمانی که فرّهٔ ایزدی با فرمانروایان همراه باشد، پیروزی با آنان یار است و به مجرد اینکه فرّه از آنان بگریزد، بخت از آنان روی می‌تابد» (آموزگار، ۱۳۸۴، ص. ۵۵). در *روایتی از تولد بودا*، آن طورکه از فرّهٔ پدر و مادر صحبت به میان آمده است به نظر می‌رسد مقصود نویسنده جوهر وجودی پدر و مادر است: «چون سوداشن فرمان پدر را بشنید از کلبه بیرون بیامد؛ سپس از کوزه آب برداشت و دست‌های خود را بشست و زانو زد و به خدایان و به فرّ پدر و مادر نماز برد» (قریب، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۷). مورد دیگری که در این زمینه قابل تأمل است اشاره به میتراست؛ آن جایی که سوداشن همسرش را به یک برهمن می‌بخشد، اما او این هدیه را به عنوان امانت نزد خود سوداشن می‌گذارد و به او می‌گوید:

«من رهسپار سرزمین دیگری هستم؛ این زن را نزد تو امانت خواهم سپرد و در برابر میترا[1]، داور آفرینش، همراه با فرشتگان کوهستان و فرشتهٔ جنگل و فرشتهٔ چشمه‌ساران، به شرطی که او را تو به کسی هدیه ندهی» (قریب، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۱). از آنجایی که میترا در اصل یکی از ایزدان هند و ایرانی است، حضور و جایگاه محترم او در میان هندوها و ایرانیان دور از انتظار نیست؛ حتی پس از آنکه این دو قومِ هم‌نژاد راه‌های متفاوتی در مسیر مهاجرت‌شان پیمودند؛ باز هم در متون اوستایی و هم در *وداها*، همچنان خویشکاری میترا به عنوان ایزد نگهبان عهد و پیمان حفظ شده است. (نک. مهریشت: بندهای ۲۶، ۳۸ و ۷۸ نیز *ریگ ودا*: 5 .60 .7 ، 2 .59 .3، 1 .59 .3). اما با توجه به نوشته‌ها و تعلیماتی که از آیین بودا در دست است حضور میترا با این کارکرد به چشم نمی‌خورد؛ در عوض از یک منجی به نام «مایتریا»[2] سخن به میان می‌آید که معنای نام او در سنسکریت «دوست»، «خیرخواه» و «مهربان» است؛ به همین علت او را با میترا مرتبط دانسته‌اند. مایتریا پس از پنج هزار سال از درگذشت بودا، در زمانی که جامعه دچار فروپاشی‌های اخلاقی و حتی خود بودا نیز فراموش شده است، ظهور کرده و یک دورهٔ طلایی را رقم خواهد زد (Hooper, 2011, p. 16). بنابراین ایزد میترا به عنوان نگهدارنده و پاسبان پیمان‌ها از طریق سغدی‌های بودایی و تحت تاثیر باورهای ایرانی آنها به شکل «میثره / میترا در متن‌های بودایی سغدی دیده می‌شود و به صورت پیکره‌ای همراه مجسمهٔ کوچک‌ترِ دو مجسمهٔ عظیم بودا در بامیان است» (فولتس، ۱۳۸۶، ص. ۹۱).

در *روایتی از تولد بودا* می‌توان مضامین و موضوعات فراوان دیگری را طرح و درمورد آنها بحث و نظریه‌پردازی کرد؛ اما با توجه به محدودیت‌هایی که در گنجایش حجم مطالب در مقاله وجود دارد، در این نوشتار به همین تعداد موضوعات که شاخص‌ترین آنها بود بسنده شد.

۳. نتیجه‌گیری

روایت سغدی *تولد بودا* داستانی کهن است که نحوهٔ روایت آن در بسیاری موارد ازجمله دارا بودن ساختار هرمی و همچنین برخی شخصیت‌پردازی‌ها از همان شیوهٔ کلاسیک داستان‌های کهن پیروی کرده است؛ در عین‌حال تغییر موقعیت راوی و روایت‌شنو در بخش پایانی داستان و اساساً حضور شخصی به نام «آنندا» به عنوان روایت‌شنو در طول قصه، آن را تا حدی از قصه‌های کهن و هم‌رستهٔ

---

[1]. ʔmyδry
[2] . Maitreya

خود متمایز می‌کند. این تفاوت‌ها سبب شده است تا جذابیت‌های روایی که به خودی خود به دلیل موضوع آن یعنی تولد، زندگی و ریاضت‌های یکی از مشهورترین پارسایان جهان، همواره مورد توجه بوده، افزایش یابد. از این حیث می‌توان ساختار و شیوهٔ روایت *تولد بودا* را منحصر به فرد دانست.

