تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٦، شمارهٔ ٦٢، زمستان ١٤٠٣، صص٤١٨-٤٤٩
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٩/٢٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١٢/١٦
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

شکل‌شناسی قصهٔ عامیانهٔ دارابنامه بیغمی

زهرا کرد[١]، دکتر رضا صادقی شهپر[٢]، دکتر شهروز جمالی[٣]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

دارابنامه، اثر محمد بیغمی، قصه‌ای حماسی-عیاری، متعلق به قرن نهم هجری و از جمله قصه‌های عامیانه است. قصّه‌های عامیانه برخی عناصر روایی مشترک دارند که آن‌ها را از شکل و ساختار روایی واحد برخوردار کرده است و داستان‌گزاران به این الگوها پای‌بندند و به یاری همین عناصر و شگردها، ساختمان قصّهٔ خود را سامان می‌دهند. نگارندگان در این پژوهش در پی بررسی دارابنامه از نظر شکل و عناصر روایی و پاسخ به این پرسش اصلی هستند که آیا این قصه مبتنی بر الگوی روایی و ساختاری قصه‌های عامیانهٔ ایرانی است یا خیر؟ نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد که قصهٔ مذکور از همان الگو پیروی کرده و از نظر شکل و ساختمان دارای همهٔ عناصر روایی مشترک میان قصه‌های عامیانه است. عبارات آغازین، حضور راوی و نقّال در داستان، نامه‌نگاری، رؤیاپردازی، مداخلهٔ نیروهای طبیعی و فراطبیعی در قصّه، شیوه‌های جنگ و شکل عاشق شدن قهرمان از جمله عناصر و شگردهایی است که در دارابنامهٔ بیغمی مورد استفادهٔ داستان‌گزار قرار گرفته و از منظر شکل‌شناسی آن را پیرو الگوی کلان روایی این قصه‌ها قرار داده است؛ به‌گونه‌ای که در مقایسهٔ آن با دیگر قصه‌های عامیانهٔ ایرانی، شباهت کامل در ساختار روایی‌شان مشاهده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: قصهٔ عامیانه، دارابنامهٔ بیغمی، شکل‌شناسی، عناصر روایی.

[١]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی،همدان، ایران.
kordirani20@yahoo.com
[٢]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
r.s.shahpar@gmail.com
[٣]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
shahroozjamali@iauh.ac.ir

مقدمه

دارابنامه از قصه‌های عامیانهٔ پهلوانی-عیاری، گزارش مولانا شیخ محمد بن احمد بیغمی در اواخر قرن نهم هجری است که فردی به نام محمود دفترخوان آن را در تبریز تحریر کرده است. این کتاب غیر از دارابنامه طرسوسی، قصه‌پرداز مشهور قرن ششم هجری است؛ هم موضوع و هم قهرمان آن متفاوت است و فیروزشاه، فرزند دیگر داراب (این فیروزشاه غیر از دارای کهین، قهرمان دارابنامهٔ طرسوسی است که از اسکندر شکست می‌خورد) قهرمان این قصه(دارابنامهٔ بیغمی) است که به کشورگشایی می‌پردازد و در اصل باید آن را فیروزشاه‌نامه نامید زیرا داستان، بیشتر مربوط به فیروزشاه است تا داراب. دارابنامه بیغمی، قصهٔ عشق فیروزشاه، به عین‌الحیات، دختر شاه سرور یمنی و دلاوری‌های وی و عیاری‌های عیاران و پهلوانان همراه فیروزشاه است. فیروزشاه که عین‌الحیات را در خواب می‌بیند، برای یافتن او به سفری پر ماجرا می‌پردازد و پس از پشت سر نهادن حوادث بسیار و جنگ با جادوان و عفریتان و شکستن طلسم‌ها و گشودن سرزمین‌ها و از میدان به در کردن رقیبان، معشوق را به دست می‌آورد. در این مقاله، قصهٔ دارابنامه بیغمی، از منظر ویژگی‌های روایی و شکلی بررسی شده است. هدف از این پژوهش، بررسی ساختار و شکل روایی قصهٔ دارابنامه است و می‌خواهیم به این پرسش اصلی پاسخ دهیم که آیا دارابنامهٔ بیغمی از ساختار و الگوی ثابت و شناخته شدهٔ قصه‌های عامیانه پیروی کرده است یا خیر؟

پیشینهٔ تحقیق

مقالات متعدّد محمّدجعفر محجوب، از پیش‌کسوتان پژوهش دربارهٔ ادبیات عامیانه، که در مجموعه‌ای با نام *ادبیّات عامیانهٔ ایران* (۱۳۸۲) به کوشش حسن ذوالفقاری گرد آمده است، از بایسته‌های مراجعه در تحقیقات مربوط به ادب عامیانه است. همچنین است کتاب تحقیقی *قصّه‌های‌عامیانهٔ ایرانی* (۱۳۸۷) نوشتهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، که به معرّفی و نقد داستان‌های عامیانه‌ای چون سمک عیار، رموز حمزه، اسکندرنامه و... پرداخته است. اما مرتبط‌ترین پژوهش با مقالهٔ ما که دربارهٔ جایگاه و ویژگی‌های رمان‌های عامیانه ایرانی نوشته شده، کتاب *رمانس‌های عامیانه ایرانی* (۱۹۷۰میلادی) اثر ویلیام هاناوی، استاد بازنشستهٔ مطالعات آسیایی و خاورمیانه دانشگاه پنسیلوانیای آمریکا است که متأسفانه به فارسی ترجمه نشده است. تنها بخش‌هایی از این کتاب یعنی فصل هفتم آن، که به ویژگی‌های شکلی و زبانی قصّه‌های عامیانه مربوط است،

توسط ابوالفضل حرّی ترجمه شده و ما در مقالهٔ حاضر از آن بسیار سود بردهایم. این مقالات از این قرار هستند:

– هاناوی، ویلیام(۱۳۹۲) «*رمانس‌های عامیانه فارسی پیش از دوره صفوی*»، ترجمه ابوالفضل حرّی، کتاب ماه ادبیات. شماره ۱۹۳. ص۱۱– ٦.

– _____ (۱۳۹۲) «*عناصر روایی در رمانس‌های پیش از عصر صفویه*»، ترجمه ابوالفضل حرّی، کتاب ماه ادبیات. شماره ۱۹٤. ص۲۳ – ۱۷.

– _____ (۱۳۹۳) «*ویژگی‌های رمانس‌های پیش از عصر صفوی*»، ترجمه ابوالفضل حرّی، کتاب ماه ادبیات. شماره ۲۰۰. ص۱٤ – ۱۰.

نیز مقاله‌ای با نام «*تاریخ و فرم ادبی؛ تأملی در شکل‌شناسی دارابنامهٔ بیغمی*»(۱٤۰۲) نوشتهٔ فؤاد مولوی در مجلهٔ جستارهای ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، ص۸۱–۱۰۳، دارابنامه بیغمی را مبتنی بر الگوی قصهٔ سمک عیار و هر دو را برآمده از یک شبکهٔ تخیل روایی کلان‌تر در روایت‌سازی شفاهی ایرانیان دانسته و معتقد است که فرم روایی دارابنامهٔ بیغمی که مبتنی بر کار و کردار شاه/پهلوان اصلی در پیرنگ اصلی، و شاه/پهلوانان فرعی در خرده‌پیرنگ‌های موازی است، احتمالاً صورت انضمامی نظام ملوک‌الطوایف اشکانی و فرهنگ پهلوانی آنان بوده باشد. به عبارتی دیگر، فرم روایی دارابنامه، آن چیزی را آشکار می‌کند که کتاب‌های تاریخی دربارهٔ اشکانیان به فراموشی سپرده بودند.

لازم به یادآوری است که این پژوهش مولوی اساساً با مقالهٔ ما متفاوت است و بر ارتباط فرم ادبی با تاریخ اجتماعی تمرکز دارد، هرچند در داوری‌اش دربارهٔ پیروی دارابنامه از سمک عیار نیز از این نکته غافل است که ساختار و شگردهای روایی قصه‌های عامیانهٔ ایرانی، غالباً از یک الگوی واحد پیروی می‌کنند و این فقط مختص دارابنامه و سمک عیار نیست و اتفاقاً ما در مقالهٔ خود در پی شکل‌شناسی و نشان دادن همین الگو و ساختار روایی هستیم که بیش و کم در همهٔ قصه‌های عامیانهٔ ایرانی مشترک است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی صورت گرفته است. در این مقاله، ابتدا کل قصهٔ دارابنامهٔ بیغمی مورد مطالعه قرار گرفت و پس از فیش‌برداری و گردآوری

مواد و داده‌های لازم، به بررسی و تحلیل یافته‌ها از منظر شکل‌شناسی و تطبیق آن با الگوی اصلی و کلی قصه‌های عامیانه پرداخته شد.

مبانی تحقیق

قصهٔ عامیانه یکی از گونه‌های ادبیات عامیانه است و محتوا و سبک نگارش داستان، تعیین-کنندهٔ عامیانه بودن آن است. بر این اساس، قصهٔ عامیانه «داستانی است که هم محتوای عامیانه داشته باشد و هم به سبک سادهٔ عامیانه، به زبان نقّالان و قصه‌خوانان، نگاشته شده باشد» (محجوب، ۱۲۷:۱۳۸۲) و آن انواع مختلفی چون حماسی، عاشقانه، دینی و عیّاری دارد و غالباً به صورت شفاهی نقل می‌شده است. قصّه‌های عامیانه، بخشی مهم از فرهنگ توده(فولکلور) و ادبیات عامیانه به حساب می‌آید و منبعی مهم برای آگاهی از زندگی اجتماعی مردم ایران و آداب و رسوم و عادات ایشان در ادوار گذشته است.(همان، ۱۳۶) قدیم‌ترین قصهٔ عامیانهٔ منثور مکتوبی که به دست ما رسیده، قصهٔ *سمک عیار*، نوشتهٔ فرامرزبن خدادادبن کاتب ارّجانی در اواخر قرن ششم هجری است و «بر اساس یک اصل کهن عصر ساسانی یا پیش از آن ساخته و پرداخته شده است.» (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸۷: ۱۴) ابوطاهر طرسوسی نیز از مهم‌ترین و پرکارترین نویسندگان همین قرن ششم و نویسندهٔ قصه‌هایی چون *ابومسلم‌نامه*، *دارابنامه*، *قِران حبشی*، و *قهرمان قاتل* است که متأسفانه آگاهی چندانی از زندگی او در دست نیست. *قصهٔ دارابنامه* نوشتهٔ محمد بیغمی در قرن نهم هجری هم از قصه‌های عامیانهٔ عیّاری بوده و آن قصهٔ عشق فیروزشاه، به عین‌الحیات، دختر پادشاه یمن است. این کتاب در حقیقت قصهٔ فیروزشاه پسر داراب است و باید آن را فیروزشاه‌نامه نامید زیرا اثر داراب در آن بسیار کمتر از فیروزشاه است. بیغمی این قصهٔ کهنِ مربوط به پیش از اسلام را ظاهراً در حضور گروهی می‌گفت یا املاء می‌کرد و محرر و کاتبی به نام محمود دفترخوان، آن را یادداشت می‌کرد و بعد در حضور جمع می‌خواند. (ر.ک: صفا، ۱۳۹۱، هشت مقدمه) از این قصه‌ها که بگذریم بیشتر قصه‌های عامیانه در عهد صفوی مکتوب شده‌اند و بسیاری از آن‌ها در همین عهد در قهوه‌خانه‌ها توسط نقّالان نقّالی می‌شده‌اند. قصه‌های *حسین کرد شبستری*، *رموز حمزه* و *اسکندرنامه* از مهم‌ترین این‌ها به شمار می‌آیند. آخرین قصهٔ عامیانهٔ فارسی هم پیش از رواج رمان‌های تاریخی و اجتماعی به شیوهٔ جدید، قصهٔ *امیر ارسلان نامدار* تراویدهٔ ذهن و تخیّل میرزامحمدعلی نقیب-الممالک، نقّال‌باشی مخصوص ناصرالدین شاه قاجار است. این قصه به قلم فخرالدوله دختر

ناصرالدین شاه نوشته شده و از دخل و تصرفات او نیز بهره یافته است و در عین سرگرم-کنندگی «جلوه‌های واقع‌گرایانه‌ای از اوضاع سیاسی-اجتماعی دورهٔ ناصرالدین شاه و تلقّی ایرانیان از فضای فرنگ و مردم آنجا را بازتاب می‌دهد» (میرعابدینی،۱۳۹۲: ۳۸) و این خود می‌تواند تحت تأثیر آشنایی راوی و نویسندهٔ قصه با فضای فرنگستان از طریق سفرنامه‌ها و باز شدن دروازهٔ فرنگ به روی ایرانیان در عهد ناصری بوده باشد.

