

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال شانزدهم، شماره 30، بهار و تابستان 1397 (صص 186-165)

تحلیل ساختاری قصه فیروز شاه (داراب نامه بیغمی)

1- آسیه محمدابراهیمی

2- غلامحسین شریفی

چکیده

رمانس داراب نامه (قصه فیروزشاه) توسط «مولانا محمد بیغمی» روایت و به قلم محمود دفتر خوان در سال 878 هـ. در تبریز کتابت شده است. پیشتر به ساختار این گونه آثار کمتر توجه می شد؛ در حالی که سرمایه عظیمی از مسائل فرهنگی و ادبی هر عصر و یا چندین دوره در آنها دیده می شود؛ اما در دوره های اخیر و به ویژه پس از تحقیقات محمد جعفر محجوب درباره ادبیات عامیانه، آثاری به این موضوع اختصاص یافته است. پژوهش حاضر کوشش کرده است تا با شیوه توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع مکتوب کتابخانه ای، به مطابقت مهم ترین عناصر داستان با متن مذکور بپردازد و بدین پرسش اصلی پاسخ دهد که آیا اساساً می توان این قبیل نظریات را بر داستان های فارسی تحمیل کرد؟ بررسی نشان داد که این عناصر، نه با پیچیدگی های امروزی، بلکه به شکل ساده و ابتدایی در این داستان دیده می شود.

کلید واژه ها: داستان عامیانه، داراب نامه، بیغمی، عناصر داستان، ساختار.

1- مقدمه

داراب که در داستان های ملی پسر بهمن و همای چهارآزاد است، پدر دارای دارایان، آخرین پادشاه کیاتی بود، اما در این داستان فرزند او دارا نام ندارد، بلکه نام او فیروز شاه است. او در این جا پادشاهی مقهور نیست، بلکه جهان دار و جهان گشا و در هرکاری از عشق و جنگ پیروز است

1- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان. (نویسنده مسئول) Email: ebrahimi.a1221@stu.ltr.ui.ac.ir

2- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان Email: gh.sharifi[at]ltr.ui.ac.ir

تاریخ دریافت: 96/1/16

تاریخ پذیرش: 96/12/20

محور اصلی داستان عشق فیروز شاه به عین الحیات است. فیروز شاه به سودای این عشق سر در بیابان می‌گذارد و جنگ‌ها می‌کند. ملک داراب نیز در جستجوی فرزند به تجهیز سپاه می‌پردازد و حوادث زیادی را اعم از شکستن طلسم‌ها و جنگ با جنیان و جادویان، پشت سر می‌نهد. قصه گویی و داستان سرایی در میان ملل مختلف همواره جایگاهی والا داشته است. «داستان سرایی قدمتی به اندازه زندگی فکری بشر و غور او در دنیای اندیشه دارد. باز گشت به خود، طرح مسایل فلسفی، اجتماعی و حتی روانی در کهن‌ترین آثار داستانی بشر نیز دیده می‌شود» (دقیقیان، 1371: 13). صاحب نظران، امروزه در بررسی‌های علمی ادبیات می‌کوشند تا مأخذ تاریخی و اجتماعی آنها را شناسایی و طبقه‌بندی کنند. قصه‌های عامیانه‌ای که از سویی در میان توده مردم رواج داشته است و از سوی دیگر شرح سرگذشت و ماجراهای شاهان، امیران، بازرگانان، مردان و زنان گمنامی است که بر حسب تصادف با وقایع عبرت‌انگیز و شگفتی‌آفرین رو به رو شده‌اند. این قصه‌ها به زبان ساده و رایج روزگار بازگو شده است و از آنها به عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود» (میرصادقی، 1366: 37). این آثارگاه دارای مأخذ تاریخی و گاه اساطیری است و چه بسا برخی از آنها از تلفیق فرهنگ‌های گوناگون چندین سرزمین پدید آمده باشد. محجوب بر این باور است که اکثر این قصه‌ها حماسی است، اما به هر حال همه آنها از این چند نوع خارج نیست: 1- تخیلی، مانند امیر ارسلان 2- تاریخی، مثل اسکندرنامه‌ها 3- دینی، مانند خاورنامه 4- دینی و تاریخی، مانند مختارنامه 5- عاشقانه، مانند هفت پیکر (محجوب، 1387: 117 و 116). نام درست داراب نامه، بنابر حدس صفا «فیروز شاه نامه» است؛ زیرا سراسر کتاب از هنرنمایی و جنگاوری و عشق فیروز شاه پسر ملک داراب مشحون است و نسخه چاپی «قصه فیروز شاه ابن ملک داراب» به زبان عربی این موضوع را تأیید می‌کند. مطابق تحقیقات انجام شده، داستان فیروزشاه سینه به سینه و دهان به دهان می‌گشت و به رسم سرزمین‌های اسلامی قصاصان آن را برای مردم روایت و در آن تصرف می‌کردند؛ به طوری که این داستان نیز مانند تمام قصه‌های هم‌نوع خود با تغییرات و شاخ و برگ‌های فراوانی به دست ما رسیده است. همچنین متن عربی داستان کوتاه تر ولی کامل تر و قصه در آن تمام تر است و مترجم یا گزارنده متن عربی از اشعار فراوان عاشقانه که بر زبان عاشقان و معشوقان جاری شده در متن داستان آورده است (بیغمی، 1341: 768). این قصه توسط «مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد طاهری (طامری) المشهور به بیغمی» از قصه پردازان قرن هشتم و نهم هجری برای کاتبی که دفتر خوان نام داشته، گزارش و املا

شده و او نوشته است. در این اثر به مقتضای داستان، ابیاتی از شاعران بزرگ و یا درجه دو و سه آمده است. ارزش این کتاب فقط به خاطر زبان و نوع انشاء فارسی آن نیست؛ بلکه از روی آن می توان اطلاعات بسیار سودمندی درباره تاریخ اجتماعی ایران، جنگ ها، طبقات اجتماعی به ویژه عیاران و جوانمردان، دربارها و روابط میان کشورها به دست آورد. بر طبق نظریات اخیر، این داستان پهلوانی جزو رمانس های ادبیات فارسی است و اگر چه پهلوانی است، اما تنها شرح ماجراجویی و حوادث جهانگیری نیست، بلکه علت همه وقایع، عشق پادشاه زاده ایران به شاهزاده یمن است؛ البته این جستجو تنها با حوادث پهلوانی همراه نمی شود، بلکه کتاب سرشار از عشق های فرعی است که وقایع جدیدی را می آفریند.

1-1- بیان مسأله و سوالات تحقیق

داستان های عامیانه از مهم ترین شاخه های داستانی در ادبیات فارسی به شمار می رود. بنابراین بی شک تحلیل جوانب مختلف صوری و محتوایی هر یک از آنها می تواند میزان بهره مندی از مطالعه در این زمینه را به مراتب افزایش دهد. در این راستا به نظر می رسد یکی از مهم ترین این مسائل، انطباق تحلیل های انجام گرفته در نقد ساختار داستان ها، با قصه های عامیانه است. پژوهش حاضر بر آن است تا به جستجو و تحقیق درباره اصلی ترین عناصر داستانی در قصه فیروزشاه پردازد و میزان هماهنگی هر یک را بررسی نماید. مهم ترین پرسش ها در این زمینه عبارت است از این که آیا اساساً می توان این قبیل نظریات را بر داستان های فارسی تحمیل کرد؟ و نیز آیا عناصر داستان در داراب نامه، با پیچیدگی که در داستان های امروزی وجود دارد، دیده می شود و یا به صورت ابتدایی و ساده جریان داستان را به پیش می برد؟

1-2- اهداف و ضرورت تحقیق

مطابقت داستان های عامیانه با مبانی و نظریات پذیرفته شده در حوزه نقد و نیز تحلیل محتوای این آثار، از سویی می تواند به طبقه بندی و انتظام این گونه از تحقیقات کمک کند و از سوی دیگر در تبیین اصول حاکم بر داستان ها، مؤثر باشد. بنابراین اصلی ترین هدف این پژوهش نشان دادن میزان و چگونگی انطباق عناصر داستان با داراب نامه بیغمی و به تبع آن دیگر قصه های عامیانه است.