در بخش تحلیل مضمونی، واکاوی‌های ریشه‌ای و معنایی درمواردی چون نیروانا و قیاس آن با اندیشه های عرفانیِ برخاسته از شرق ایران از یک سو و بررسی‌هایی که دربارهٔ آیین‌های عبادی سوداشن همچون نماز پنج دایره و دیدگاه او نسبت به طبقات عالم هستی صورت گرفت، از سوی دیگر کمک کرد تصویری روشن‌تر برای درک اندیشه‌های بودایی، مطابق با آنچه در متن سغدی آن آمده است، داشته باشیم. علاوه بر این، مجموعه‌ای مرکب از مضامین ایرانی و هندی در این متن دیده شد که حضور آنها به شکلی درهم تنیده در یک روایت، نشان از تأثرات مؤلفِ سغدی زبان از هر دو خاستگاه ملی و اعتقادی خود دارد؛ یاد کردن از فرّ پدر و مادر و ایزد میترا به عنوان نگهبان پیمان‌ها از جمله نشانه‌هایی است که مترجم یا به تعبیر دکتر قریب[۱]، مؤلف این متن از خود به جای گذاشته است.

پس از بررسی مقولات عنوان شده در تحلیل مضمونی، می‌توان به‌خوبی مسیری را دنبال کرد که مؤلف در آن مخاطب را گام به گام، به پیام اصلی داستان یعنی رستگاریِ حاصل از ایثارگری می‌رساند؛ برای نمونه رسیدن به نیروانا در واقع بخشی از همان رستگاری است که سوداشن آرزوی به دست آوردنش را دارد. همچنین در این مسیر راوی به روایت شنو و مخاطب نشان می‌دهد که اگرچه پلهٔ اصلی برای دست یافتن به مقام بودایی، گذشتن از همه چیز و ایثار کردنِ بی چون و چراست، اما برای نیل به آن هدف والا نمی‌توان از پرداختن به آیین‌ها و نگه‌داشتن حرمت‌ها چشم‌پوشی کرد، زیرا این مسائل مؤلفه‌های مهمی‌اند، که در کنار بخشش، راه رسیدن به مقام بودایی را هموار می‌سازند.

سخن آخر آن که *روایتی از تولد بودا* به عنوان ترجمهٔ یکی از مهم‌ترین متن‌های بازمانده از سغدی بودایی، پژوهش‌های بسیاری را به‌ویژه در بخش تحلیل مضمونی می‌طلبد که این نوشتار تنها مجال کوتاهی برای نشان دادن گوشه‌ای از این عرصهٔ گسترده بود.

---

[۱]. قریب، ۱۳۸۶، ص. ۴۹

کتابنامه

آسا برگر، آ. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره* (ترجمهٔ م. ر. لیراوی). سروش.

آموزگار، ژ. (۱۳۸۴). *تاریخ اساطیری ایران* (چ. ۷). سمت.

ابوالبشری، پ.؛ وکیلی، ه. و ناظمیان‌فرد، ع. (۱۳۹۵). ریشه‌یابی تاریخی سوختن انسان کامل در فرهنگ صوفیانه. *نشریه مطالعات تاریخ فرهنگی*، *۸*(۲۹)، ۱-۲۲.

ابوالبشری، پ.؛ صادقی سمرجانی، ح. و یحیایی، ع. (۱۴۰۰). هویت مشترک تاریخیِ فنا و نیروانه در ادبیات صوفیان و بوداییان خراسان بزرگ. *دوفصل‌نامهٔ علمی کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، *۱۲*(۱)، ۴۵-۳۱.

اخوت، ا. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. نشر فردا.

اسکولز، ر. (۱۳۸۳). *عناصر داستان* (ترجمهٔ ف. طاهری)، نشر مرکز.

بیشاب، ل. (۱۳۸۳). *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی* (ترجمهٔ م. سلیمانی)، سورهٔ مهر.

بویس، م. (۱۳۸۵). *زرتشتیان (باورها و آداب دینی آنها)* (ترجمهٔ ع. بهرامی). ققنوس.

بی‌نیاز، ف. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*. افراز.