موضوع و محتوای این قصّه‌ها عمدتاً عشق و عیّاری و مسائل دینی و حماسی و پهلوانی همراه با بازتاب فرهنگ و باورهای مردم و جامعه است. این قصه‌ها در آغاز، بیشتر جنبهٔ ملی دارند و اصول اخلاقی و انسانی همچون جوانمردی، راست‌گویی و عدالت را تبلیغ می‌کنند اما رفته‌رفته به‌ویژه از عهد صفوی، جنبهٔ دینی و عقیدتی بر جنبهٔ ملی و قهرمانی و اخلاقی غلبه می‌کند (ر.ک: محجوب، ۱۳۸۲: ۱۳۵)؛ چنان که مثلاً نسیم عیار در اسکندرنامه برای پول کار می‌کند در حالی که سمک عیار در طرف خیر و خوبی است و انگیزه‌اش در خدمت به خورشیدشاه، جوانمردی و مردانگی است. (ر.ک: ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸۷: ١٥٤)

مراد از شکل‌شناسی در این پژوهش، بررسی ویژگی‌های شکلی و عناصر روایی قصهٔ عامیانهٔ دارابنامه و مشخص کردن شکل و ساختمان روایی آن است؛ یعنی مجموعه شگردهایی که در روایت این گونه قصه‌ها عموماً به یک شکل به کار گرفته شده و یک روایت واحد را پدید آورده است. غالب قصّه‌های عامیانه، برخی عناصر روایی مشترک دارند که ویژگی اصلی آن‌ها محسوب می‌شود (ر.ک: شکل۲) و در شکل‌شناسی این قصه‌ها باید به آن‌ها توجه کرد. این عناصر روایی مشترک شامل «عبارات آغازین، حضور راوی یا نقّال در داستان، نامه‌نگاری، رؤیا-پردازی، مداخلهٔ نیروهای طبیعی و فراطبیعی در امور و حوادث قصّه، و شیوه‌های جنگ و پیکار» است. (ر.ک: هاناوی، ۱۳۹۲: ۱۷– ۲۱) ویژگی و عنصر روایی مهم دیگر در قصه‌های عامیانه، شیوه و شکل عاشق شدن قهرمان است که بیش و کم در تمام قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی از یک صورت ثابت و مشابه برخوردار است و آن را هم باید به آنچه ویلیام هاناوی مشخص کرده است افزود. این ویژگی‌ها هرچند در انواع ادبی دیگر هم ممکن است به نحوی دیده شوند، امّا بسامد و کیفیّت و چگونگی آن‌ها در قصّه‌های عامیانه چشمگیرتر و دارای اهمیّت بسیار است. قصّه‌گویان و نقالان در واقع به مدد همین عناصر و شگردها، ساختمان قصّه‌های خود را سر و سامان می‌دادند. به گفتهٔ ویلیام هاناوی «در هر قصّه‌ای این عناصر بر اساس شگرد قصّه‌گو، کم-

رنگ یا پُررنگ جلوه می‌کند و هرچند ممکن است صورت آن‌ها عوض شود، امّا ماهیّت‌شان هیچ تغییری نمی‌کند.» (هاناوی، ۱۳۹۲: ۱۷)

بحث

به نظر می‌رسد که قصه‌پردازان و راویان قصه‌های کهن در روایت داستان‌های خود، از یک شکل روایی و الگوی واحد و شناخته‌شده‌ای پیروی می‌کرده‌اند و روایت خود را بر این الگو و کلان‌روایت بنا کرده‌اند. از همین‌روی در بررسی قصه‌های عامیانهٔ ایرانی با عناصر و شگردهای روایی تقریباً مشابه روبه‌رو می‌شویم که قصه‌گو و داستان‌گزار، ساختمان قصهٔ خود را به یاری همین عناصر شکل داده است. در ادامه به بررسی شکل و ساختار روایی قصهٔ دارابنامه با توجه به آنچه در مبانی نظری گفته شد می‌پردازیم.

عبارات آغازین

همان عبارات قراردادی و کلیشه‌ای است که در تمام قصه‌های عامیانه مشترک است و آن نشانهٔ تغییر موضوع داستان است. چنان‌که مثلاً می‌گوید: راویان اخبار و قایلان اسرار چنین روایت کنند که... . چون در متون قدیم از علایم نگارشی و تقسیم‌بندی‌های امروزی خبری نبوده، می‌توان گفت این عبارات در حکم تورفتگی‌های ابتدای پاراگراف‌ها در متون جدید است و معمولاً به قصه‌گویان و راویان نام‌آشنا ارجاع می‌دهد. (ر.ک: هاناوی،۱۳۹۲: ۱۷) مستند کردن روایت به قول راوی مورد اعتماد و متون کهن، دیگر کارکرد این‌گونه عبارت‌های آغازین است.

«مؤلّف اخبار و گزارندهٔ اسرار چنین روایت می‌کند که در آن حوالی...»(بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۲۹)

«امّا خداوند اخبار و گزارندهٔ اسرار چنین روایت می‌کند که حال فرّخ‌زاد...» (همان، ج۱: ۵۱)

«امّا مؤلّف اخبار و گزارندهٔ داستان کهن چنین روایت می‌کند که بهروز عیّار...»(همان، ج۲: ۱۱)

«راویان این سمر و قایلان این خبر چنین روایت می‌کنند که چون قیصر روم...»(همان، ج۲: ۵۰۷)

«امّا ناقلان این سمر و راویان این خبر چنین روایت می‌کنند که آن شب...»(همان، ج۲: ۶۲۱)

بسامد این ویژگی در دارابنامه بسیار زیاد است، چنان‌که تقریباً هر دو یا سه صفحه یک بار این عبارت تکرار می‌شود و گاه در یک صفحه دو بار می‌آید. این در حالی است که مثلاً در

قصهٔ *سمک عیار* یا *حمزه‌نامه* و *حسین کرد شبستری* بسامد متعادل‌تری دارد. برای نمونه بنگرید به:

ج۱: ص ۱،۲۹، ۳۰، ۳۵، ٤۲، ٤٦، ٤۷، ۵۱

ج۲: ص ۱، ۳، ٤، ۵، ٦، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱٤،۱۵

حضور راوی یا نقّال در داستان

عنصر مشترک دیگر در همهٔ قصه‌های عامیانه، حضور راوی یا نقال در میان ماجراهای قصه است. قصه‌گو و نقال پیوسته در داستان حضور دارد و به شکل‌های مختلف این حضور خود را به رخ مخاطب می‌کشد. او گاهی با بیان عجایب و غرایب سرزمین‌های دور و روایت قصه‌های دیگر در میانهٔ داستان، هم مخاطب را جذب داستان خود می‌کند و هم بر او فضل می‌فروشد. گاهی هم با دخالت دادن احساسات خود در داستان، حب و بغض خود را نسبت به اشخاص قصه آشکار می‌کند؛ چنان که القاب و عناوین زشت به دشمنان می‌دهد و دوستان را با القابی نیکو می‌ستاید. شکل دیگر حضور راوی و نقال در داستان، تلخیص و جمع‌بندی گاه‌گاهی قصه است. (ر.ک: هاناوی،۱۳۹۲: ۱۸) همچنین گاه برای عوض کردن یک صحنه و منتقل شدن از یک ماجرا به ماجرای دیگر، حضور نقال و راوی را در داستان می‌بینیم.

آشکار کردن حب و بغض نسبت به اشخاص داستان

راوی هلال عیار را که دشمن فیروزشاه است، با لقب حرام‌زاده خطاب می‌کند. این گونه القاب، برآمده از احساس دوستی و دشمنی راوی و نقال نسبت به شخصیت‌های داستان است که البته از زبان دیگران بازگو می‌شود. در دارابنامه، پرکاربردترین لقب، حرام‌زاده است در حالی که در برخی قصه‌ها نظیر قصهٔ حسین کرد شبستری، دشنام‌های رکیکی از زبان حسین کرد و دیگران می‌شنویم.

«مؤلّف اخبار و گزارنده اسرار چنین روایت می‌کند، که چون هلال عیّار، آن حرام‌زاده غدّار و آن شریر مکّار و آن نابکار طرّار در آن شب تار...» (بیغمی،۱۳۸۱،ج۱: ۷۷۷)

«ابوالخیر گفت: ای رعنا! تو را چه کار است که این سوال می‌کنی؟... ابوالخیر چون این سخن از زن بشنید آه از جانش برآمد و گفت ای رعنای بریده گیس! تو چه‌ها می‌گویی؟» (همان،ج۱: ٦۱۱)

«راوی گوید که حرام‌زاده شیرک دزد، آن حرام‌زادهٔ کافرِ زن بمزد، بدان مرغزار به پهلوان بهزاد رسید...»(همان، ج۲: ۶۵۸)

«اما راویان داستان چنین روایت می‌کنند که چون جهان پهلوان عالم، بهزاد پهلوان در مقابل آن حرام‌زادهٔ سگ، پیل‌اندام درآمد، یک نعرهٔ صعب بر پیل‌اندام زد که ای حرام‌زادهٔ نابکار تا کی جور و جفای تو در عالم باشد؟... پیل‌اندام گفت تو کیستی؟ ... بهزاد گفت ای ملعون مرا نمی-شناسی؟» (همان، ج۲: ۶۲۷)

همچنین است به کار بردن القاب نیکو برای شخصیت‌های دوست در داستان:

«گفت ای شاهزاده بشارت باد تو را اینک سلطان کوه قاف، کان ملاحت و لطافت، آفتاب خوبان عالم، برگزیدهٔ بنی آدم، حورنژاد عنبرسرشت، طاوس باغ دلبری و طوطی شکرشکن ماه و پری[مه‌لقا] اینک آمد.»(همان، ج۲: ۷۳۰)

تلخیص و جمع‌بندی قصّه

تلخیص و جمع‌بندی قصه از سوی نقال، برای آن است که افرادی را که در مجلس قبلی غایب بوده‌اند یا کسانی را که تازه به جمع شنوندگان پیوسته‌اند، در جریان ماجراهای گذشته بگذارد و برای دیگران هم که پیش‌تر حضور داشته‌اند یادآوری کند که قصه و ماجراها به کجا رسید و چه شد. هرچند نقالان همیشه شنوندگان ثابتی داشتند، پیش می‌آمده است که کسی غایب بوده یا تازه به جمع پیوسته باشد. همچنین زمانی که نقال یک مجلس را در جایی از قصه پایان می‌داد و ادامه قصه را به جلسهٔ بعد وامی‌گذاشت، هنگام آغاز جلسه بعدی ابتدا مخاطب را از طریق جمع‌بندی داستان به گذشته ارجاع می‌داد و ذهن او را برای شنیدن و دنبال کردن ادامهٔ قصه آماده می‌کرد. این ویژگیِ تلخیص و جمع‌بندی، شبیه به «آنچه گذشت» در فیلم‌ها و سریال‌های امروز تلویزیون است.

