

بررسی ساختار عزیمت‌ها در داراب‌نامه*

کبری بهمنی^۱

مریی دانشگاه آزاد دورود

چکیده

داراب‌نامه، روایت بلندی از کشور گشایی‌های فیروز شاه، پسر ملک داراب است. داستانی حماسی - عشقی از قرن هشتم و از نمونه‌های ادبیات فولکلوریک. در ریخت‌شناسی، براساس الگوی ولادیمیر پراپ، ساختارگرای روسی، تلاش می‌شود الگوی ریخت‌شناسی بر متون ادبی؛ بویژه فولکلور اعمال شود. در این شیوه، قصه‌ها بر پایه اجزای تشکیل دهنده آنها و مناسبات و همبستگی این اجزا با یکدیگر و با کل قصه توصیف می‌شوند و هدف در این بررسی کشف و شناخت ساختار اصلی قصه (Master form) است. در داراب‌نامه حوادث مختلفی روی می‌دهد و نابسامانی‌ها ی بسیاری را برای لشکرایران به وجود می‌آورد. به دنبال هر حادثه، قهرمانی برای جبران آن عزیمت می‌کند. حوادثی که قهرمانان پشت سر می‌گذارند با وجود تلون و گوناگونی از ساختاری مشابه برخوردار است. اعمال الگوی ریخت‌شناسی بر داراب‌نامه منجر به شناخت دو نوع عزیمت در داستان شده است. نوع اول از روندی ساده و مستقیم با قهرمانی واحد برخوردار است. نوع دوم ترکیب چند عزیمت است. حرکت قهرمانان قصه برای جبران فاجعه در نقطه‌ای که اغلب تقدیر تعیین می‌کند، به یکدیگر می‌پیوندند. آنچه تفاوت عزیمت‌ها را ایجاد کرده، عنصر شرارت و نوع شریر داستان است که به شریر انسانی و غیر انسانی یا ماورایی تقسیم می‌شود. شرارت هر کدام، کنش خاصی را از سوی قهرمانان می‌طلبد.

کلید واژه‌ها: داراب‌نامه، ریخت‌شناسی، عنصر عزیمت.

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۱/۱۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده: Bahmani@iau-droud.ac.ir

داراب نامه

داراب نامه یکی از داستان‌هایی است که از طریق قصاصان ، یا طبقه ای به نام دستانگزاران که در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصه می‌گفتند ؛ (شیمسا، ۱۳۸۳، ص ۲۰۷) سینه به سینه منتقل شده است تا به نقال قرن هشتم «مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد طاهری المشهور به بیغمی» رسیده است. وی داستان را در حضور گروهی می‌گفته یا املا می‌کرده و کاتبی به نام «محمود دفتر خوان» آن را یادداشت می‌نموده است.

داراب در داستان‌های ملی ما پسر بهمن و همای چهارآزاد است، پدر دارای دارایان آخرین پادشاه کیانی «لیکن در داستان حاضر فرزند او داراب نام ندارد ؛ بلکه فیروز شاه نامیده شده است و پادشاهی مقهور نیست؛ بلکه جهانگشا و مقتدر است و در همه جنگ‌ها پیروز. (بیغمی، ۱۳۸۱، ص ۷) داراب نامه را اغلب به خاطر آنکه شرح جنگ‌ها و عشق بازی‌های فیروز شاه پسر ملک داراب است، «فیروزنامه» می‌گویند. از این جهت از داراب نامه ی طرسوسی در قرن ششم متمایز می‌شود. فیروزنامه بیغمی در حقیقت به عنوان تکلمه داراب نامه در قرن هشتم به نگارش درآمده است . (رزمجو ، ۱۳۸۵ ص ۲۴۷)

تاریخ تحریر مجلد اول این داستان سال ۸۸۷ ه. در تبریز است و گویا برای کتابخانه سلطان یعقوب آق قویونلو استنساخ شده است . نام کتاب در پایان جلد اول «داراب نامه» است و به همین سبب دکتر صفا که آن را از روی نسخ ة کتاب خان ة «روان» تصحیح و به طبع رسانید، آن را داراب نامه خواند، اما ترجمه عربی از خلاصه ی همه ی این کتاب که در چهار مجلد در مصر طبع شد، «سیره فیروز شاه بن ملک داراب» نام دارد. (صفا، ۱۳۷۹، ص ۲۱۹)

داراب نامه از انواع داستان‌های رزمی و پهلوانی است که به موازات رزم ها و سلحشوری‌ها، ماجرای دلدادگی شاهزادگان و پهلوانان ایرانی با شهبانوان یمن ، مصر ، روم و... را بیان می‌کند. داستان با عشق شاهزاده ایرانی به شاهزاده خانم یمن آغاز

می شود و سفر پر حادثه و طولانی شاهزاده و به دنبال وی شاه ایران و یاریگران هر دو را موجب می شود. در درون هدف اصلی لشکر کشی سپاه ایران به کشورهای همسایه ، داستان های بسیار دیگری گنجانده شده اند. داستان هایی که اگر چه با حرکت اصلی قصه در ارتباط اند، می توان آنها را جداگانه بررسی کرد و از طریق این جداسازی و بررسی عناصر به کلیت واحد رسید. آن گونه که تلون و گوناگونی جای خود را به یکسانی منظم و قابل پیش بینی دهد.