پاشایی، ع. (۱۳۴۷). *بودا؛ آئین، زندگانی، انجمن*. طهوری.

ترینس، ج. (۱۳۹۱). *روایت شناسی: شکل وکارکرد روایت* (ترجمهٔ م. شهبا). مینوی خرد.

تفضلی، ا. (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام* (به کوشش ژ. آموزگار؛ چ. ۴). سخن.

تودوروف، ت. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا* (ترجمهٔ م. نبوی؛ چ. ۲). آگه.

تولان، م. ج. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه – زبانشناختی بر روایت* (ترجمهٔ ا. حری). بنیاد سینمایی فارابی.

داد، س. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی* (چ. ۲). مروارید.

دوبوکور، م. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جان* (ترجمهٔ ج. ستاری). نشر مرکز.

ریمون کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر* (ترجمهٔ ا. حری). نیلوفر.

زرشناس، ز. (۱۳۹۰). *دستنامه سغدی*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سوزوکی، ب. ل. (۱۳۶۸). *راه بودا* (ترجمهٔ ع. پاشایی). اسپرک.

شایگان، د. (۱۳۷۵). *ادیان و مکاتب فلسفی هند* (ج. ۱). امیرکبیر.

شریف‌نسب، م. (۱۳۹۴). *روایت پژوهیِ داستان‌های عامیانهٔ ایرانی*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شعیری، ح. ر. (۱۳۹۰). نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا در نشانه شناسی مکان. *نشانه‌شناسی مکان: مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی* (به کوشش ف. ساسانی). سخن.

عباسی، ع. (۱۳۸۱). گونه‌های روایتی. *شناخت: پژوهشنامهٔ علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی*، -(۳۳)، ۵۱-۷۴.

عطار نیشابوری، ف. (۱۳۷۶). *دیوان عطار* (تصحیح ب. فروزانفر). نخستین.

فولتس، ر. (۱۳۸۶). آیین بودا در ایران (ترجمهٔ ع. پاشایی). *هفت آسمان*، ۹(۳۶)، ۸۱-۹۶.

قاسمی‌پور، ق. (۱۳۸۷). زمان و روایت. *نقد ادبی*. ۱(۲)، ۱۲۳ – ۱۴۴.

قریب، ب. (۱۳۸۶). *روایتی از تولد بودا*. سازمان میراث فرهنگی.

کازینز، ل. س. (۱۳۷۹). مفهوم نیروانه در آیین بودا (ترجمهٔ ع. ر. شجاعی). *هفت آسمان*، ۲(۷)، ۹۹-۱۱۰.

گوهرین، ص. (۱۳۶۸). *شرح اصطلاحات صوفیه*. زوار.

لوته، ی. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* (ترجمهٔ ا. نیک‌فرجام). مینوی خرد.

مقدم‌پور، ف. (۱۳۸۵). بررسی تطبیقی دو مفهوم فنا در عرفان اسلامی و نیروانه در آیین بودا. *نامهٔ انجمن*، ضمیمهٔ ش ۵، ۱-۷۸.

مهدی‌پور عمرانی، ر. (۱۳۸۶). *آموزش داستان نویسی*. تیرگان.

میرصادقی، ج. (۱۳۶۴). *عناصر داستان*. شفا.

هال، ج. (۱۳۸۶). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب* (ترجمهٔ ر. بهزادی). فرهنگ معاصر.

هوهنه‌گر، آ. (۱۳۷۶). *نمادها و نشانه‌ها* (ترجمهٔ ع. صلحجو). وزارت فرهنگ و ارشاد.

Abbasi, A. (2002). Narrative genres. *Journal of recognition: Humanities Research Paper, Shahid Beheshti University*, -(33), 51-74. [In Persian]

Abolbashari, P., Vakili. H., & Nazemi. A. (2016). The historical origins of the burning of the complete person in Sufi culture. *Journal of Cultural History Studies*. *8*(29). 1-22. [In Persian]

Abolbashari, P., Sadeghi Samarjani, H., & Yahyaei, A. (2021). The common historical identity of Fana and Nirvana in the literature of Sufis and Buddhists of the Great Khorasan. *Classical Persian Literature*, *12*(1). 31-45. [in Persian]

Amouzgar, J. (2005). *Mythical history of Iran*. 7st ed. Samt. [In Persian]

Asa Berger, A .(2001). *Applied discourse analysis: Popular culture, media, and everyday life* (M. Liravi Trans.). Soroush. (Original work published 1977) [In Persian]

