



شماره بیست و چهارم
تابستان ۱۳۹۲
صفحات ۱۱-۳۲

قصه‌های عامیانه و انواع ادبی (با تکیه بر فیروزشاه نامه بیغمی)

امید ذاکری کیش *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر محسن محمدی فشارکی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

فیروزشاه‌نامه، قصه‌ای است با حال و هوای ایران باستان که از قرن نهم قمری باقی مانده‌است. بن‌مایه این قصه عشق است و این عشق حوادث حماسی داستان را ایجاد می‌کند. ویژگی‌های عیاری و قصه‌های پریان نیز طرح قصه را گسترش می‌دهد. اغلب محققان سعی کرده‌اند این قصه‌ها را در چارچوب انواع ادبی ارسطویی ببینند و آنها را ذیل یکی از انواع ادبی قرار دهند. در این مقاله، قصه فیروزشاه‌نامه، نخست از دیدگاه انواع ادبی و سپس از منظر بوطیقایی داستان‌پردازی کهن فارسی نقد و بررسی می‌شود. با توجه به این دیدگاه‌ها، قصه‌های عامیانه ایرانی یک نوع مستقل ادبی است که از یک سنت کهن داستان‌پردازی مایه می‌گیرد. در این سنت ادبی، راوی، همواره وجه‌ها و مقوله‌های ادبی گوناگونی را در روایت به کار می‌برد.

واژگان کلیدی: قصه، نظریه انواع ادبی، سنت داستان‌پردازی فارسی، وجه، فیروزشاه‌نامه

*zakeri.omid@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۲/۲۶

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۲/۱۳

۱- مقدمه

فیروزشاهنامه^(۱) قصه‌ای است طولانی و ناتمام، با حال و هوای ایران باستان که از قرن نهم هجری به جای مانده است. آفریننده اصلی این داستان مشخص نیست، زیرا این قبیل داستان‌ها مورد استفاده داستان‌سرایان و قصه‌خوانان و نقالان قرار می‌گرفتند و سینه‌به‌سینه انتقال می‌یافتند و ممکن بود هر نقالی در نحوه روایت آن تغییراتی ایجاد کند.^(۲) در طول روایت این داستان همواره از شخصی به نام مولانا حاجی محمدبن شیخ احمدبن مولانا علی بن حاجی محمد المشهور به بیغمی یاد شده است (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۳۷۲). صفا، هنوی^۱ و محبوب این شخص را مؤلف یا گزارنده داستان فیروزشاهنامه دانسته‌اند (بیغمی، ۱۳۳۹: دوازده؛ هنوی، ۱۹۹۹: ذیل بیغمی و محبوب، ۱۳۸۲: ۶۸۵)،^(۳) اما مهران افشاری و ایرج افشار به درستی دریافته‌اند که برخلاف نظر صفا، هنوی و محبوب، بازگویی این کتاب، دلیل آن نیست که مستقیماً از صورت شفاهی به صورت مکتوب درآمده باشد. اینکه در سراسر کتاب از خواننده شدن آن یاد شده است، می‌تواند قرینه‌ای باشد بر اینکه فیروزشاهنامه را از روی متن برای شنوندگان می‌خوانده‌اند. از این روی، مهران افشاری چنین نتیجه می‌گیرد: «به هر حال جمع‌کننده یا محرر این کتاب قطعاً بیغمی نیست. او کتاب بیغمی را در اختیار داشته است، از یک سو، با احترام بیغمی را "مولانای اعظم" یاد کرده، و از سوی دیگر، نام بیغمی را براساس نوشته بیغمی، عیناً با عناوینی چون "بنده ضعیف" نقل کرده است» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۱).

به هر حال، فیروزشاهنامه، قصه بلندی است که قسمتی از آن را ذبیح‌الله صفا در دو جلد با عنوان *داراب‌نامه* چاپ کرده است و قسمتی دیگر از آن را ایرج افشار و مهران افشاری با عنوان *فیروزشاهنامه براساس روایت محمد بیغمی* چاپ کرده‌اند. اما متن عربی این قصه که با عنوان *قصه فیروزشاه ابن الملک داراب* چاپ شده است، خلاصه‌تر و در عین حال کامل‌تر است؛ بنابراین صفا در انتهای جلد دوم قصه، خلاصه‌ای از متن عربی آورده و بدین‌وسیله نقص قصه را از بین برده است (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۶۴-۷۵۹).

خلاصه داستان بدین قرار است که ملک‌داراب، پادشاه ایران، روزی در مجلس بزرگان از نداشتن فرزند جانشین، آهی از سر جگر بر می‌کشد. طیطوس حکیم، وزیر وی، دختر

شاه بربر را برای وی انتخاب می‌کند. از این زن، ملک‌داراب صاحب پسری می‌شود به نام فیروزشاه. این پسر صاحبقران در باغی تحت نظر حکیم طیطوس تربیت می‌شود تا اینکه شبی سه بار خواب عین‌الحیات، دختر پادشاه یمن، را می‌بیند. پس از این خواب شیفته عین‌الحیات می‌شود. برای رسیدن به او با فرخزاد، نواده رستم، که هر دو در یک روز و به یک طالع به دنیا آمده‌اند، راهی یمن می‌شود. برای به دست آوردن عین‌الحیات حوادث بسیار زیادی برای او پیش می‌آید و با مشکلات بسیار روبه‌رو می‌گردد و مجبور می‌شود سرزمین‌های زنگبار، یمن، مصر، حلب، دمشق، روم و... را مطیع خود سازد. فیروزشاه پس از وصال با عین‌الحیات به چین و هند لشکرکشی می‌کند و پسری از آن دو متولد می‌شود به نام ملک‌بهمن، که بیشتر بخش‌های مجلد سوم کتاب به ماجرای شیفتگی او به خورشیدچهر، دختر شکمون‌خان، اختصاص دارد. درنهایت پس از همه این پیروزی‌ها، به خوبی و خوشی در سرزمین ایران تحت لوای ملک‌بهمن کارها بر وفق مراد پیش می‌رود. این قصه با قصه‌های عاشقانه فراوان و حوادث و جنگ‌ها و داستان‌های عیاری و قصه‌های گوناگون پریان و دیوان، قصه‌ای مفصل و طولانی است.

این قصه زیبا و دلکش یکی از مهم‌ترین قصه‌های عامیانه ادبیات فارسی است که به همراه چهار کتاب / اسکندرنامه، قصه حمزه (نسخه جعفر شعار)، داراب‌نامه طرسوسی و سمک عیار، پیش از عصر صفوی به نگارش درآمده‌است. این کتاب‌ها از آن جهت ارزشمندند که گونه‌ای از زبان فارسی را نشان می‌دهند که به فارسی متداول میان مردم کوچه و بازار بسیار نزدیک است^(۴) (بیغمی، ۱۳۸۸: ۹). همچنین ارزش این کتاب‌ها به جهت نثر زیبا و دل‌انگیز و انعکاس روحیات و خصوصیات روانی مردم ایران و آرزوهای سرکوب‌شده آنها و همچنین تاریخ اجتماعی ایران و آداب و رسوم مردم نیز هست. بنابراین علاوه بر مزایایی که قصه‌های عامیانه به طور عموم دارند- از قبیل سرگرم‌کنندگی، نمود سیر تطور نثر فارسی و دسترسی به تاریخ اجتماعی ایران (ذکاوتی قراقرز، ۱۳۸۷: ۵۶)- این کتاب ارزش‌های فراوان دیگری هم دارد که به عنوان نثر منتخب عصر بعد از مغول و قبل از صفوی می‌تواند اهمیت فراوانی داشته باشد و از جنبه‌های گوناگون به آن توجه شود.