ساختارگرایی

ساختارگرایی روش جدیدی در نقد ادبی است که از اوایل قرن بیستم به دنبال لزوم تفکر کل نگرانه رواج یافت. ویژگی روش ساختارگرایی آن است که پژوهشگر می کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده هایی که آن پدیده جزئی از آن هاست، بنیوسی نماید و ساختارهایی را که پدیده ها را به یکدیگر پیوند می دهند، کشف کند . (بالایی، ۱۳۷۸، ص ۲۶۸) «درکنه ایده ساختارگرایی، ایده نظام جای دارد: وجودی کامل و خود- تنظیم گر (Self-regulating) که با دگرگون کردن ویژگی هایش در عین حفظ ساختار نظام مند خود، با شرایط جدید سازگار می شود. می توان دید که هر واحد ادبی، از تک جمله گرفته تا کل نظم کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد .» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۲۷) رسیدن به نظامی منسجم در میان آشفتگی ها و تفاوت های ظاهری هدف نقد ساختارگراست. ساختارگرایی اثر را مستقل و قائم به ذات می داند و هر الگویی که از خارج بر متن تحمیل شود، رد می کند و تلاش می کند اصول ساختار دهنده اثر را در روابط میان اجزا توضیح دهد. ذهن انسان با نیروی هماهنگ کننده به دنبال نظم می گردد نظمی که همه چیز از آن تبعیت می کند. ادارک نظم یا ساختار در جایی که تا پیش از این گویی پدیده های نا متمایز در آن جا داشتند، ممیزه تفکر ساختار گرایی است. وقتی ساختارها را کشف می کنیم، در جایی که پیشتر «اجزا» وجود داشته، «کل ها» را می یابیم . (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۲۷)

برای رسیدن به نظام ناچار و جوهی از متن نادیده گرفته می شود، زیرا روش ساختارگرایی بر توصیف صوری اثر ادبی تأکید دارد بدون آن که بخواهد محتوا یا معنا را انکار کند. وقتی هنرمند به خلق می پردازد هیچ یک از چیزهایی که وارد اثرش می کند به هدر نمی رود، شکل نیز حضور خواهد داشت. (گرین، ۱۳۸۳، ص ۸۵)

شکل برجسته ترین سازه در تشکیل اثر ادبی است؛ اما یگانه عنصر نیست. بی شک اثر دارای تعین های اجتماعی است؛ اما از راه این تعین نمی توان اثر ادبی را شناخت. (احمدی، ۱۳۸۵، ص ۴۶) نقد می خواهد اثر را در ساختار، معماری، شکل ذاتی و بازی مناسبات درونی اش تحلیل کند. کار نقد، آشکار ساختن مناسبات اثر با مولف نیست و یا قصد ندارد از راه متون ادبی، اندیشه یا تجربه یی را بازسازی کند. (شمیسا، ۱۳۷۸، ص، ۲۵) منتقد ساختار گرا نخست ساختار هر اثر ادبی را به اجزای تشکیل دهنده آن تجزیه می کند، سپس به بررسی ارتباط این اجزا با هم می پردازد و بالاخره در مرحله سوم به این مساله توجه می کند که دلالت کلیت اثر بر چیست. (میر صادقی، ۱۳۷۷، ص ۱۶۵)

پیشینه ساختارگرایی به اثر مهم ولادیمیر پراپ «ریخت شناسی قصه های پریان» باز می گردد. وی برای شیوه علمی خود، اصطلاح «ریخت شناسی» را برگزید. ریخت شناسی (Morphology)؛ یعنی بررسی و شناخت ریخت. در گیاه شناسی یعنی بررسی اجزاء تشکیل دهنده گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کل گیاه. به عبارت دیگر در اینجا به معنی ساختمان گیاه است. (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۱۷) ریخت شناسی پراپ تکرار و عملی کردن الگوی ریخت شناسی گیاهان بر متون ادبی و به ویژه فولکلوریک است. در این شیوه قصه ها بر پائے اجزای تشکیل دهنده آنها و مناسبات و همبستگی این اجزاء با یکدیگر و با کل قصه توصیف می شوند. در الگوی پراپ اهمیت ساختاری متعلق به فعل و کنش شخصیت هاست و اسم و خود شخصیت در تحلیل ساختاری اهمّیت چندانی ندارند. به همین خاطر پراپ تنها خویشکاری یا کنش قهرمان را مهم می داند. زیرا در جریان داستان اعمال اشخاص پیرنگ را گسترش می دهد. بنابراین شناخت

داربست قصه‌های به ظاهر متفاوت منجر به کشف فرم یا ساختار اصلی (Master form) در آثار فولکوریک می‌شود که هدف نهایی ساختارگرایست. در قصه‌ها، فاجعه‌ای تعادل آغازین قصه را بر هم می‌زند. داستان با یک صحنه آغازین شروع می‌شود. در این صحنه آرامش و خوشبختی قهرمان بیان می‌شود؛ اما سایه‌های شوم بلا و مصیبت بلافاصله نمایان می‌شود. سازه‌ای که پس از علنی شدن فاجعه قرار می‌گیرد، عزیمت است. عزیمت معنای متفاوت از غیبت موقتی که خود یکی از عناصر قصه است، دارد. عزیمت قهرمان جستجوگر و قهرمان قربانی شده نیز با هم تفاوت دارد. هدف از عزیمت قهرمانان گروه اول، جستجو است و حال آنکه عزیمت قهرمانان گروه دوم آغاز سفری با حوادث و رویدادها می‌مختلف است؛ اما جستجویی در میان نیست. اگر دختر جوانی ربوده شده است و جستجوگری در پی او می‌گردد، در این صورت دو تن خانه را ترک کرده‌اند. ربوده شدن دختر مصیبت یا نقیصه داستان است. مسیری که داستان تعقیب می‌کند و تحرک قصه در آن مسیر تحول می‌پذیرد، مسیر عملیات شخص جستجوگر است نه شخصی که در انتظار نجات دهنده در زندان، قلعه یا طلسم گرفتار شده است. (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۸۵)

پیشینه تحقیق

نمونه تحقیقات ساختارگرایانه در ادبیات فارسی، «سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی» نوشتف کریستف بالایی و میشل کوپی پرس، ترجمه‌ی دکتر کری می‌حکاک است. در این اثر ساختارهای دوگانه در حکایات سنتی دنبال شده است. کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» از اولریش مارزولف، بررسی ساختارگرایانه شخصیت‌های ثابت در قصه‌های ایرانی و انواع قهرمانان است. «از رنگ گل تا رنج خار» شکل‌شناسی شاهنامه و طبقه‌بندی اثر اجزای سازنده از جمله قهرمانان، درونمایه و... است. کتاب ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی نوشته پگاه خدیش (۱۳۸۷) نقد قصه‌ها براساس الگوی پراپ است. به غیر از کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها نیز با دیدگاه

ساختارگرایی بر روی آثاری همچون نقد ساختاری قصه در قصه منطق الطیر (سمنان، ۱۳۹۰) هم چنین مقایسه ساختاری آن با مثنوی (پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸۶)، الهی نامه (دانشگاه الزهرا ۱۳۸۸)، هم چنین تحلیل ساختاری و نقد داستان های کوتاه الهی نامه (دانشگاه یزد، ۱۳۸۲) داراب نام ه طرسوسی (دانشگاه سیستان، ۱۳۹۰)، ریخت شناسی داستان های سمک عیار (دانشگاه باهنر کرمان، ۱۳۷۸) و... نوشته شده است.

