

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه

سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره ۳۲

بررسی نوع روایی داراب‌نامه بیغمی*

دکتر محمدرضا صرفی^۱

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

خدیجه رحیمی صادق

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده:

سنت قصه‌گویی و داستان‌پردازی نزد ایرانیان سابقه‌ای بسیار طولانی داشته است. از دیرباز در ایران، گروهی داستان‌های حماسی و ملی را برای مردم بازگو می‌کرده‌اند. بعضی از شاهان و امیران نیز قصه‌گویانی در دربار خود داشته‌اند که این قصه‌ها و داستان‌ها را برای دفترنویسان روایت می‌کرده‌اند تا آن‌ها قصه‌هایشان را به صورت نوشتاری دریاورند.

یکی از داستان‌های شفاهی بازمانده از ادبیات کهن فارسی که صورت نوشتاری یافته است، داراب-نامه مولانا محمد بیغمی است. این اثر، روایت بلندی است از کشورگشایی‌های فیروزشاه، پسر داراب و داستانی حماسی-عشقی از قرن نهم هجری که از نمونه‌های ادبیات فولکلوریک به شمار می‌رود. از بررسی‌هایی نیز که در روشن کردن ساز و کار روایت و به طور خاص قصه‌ها، موفقیت چشمگیری یافته است؛ روش تجزیه و تحلیل تودوروف در بررسی روایت‌های اسطوره‌ای است. در این نوشته، با توجه به خصوصیات تودوروف از روایت‌های اسطوره‌ای به دست داده است، داراب‌نامه در ردیف روایت‌های اسطوره‌ای قرار گرفته است. این بررسی در شناخت ساختار نهایی و درک پیکره‌بندی داستان‌هایی از این نوع نیز مؤثر خواهد بود.

واژگان کلیدی: داراب‌نامه، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، نظریه تودوروف، روایت اسطوره‌ای.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۶/۳۰

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Khadijeh.rahimi@gmail.com

۱- مقدمه

قصه‌ها و داستان‌های عامیانه از دیرباز مورد توجه عموم واقع شده و جنبه تفریح و سرگرمی داشته‌اند و گاه با وقایع تاریخی و مذهبی در هم آمیخته‌اند. از زمان‌های دور در ایران، داستان‌گزاران یا نقالان داستان‌های حماسی، قومی، ملی، تاریخی و مذهبی را با بیانی آهنگین و رسا در جمع مردم و یا محفل بزرگان روایت می‌کردند. عده‌ای از راویان آنچه را که می‌گفتند مکتوب می‌کردند و بعضی این قصه‌ها را برای کسانی به‌نام «دفترنویس» روایت می‌کردند تا به‌صورت مکتوب دریاورند. (بلوکباشی، ۱۳۸۵، ص ۲)

از جمله این داستان‌های شفاهی بازمانده از ادبیات کهن فارسی که صورت نوشتاری یافته است؛ داراب‌نامه مولانا محمد بیغمی است. این داستان شرح وقایع قهرمانی‌های فیروزشاه، آخرین پادشاه خاندان افسانه‌ای کیانیان است که کاتبی به‌نام محمود دفترخوان، به‌نقل از بیغمی در قرن نهم هجری در ۴ مجلد و بیشتر به رشته تحریر درآورده است. ذبیح الله صفا که مجلد نخست آن را تصحیح کرده است، گفته است که نام آن را باید «فیروزنامه» نامید و نه داراب‌نامه (بیغمی، ۱۳۸۱، ص ۱۱) زیرا تمام این کتاب درباره سرگذشت فیروزشاه است و نقش داراب در آن اندک است. از داراب‌نامه یا فیروزشاه‌نامه، متن ظاهراً کاملی به زبان عربی و با عنوان سیره فیروزشاه ابن‌الملک داراب یعنی «کارنامه فیروزشاه پسر داراب» در ۴ مجلد در مصر چاپ و منتشر شده است. گزارنده داستان، اشعار عاشقانه فراوانی از شاعران معروف را نیز در متن داستان آورده است. از این داستان ترجمه‌ای هم به زبان ترکی در دست است که آن را صالح بن جلال، برای سلطان سلیم خان به نام قصه فیروزشاه به ترکی برگردانده است. (صفا، «یادداشت‌ها و ...»، داراب‌نامه بیغمی، ج ۲، صص ۷۶۶-۷۶۵ و ۷۶۸)

داراب‌نامه دارای تمام ویژگی‌های نوع ادبی «رمانس» است؛ بنابراین می‌توان آن را «رمانس فیروزشاه» نامید؛ زیرا «۱- ماجراهای حماسی آن حول محور عشق است؛ عشق فیروزشاه به عین‌الحیات، دختر شاه یمن-۲- داستانی است مشحون از حوادث هیجان‌انگیز، جادو و وقایع خارق‌العاده-۳- عیاران و فتیان در ماجراهای مختلف،

حضور چشم‌گیری دارند-۴- سراسر داستان، سرگرم‌کننده و شاد است و شکست و ناکامی در آن وجود ندارد؛ چنان‌که فیروزشاه سرانجام، به وصال محبوبه خود، عین‌الحیات می‌رسد». (شایگان‌فر، ۱۳۸۴، ص ۴۴۱)

بنابر رسم ممالک اسلامی، قصاصان، داستان فیروزشاه را برای عامه مردم و مردم نیز آن را سینه به سینه و دهان به دهان برای یکدیگر نقل و روایت می‌کردند و البته به هنگام روایت داستان، تصرفاتی نیز در آن می‌کردند. درباره ویژگی و ارزش ساختار ادبی و زبانی متن داستان داراب‌نامه باید گفت که این داستان نیز مانند بیشتر داستان‌های مشابه آن، زبان و بیانی ساده و روان و نثری بی تکلف و دلپذیر دارد. زبان آن نزدیک است به زبان عامه مردم آن زمان و دور از پیچیدگی و حاوی بسیاری از مفردات و ترکیبات بدیع و نزدیک به دسته لهجات غربی ایرانی. جمله‌ها در آن کوتاه، عبارت‌ها روشن و لغزش‌های لغوی و دستوری بسیار کم است. یکی از ارزش‌های این‌گونه داستان‌ها، همین نزدیکی انشای آنها به زبان گفتاری مردم است که زبانی طبیعی و خالی از تصرفات زبان تازی بوده است. (صفا، ۱۳۵۶، ج ۴، ص ۵۱۹) آنچه نقش و اهمیت این‌گونه داستان‌های عامیانه را بیشتر می‌نمایاند، پرداختن آنها به تاریخ اجتماعی جامعه، شرح چگونگی زندگی مردم و رفتارهای فرهنگی و اعتقادی آنهاست. این داستان‌ها چون صورت شفاهی داشته و سینه به سینه نقل می‌شده‌اند، کم و بیش منعکس‌کننده اوضاع اجتماعی و فرهنگی و آداب و رسوم مردم آن دوران هستند. (بلوکباشی، ۱۳۹۰، ص ۱۳)

مولانا بیغمی نیز شخصیتی برخاسته از میان مردم جامعه آن زمان بود. وی مردی دین‌باور و ملی‌گرا، با ذهنی فعال و روشن و حافظه‌ای وقاد و نیرومند بود. (بلوکباشی، ۱۳۹۰، ص ۸) صفا در مورد بیان و گفتار وی می‌گوید: «دمی گرم و سخنی روان و جذاب داشت. پست و بلند سخن را می‌شناخت. هر جا لازم می‌دید سخن آراسته می‌آورد و آنجا که لازم نبود به سادگی بیان مطلب می‌کرد. هر کلمه را به جای خود و

برای خاطر تأثیری که می‌خواست، به کار می‌برد». (صفا، «یادداشت‌ها و ...»، داراب‌نامه بیغمی، ج ۲، ص ۷۷۳)

۱-۱- بیان مسأله

بررسی ساختاری متون ادبی، دریچه‌ای نو به جهان متن است؛ زیرا ساختارگرایی به معنای یک متن واحد علاقه ندارد؛ بلکه علاقه‌مند بررسی این نکته است که معنا چگونه در متن ارائه می‌شود. هرچند، هدف همه روایت‌شناسان ساختارگرا، درک و توصیف همه‌شمول ساختار زیرین روایت‌ها است؛ اما در عمل هریک از آن‌ها شکل ساختاری متفاوتی را معرفی کرده‌اند. در این میان، نظریه روایتی تودوروف در بررسی قصه‌ها از اهمیتی ویژه برخوردار بوده و ویژگی این روایت‌ها را که روایت اسطوره‌ای نامیده است، تشریح و بررسی کرده است.