۲- نظریه انواع ادبی

در این مقاله، برای نقد و بررسی نوع ادبی فیروزشاهنامه، از یک سو از «نظریه انواع ادبی ارسطویی»، و از سوی دیگر از «بوطبقای داستان‌پردازی فارسی» استفاده شده است. یکی از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌ها در حوزه ادبیات، تقسیم آثار ادبی براساس انواع است. نظریه انواع ادبی^۱ که منبعث از آراء افلاطون و ارسطو است، تاکنون در بین منتقدان ادبی محل بحث بوده است. اینکه روند تقسیم‌بندی و سیر تطوّر آن از ابتدا چگونه بوده است، مجال دیگری می‌طلبد.^(۵) «افلاطون و ارسطو سه مقوله اصلی را به اعتبار شیوه تقلید (یا بازنمایی) از یکدیگر تمییز داده‌اند: شعر غنایی بیان خویشتن شاعر است؛ در شعر حماسی (یا رمان) شاعر گاه در مقام راوی به زبان خود سخن می‌گوید و گاه شخصیت‌ها را وامی‌دارد که در گفتار مستقیم سخن بگویند (روایت مختلط) [و] در نمایش شاعر در پشت شخصیت‌ها پنهان می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۱). از این رو، به طور کلی می‌توان گفت انواع عمده ادبی در نزد قدمای غرب عبارت بود از نوع حماسی،^۲ نوع غنایی^۳ و نوع نمایشی^۴ (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۴). برخی محققان نوع تعلیمی را هم به این انواع اضافه کرده‌اند^(۶) (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۰ به بعد).

با توجه به نظریه کلاسیک انواع، ویژگی‌های این نظریه را بیشتر در شعر دیده‌اند. از این رو، حماسه شعری است داستانی-روایی با زمینه قهرمانی و صبغه قومی و ملی که حوادثی بیرون از حدود عادت در آن جریان دارد. شعر غنایی سخن گفتن از احساس شخصی است، به شرط اینکه از دو کلمه «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آنها را در نظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات. شعر نمایشی، عبارت از شعری است که در آن به تصویر و تجسم حادثه‌ای تاریخی یا خیالی از زندگی انسان پرداخته می‌شود و شاعر هیچ‌گونه دخالتی در آن حادثه ندارد. در شعر تعلیمی، هدف آموختن است و تعلیم (نک. همان: ۱۱۰ به بعد). با این حال توجه به فرهنگ‌های متفاوت در تحلیل انواع، بسیار مهم است. هیدر دوبرو یکی از وجوه شباهت احکام نوع را با قواعد اجتماعی این می‌داند که «از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت» است (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸).

1. literary genres
2. epic
3. lyric
4. dramatic

مبانی نظری انواع ادبی پس از دورهٔ رمانتیسیسم به‌طور گسترده مورد بحث و بررسی قرار گرفت. پس از این دوره بود که نظریهٔ انواع موافقان و مخالفان پدید آمد. بندتو کروچه از جمله مخالفان این نظریه است. وی بر ویژگی‌های فردی اثر تأکید می‌کند (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۷). ولک و وارن چند سؤال اساسی دربارهٔ مسألهٔ انواع مطرح می‌کنند: از جمله اینکه «آیا نظریهٔ انواع ادبی متضمن این فرض است که هر اثر ادبی به نوعی خاص تعلق دارد؟» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۰). هانس روبرت یاس معتقد است نباید هر اثر ادبی را لزوماً به یک ژانر خاص متعلق بدانیم. وی رمانی را مثال می‌زند که ناقدان آن را جزء حکایت‌های پهلوانی دانسته‌اند، اما وی آن را مجموعه‌ای از تمثیل‌های عاشقانه، هزل، طنز، سخره‌گری، تمثیل دینی، عرفانی و... می‌داند (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۹۸). همچنین امیل اشتاینگر، منتقد آلمانی، تأکید می‌کند که اغلب آثار ادبی، مؤلفه‌هایی از هر سه وجه ادبی را دربر دارند، گرچه ممکن است غلبهٔ یکی از وجوه، باقی را تحت‌الشعاع قرار دهد (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

ساختارگرایان اغلب از موافقان نظریهٔ نوع ادبی بوده‌اند. تودورف و کالر دربارهٔ این نظریه بحث کرده‌اند (نک. همان: ۱۳۱-۲۵ و احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۷). یاکوبسن در بررسی کارکردهای زبان به انواع ادبی توجه دارد. وی معتقد است شعر غنایی که به اول‌شخص گرایش دارد، پیوند تنگاتنگی با کارکرد عاطفی^۱ زبان دارد و شعر حماسی که بر سوم‌شخص تمرکز دارد، با کارکرد ارجاعی^۲ زبان پیوند می‌یابد^(۷) (یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۷۷). نظریه‌پردازانی نظیر ژنت، فالر، فراو و... بحث دیگری را به نظریهٔ انواع ادبی اضافه کرده‌اند و آن بحث «وجه»^۳ است. آنان بین وجه و گونه یا نوع^۴ تفاوت‌هایی قائل‌اند؛ از جمله این که گونه یا نوع بر مسائل و مواردی «ساختاری و شکل‌شناختی» دلالت دارد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۶). به عنوان مثال در ادبیات فارسی گونهٔ حماسه یادآور شعری است که در قالب مثنوی و به بحر متقارب سروده شده و دارای واژگانی فاخر است. با این تعریف دیگر غزل و قصیده، حماسه نیستند. ولی «وجه» بر مقولات و جنبه‌های درون‌مایگی انواع ادبی دلالت دارد. ویژگی‌های حماسی مثل پرداختن به آداب و رسوم و

-
1. emotive function
 2. referential function
 3. mode
 4. genre

اسطوره‌های یک ملت در اثر ادبی، وجه به حساب می‌آید که ممکن است در یک قصیده، غزل یا رمان بیاید؛ پس قصیده حماسی یا رمان حماسی می‌توانیم داشته باشیم. بنابراین وجه عبارت است از «کیفیت درون‌مایه‌ای یا نواختی^۱ یا طنین و حالت یک گونه» (همان: ۷۲)؛ با این تعریف، وجه هر اثری، صورت دستوری «وصفی» برگرفته از گونه‌ای خاص است. با توجه به این بحث، به طور مثال گونه مستقلی به نام «رمان» ممکن است دارای وجه «غنائی»، «حماسی»، «تعلیمی» و... باشد (همان). در نتیجه یک اثر می‌تواند وجه حماسی داشته باشد، بدون آنکه حماسه باشد. پس «حماسه» نوع یا گونه است، اما شکل وصفی آن - حماسی - وجه است.