Attar Nishaburi, F. (1997). *Attar's Diwan* (B. Forouzanfar Ed.). Nakhostin. [In Persian]

Biniyaz, F. (2008). *An introduction to story writing and narratology*. Afraz. [In Persian]

Bishop, L. (2004*). Dare to be a great writer* (M. Soleimani Trans.). Sooreh Mehr. (Original work published 1992) [In Persian]

Boyce, M. (2006). *Zoroastrians, Their religious beliefs and practices* (A. Bahrami Trans.). Qoqnoos. (Original work published 1979) [In Persian]

Cousins, L. S. (2000). The concept of Nirvana in Buddhism (A. Shojaie Trans.). *Haft Asman, 2*(7). 99-110. (Original work published 1998) [In Persian]

Dad, S. (2004). *Dictionary of literary terms* (2nd ed.). Morvarid. [In Persian].

De Beaucorps, M. (1994). *Living symbols* (J. Sattari Trans.). Markaz. [In Persian]

Foltz, R. (2007). Buddhism in Iran (A. Pashaie Trans.). *Haft Asman, 9*(36). 81-96. (Original work published 2004) [In Persian]

Gharib, B. (2007). *A narrative of Buddha`s birth*. Organization of Cultural Heritage. [In Persian]

Ghasemipour, Gh. (2008). Time and narrative. *Literary Criticism. 1*(2). 144-123. [In Persian]

Gowharin, S. (1989). *Explanation of sufi terminology*. Zavar. [In Persian]

Hall, J. (2007). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art* (R. Behzadi Trans.). Farhang. (Original work published 1996) [In Persian]

Hohenegger, A. (1997). *Symbols and their hidden meanings* (Solhjoo A. Trans.). Ministry of Culture and Islamic Guidance. (Original work published 1994) [In Persian]

Hooper, R. R. (2011), *End of days: Predictions of the end from ancient sources.* Sanctuary Publications.

Lancaster, L. (1984). Buddhism and family in East Asia. *Senri Ethnological Studies* no 11). National museum of Ethnology. Pp. 139-151.

Lothe, J. (2007). *Narrative in fiction and film: an introduction* (O. Nikfarjam Trans.). Minooye Kherad. (Original work published 2000) [In Persian]

Mehdipour O. R. (2007). *Storytelling training*. Tirgan. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1985). *The story elements*. Safa. [In Persian]

Moghaddampour, F. (2006). A comparative study of the two concepts of annihilation in Islamic mysticism and Nirvana in Buddhism. *Association letter, 5*(24. Appendix No.5). 1-78. [In Persian]

Okhovat, A. (1992). *The grammar of story.* Farda. [In Persian]

Pashaie, A. (1968). *Buddha; religion, life, community*. Afraz. [In Persian]

Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Horri Trans.). Niloofar. (Original work published 2002) [In Persian]

Scholes, R. (2004). *Elements of fiction* (F. Taheri. Trans.). Markaz. (Original work published 1994) [In Persian]

Shairi, H. (2011). Typology of place and its role in the production and threat of meaning in the semiotics of place. *Proceedings of the seventh semiotics symposium* (F. Sasani, Ed.). Sokhan. [In Persian]

Sharifnasab, M. (2015). *Narrative research of Iranian folk tales*. Institute for Humanities and Cultural Student. [In Persian]

Shayegan, D. (1996). *Indian religions and philosophies*. Amir Kabir. [In Persian]

Suzuki, B. L. (1989). *Mahayana Buddhism* (A. Pashaie Trans.). (Original work published 2004) [In Persian]

Tafazzoli, A., & Amouzgar, J. (2004). *History of Iranian literature before Islam.* Sokhan. [In Persian]

Todorov, T. (2003). *A structural approach to a literary genre* (M. Nabavi Trans.; 2nd ed.). Agah. (Original work published 1975) [In Persian]

Toolan, M. (2004). *Narrative: a critical linguistic introduction* (A. Horri Trans.). Farabi Cinema Foundation. (Original work published 2001) [In Persian]

Trince, G. (2012). *Narratology: The form and functioning of narrative* (M. Shahba Trans.). Minooye Kherad. (Original work published 1982) [In Persian]

Van Nooten, B., & Holland, G. H. (1994). *Rig Veda; A metrically restored text*. Harvard Oriental Series.

Zarshenas, Z. (2011). *Manual of Sogdian*. Institute for Humanities and Cultural Student. [In Persian]