1-3- روش کار

روش کار در این پژوهش بر مبنای تحلیل متن با استفاده از منابع مکتوب کتابخانه ای و به

صورت غیر میدانی است. در ابتدا داستان داراب نامه و سپس عناصر داستان بر اساس نظریه های جدید، مطالعه گردید و سپس این عناصر و عوامل مطرح در نقد داستان، با اثر مذکور مطابقت داده شد تا میزان هماهنگی این قبیل عناصر با موضوعات تحلیل داستان سنجیده گردد.

1-4-پیشینه تحقیق

آثار چنددی درباره شیوه روایت و مفاهیم و سبک این اثر نوشته شده است، مانند: رساله کارشناسی ارشد با عنوان «مقایسه سبک شناسانه داراب نامه طرسوسی و داراب نامه بیغمی» از هاجر عظیمی فشی، که در سال 1391 در دانشگاه الزهرا نگاشته شده است و در آن وجوه اشتراک و افتراق سبکی دو داراب نامه بررسی شده است. بدین منظور ویژگی های ادبی، زبانی و محتوایی هر دو اثر بر اساس نظریات سبک شناسانه سیروس شمیسا تحلیل گردیده است. همچنین مقاله «بررسی تطبیقی مضمون عشق در داراب نامه طرسوسی و داراب نامه بیغمی» از افسانه بهرامیان و عطا محمد رادمنش، که متعلق به همایش ملی ادبیات غنایی در سال 1395 است و در آن داراب نامه بیغمی به عنوان اثری غنایی و داراب نامه طرسوسی در قالب اثری حماسی در نظر گرفته شده است و نگارندگان با روش توصیفی و تحلیلی، عشق و مضامین مربوط به آن همانند سفر برای وصال معشوق، عاشق شدن در یک نگاه، عشق غیر انسان به انسان و ... را بررسی کرده اند و در پایان نتیجه گرفته اند که این دو اثر از سبک بیانی متفاوتی در این زمینه برخوردار هستند. پژوهش دیگر در این زمینه، مقاله چاپ شده در سال 1394 در نشریه ادب و زبان دانشگاه کرمان با عنوان «بررسی وجوه روایتی در داراب نامه بیغمی» از خدیجه رحیمی صادق است. در این اثر، نویسنده، داراب نامه را به عنوان روایتی اسطوره ای از جنبه های مختلف و با تکیه بر نظریه تودوروف بررسی کرده است. برخی از پژوهش ها نیز بر اساس یکی از عناصر داستان شکل گرفته است مانند مقاله «عنصر شخصیت و شخصیت پردازی در منظومه ی داستانی هفت پیکر نظامی» که در سال 1394 توسط احمد غنی پور ملکشاه، مرتضی محسنی و مرضیه حقیقی در پژوهشنامه ادب غنایی چاپ شده است و در آن به شیوه های ترسیم شخصیت در هفت پیکر نظامی با استفاده از گفتگو، کنش، نام، رنگ و توصیف پرداخته شده است. این تحقیق با الگو گرفتن از مقاله شهرزاد نیازی و علی اصغر باباصفیری با نام «تحلیل ساختاری داستان نل و دمن فیضی دکنی» که در سال 1390 در فصلنامه نقد ادبی چاپ شده، انجام گرفته است. در این مقاله، منظومه عاشقانه نل و دمن- که

از آثار داستانی قرن دهم در هند است - بر اساس عناصر تشکیل دهنده داستان مانند طرح، شخصیت، زاویه دید و غیره بررسی شده است.

2- طرح (پیرنگ)

کوتاه ترین تعریفی که برای پیرنگ آورده اند، واژه الگو است که خلاصه شده الگوی حوادث است؛ بنابراین پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می کند (میرصادقی، 1364: 152). ارسطو تعریف صریحی برای پیرنگ ارائه داده و آن را تنظیم کننده حوادث و تقلید از عمل دانسته است. بر پایه نوشته او تقلید از عمل یا طبیعت در داستان باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشد و پیرنگ گسترش و حرکت داستان از آغاز تا پایان است (زرین کوب، 1369: 84). مطابق نظر ارسطو و حکمای یونان، که اجزای داستان را در طرح کلی تراژدی مورد توجه قرار داده اند، پیرنگ همان سیر حوادث و ارتباط میان آنها است. انواع پیرنگ عبارت است از: پیرنگ ساده و پیرنگ پیچیده (مهدی پور عمران، 1386: 113-114). بیشتر داستان های بلند و رمان ها به دلیل گستردگی و پراکندگی گره ها و حادثه ها، دارای پیرنگ پیچیده است؛ بنابراین داستان بلند فیروز شاه نیز با وجود سادگی دارای حوادث مختلف و طرح پیچیده است. پراپ (1970م) اعتقاد دارد، آرامش در صحنه آغازین داستان که وی آن را از خویشکاری های مقدمه می شمارد، به وسیله نیروها و حوادثی در سیر داستان به هم می خورد و وضعیتی نامتعادل به وجود می آید و ممکن است تعادل اولیه خود را باز یابد و یا نه (پراپ، 1386: 60). با توجه به این نکته و نیز چگونگی آغاز یک داستان و زمینه ذهنی ایرانیان نسبت به قصه های عامیانه فارسی، این پرسش مطرح می شود که آیا روش همه نویسندگان یک سرزمین، برای آغاز یک داستان - به ویژه قصه عامیانه - یکسان است؟ در پاسخ باید گفت، به نظر می رسد هر نویسنده روش ویژه ای برای آغاز داستان خود دارد و همین امر سیر منطقی رویدادها و حوادث را در طول داستان رقم می زند.

از سوی دیگر پیرنگ اغلب بر واژگونی موقعیت‌ها بنا می‌شود، به طوری که شخصیتی ممکن است در خود چیزی کشف کند که قبلاً از آن خبر نداشته است و همین آگاهی و استشعار، موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌ها در او می‌شود (میرصادقی، 1364: 160 - 159). این حالت واژگونی و یا دگرگونی موقعیت‌ها، در داستان داراب‌نامه با گره افکنی‌های مداوم پیش می‌رود. در ابتدا فیروزشاه در خواب معشوق را می‌بیند؛ اما نمی‌داند که او کیست و چگونه می‌توان وی را یافت. بنابراین اولین گره داستان که به شروع حرکت منجر می‌شود، شکل می‌گیرد. این گره افکنی با ماجراها و حوادث فراوان قصه پیچیده‌تر می‌شود. فیروزشاه به دلیل شهرت خود به عنوان یک شاهزاده، متنگروار به جستجوی معشوق می‌پردازد، همراهانش به هیچ شهر وارد نمی‌شوند، روزها از بیابان‌ها عبور می‌کنند و شب‌ها در کنار چشمه‌ها و چمنزارها می‌خوابند. فیروزشاه در حرکت به سوی عین‌الحیات با حوادث زیادی رو به رو می‌گردد. این حوادث و درگیری‌ها به کشمکش قهرمان اصلی و همراهانش با دیگر نیروها منجر می‌شود. به طور کلی کشمکش چهار نوع است: جسمانی، ذهنی، عاطفی، اخلاقی. در تمام داستان‌ها دست‌کم، یکی از این چهار نوع کشمکش وجود دارد (همان: 163). در داستان حاضر، کشمکش ابتدا اگر چه ابتدایی و ساده است، اما به صورت عاطفی و مربوط به زمانی است که فیروزشاه عاشق عین‌الحیات می‌شود و گروهی را برای یافتن او به یمن روانه می‌کند؛ اما خود نیز نمی‌تواند تحمل کند و پس از مدتی خویشتن‌داری روانه سفر می‌گردد: «نیم‌جانی که در غرقاب بالای عشق دست و پا می‌زند، که با شد که به کنار ساحل نجات برسد اگر دست و پای نزنم، البته می‌دانم که در دریای غم و فراق غرقه‌گردم! شاهزاده [به فرخ‌زاد] گفت: مصلحت در آن دیده‌ام که من نیز در عقب سیاوش به یمن بروم و او را در یمن ببینم (بیغمی، 1339: 23)». کشمکش اخلاقی نیز زمانی رخ می‌دهد که گروه در گرداب و طوفان گرفتار می‌شوند. ابتدا فیروزشاه داوطلب می‌شود تا فداکاری کند و به جزیره برود و بر طبل بکوبد تا طوفان فروکش کند، اما قادرشاه با او مخالفت می‌کند و خود عازم می‌شود: «فیروزشاه گفت: چون جمله به هلاک خواهیم آمدن، پس مصلحت در آن است که این سربازی من بکنم، و خود را فدای این طایفه بکنم. اگر من به هلاک آیم این قوم خلاص شوند. مرا به دعای خیر یاد کنند ... گویند که قادرشاه چون این حالت بدید با خود گفت که: تو دعوی خدمت‌کاری فیروزشاه می‌کنی! هیچ‌روا نباشد که فیروزشاه خود را فدای تو کند و او به حسرت هلاک شود و من زنده بمانم ... و به هر دو دست دامن فیروزشاه را بگرفت و