۳- نظریه بوطیقای داستان‌پردازی فارسی

با دقت در ساختار قصه‌های عامیانه فارسی، از لحاظ نوع، به نظر می‌رسد این قصه‌ها دارای عناصر مشترکی هستند و نویسندگان یا نقالان این قصه‌ها، قواعد مشترکی برای پرداخت داستان‌هایشان داشته‌اند. مواد این قصه‌ها را می‌توان به‌طور کلی در چهار مقوله «رزم»، «بزم»، «عاشقی» و «عیاری» طبقه‌بندی کرد. هر کدام از این مقوله‌ها ویژگی‌هایی داشته‌است که نقال یا نویسنده باید از آن اطلاع کافی می‌داشت. هر چند این ویژگی‌ها، با مفهوم وجه‌های ادبی در نظریه انواع نیز قابل بحث است، اما به دلیل سرچشمه متفاوت این نظریه‌ها، در این مقاله آنها را جداگانه طرح کرده‌ایم. درباره این ویژگی‌ها در ادامه به تفصیل صحبت خواهد شد.

۴- پیشینه مطالعات نوع‌شناسی فیروزشاه‌نامه

اغلب محققان در تعیین نوع ادبی فیروزشاه‌نامه، نظریه انواع ادبی ارسطویی را دستاویز ساخته‌اند. آنها سعی کرده‌اند این گونه آثار را ذیل یکی از انواع ارسطویی قرار دهند: جمال میرصادقی یک بار آن را از جمله قصه‌های بلند با زمینه و بن‌مایه عشقی و عاطفی آورده‌است (۱۳۶۶: ۱۲۰) و در جای دیگر آن را از مهم‌ترین حماسه‌های منشور فارسی و دارای ویژگی‌های حماسه می‌داند (۱۳۸۳: ۶۰). رزمجو قصه‌های بلند فارسی را به انواع سه‌گانه تقسیم می‌کند و قصه‌هایی نظیر سمک عیار، داراب‌نامه طرسوسی و

امیرارسلان نامدار را ذیل قصه‌های بلند عشقی توأم با اعمال قهرمانی می‌آورد. با توجه به اینکه او دو نوع دیگر قصه‌ها را قصه‌هایی با زمینه دینی و قصه‌هایی به شیوه هزار و یک شب می‌داند، می‌توان نتیجه گرفت که فیروزشاهنامه را هم جزء گروه اول به حساب آورده‌است (۱۳۷۴: ۱۶۶). وی در جای دیگر انواع آثار منشور را از لحاظ درون‌مایه و محتوا به انواع چندگانه تقسیم می‌کند و فیروزشاهنامه را ذیل آثار حماسی و پهلوانی ذکر می‌کند، حال آنکه سمک عیار را - که از لحاظ ساختار و عناصر داستانی و حتی محتوا بسیار بر فیروزشاهنامه تأثیر گذاشته‌است - ذیل آثار منشور غنایی قرار می‌دهد (همان: ۲۲۸ به بعد). مهران افشاری آن را متنی حماسی محسوب کرده‌است (بی‌گمی، ۱۳۸۸: ۱۷). حسن آبادی، سمک عیار - سرمشق قصه‌های عامیانه - را یک حماسه منشور قلمداد کرده که متکی بر سنت‌های اساطیری - حماسی کهن است و توسط گوسان‌های پارتی و جانشینان راوی و داستان‌پرداز آنها به گونه‌ای شفاهی منتقل شده‌است (۱۳۸۶: ۴۵). هنوی نیز آثاری نظیر فیروزشاهنامه را «رمانس ایرانی» خوانده و ویژگی‌های رمانس را برای آن برشمرده‌است (۱۹۷۴: ۲).

با نگاهی کلی به دیدگاه‌های مختلف و نامنظم در باب نوع ادبی این قصه، می‌توان تخمین زد که محققان - چه ایرانی و چه غیرایرانی - بر نوع ادبی اصلی این قصه که همان «قصه»، «داستان» یا «رمانس» است، اشتراک نظر دارند و اختلاف آنها بیشتر در باب وجه غالب این قصه است. ویژگی‌های برخی از وجه‌های ادبی در این قصه قابل بررسی است؛ به‌خصوص وجه حماسی و غنایی که همواره در کنار هم قصه را پیش می‌برد. هنوی این نکته را به‌خوبی دریافته‌است، چراکه در وهله نخست نام گزیده فیروزشاهنامه خود را «عشق و جنگ»^۱ گذاشته و در مقدمه اشاره کرده‌است که بخش مهمی از شخصیت‌های رمانس‌های ایرانی، جن‌ها، پریان و دیوان هستند و ویژگی‌ها و خصوصیات آنها در این قصه‌ها ذکر می‌شود (۱۹۷۴: ۱۳)؛ علاوه بر اینها، عیاران از مهم‌ترین گسترش‌دهندگان طرح و پیرنگ داستان هستند (هنوی، ۱۹۹۹: ذیل فیروزشاهنامه^۲ و ۱۹۷۴: ۱۶). حتی هنوی مواد تعلیمی را هم در این قصه یادآور شده‌است (نک. ۱۹۷۴: ۱۷)؛ چه این قصه رواج‌دهنده جوانمردی است و شخصیت‌ها پیوسته به دنبال اجرای اصول

1. Love and War
2. Firuzshahnameh

جوانمردی هستند. البته گاه راوی، اصول تعلیمی را مستقیماً نمی‌گوید، بلکه آن را از زبان و زاویه دید یکی از شخصیت‌ها ارائه می‌دهد که نمونه آن سخنرانی داراب در حضور امرا و مردم خود است (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۱۹۷ و هنوی، ۱۹۷۴: ۱۷).

بنابراین جای آن دارد که به قصه‌های عامیانه ایرانی نگاه دقیق‌تری شود؛ همان‌طور که در غرب مدت‌هاست ادبیات عامیانه به عنوان یک شاخه مستقل بررسی می‌شود (نک. پراپ، ۱۳۷۱: ۴۵-۵؛ پراپ، ۱۳۶۸ و زرین‌کوب، ۱۳۳۳: ۹۱۸ به بعد). ولادیمیر پراپ قصه‌های پربان روسیه را به‌عنوان یک نوع خاص، مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد. از این‌رو، قصه‌های عامیانه ایرانی هم می‌تواند یک نوع ادبی خاص باشد که دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است. لوی استروس، انسان‌شناس ساختارگرایی فرانسوی، معتقد است از بررسی ساختار قصه‌های عامیانه-اساطیری یک ملت می‌توان به اساطیر و ساختار تفکر آن جامعه پی برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۵)؛ از این‌روست که یک قصه عامیانه می‌تواند ارزش بسیار بیشتری داشته باشد تا اینکه تحت یک نوع از انواع سه‌گانه ارسطویی قرار گیرد. بنابراین می‌توان قصه‌های عامیانه ایرانی را یک نوع ادبی مستقل دانست و برای آن بوطیقای خاص طرح کرد تا هنر قصه‌پردازان و داستان‌گزاران کهن ایرانی با قرار گرفتن تحت یک نوع ادبی ضایع نشود.

با توجه به مباحث فوق، سؤال اصلی این است که «آیا قرار دادن فیروزشاه‌نامه ذیل یکی از انواع ادبی ارسطویی درست است؟»؛ اگر نه، پس چگونه می‌توان این قصه‌ها را از منظر نوع، شناسایی و طبقه‌بندی کرد؟ آیا براساس ساختار درونی این قصه‌ها می‌توان آنها را نوع مستقلی به حساب آورد؟ برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، نخست این قصه با توجه به نظریه انواع ادبی ارسطویی بررسی می‌شود و سپس از منظر «بوطیقای داستان‌پردازی فارسی» تحلیل می‌گردد.