«چون فیروزشاه آن ترنج را بوی کرد بیهوش شد. چون به هوش آمد خود را آنجا ندید. اکنون بگوییم حال او چه شد و به چه انجامید و چه بر سر او آمد، انشاءالله تعالی. ما آمدیم بر سر قصهٔ لشکریان و بی‌وفایی ایشان، بعد از رفتن فیروزشاه و بی‌وفایی سرور یمنی و ربیعای قیصر و خرابی ایران زمین به دست کشمیریان و گرفتار شدن ملک داراب. اما مؤلف اخبار چنین روایت می‌کند که چون شاهزاده فیروزشاه از سپاه ناپدید شد لشکریان در شکار بودند و ... » (بیغمی،۱۳۸۱،ج ۲: ۴۹۷)

در مثال بالا کاملاً مشخص است که نقال، مجلس را به پایان برده و ادامهٔ قصه را به آینده موکول کرده، می‌گوید انشاءالله این ماجرا را تعریف خواهم کرد. در مجلس بعدی، مخاطب را از طریق تلخیص و جمع‌بندی ماجراهای گذشته تا بیهوش و ناپدید شدن فیروزشاه، متوجه «آنچه گذشت» می‌کند و ادامهٔ داستان از همان‌جا که مانده بود تعریف می‌کند.

«آمدیم بر سر حکایت سیاوش نقاش و رفتن او پیش ملک داراب و خبر بردن. مؤلف گوید که در آن روز که بهروز عیار از شهر تعز از سیاوش نقاش جدا افتاد و رو به ملک زنگبار کرد...» (همان، ج۱: ۲۵۱)

تغییر صحنه و منتقل شدن از داستانی به داستان دیگر

برخلاف داستان‌های مدرن که از شگردهای خاصی برای تغییر صحنه‌ها بهره می‌گیرد، در قصه‌های عامیانه به این صورت است که راوی و نقال، با عباراتی چون «قصه را اینجا نگهدار»، «این‌ها را در اینجا بگذار تا برویم بر سر قصهٔ ... »، «این را داشته باش تا به تو بگویم از...» در صدد تغییر صحنه برمی‌آید و روایت ماجرای دیگری را پیش می‌گیرد و این گونه حضور قاطع خود را در ماجراها نشان می‌دهد. امروزه در داستان‌های پست‌مدرن، بهره‌گیری راوی از همین-گونه شیوه‌ها، ترفندی است تا داستان‌بودگی داستان و واقعیت نبودن آن را بر خواننده آشکار کند.

«قادرشاه با ده غلام و چند خروار زر و نقرهٔ سکه‌زده با فیروزشاه و فرخ‌زاد همراه شدند. قاهرشاه و ملک خالد را وداع کردند و راه در پیش گرفتند. منزل به منزل و شهر به شهر می-رفتند. بلکه در هیچ شهر نمی‌رفتند تا کسی ایشان را نشناسد و نداند. ایشان را در راه نگهدار تا به یمن کی رسند و حال ایشان چون شود. ما آمدیم بر سر قصه و داستان سیاوش نقاش که پیشتر از فیروزشاه به یمن آمد. مملکتی دید آبادان و شهر معمور و خلقش جمله توانگر...» (همان، ج۱: ۳۸)

نامه‌نگاری

نامه‌نگاری از مهم‌ترین شگردهای روایی قصّه‌های عامیانه محسوب می‌شود و الگوی تقریباً مشخّصی دارد و از شکل معیار و شناخته شده‌ای تبعیّت می‌کند. غالباً همهٔ نامه‌ها با عبارات عربی و عموماً با بسم الله الرحمن الرحیم آغاز می‌شوند. گاه نیز این سنت نامه‌نگاری در برخی

قصه‌ها مانند حمزه‌نامه، آنجا که کافران نامه می‌نویسند تغییر شکل می‌دهد و نامه با نام لات و هبل و زند و پازند آغاز می‌شود. (ر.ک: هاناوی، ۱۳۹۲: ۱۹)

نامه‌نگاری در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی عنصری روایی و شگردی برای پیش‌بردن قصه است، هرچند آن فقط خاص قصه‌های عامیانه نیست و در دیگر منظومه‌های ایرانی هم سنت نامه-نگاری سابقه داشته و شگردی روایی بوده و بخشی از روایت را پیش می‌برده است؛ چنان‌که در داستان *ویس و رامین*، ویس ده نامه به رامین می‌نویسد. نیز «ده‌نامه»های فارسی که از قرن هشتم داریم و شناخته‌شده‌ترین‌شان *ده‌نامه* یا *منطق‌العشاق* اوحدی مراغه‌ای است، وجود سنت نامه‌نگاری در قصه‌های ایرانی را می‌رساند. وجود نامه‌نگاری در قدیم‌ترین قصهٔ عامیانهٔ فارسی، یعنی قصهٔ *سمک عیار* که داستانی است ظاهراً متعلق به دوران اشکانی، و نیز در منظومهٔ *ویس و رامین* که آن هم به دورهٔ اشکانی تعلق دارد، نشان می‌دهد که نامه‌نگاری یک سنت دیرین و شناخته‌شده نزد داستان‌پردازان و داستان‌گزاران ایرانی بوده و در دوره‌های بعد هم ادامه یافته است.

در دارابنامه بیغمی، چهل نامه وجود دارد که می‌توان آن‌ها را در سه نوع گنجاند؛ نامه‌هایی که آغازی ساده، بدون هیچ گونه عبارت عربی یا القاب خاص دارند. نامه‌هایی که فقط با بسم‌الله الرحمن‌الرحیم آغاز می‌شوند و نهایتاً نامه‌هایی که دارای ثنای سه‌گانهٔ خداوند، پیامبران و پادشاه است.

نامه دارای آغاز ساده و بدون القاب و عناوین

آغاز ساده و بدون ثنا و القاب نامه‌ها گاه به دلیل معمولی و عادی بودن مخاطب نامه است و گاهی به سبب کم‌سوادی فرستندهٔ نامه که امکان قدرت‌نمایی در نثر نیست. همچنین زمانی که نامه تهدیدآمیز و از منظر قدرت است، نامه بدون مقدمه و ساده است و حتی نثر آن نیز گزارشی می‌شود.

«فیروزشاه حکم کرد که مکتوبی به قلعهٔ خرم‌آباد بنویسند. آنچه شاهزاده گفت بنوشتند و به دست شخصی دادند تا در قلعه آمد. مکتوب از او بستند و در قلعه بردند. ملک خالد بخواند، نبشته بود که: از بر من که جوان غریب تاجرم به بر تو که ملک خالدی. معلوم باشد، که ما مردم رهگذری بودیم. نزدیک قلعهٔ بهرام‌آباد رسیدیم، سپاه آن قلعه بر کاروان ما زدند. جنگ کردیم ظفر یافتیم تا حدّی که قاهرشاه و قادرشاه هر دو مسخّر شدند. از ایشان این معلوم شد که

موجب آزار مسلمانان تویی که مملکت به میراث بدو می‌رسد. ملکش را فرو گرفته‌ای و دخترت را که بدو داده بودی از وی باز استاده‌ای. این حرکت از قهر تو می‌کرده است. پس موجب آزار مسلمانان تو باشی. چون مکتوب بخوانی از قلعه بیرون آیی و با قاهرشاه صلح کنی و دخترت را در کنار او کنی تا این سرحد ایمن شود و قافله به ایمنی بیایند و بروند. و اگر فرمان نبری از قلعه بیرون آی تا جنگ کنیم تا خدای تعالی به که دهد والسلام.» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۳۵)

آغاز کردن نامه با بسم‌الله

«بسم‌الله الملک العلام. بعد از نام یزدان، این مکتوبی است از برِ پادشاه آذربایجان شاه مظفر شاه، به خدمت تو که ملک مسروق بن عتبه‌ای. بدان و آگاه باش که ما به حکم پادشاه ایران و توران و مغرب و مشرق ملک داراب و فیروزشاه، آمدیم که در وقت شکستن سپاه مصر شما پهلوان بهمن زرّین قبا را گرفته به شام آورید. شاهزاده فیروز شاه می‌خواست که خود بیاید و ملک دمشق را خراب کند و بهمن زرّین قبا را از بند شما برهاند، او را کار دیگر پیش آمد، به قبروس رفت چنان که شما را معلوم شده باشد، و من به گردن گرفتم که بیایم و ملک شام را تمام بگیرم و بهمن زرّین قبا را برهانم. چون در این حوالی رسیدم شنیدم که شما کار دیگر کرده‌اید و بهمن زرّین کلاه را عدنان قیس در جنگ مغلوبه به حیل گرفته است و سپاهش را کُشته‌اید و او را در بند کرده‌اید. شما حریف ایرانیان نخواهید بودن، آن بدی که کردید با خود کردید. اینک من رسیدم و سر جنگ کردن دارم. اوّل شما را نصیحت می‌کنم از آن جهت که ما مردم یزدان پرستیم، که بر خلق خدای تعالی شفقت می‌کنیم و اگر [نه] جواب شما گفتن عظیم آسان است. به قول من راضی شوید تا از ملک و مملکت و شاهی برنیایید و آن هر دو برادر را از بند بیرون آورید و کفن در گردن انداخته و تیغ به دندان گرفته پیش من آیید تا من شما را به خدمت ملک داراب برم تا ملک چه فرمان دهد و اگر فرمان نبرید از غایت بی‌دولتی شما باشد. آنچه دانستم گفتم، شما از ولید بن خالد محکم‌تر و بیشتر نخواهید بودن. در کار خود نیکو اندیشه‌ای بکنید. والسلام.» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۸٤۸–۸٤۷)

آغاز کردن نامه با ثنای سه‌گانهٔ خداوند و انبیاء و پادشاه

این نوع از نامه‌ها در دارابنامه، اغلب با نثری فنی و آراسته و مسجع و آهنگین شروع می‌شوند و گویا یادگاری از منشآت دیوانی و نثر فنّی قرن ششم‌اند و راوی و نقّال بهانه‌ای برای

هنرنمایی و فضل‌فروشی یافته است.