در پژوهش حاضر سعی شده است که داستان داراب‌نامه بیغمی به لحاظ نوع روایی مورد بررسی قرار گیرد؛ به این منظور ابتدا توضیحی مختصر درباره نظریه تودوروف داده می‌شود و در ادامه، داستان مذکور، با توجه به خصوصیات که تودوروف از روایت‌های اسطوره‌ای به دست داده است، در ردیف روایت‌های اسطوره‌ای قرار می‌گیرد. بررسی این ویژگی در روایت، در شناخت ساختار نهایی و درک پیکره‌بندی داستان‌هایی از این نوع مؤثر خواهد بود. به این دلیل در این پژوهش از نظریه تودوروف، ساختارگرایی فرانسوی استفاده شده است که توجه ویژه‌ای به قصه‌ها و روایت‌هایی از نوع داراب‌نامه داشته است.

۱-۲- ضرورت انجام تحقیق

قصه‌ها و داستان‌های عامیانه به دلیل داشتن جنبه تفریح و سرگرمی از دیرباز مورد توجه عموم مردم بوده است؛ علاوه بر آن به دلیل مایه گرفتن از زندگی و عقاید هر ملت، ویژگی‌های رفتاری و آداب و رسوم اجتماعات گوناگون مردم، نمودار بخش مهمی از میراث فرهنگی و مذهبی و ارزش‌های اجتماعی هر قوم و ملتی است. به این جهت بررسی جنبه‌های مختلف ساختار داستانی این نوع آثار و قصه‌ها می‌تواند در

شناخت پیکره‌بندی و ویژگی‌های ساختاری روایت‌هایی از این دست نیز مفید واقع شود. اهمیت پژوهش در مدل روایی و شگرد روایت‌گری در این داستان‌ها، علاوه بر این که درک پیکره‌بندی این آثار را ممکن می‌کند؛ می‌تواند با قرار دادن دوباره آنها در کانون توجه، ما را در حفظ و انتقال میراث گران‌بهای گذشتگان یاری و تشویق کند.

۳-۱- پیشینه پژوهش

ساختارگرایی آیین و روش جدیدی است که از اوایل قرن بیستم، در علوم مختلف مانند زیست‌شناسی، ریاضیات، زبان‌شناسی، نقد ادبی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، اسطوره‌شناسی، فلسفه و زیبایی‌شناسی به کار گرفته شد و در نظام‌مند کردن این علوم، بسیار راه‌گشا بود. (اخلاقی، ۱۳۷۱، ص ۲۰ و تایسن، ۱۳۸۷، ص ۳۳۸ و گورین و دیگران، ۱۳۸۸، ص ۴۶۹)

لوی استروس ساختار را در معنای رایج خود به دو گونه مطرح می‌کند: یکی معنایی که در معماری دارد و به معنای چارچوب یک بنا و ساختمان است، شالوده‌ای که بر آن می‌توان عناصری را قرار داد. این چارچوب تعیین‌کننده مناسبات درونی عناصر یا اجزا است. معنای دوم زیست‌شناسانه است و به مفهوم هم‌خوانی ارگانیک میان اجزا باز می‌گردد. (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۳۷)

ساختارگرایی نیز، روشی است مبتنی بر بررسی ساختارها؛ اما ساختارها موضوع‌هایی عینی نیستند؛ بلکه نظام‌هایی از روابط پوشیده‌اند که با ادراک و عیان کردنشان می‌توان به آنها نمود روساختی داد. (سجودی و دیگران، ۱۳۸۸، ص ۱۵۴) به بیان دیگر ساختارگرایی بر این پایه متکی است که باید نظامی زیر بنایی از تمایزات و قراردادهای وجود داشته باشد که بتواند تحقق معنای رفتارها و تولیدات انسان را ممکن سازد. (کالر، ۱۳۸۸، ص ۲۱) هرچند ساختارگرایی به عنوان روش علمی پیشینه‌ای طولانی دارد؛ اما به عنوان نظریه‌ای درباره شکل و ساختار، بیشتر در سده حاضر رواج یافته و بویژه از نیمه دوم این سده گسترش چشم‌گیری در رشته‌های گوناگون، از جمله مطالعات ادبی پیدا کرده است. (اخلاقی، ۱۳۷۱، ص ۲۰ و تایسن، ۱۳۸۷، ص ۳۳۸ و گورین و

دیگران، ۱۳۸۸، ص ۴۶۹) ساختارگرایی در بررسی خود به ساختار کلی یک پدیده و نحوه و چگونگی ارتباط اجزا با آن کل می‌پردازد و روابط اجزا را با یکدیگر و در نهایت با کل پدیده مورد بررسی قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که اجزای ساختار در نسبت با یکدیگر و در پی قرار گرفتن به عنوان اجزای یک مجموعه، دارای معنا می‌شوند. (زرشناس، ۱۳۸۹، ص ۱۸۲)

هدف ساختارگرایان بررسی امور و پدیده‌های متعدّد و ارزیابی آنها نیست، بلکه آنها در پی آن هستند تا با بررسی ساختار پدیده‌ها و امور متعدّد یک نظام ساختاری معین، چگونگی ساختار و قواعد زیر بنایی آن را توصیف کنند. در حقیقت آنها می‌کوشند تا با کشف ساختارهای زیر بنایی پدیده‌های سطحی جهان، در نهایت ویژگی‌های ذاتی ذهن انسان را کشف کنند، زیرا معتقدند که «فهم ما از جهان، نتیجه ادراک ساختارهای موجود در جهان نیست. ساختارهایی که به گمان خود در دنیا ادراک می‌کنیم در واقع ساختارهای ذاتی (فطری) ذهن انسان هستند که ما به جهان نسبت می‌دهیم تا بتوانیم با آن رابطه برقرار کنیم». (تایسن، ۱۳۸۷، ص ۳۳۸)

بیشتر اصطلاحات ساختارگرایی برگرفته از حوزه زبان‌شناسی ساختاری است؛ زیرا زبان، بنیادی‌ترین ساختار ذهن انسان تلقی می‌شود و بیشتر ساختارهای دیگر به آن وابسته هستند؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت ساختارگرایی کانون فعالیت خود را در مطالعات زبان‌شناسی یافته و بخش اعظم نیروی محرکه خود را از دستاوردهای سوسور و یاکوبسن و پژوهشگران دیگر چون تروبتسکوی واج‌شناس، گرفته است. (اسکولز، ۱۳۷۹، ص ۲۲ و تایسن، ۱۳۸۷، ص ۳۴۱)

نقد ساختارگرایانه بیشترین تأثیرش را در روایت‌شناسی و فرهنگ عامه بر جای گذاشته است. اسطوره‌ها، افسانه‌ها و به طور کلی فرهنگ و هنر عامیانه از آنجا که موقعیت‌های ساده و همگانی را توصیف می‌کنند، مورد توجه خاص ساختارگرایان قرار گرفته‌اند؛ چون در اینجا است که امکان زیادی برای کشف ساختارهای روشن و مهم وجود دارد. (گلدمن، ۱۳۸۲، ص ۹۹)