۵- بررسی فیروزشاه‌نامه از منظر نظریه انواع ادبی

در سیر تطور نظریه انواع، از یک سو باید به این نکته توجه داشت که نظریه امروزی با نظریه کلاسیک تفاوت دارد. در نظریه کلاسیک، انواع از یکدیگر مجزا بوده‌است و شاعران و نویسندگان تلاش می‌کردند که از قانون نوع تخطی نکنند (نک. ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۹)، اما در نظریه امروزی، انواع به صورت وجه‌هایی درمی‌آیند که ممکن است در یک اثر با

هم بیامیزند. از سوی دیگر، باید به این مطلب هم توجه داشت که بررسی ادبیات اروپا - آن هم بیشتر ادبیات کلاسیک آن - از دیدگاه نظریه نوع ادبی روشمندتر از ادبیات فارسی است؛ چراکه در ادبیات فارسی قراردادهایی از نوع ژانرها برای شعر مشخص نبوده است و ما امروزه با توجه به نظریه انواع ادبی به ادبیاتی نگاه می‌کنیم که پدیدآورندگان آنها از این نظریه‌ها اطلاع چندانی نداشته‌اند و در نتیجه خود را مقتید به رعایت اصول آن نمی‌کرده‌اند. بنابراین بهتر است به جای قرار دادن آثار ادبی فارسی در زیر یک نوع خاص، وجوه ادبی به کاررفته در آنها مورد بررسی قرار گیرد.

۵-۱- وجه حماسی

پس از *شاهنامه* فردوسی و به تأثیر از آن، یکی از وجوه مهم داستان‌های عامیانه، وجه حماسی است. جنبه روایی این داستان‌ها و همچنین گزارش آنها از زاویه دید دانای کل، باعث شده است اغلب محققان این داستان‌ها را گونه حماسه قلمداد کنند. همچنین وجود صحنه‌های گوناگون جنگ و رزم، وجه حماسی این داستان‌ها را پررنگ جلوه می‌دهد. از منظر جامعه‌شناسی ادبیات، ارزش وجه حماسی *فیروزشاهنامه* با *شاهنامه* فردوسی قابل قیاس است. رونق و روایت *فیروزشاهنامه* موجود، مربوط به بعد از حمله مغول است. راوی و محرر این قصه بعد از احساس حضور و تسلط بیگانه، تصمیم به روایت این قصه گرفته است؛ از این نظر، هدف راوی این قصه را می‌توان همچون هدف گزارنده *شاهنامه* دانست که حضور بیگانگان را برخلاف میل خود و جامعه خود دانسته و به نشان اعتراض *شاهنامه* را سروده بود. حس ایران‌دوستی راوی در معرفی عمل شخصیت‌های قصه دیده می‌شود. ملک‌داراب و سایر امرای ایرانی همواره بر عدالت پافشاری می‌کنند و ایرانیان پیوسته برحق‌اند و هرگاه دچار مشکل می‌شوند، از خدا مدد می‌جویند و پیروز می‌شوند. مردم ایران در زمان تألیف *فیروزشاهنامه* حکومت غیرخودی مغول‌ها را با رگ و پوستشان حس کرده بودند و هم راوی داستان و هم شنونده با نیت اعتراض به بیگانگان به این روایت‌ها دل می‌داده‌اند. بدین ترتیب طرفداران این نظریه که *فیروزشاهنامه* حماسی است، عقیده دارند که این کتاب همان حس ایران‌دوستی و بزرگ‌داشت فرهنگ ایرانی را که *شاهنامه* القا می‌کند، با لحنی حماسی به مخاطبان خود می‌آموزد. مهران افشاری ضمن بیان این مطلب می‌نویسد:

با توجه به اینکه فیروزشاهنامه پس از حمله مغول به ایران و در عهد تیموریان پرداخته و تألیف شده‌است، می‌توان دریافت که پردازنده آن چه خدمت شایسته‌ای به فرهنگ ایرانی کرده‌است. مطالعه تاریخ پرفراز و نشیب مردم ایران نتیجه می‌دهد که هرگاه اقوام بیگانه بر این کشور تسلط یافته‌اند و یا به گونه‌ای مردم ایران تحقیر شده‌اند، یادکرد از دوران باستان و روزگار فخر و شکوه ایران باستان رواج یافته‌است (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۱).

هرچند مواردی چون اسیر شدن «پیل‌زور» که پهلوان سپاه داراب و از نسل رستم دستان است (نک. بیغمی، ۱۳۳۹: ۳۵۵) و در ادامه کشته شدن وی در میدان جنگ (همان: ۵۵۰) و یا رفتن مظفرشاه در اوج جنگ به دنبال معشوق خود (بیغمی، ۱۳۴۱: ۳۷۲)، وجه حماسی کتاب را تضعیف می‌کند، اما چنان‌که خواهیم دید بسیاری از ویژگی‌های حماسه در متن دیده می‌شود.

۵-۲- وجه غنایی

وجوه غنایی بسیاری نیز در داستان به چشم می‌خورد. اصولاً عشق در قصه‌های عامیانه ایرانی عنصر مرکزی است و در بیشتر موارد عشق باعث حرکت عمل داستانی است (هنوی، ۱۹۷۴: ۵). طرح اولیه داستان، آغاز یک داستان عاشقانه را نوید می‌دهد. وجود داستان‌های عاشقانه فرعی - علاوه بر عشق فیروزشاه به عین‌الحیات که اصلی است - نظیر داستان عاشقانه فرزند و گل‌نوش (بیغمی، ۱۳۳۹: ۶۳)، جمشیدشاه و گل‌اندام (همان: ۷۰۹)، بهمن زرین‌قبا و گلبوی (همان: ۸۸۶) و ملک‌بهمن و خورشیدچهر (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۸۳)؛ همچنین زبان غنایی بسیار قوی در بسیاری از جاهای کتاب (بیغمی، ۱۳۳۹: ۴۹۳، ۷۶۵ و...)؛ کمک گرفتن از شعر نظامی به‌خصوص خسرو و شیرین (همان: ۴۲) و شعر سعدی (بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۲۳) و زبان غنایی بسیار دقیق با کمک شعر عبدالواسع جبلی (همان: ۷۲۳) و فخرالدین اسعد گرگانی (بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۶۴)، بیانگر ویژگی‌های غنایی فراوان این کتاب است. علاوه بر این، پیرنگ و مضمون قصه بر عشق بنا نهاده شده‌است و در بسیاری از جای‌ها عشق حماسه می‌آفریند؛ چنان‌که فیروزشاه با انگیزه عشق به یمَن حرکت می‌کند و حوادث حماسی قصه را ایجاد می‌کند و عشق است که مایه نجات برخی شخصیت‌های قصه است (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۵۸۲). همچنین موارد بسیار زیاد دیگر از وجه‌های غنایی، نظیر شکوائیه (همان: ۷۲۷)، مرثیه (همان: ۳۷۹) و توصیف غنایی (بیغمی، ۱۳۳۹: ۷۸۴، ۱۳۰) حاکی از فضای غنایی قصه است.

۵-۳- سایر وجه‌ها

علاوه بر این دو وجه اصلی، وجود قصه‌های پریان و جادویی (بیغمی، ۱۳۳۹: ۶۳۷ و ۱۳۴۱: ۳۷۲، ۶۸۰ و ۷۲۲) و همچنین قصه‌ها و صحنه‌های عیاری (بیغمی، ۱۳۴۱: ۲۰۷)، *فیروزشاه‌نامه* را به‌عنوان یک نوع خاص ادبی معرفی می‌کند. همچنین وجود مواد تعلیمی چنان‌که ذکر شد، گاهی زبان قصه را به زبان تعلیمی و آموزشی تبدیل می‌کند (نک. همان: ۱۹۷).