«اوّل بسم‌الله الملک المنان، اوّلِ نامه نام خداوندی که عالم را بیافرید و زمین را بگسترید. حکیمی که به حکمت بالغه بر تخته زمردین آسمان خط مجره را به نقطه‌ای زرّین کواکب اعراب کرد. علیمی که به قدرت کامله حاشیهٔ کتابهٔ افق را به نون سیمین هلال مزید جمال داد. دیدهٔ نرگس چون نرگس دیده به انوار قدرتش بیناست و زبان سوسن چون سوسن زبان به اذکار حکمتش گویاست. زلف بنفشه چون بنفشهٔ زلف خوبان از نفحات نسیم لطفش معطّر. [دومِ نامه] بعد از حمد خداوند تعالی، درود و ثنا بر ارواح انبیاء که راه روان راه حضرتند و راه-نمایان راه جنّت‌اند. سیّومِ نامه از بر من که ملک داراب بن بهمنم به بر تو که شاه مصر و شام و دیار سعیدی. ای ولید بن خالد، بدان که پدران تو در این دیار پادشاه بوده‌اند و پدران من در ایران پادشاه بوده‌اند. هرگز در میان ما عداوت نبوده است، اکنون نیز باید که نباشد و بدانک سرور یمنی با من بسیار بدی‌ها کرد، و بدان سبب در میان ما حرب واقع شد. سبب در میانه عین‌الحیات است و عاقبت امان خواست و قول کرد که بعد از چهل روز دختر بدهد...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۵۲۳-۵۲٤)

«بسم الله الملک المنان، اوّل نامه به نام خداوندی که عالم آفرید و زمین گسترید، روزی دهندهٔ مور و مار است و خداوند انس و جان است. دوم نامه درود بر انبیای مرسل که آراسته‌اند به - لباس نبوّت و پیراسته‌اند به تاج رسالت. سیوم نامه درود از بر من که ملک داراب بن ملک بهمن بن فیروز شاه بن جمشید شاهم به نزدیک تو که شاه سرور یمنی‌ای، پادشاه ملک یمن و طایف و عدنی، معلوم باشد شاه یمن را که فرزندی از آن ما نور دیدهٔ دولت بود با جوانی که پهلوان زادهٔ پایتخت من است، فرّخ‌زاد بن پیل زور بن پیلتن است از نسل رستم زال زر، مگر در ملک تو غریب اُفتاده‌اند و نام خود را گردانیده و بسیار کارها از بهر تو کرده‌اند...». (همان، ج۱: ۲۵۸-۲۵۷)

برای دیدن نمونه‌های بیشتر ر.ک:

ج۱: ص ۳۹، ۸۵، ۸۸، ۳٦٤، ٤۰٤، ٤٤۳، ٤٤۷، ٤۵۰، ۵۱۰، ۵۲۵، ۷۰۰، ۷۱۲، ۸۲٦، ۸۷۸، ۸۷۹

ج۲: ۱۹، ۲۰، ۱٤۵، ۲۵۲، ۲۵۹، ۳۲۷، ۳۳۵، ۳٤۵، ٤٤٦،۵٦۰، ۵۸۹، ٦۵٤ ، ٦٦۹

خواب و رؤیا

رؤیا و خواب در قصه‌های عامیانه، کانال ارتباطی شخصیّت با دنیای نهفته است و کارکرد

آگاهی‌بخشی به قهرمان را دارد. در رؤیا، پیغامی آسمانی و مبهم در شکل نمادهای تفسیرپذیر، با افراد قصه در میان گذاشته می‌شود که باید از آن رمزگشایی شود. رؤیاها اغلب جنبهٔ پیشگویانه دارند و در آن‌ها آینده در لحظاتی بحرانی نشان داده می‌شود و قهرمان فرصت می‌یابد تا تصمیم درست بگیرد و خود را از خطر برهاند یا کاری را انجام دهد.(هاناوی، ۱۳۹۲: ۱۹ و ۲۰)

کارکرد رؤیا در قصه‌های عامیانهٔ فارسی، متعدد و متفاوت است و بیشتر جنبهٔ یاریگری و راهنمایی و آگاهی‌بخشی دارد. در دارابنامه با چند گونه از این کارکردها مواجه هستیم که در اینجا آن‌ها را ذکر می‌کنیم.

عاشق شدن قهرمان از طریق خواب

یکی از راه‌های بروز عشق و دل‌باختگی در قصه‌های عامیانهٔ فارسی که زمینهٔ عاشقانه دارند، دیدن معشوق در خواب است؛ بدین صورت که قهرمان قصه، معشوق را در خواب می‌بیند و به زبان رمز نام و نشان او را می‌شنود و پس از گزاردن این خواب و مشخص شدن نام و مکان زندگی معشوق، قهرمان در پی به دست آوردن او راهی سفری پر فراز و نشیب می‌شود و بعد از سپری کردن مراحل و آزمون‌های مختلف، عاقبت او را در کنار می‌آورد. قصهٔ دارابنامه با خواب دیدن فیروزشاه و دل‌باختگی‌اش به عین‌الحیات آغاز می‌شود. عین‌الحیات در خواب سه بار چهره‌اش را به فیروزشاه می‌نمایاند و نام و محل زندگی‌اش را به زبان رمز می‌گوید و غایب می‌شود. طیطوس حکیم، وزیر ملک داراب، آن رمز را می‌گشاید و نام و نشانی دختر را می‌گوید و فیروزشاه در طلب معشوق عازم سرزمین یمن می‌شود. در واقع داستان دارابنامه از طریق همین عنصر خواب روایت می‌شود و می‌گسترد و ماجراها یکی پس از دیگری روی می‌نماید و داستان شکل می‌گیرد.

«تقدیر خدای تعالی چنان بود که شبی از شب‌های بهاری فیروز شاه بر سریر حریری در خواب بود از عالم غیب بدو چنان نمودند که شاهزاده در خواب چنان دید که در میان باغ جنّت‌آباد در سیر بود. ناگاه صورت دختری در برابر فیروز شاه مشکّل شد که لعل خوش‌آب او از چشمهٔ نوش آب حیوان را مدد می‌داد و نرگس نیم‌خوابش به غمزه از کمان ابرو جان‌ها خسته می‌کرد... فیروز شاه در خواب چون آن حسن و جمال و غایت کمال او مشاهده کرد، به صد دل و جان بر آن دلدار عاشق و نگران شد. فیروز شاه در خواب در پیش آن دلبر نیکو لقا و

آن محبوب لعلین قبا خدمت کرد و گفت: ای ملکهٔ آفاق و به خوبی در جهان طاق! چه کسی و چگونه شکرستان بی‌مگسی که مقام و مأوای ما را به قدم خود مشرّف و مزیّن کرده‌ای؟... آن دختر صاحب جمال بخندید و گفت: ای شاهزاده ایران، به عشق روی تو آمده‌ام، زیرا که از آن تو خواهم بود. فیروزشاه گفت که من تو را کجا طلب کنم و نامت چیست؟ گفت: نام من چشمه‌ای در تاریکی و جای من به عزّت طلب کن. نشان رویم این است که شنیدی و جمالم این است که دیدی. این گفت و غایب شد... فیروزشاه گفت ای حکیم خردمند، امشب سه نوبت پیاپی یک خواب دیده‌ام و عجب صورتی به من نمودند و عجب سخنی به من گفتند که من هیچ معنی آن سخن را نمی‌دانم. پس آنچه دیده بود و آنچه شنیده بود جمله را تقریر کرد که من از وی سؤال کردم که تو را از کجا طلب کنم و نام تو چیست؟ مرا گفت نام من چشمه‌ای در تاریکی است و جایم را به عزّت طلب کن... طیطوس حکیم گفت: چشمه‌ای که در تاریکی است آب حیوان است که آن را عین حیات می‌گویند و چون عزت را مقلوب کنی، تعزّ باشد. تعزّ شهری است در یمن که پایتخت شاه سرور یمنی است...». (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۸-۱۵)

آگاهی یافتن از خطر از طریق خواب دیدن

آگاه شدن کورنگ زنگی از خطر فیروزشاه

«راوی گوید که ایشان را معلّمی بود که در هر کار با او مشورت می‌کردند. او را طلب کردند. کورنگ گفت که امشب چنین خوابی دیده‌ام که دو شیر در خم کمند داشتم، ایشان را می-کشیدم، از ناگاه آن شیران از خم کمند من بجستند و خلاص شدند و در من درآمدند و مرا از پشت مرکب به شیب کشیدند و شکم مرا بردریدند و سر در شکم من کردند و دل و جگرم را می‌خوردند. من از ترس این خواب بیدار شدم، اکنون تعبیر این خواب را بگوی. آن معلّم گفت که تعبیر این خواب آن است که تو را دو دشمن عظیم در بند و قید باشند، از قید تو بجهند، و تو را از ایشان ملالت رسد. کورنگ گفت که من هیچ دشمن در بند ندارم به غیر از این دو کودک که می‌گویند که ما پسر تو را نکشته‌ایم، ایشان را در بند دارم و بس. نمی‌خواستم که ایشان را بکشم که پسر مرا ایشان نکشته‌اند. اما اکنون چون چنین خوابی دیدم البته ایشان را بخواهم کشتن.» (بیغمی،۱۳۸۱،ج۱: ۱۹۸-۱۹۷)

آگاه شدن بهزاد از خطر صندلوس

بهزاد پهلوان که برای کشتن صندلوس دیو به شهر خفتگان رفته و یک دست دیو را هم انداخته است، پس از چهل شب و روز بی‌خوابی، یک شب پنهان از چشم صندلوس بر بالای درختی می‌خوابد و چون دیو او را خفته می‌بیند، درخت را از جا کنده، می‌برَد که بهزاد را در دریا بیندازد. بهزاد در همین هنگام در خواب می‌بیند که پرنده‌ای بسیار بزرگ او را درربود و در میان آتش انداخت، و وقتی که از خواب بیدار می‌شود خود را اسیر دست صندلوس می‌یابد.

«مؤلّف این داستان غریب و عجیب چنین روایت می‌کند که چون وقت سحر در رسید، صندلوس به میان دریایی رسیده بود و نیّت آن داشت که از آن دریا بهزاد را بگذراند و در میان بیابان در موضع هلاک بیندازد. بهزاد امّا در آن حالت چنان در خواب دید، که مرغی عظیم بزرگ او را در ربود و آورد و در دریای آتش انداخت. بهزاد در خواب بلرزید، دست‌ها در شاخ درخت زده بود، از هیبت این خواب بیدار شد، دید که در اوج فلک می‌پرید. عجب ماند که این چه حالت است؟ نیک احتیاط کرد، دید که این درخت که او بر او بود در اوج فلک پران است. تحیّر و تعجّب کرد، به شیب نگاه کرد، آب دریا دید. چون نیک نگاه کرد آن درخت را بر دوش صندلوس دید. آه از جانش برآمد. بترسید و خود را وداع کرد و گفت عاقبت خود را بر باد دادم و بدانچه می‌ترسیدم در اُفتادم. ای دریغ از جوانی و مبارزی من!» (همان، ج۲: ۷۰۵–۷۰٤)

آگاهی یافتن از وقایع در خواب

خبر دادن از وقایع و حقایق آینده در خواب با زبان رمز و اشاره، کارکرد دیگر خواب و رؤیا در قصه‌های عامیانه است که معمولاً توسط پیر یا حکیمی گزارده و گشوده می‌شود و همان نیز در عالم واقع رخ می‌دهد.

خواب دیدن عین‌الحیات و رهایی فیروزشاه

زمانی که فیروزشاه و فرخ‌زاد در زنگبار اسیر هستند، عین‌الحیات خوابی می‌بیند که دال بر رهایی آن‌هاست. صبح همان شب در شکارگاه بهروز عیار و سیاوش نقاش را می‌بیند که از راه می‌رسند و جویای احوال فیروزشاه و فرخ‌زادند. عین‌الحیات ماجرای اسارت آن‌ها را شرح می‌دهد و سیاوش نقاش به ایران می‌رود تا خبر به ملک داراب برد و بهروز عیار هم به زنگبار می‌رود و عاقبت هم آن دو را از دست زنگیان رهایی می‌بخشد.

«تقدیر خدای تعالی چنان بود که عین‌الحیات شب و روز در فراق فیروزشاه می‌گریست که هیچ از حال فیروزشاه خبر نداشت که حال ایشان در دست زنگیان به چه رسید. تصوّر می‌کرد

که فیروز شاه را مگر کُشتند. با دایه گفت این معنی را. دایه گفت مرا معلوم است که ایشان را زنده بردند. عین‌الحیات گفت البته فیروزشاه و فرّخ‌زاد در دست زنگیان به قتل آمده باشد. روز به روز ضعیف‌تر می‌شد. هرچند اسماء دایه و شریفه او را تسلّی می‌کردند او قبول نمی‌کرد. تا شبی عجب خوابی دید. روز دیگر حکایت با دایه کرد و گفت: ای دایه امشب به خواب چنین دیدم که در شکارگاهی بودمی، دو باز سفید دیدم که از اوج فلک فرود آمدند و بر دوش من نشستند. یکی باز رو به ایران کرد و یکی به سوی زنگبار پرواز کرد. من از خواب بیدارم شدم. گویا تعبیر این خواب چه باشد؟ دایه گفت: از طرف ایران خبری خواهی شنیدن که دلت بدان خبر خرّم شود. عین‌الحیات گفت به جهت این خواب امروز به شکار خواهم رفتن..».(بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۹٤)

خواب دیدن مظفرشاه و گرفتار شدنش در دست دیو

مظفرشاه پس از دیدن خواب، وقتی که به دنبال اسبش است، در سرزمین پریان گرفتار پرنده سیاهی که بلافاصله به شکل پیرزن جادو درمی‌آید(دیو جندله) می‌شود و بعد از دشواری‌های بسیار از دست او رهایی می‌یابد.