نظریه روایتی ساختارگرا از پاره‌ای قیاس‌های زبانی مقدماتی آغاز می‌شود. مدل اساسی قوانین روایتی، نحو جمله است و تودوروف و دیگران از «نحو روایتی» صحبت می‌کنند که در این دیدگاه، نهاد و گزاره نخستین تقسیم نحوی واحد جمله است. پراپ با الگو قرار دادن این رابطه، نظریه خود را درباره قصه‌های پریان تدوین کرد. در ادامه پژوهشگرانی چون استروس و گریماس با استفاده از این مدل به بررسی ساختار زبانی پرداختند. (سلدن، ۱۳۷۲، صص ۱۱۰-۱۰۵) استروس ساختارها و تقابل‌ها را در اسطوره-ها به کار بست و واج‌های سوسوری را که پراپ «کارکرد» نامید، «واحد‌های اسطوره‌ای» خواند و گریماس به جای هفت کنش پراپ، سه جفت زوج‌های متقابل قرار داد که عبارتند از ۱- آزر، جست‌وجو و هدف (شناسنده/موضع شناسایی) ۲- ارتباط (فرستنده/گیرنده) ۳- حمایت یا ممانعت (کمک کننده/مخالف) (تسلیمی، ۱۳۸۸، صص ۶۸-۷۱) کار تودوروف جمع‌بندی کار پراپ، گرماس و دیگران بود که بنابر نظریه او تمامی قواعد نحوی زبان اعم از کارکردهای نهادی، گزاره‌ای، صفتی، فعلی، وجه و حالت نظایر آن روایتی بازگو می‌شوند. (سلدن، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰) از میان پژوهشگران یاد شده کار تودوروف در بررسی قصه‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا وی علاوه بر برطرف کردن کاستی‌های روش پراپ، برخلاف گرماس و برمون کار خود را به شکل ویژه‌ای از روایت که آن را روایت اسطوره‌ای می‌نامد، محدود کرده است و با بررسی قصه‌های دکامرون ویژگی‌ها و نوع‌شناسی این نوع روایت‌ها را شرح داده است. (اسکولز، ۱۳۷۹، ص ۱۶۰)

۲- بحث

۲-۱- شرح مختصر نظریه روایتی تودوروف

تودوروف در نظریه خود از مفهومی بسیار کلی آغاز کرد: این‌که بنیان تجربی همگانی‌ای وجود دارد که از حد هر زبان و حتی هر نظام دلالت‌گونه خاصی فراتر می‌رود و تمام آنها را سرچشمه یک دستور زبان یگانه و جهانی توجیه می‌کند. (احمدی،

۱۳۷۵، ص ۳۳۴) وی درباره این دستور جهانی می‌نویسد «بی‌تردید، دستوری جهانی وجود دارد که زیربنای همه زبان‌هاست. این دستور جهانی منشأ همه جهانی‌هاست.» (تودوروف به نقل از سجودی، ۱۳۸۳، ص ۷۸)

«تودوروف نظریه روایتی خود را عمدتاً در سه کتاب بوپقیای نثر، مقدمه‌ای بر بوپقیقا و دستور زبان دکامرون مطرح کرده است.» (اخووت، ۱۳۷۱، ص ۲۴) کار تودوروف در دستور زبان دکامرون «تا حدودی به کار برمون و گرماس نزدیک است؛ در حالی که آنان شناخت ساختار روایی را موضوع پژوهش خود قرار داده بودند، تودوروف تلاش کرده است تا ساز و کار روایت را دریابد. واژه دستوری که تودوروف آشکارا به کار گرفت، زاده تشابه با دستور زبان در مباحث زبان‌شناسی است.» (احمدی، ۱۳۸۴، ۲۷۹) تودوروف، روایت را در قالب‌های منطقی - دستوری در دستور زبان دکامرون (۱۹۶۹) و برخی از قصه‌ها چون اسطوره ادیب به کار بست. (تایسن، ۱۳۸۷، ۳۶۹)

تودوروف، بیشتر به بررسی جنبه نحوی روایت می‌پردازد. اساس کار او فروکاستن و تجزیه متن به واحدهای کمینه است. از نظر او روابط میان این پدیده‌ها، نخستین معیار تمایز ساختارهای متنی متعدد از یکدیگر است. وی متأثر از توماشفسکی دو نوع آرایش عناصر درون‌مایگانی را مشخص می‌کند: ۱- نظم منطقی و زمانی: در این شیوه، عناصر درون‌مایگانی با قرار گرفتن در یک ترتیب زمانی تقویمی، از اصل علیت پیروی می‌کنند. ۲- نظم فضایی یا مکانی: در این شیوه، توالی عناصر به نحوی است که هیچ‌گونه علیت درونی در آنها رعایت نشده است. (تودوروف، ۱۳۸۲، ص ۷۲)

آثاری که بر مبنای نظم فضایی سازمان‌بندی شده‌اند، معمولاً روایت خواننده نمی‌شوند. این ساختار در گذشته در شعر رواج بیشتری نسبت به نثر داشته است. (همان، ص ۸۳) اما بیشتر آثار داستانی گذشته بر مبنای نظم سازمان‌دهی شده‌اند که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد. منظور از رابطه منطقی، رابطه استلزام یا علیت است. (همان، ص ۷۶)

تودوروف براساس نوع رابطه واحدهای کمینه علی، دو نوع روایت را از یکدیگر متمایز می‌سازد: الف- روایت ایدئولوژیک: در این دسته روایت‌ها، واحدهای کمینه علیت، تنها به واسطه قانون عامی به هم مرتبط می‌شوند که این واحدها خود نمودهایی از آن هستند. ب- روایت اسطوره‌ای: در این نوع روایت، واحدهای کمینه علیت، رابطه- ای بی‌واسطه با یکدیگر برقرار می‌کنند. (تودوروف، ۱۳۸۲، صص ۸۰-۷۹) آثاری مثل دکامرون و هزار و یک شب نمونه‌های عالی این نوع روایت هستند که تودوروف آنها را روایت‌های فاقد روان‌شناسی می‌نامید و ویژگی‌های آنها را بر می‌شمرد:

۱- در این نوع روایت‌ها، کنش‌ها غیرمتعدی هستند و تأکید بر کنش است. هر کنشی، به خودی خود مهم است و نه برای بیان فلان خصیصه این یا آن شخصیت؛ به عبارت دیگر در این نوع روایت‌ها، تأکید برگزاره است و نه نهاد.

۲- رابطه علی در روایت‌های اسطوره‌ای، از نوع علیت بی‌واسطه است و همین که خصوصیتی آشکار شود، کنشی را به دنبال می‌آورد و فاصله میان یک ویژگی روانی و کنش متأثر از آن، بسیار کم است؛ به علاوه در چنین حکایت‌هایی یک قضیه یا گزاره اسنادی، نتایج متفاوتی را به دنبال ندارد و هر گزاره تنها به یک امکان منجر می‌شود.

۳- یک خصیصه روانی، در عین حال هم خصیصه و هم کنش به حساب می‌آید؛ به عبارت دیگر سبب، یک رکن اساسی و ماقبل نیست؛ بلکه جزیی از زوج دوگانه علت و معلول است. (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۶۹)

۴- این روایت‌ها با گزاره‌های قالبی نظیر «آورده‌اند که...» و «راویان اخبار و ناقلان اسرار چنین روایت می‌کنند...» آغاز می‌شوند.

۵- زمان و مکان در این روایت‌ها مضمونی فرضی، مبهم و انتزاعی است و گستره جغرافیایی مطرح شده در آنها، فضایی وسیع از مکان‌های واقعی و خیالی برای رخداد حوادث است.

۶- در نام‌گذاری شخصیت‌ها از اسامی خصیصه‌نما استفاده می‌شود. شخصیت‌ها مطلقاً خوب یا بد هستند و نوعی مطلق‌گرایی در این نوع روایت‌ها حاکم است.

مرکز توجه تودوروف، در بررسی ساختار روایت، روایت‌های اسطوره‌ای است. وی در تجزیه و تحلیل انواع روایت‌ها، ابتدا سه نوع متفاوت واحدهای روایی را ارائه می‌دهد:

۱- گزاره یا قضیه: کوچک‌ترین واحد روایی و هم‌ارز یک جمله مستقل است. (تودوروف، ۱۳۸۲، ص ۹۲)

۲- پی‌رفت: مجموعه و زنجیره‌ای مرتبط از قضایای منطقی است که یک داستان کامل و مستقل را می‌سازد. هر داستان حداقل از یک پی‌رفت تشکیل می‌شود و یک پی‌رفت کامل، همیشه و فقط، متشکل از پنج گزاره خواهد بود: حالت تعادل، نیرویی که تعادل را برهم می‌زند، عدم تعادل، نیرویی در جهت مخالف و تعادل یا حالتی متفاوت با تعادل اولیه. (همان، ص ۹۱)

۳- متن: آنچه خواننده به طور تجربی با آن برخورد می‌کند، نه گزاره و نه حتی پی‌رفت؛ بلکه کل متن است. در این چارچوب هر متنی، تقریباً بیش از یک پی‌رفت دارد. (همان، ص ۹۳) ترکیب پی‌رفت‌ها در متن به سه شیوه صورت می‌گیرد: درونه-گیری، زنجیره‌سازی، تناوب یا درهم‌تنیدگی. (همان، صص ۹۵-۹۴ و اخلاقی، ۱۳۷۱، صص ۷۱-۷۰)