۶- بررسی *فیروزشاه‌نامه* از منظر «بوطیقای داستان‌پردازی فارسی»

ایران از جمله کشورهایی است که نوع ادبی قصه‌های عامیانه از قدیم در آن اهمیت فراوانی داشته‌است. وجود داستان‌های فراوان در *شاهنامه* فردوسی و داستان‌هایی از قبیل ویس و رامین که اصل پارتی دارد (مینورسکی، ۱۳۳۷: ۴۲۱)، و همچنین داستان‌های نظامی از یک‌سو، و داستان‌های ترجمه‌شده مانند *سندبادنامه*، *کلیله و دمنه* و *طوطی‌نامه* که ریشه هندی دارند و داستان وامق و عذرا که ریشه یونانی دارد (نک. صادقی، ۱۳۸۲: ۸)، از سوی دیگر، حکایت از اهمیت نوع ادبی قصه در ایران دارد. این نوع ادبی با نگارش سمک عیّار جان تازه‌ای یافت، با آثار طرسوسی ادامه یافت و با *فیروزشاه‌نامه* رونق گرفت. در عصر صفوی داستان‌گزاری و نقالی اهمیت فراوانی یافت و در عصرهای بعدی با وجود مخالفت‌ها و تبلیغ‌هایی که علیه این نوع ادبی می‌شد، ادامه یافت. برای بحث درمورد داستان‌های عامیانه ایرانی، نظیر *فیروزشاه‌نامه*، نخست باید سنت نقالی و داستان‌پردازی در ایران را بررسی کنیم و ویژگی‌های آن را برشمردیم.

سنت قصه‌گویی و داستان‌پردازی در ایران باستان به‌وسیله گوسان‌ها رواج داشت. مری بویس تحقیقی ارزنده در این باب انجام داده‌است^(۸) (بویس، ۱۳۶۸). گوسان‌ها علاوه بر وظیفه داستان‌گویی در بزم‌ها و سرگرم کردن شاهان و توده مردم، ستایشگر، هجوکننده، مرثیه‌خوان و ثبت‌کننده پیروزی‌های گذشته و پیوسته در سوگ و سور حاضر بودند (بویس، ۱۳۶۸: ۴۴ و زرشناس، ۱۳۸۴: ۵۰). خنیاگران در عصر ساسانی هم، داستان‌های حماسی و عاشقانه و غیرایرانی را به یاد داشتند و آنها را همراه با ساز می‌خواندند (نک. تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). سنت روایت افسانه‌ها و داستان‌ها پس از اسلام نیز دیده می‌شود؛ سمک عیّار را ادامه سنت گوسانی دانسته‌اند (حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: ۴۵). در *فیروزشاه‌نامه* هم فضای قصه، فضای ایران باستان است. برخی از نام‌های هندی در جلد سوم، نظیر

«باسیدو» و «کودریس» پادشاهان اقلیم هند، نشان از کهنگی روایت دارد (بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۹). به هر حال گوسان‌ها برای جذابیت داستان‌ها ممکن بود با توجه به موقعیت‌های مختلف، ویژگی‌های رزمی، بزمی یا عاشقانه به روایت خودشان بدهند و از هر کدام از این ویژگی‌ها و انواع با توجه به مقتضای حال، کلام خود را بیارینند.

بنابراین، همان‌طور که شفیع کدکنی با عنایت به داستان‌ها و حکایت‌های متعدد موجود در ایران معتقد است، به نظر می‌رسد نوعی بوطیقای داستان‌پردازی در ایران رواج داشته و گفتن و نوشتن داستان معیار خاصی داشته‌است (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵۱). وی کتابی به نام *طراز/الاحبار* را در این زمینه معرفی می‌کند. این کتاب نوشته عبدالبی فخرالزمانی (متولد ۹۹۸- متوفی بعد از ۱۰۴۱ هـ ق) است که در عرصه هنر داستان‌پردازی، نادر و استثنایی است. علاوه بر اهمیت فراوانی که این کتاب در زمینه بررسی اصول قصه‌پردازی و بررسی عناصر داستانی و هنر قصه‌گویی دارد (نک. همان: ۳۵۱ به بعد)، آنچه از دیدگاه این نوشته اهمیت دارد این است که مؤلف انواع قصه‌های موجود را در چهار مقوله «بزم»، «عاشقی» و «عیاری» طبقه‌بندی می‌کند و کتاب خود را نیز بر همین اساس نظم و ترتیب می‌دهد، به این معنی که برای هر کدام از این چهار نوع قصه، دوازده «طراز» قائل شده تا بتواند توصیف‌های خاص مربوط به آن نوع قصه را در ذیل این طرازها رده‌بندی کند (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۱۰). مؤلف *طراز/الاحبار* شرایط خاصی برای ناقل قصه مشخص می‌کند و بیان می‌دارد که ناقل باید در موقعیت‌های مختلف رفتار گوناگونی داشته باشد، مثلاً در قصه رزمی گرم‌سخن شود و در وقت شمشیر زدن به دو زانو بنشیند و داستان بزم را شکفته و آرمیده بخواند و داستان عاشقی را از بابت ناز و نیاز طالب و مطلوب با سرکشی و افتادگی بازگوید (نک. شفیع، ۱۳۸۰: ۳۵۸)؛ به عبارت دیگر، یک داستان‌پرداز باید همواره هنر بیان قصه را در موقعیت‌های چهارگانه مذکور داشته باشد. درست است که سخن شفیع کدکنی و صاحب *طراز/الاحبار* ناظر بر شکل اجرایی قصه توسط ناقل است، اما با عنایت به اینکه این قصه‌ها شکل مکتوب روایت نقل است، ویژگی‌های نقالی در این قصه‌ها آشکار است. بنابراین هنگام خوانش قصه‌های عامیانه ایرانی، خواننده از لحاظ موضوعی، زبانی و نحوه روایت، با فضاهای متنوعی روبه‌رو می‌شود و شیوه‌های مختلفی توسط ناقل قصه یا نویسنده به کار گرفته می‌شود.

هریک از مقوله‌های چهارگانه رزم، بزم، عاشقی و عیاری در فیروزشاه‌نامه به‌موازات هم پیش می‌روند و گاهی کاملاً با هم می‌آمیزند؛ بدین گونه است که این قصه را به‌طور قطع و یقین نمی‌توان حماسی یا غنایی خواند.

۶-۱- مقوله رزم

یکی از صحنه‌هایی که در این کتاب فراوان به کار می‌رود، صحنه‌های رزم است؛ به‌طوری که با بررسی دقیق می‌توان اکثر قریب به اتفاق ابزارآلات جنگی و ویژگی‌ها و نحوه کاربرد آنها را شناخت: «ملک‌داراب حکم کرد تا کوس حربی و نای برنجی و دبدبه کابلی و صنج رومی و سپیدمهره و کرنای فروکوفتند» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۷۵۳). همچنین نحوه جنگ‌ها و اصول آن به‌خوبی در این قصه نمایانده شده‌است. در توصیف رزم‌ها زبان قصه، حماسی است و معمولاً برای تقویت آن از شاهنامه فردوسی کمک گرفته می‌شود. حتی گاهی جهت هماهنگی با متن، تغییری در شعر فردوسی ایجاد می‌کند (نک. بیغمی، ۱۳۳۹: ۲۷۹).