از مقاله هایی که در آن ها با نگاه ساختارگرایانه متون ادبی بررسی شده اند : نگاهی ساختارگرایانه به داستان های کاووس از دکتر جواد دهقانیان، ساختار شناسی مجموعه داستان هاویه از تیمور مالمیر، تحلیل ساختاری قصه شاه سیاه پوشان براساس الگوی پراپ از عفت نقابی، بررسی قصه های دیوان در شاهنامه از مسعود روحانی و... تحقیق مذکور علاوه بر این که مانند تحقیقات قبل که در زمین ه ریخت شناسی و ساختارگرایی انجام شده اند و کشف ساختار را هدف خود قرار داده اند؛ با تمرکز بر یک اثر و بررسی حرکت های تودرتو و به ظاهر متفاوت همان اثر، ساختار مست قل و چارچوب تکرار شونده ی آن را شرح می دهد. از سویی این نکته را نیز ثابت می کند که ذهن راوی داستان نفی تواند خلاف چارچوب معین خود حرکتی متفاوت بیافریند. حتی زمانی که به خیالی واهی دگرگونی اساسی ایجاد می کند؛ مثل داستان فتح قیصریه ، باز ناخواسته همان الگوی سابق حرکت ها احیاء می شود و از پس تمام شاخ و برگ ها ی الحاقی، خود را نشان می دهد. در این جا ثبات ساختار در طی قرن ها با زمینه ها ی اجتماعی متفاوت مدنظر قرار نگرفته ؛ بلکه ساختار هم زمانی ذهن راوی اساس واقع شده است.

گاه قصه های گوناگون به ساختمانی واحد منجر می شوند ؛ گاه یک قصه ی طولانی در کنار تلون و حادثه آفرینی های متفاوت، بازگو کننده ی یک حرکت است . در داراب نامه همه حوزہ های کنشی داستان دارای یک الگوی اند. در این تحقیق الگوی حاکم بر مجموعه کنش های مربوط به فتح شهرها که از همه مهم ترند، بررسی شده است.

ریخت‌شناسی داراب‌نامه

با این مقدمه به بررسی داراب‌نامه می‌پردازیم. داستانی عشقی حماسی از قرن هشتم و از نمونه‌های ادبیات فولکور. داراب‌نامه روایت بلندی از کشور گشایی‌های فیروزشاه پسر ملک‌داراب است. حرکت اصلی داستان به دنبال نقیصه‌ای شکل می‌گیرد که قهرمان در خواب با آن مواجه می‌شود. فیروزشاه در خواب عاشق شهبانوی یمن می‌شود. برای رفع کمبود که نیاز به عروس است عزیمت می‌کند؛ اما عزیمت قهرمان در برگیرنده غیبت‌ها و عزیمت‌های متعدد است. پس از التیام هر نقیصه و پیروزی لشکر ایران آرامش موقتی در داستان ایجاد می‌شود؛ اما خواننده می‌داند آرامش و شادی سپاه ایران با ربودن شهبانویی یا اسارت پهلوانی به سرعت به هم می‌ریزد و حوادث گوناگون به دنبال ربودن شهبانوان، ایجاد عشق‌های جدید، اسارت پهلوانان و ... روی می‌دهد. هر نقیصه، برای التیام یافتن، عزیمتی را می‌طلبد. به این منظور عزیمت‌های مهم را از تنه اصلی جدا کرده‌ایم بدون آن که خدشه‌ای بر داستان‌های جدا شده وارد شود. نقاط کمبود و رفع کمبود، نقاط آغازین و پایانی عزیمت‌های جدا شده است. از این طریق می‌توانیم به اسکلت داستان در میان هرج و مرج و آشفتگی‌ها دست یابیم و از طریق بررسی نحوه در پی هم‌آیی اجزاء تجزیه شده در توالی خطی عناصر به یک واحد منسجم برسیم. نباید فراموش کرد که اشخاص قصه‌ها دارای هویت‌های مستقل و مجزا نیستند. اشخاص تنها فهرستی از کارکردها را ایجاد می‌کنند.

در بررسی عزیمت‌های داستان برای رسیدن به چارچوب، حرکت‌های داستانی را بر اساس نوع شریرو شرارت به دو دسته تقسیم کرده‌ایم. با توجه به این که اعمال شریرو انسانی با غیر انسانی متفاوتند و هر دسته از اعمال، کنش خاصی را از سوی قهرمان ایجاد می‌کنند، حرکت‌ها به دو دسته حرکت‌هایی که کمبود آنان به خاطر شریرو غیر انسانیست و حرکت‌هایی که کمبود را شریرو انسانی ایجاد کرده است، تقسیم می‌کنیم.