گفت: ... هزار جان و جوانی من فدای تو باد (همان: 75-77).» در دیگر حوادث داستان، کشمکش‌ها به طور کلی از نوع جسمانی است. یعنی دو شخصیت با تو سل به زور و نیروی جسمانی با هم درگیر می‌شوند. مانند نبرد میان فرخ زاد و زنگیان: «فرخ زاد به طال زنگی رسید، نعره به طال زنگی زد که ای نابکار! جان از چنگال ما کجا بری؟ طال زنگی سپری با خود داشت، در سر کشید. فرخ زاد بزد بر قبه سرش که از هم بشکافت. سر بدزدید، بر یال مرکب آمد. سر مرکب بر خاک افتاد. خواست که برخیزد، فرخ زاد خیز کرد و بر سینه اش بنشست و هر دو دستش را بیست و سوار شد (همان؛ 1339: 203).» جنگ قهرمان با شاه سرور، درگیری او با قادر شاه و قاهر شاه، کمک فیروز شاه در وصال قاهر شاه و معشوقش، برخورد فیروز شاه با ساکنان قلعه جمیله، درگیری فیروز شاه با شاهزاده هورنگ، اسارت فیروز شاه و فرخ زاد، جنگ قهرمانان با قطران و سپاهش و مقابله آنها با زرده جادو و در نهایت مقابله فیروز شاه و شاه سرور از جمله گره افکنی های داستان به شمار می‌رود و در سیر داستان گره‌گشایی های مداوم رخ می‌دهد. به بیان دیگر تنه اصلی داستان که شامل سیر جستجوی شاهزاده برای وصال با معشوقش، عین الحیات، است با حوادثی آمیخته شده که هر کدام گره تازه‌ای در داستان به وجود آورده و تعادل زمینه را بر هم می‌زند، اما بلافاصله پس از کشمکش که گاه سطحی و ابتدایی است، داستان به مدت کوتاهی سیر طبیعی و تعادل خود را باز می‌یابد و دوباره با حادثه‌ای بر هم می‌خورد. این حوادث در داراب نامه دارای اوج و حضیض قابل توجهی نیست و تنها در جریان اسارت فیروز شاه و فرخ زاد است که داستان با وجهی غمگنانه اوج می‌گیرد و فاجعه رخ می‌دهد. بحران‌ها در داستان می‌تواند مدتی به طول انجامد و حتی در مواضعی انتظار یا حوادث فرعی جریان آن را قطع کند. اما به هر حال، تمام بحران‌ها دارای یک وجه اشتراک است و آن این است که به یاری حوادثی غیرعادی احساس اشخاص داستان را به سطحی بالاتر از سطح احساس عادی بر می‌کشند (یونسی؛ 1351: 224). در داراب نامه این حوادث غیر عادی به دو بخش تقسیم می‌شوند: الف) داستان‌هایی که برخلاف انتظار خواننده و یا برهم خوردن سیر منطقی داستان به وقوع می‌پیوندد؛ مانند درگیری فیروز شاه و همراهانش در مسیر حرکت به سوی عین الحیات با نیروهای خارجی همچون افراد قلعه جمیله، شاه هورنگ، شاه سرور و... ب) حوادثی که به یاری جادو رخ می‌دهد و از آنجا که این امر یکی از عناصر تکرار شونده (موتیف) داستانهای عامیانه است، در این داستان هم در قالب زرده جادو، طبل جادویی و... بروز می‌کند. از نگاهی دیگر نیز

می توان پیرنگ داستان ها را تحلیل کرد. عده ای پیرنگ را به دو دسته بسته و باز تقسیم کرده اند. پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیتی پیچیده و تو در تو و خصوصیتی فنی و نیرومند برخوردار باشد. در پیرنگ باز به عکس پیرنگ بسته نظم طبیعی حوادث، بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد (میر صادقی 1364: 165-166). با تحلیل حوادث داستان مشخص می شود که پیرنگ مضمون اصلی (تم) آن بسته است و گره افکنی و گره گشایی های پی در پی، نظمی تصنعی به آن داده است. البته گفتنی است که این تقسیم بندی نمی تواند محکی برای ارزش گذاری متن به شمار رود؛ به طوری که مثلاً داستان های اسرار آمیز در نوع اول قرار می گیرد. بنابر آنچه گفته شد طرح خوب، طرحی است که همه عناصر را اعم از حوادث، سیر منطقی، متوالی و علی، گره افکنی و گره گشایی منظم و کشمکش های جذاب دارا باشد و داستان عامیانه داراب نامه تا حد زیادی دارای ویژگی های فوق است و خواننده به صورت آگاهانه و گاه مسخ شده حوادث را به انتظار پایان آنها و وصال دو قهرمان دنبال می کند. در طرح این داستان باید گفت تقریباً هیچ حادثه و یا نکته ای وجود ندارد که با کلیت داستان بی ارتباط باشد و این امر در ارزش گذاری طرح آن بر اساس منطق ارسطویی که پیشتر بدان پرداخته شد، جایگاه والایی دارد.

3- شخصیت و شخصیت پردازی

شخصیت می تواند بازگوکننده درون و اندیشه نویسنده تلقی گردد؛ زیرا هر شخصیت با صحنه، گفتگو، توصیف، حادثه و ... در ارتباط است و همه این عوامل زمینه ایجاد یک داستان را فراهم می آورد. «در میان عناصر داستان دو عنصر شخصیت و عمل نقش اساسی دارند و اهمیت آن دو به حدی است که گاهی اوقات داستان ها را بر اساس اهمیتی که به هر کدام از این دو داده شده است تقسیم می کنند (میور، 1373: 17)». شخصیت پردازی در مباحث نقد ادبی همواره مطرح بوده است و به ویژه در قرن هجدهم میلادی با توجه به رواج افکار انسان مدارانه آرام آرام شخصیت در داستان جایگاه ویژه ای یافت و افرادی چون فلوربر، جرج ایوت و داستایفسکی به شخصیت پردازی توجه خاصی کردند (نیازی و بابا صفری، 1390). نویسنده ممکن است برای شخصیت پردازی در داستان از سه شیوه استفاده کند: 1- ارائه صریح شخصیت ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم؛ به طوری که زاویه دید فردی یا خود راوی در داستان، خصوصیات و خصلت های شخصیت های داستان را توضیح می دهد. 2- ارائه شخصیت از طریق عمل شخصیت با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن؛ این روش خاص نمایشنامه ها است؛ هر چند اغلب