توصیف آمدن شب در هنگام جنگ، حماسی است (نک. همان: ۲۷۶، ۷۹۲) و آمدن روز نیز کاملاً حماسی بیان می‌شود (نک. همان: ۲۸۱). توصیف به میدان جنگ رفتن سیامک سیه‌قبا و اسب او بسیار دقیق است و بارها در متن قصه تکرار می‌شود (نک. همان: ۳۴۳)؛ از طریق این توصیف بسیاری از ابزار جنگی که یک جنگجو در جنگ لازم دارد، معرفی می‌شود. یکی از عناصر پرکاربرد حماسی در این قصه، رجزخوانی است. این رجزخوانی‌ها معمولاً با مفاخره همراه است:

مؤلف این داستان و گزارنده این سخن چنین روایت می‌کند که شاهزاده ایران، فیروزشاه نوجوان چون در مقابله طومار زنگی رسید، نعره سهمناک بر وی زد چنان که از صدای آواز شه‌زاده زمین بلرزید. طومار از آن دلیری و شجاعت او متحیر شد. پس گفت: تو کیستی که بدین دلیری و پهلوانی در میدان پهلوانان آمده‌ای؟ مگر اجل گریبات گرفته‌است و در پیش منت کشان کرده و آورده‌است؟ باری نام و نشانت را بگو تا بی‌نشان کشته نگردی. فیروزشاه گفت: ای سیاه‌کرای پر بلا، و ای دراز بیهوده‌گوی! تو را چه زهره آن باشد که نام و نشان من پرسی؟ بیت:

مرا مادرم نام مرگ تو کرد زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

منم شاهزاده ایران فیروزشاه بن ملک داراب‌بن ملک‌بهمن، کشنده پیروز و میسر زنگی! ... (همان: ۴۱۰؛ همچنین نک. ۵۴۶).

همچنین مبالغه، اغراق و غلو که از ویژگی‌های وجه حماسی است، بارها در این قصه استفاده می‌شود؛

... آن عمود بر سر دست برآورد و گفت: بگیر! اگر همه کوه البرز باشی که پست گردی و اگر از پولاد ریخته باشی که به آتش گرزم نرم گردی! ... فیروزشاه سپر در سر کشید و سر و گردن در زیر سپر پنهان کرد... طومار به هر قوتی که داشت بزد بر قبه سپر فیروزشاه که اگر بر دریا زدی برانگیختی و اگر بر کوه زدی سرمه کردی! یک علم‌وار آتش از میانه گرز و قبه سپر بالا جست (همان: ۴۱۱).

در برخی قسمت‌ها فضای قصه چنان حماسی می‌شود که معشوقکان فیروزشاه هم دست به تیغ می‌برند و بسیاری را می‌کشند. عین‌الحیات وقتی به دیدار فیروزشاه می‌رود، با نگهبانان شاه درگیر می‌شود و چندین نفر از آنها را به تنهایی می‌کشد (همان: ۱۴۰) و جهان‌افروز در میدان جنگ می‌رود و چندین پهلوان را دستگیر می‌کند (بیغمی، ۱۳۴۱: ۲۶۲)؛ این درحالی است که در جای دیگر این دو معشوقه چنان وصف می‌شوند که دلربایی و طنازی آنها مدنظر قرار می‌گیرد (همان: ۲۷۷) و در ضمن وصف کاملاً غنایی، به حماسی بودن آنها هم اندک اشاره‌ای می‌شود.

این بحث بدان معنی نیست که وجه حماسی این قصه از سایر ویژگی‌های آن متمایز است، بلکه گاهی در اوج حماسه، زبان غنایی به کار می‌رود: «فیروزشاه چون در بشره بهروز عیار نگاه کرد، دانست که به تعجیل آمده‌است، پرسید که: ای پیک خجسته چه داری پیام دوست...» (بیغمی، ۱۳۳۹: ۳۶۸)؛ و گاهی زبان غنایی با زبان حماسی به هم می‌آمیزد (همان: ۱۳۶).

۶-۲- مقوله بزم و عشق و عاشقی

صاحب‌طراز/الاحبار دو بخش از چهار بخش کتاب خود را به مقوله‌های غنایی اختصاص داده‌است. بخش دوم درباره بزم و آنچه به آن تعلق دارد و بخش سوم در صفت عشق و عاشقی است. این مطلب بیانگر آن است که وجه غنایی در قصه‌پردازی قدیم اهمیت فراوانی داشته‌است. فخرالزمانی معتقد است گزارنده داستان می‌تواند در دوازده طراز بزم را توصیف کند:

- ۱- می و میخانه و خم؛ ۲- ساقی و جام و صراحی؛ ۳- مغنی و مغنیه و ساز و آواز؛
- ۴- بهار؛ ۵- تموز؛ ۶- خزان؛ ۷- در صفت دی؛ ۸- طلوع آفتاب؛ ۹- غروب آفتاب؛ ۱۰-
- باغ و قصر و کوه و مرغزار؛ ۱۱- سگان و جانوران؛ ۱۲- بزم تمام‌عیار و بارگاه آراسته.

همچنین دوازده طراز نیز برای عاشقی ذکر می‌کند که عبارت است از:

۱- عشق و عاشقی و حسن و دل؛ ۲- حسن و اقسام صاحب‌حسنان؛ ۳- دایه و کنیزکان و غلامان؛ ۴- اسب؛ ۵- عاشق شدن و گفتگوی طالب و مطلوب؛ ۶- خطاب عاشق و معشوق به یکدیگر؛ ۷- طلوع و غروب آفتاب؛ ۸- شب فراق؛ ۹- گریه و زاری؛ ۱۰- شب وصال؛ ۱۱- عروس آوردن؛ ۱۲- زفاف و تولد فرزند (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۱۸-۱۱۶).

اکثر قریب به اتفاق موارد فوق در *فیروزشاهنامه* به زیبایی توصیف شده‌است. وصف می‌و میخانه و صراحی و جام در سراسر قصه وجود دارد. پهلوانان و قهرمانان همواره دم را غنیمت می‌شمارند و بر این نکته در قصه بسیار تأکید می‌شود. فیروزشاه وقتی توسط پریان ربوده شده‌است، این چنین خود را خوش می‌دارد:

شاهزاده سر سفره بازگشود، دو مرغ بریان کرده دید با نان میده. فیروزشاه مشغول شد، یک مرغ را بزد، بعد از آن سفره را گرد کرد و شکر نعمت خدای تعالی به جای آورد. بعد از آن نگاه کرد، یک صراحی دید از زر سرخ بر طبقچه‌یی از طلی نهاده و پیاله‌یی مرصع بر بالای طبقچه نهاده. فیروزشاه گفت: حالیا خود را خوش دارم! این را بگفت و صراحی را پیش کشید و پیاله را پر کرد و درکشید. سه پیاله پیایی پر درکشید... (بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۲۲).

ساز و آواز در قصه ذکر شده‌است، اما به توصیف جزئیات آن پرداخته نشده‌است.