در مرحله بعد، وی گزاره‌ها را به واحدهای سازنده آنها تجزیه می‌کند. بر اساس این نظریه، واحدهای گزاره همان اجزای کلام هستند. (سجودی، ۱۳۸۴، ص ۷۰) و شامل سازه‌های مشارک و محمول می‌شوند. «به نظر تودوروف می‌توان با تجزیه و تحلیل روایت، به واحدهایی دست پیدا کرد که با اجزای کلام دستوری (اسم خاص، فعل و صفت) شباهت چشم‌گیری دارند.» (اخلاقی، ۱۳۷۱، ص ۶۹)

پس از تجزیه سازه‌های گزاره به کوچک‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده آنها، تودوروف با توجه به مقوله‌های ثانویه دستور زبان، وجوه روایتی را که بیان‌گر ارتباط‌های مختلف شخصیت قصه است، برمی‌شمرد و ابتدا، به تقابل وجه اخباری و تمامی وجوه دیگر اشاره می‌کند. وجه اخباری، حالت گزاره‌هایی است که فعل در آنها، واقعاً به انجام

رسیده است و اگر وجهی اخباری نیست، به این دلیل است که فعل واقعاً انجام نشده است و فقط به طور مجازی عملی بالقوه است. (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۶۰) تودورف تمامی وجوه غیراخباری را بر این اساس که آیا با خواست بشر تطابق دارد یا نه، به دو گروه تقسیم می‌کند: «وجه خواستی» و «وجه فرضی». وجه خواستی دو نوع است «الزامی و تمنایی». وجه فرضی نیز شامل دو نوع است «شرطی و پیش‌بین».

با توجه به آنچه گفته شد؛، به علت گستردگی نظریه روایی تودورف تنها به یک بخش آن، یعنی بررسی نوع روایی داستان‌های عامیانه و ویژگی‌های روایت اسطوره‌ای که داراب‌نامه نیز ذیل این نوع قرار می‌گیرد، می‌پردازیم.

۲-۲- بررسی نوع روایی داراب‌نامه

تودورف بر اساس نوع روابطی که واحدهای کمینه علیت، (رابطه بی‌واسطه یا رابطه به‌واسطه یک قانون عام) با یکدیگر برقرار می‌کنند، روایت را به دو نوع تقسیم می‌کند؛ روایتی که در آن، گونه نخست علیت تسلط دارد؛ یعنی واحدهای کمینه علیت رابطه‌ای مستقیم با یکدیگر برقرار می‌کنند، روایت اسطوره‌ای و روایتی که در آن گونه دوم علیت مسلط است؛ یعنی اندیشه و قانونی واحد ارتباط را ممکن جلوه می‌دهد، روایت ایدئولوژیک است. (تودورف، ۱۳۸۲، ص ۷۸)

تودورف در بوطیقای نثر از این دو نوع روایت، با عنوان روایت روان‌شناختی و روایت بدون روان‌شناسی نیز نام می‌برد و ویژگی‌های آنان را این‌گونه شرح می‌دهد:

۲-۲-۱- در روایت روان‌شناختی، هر کنش داستانی در خدمت بیان خلق و خوی شخصیت‌ها است. کنش به خودی خود مهم نیست؛ بلکه با توجه به فاعل خود متعدی می‌شود؛ اما در روایت بدون روان‌شناسی، کنش‌ها غیرمتعدی است. هر کنشی به خودی خود مهم است نه برای بیان خصیصه و منش این یا آن شخصیت. تأکید هم بیشتر بر گزاره (کنش) است نه نهاد (شخصیت). تأکید تودورف بر کنش، در روایت‌هایی نظیر هزارویک شب تا حدی است که موجب حذف فاعل دستوری می‌شود. تودورف این روایت‌ها را غیرشخصی می‌داند. (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۷۰)

الف- در داراب نامه با روایت مربوط به زندگی فیروز شاه از تولد تا وصال معشوق روبه‌رو هستیم. این روایت شامل شرح حوادث، ماجراها و جنگ‌های فیروزشاه و پهلوانان و عیاران ایران با شاهان و پهلوانان و عیاران کشورهای مختلف، جادوان و جادوگران، لشکرکشی‌ها، فتوحات و ... است.

در داراب‌نامه، راوی، بر شخصیت قهرمانان تأکید و تکیه می‌کند؛ اما به بعد درونی شخصیت‌ها و حالات روحی آنان نمی‌پردازد و تنها به توصیف دقیق ظواهر و ملموسات از جمله وصف پوشش پهلوانان و ساز و برگ جنگی آنها اعم از شمشیر، خنجر، گرز، عمود، اسب و... روش مبارزه آنها در میدان، شیوه رجزخوانی و مبارزطلبی، مجالس باده‌نوشی و شادخواری و... اکتفا می‌کند و در تمام این توصیفات، فیروزشاه نمونه‌ای مطلق از طبقه شاهزادگان ایرانی است که تمام رفتار و کردار و ظاهرش، شبیه اشراف هم‌طبقه خویش است. در اینجا به نمونه‌هایی چند اشاره می‌شود:

وصف پوشش، اسب و ساز و برگ جنگی پهلوان پیل‌زور: «از میمنه سپاه دلاوری، بر مرکبی تکاور چون کوه پاره ای برنشسته؛ چگونه مرکبی؟ کوچک‌سری، خردگوشی، گوهرچشمی، ماه‌پیشانی‌ای، آهن‌خایی، درازدستی، کشتی‌نهادی... و برگستوانی بر پشت مرکب انداخته و غژغوی از گردن مرکب آویخته، پیش‌بندی از آینه چینی بر پیشانی مرکب بسته، زین و لجام زرین، تنگ ابریشمین... صاحب مرکب... خفتانی سپاه دربرکرده و کلاه‌خودی دوازده پهلوی زران‌دود بر سر نهاده، ساقین و ساعدین بر بسته و سپری از آینه چینی در چپ انداخته، عمودی دوپست من از هفت جوش در قریوس انداخته، کمندی از ابریشم خام در فترک مرکب بسته، شمشیر هندی مرصع از کمر درآویخته و تیغی دیگر فرنگی در زیر رکاب تعبیه کرده، کمان عاج‌قبضه طیارگوشه با تیرهای خدنگ درآویخته و خنجر الماس در زر گرفته بر روی ران درآویخته و موزه پولاد در پای کشیده و نیزه خطی بر گوش مرکب راست کرده...» (بیغمی، ج ۱، ص ۵۴۴؛ نیز صص ۶۰۲، ۳۴۸، ۴۰۷، ۳۸۴، ۴۵۹، ۳۴۳، ۴۲۳)

توصیف بهزاد و مرکبش: «... بر مرکب بحری که هزار نقش بر او بود، ازین مرکب فیل‌نهادی، کوه‌بنیادی، رعدآوازی، برق‌تازی، شیرنبردی، ببر زوری... از گوش تا به دم و از دم تا به سم در آهن و پولاد رفته، بر پشت او سواری، دلاوری، نام‌آوری، جوان چون سرو سهی، خفتان لعلی در بر و کلاه‌خودی شانزده پهلوی مذهب بر تارک سر و زرهی خرد حلقه داوودی پوشیده، ساقین و ساعدین بسته، عمود صد و نود من در قریبوس انداخته و تیغ مصری قبضه جواهر آویخته و سپری از پولاد هفت قبه از زر سرخ در چپ انداخته و ترکش پر از تیر خدنگ ...» (بیغمی، ج ۲، ص ۶۲۶؛ نیز صص ۶۴۰، ۱۰۰، ۱۸۲، ۱۸۹، ۶۳۴، ۷۴۷، ۵۹۲، ۵۲۶، ۱۸۲، ۱۷۳)