«مظفّرشاه از خواب بیدار شد و آشوب را نیز بیدار کرد و گفت: ای آشوب عجب خوابی دیدم ندانم تا چه دلالت کند. آشوب عیّار گفت ای شاهزاده چه خواب دیدی؟ بگو تا بشنوم که چه خواب دیده‌ای. مظفّرشاه گفت در خواب دیدم که مرغ سفیدی در دست داشتم. ناگاه زاغ سیاه بیامد و آن مرغ سفید را از دست من بربود و من در عقب آن مرغ دوان شدم که تا مرغ را بگیرم، اژدهای سیاه پیدا شد و آن مرغ سفید را از آن زاغ به دَم درکشید و فرو برد و مرا در میان حلقه‌ی دُم گرفت که از هیچ طرف راه بیرون رفتن نبود. از ناگاه شیری پیدا شد و روی بدان اژدها کرد و پنجه بزد و شکم اژدها را بدرید و آن مرغ سفید از شکم آن اژدها بیرون آمد و بر دست من نشست. آشوب گفت دلالت می‌کند که عاقبت به مراد برسیم و آنچه طلب می‌کنیم بیابیم. مظفّر شاه گفت برخیز و مرکب بیاور تا سوار شویم و به توکّل خدای تعالی چند منزل دیگر پیش رویم باشد که یزدان پاک کاری برآرد». (همان، ج۲: ۳۷۵)

دخالت نیروها و عناصر طبیعی و فراطبیعی در داستان

یاری شدن قهرمان از سوی نیروها و قوای غیبی، بن‌مایه‌ای بسیار شایع در قصه‌های عامیانه به‌ویژه قصه‌های متأخرتر است. مداخلهٔ این نیروها در روند داستان، اشکال و انواع متعدد و

مختلف دارد که به طور کلی در دو نوع قوای طبیعی مانند طوفان و حیوانات و حکیم و پیر و زاهد و اشخاصی چون خضر و الیاس و قوای فراطبیعی مانند سروش غیبی و نظرکردگی و نیروی خارق‌العاده قهرمان و آسیب‌ناپذیر بودن وی خلاصه می‌شود. (ر.ک: هاناوی، ۱۳۹۲: ۲۱)

مداخلهٔ قوای طبیعی

یاری رساندن پرنده به قادرشاه

«مؤلّف اخبار روایت کند که دو روز قادرشاه بر بالای آن درخت به سر برد. گرسنگی بر او غالب شد، تشنگی خود نهایت نداشت. دل بر مرگ نهاده بود، انتظار مرگ که کی آید. تا شب سیّوم درآمد، تا وقت سحر شد، قادرشاه بر سر آن درخت بنالید و خدای عزّوجل را به نام‌های بزرگ بخواند و دست زاری برآورد و با خدای تعالی به مناجات درآمد و از سر سوز و نیاز با قاضی حاجات به مناجات درآمد. چون وقت روز رسید آفتاب هنوز طلوع نکرده بود که به تقدیر خدای تعالی از ناگاه مرغی سفید، عظیم بزرگ، چندان که گوسفندی، پیدا آمد. بالای سر قادرشاه بر آن درخت بنشست و از هر طرفی نگاه می‌کرد و صفیری عظیم می‌زد و پرو بال بر هم می‌کوفت. قادرشاه چون آن مرغ را چنان بدید گفت که خدای تعالی رستگاری و نجات فرستاد! دست در پای آن مرغ زد و به هر دو دست پای آن مرغ را بگرفت. مرغ چون دید که شخصی در پای او چسبید، رم خورد و پرواز کرد. پرهای خود را بر هم زد و از سر آن درخت بر اوج فلک پرواز کرد و برفت.» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۸۱–۸۰)

یاری رساندن ماهی به بهزاد

«روایت کند راوی داستان که در آن دم که آن حرام‌زادهٔ زنگی خنجر آبدار بر حلق بهزاد نوجوان نهاد و خواست که سر پهلوان را از تن جدا کند، خداوند بی‌چون و معبود کن فیکون، پادشاه سبب‌ساز و سلطان بنده نواز، قادر قدرت نمای در آن حالت سببی ساخت. یکی ماهی عظیم بزرگ سر از دریا بیرون کرد و دُم خود را بر آن کشتی زد و در هم خُرد کرد. زنگی و هم بهزاد در دریا درافُتادند و از هم جدا شدند و در دریا غرق شدند. هر دو از بیم جان سر از دریا به در آوردند تا دست و پایی زنند. آن ماهی به امر الله تعالی بار دیگر سر از دریا بیرون کرد و در برابر بهزاد، زنگی را در دم گرفت و فرو برد و سر در آب فرو کرد و ناپدید شد. بهزاد قدرت خدای تعالی را ثنا گفت. بهزاد نگاه کرد دید که تخته‌ای عظیم بزرگ از آن کشتی پیش آمد. بهزاد دست در آن تخته زد و بر آن تخته سوار شد. باد تند از قفای بهزاد برآمد و آن تخته

پاره را در آن دریا دوان کرد. چون آفتاب تمام فرو رفت آن تخته بر کنار دریا رسید.» (همان، ج۲: ۷۱۲)

نجات یافتن فیروزشاه و یارانش از دست زنگیان از طریق طوفان

«کشتی‌های [زنگیان] جمله پیش آمدند، به دشنام گفتن می‌آمدند و می‌گفتند که ای نابکاران جان از دست ما کجا برید؟ فیروزشاه دل در کرم حق بست و مناجات با قاضی الحاجات می‌کرد... از ناگاه به امر الله گردی و غباری سیاه بر روی دریا پیدا شد و باد سخت وزیدن گرفت، پنداشتند که طوفان نوح (ع) پیدا شد و جهان سیاه و تاریک شد و دریا در جوش و خروش درآمد. به یک لحظه آن کشتی‌ها را بر هم زد و جمله ناپیدا شدند و کشتی فیروزشاه از میان آن کشتی‌ها بیرون اُفتاد و از آن زنگیان یکی ایشان را ندیدند و بعضی از ایشان غرقه گشتند و بعضی پراگنده شدند بر روی آب. چون دو ساعت بگذشت باد فرو نشست و عالم نورانی گشت و دریا از جوش قرار یافت. فیروزشاه گفت: بنگرید که از این زنگیان هیچ مانده‌اند یا نه؟ بنگریدند هیچ کشتی پیدا نبود.» (همان، ج۱: ۲۴۳-۲۴۲)

یاری رساندن پیر زاهد به قهرمان

«[پیر زاهد گفت] مرا دیشب سروش عالم غیب خبر کرد که فردا شخصی آشوب نام پیش تو خواهد رسیدن، از آن جهت نام تو را گفتم. اکنون تو را نیز از حال خود آنچه هست باید گفتن تا تمام از حال تو معلوم کنم. آشوب گفت ای پیر خدای‌خوان خدای‌دان خداپرست... از برای خدای تعالی اگر می‌توانی و اگر می‌دانی چاره‌ای کن و تدبیری بساز که آن جوان غریب بی‌کس را که شاهزاده ملک ایران است و برادر زاده ملک داراب است خلاصی دهیم، که عظیم عاجز و فرومانده است...» (همان،ج۲: ۳۸۵-۳۸۴)

مداخلهٔ قوای فراطبیعی

عموماً قهرمان قصّه یا از نیروی غیر عادّی برخوردار است، که هدیهٔ خداوند به اوست و وی نظر کرده است یا شمشیر و دیگر سلاح‌ها در او اثر نمی‌کنند. این موارد همگی تحت تأثیر حماسه بوده و بُن مایه‌ای حماسی است. در واقع قصّه‌های عامیانهٔ عیّاری در روند انتقال‌شان از حماسه به قصّه و رمانس، آگاه و ناآگاه برخی بُن‌مایه‌ها و ویژگی‌های حماسه و اسطوره را در خود حفظ کرده‌اند؛ چنان که در قصهٔ عامیانهٔ ابومسلم‌نامه نوشتهٔ ابوطاهر طرسوسی، نظرکردگی و آسیب‌ناپذیری افراد و اشخاص قصه، بن‌مایه‌ای بسیار شایع است، ابومسلم به واسطهٔ همین

نظرکردگی و قدرت خارق‌العاده است که ببر بیشهٔ کشمهین را می‌کشد و شمشیرش پاره‌ای از ذوالفقار علی(ع) است و هنگام کشتن خارجی‌ها از آن آواز «یاهو» برمی‌آید (ر.ک: طرسوسی، ۱۳۸۰، ج۱: ٥٨٤) و هیچ سلاحی در «بلّوت» اثر نمی‌کند. (ر.ک: همان، ج٤: ٤٠٥)

ارتباط قهرمان قصّه با سروش غیبی یا پری و یاری گرفتن از آن‌ها نیز نوع دیگری از مداخلهٔ قوای فراطبیعی است که نمونه‌اش در دارابنامهٔ بیغمی بسیار هست و پریان و جنیان در مقابل قهرمانان این قصه، به اعمال فراواقعی دست می‌زنند و قهرمان هم که از حمایت الهی و فرهٔ ایزدی برخوردار است در شکستن طلسم‌ها و بیرون آمدن از مهالک استاد است و پریان هم یاریگر اویند.

ارتباط قهرمان داستان با سروش غیبی

«پیر اسماعیل گفت در آن وقتی که من در این مقام ساکن شدم دیو و پری بسیار می‌دیدم و از ایشان وهم می‌کردم و دایم در ترس و وهم بودم، در خواب سروش به من دعایی آموخت، که چون آن دعا را بخوانم از چشم دیو و پری پنهان گردم. هرچند که آن دعا را می‌خواندم هیچ دیو و پری مرا نمی‌دیدند و دلم آرام یافت و ترس از دلم به کلّی برفت. اکنون آن اسم را به آشوب عیّار بیاموزم، امّا چون بدو بیاموزم مرا از خاطر برود. سروش مرا در خواب چنین گفت، که چندان که این اسم اعظم به کسی نیاموزی تو را به یاد باشد و چون به کسی بیاموزی تو را از یاد برود. اکنون من با این پری‌زادگان خو کرده‌ام و مرا از ایشان خوفی نیست. این اسم اعظم به آشوب بیاموزم.» (بیغمی،۱۳۸۱، ج۲: ۳۹٦)

بیرون آمدن آشوب عیّار از بیابان به یاری پری

«روحانهٔ پری رو به آشوب عیّار کرد و گفت از عقب نگاه کن. او نگاه کرد، روحانه به صورت خرگور شد، بزرگ، آنگاه اشارت کرد که سوار شو. آشوب عیّار بر پشت او سوار شد و موی گردن آن خرگور را بگرفت و اسم اعظم خواندن گرفت. آن خرگور از زمین برخاست و روان شد، به یک لحظه از آن درّه و بیشه بیرون آمد و رو در بیابان نهاد و چون باد صرصر می‌رفت. درّه و کوه و بیشه و صحرا قطع می‌کرد و می‌رفت، چنانکه صفت نتوان کردن. آشوب عیّار بر پشت او نشسته و پای‌ها را در زیر شکم او محکم کرده و موی گردن او را گرفته بود و تیز می‌رفت که از ناگاه خیز کرد و عزم بالا کرد و چون ابر بر آسمان و چون باد در صحرا می‌رفت، عظیم تیز تا وقتی که آفتاب به جای غروب رسید. روحانه آشوب را می‌برد تا یک کوه