طبیعت زیبا همواره راوی قصه را به توصیف وامی‌دارد:

بهباد عظیم خرم بود، قدم در آن جزیره نهاد، جزیره‌ای دید که در او صد هزار هزار گل‌های خوش‌رنگ و خوش‌بوی از گل و سنبل و یاسمن و نسترن و نسرين و بنفشه و ضیمران برآمده و آب زلال چون دانه‌های مروارید از هر طرف روان گشته:

روان آب در سبزه آب‌خورد
چو سیماب در پیکر لاجورد
گیاهان نورسته از قطره پر
چو بر شاخ مینا برآورده در

گل سرخ و گل زرد و گل سفید و شکوفه‌های هفت‌رنگ به یکدیگر برآمده و مرغان خوش‌الحان بر سر شاخساران به نوا درآمدند:

خندید شکوفه بر درختان
از لاله و لعل و از گل زرد
از برگ و نوا هزاردستان
هر فاخته بر سر چناری
چون سکه به روی نیک‌بختان
گیتی علم دورنگ برکرد
با برگ و نوا به باغ و بستان
در زمزمه حدیث یاری ...

(بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۱۳)

معمولاً توصیف طلوع آفتاب و توصیف غروب و طلوع خورشید نیز با شعری از خسرو شیرین نظامی همراه است (بیغمی، ۱۳۳۹: ۶۲۷ و ۳۳۰-۳۲۹).

توصیف تمام‌عیار مجلس بزم به‌زیبایی در این قصه تصویر شده‌است. وصف زیبایی معشوق، خوش‌بویی مجلس، آلات طرب، گفتگوی عاشق و معشوق، ناز معشوق و نیاز عاشق، جام شراب و صحنه دل‌انگیز طبیعت، اوج وجه غنایی است که به کمال در این قصه آمده‌است (نک. همان: ۷۳۴-۷۳۰). راوی در این بخش از اشعار کاملاً غنایی جهت تقویت توصیف خود به‌خوبی بهره برده‌است. همچنین گریه و زاری در فراق عاشق و معشوق (بیغمی، ۱۳۳۹: ۶۱۸ و ۱۳۴۱: ۷۲۷)، توصیف آیین شب زفاف و عروسی (بیغمی، ۱۳۴۱: ۶۷۳-۶۷۲) به‌زیبایی در این قصه آمده‌است.

با دقت در توصیفات که در زیبایی اشخاص در قصه فیروزشاه‌نامه آمده‌است، می‌توان تصویری از مبانی جمال‌شناسی عصر داستان‌گزار به دست آورد. توصیفات غالباً از زیبایی‌های زنان است و معیارهای زیبایی به‌دقت وصف می‌شود (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۳۱ و ۱۳۳۹: ۴۹۲ و ۷۶۶). به هر حال عشق و انگیزه‌های عاشقانه در سراسر قصه ساری و جاری است. در بسیاری جاها نیز گره‌گشایی داستان به دلیل عشق است (بیغمی، ۱۳۴۱: ۲۴۷، ۵۸۲ و ۳۰۵).

۶-۳- مقوله عیاری

چهارمین بخش از انواع چهارگانه‌ای که صاحب طراز/اخبار مطرح کرده بود، در تعریف چیزهایی است که به «عیاری» متعلق است. این بخش نیز در دوازده طراز فراهم آمده که توصیف زر و جواهر و دزد و عیار و وسائل مورد نیاز عیار و صفت بیابان‌ها از جمله آن است. مؤلف صفت دیوان و ساحران و غولان را نیز ذیل عیاری آورده‌است. اینها می‌تواند به‌عنوان یک مقوله مستقل نیز بررسی شود.

عیاران در فیروزشاه‌نامه نقش بسیار بااهمیتی دارند. بهروز عیار که به همراه فیروزشاه و فرخزاد به یک طالع زاده شده‌اند، در قصه به صورت نمادین از پدری غول و مادری آدمی متولد می‌شود و نقش بسیار مؤثری دارد. با دقت در اعمال عیاری، ویژگی‌ها و خصوصیات این قشر به‌دقت قابل ذکر است (نک. بیغمی، ۱۳۳۹: ۴۸۰-۴۷۰). عیاران همواره کارهای بزرگی انجام می‌دهند. طارق عیار مظفرشاه را می‌دزدد (همان: ۵۳۲)، بهروز عیار

فیروزشاه را از دست زرده جادو نجات می‌دهد (همان: ۲۲۴ به بعد)، آشوب عیار توران‌دخت را از دست دیو نجات می‌دهد (بیغمی، ۱۳۴۱: ۴۱۴) و شبرنگ عیار امرای ایرانی را از طریق نقب زدن آزاد می‌کند (بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۶۸).

لوازم کار عیاران از قبیل کمند، خنجر، داروی مدهوشانه، داروی به هوش آورنده و وسائل نقب زدن همواره در متن قصه توصیف می‌شود.

۶-۴- سایر مقوله‌ها

قسمتی از داستان را دیوان و پریان و زنان جادو تشکیل می‌دهند. دیوان و پریان و زنان جادو اگرچه نخست برای پهلوانان و قهرمانان داستان مشکل ایجاد می‌کنند، اما درنهایت شکست می‌خورند (نک. بیغمی ۱۳۳۹: ۲۱۰ به بعد و ۶۳۷ به بعد؛ و، ۱۳۴۱: ۶۸۰ به بعد). پریان گاهی عاشق فیروزشاه می‌شوند. مه‌لقا پری شیفته فیروزشاه است و او را می‌دزدد (همان: ۷۳۲). پیرزن جادوگر عاشق بهروز عیار می‌شود و از این طریق گره داستان بازمی‌شود (بیغمی، ۱۳۳۹: ۲۲۰). توصیف دیو و پری و تصویری که داستان‌گزار از دیو و پری و جادو دارد، به‌خوبی در قصه نمایان است (نک. بیغمی، ۱۳۳۹: ۲۱۰ و ۱۳۴۱: ۶۸۰، ۷۱۵، ۷۴۷).

یکی دیگر از وجه‌های غالب در *فیروزشاه‌نامه*، وجه روایی آن است. ژرار ژنت وجه روایت را وجهی از گونه ادبی مثل رمان می‌داند (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۸۰). نویسندگان از طریق وجه روایی و ایجاد آشنایی‌زدایی‌های گوناگون، گاهی تأثیر غنایی و گاهی تأثیر حماسی و گاهی هم تأثیر تعلیمی بر خواننده می‌گذارد.

۷- نتیجه‌گیری

فیروزشاه‌نامه از جمله قصه‌هایی است که احتمالاً به‌صورت سینه‌به‌سینه از طریق نقالان و داستان‌گزاران پیش از اسلام به‌جای مانده‌است. بررسی این قصه از دیدگاه نظریه انواع ادبی ارسطویی، بیانگر این است که این قصه‌ها را نمی‌توان ذیل یک گونه خاص از انواع سه‌گانه ادبی قرار داد. با توجه به این نظریه، در قصه‌های عامیانه، تنها بحث «وجه» قابل بررسی است. حتی از این نظر هم نمی‌توان یک وجه غالب - به‌طور مثال حماسی یا غنایی - برای آن تعیین کرد، چراکه نویسندگان یا نقال همواره وجوه گوناگون ادبی را در داستان استفاده کرده‌است. هرچند ویژگی‌های حماسی و غنایی قسمت اعظم این قصه را

تشکیل داده‌است، اما در نهایت نه حماسی محض است و نه غنایی محض؛ بلکه آمیزه‌ای از وجه حماسی، غنایی، عیاری، قصه دیو و پری و روایی است و حتی مواد تعلیمی هم در آن دیده می‌شود. بنابراین بهتر است این آثار از دیدگاه سنت داستان‌پردازی فارسی بررسی شوند.