نویسندگان ترجیح می دهند از این روش در پرداخت اشخاص داستان‌شان استفاده کنند. 3- ارائه درون شخصیت بی تعبیر و تفسیر؛ به این ترتیب که با نمایش اعمال و کنش های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیر مستقیم، شخصیت را می شناسد. این روش به وجود آورنده رمان های «جریان سیال ذهن» است (همان: 187-192). طبق تحلیل های صورت گرفته می توان گفت داراب نامه و شاید بیشتر داستانهای عامیانه ایرانی در ارائه شخصیت از شیوه نخست بهره می گیرد؛ به بیان دیگر، در صحنه آغازین طرح داستان، نویسنده صریحاً به معرفی مستقیم شخصیت های داستان می پردازد. این روش در اکثر داستان های عامیانه جهان هم دیده می شود؛ زیرا پراب در طبقه بندی قصه های پریان، تقریباً در صد قصه این وضعیت آغازین را مشاهده کرده است. درباره داستان های ایرانی شبیه داراب نامه بیغمی می توان این امر را به دلیل مخاطبان ساده آنها تصور کرد. چون راویان و مخاطبان از عموم مردم هستند، پس روش های پیچیده ارائه شخصیت کمتر دیده می شود. به طور مثال؛ در داراب نامه می خوانیم: «شاه بربر زمین وزیر داشت نیک اختر وزیر نام» و یا «پهلوان پیل زور که پهلوان پای تخت ملک داراب بود و از فرزندان رستم زال زر بود(بیغمی؛ 1339: 7 و 3)».

3-1- شخصیت ایستا و شخصیت پویا

پس از شناخت روش های شخصیت پردازی، می توان شخصیت های داستان را به دو نوع؛ ایستا و پویا تقسیم نمود. شخصیت ایستا شخصیتی است که تغییر نمی کند یا اندک تغییری را می پذیرد. به بیان دیگر، در پایان داستان همان گونه ظاهر می شود که در آغاز بوده است. شخصیت پویا شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحول شود و جنبه ای از شخصیت، عقاید و جهان بینی یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود (میر صادقی، 1364: 195 و 194). شخصیت های اصلی داستان داراب نامه در دسته شخصیت های ایستا قرار دارند. فرخ زاد، فیروز شاه، عین الحیات و... در سیر داستان وصال فیروز شاه و عین الحیات تغییری نمی کنند و با وجود حوادث فراوان و گره افکنی های بسیار همواره شخصیتی ثابت و ایستا دارند.

3-2- تقسیم بندی شخصیت ها بر اساس مبانی ذهنی - ایدئولوژیکی صاحب نظران

در این باره دو دسته شخصیت مشترک را می توان مشاهده کرد: 1- شخصیت صرفاً به عنوان یکی از اشخاص داستان؛ معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنه داستان می گذارد، با شگردهای مختلفی که نویسنده به کار می برد ویژگی خود را ظاهر می سازد و سرانجام

از صحنه داستان بیرون می رود. 2- شخصیت به عنوان یک پدیده پدیدار شناختی. نظریه پردازان در این باره، شخصیت را مقوله ای ایستا نمی بینند. در این جا شخصیت، موجود پویایی است که هستی او در کنش های داستانی پدیدار می شود؛ گرچه این شخصیت از طرح کلی داستان پیروی می کند ولی گاهی خود ابتکار عمل را به دست می گیرد و به اصطلاح همه چیز را رهبری می کند (اخوت، 1371:126 و 125). علاوه بر این، در سیر داستان شخصیت ها ابتدا در قالب اشخاص اصلی و سپس فرعی به طور صریح یا ضمنی معرفی می شوند و حوادث را به دست می گیرند. به طوری که پیش از ورود به داستان فیروزشاه، ملک داراب پدر او معرفی شده و توجه اصلی راوی یا راویان بر ویژگی بارز او یعنی مجرد بودن و فرزند نداشتنش متمرکز می شود. بعد از چاره اندیشی وزیری به نام طیطوس، ملک صاحب فرزندی به نام فیروزشاه می شود و از این جا تمرکز اصلی حوادث و وقایع بر فیروزشاه قرار می گیرد. وی به همراه فرخ زاد پسر پیلزور که همزاد فیروزشاه بوده در داستان ها به عنوان قهرمانان اصلی نام برده می شوند. لازم به ذکر است که در جریان وقایع قصه اشخاص دیگری مثل قادر شاه، الیاس و... نیز ظاهر می شوند که اغلب به عنوان شخصیت یاریگر حضور دارند و حوادث به یاری آنها کنترل می شود. نکته مهم دیگر این که با توجه به نوع این اثر که رمانس است، صحنه های رزم به اندازه بزم و گاه بیشتر از آن دیده می شود؛ بنابراین با وجود این که در داستان های عشقی عمدتاً قهرمانان اصلی عاشق و معشوق هستند، در این جا عین الحیات خود به عنوان شخصیت فرعی ظاهر می شود که قهرمان اصلی به همراه یاری گران خود در جستجوی او هستند و جریانات داستان تماماً بر حوادث آن تمرکز یافته است. همان گونه که می دانیم داستان مجموعه روابط بین اشخاص آن است. از سوی دیگر توصیف، گاه به عنوان ابزار و گاه در قالب هویتی مشخص ارائه می شود. در باره این اثر باید گفت، راوی هنگام معرفی صریح شخصیت هایی نظیر فیروزشاه، فرخ زاد، قطیر و قاطر و... از توصیف به عنوان ابزار بهره برده است و با استفاده از آن، ویژگی های شخصیت مد نظر را تبیین می نماید. اما گاه توصیف در قالب هویت مطرح می شود. بدین معنا که ورود شخصیت های جدید مانند الیاس، میره، شریفه، گهرتاج و... همراه با توصیفات راوی است که اغلب این توصیفات زمینه مساعدی جهت هنرنمایی راوی به شمار می رود و جنبه های غنایی اثر را - فراتر از رمانس گونه بودن آن - تقویت می نماید. به طور مثال؛ نویسنده در توصیف زرده جادو چنین می گوید: «پیرزنی به غایت بدشکل با روی زرد و پشت دوتو و ناخن دراز و سر برهنه و موی

سفید به هم برآمده، دو شیشه در پیش نهاده و دودی عظیم از آن شیشه ها بیرون می آمد (بیغمی؛ 1339: 220).» از دیدگاه دیگر، شخصیت را به شخصیت های قالبی، قراردادی، نوعی، تمثیلی، نمادین و همه جانبه تقسیم می نمایند (میرصادقی، 1364: 211-197). در این بخش شخصیت های اصلی و قهرمانان یاریگر را بررسی و بر طبق تقسیم بندی فوق تحلیل می گردد. طیطوس وزیر، قهرمانان یاریگر مثل بهروز، فرخ زاد، الیاس، شاپور و نیز زرده جادو جزء شخصیت های قراردادی هستند. شخصیت شریفه - دایه عین الحیات - را می توان از شخصیت های نوعی، به شمار آورد؛ زیرا با توجه به سایر داستان های عامیانه ایرانی، این نوع شخصیت نماینده تیپ و گروه خاصی است که مجسم کننده خصوصیات آن گروه به شمار می رود. افرادی مهربان و به ندرت زیرک که یاریگر معاشیق هستند و مابین عاشق و معشوق واسطه مثبت و گاه منفی به شمار می آیند. شخصیت زرده جادو از بُعدی قراردادی محسوب می شود؛ زیرا خصوصیت جا افتاده و معینی دارد و از بُعد دیگر، جزء شخصیت های تمثیلی است؛ زیرا جادوگری و عفریته بودن او با لفظ «جادو» در نامش منعکس شده است. از طرف دیگر طبل جادویی که در جزیره قرار دارد و با کوبیدن بر آن طوفان فروکش خواهد کرد، اگر چه شخصیت به شمار نمی رود، اما به خودی خود دارای کارکرد است. فیروز شاه نیز به عنوان قهرمان اصلی داستان که سایر خصوصیات از قبیل عشق بسیار که در جریان حوادث گوناگون تضعیف نمی شود، دلیر، عاطفی و فداکار بودن، جزو شخصیت های همه جانبه است که شرح و توصیف حالات گوناگون او در قسمت های مختلف داستان توسط راوی انعکاس می یابد.