روش مبارزه فیروزشاه با طومار زنگی و شیوه رجزخوانی و مبارز طلبی او: «طومار گفت: تو کیستی که بدین دلیری و پهلوانی در میدان پهلوانان آمده‌ای؟ مگر اجل گریبانت گرفته است و در پیش منت کشان کرده و آورده است؟... فیروزشاه گفت: ای سیاه کرای پر بلا و ای دراز بیهوده‌گوی! تو را چه زهره آن باشد که نام و نشان من پرسی؟... چون طومار آن عمود گران را برکشید... فیروز شاه سپر در سر کشید و سر و گردن در زیر سپر پنهان کرد و هر دو دست را ستون سپر کرد و توکل کل بر کرم قادر ذوالجلال کرد. طومار به هر قوتی که داشت بزد بر قبه سپر فیروزشاه... یک ذره دست و بازوی فیروزشاه نلرزید و رنگش متغیر نشد... طومار زنگی چنان دید که حمله‌اش خطا شد، دست خود بگزید و یک کباب‌وار گوشت بر خاک انداخت و بار دیگر حمله آورد... فیروزشاه چون آب و آتش بر او حمله کرد و مرکب جهانید و آن تیغ جان‌ستان را به زور هرچه تمام‌تر بر قبه سپر طومار بزد چنانک شمشیر فیروزشاه سپر را در دست طومار به دو نیم کرد و سر یلمان تیغ بر دوش طومار آمد و زره و جوشن ببرد و گوشت و پوست جدا کرد و از استخوان بگذشت و یک دست طومار را چون یک درخت چنار به روی خاک انداخت...» (همان، ج ۱، ص ۴۱۱؛ نیز صص ۳۴۴، ۴۲۴، نیز ج ۲، صص ۲۵۰، ۱۷۳، ۵۲۶، ۴۰۹)

وصف مجالس باده‌نوشی و شادخواری: «گردان و امیران بر کرسی‌های زرین و سیمین قرار گرفتند و فراشان طشت‌های سیمین و آفتابۀ زرین درآوردند تا دست و دهان از گرد و غبار میدان بشستند و شربت‌های جلاب از قند و نبات و مشک و گلاب مطیب کرده درآوردند، در قدح‌های چینی و بلور پیش مبارزان گذاشتند. چون شربت‌ها نوشیدند، سالارانِ خوان درآمدند و سفره‌های ابریشمین درآوردند و بگسترانیدند و کاس‌های چینی و حلبی و زرین و سیمین و نعمت‌های الوان درآوردند». (بیغمی، ج ۱، ص ۴۰۲؛ نیز صص ۳۹۰، ۶۰۷)

در ضمن راوی، در مواردی اندک به وصف برخی از حالات درونی برخی از شخصیت‌ها می‌پردازد که در قیاس با اوصاف ظاهری بسیار اندک است. اوصاف مذکور نه تنها در مورد قهرمان (فیروزشاه) بلکه در مورد سایر شخصیت‌ها آن هم در موقعیت‌هایی چون ترس، گرفتاری، تنهایی و... به صورت حدیث نفس یا تک‌گویی درونی وجود دارد؛ مثال:

سخن گفتن شاه سرور یمنی با خود در مورد دخترش عین‌الحیات: «... اگر نه سبب مملکت می‌بود من این دختر را هلاک می‌کردم و از بدنای و سرننگی خود را می‌رهانیدم یا کاشکی او را به فیروزشاه داده می‌بودم تا این زحمت نمی‌بایست کشیدن...». (همان، ج ۲، ص ۸۹؛ نیز صص ۲۱۰، ۲۳۰، ۳۶۹)

فیروزشاه در فراق عین‌الحیات و در اسارت مه‌لقا: «این چه سرنوشت بود که پیش من آمد... آیا من به چه طالع از مادر متولد شدم؟ یک روز، روز خوش ندیدم، یک ساعت دم خوش نردم...». (همان، ص ۷۲۳) نیز سخن گفتن فرخزاد با خود (همان، صص ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۸۲، ۲۴۵) نیز پهلوان طرم‌تاش (همان، ص ۱۳۹) و ...

با وجود این؛ به دلیل اندک بودن حالات درونی در مقایسه با شخصیت‌پردازی بیرونی و توصیفات ظاهری، اطلاق روایت روان‌شناختی بر داراب‌نامه نادرست است. ب- راوی داراب‌نامه، تنها بخش آغازین داستان، یعنی تولد فیروزشاه و نسبت او به داراب را از تاریخ گرفته و باقی داستان چنانکه مرسوم قصه‌پردازان حماسی - غنایی

بوده، به وسیله خود او به آرایش کلام و توصیف مناظر و صحنه‌ها و طول و تفصیل (شاخ و برگ دادن) قصه آمیخته شده است. در واقع بخش اعظم داستان از هنر راوی برخاسته است نه از واقعیت‌های تاریخی. نویسنده در متن کتاب به اقتباس خویش از متن خاص و یا راوی خاصی اشاره نمی‌کند؛ اگرچه مطابق مرسوم نقالان و قصه‌گویان از گزاره‌های قالبی چون: «راویان اخبار و مهندسان اسرار چنین روایت می‌کنند...» (بیغمی، ج ۱، ص ۳۰۴)، «راوی می‌گوید از این داستان غریب...» (همان، ص ۴۰۷)، «راویان داستان کهن چنین می‌گویند...» (همان، ص ۶۴۸)، «مؤلف اخبار و گزارنده اسرار چنین روایت می‌کند...» (همان، ص ۲۹) و... استفاده می‌کند. راوی در مواردی نیز، با بیان کنش‌های قهرمان، به معرفی و شناساندن شخصیتش کمک کرده است. راوی با گزارش کنش‌های شخصیت، علاوه بر افزودن حقیقت‌مانندی روایت، زمینه مناسب را برای شکل‌گیری طرح داستان و توجیه رفتار و کردار قهرمان در همان لحظه و یا آینده فراهم کرده است؛ گرچه قبل از خواب دیدن فیروزشاه و حرکت او به سوی یمن، عملی که دال بر شجاعت، عدالت، جوانمردی، خوشگذرانی، درایت و اوصاف دیگر فیروزشاه باشد از وی به ظهور نمی‌رسد؛ اما در ضمن سفر او به یمن، لشکرکشی‌ها و جنگ‌ها، به بسیاری از این اوصاف می‌توان پی برد.

مهم‌ترین گزاره‌های این بخش که صفات فیروزشاه را دربرمی‌گیرد از این قرار است:

- ۱- فیروزشاه (به همراه فرخزاد) با طالع سعد متولد می‌شود. تأکید گزاره بر طالع سعد قهرمان در هنگام تولد است. (بیغمی، ۱۳۸۱، ص ۵)
- ۲- فیروزشاه در محیطی شاهانه رشد کرده و پرورش می‌یابد. تأکید گزاره بر تربیت شاهانه و زندگی مرفه قهرمان است. (همان، ص ۸)
- ۳- فیروزشاه در خواب عاشق عین‌الحیات می‌شود. تأکید گزاره بر عاشقی قهرمان است. (همان، ص ۱۸)

- ۴- فیروزشاه شخصی را برای آگاهی از وجود عین‌الحیات به یمن روانه می‌کند. تأکید گزاره بر عاقبت‌اندیشی قهرمان است. (بیغمی، ۱۳۸۱، ص ۲۰)
- ۵- فیروزشاه به همراه فرخزاد، قبل از بازگشت فرستاده به جانب یمن حرکت می‌کند. تأکید گزاره بر بی‌قراری قهرمان است. (همان، ص ۲۵)
- ۶- فیروزشاه در راه یمن موانع و مشکلات بسیاری را پشت سر می‌گذارد. تأکید گزاره بر شجاعت و بی‌باکی قهرمان است. (در طول داستان)
- ۷- فیروزشاه در رویارویی با مشکلات به خداوند توکل می‌کند. تأکید گزاره بر ایمان قهرمان است. (همان، صص ۱۴۳ و ۵۹۸)
- ۸- فیروزشاه با چاره‌اندیشی، خود را از گرفتاری و بند می‌رهاند. تأکید گزاره بر توانایی و درایت قهرمان است. (همان، صص ۱۳۸، ۲۶۸، ۴۱۷)
- ۹- فیروزشاه برای رسیدن به عین‌الحیات، لشکرکشی‌ها، جنگ‌ها و فتوحات بسیاری انجام می‌دهد. تأکید گزاره بر تلاش و اصرار قهرمان برای دستیابی به هدف است. (در طول داستان)
- ۱۰- فیروزشاه در حین جنگ‌ها، مجالس بزم و باده‌نوشی ترتیب می‌دهد. تأکید گزاره بر خوشگذرانی قهرمان است. (همان، صص ۵۸۲، ۲۳۳)
- ۱۱- فیروزشاه عین‌الحیات را به عقد خود درمی‌آورد. تأکید گزاره بر تزویج قهرمان است.^۱
- ۱۲- فیروزشاه به جنگ‌ها و کشورگشایی‌های خود ادامه می‌دهد. تأکید گزاره بر قدرت‌طلبی و فتوحات قهرمان است. (ادامه داستان)^۲
- ج- داراب‌نامه، شامل داستان‌های فرعی از حوادث و رویدادهای جنگی، پهلوانی، جادوانه و عیاری نیز هست که به محوریت شخصیت‌های دیگر از جمله پهلوانانی چون فرخزاد، بهزاد، جمشیدشاه و...، شاهانی چون داراب و مظفرشاه و عیاری چون بهروزعیار، آشوب عیار و... صورت می‌گیرد. در داراب‌نامه، می‌توان فاعل دستوری را حذف کرد؛ یعنی می‌توان در هر حادثه، شخصیتی دیگر را جانشین شخصیت اصلی