عظیم در زیر قدم ایشان پیدا شد. روحانه رو بدان کوه نهاد و عزم نشیب کرد و آن کوه کوهی بود [که] عظیم سرخ بود. همچون خون کبوتر و آن کوه را کوه عقیق گفتندی..» (همان، ج۲: ۳۹۹-۴۰۰)

پیکار و جنگ

جنگ و پیکار از دیگر عناصر روایی مشترک در قصّه‌های عامیانه است و شگردی است که از طریق آن بخش بزرگی از روایت برساخته می‌شود. جذّاب‌ترین بخش پیکارها، نبرد تن به تن و هماوردطلبی پهلوان در آغاز نبرد است که معمولاً نقال به توصیف مفصّل و پر آب و تاب آن می‌پردازد. الگوی قراردادی پیکارها که تقریباً در همهٔ قصّه‌های عامیانه به یکسان است، هفت مرحله دارد: ابتدا کوس حرب نواخته می‌شود تا از وقوع جنگ خبر دهد. سپس دو سپاه در برابر هم صف‌آرایی می‌کنند. سوم، قهرمان مبارز از یک سپاه به میدان وارد می‌شود و هماورد می‌طلبد. در این مرحله به دقّت و مفصّل به چگونگی درآمدن پهلوان به میدان نبرد و توصیف لباس و قامت و اسب او پرداخته می‌شود. چهارم، به میدان آمدن حریف از لشگر دشمن و شرح نبرد تن به تن است، که بسیار مورد علاقهٔ نقّال و مخاطب است. در این مرحله یکی از حریفان کُشته می‌شود و حریف دیگری به میدان در می‌آید. گاه پیش می‌آید که یک پهلوان چندین تن را می‌کُشد، به طوری که دیگر حریفی به میدان درنمی‌آید. مرحلهٔ پنجم، پیکار همگانی دو لشگر است که البته مفصّل برگزار نمی‌شود و نقّال در یکی دو سطر آن را شرح می‌دهد. ششم، نواختن طبل آسایش و اعلام پایان نبرد است و هر یک از دو سپاه به اردوگاه خود می‌رود. مرحلهٔ هفتم و پایانی هم درآمدن طلایه (نگهبان) از دو سپاه برای حفاظت از شبیخون دشمن است. به طور کلّی و عموماً جنگ یک روز از صبح تا شام طول می‌کشد، امّا گاه این مدّت ممکن است طولانی‌تر شود. «البته در این میان تنوّع نیز دیده می‌شود؛ برخی نبردهای تن به تن بیش از یک روز به درازا می‌کشند، برخی نبردها در طول شب صورت می‌گیرند. هر نقّال به رخداد یا رخدادهایی دلبستگی ویژه دارد و همین دلبستگی، نقّالی او را از سایر نقّالان متمایز می‌سازد.» (هاناوی،۱۳۹۳: ۱۰)

نکتهٔ قابل توجه آن است که همیشه هم این هفت مرحله به ترتیب و به صورت کامل در هر جنگی بیان نمی‌شود و گاهی نقال تنها به بیان چند مرحله از آن اکتفا می‌کند. در دارابنامه که

قصه‌ای عامیانه و از نوع عیاری و حماسی است، شرح پیکارها از این قاعدهٔ کلی و مکرّر بیرون نیست و در اینجا به ذکر نمونه‌ای بسنده می‌کنیم.

شرح کامل مراحل پیکار

در شاهد زیر، مراحل پیکار به ترتیب و تقریباً کامل ذکر شده و نبرد دو نفره نیز به تفصیل آمده است؛ از توصیف کامل لباس و سلاح پهلوان گرفته تا رجزخوانی و جولان او در میدان و کُشتن ده تن از لشکر دشمن یکی پس از دیگری تا جایی که دیگر هیچ‌کس به نبردش نمی‌آید و طبل آسایش نواخته می‌شود. در این نمونه از مرحلهٔ پنجم (نبرد همگانی) و مرحلهٔ هفتم (درآمدن طلایه) خبری نیست.

«چون شب دیجور به سر آمد و آفتاب با تیغ کشیده به خون شب کمر بسته در میدان فلک درآمد باز از هر دو سپاه غوغا برخاست. [مرحله ۱] کوس حربی فرو کوفتند و مردان جنگی سوار شدند و رو به آوردگاه نهادند[مرحله ۲] و در برابر یکدیگر صف برکشیدند، میمنه و میسره و قلب و جناح راست کردند. نقیبان هر دو لشکر از کار سپاه بازپرداختند و هریکی در گوشه‌ای بایستادند و باد صبا علم‌ها را در حرکت درآورد و آواز کوس و نقّاره و سنج و سفیدمهره و کرنای و نای برنجین در دشت و کوه پیچیده بود، که دل در بدن پهلوانان طپان گشته بود و رنگ رخسارهٔ بی‌دلان زعفرانی شده. آن دو لشکر نظّاره می‌کردند که اوّل عزم‌داری که خواهد کردن، [مرحله ۳] که از میمنهٔ لشکر ایران سواری آهنگ میدان کرد، خفتان سیاه در بر کرده و زره داودی پوشیده و کلاهخُود زراندود بر سر نهاده و تیغ و سپر و گرز و نیزه و کمند مرتب کرده و کمان خوارزمی در بازو انداخته و تیرهای خدنگ در ترکش نهاده و بر مرکبی سیه قیطاسی نشسته و برگستوان شاهانه بر پشت ستور انداخته، بدین آیین در میدان درآمد. طرید کرد و جولان نمود و به تیغ و سپر لعبی چند بنمود، چنانکه از هر دو لشکر آفرین برآمد. بعد از لعب میدان آواز برآورد و گفت: هر که مرا داند داند و هر که نداند بداند، منم بنده و خدمتکار ملک داراب سیامک سیه قبا، مردی می‌خواهم از گردان و مبارزان یمن که در میدان من آید، تا با هم مبارزت کنیم. شاه سرور گفت: شنیده‌ام که فرزند مرا این سیامک سیه قبا گرفته است. هلال عیّار در سر اسب شاه سرور ایستاده بود، گفت: بلی ای خداوند! از سپاه ما بسی کسی به دست این سیامک به قتل آمده است. شاه سرور گفت: امروز می‌خواهم که مبارزی دلاور در میدان رود و این ایرانی را بسته به خدمت من بیارد، که فرزند مرا گرفته است تا به عوض شاه هزبر نگاه

دارم. راوی داستان روایت می‌کند، که چون شاه سرور این سخن بگفت[مرحله ٤] یکی از یمنیان عزم میدان کرد که او را شدید یمنی گفتندی و از جمله مبارزان و امرای یمن بود و از طرف مادری با شاهزادگان خویشی داشت اجازت خواست و عزم میدان کرد. مردی به غایت مبارز بود. چون نزدیک سیامک رسید سیامک با خود گفت که ملک داراب جنگ کردن مرا ندیده است. نگذارم که این یمنی پیش من برسد. دست به کمان خوارزمی برد. یکی خدنگ در بحر کمان پیوست در آمدنش چنان بر دهانش زد، که از قفایش پران به در پرید و در خاک غرق شد و شدید از پشت مرکب در گشت و در خاک تیره اُفتاد و جان بداد. شاه سرور گفت که شدید را چه شد، که از پشت مرکب در خاک اُفتاد؟ شاه اسد گفت، ای پدر این سوار که در میدان است مردی تمام است و تیرانداز به غایت نیک است، شدید را به یک چوبه تیر در خاک انداخت. شاه سرور از این معنی به غایت ملول خاطر شد. گفت: یکی دیگر در میدان روید و خون شدید بخواهید. او را برادری بود، چون برادر خود را کُشته دید عزم میدان کرد و می‌آمد و دشنام می‌داد. سیامک یک تیر دیگر در کمان پیوست، در آمدنش چنان بر سینه زد، که از پشتش پران به در پرید. او نیز هلاک شد. یکی و یکی تا ده مبارز از لشکر یمن را هلاک کرد. غوغا از سپاه یمن برآمد. ملک‌داراب گفت که این سیامک جوان مبارز است و هنرمند او را تربیّت می‌باید کردن. سیامک در میدان مبارز طلب می‌کرد، هیچ‌کس در میدان نمی‌یارست رفتن. تا عاقبت شاه سرور گفت: منادی کنید در لشکر ما که هر که سر این سوار که در میدان است بیاورد او را ده هزار دینار بدهم و مرکب خاص خود به او ارزانی دارم. یکی بود از جمله مبارزان عرب و مرد نامدار بود و بسیار کارها در عرب کرده بود. او را حمیم یمنی نام بود. از میسرهٔ لشکر مرکب در میدان جهانید. سیامک خواست تا یک تیر دیگر در کمان نهد، حمیم نعره زد که ای دلاور! اگر مردی تیر مینداز که به شمشیر با هم بکوشیم. سیامک گفت: اگر تیر بیندازم ملک داراب پندارد و گمان برد که من غیر از تیراندازی هنری دیگر ندارم. پس چندان صبر کرد که حمیم در میدان درآمد و یک نعره بر سیامک زد که ای ایرانی، اکنون جان از دستم کجا بری که از سپاه ما چندین کس را هلاک کردی! من آمده‌ام تا خون همه را از تو بخواهم. سیامک گفت: ای یمنی! تو غم خود خور که زنده از دستم بیرون نخواهی رفت. حمیم یمنی گفت: ای ایرانی! اکنون پای‌دار تا مردی مردان را ببینی. این بگفت و دست به قبضهٔ تیغ کرد و بر سیامک حمله کرد. سیامک سپر در سر کشید و حملهٔ حمیم را از خود رد کرد و به باد مرکب از هم در

گذشتند. سیامک نیز دست به تیغ کرد، تیغی چو قطرهٔ آب از نیام برکشید و نعره زد، هم دلیروار و شیرکردار بر حمیم حمله کرد و گفت: ای پهلوان! ضربی زدی و من گرفتم. اکنون تو نیز ضربی بگیر! این بگفت و مرکب در حمیم جهانید. حمیم سپر در سر کشید. سیامک تیغ فرود آورد، حمیم نیز تیغ او را رد کرد. پس چون آب و آتش در هم اُفتادند و به ضرب تیغ بر هم حمله می‌کردند چنانکه از هیبت حملهٔ ایشان مریخ خنجر از دست بینداخت و دل مبارزان در بدن طپیدن گرفت و گرد و غباری برآمد. آن دو مبارز در میان گرد ناپدید شدند. آن دو لشکر چشم در آن دو مبارز گماشته بودند، تا کار ایشان به کجا انجامد و مرکب کدام یک از میدان بی‌خداوند بیرون آید. ناگاه سیامک را دیدند، که از میان گرد بیرون آمد و سر حمیم یمنی در دست و خون از او چکان! راوی این داستان چنین روایت می‌کند، که چون آن هر دو لشکر از کُشته شدن حمیم آگاه شدند فغان از هر دو لشکر برآمد. ملک داراب تاج بر کلّهٔ سر خود بگردانید و حکم کرد تا کوس بشارت فرو کوفتند و عَلم شاهی در حرکت آوردند. شاه سرور چون آن حالت را بدید گفت بد حالتی است که در میان این سیصد هزار سوار یکی نیست که در میدان رود و جواب این ایرانی بگوید، امّا از آن جانب سیامک سیه قبا سر بُریده در دست رو به لشکرگاه خود کرد، چون به قلب سپاه رسید آن سر را در پای اسب ملک داراب انداخت. ملک داراب آفرین بسیار بر وی کرد و نوازش فرمود و مال و نعمت بسیار به سیامک انعام فرمود. سیامک دیگر باره عزم میدان کرد. طیطوس حکیم گفت: شب نزدیک است و امروز بسیار مبارزت نمودی، دیگر در میدان مرو که تو از آنِ خود کردی. اکنون نوبت از آن دیگری است. [مرحله ٦] حالیا حکم کنید، که طبل آسایش بزنند و بازگردند تا فردا بنگریم که کار به کجا خواهد رسید. آواز طبل آسایش برآمد، سپاه بازگشتند.» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۳۲۷–۳۲٤)

نمونه‌های دیگر ر.ک دارابنامه:

ج۱: ص ۳۲، ۸٦، ۹۵، ۱۰۲، ۲۷٦، ۲۸٦، ۳۱۸، ۳۳۵، ۳۷٤، ۳۸۳، ٤٤۰، ٤٤۸، ٤۵۱، ٤۵۹، ٤۸۳، ۵۳۵، ۵٤۲، ٦۰۱، ٦۱۹، ٦۲۸، ٦۳۱، ٦۳۹، ٦۸۳، ۷۱۹، ۸۰۳، ۸۷۹ .