3-3- شخصیت اصلی، فرعی و سیاهی لشکر

شخصیت اصلی، شخصیت محوری است و همه چیز در داستان برای مشخص کردن سرنوشت او به کار گرفته می شود. این شخصیت در داراب نامه گاه مترادف قهرمانان اصلی یعنی فیروز شاه، فرخ زاد و پیلزور است و گاه خصوصیت قهرمان را ندارد، اما شخصیت اصلی تلقی می گردد، مثل عین الحیات و خواجه الیاس. شخصیت های فرعی، شخصیت های جانبی هستند که برای برجسته کردن شخصیت اصلی به کار می روند (کارد؛ 1387: 111). در داراب نامه به این دلیل که سیر حرکتی جستجو دو قهرمان اصلی با حوادث مختلف قرین شده و با اتمام هر واقعه، درگیری و حادثه دیگری به وقوع می پیوندد، شخصیت های یاریگر که جزو شخصیت های فرعی محسوب می شوند مثل فرخ زاد، پیلزور، خواجه الیاس، قاهر شاه، ندیمه عین

الحیات (شریفه)، خواجه الیاس و... گاه در بعضی حوادث با غیبت یا کم رنگ کردن نقش قهرمان اصلی (فیروزشاه) به شخصیت اصلی مبدل می شوند. مثلاً در حادثه گم شدن فرخ زاد و ملاقات او با سلیم، وی در قالب شخصیت اصلی با ویژگی های قهرمانانه ظاهر می گردد. شخصیت هایی را که بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع نمایی حوادث و صحنه ها در داستان حضور یافته اند، شخصیت های پس زمینه (سیاهی لشکر) می نامند. حوادث داراب نامه مانند بسیاری از قصه های عامیانه، در دربار رخ می دهد؛ بدین ترتیب مسلماً حضور ایرانیان به عنوان مملوکان حکومت کاملاً غیرمستقیم و نامحسوس در سیر داستان حس می شود و این امر به دلیل شاهزاده بودن قهرمان اصلی است که ایرانیان با تعلق خاطر، وی را در سفر همراهی می کنند. اما به طور مستقیم اهل کشتی خواجه الیاس از شخصیت های سیاهی لشکر به شمار می روند: «فغان از اهل کشتی برآمد، خواجه الیاس و آن جمع که در آن کشتی بودند جمله به گریه در آمدند و زارزار گریستند (بیغمی، 1339: 76)». هم چنین است کاروانیانی که فیروزشاه با آنها روبرو شد: «چون فیروزشاه به کاروان رسید اهل کاروان گردش درآمدند و احوال سوال کردند (همان: 13)».

4- زاویه دید

زاویه دید نمایش دهنده شیوه ای است که نویسنده به یاری آن مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می دهد (میرصادقی، 1364: 239). به طوری که خواننده، راوی را خارج از صحنه ها در نظر می گیرد. او فکر برتری است که از بیرون، شخصیت ها را رهبری می کند و از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنها است. البته با وجود عدم صمیمیت و وضوح این زاویه دید در بسیاری از آثار، در داستان های عامیانه این چنین نیست، زیرا ویژگی عمده این گونه داستان ها نامعلوم بودن راوی خاص است. به بیان دیگر در قصه های عامیانه نویسنده وقایع را از قول راوی، حکیم کاردیده و یا سخندان مطرح می کند و گاه در ابتدای هر موضوع به آن اشاره می کند (اورک مورد غفاری، 1393). هم چنین گفته می شود که این زاویه دید محدودیت هایی نیز دارد. از آن جایی که نویسنده فقط می تواند چیزهایی را بیان کند که راوی از آنها باخبر است (کلارک و دیگران، 1378: 120). در حالی که قصه فیروزشاه به دلیل بلند بودن دارای این محدودیت نیست؛ زیرا در بسیاری از مواقع این شخصیت ها و حوادث هستند که نقطه عطف و توجه قرار می گیرند و جریانات را به پیش می برند. بنابراین درباره این نوع داستان ها- با توجه به ذهنیت مخاطب که گروه بی شماری از نقلابان در فرهنگ های مختلف را شامل می شود-

ناگزیر زاویه دید، سوم شخص است. این موضوع حتی با در نظر نگرفتن پیشینه تحقیقاتی درباره داستان های عامیانه در متن قصه به وضوح دیده می شود. به طوری که در ابتدای هر حادثه یا واقعه چنین آمده است: «راویان اخبار و ناقلان اسرار و مورخان این تاریخ چنین روایت می کنند که ...» یا «مؤلف اخبار و گزارنده داستان چنین روایت می کند که...». بیغمی با استفاده از عبارات فوق مرتباً به خواننده گوشزد می کند، این داستان ساخته او نیست بلکه پشتوانه فرهنگی و مردمی عظیمی را دارا است. البته نظریه پردازان داستان نویسی معتقدند که گاه زاویه دید در داستان های قدیمی تا پایان داستان با نظم درستی رعایت نمی شود و گاه تغییر می یابد (میرصادقی، 1364: 276)؛ اما روش نویسندگان در داستان های عامیانه، که تنها قصه های از پیش نوشته شده را جامه کتابت می بخشند، باعث شده است تا زاویه دید ثابت بماند. به بیان دیگر جملات ذکر شده در ابتدای هر واقعه، نه تنها به خواننده بلکه به شخص نویسنده هم، عامیانه و همگانی بودن داستان را یادآوری می نماید.

5- صحنه و صحنه پردازی

به زمینه جسمانی (فیزیکی) و فضایی که در آن عمل داستان صورت می گیرد، «صحنه» می گویند (همان : 303). از دیگر سو، شخصیت با مجموعه ای از درون نگری ها و ادراکات ظریف و تدریجی عمق پیدا می کند و این عمق با گسترش ادراک اولیه ایجاد می شود که ممکن است از درون و یا بیرون گسترش یابد و شخصیت زمانی عمق پیدا می کند که عوامل بیرونی او را در رسیدن به امیالش تحت فشار قرار دهد (بیشاب، 1374: 12). یکی از ویژگی های داستان های عامیانه این است که لزوماً مکان و زمان مشخصی ندارد. به بیان بهتر، وجه حقیقت نمایی در این آثار چندان جایگاهی ندارد. این موضوع به دو دلیل ممکن است اتفاق بیفتد: یکی این که داستان های عامیانه را نمی توان دقیقاً مربوط به قوم و فرهنگی خاص دانست؛ بلکه این گونه قصه ها گاه میان چند فرهنگ و حتی زبان مشترک است و دوم این که عدم اطلاع درست راویان از جغرافیای پیرامونشان آنها را در ذکر درست مکان ها به خطا انداخته است. در این باره نباید فراموش کرد که این قبیل داستان ها در میان عامه مردم رواج داشته و شاخ و برگ گرفته است. مثلاً داراب نامه عمدتاً در مجالسی شبیه قهوه خانه ها خوانده می شده است. البته قهوه خانه ها از دوره صفوی به بعد در ادبیات ظهور و بروز یافتند و خود مؤلف از لفظ قهوه خانه بهره نبرده و اذعان کرده که این داستان را در حضور دوستان می خوانده است. بنابراین باید گفت داستان داراب نامه در ایران و در