کرد؛ چون آنچه اهمیت دارد کنش و اعمال قهرمانان است. در اکثر آنها گزاره‌های جنگیدن، اسیرشدن، فرارکردن، مجازات شدن، عاشق شدن و دلاوری‌کردن برای پهلوانان ایرانی یکسان است. به‌علاوه در داراب‌نامه، داستان‌های فرعی عاشقانه بسیاری دیده می‌شود که برخلاف شخصیت اصلی قصه (تنها فیروزشاه ابتدا به عین‌الحیات دل می‌بندد) ابتدا تنها دختر زیبای شاه کشور، بر پهلوانی ایرانی عاشق شده و سرانجام پس از تلاش برای رهایی وی و تحمل رنج‌ها و مصائب بسیار به وصال می‌رسد؛ به‌عنوان مثال، عشق شفاء‌الملک، دختر شاه طائف به خورشید شاه، عشق توران‌دخت، دختر شاه مصر به مظفرشاه، عشق جهان‌افروز، دختر قیصر روم به فیروزشاه، عشق گلبو، دختر شاه دمشق به بهمن زرین قبا و... . گزاره‌های دلیل جنگیدن سپاه ایران با کشورهای مختلف نیز به این قرار است:

۱- پادشاه کشوری علی‌رغم هشدار ایرانیان، به کشور دشمن می‌پیوندد. تأکید گزاره بر آشکارشدن دشمنی است.

۲- پهلوانان ایرانی برای جنگ با کشور مخالف، لشکرکشی می‌کنند. تأکید گزاره بر ضرورت جنگ است.

۳- ایرانیان بعد از نبردهای پیاپی بر دشمن پیروز شده و کشورش را تصرف می‌کنند. تأکید گزاره بر فتح و پیروزی ایرانیان است.

همان‌طور که دیده می‌شود؛ اگرچه حضور شخصیت‌های شاهان، پهلوانان، عیاران و معشوقان، سبب انسجام قصه است؛ اما کنش‌های داستانی، در قصه نقش محوری دارند و با رابطه جانشینی می‌توان هر پادشاه و یا هر شخصیت مشابه و متناسبی را با شخصیت‌های دیگر قصه جایگزین کرد و روایت جدیدی ساخت. شرح و بسط داستان در داراب‌نامه با استفاده از عناصری صورت می‌گیرد که در واقع نمک داستان هستند و هیچ داستانی بی‌نیاز از آنها نیست. پادشاه کشور دشمن، معشوقان و پهلوانان درگیر در نبرد، هر کسی می‌تواند باشند؛ به عنوان مثال تمرّد و سرکشی پادشاه مصر و مورد حمله واقع شدن وی به وسیله سپاه ایران را می‌توان با تمرّد و مورد هجوم قرارگرفتن

شاهان دمشق، روم، اسکندریه، فرنگ، استانبول، یمن، مصر، قسطنطنیه، طائف، جایگزین کرد که در مجموع به تعداد کشورهای درگیر در جنگ؛ یعنی ۹ بار، با تکرار این گزاره در متن داراب نامه، رو به رو هستیم.

کنش‌ها، خلق و خوی شخصیت‌ها را نشان نمی‌دهند بلکه برعکس شخصیت‌ها، ابزاری برای وقوع کنش‌ها هستند؛ حتی تأکید برگزاره تا حدی است که ابعاد درونی شخصیت‌ها نادیده گرفته می‌شود. بررسی‌ها نشان می‌دهند که در اکثر داستان‌های کهن، از شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای استفاده می‌شود. شخصیت‌هایی که از توانایی‌های خارق‌العاده و منحصر به فرد و بعضاً جادویی برخوردارند؛ اما از عواطف، احساسات و وضعیت‌هایی روحی و روانی پیچیده بی‌بهره‌اند؛ به‌گونه‌ای که گویی راوی هرگز به دنیای درون این شخصیت‌ها نفوذ نمی‌کند و در داستان جایی برای ابراز عواطف و احساسات آنها باز نمی‌کند. (ثمینی، ۱۳۷۹، ص ۱۲۹) در داراب‌نامه، شخصیت‌ها فاقد بعد روانی و ویژگی‌های فردی هستند؛ به‌همین دلیل گاه یک داستان تکراری با تغییراتی جزئی در نام کنش‌گران و یا صحنه داستان و... به عنوان داستانی جدید روایت می‌شود؛ مانند داستان خورشیدشاه و شفاءالملک و داستان مظفرشاه و توران‌دخت. گزاره‌های هر یک از این داستان‌ها عبارتند از:

داستان اول: خورشیدشاه و شفاءالملک

۱- شفاءالملک، دختر شاه طائف است. تأکید گزاره بر اصالت و اشرافیت است.

۲- هنگامی که خورشیدشاه را برای اسارت به طائف می‌آورند، شفاءالملک به وی دل می‌بازد. تأکید گزاره بر عشق است.

۳- شفاءالملک با کمک دایه خود، خورشیدشاه را از زندان نجات می‌دهد. تأکید گزاره بر تلاش برای وصال است.

۴- خورشیدشاه به کمک شفاءالملک، طائف را تصرف می‌کند. تأکید گزاره بر پیروزی قهرمان است.

داستان دوم: مظفرشاه و توران‌دخت

- ۱- توران‌دخت، دختر شاه دمشق است. تأکید گزاره بر اصالت و اشرافیت است.
- ۲- هنگامی که مظفرشاه را برای اسارت به دمشق می‌آورند، توران‌دخت به وی دل می‌بازد. تأکید گزاره بر عشق است.
- ۳- توران‌دخت با کمک دایه خود، مظفرشاه را از زندان نجات می‌دهد. تأکید گزاره بر تلاش برای وصال است.
- ۴- مظفرشاه به دلیل خیانت لالاکافور، دوباره به زندان می‌افتد. تأکید گزاره بر گرفتاری قهرمان است.
- ۵- مظفرشاه به کمک فیروزشاه و عیاران از زندان نجات می‌یابد. تأکید گزاره بر پیروزی و رهایی قهرمان است.

مقایسه گزاره‌های دو داستان نشان می‌دهد که شخصیت (کنش‌گر) در داراب‌نامه مورد توجه راوی نیست و چون شخصیت‌ها فاقد خصوصیات فردی هستند، تغییر اسامی، تنش‌ها و انگیزه‌های جدیدی در داستان به وجود نمی‌آورد. در داستان دوم، ورود کنش‌گران جدید، به طول داستان افزوده است. با وجود این تفاوت‌های جزئی میان دو داستان، بلافاصله می‌توان تشخیص داد که با روایتی تکراری از داستانی یگانه روبه‌رو هستیم. در داراب‌نامه با موارد بسیاری از این دست روایت‌ها که تنها بازنمود یک داستان تکراری‌اند مواجه می‌شویم. این گزاره‌ها علاوه بر دو داستان بالا در داستان‌های «فرخزاد و گلنوش» و «بهمن زرین‌قبا و گلبو» نیز تکرار می‌شود که در مجموع ۴ بار، با تکرار این گزاره در متن داراب‌نامه، روبه‌رو هستیم.