ساختار عزیمت‌هایی که در مواجهه با شریر غیرانسانی شکل گرفته اند:
 نقیصه‌هایی که شریر غیر انسانی در داراب‌نامه ایجاد کرده است به پنج حرکت
 محدود می‌شوند:

- ۱ - حرکت آشوب عیار برای رهایی شهبانوی مصر (ج ۲، صص ۴۱۹-۳۸۱)
- ۲ - حرکت بهزاد پهلوان برای رهایی شاه و شهبانوی ایمن شهر (ج ۲، صص ۷۲۱-۶۸۰)

۳ - حرکت بهروز عیار برای آزادی شاهزاده ایران (ج ۱، صص ۲۵۰-۱۹۶)

۴ - حرکت گروه عیاران برای آزادی پهلوانان ایرانی (ج ۱، صص ۶۸۵-۶۳۶)

۵ - حرکت فیروزشاه برای رهایی پهلوان ایرانی (ج ۱، صص ۷۴۹-۷۲۸)

حضور شریر غیر انسانی در حرکت‌های فوق، شباهت‌های بسیاری را در مسیر رفع
 کمبود ایجاد کرده است. برای یافتن نقاط تکرار شونده از نخستین سازه؛ یعنی شرارات
 و ایجاد نقص آغاز کنیم، و به ترتیب:

- ۱ - شریر شهبانو را می‌رباید. (ج ۲، صص ۱۶۲)
- ۲ - شریر شهبانو را می‌رباید. (ج ۲، صص ۶۵۲، ۶۱۴)
- ۳ - شریر شاهزاده را می‌رباید. (ج ۱، صص ۲۱۰)
- ۴ - شریر پهلوانان را می‌رباید. (ج ۱، صص ۶۵۵-۶۴۹)
- ۵ - پهلوان خود گرفتار طلسم شریر می‌شود. (ج ۱، صص ۷۳۴)

در چهار داستان عمل ربودن، موجب غیبت قهرمان و ایجاد نقیصه شده است. در هر
 چهار مورد شریر از راه هوا پیدا شده است. به صورت گردباد، مرغ سیاه، خمره سیاه و
 حیوانات عجیب و مختلف وارد شده و شخص مورد نظر را ربوده است. در داستان
 شماره (۵) قهرمان با پای خود وارد طلسم شریر می‌شود.

سازه بعدی پیشگویی است. عنصر پیشگویی در داستان‌های شمار ۱، (۴) و (۵)
 قبل از حرکت قهرمان جست‌وجوگر آمده است. در این سه مورد پیشگو علاوه بر نتیجه
 حرکت تعیین می‌کند چه کسانی قادر به انجام مأموریتند. در شماره (۲) و (۳) این عنصر

حذف نشده است؛ بلکه به خاطر غیبت قهرمان جست و جوگر قبل از فاجعه، جابه جا شده و دقیقاً پس از علنی شدن کمبود قرار نگرفته است. (ج ۲، ص ۲۰۶) و (ج ۱، ص ۱۹۲) از آنجا که وقوع فاجعه و التیام آن؛ یعنی بازگشت به حالت نخستین یک حرکت مستقل است و ما این حرکت را از دل حرکت های بهم پیوسته جدا کرده ایم؛ عنصر پیشگویی، آغاز غیبت قهرمان جست و جوگر آمده است.

پس از پیشگویی قهرمان حرکت می کند. همه قهرمانان، قهرمانان جست و جوگرند و مأمور التیام فاجعه شده اند. مأموریت قهرمانان عنصر ازدواج را از پایان حرکت هایی که شرارت آنها ربودن شهبانوست، حذف کرده است. این مأموران شهبانو را برای شاهزاده دیگری نجات می دهند نه برای خودشان. قهرمان در مسیر خود از موانع طبیعی بسیاری می گذرد. در داستان های شماره (۱) و (۲) موانع بیشتر از بقیه است: دریا، کوه، بیابان، راه باریک، کوه سیاه و...؛ اما در بقیه، موانع تا حدی کمتر است. تحمل سختی ها و دشواری راه در این دو داستان بیشتر از بقیه است و متعاقباً یاریگران و عوامل غیبی نیز بیشترند. قهرمان برای رسیدن به جایگاه شریک به راهنما نیاز دارد یا کسانی که او را منتقل کنند. وضعیت هر پنج داستان از این نظر بدین گونه است:

۱- پیر عابد قهرمان را راهنمایی می کند، نیروی ماورایی (پری) قهرمان را به جایگاه شریک می برد. (ج ۲، ص ۳۸۲، ۳۹۶)

۲- عیار، چوپان و پیر عابد قهرمان را راهنمایی می کنند. نیروی ماورایی (باد) قهرمان را به جایگاه شریک منتقل می کند. (ج ۲، ص ۶۸۲، ۶۸۴، ۶۹۰، ۷۱۲)

۳ و ۵- ملاحان قهرمان را به جایگاه می برند. (شماره (۳)، ج ۱، ص ۲۱۷، شماره (۵) ج ۱، ص ۷۳۴)

۴- قهرمان خود به جایگاه شریک می رود. (ج ۱، ص ۶۶۴)

دو داستان (۱) و (۲) موانع بسیار و دشواری راه، راهنمایان و نیروهای ماورایی بیشتری را می طلبد.

در همه این داستان‌ها به دنبال نقیصه و برای رفع آن، قهرمان با شرارت دیگری مواجه می‌شود و آن طلسم است. شریر غیر انسانی همیشه از طلسم استفاده می‌کند. راه ابطال طلسم نیز فقط با نیروها یا اشیاء ماورایی و عجیب ممکن است. بنابراین قهرمان باید به عوامل ماورائی دست یابد. قهرمان برای دستیابی به عامل ماورائی یا شریر را فریب می‌دهد و یا باید در آزمون موفق شود:

۱ - سه عامل ماورائی در داستان وجود دارد. اولی از طریق انجام دستورات بخشنده به دست می‌آید. پیر عابد از قهرمان می‌خواهد غسل کند. تطهیر و مناجات قهرمان او را به مرتباً شایستگی می‌رساند. پیر عابد هفت اسم اعظم را به او می‌آموزد و او را راهنمایی می‌کند. عامل دوم با گریه و زاری به دست می‌آید. قهرمان پری را بعد از آب تنی می‌گیرد و با گریه کمک عامل ماورایی را جلب می‌کند. عامل سوم لوح است. لوح را بعد از شکست شریر به دست می‌آورد. (ج ۲، ص ۳۸۲، ص ۳۹۶)