دربار ملک داراب، پادشاه ایران آغاز می شود. و نام یکی از پهلوانان داستان پیلزور، از نوادگان رستم است. پس آغاز داستان در نواحی شرق و جنوب شرقی ایران است و ملک از طریق ازدواج با گهرتاج به بربر هم پیوند می خورد. عین الحیات نیز دختر پادشاه یمن است و داستان در مسیر بین پادشاهی ایران به سوی یمن واقع شده است. در راه نویسنده از دریایی سخن می گوید که بین عربستان و یمن فرض کرده است. هم چنین برخوردهایی بین فیروزشاه و سپاهش با مصریان، رومیان و سوریان پیش می آید. نکته دیگر توصیفات و جایگاه آنها در این گونه داستان ها است. توصیفات گاه هویت خاص دارد و گاه تنها به عنوان ابزار پیشبرد داستان استفاده می شود. ترسیم زمان و مکان در داراب نامه، با توصیفات ابزاری انجام گرفته است. مثلاً در وصف جزیره چنین آمده است: «رسیدند به جزیره ای که انواع درختان میوه دار درو بود، مانند بهشت برین! جزیره ای بود پر از گل و ریاحین رنگارنگ درو موجود بود، پنداشتی که کلبه عطاران است (بیغمی، 1339: 219). گاهی نیز نویسنده صحنه را با توصیف زمان روشن می کند؛ مثلاً در برخی موارد به وصف شب، روز و صبح و ... پرداخته شده است. مثال: «همچنان حرب می کردند و از یکدیگر می کشتند و میخستند تا وقت صبح صادق که از افق شرق روی نمود و منجوق زرد و باختر بر افراختند و شقه شقایق از هم بشکافتند و آفتاب جهانتاب جهان ظلمانی را نورانی گردانید (همان: 337)».

6- گفتگو

در قصه های کوتاه و بلند فارسی، گفتگو جزو روایت داستان است. نویسندگان از دو گونه گفت و گو در داستانهای خود استفاده می کنند. گفتگویی که فکر و اندیشه را مستقیماً ارائه می کند و گفت و گویی که بیشتر جنبه نمایشی دارد و افکار و اندیشه ها و منظور نویسنده را به طور غیر مستقیم بیان می کند (میرصادقی، 1364: 335 و 322). به طور کلی در داراب نامه گفتگوها از جنس اول است. یعنی به طور ابتدایی و صریح پیام از شخصی به شخص دیگر منتقل می شود. این موضوع با توجه به جنبه های دراماتیک این اثر قابل تأمل است، اما پیچیدگی خاصی در طی گفتگوها وجود ندارد و اگر چه بیغمی سعی کرده از کلمات و واژگان متعارف و وزین قرن نهم استفاده کند، اما چارچوب و پیرنگ سطحی قصه، گفتگوهای صریح و ضمنی را ایجاب می کند. گفتگوهای این اثر به چند دسته قابل تقسیم است:

1) تک گویی درونی؛ یعنی شخصیت با خود سخن می گوید. مانند: گفتگویی که فیروز شاه پس از خواب دیدن عین الحیات با خود دارد؛ «عجب خوابی دیدم و عجب صورتی به من نمودند

و عجب نشانی به من داد(بیغمی، 1339: 17)». و یا زمانی که قادر شاه مانع رفتن فیروزشاه به جزیره و کوبیدن بر طبل جادو می شود و با خود می گوید: «هیچ روا نباشد که فیروز شاه خود را فدای تو کند و او به حسرت هلاک شود و من زنده بمانم. هر جا که این سخن برآید جمله خلق عالم مرا نفرین کنند که چرا گذاشتی که شاهزاده تو خود را فدای تو کرد؟ ... و اگر فیروزشاه خلاص شود و من به هلاک آیم فیروزشاه از نام من و وفاداری من در هر انجمنی بگوید(همان: 76)».

2) گفتگوی دو شخصیت اصلی داستان، یعنی فیروزشاه و عین الحیات؛ البته این گفتگو نه تنها در فصل های مشبعی در اثر ذکر شده، بلکه قسمتی از آن در خواب فیروزشاه رخ داده است: «[فیروزشاه در خواب به عین الحیات] گفت: ای ملکه آفاق و به خوبی در جهان طاق! چه کسی و چگونه شکرستان بی مگسی که مقام و مأوای ما را به قدم خود مشرف و مزین کرده ای؟ مگر زهره زهرایی که از قبه خضرای فرود آمده ای، و یا حور بهشتی که در این صحن سرای زرین خشت ما نزول کرده ای، که چشم خون ریزت بر کمان ابرو تیر مژگان می اندازد(همان: 16)».

3) گفتگوی شخصیت های فرعی با هم؛ مثل فرخ زاد و طبطوس، طیفور و شاه سرور، فرخ زاد و صلوک و ... برای نمونه گفتگوی شاه شجاع و پیلزور: «[شاه شجاع] گفت: مرا نمی شناسی؟ منم شاه شجاع یمنی. پیل زور گفت: نیکت یافتم که در آن روز که مرا بسته پیش شاه سرور بردند تو در هلاک من بسیار سعی کردی، کنون جان از دست من کجا توانی بردن؟ (همان : 399)».

4) گفتگو در قالب رجزخوانی در صحنه های رزم؛ مثال: «منم فلاح مصری؛ هم اکنون دمار از روزگارت برآرم.» و «[بهمن زرین قبا] دیگر نعره زدو مبارز خواست و گفت: ای شاه ولید خالد! مردی در میدان من فرست که به امید این عاجزان که در لشکرداری با ایرانیان جنگ نتوانی کردن! کجاست تیمورتاش که در میدانم نمی آید تا حرب کردن بدو بنمایم؟(همان: 625 و 624)».

5) گفتگوهای کتبی به جای شفاهی در قالب نامه؛ این نامه ها اغلب تحرک بیشتری به داستان می دهد و یکنواختی و پیش بینی های سطحی را از آن دور می نماید. مانند نامه شاه سرور به شاه سلیم پادشاه شهر مسلمیه: «شاه سلیم را معلوم باشد که مرا دشمنی پیدا آمده است از طرف کشمیر، بی تعلل با سپاه گران زود می باید آمدن تا به اتفاق شما جواب دشمنان بگوییم» (همان: 88).

7- درون مایه و موضوع

درون مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و موقعیت های داستان را به هم پیوند می دهد (میرصادقی، 1364: 42) درون مایه داراب نامه، عشق فیروزشاه به عین الحیات است. این درون مایه، حوادث داستان را به پیش می برد. همچنین می توان به موضوع برخورد خوبی و بدی در این اثر اشاره کرد. در این زمینه شخصیت ها نقش مهمی ایفا می کنند. آنها با رویکردی مطلق گرایانه، در داستان ظاهر می شوند و فقط خوب یا به طور کلی بد هستند و حد وسطی برای آنها وجود ندارد. مثلاً فیروزشاه همواره محبوب، خوب و پیروز است، دو وزیر شاه یکی خوب و دیگری بد است. بر طبق اندیشه های میهن پرستانه نواحی شرقی، ایران در طول زمان، همواره کانون خوبی است که به بهانه های مختلف- و در این جا عشق- با دیگر اقوام روبرو می شود و همواره بر بدی غلبه می کند. درون مایه در داستان ها با موضوع ارتباط تنگاتنگی دارد. موضوع شامل مجموعه پدیده ها و حادثه های زندگی است که داستان را می آفریند و درونمایه داستان را تصویر می کند (میرصادقی، 1366: 226). در واقع موضوع همان است که درون مایه از آن استخراج می شود. برای تحلیل بهتر موضوع این اثر، توجه به نکاتی الزامی است: این اثر در گونه رمانس قرار دارد؛ یعنی گونه ای که از لحاظ تاریخی و ساختاری مابین حماسه و رمان واقع است. همچنین قصه حاضر جزو داستان های عامیانه است. بنابراین از لحاظ موضوع، ویژگی «رمانس های عامیانه» در این داستان به وضوح مشاهده می شود؛ یعنی صحنه های رزمی و حماسی بر پایه رابطه عاشقانه دو قهرمان به همراه عوامل جادویی و خارق العاده در دربار و زمان و مکانی مبهم.