ج۲: ص ٤۰، ٤۲، ۱۳۷،۱٤۸ ۱۷۵، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۵٤، ۲٦۰، ۲۸۱، ۳۲۲، ۳٤۵، ٤۵۸، ۵۰۹، ۵۲٦، ۵۹۰، ٦۰۵، ٦۳۸، ٦۷۵، ۷۵۰ .

عشق و چگونگی عاشق شدن قهرمان

عشق در قصّه‌های عامیانه، چه قصه‌های عیّاری و چه انواع دیگر، موضوعی مهم و غالباً

محوری است. قهرمان قصّه در پی یافتن معشوق به سرزمین‌های دور سفر می‌کند و ماجراهای بسیاری را پشت سر می‌گذارد و پس از جنگ‌ها و دشواری‌های بسیار، معشوق را در کنار می‌آورد. عشق در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی «نه فلسفی و عرفانی، بلکه عشقی جسمانی و تن‌خواهانه است. این عشق جسمانی انگیزه‌ای نیرومند برای کنش‌های اشخاص داستان در رسیدن به معشوق و کام‌جویی است.»(جمالی و صیادکوه، ۱۴۰۱: ۴۰۲) البته هیچ‌گاه دامان عشق آلوده نمی‌شود و با وجود انگیزهٔ جسمانی، پاک و منزه می‌ماند تا وصال دست دهد. نکتهٔ جالب آن است که در این قصه‌ها معشوق نیز موجودی فعال است نه منفعل و در مسیر عشق با عاشق همراه و همراز است و این ویژگی خاص و یگانهٔ معشوقِ قصه‌های ایرانی است.

شیوهٔ عاشق شدن در قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی معمولاً به چند شکل مشخص صورت می‌گیرد؛ قهرمان قصّه یا معشوق را در خواب می‌بیند و عاشق او می‌شود و سپس در پی شناختن و یافتن او بر می‌آید، یا با دیدن عکس معشوق، دلباختهٔ وی می‌شود، یا از طریق توصیف دیگران از معشوق، به وی دل می‌بازد و طلبکار او می‌شود، یا اینکه در حالتی میان خواب و بیداری(خلسه) معشوق را می‌بیند و عاشق می‌شود اما معشوق از نظر غایب می‌شود و عاشق در پی یافتن او برمی‌آید. در برخی از قصّه‌ها به این شکل است که قهرمان در هنگام شکار، در پی گورخر یا آهویی می‌راند و آن حیوان او را به قصری رهنمون می‌شود و در آن قصر، قهرمان با زنی یا تصویر زنی رو به رو می‌شود و دل به او می‌بازد.

در قصهٔ *سمک عیار*، خورشیدشاه در حالتی شبیه به خواب و خلسه، عاشق مه‌پری می‌شود؛ بدین صورت که او در پی گورخری می‌تازد و وقتی گورخر از نظرش غایب می‌شود با دختری خفته در خیمه روبه‌رو می‌شود که بعدها معلوم می‌شود او مه‌پری دختر فغفور چین است. در *دارابنامهٔ بیغمی*، فیروزشاه عین‌الحیات را در خواب می‌بیند و عاشق‌اش می‌شود، در *خسرو و شیرین* نظامی، خسرو و شیرین از راه توصیف و دیدن عکس، شیفتهٔ هم می‌شوند (ر.ک: نظامی، ۱۳۳۳: ۵۰-۵۵)، در قصهٔ *امیرارسلان نامدار*، امیرارسلان عکس فرخ‌لقا دختر شاه فرنگ را در کلیسا می‌بیند و عاشق او می‌شود. (ر.ک: نقیب‌الممالک شیرازی،۱۳۹۹: ۹۵) در دو منظومهٔ *همای و همایون* و *گل و نوروز* خواجوی کرمانی، همای و شاهزاده نوروز هنگام شکار، با گورخری رویاروی می‌شوند و چون در پی گور می‌رانند، زنی فریبا و زیبا را در قصر می‌بینند:

قضـــا را بـرآمـــد یکـــی تیـــره گـــرد ملـک زاده رخ سـوی آن گـرد کـرد

یکی گور دید اندر آن پهن دشت　　که بر طرف نخجیرگر برگذشت
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۸۷)

ز ناگه دید گوری برگذرگاه　　چراگر گشته بر پیرامن راه
شه نخجیر گیر شیر چنگال　　تکاور در جهانیدش به دنبال
(همان، ٦٥٢)

سام نریمان هم در *هفت لشگر*، با آهویی پر خط و خال مواجه می‌شود و در پی او می‌تازد و پس از مدتی باغی پدیدار می‌گردد و سام در آنجا دختری زیباروی را می‌بیند. (ر.ک: افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۹۵ و ۹٦)

نکتهٔ قابل توجه در قصه‌های ایرانی، فعّال بودن معشوق است که همراه عاشق، برای وصال، تلاش می‌کند. همچنین اظهار عشق از سوی زنان در قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی، خصوصیّتی یکتاست.

عاشق شدن قهرمان در دارابنامهٔ بیغمی، به شکل‌های مختلف صورت می‌گیرد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

عاشق شدن از طریق خواب

دارابنامه در واقع با خواب شروع می‌شود؛ فیروزشاه در خواب جمال دختری زیبا و فریبا را می‌بیند و دل از دست می‌دهد. دختر نام خود را با زبان رمز به فیروزشاه می‌گوید و از نظر غایب می‌شود. طیطوس حکیم، وزیر ملک داراب، آن رمز را می‌گشاید و مشخص می‌شود که او عین‌الحیات، دختر پادشاه یمن بوده است و فیروزشاه در طلب معشوق عازم سرزمین یمن می‌شود.

«فیروزشاه در خواب چون آن حسن و جمال و غایت کمال او مشاهده کرد، به صد دل و جان بر آن دلدار عاشق و نگران شد. فیروزشاه در خواب در پیش آن دلبر نیکو لقا و آن محبوب لعلین قبا خدمت کرد و گفت: ای ملکهٔ آفاق و به خوبی در جهان طاق! چه کسی و چگونه شکرستان بی‌مگسی که مقام و مأوای ما را به قدم خود مشرّف و مزیّن کرده‌ای؟... آن دختر صاحب جمال بخندید و گفت: ای شاهزاده ایران، به عشق روی تو آمده‌ام، زیرا که از آنِ تو خواهم بود. فیروزشاه گفت که من تو را کجا طلب کنم و نامت چیست؟ گفت: نام من

چشمه‌ای در تاریکی و جای من به عزّت طلب کن. نشان رویم این است که شنیدی و جمالم این است که دیدی. این گفت و غایب شد.» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۷-۱۵)

عاشق شدن با دیدن تصویر معشوق

در دارابنامه عین‌الحیات با دیدن تصویر فیروزشاه عاشق او می‌شود. سیاوش نقّاش تصویر فیروزشاه را می‌کشد و آن را در باغ جنّت‌آباد که جای گشت و گذار عین‌الحیات است، بر سر راه او بر درخت می‌زند تا اینکه او عاشق فیروزشاه می‌شود. این صحنه دقیقاً شبیه به کاری است که شاپور در قصهٔ خسر و و شیرین نظامی با شیرین می‌کند و او را به همین شکل عاشق خسرو می‌کند.

«راوی گوید که عین‌الحیات را قاعده آن بود که شب همه شب شراب خوردی و عیش کردی، چون وقت سحر شدی بر بام قصر برآمدی. چون صبح دمید بر قاعدهٔ هر روز عین-الحیات بر بام قصر برآمد و از هر طرف می‌گردید. از ناگاه نظرش بر آن درخت چنار اُفتاد. آن صورت را بر آن درخت چنار بدید که چسبانیده بودند، عجب ماند و حکم کرد که آن صورت را بیارید. خدمتکاران دویدند و آن صورت را از درخت چنار برداشتند و در پیش عین‌الحیات آوردند. عین‌الحیات در آن صورت نگاه کرد، صورتی دید زیبا برکشیده، بر مرکب گلگون سوار گشته و چوگان بر سر چنگ گرفته و گوی می‌باخت. عقل از سر عین الحیات به در رفت. گویند که عین‌الحیات در اطراف فرستاده بود، این شاهزادگان که طالب او بودند صورت‌های ایشان را جمله نقش کرده از بهر او آورده بودند. عین‌الحیات که صورت فیروزشاه را بدید حیران بماند، که مثل آن صورت ندیده بود.» (همان، ج۱: ۴۳-۴۲)

عاشق شدن پری به انسان

این نوع عشق‌ورزی بیشتر مخصوص قصّه‌های پری‌وار است و در قصه‌های عامیانه‌ای که با عناصر و فضای قصه‌های پری‌وار درآمیخته، عشق پری به انسان هم وجود دارد. در قصّه‌های پری‌وار معمولاً پریان شیفتهٔ قهرمان‌اند و خود را بر او عرضه می‌کنند و خواهان درآمیختن با قهرمان هستند و نهایتاً به فرجام شوم قهرمان می‌انجامد. پریان در قصّه‌های پری‌وار، پس از نمایان شدن به شکل گورخر و آهو بر قهرمان، غالباً به صورت زنانی زیبارو و فریبا درمی‌آیند. عشق‌ورزی پری به انسان و میل به ازدواج با او، یک موتیف و بن‌مایهٔ شناخته شده در داستان‌های عامیانهٔ پری‌وار است؛ چنان‌که در *هفت لشگر*، پری به عشق سام دچار شده و در پی

کام گرفتن از اوست. (ر.ک: صادقی شهپر، ۱۳۸۹: ١٤٤) در دارابنامهٔ بیغمی به سبب جریان داشتن بخش‌هایی از قصه در سرزمین پریان و درآمیختن با فضای قصه‌های پری‌وار، عشق پری به انسان وجود دارد؛ چنان‌که مه‌لقا، دختر شاه پریان عاشق فیروزشاه می‌شود. پری خود را به شکل گوری درمی‌آورد و فیروزشاه در شکارگاه در پیِ گوری می‌تازد و گور ناپدید می‌شود.