۲ - قهرمان در دو آزمون زیرکی و زور پیروز می‌شود و شیء جادویی را پاداش می‌گیرد. عامل ماورائی بعدی را با مناجات به دست می‌آورد. باد و صاعقه بعد از مناجات به او کمک می‌کنند. (ج ۲، ص ۶۳۹، ص ۷۱۲)

۳ - شریر را فریب می‌دهد. شریر آب سیاه و سفید را به او نشان می‌دهد. (ج ۱، ص ۲۲۹)

۴ - شریر را فریب می‌دهد و شریر شیء جادویی را که مهره است به قهرمان می‌دهد. (ج ۱، ص ۶۶۲)

۵ - قهرمان در آزمون تیراندازی به پرنده موفق می‌شود. و به لوح دست می‌یابد. (ج ۱، ص ۷۴۲)

در سه داستان (۱)، (۲) و (۵) آزمون و پیروزی باعث دستیابی قهرمان به شیء جادویی می‌شود و در داستان (۳) و (۴) از کنش فریبکاری استفاده کرده است. در سه داستان آزمون نبرد، عبادت، زیرکی و زور و تیراندازی وجود دارد. آنچه ثابت است حضور ضروری این نیروها در برابر شرارت طلسم است.

در همه داستان‌ها قهرمان باید کلیدی را به دست آورد. در داستان‌هایی که سازۀ فریب شریر وجود دارد، کلید به موی جادوگر بسته شده است. قهرمان پس از فریب شریر، کلید را بر می‌دارد. به سردابه‌ی زیر تخت جادوگر می‌رود و اشخاص را آزاد می‌کند. در سایر داستان‌ها کلید در دل دیو نگهبان یا در منقار پرنده است. قهرمان با انداختن سه تیر به کلید دست می‌یابد و یا دیو نگهبان طلسم را می‌کشد و صندوقچه و کلید را از درون شکمش بیرون می‌آید.

عنصر بعدی کشمکش شریر و قهرمان است. اگر عنصر فریب در داستان باشد، کشمکش حذف می‌شود. در سه داستانی که قهرمان شریر را فریب نداده، با او نبرد کرده است. پیروزی قهرمان چه از طریق فریب چه از طریق نبرد، حقیقی است. پس از کشمکش سازه مجازات قرار دارد. مجازات شریر غیر انسانی همیشه مرگ است. در داستان شماره (۱) قهرمان دیو نگهبان طلسم را می‌کشد؛ اما شریر دیگر داستان را به خاطر شرطی که یاریگر گذاشته و سوگند شریر، نمی‌تواند بکشد و شریر را به یاریگر تحویل می‌دهد. پس از همه این کوشش‌ها، طلسم باطل می‌شود و سایر قهرمانان آزاد می‌شوند و همگی باز می‌گردند. پس از مرگ شریر ممکن است سازه گنج‌یابی وجود داشته باشد. سازه گنج‌یابی که در واقع نتیجه کوشش‌های انسان است و پاداشی در کنار آزادی اسرا قلمداد می‌شود به مکان جادوگر بستگی دارد. اگر مکان جادوگر غار باشد این عنصر حذف می‌شود ولی اگر در جزایر یا قلعه‌ها باشد، بی‌شک قهرمان گنجش را تصاحب می‌کند.

این قانون در داستان شماره (۲) بارزتر است. شریر دو جایگاه دارد، جایگاه اول غارست. (ج ۲، ص ۷۰۰) قهرمان در این جایگاه تعدادی از اسرا را آزاد می‌کند، جایگاه دوم شریر قصری در جزیره است. قهرمان هنگام بازگشت گنج را تصاحب می‌کند. (ج ۲، ص ۷۱۹)

داستان‌هایی که بررسی شدند از مشترکات بسیاری برخوردار بودند. ما در مقایسه‌ای که انجام دادیم از طریق ذکر مشترکات، قوانین داستان‌هایی را که شریر غیر انسانی دارند، مشخص کردیم.

ساختار عزیمت‌هایی که در مواجهه با شریر انسانی شکل گرفته‌اند: به غیر از حرکتهای فوق‌نوع دیگری از عزیمت‌ها در داستان داراب‌نامه وجود دارد که شریر آنها انسانست هر چند گاه از نیروهای ماورائی شر کمک می‌طلبند، نهایت تنها می‌شود و باید با قوانین حاکم بر کردار انسان‌ها با قهرمانان مواجه شود. نکته بعدی در این حرکت‌ها آن است که برخلاف حرکت قبلی که در آن‌ها قهرمان عازم می‌شود و نقیصه را رفع می‌کند و باز می‌گردد؛ در این جا یک حرکت منجر به رفع نقیصه نمی‌شود. چندین حرکت موازی در داستان شکل می‌گیرند، در نقطه‌ای به یکدیگر می‌پیوندند و نهایت منجر به رفع کمبود یا فاجعه می‌شوند. هماهنگی چند حرکت جداگانه که به هدفی یگانه ختم می‌شوند و در یکدیگر ادغام، ساختار چنین داستان‌هایی را در نگاه نخستین پیچیده و ملون کرده است.

به منظور بررسی این گونه حرکت‌ها، پیچیده‌ترین آنها؛ یعنی حرکت برای فتح شهرها را جدا کرده‌ایم. در داستان داراب‌نامه چندین شهر بزرگ به تصرف گروه قهرمان در می‌آید. خیر و شر داستان در پیرنگ لشکرکشی مشخص نیست؛ بلکه گروه است. به همین خاطر همه شخصیت‌ها متعلق به دو منبع اصلی خیر و شرند. وقتی چند قهرمان برای رفع نقیصه حرکت می‌کند همه تحت عنوان یک شخص معرفی می‌شوند چون هدف واحدی را دنبال می‌کنند. همین‌طور نیروهای شر داستان.