8- لحن

لحن طرز برخورد نویسنده نسبت به اثر است (همان: 376). در رمانس ها از آن جا که صحنه های رزم و بزم با هم آمیختگی دارد، فضای داستان، حماسی و کوبنده و گاه عاطفی است، که عاطفه آن یا نتیجه دیدار است که به بیقراری بیشتر عاشق و معشوق منجر می شود و یا سرشار از حزن، که با بروز مشکلات و فراق حاصل می گردد. در صحنه های رزم و درگیری، چنان لحن خشن و کوبنده ای مشاهده می شود که تنها آگاهی از زمینه عاطفی داستان، نوع آن را مشخص می کند و در صحنه های بزم و وصال و دیدار، چنان فضای عاشقانه و گاه غمگانه ای دیده می شود که هیچ درگیری و خشونتی در فراق عاشق و معشوق انتظار نمی رود. البته باید گفت علاوه بر

لحن کلی داستان، در گفتگوها و ارتباطات، دو لحن متفاوت را وجود دارد: لحن ایرانیان، که موقر و خوب است و لحن غیر ایرانی ها به صورت ناسزا و دشنام. باید به نقش مهم توصیف در این موارد نیز اشاره کرد؛ بدین معنا که توصیف - در مقام ابزار پیشبرد داستان، در کنار پیرنگ و گفتگو در صحنه های رزم - به ایجاد فضا و لحن کمک زیادی می کند. هم چنین توصیفات رقیق با واژگان مصنوع و به همراه اشعار، در بروز صحنه های بزمی و عاشقانه مؤثر است. برای نمونه ابیاتی را که در گفتگوی فیروزشاه با عین الحیات در خواب و توصیف عین الحیات از منظر فیروزشاه ذکر شده است، ذکر می شود:

چشم تو جادوی دل زلف تو افعی جان	جادوی هندو لباس افعی زنگی بدن
لعل تو در ره سری پی روح الامین	جزع تو در ره زنی پیش رو اهرمن
خط تو طوطی نسب چشم تو هندو نژاد	طوطی عنقا حجاب هندوی رومی شکن

(بیغمی، 1339: 17 و 16)

نکته مهم دیگر که در ارزش گذاری این قصه، مؤثر است، ثبات لحن و فضا در سراسر اثر است. به طوری که علی رغم صحنه های متضاد رزم و بزم، فضا در همه جا یکسان به نظر می رسد و تفاوت موضوع هر کدام از صحنه ها با نوع گفتگوها و توصیفات متمایز می گردد. بنابراین داراب نامه که جزو داستان های کهن محسوب می شود، با فضا سازی ابتدایی، کلی و ثابتی بیان شده است.

9- سبک داستان

سبک، عنصری از عناصر زبانی داستان است که شیوه بیان نویسنده را نشان می دهد؛ یعنی به رسم و طرز بیان اشاره دارد و تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می گیرد (میرصادقی، 1366: 355). نثر داراب نامه در نهایت روانی و بسیار نزدیک به زبان محاوره است. متن این اثر سرشار از کلمات فارسی ناب است و در مقایسه با سایر کتب همانند آن، واژگان عربی در آن بسیار کمتر دیده می شود. همچنین بیغمی، بسیار جذاب سخن گفته و هر جا که لازم است، سخن را آراسته آورده و آنجا که لازم نبوده سادگی را برگزیده است. این سادگی و روانی مطالب به این دلیل است که قصه گوینان و نقلان در طرح چنین داستان هایی ناگزیر بودند از زبان مخاطب خود استفاده کنند و در آنها کمتر فضل فروشی و عربی مآبی دیده می شود. هم چنین آوردن ابیاتی از شاعران بزرگ فارسی به مقتضای داستان - به ویژه در هنگام توصیفات -

به لطف و شیرینی کلام افزوده است و گاه اشعار چنان با مطالب کتاب هماهنگ است که می توان حدس زد باقی مانده داراب نامه منظوم است. مانند ابیات زیر در وصف شب تیره:

فرو برد خورشید تابنده سر	پدیدار شد دود در بحر و بر
سپاه شب تیره اندر رسید	ز آسیب شب روز اندر رمید
ز هر دو سپه شد طلایه بدر	بدان تا نبینند از هم ضرر
دگر روز چون صبحدم بردمید	رخ شمس تابنده آمد پدید

(بیغمی، 1341: 638)

گاه متن آن به دلیل سجع پردازی، فنی می شود. مانند: «ملک داراب چشم گماشته بود که ... شریفه و اسماء و سیمین درآمدند. در عقب ایشان عین الحیات و توران دخت درآمدند همچون دو ماه و دو خورشید، دو آهو ... و چشمی که از بند بلا جسته باشند، دو زهره جبین و دو مشتری نگین و دو گور سرین، دو ماه روی و دو حور خوی، دو سلسله موی، دو مشکین بوی، دو گل عذار، دو طاوس رفتار، دو سرو که در بوستان لطافت رسته باشند، دو ماه و دو مهر که در آسمان خوبی از عقده ی عقدتین خسوف و کسوف رسته باشند، دو غزاله چشمی که بند کمند قضا جسته باشند...» (بیغمی، 1339: 766). هم چنین است توصیف ملک داراب از وصف نیر، شب، تیره روزی فرخزاد و ... مؤلف در متن کتاب اطلاعات فلسفی، طبی و نجومی خود را نیز منعکس کرده است. مثال: «چون فرزند از مادر در وجود آمد، طیطوس حکیم اسطرلاب به سوی آفتاب داشت، جزو ارتفاع بر مقنطره نهاد، سر مری رأس الجدی را نشان کرد و در افق شرقی نگاه کرد، طالع وقت و طالع کودک معلوم کرد، زایجه برکشید و از ملک داراب اجازت خواست تا به عمل مشغول گردد (همان: 8)». در این کتاب واژه های کمیاب و تازه فراوانی دیده می شود مانند: روان، به معنی؛ فوراً؛ «اما آن ملعون که آن ضرب زد روان درگذشت (همان: 47 و 46)». اسپارش، به معنی؛ سفارش: «گله بان فرخ زاد را بدان پیش رباط بان اسپارش کرد (همان: 53)». مادرگیر، به معنی؛ مادرخوانده: «جوان دوست قصاب را مادرگیری بود که هرگز کسی را از آن مادرگیر او خبر نبود. زن جوان مرد بود و با جوان دوست ارادتی تمام گذاشت (همان: 894)». یکی از ویژگی های متن این اثر، ضعف های تألیف آن است. مانند: «از این طرف به رعایت گهر تاج مشغول شد تا ایام حمل نزدیک رسید و وقت آمدن متولد شود (همان: 8)». البته لازم به ذکر است که «مصحح در

هنگام تصحیح، هر جا ناسازی و نادرستی در عبارت کتاب مشاهده کرده، آن را به اصلاح در آورده و در حاشیه صورت اصلی را ضبط کرده اند» (محبوب، 1387: 700-685).