د- از طرفی دیگر، در نام‌گذاری اسامی گزاره‌های این‌بخش، از اسم‌های خصیصه‌نما برای بسیاری از شخصیت‌ها استفاده شده است که نشانه تأکید بر شخصیت‌های قصه است. مثلاً وزیران درست‌کار و نیک‌سیرت و عاقبت‌اندیش نام‌هایی چون روشن‌رای، نیک‌اختر، نیک‌اندیش، پیش‌اندیش، نیکورای و... دارند. عیاران و جاسوسان به خاطر شب‌روی، چستی و زیرکی‌شان نام‌هایی چون برق‌آسا، شبرنگ، بادرفتار، آشوب،

طارق، جلدک، هلال (از فرط پنهان کاری) و...، مکان‌هایی چون باغ نشاط‌آباد، قلعه خرّم‌آباد، قلعه خوک‌سران و... یا معشوقانی به نام‌های عین‌الحیات، گل‌اندام، گلنوش، گلبو، جهان‌افروز، مه‌لقا و... و حتی خود فیروزشاه که در همه جنگ‌ها پیروز است، کمکی در جهت شناسایی شخصیت‌ها، مکان‌ها و کارکردشان در داستان به شیوه مستقیم است. به اعتقاد کریستف بالایی توصیفات ظاهری در متون سنتی و کهن، اغلب به صورت فراوان و به وسیله یک راوی برون رویدادی روایت می‌شود و این شگرد شخصیت‌پردازی بدون توجه به روان‌شناسی شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. (بالایی، ۱۳۷۸، ص ۵۳۹)

ه- در داراب‌نامه به دلیل فراوان بودن نام‌ها، گاه با تکرار اسامی نیز روبه‌رو می‌شویم؛ به عنوان مثال، ارغوش فرنگ هم نام شاه قبروس است و هم نام شاه استانبول. با این تفاوت که شاه قبروس با فیروزشاه درگیر شده و در جنگ کشته می‌شود؛ اما شاه استانبول با فیروزشاه صلح کرده و با پذیرش دوستی کشور ایران، به حکومت و حکم-رانی خود در استانبول ادامه می‌دهد. قابوس هم در داراب‌نامه دو بار تکرار شده است. یک‌بار به عنوان پهلوانی رومی که با کمک کنیز جهان‌افروز، فیروزشاه و پهلوانان ایرانی را به همراه عین‌الحیات و جهان‌افروز در قصر زندانی می‌کند و در جایی دیگر به عنوان پسرعموی مه‌لقا، دختر شاه پریان، که با کشته شدن وی، جنگ و درگیری بین شاهان پری درمی‌گیرد. سمن‌رخ نیز، هم نام دخترعمو و معشوق قاهرشاه است و هم نام معشوق لولاب، امیر قلعه گل‌حصار. نام خدمت‌کاران شاهدخت‌ها در بسیاری موارد سنبل و کافور ذکر شده که تنها عمل و کارکردشان با هم متفاوت است. سنبل نام خدمتکار خاتونانی چون گلبو، گلنار و زرین تاج است و کافور نام خدمتکاران گلبو و توران‌دخت. این امر نشان دهنده این است که در این‌گونه داستان‌ها تأکید بر کنش است نه بر شخصیت؛ چنانکه با وجود نام مشترک بعضی شخصیت‌ها، آنچه داستان را پیش می‌برد عمل و نقش آنهاست نه شخصیت و ویژگی منحصر به فرد آنها.

۲-۲-۲- از دیگر خصوصیات روایت بدون روان‌شناسی اصل سببیت بی‌واسطه است. در این روایت‌ها، مشخص شدن خصوصیتی در افراد بلافاصله کنشی در پی خواهد داشت. این نوع سببیت از نوع «X شجاع است پس به مصاف هیولا می‌رود.» است. در داراب‌نامه این نوع سببیت بسیار دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، داراب شاهی عادل است پس وقتی شهری را فتح می‌کند به دستور او جان و مال رعیت از تجاوز در امان است. فیروزشاه، شجاع است پس بی‌درنگ به مصاف جادوگران می‌رود و یا جوانمرد است پس سوگند و پیمان خود را نمی‌شکند.

۲-۲-۳- از دیگر روش‌های تشخیص روایت بدون روان‌شناسی این است که یک خصیصه اسنادی نمی‌تواند در طول روایت نتایج متفاوتی داشته باشد. مثلاً «X» به «y» حسادت می‌کند» پس نتیجه این است که «X» را اذیت می‌کند» و امکان نتایج دیگری از قبیل «X» خودکشی می‌کند»، «X» تملق را می‌گوید»، «X» جامعه را ترک می‌کند» و ... وجود ندارد. ثبات میان دو قضیه امکان هرنوع استقلال و هر معنای غیرمتعدی را از جمله سلب می‌کند. (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۷۱) به‌عنوان مثال در داراب‌نامه، تمرّد و سرکشی شاهان مخالف در برابر داراب و فیروزشاه، فقط شکست و خواری آنها را به دنبال دارد که به یکی از دو شکل عقب‌نشینی یا اسارت شاهان اتفاق می‌افتد و برای آنها انتظار پیروزی یا عزت و سربلندی را نمی‌توان داشت. فیروزشاه و دیگر پهلوانان شجاع ایرانی، بی‌درنگ و بی‌مهابا به جنگ دشمن می‌روند و هنگامی که عاشق می‌شوند، به هر وسیله و روشی، راهی برای وصال معشوق می‌یابند؛ بنابراین از آنها کارهای دیگری چون فرار، توسل به حيله و فریب یا تزویر و ریا، صرف‌نظر از معشوق و چشم‌پوشی از وصال وی را نمی‌توان انتظار داشت.

۲-۲-۴- از دیگر ویژگی‌های روایت بدون روان‌شناسی این است که یک خصیصه روانی هم عامل کنش و هم معلول آن است؛ به عبارت دیگر، حصول یک کنش از یک خصیصه و عدم تمایز زوج دوگانه علت و معلول از دیگر خصایص این نوع روایت‌ها است. در این جا سبب یک رکن اساسی نیست؛ بلکه جزئی از زوج دوگانه

علت و معلول است. زوجی که هیچ‌کدام برتر از دیگری نیست؛ به عنوان مثال «X بی رحم است؛ زیرا زنش را می‌کشد» و در عین حال «X زنش را می‌کشد؛ زیرا بی‌رحم است». (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۲۷۲) مثلاً در داراب‌نامه، فیروزشاه جوانمرد است؛ زیرا سوگند خود را نمی‌شکند و در عین حال سوگند خود را نمی‌شکند؛ زیرا جوانمرد است یا داراب عادل است؛ زیرا وقتی شهری را فتح می‌کند به جان و مال رعیت دست‌درازی نمی‌کند و چون به جان و مال رعیت دست‌درازی نمی‌کند عادل است.

رابطه دوسویه علت و معلول سبب می‌شود تا نوعی مطلق‌گرایی بر روایت‌های اسطوره‌ای حاکم باشد. شخصیت‌های این نوع روایت‌ها مطلقاً خوب یا بد هستند و حد و مرز صفات آنها به دقت ترسیم می‌شود. شاهان، شاهزادگان و پهلوانان ایرانی نمونه‌های زیبایی، عفت و پاک‌ی، جوانمردی، شجاعت، درایت و مهربانی، شاهدخت‌ها نمونه‌های زیبایی مطلق، وفاداری و پاکدامنی و ضدقهرمانان و ضدپهلوانان، نمونه‌های مطلق شر، بدی، خبث طینت، ظلم و حيله‌گری‌اند. به دلیل فقدان روان‌شناسی و نمونه‌وار بودن این شخصیت‌ها، قهرمانان این داستان‌ها ایستا هستند و تحول نمی‌پذیرند. (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۲۹) همه به یک زبان سخن گفته و در گفتارشان اختلافی دیده نمی‌شود. (درویشیان، ۱۳۷۷، ص ۲۷)

۲-۲-۵- روایت‌های اسطوره‌ای با گزاره‌های قلبی و عبارت‌هایی نظیر «چنین حکایت کرده‌اند که ...»، «و در داستان‌هایی از نوع داراب‌نامه نظیر» «راویان اخبار و مهندسان اسرار چنین روایت می‌کنند...»، «راوی می‌گوید از این داستان غریب...»، «راویان داستان کهن چنین می‌گویند...»، «مؤلف اخبار و گزارنده اسرار چنین روایت می‌کند...» و... آغاز می‌شوند که بر نوعی بی‌زمانی - که خاص این قصه‌هاست - دلالت می‌کند. این جملات در آغاز داستان، روایت را در زمانی دور از زمان حال و دور از جهان خواننده، شنونده و قصه‌گو به حرکت در می‌آورد. این نوع داستان‌ها، در نقل روایت از پذیرش چارچوب مکانی مشخص نیز سرباز می‌زنند. ذکر مکان‌های خاصی

چون یمن، دمشق، مصر، روم، فرنگ و... بر مکان خاصی دلالت نمی‌کند و اصولاً فضای خاصی مورد توجه راوی نیست.