داستان‌هایی که جدا شده‌اند داستان فتح شهرهاست. ایرانیان چگونه شهرها را می‌گشایند؟ قبل از شکل‌گیری حرکت، در همه این داستان‌ها سازه کشمکش شریر و قهرمان به صورت نبرد در فضای باز و در بیرون شهر است. پس از آن شریر شکست می‌خورد و در حال فرار اشخاصی را که اسیر کرده با خود به شهر می‌برد. غیبت تعدادی از پهلوانان سپاه قهرمان در کنار شرارت دیگر شریر؛ یعنی امتناع از دادن عروس

و قصد ازدواج با شهبانوی دلخواه قهرمان، نقیصه داستان را ایجاد می‌کند. برای بررسی بهتر داستان‌های هر یازده شهر فتح شده را مرور می‌کنیم.

این داستان عبارتند از : ۱- فتح طائف (ج، ص ۵۰۵-۴۸۷) ۲- فتح مصر (ج ۱، ص ۶۲۶-۵۲۰) فتح دمشق (ج ۲، ص ۳۴، ج ۱، ص ۸۳۴) ۴- فتح قیصریه (ج ۲، ص ۲۵۶-۳۷۱) ۵- فتح اسکندریه (ج ۱، ص ۷۴۹-۷۰۸) ۶- فتح انطاکیه (ج ۲، ص ۱۵۳-۹۰) ۷- فتح قبروس (ج ۱، ص ۷۶۹، ص ۸۰۶-۷۸۹) ۸- فتح عماسیه (ج ۲، ص ۶۰۹-۵۵۳) ۹- فتح فواق (ج ۲، ص ۶۷۹-۶۱۱) ۱۰- جزیره فور (ج ۱، ص ۲۰۷-۱۹۶) ۱۱- ملاطیه (ج ۲، ص ۹۰-۳۴ ص ۲۰۶-۱۵۸)

وضعیت آغازین و نقیصه در داستان‌های شماره (۲)، (۳)، (۴)، (۵)، (۱) و (۶) بدین

صورت است که شریر در نبرد شکست می‌خورد. به‌شهر می‌رود و افرادی را با خود می‌برد و به تبع آن شهر محاصره می‌شود. در داستان‌هایی از این دست همزمان با ورود اسیر به شهر وضعیت آغازین و نقیصه دیگری توصیف می‌شود: شاه دختری زیبا دارد، دختر عاشق اسیر می‌شود. بنابراین گروه دوم نقیصه‌ها در پی نقیصه اول و وابسته به آن شکل می‌گیرند. در هر دو کمبود به موازات یکدیگر دو حرکت شکل می‌گیرد. در داستان‌های (۲)، (۴)، (۳)، (۵) و (۱) این قاعده تکرار شده است. در داستان (۱۱) و (۶) با آن که در نگاه نخست متفاوت به نظر می‌رسند، همین پیرنگ و نقیصه با وارونگی قهرمانان تکرار می‌شود؛ یعنی از سوی شریر فاجعه التیام می‌یابد. در پنج داستان نقیصه در ارتباط با نیروی خیر است و در دو داستان اخیر در ارتباط با نیروی شر. اگر ما شریر را قهرمان نامگذاری کنیم یکسانی پیرنگ واضح‌تر می‌شود.

سازه بعد به دنبال افشای کمبود، حرکت قهرمانان است. به تعداد کمبودهایی که در ارتباط با قهرمانان داستان فاش می‌شود، حرکت ایجاد می‌شود.

سپاهی که پهلوانانش را به اسارت برده اند یا قهرمانی که شهبانویش را ربوده اند یا شهبانویی که معشوقه را در زندان پدر می‌بیند برای آزادی اسیر یا رسیدن به شهبانو و ... حرکت می‌کند. قهرمان یا شخصا خود حرکت می‌کند یا عیاران (یارگران چالاک) را به

ماموریت می‌فرستد حرکت عیارانه شبانگاه و با نیرنگ آغاز می‌شود. به موازات حرکت عیاران مأمور، شهبانوان به تکاپو می‌افتند و در اولین قدم دایه را که نقش یاریگری دارد از کمبود آگاه می‌کنند. دایه نهی می‌کند و به دنبال نهی رشوه می‌ستانند. رشوه، عنبرچه ی گردن شهبانوست.

پس از گرفتن رشوه موقعیت دایه از جایگاه نهی کننده به جایگاه یاری دهنده تغییر می‌یابد. شهبانو با خادم و دایه گروهی را تشکیل می‌دهند که اغلب دایه نیروی تفکر و هسته ی گروه و خادم مراقب یا خبرچین گووه است. هدف این گروه کوچک رساندن شهبانو به معشوق خود است، هر چند به صورت کوتاه مدت و در سردابه های حرم باشد. این دو حرکت در نقطه ای مثل رسیدن همزمان هر دو در زندان، برخورد ناگهانی در چارسوی بازار و... و به یکدیگر می‌پیوندند. در کنار دو حرکت یاریگران عیار و شهبانوان ممکن است حرکت دیگری از یکی از دو حرکت پیشین منشعب شود. مثلاً یاریگران مأمور یکدیگر را گم کنند یا یکی از آنها اسیر شود. یا پهلوانی از گروه قهرمانان وارد شهر شود.

در چنین حالاتی شاخه فرعی، همراهانی را می‌یابد و مستقل هدفش را دنبال می‌کند و او نیز در نقطه‌ای به سایر حرکت‌ها می‌پیوندد. در این میان پیوند دهنده و به هم رساننده همۀ این حرکت‌ها تقدیر و حکم کردگار است که منطق سست داستان آن را برای چفت و بست به ظاهر توجیه کننده بر کل حوادث و از جمله حوادث ناگهانی برگزیده است.