10- حقیقت ماندی

دغدغه حقیقت یابی و میزان انعکاس واقعیت در هر اثر هنری همواره وجود داشته است. قدمای و به ویژه حکمای یونان، تعبیری کلی از مفهوم حقیقت و بازتاب آن در داستان داشته اند: «کار شاعر آن نیست که امور را آنچه‌ان که روی داده است به درستی نقل کند، بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن است اتفاق افتاده باشد روایت نماید و البته امور بعضی به حسب احتمال ممکن هستند و بعضی به حسب ضرورت (زرین کوب، 1369: 128). البته باید گفت نظریه پردازان امروزی، این مفهوم را بنابر داستانهای رئالیستی و یا مقابل آن قصه های تمثیلی و خیالی، وضع و تعریف کرده اند. «دغدغه اصلی داستان نویسان قدیمی و بسیاری از نویسندگان معاصر ارائه واقع گرایانه شخصیت نبوده و نیست برای گروهی گفتن قصه ای هیجان انگیز فی نفسه هدف است. آنها از آوردن رخدادهای نامحتمل یا حتی خیالی در اثر خود ابایی ندارند. در حکایت های غیر واقع گرایانه و رمانس ها، شخصیت معمولاً به صورت طرحی کلی ترسیم می شود (اسکولز، 1377: 20 و 21)». این داستان با عوامل جادویی مزین شده است و حتی نام کسان، مناطق جغرافیایی و زمانی آنها لزوماً منطبق با واقعیت نیست. مثلاً در داراب نامه بیغمی، راوی دریایی بین ایران و عربستان فرض کرده است و حتی از شخصیت های خیالی مثل زرده جادو و یا اشیاء تخیلی مانند طبل جادو در جزیره نام برده می شود که می تواند دلیل عدم آگاهی مردمانی باشد که این قصه ها سینه به سینه از آنها نقل شده است و یا حتی هنر راوی باشد که بخواهد داستان را جذاب نماید. به هر حال حقیقت ماندی، در این گونه قصه ها، جایگاه مهمی ندارد. البته گاه عناصر حقیقی نیز مشاهده می شود؛ مثلاً شهر تعز حقیقتاً دارای قلعه ای بوده است. «یاقوت» در وصف قلعه یمن می نویسد: «قلعه بزرگ تعزاز قلعه های مشهور یمن بوده است (یاقوت، 1344: ج 1، 854)». و این قلعه همان است که به دست فیروز شاه در داستان، فتح شد. هم چنین ابوالفداء گوید شهر تعز جایگاه پادشاهان یمن بوده است (ابوالفداء، 1840: 97). این آمیختگی عناصر حقیقی و خیالی ویژگی مهم داستان هایی از این دست است. باید توجه داشت هرکجا که نویسنده یا راوی توصیف صحنه و محیط را به درستی و دقیق انجام دهد، حتی پذیرش عناصر غیر واقعی را نیز آسان تر می کند. «داستان» باید چنان بنماید که انگار حوادث آن موبه

مواقف شده است. به همین جهت است که متن، که ترکیبی از صحنه و اتمسفر و دورنما و مجموعه کیفیات محیطی است، برای داستان اهمیت حیاتی پیدا می کند... و چنانچه صحنه داستان حقیقی ننماید خواننده به حقیقی بودن اشخاص آن اعتقاد نخواهد داشت (یونسی، 1351: 416).

11- نتیجه

با توجه به تحلیل ساختار این قصه، این نتیجه حاصل شد که داراب نامه (قصه فیروز شاه) دربرگیرنده تمام عناصر داستان از جمله پیرنگ، زاویه دید، شخصیت و... است. البته این عناصر نه با پیچیدگی های امروزی و با تقسیم بندی های فراوانشان، بلکه به سادگی و در حد ابتدایی در داستان دیده می شود. تنها عنصری که به طور کامل با داستان سازگاری ندارد، حقیقت ماندنی است. مهم ترین نتایج حاصل از این قرار است: پیرنگ در این داستان حاوی گره افکنی ها و گره گشایی های پی در پی است. همچنین کشمکش ها علی رغم سادگی، از نوع عاطفی است. به طور کلی طرح این داستان خوب و دارای همه عناصر، اعم از حوادث، سیر منطقی، متوالی و علی، گره افکنی و گره گشایی منظم و کشمکش های جذاب است. در صحنه آغازین طرح داستان، نویسنده صریحاً به معرفی مستقیم شخصیت های داستان می پردازد. این موضوع را می توان به دلیل نوع مخاطبان این قبیل قصه ها که عوام مردم هستند، دانست. شخصیت های اصلی داستان داراب نامه در دسته شخصیت های ایستا قرار دارند. همچنین ورود شخصیت های جدید در سیر قصه، با توصیفات همراه است و اغلب این توصیفات زمینه مساعدی جهت هنرنمایی راوی به شمار می رود و جنبه های غنایی اثر را تقویت می نماید. حضور ایرانیان به عنوان مملوکان حکومت به طور غیرمستقیم و نامحسوس در سیر داستان حس می شود؛ اما به طور مستقیم اهل کشتی خواجه الیاس از شخصیت های سیاهی لشکر به شمار می روند. از آنجایی که بیغمی یکی از راویان داستان داراب نامه است نه نویسنده آن و این قصه در حضور مردم نقل می شده، زاویه دید بیرونی یا سوم شخص دارد. قصه فیروز شاه مانند بسیاری از داستان های عامیانه مکان و زمان مشخصی ندارد. به طور کلی در داراب نامه به طور ابتدایی و صریح پیام از شخصی به شخص دیگر منتقل می شود و پیچیدگی خاصی در طی گفتگوها وجود ندارد و اگر چه بیغمی سعی کرده از کلمات و واژگان متعارف و وزین قرن نهم استفاده کند، اما چارچوب و پیرنگ سطحی قصه، گفتگوهای صریح را ایجاب می کند. گفتگوهای این اثر به چند دسته قابل تقسیم است: تک گویی درونی، گفتگوی قهرمانان اصلی، گفتگوی شخصیت های فرعی، گفتگو در قالب رجزخوانی در میدان

جنگ و گفتگو های کتبی. درون مایه اصلی داراب نامه، عشق فیروز شاه به عین الحیات است که حوادث داستان را به پیش می برد. در رمانس ها از آن جا که صحنه های رزم و بزم با هم آمیختگی دارد، لحن داستان، حماسی و کوبنده و گاه عاطفی است. از لحاظ سبکی نیز نثر داراب نامه در نهایت روانی و بسیار نزدیک به زبان محاوره است. متن این اثر سرشار از کلمات فارسی ناب است و در مقایسه با سایر کتب همانند آن، واژگان عربی در آن بسیار کمتر دیده می شود.

12-منابع

1. ابوالفداء، اسماعیل بن علی، **تقویم البلدان**، دارالطباعیه سلطانیه، 1840.
2. اخوت، احمد، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا، 1371.
3. اسکولز، رابرت، **عناصر داستان**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز، 1377.
4. اورک مورد غفاری، پریسا، **مقایسه ساختاری داستان خسرو و شیرین نظامی با شمس و قمر خواجه مسعود قمی**، پژوهشنامه ادب غنایی، سال دوازدهم، شماره 23، سیستان و بلوچستان: 47-66، پاییز و زمستان 1393.
5. باباصفری، علی اصغر، شهرزاد نیازی، **تحلیل ساختاری داستان «نل و دمن» فیضی دکنی**، نقد ادبی، سال چهارم، شماره 14، تهران: 217-187، تابستان 1390.
6. بیشاب، لئونارد، **درسهایی درباره داستان نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: زلال، 1374.
7. بیغمی، محمد بن شیخ احمد، **داراب نامه**، ج 1، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات ذبیح الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، 1339.
8. _____، **داراب نامه**، ج 2، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات ذبیح الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، 1341.
9. پراپ، ولادیمیر، **ریخت شناسی قصه های پریان**، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: توس، 1386.
10. دقیقیان، شیرین دخت، **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی**، تهران، 1371.
11. زرین کوب، عبدالحسین، **ارسطو و فن شعر**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، 1369.
12. کارد، اورسون اسکات، **شخصیت پردازی و زاویه دید در داستان**، ترجمه پریسا خسروی سامانی، تهران: رسش، 1387.

13. کلارک، آرتور سی، لنگستون هیوز، ایزاک آسیموف و ... هزار توی داستان، ترجمه نسرین مهاجرانی، تهران: چشمه، 1378.
14. محجوب، محمدجعفر، ادبیات عامیانه ی ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ چهارم، تهران: چشمه، 1387.
15. مهدی پور عمرانی، روح الله، آموزش داستان نویسی، تهران: تیرگان، 1386.
16. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، تهران: شفا، 1364.
17. _____ ادبیات داستانی، چاپ دوم، تهران: ماهور، 1366.
18. میور، ادوین، ساختار رمان، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: علمی و فرهنگی، 1373.
19. یاقوت الحموی، یاقوت بن عبدالله، معجم البلدان، ج 1، تهران: 1344.
20. یونسی، ابراهیم، هنر داستان نویسی، تهران: امیر کبیر، 1351.