«فیروزشاه در شکارگاه قیصریه آن گور را دید، در پیِ او کرد. آن گور در آن چشمه جست و ناپیدا شد... گفت بدان که نام من روحانه است و تو را به حکم مه‌لقا آوردم. فیروزشاه گفت که مه‌لقا کیست؟ روحانه گفت بدان که در کوه قاف شهری هست که آن را شهر پریان گویند... جمله در فرمان ملک خنّاس جنّی است، که او از همه بزرگتر است و این ملک خنّاس دختری دارد، که تا بنیاد کوه قاف بوده است، هرگز مثل این دختر نبوده است و کس مثل او ندیده است و این دختر را مه‌لقا نام است و این مه‌لقا با این حسن و جمال عاشق تو شده است و شب و روز در آرزوی دیدار تو بوده است و در این ایّام که تو به جهانگیری مشغولی او دایم در کمین تو بوده است. چندانت بگذاشت که جواب دشمن به تمامی بگفتی، چون از کار دشمن ایمن شدی وقت آن بود که به عیش و عشرت مشغول شوی. مرا فرستاد، بدان صورت که دیدی تو را از سپاه جدا کردم و بدین موضع آوردم. فیروزشاه گفت از بهر چه آوردی و از من چه توقع داری؟ من آدمی و شما پری، ما نه هم جنس همدیگریم، ما از خاک و شما از باد، چون با هم جمع شویم؟» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۲: ٧٢٦-٧٢٢)

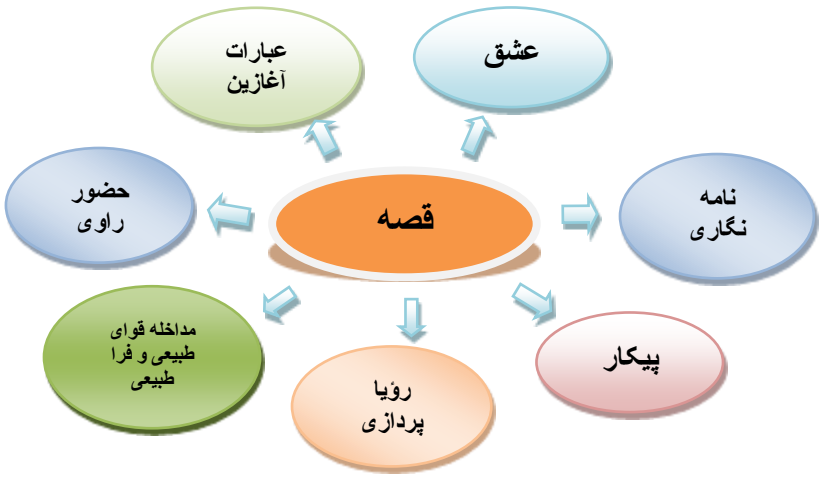
نتیجه‌گیری

قصه‌های عامیانه غالباً یک الگوی مشخص و ساختار روایی واحد و عناصر مشترک دارند که شکل کلی آن‌ها را تشکیل می‌دهد و راوی و داستان‌گزار در روایت خود، به شدت به این الگوها و عناصر روایی و کلان‌روایت پای‌بند است و دخل و تصرفات او تنها در جزئیات و شگردهای داستان‌پردازی است که گاه ممکن است برخی از این عناصر، کمرنگ یا پررنگ شود اما تغییری در روند کلی قصه پدید نمی‌آید. از بررسی قصهٔ دارابنامه مشخص شد که این داستان هم از همان الگوی روایی مشخص پیروی می‌کند و شامل عبارات آغازین، حضور راوی یا نقّال در داستان، نامه‌نگاری، رؤیاپردازی، مداخلهٔ نیروهای طبیعی و فراطبیعی در قصّه، شیوه‌های جنگ و پیکار و عشق و چگونگی عاشق شدن قهرمان است. عبارات کلیشه‌ای آغازین، که نشانهٔ تغییر موضوع داستان است و گاه برای مستند کردن آن به قول راوی مورد اعتماد یا متون کهن

به کار می‌رود. حضور راوی یا نقّال در دارابنامه، برای تلخیص یا جمع‌بندی داستان، آشکار کردن حب و بغض راوی نسبت به افراد و گاه برای عوض کردن صحنه به کار می‌رود. نامه-نگاری هم از مهم‌ترین شگردهای روایی قصّه‌های عامیانه است که الگوی تقریباً ثابتی دارد. در دارابنامه، نامه‌ها را می‌توان را در سه نوع گنجاند؛ نامه‌هایی که آغازی ساده، بدون هیچ گونه عبارت عربی یا القاب خاص دارند. نامه‌هایی که فقط با بسم‌الله الرحمن‌الرحیم آغاز می‌شوند و نهایتاً نامه‌هایی که دارای ثنای سه‌گانهٔ خداوند، پیامبران و پادشاه است. کارکرد رؤیا و خواب در دارابنامه، یاریگری و راهنمایی قهرمان و آگاهی‌بخشی از وقایع و خطرات است. مداخلهٔ نیروهای طبیعی در دارابنامه به صورت یاری شدن قهرمان از سوی پرنده و دیگر موجودات و عناصر طبیعی صورت می‌گیرد. همچنین ارتباط قهرمان قصّه با سروش غیبی یا پری و یاری گرفتن از آن‌ها از گونهٔ مداخلهٔ قوای فراطبیعی در قصه است. جنگ و پیکار هم معمولاً هفت مرحله دارد و شگردی است که از طریق آن بخش بزرگی از روایت برساخته می‌شود. شرح پیکارها در دارابنامه از این قاعدهٔ کلی و مکرّر بیرون نیست اما این هفت مرحله همیشه در یک جا توصیف نمی‌شود. عاشق شدن هم یا از طریق خواب یا دیدن عکس معشوق صورت می-گیرد و عاشق در طلب معشوق راهی سفر به سرزمین‌های دور می‌شود.

شکل ۱) نمودار بسامدی عناصر روایی در داراب‌نامه

شکل۲)عناصر روایی قصه‌های عامیانه



منابع

کتاب‌ها

افشاری، مهران، و مداینی، مهدی. (۱۳۷۷). *هفت لشگر (طومار جامع نقّالان)*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بیغمی، مولانا محمّدبن احمد. (۱۳۸۱). *دارابنامه*، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی.

خواجوی کرمانی. (۱۳۷۰). خمسه، تصحیح سعید نیاز کرمانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا. (۱۳۸۷). *قصّه‌های عامیانه ایرانی*، تهران: سخن.

طرسوسی، ابوطاهر. (۱۳۸۰). *ابومسلم نامه*، به کوشش حسین اسماعیلی، تهران: معین.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۳۳). *خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی ابن سینا.

نقیب‌الممالک شیرازی، میرزا محمدعلی. (۱۳۹۹). *امیرارسلان نامدار*، به ویراستاری منوچهر کریم‌زاده، تهران: طرح نو.

مقالات

جمالی، سارا، و صیادکوه، اکبر. (۱۴۰۱) بررسی و تحلیل شیوه‌های وصف عشق در سمک عیار. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*، *۱۴*(۵۲)، ۳۸۴- ۴۰۶. Doi:10.30495/dk.2022.1934952.2302

صادقی شهپر، رضا. (۱۳۸۹). نیما یوشیج و یک قصهٔ پری‌وار (بررسی و مقایسهٔ ساختاری شعر «پی دارو چوپان» با قصه‌های پری وار). *جستارهای ادبی*، ۳۹(۷)، ۱۳۹-۱۵۹.

مولوی، فؤاد. (۱۴۰۲). تاریخ و فرم ادبی؛ تأملی در شکل‌شناسی دارابنامهٔ بیغمی. *جستارهای ادبی*، ۵۶(۲۲۱)، ۸۱-۱۰۳. Doi:10.22067/jls.2023.82886.1438

هاناوی، ویلیام. (۱۳۹۲). رمانس‌های عامیانه فارسی پیش از دوره صفوی. ترجمه ابوالفضل حرّی. *کتاب ماه ادبیات*، (۱۹۳)، ۱۱- ۶.

هاناوی، ویلیام. (۱۳۹۲). عناصر روایی در رمانس‌های پیش از عصر صفویه. ترجمه ابوالفضل حرّی. *کتاب ماه ادبیات*، (۱۹۴)، ۲۳ – ۱۷.

هاناوی، ویلیام. (۱۳۹۳). ویژگی‌های رمانس‌های پیش از عصر صفوی. ترجمه ابوالفضل حرّی. *کتاب ماه ادبیات*، (۲۰۰)، ۱۴ – ۱۰.

References

Books

Afshari, M., & Madayeni, M. (1998*). Seven armies(Haft Lashkar,Toomare jamea naqqalan)*, Tehran: Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies. [In Persian]

Bighmi, M., (2002). *Darabname*, Corrected by Zabihullah Safa, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Khajoo Kermani. (1992). *Khamsa*, edited by Saeed Niaz Kermani, Kerman: Shahid Bahoner University. [In Persian]

Mahjoub, M. (2012). *Folk literature of Iran*, by Hasan Zulfaqari, Tehran: Cheshme. [In Persian]

Mirabedini, H. (2012). *History of Iranian fiction literature*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Naqib-ul-Mamalek Shirazi, M. (2019). *Amir Arslan Namdar*, edited by Manouchehr Karimzadeh, Tehran: New Design. [In Persian]

Nizami Ganjavi, E. (1955). *Khosrow and Shirin*, edited by Vahid Dastgardi, Tehran: Ibn Sina Bookstore. [In Persian]

Tarsousi, A. T. (2001). *Abu Muslim Nameh*, edited by Hossein Esmaili, Tehran: Moin. [In Persian]

Zakavati Karagozlu, A. (2007). *Iranian folk tales*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Articles

Hanaway, W. (2012). Narrative elements in romances before the Safavid era. Trans. Abulfazl Harri. *Book of the Month of Literature*, (194), 23-17. [In Persian]

Hanaway, W. (2012). Persian folk romances before the Safavid era. Trans. Abulfazl Harri. *Book of the Month of Literature*, (193), 11-6. [In Persian]

Hanaway, W. (2013). The characteristics of romances before the Safavid era. Trans. Abulfazl Harri. *Book of the Month of Literature*, (200), 14-10.. [In Persian]

Jamali, S., & Sayadkoh, A. (2022) Investigation and analysis of the ways of describing love in Samak Ayar. *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 14*(52), 384- 406. Doi:10.30495/dk.2022.1934952 .2302 [In Persian] .

Molvi, F. (2023). History and literary form; A reflection on the morphology of Darabnama Beghami. *Literary Essays, 56*(221), 81-103. Doi:10.22067/jls.2023. 82886.1438 [In Persian]

Sadeghi Shahpar, R. (2010). Nima Yoshij and a fairy tale (examination and structural comparison of the poem "Peye Daru Chopan" with fairy tales). *Literary Essays, 39*(7), 139-159. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 62, Winter 2024, pp. 418-449
Date of receipt: 18/12/2024, Date of acceptance: 6/3/2025
(Research Article)
DOI:

Morphology of the Folk Tale Darabnameh of Bighami

Zahra kord[1], Dr. Reza sadeghi shahpar[2], Dr. Shahrooz jamali[3]

Abstract

Darabnameh, by Mohammad Beighami, is an epic-romance tale, dating back to the 9th century AH, and is one of the folk tales of Persian literature. Folk tales have some common narrative elements that give them a single narrative form and structure, and storytellers adhere to these patterns and organize their story structure with the help of and based on these elements and techniques. In this study, the researchers seek to examine *Darabnameh* in terms of form and narrative elements and answer the main question of whether this story is based on the narrative and structural pattern of Iranian folk tales or not? The results of the studies show that the aforementioned story follows the same pattern and has all the narrative elements common to folk tales in terms of form and structure. The opening phrases, the presence of the narrator and speaker in the story, epistolary writing, dream visions, the intervention of natural and supernatural forces in the story, the methods of warship, and the way the hero falls in love are among the elements and techniques used by the storyteller in *Darabanamah* of Beghami, and from a morphological perspective, the author has made the tale follow the macro-narrative pattern of these stories; in such a way that when compared with other Iranian folk tales, complete similarity is observed in their narrative structure.

Keywords: Folk Story, Darabanamah of Beghami, Morphology, Narrative Elements.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. kordirani20@yahoo.com
[2] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. (Corresponding author) r.s.shahpar@gmail.com
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. shahroozjamali@iauh.ac.ir