گروه شهبانو موفق به رفع موقت نقیصه می‌شود. اغلب بین شهبانو و شاهزاده مورد نظر خلوتی صورت می‌گیرد. داستان‌ها ی شماره (۸)، (ج ۲، ص ۵۵۵)، (۴) (ج ۲، ص ۲۷۷) (۳)، (ج ۲، ص ۲۳)، (۲) (ج ۱، ص ۵۶۷) این گونه‌اند؛ اما آزادی موقت اسیر با خبر چینی خادم تغییر می‌یابد و وضعیت دیگری شکل می‌گیرد. وضعیت جدی د یا اسارت مجدد و یا ایجاد عشق‌های جدید است. در داستان شماره (۸)، (۴)، (۶)، (۳)، (۲) عشق جدید باعث تغییر روند داستان می‌شود و گذر از یک موقعیّت به موقعیّت

تازه است. موقعیت های تازه از این دست، اغلب ناپایدارند؛ مثلاً اگر اسارت مجدد باشد، اسیر حتماً آزاد می شود؛ مثل داستان فتح مصر. حرکت گروه یاریگران مامور (عیاران) پس از اتصال با حرکت های موازی دیگر به آزادی اسرا و تصرف شهر منتهی می شود. سازه ثابت در حرکت گروه عیاران نیرنگ و فریب شریر و قوایش است که گاه با شکم دریدن و سر بریدن در انتهای ماموریت همراه می شود. سازه ی ثابت در حرکت شهبانوان اغلب کشتار داندگان سر شهبانو است. خبر چینان محکوم به مرگند غلامانی که راه را بر شهبانو سد می کنند، کشته می شوند. نهی کنندگانی که تبدیل به یاریگر می شوند اگر بر نهی خود تاکید کنند، شهبانو برای مصون ماندن از رسوایی، آنان را می کشد. از سوئی شهبانوان با تظاهر و مخفی کاری به خیانت به پدران و خانواده ی خود متهم می شوند.

عشاق غیر ایرانی شهبانوان یا باید محرومیت و هجران را بپذیرند یا کشته می شوند. این ها قوانینیست که در همه این داستان ها تکرار شده است.

پایان داستان شهرها، پایان خوشایندیست. پس از آزادی پهلوانان ایرانی و رسیدن حرکت ها به یک نقطه، سپاه ایران به دروازه ها می رسند و پهلوانان از داخل شهر، دروازه ها را می گشایند. شهر را قهرمان تصرف می کند. شاه را دستگیر و از وزیر نشان گنج شاه را می پرسد و به گنج دست می یابد.

سه داستان جزیره فور، عماسیه و قبروس از جهاتی با سایر داستان ها تا حدی متفاوتند. حرکت عاشقانه ای که در فتح های دیگر در درون شهر شکل می گرفت و با ادغام به فتح شهر تسریع می بخشد، در این سه داستان به خارج از شهر منتقل شده است. یاریگران برای رفع نقیصه که در هر سه نوبت به دست آوردن عروس است به قهرمانان کمک می کنند و همان نقشی را ایفا می کنند که در سایر داستان ها شهبانوان به عهده می گرفتند. زندانبان جزیره فور قهرمانان را آزاد می کند تا به دختر شاه زنگبار برسد، یاریگر فتح عماسیه و قبروس نیز به امید رسیدن به دختر شاه به یاری قهرمان می شتابند. داستانی که در آن یاریگران خارج شهر حضور دارند با ازدواج یاریگران در

کنار سایر سازه‌های معمول به پایان می‌رسد. داستان فتح عماسیه علاوه بر ویژگی‌های مشترکش با فتح قبروس وفور، از سازه پنهان کاری‌های شهبانو و رقیب عشقی نیز برخوردار است. در این داستان شهبانو بی‌خبر از جنسیت معشوق که زن است، عاشقش می‌شود. داستان از نظر مخفی کاری گروه شهبانو، خبرچینی و پیدا شدن رقیب عشقی تکرار حوادث فتح مصر، قیصریه و... است.

عناصر تکرار شونده و شبیه در سایر داستان‌ها بسیار زیاد است به طوری که می‌توان ادعا کرد راوی یک بروننگ را در شکل‌های مختلف و با تغییر قهرمانان مدام تکرار کرده است. راوی حتی اگر برای ایجاد تازگی دست به دگرگونی بزند، دگرگونی‌هایش از جابجا کردن برخی از حوادث معمول و یا ترکیب آنان فراتر نمی‌رود. نظیر فتح عماسیه یا فتح قیصریه. در داستان قیصریه به نظر می‌رسد دشمنی دختر شاه با پدرش و حکم مرگ دختر در کودکی به خاطر شومی، (ج ۲، ص ۲۷۵) روند جدیدی را به دنبال بیاورد اما داستان شومی کودک در هنگام ولادت و دستور مرگ پدر سازه ای الحاقی است و تنها تغییری را که ایجاد کرده است، نفرت دختر از پدر و حذف تظاهر و نیرنگ معمول شهبانوان است. دختر در میدان جنگ، دشمن پدر را به قصر خود خارج از شهر می‌برد. همین عمل در سایر داستان‌ها هم وجود دارد، با این تفاوت که دختر، دشمن پدر را به باغ خود داخل شهر و یا سردابه‌های حرم می‌برد. و نظیر همه داستان‌ها ملاقات عاشقانه روی می‌دهد. در اینجا نوز یکی از کنیزان خبرچینی می‌کند و شاه را آگاه می‌کند. همان کنشی که لالاهای کینه توز داستان‌های دیگر انجام می‌دهند. با کنار زدن تغییرات جزئی از قبیل مکان‌ها یا پیشی قهرمانان اسکلت فتح قیصریه دقیقاً شبیه به سایر داستان‌ها می‌شود. داستان به ظاهر متفاوت دیگر، داستان فتح انطاکیه است. حرکتی که قهرمان مامور برای فتح شهر و یافتن راه مخفی انجام می‌دهد شبیه فتح مصر است. وزیر مغضوب و هواخواه قهرمان او را از راه مخفی شهر آگاه می‌کند و قهرمان بلافاصله شهر را فتح می‌کند. (ج ۲، ص ۱۴۹) اما قسمت متمایز، بخش عاشقان‌ه داستان است. عشقی که رشته ی باریک و ضعیفی آن را به داستان دمشق وصل کرده است. شیرین