در این داستان‌ها زمان و مکان، روشنی و صراحت خود را به ابهام می‌بخشد؛ مثلاً فیروزشاه بدون آنکه از دریا استفاده کند از روم (آسیای صغیر) به چین می‌رود؛ اما از ایران نمی‌گذرد یا مشخص نمی‌شود که وی چگونه از یمن به زنگبار می‌رود یا آن همه جزیره‌ها و مکان‌ها که او و پهلوانان دیگر دیدند، صحرای محترقات، کوه قاف و کوه برق‌ریا، معدن الماس و... در کجا واقع شده است. همه اینها نشان ابهام در اندیشه جغرافیایی داستان‌گزار است که همین‌طور هم باید باشد. (صفا، «یادداشت‌ها و...»، داراب‌نامه بیغمی، ج ۲، ص ۷۷۷) همچنین در این نوع روایت‌ها، چون تأکید بر کنش است، این کنش‌ها، فارغ از قید زمان و مکان، در هر زمان و مکانی می‌توانند اتفاق افتاده و عملی شوند.

۳- نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر، داراب‌نامه از دیدگاه روایت‌شناسانه تودوروف، نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی مورد بررسی قرار گرفته است؛ بنابراین با توجه به خصوصیات که تودوروف از روایت‌های اسطوره‌ای به دست داده است، می‌توان داراب‌نامه را در ردیف روایت‌های اسطوره‌ای قرار داد زیرا:

در داراب‌نامه، توجه راوی به توصیف ظواهر و امور ملموس مثل پوشش قهرمانان و ساز و برگ جنگی‌شان، روش مبارزه، مجالس باده‌نوشی و...، اهمیت نفوذ به درون شخصیت‌ها و کاویدن افکار و احساسات آن‌ها را کم‌رنگ جلوه می‌دهد.

استفاده از گزاره‌های قالبی چون «راویان داستان کهن چنین می‌گویند...» بر نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی که خاص این قصه‌هاست دلالت می‌کند.

شخصیت‌های قصه از اسامی خصیصه‌نما برخوردارند و تأکید راوی بیشتر بر کنش است نه شخصیت. تکرار اسامی در داراب‌نامه نیز، دلیل دیگری است بر تأکید بر کنش و اهمیت اعمال شخصیت‌ها.

در این داستان به دلیل تأکید بر کنش، حذف فاعل دستوری نیز امکان‌پذیر است و می‌توان در هر حادثه یا داستان، شخصیت دیگری را جانشین شخصیت اصلی کرد و روایت جدیدی ساخت.

شرح و بسط داستان در داراب‌نامه با استفاده از عناصری صورت می‌گیرد که در واقع نمک داستان هستند و چون شخصیت‌ها فاقد بعد روانی و ویژگی‌های فردی هستند؛ به همین دلیل گاه یک داستان تکراری با تغییراتی جزئی در نام کنش‌گران و یا صحنه داستان به عنوان داستانی جدید روایت می‌شود.

سبب بی‌واسطه باعث می‌شود که در داراب‌نامه بلافاصله بعد از ذکر خصوصیت فرد، با کنش مربوط به آن روبه‌رو شویم.

عدم تمایز زوج دوگانه علت و معلول نیز بیان‌گر این است که یک خصیصه روانی هم عامل کنش و هم معلول آن است و از طرفی رابطه دوسویه علت و معلول سبب شده نوعی مطلق‌گرایی (خوب یا بد) بر داراب‌نامه حاکم باشد.

یادداشت‌ها

۱. نظر به ناقص بودن داستان داراب‌نامه حاضر، ازدواج فیروزشاه و عین‌الهیات در این نسخه ذکر نشده و در داراب‌نامه عربی که سرگذشت کامل فیروزشاه است؛ ذکر گردیده است؛ از این رو، ارجاع گزاره حاضر به صفحه مشخصی در داراب‌نامه بیغمی مقدور نبود.

۲. نظر به یادداشت شماره ۱، ادامه فتوحات فیروزشاه در داراب‌نامه عربی دنبال می‌شود.

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- احمدی، بابک (۱۳۸۴)، ساختار و تأویل متن، چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.
- ۲- _____ (۱۳۷۵)، درس‌های فلسفه هنر، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- ۳- _____ (۱۳۸۳)، ساختار و هرمنوتیک، چاپ سوم، تهران، انتشارات گام نو.
- ۴- اخلاقی، اکبر (۱۳۷۱)، تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار، اصفهان، نشر فردا.
- ۵- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا.
- ۶- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه.
- ۷- بالایی، کریستف؛ میشل کویی پرس (۱۳۷۸)، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، انتشارات معین.
- ۸- بیغمی، محمد بن احمد (۱۳۸۱)، داراب‌نامه، تصحیح ذبیح الله صفا، ج ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۹- تایسن، لوئیس (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (راهنمای آسان فهم)، ترجمه مازیار حسن‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، انتشارات نگاه امروز.
- ۱۰- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی، تهران، نشر کتاب آمه.
- ۱۱- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، نشر آگه.
- ۱۲- ثمینی، نعمه (۱۳۷۹)، کتاب عشق و شعبده، تهران، نشر مرکز.
- ۱۳- درویشیان، علی اشرف؛ رضا خندان (مهابادی) (۱۳۷۷)، فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، ج ۱، تهران، نشر آنزان.
- ۱۴- زرشناس، شهریار (۱۳۸۹)، پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی، تهران، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه.

۱۵- سجودی، فرزانه (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه.
 ۱۶- _____ (۱۳۸۴)، نشانه‌شناسی و ادبیات، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش.

۱۷- سجودی، فرزانه و دیگران (۱۳۸۸)، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقالات)، تهران، انتشارات حوزه هنری.

۱۸- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، انتشارات طرح نو.

۱۹- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۶)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۴، تهران، انتشارات چاپ دانشگاه تهران.

۲۰- کالر، جانانان (۱۳۸۸)، بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات، ترجمه کوروش صفوی، تهران، انتشارات مینوی خرد.

۲۱- گلدمن، لوسین (۱۳۸۳)، تقد تکوینی، ترجمه محمد غیائی، تهران، انتشارات نگاه.

۲۲- گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۸) درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری مقدم، تهران، انتشارات رهنما.

۲۳- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، نشر سخن.

ب) مقالات:

۱- افخمی، علی؛ فاطمه علوی (۱۳۸۲)، «زبان‌شناسی روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۶۵، صص ۷۲-۵۵.

۲- بلوکباشی، علی (۱۳۹۰)، داراب‌نامه: داستان قهرمانی فیروزشاه پسر داراب، مندرج در: ارج‌نامه ذبیح‌الله صفا (آثار و افکار ذبیح‌الله صفا)، به‌کوشش علی آل داوود، صص ۳۳۳-۳۱۶.

۳- بلوکباشی، علی (۱۳۸۵)، «نقّالی» مندرج در: دایرة‌المعارف کتاب‌داری و اطلاع‌رسانی، زیر نظر فریبرز خسروی، تهران، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی.

۴- شایگان‌فر، حمیدرضا(۱۳۸۴)، «بیغمی»، مندرج در: دایرة المعارف بزرگ اسلامی، زیرنظر محمدکاظم موسوی بجنوردی، تهران، مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۳، صص ۴۴۱-۴۴۰.

۵- معین، بابک(۱۳۸۲)، «معناشناسی روایت»، پژوهش‌نامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ش ۳۷، صص ۱۳۸-۱۳۲.