شهبانو و پهلوان را در ضمن معاشقه می گیرد و با خود به انطاکیه می برد. بدون آن که از جهت کنش ها تاثیری بر حوادث بعدی گذاشته باشد. شهبانو شیریر وصل جو را می کشد و می گریزد. سراسیمه به خاک پیرزنی پناه می برد. با دادن عنبرچ ه گردن از پیرزن پناه می طلبد. پسر پیرزن از راز شهبانو مطلع می شود و بلافاصله به طمع گرفتن پاداش دختر را به حاکم تحویل می دهد و رازش را فاش می کند (ج ۲، ص ۱۰۷) این گروه کوچک یادآور همان گروهی است که شهبانو در حرم خود دارد و او را یاری می کنند. پیرزن همان دایه است که عنبرچ ه گردن را می گیرد و پسر پیر زن در موقعیت خادمان و لالاها نشسته است. کشتن رقیب عشقی توسط شهبانو یا شاهزاده، نیز کنشی معمولیست. همان کاری که در داستان فتح مصر، شاهزاده ایران با رقیب خود می کند و می گریزد. (ج ۱، ص ۵۷۵) در داستان فتح عماسیه نیز شهبانو عاشق مصر و پیر خود را می کشد و می گریزد (ج ۲، ص ۵۷۴) در داستان به ظاهر متفاوت انطاکیه نیز شهبانو عاشق سمج خود را می کشد و می گریزد (ج ۲، ص ۱۰۳) با هم شباهت های اساسی که فتح انطاکیه با سایر فتح ها دارد، نمی توان از برخی کنش های متفاوت و خاص چشم پوشید این کنش های متفاوت از سوی شیریر است. شیریر پدر و مادر خود را می کشد و شهبانو را شکنجه می دهد (ج ۲، ص ۱۱۹) دو سازه ای که در هیچ داستانی دیده نشده است و همین شرارت غیر معمول باعث می شود راوی مرگ را برای مجازاتش تعیین کند.

نتیجه گیری

با توجه به مطالب گفته شده این نتیجه را استنباط می شود که ذهن راوی از قوانین روایی خود عدول نکرده است و نمی تواند واقعه متفاوتی بیافریند. تمام کوشش او در نقل داستان و ایجاد عزیمت های تو در تو و مختلف از چند قانون یکسان سر بر می آورند. هر چند عشق و پهلوانی دو قاعده مجزاینده ام در روایت داراب نامه، عشق با عزیمت پهلوانی به صورت موازی حرکت می کند و در نقطه ای تصادفی که تقدیر تعیین کرده است به هم می پیوندند. بدون عشق هیچ شهری یا جزیره ای گشوده

نهی شود. ابر قهرمانان قصه که به تایید الهی مستظهرانند ، از دو گر و ه یاریگر سود می جوید. یکی شهبانویی که دیوانه وار به پدر خود خیانت می کند و دیگری یاریگران چالاکي که مأموریت های دشوار را با نیرنگ پیش می برند. در میان این دو حرکت جایگاه جلوه گری پهلوان حماسی داستان و به طور کلی ظهور عناصر حماسی در میدان نبرد است. جایی که نه شهبانو وجود دارد و نه یاریگر چالاک؛ اما همین که کار دشوار تر از شمشیر می شود و قهرمان با حصارهای رویین و نفوذ ناپذیر مواجه می شود . شهبانوی عاشق و یاریگر نیرنگ باز به میدان می آیند. یاریگر نیرنگ باز در چند نیرنگ پیایی شریر را فریب می دهد و به زندان راه می یابد، راه مخفی را می جوید، با شهبانو متحد می شود و پهلوان را پس از چند شمشیر زنی و هنر نمایی به پیروزی نزدیک می کند . آنگاه از خارج شهر سپاه عظیم به شهر هجوم می آورد و شاه سقوط می کند.

همه داستان های عاشقانه و جریان های مربوط به فتح شهرها اینگونه پیش می روند و خاتمه می یابند حتی در پایان داستان که قهرمان به سرزمین جنیان برده می شود الگوی فتح شهرها و معاشقه های مخفیانه، در بستری به ظاهر متفاوت و قهرمانانی که هر چند مهیب و عجیب توصیف می شوند؛ ولی برخوردار از کردارهای انسانی اند، تکرار می شود. بنابراین نه ترها و ارونگی و جابه جایی نیروهای خیر و شر یا برخی عناصر ، نفی تواند قاعده یکسانی را که در گسترش حوادث است ، مخدوش کند . تغییر مکان و آوردن عجایبی چون پری و جن و... نیز از دگرگونی اساسی عاجز است.

همه ی عزیمت های داراب نامه در دو الگو خلاصه می شوند. عزیمت در مواج ه با شریر غیر انسانی که برخوردار از نیروی ماورایی ، عبور از موانع ، طلسم گشایی و ... است و عزیمت در مواجهه با شریر انسانی که از چند حرکت مستقل و وابسته ایجاد می شود.

نوع اول روند ساده و مستقیم دارد، با قهرمان واحد؛ ولی نوع دوم از روند ترکیبی پیروی می‌کند. تنها عامل ماورایی در روند ادغامی نوع دوم، تقدیر است. از این جهت حضور تقدیر قابل بررسی است که پیوند زنده حرکت‌های جداگانه به شمار می‌آید.

منابع و مأخذ

- ۱- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، نشر آگاه.
- ۲- احمدی، بابک، (۱۳۸۵)، ساختار و تاویل متن. چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.
- ۳- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس، (۱۳۷۸)، سرچشمه های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، نشر معین.
- ۴- بیغمی، مولانا محمد، (۱۳۸۱)، داراب‌نامه تصحیح، ذبیح اله صفا، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۵- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات توس.
- ۶- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، نقد ادبی تهران، انتشارات فردوسی.
- ۷- صفا، ذبیح اله، (۱۳۷۹)، تاریخ ادبیات ایران، تلخیص، محمد ترابی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوس.
- ۸- رزمجو، حسین، (۱۳۸۵)، انواع ادبی و... چاپ دوم، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- ۹- گرین، ویلفرد، (۱۳۸۳)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۱۰- میر صادقی، جمال و میمنت میر صادقی، (۱۳۷۷)، واژه‌نامه هنر داستان نویسی. تهران، کتاب مهناز.