با توجه به کتاب *طراز الاخبار* که در قرن یازدهم نوشته شده و نوعی «بوطیقای داستان‌پردازی» است، قصه‌های عامیانه نوع خاصی بودند که گزارنده آن می‌بایست وصف‌ها و ویژگی‌های مربوط به رزم و بزم و عاشقی و عیاری را بداند. حضور این چهار وجه (مقوله) در کنار یکدیگر و به موازات هم در قصه فیروزشاه، این قصه را یک نوع ادبی خاص و مستقل معرفی می‌کند. *فیروزشاهنامه* قصه‌ای است که بن‌مایه‌ای غنایی، حوادث بی‌شمار آن را به وجود می‌آورد و حوادث داستان بیشتر حماسی است. عشق، عنصر اساسی آن است. عیاران و ویژگی‌های عیاری به صورت مبسوط در این قصه بازنموده شده‌است و توصیف جادو، دیو، پری و جن قسمت‌های دیگر این کتاب را تشکیل می‌دهد. همچنین داستان‌گزار با آشنایی‌زدایی‌های مختلف از طریق روایت داستان، تأثیرات گوناگونی بر خواننده می‌گذارد. بنابراین قصه‌های عامیانه ایرانی را به طور عام و قصه *فیروزشاهنامه* را به طور خاص می‌توان یک ژانر ادبی مستقل معرفی کرد و از آن طریق بوطیقای قصه‌های عامیانه ایرانی را نوشت.

در نوشتن کتاب‌های انواع ادبی باید به این نکته دقت شود که قصه‌هایی نظیر *فیروزشاهنامه* را نباید با قرار دادن در ذیل یک نوع ادبی خاص، محدود کرد و باید توجه داشت که در این قصه‌ها، نقل با توجه به مقتضای حال مستمعین از ویژگی‌های رزمی، بزمی، عاشقی و عیاری استفاده می‌کرده‌است. این قبیل قصه‌ها می‌تواند در کتاب‌های انواع ادبی و تاریخ ادبیات، عناوینی نظیر «قصه‌های بلند عامیانه فارسی»، «قصه‌های نقلی فارسی»، «قصه‌های مردمی فارسی» و... به خود بگیرد.

پی‌نوشت

۱- ذبیح‌الله صفا این کتاب را با عنوان «داراب‌نامه» چاپ کرده‌است. با این حال، از آنجاکه موضوع کتاب حوادثِ مربوط به فیروزشاه است نه داراب، صفا می‌نویسد: «می‌بایست فیروزنامه خوانده شود» (نک. بیغمی، ۱۳۳۹: یازده). از سوی دیگر، از آنجاکه این کتاب به عربی نیز ترجمه شده و ترجمهٔ عربی آن «قصه فیروزشاه ابن الملک داراب» نام دارد و در پایان مجلدات نسخهٔ عربی آن «سیره فیروزشاه ابن الملک داراب ملک فارس» آمده‌است، صفا می‌نویسد: «بهتر است این کتاب را *اکارنامهٔ فیروزشاه پسر شاه داراب بنامیم*» (بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۶۶). اما با توجه به اینکه کاتب نسخهٔ صفا، آن را *داراب‌نامه* خوانده، صفا نیز به این نام چاپ کرده‌است. دنبالهٔ این کتاب را ایرج افشار و مهران افشاری با عنوان *فیروزشاه‌نامه* چاپ کرده‌اند (بیغمی، ۱۳۸۸). ما در این مقاله کل قصه را *فیروزشاه‌نامه* می‌خوانیم.

۲- این مطلب با دقت در ترجمهٔ عربی و مقایسهٔ آن با متن فارسی موجود کاملاً مشخص می‌شود. هرچند اصل داستان در این دو تحریر یکی است، اما کیفیت بیان قصه در دو کتاب اختلاف‌هایی دارد (نک. بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۶۷-۷۶۶).

۳- به‌زعم صفا بیغمی از قصاصان میان قرن هشتم و نهم در تبریز بود که این داستان را در حفظ داشت و آن را در حضور گروهی می‌گفت و یا املا می‌کرد و محرر و کاتبی به نام «محمود دفترخوان» آن را می‌شنید و یادداشت می‌نمود و بعد در حضور جمع می‌خواند (بیغمی، ۱۳۳۹: دوازده). ویلیام هنوی که خلاصهٔ *فیروزشاه‌نامه* را به انگلیسی ترجمه کرده نیز معتقد است بیغمی روایت *فیروزشاه‌نامه* را املا می‌کرده و محمود دفترخوان می‌نوشته‌است؛ اما به این نکته نیز اشاره می‌کند که اصطلاحاتی نظیر «راوی این داستان»، «راویان این حکایت» و «این داستان کهن» نشان می‌دهد که بیغمی آفرینندهٔ اصلی داستان نیست (هنوی، ۱۹۹۹: ذیل بیغمی). در متن قصه آمده‌است: «اما ما آمدیم بر سر قصه و داستان صاحب محنت و واقعه، شاه آذربایگان، سلطان ملک مرند، مظفرشاه... از روایت بندهٔ ضعیف فقیر نحیف دعاگوی جوانمردان و نیک‌خواه مسلمانان، مولانای اعظم شیخ حاجی محمدبن شیخ مولانا علی‌بن شیخ مولانا محمد المشهور به بیغمی اصلح الله شأنه، خدایش بیامرزاد که هر آن کس که بدین محل برسد از نویسنده و خواننده و شنونده یک بار فاتحه‌الکتاب و سه بار قل هو الله احد بر روح و روان جمع‌کنندهٔ این کتاب بخواند...» (بیغمی، ۱۳۴۱: ۳۷۲).

۴- صفا می‌نویسد: «روح واقعی و طبیعی زبان فارسی همان است که در کتب عوامانه نظیر *داراب‌نامه* [فیروزشاه‌نامه] می‌توان دید» (بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۷۲). محبوب نیز نثر *فیروزشاه‌نامه* را فصیح، ساده، درست و شیرین توصیف می‌کند (محبوب، ۱۳۸۲: ۶۹۳). همچنین صفا در *تاریخ ادبیات ایران* این کتاب را از آثار بسیار زیبای نثر فارسی می‌داند (صفا، ۱۳۶۹: ۵۱۹).

۵- برای اطلاع از سیر تطور مباحث نظریه‌ انواع ادبی نک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸۰-۳۷۱؛ دارم، ۱۳۸۱: ۹۵-۷۵؛ ولک، ۱۳۷۴: ۷۰-۷۱؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۰ به بعد و دوبرو، ۱۳۸۹.

۶- پورنامداریان معتقد است با توجه به تعریف شعر نمایشی که در آن شاعر، اندیشه‌ها و مقاصد فلسفی و اخلاقی و اجتماعی خود را به‌طور مستقیم بیان می‌کند، می‌توان در ارتباط با شعر فارسی، شعر حکمی و تعلیمی را به جای آن گذاشت. بدین ترتیب پورنامداریان، گونه‌های سه‌گانه حماسی، غنایی و حکمی و تعلیمی را برای شعر فارسی می‌پذیرد (۱۳۸۶: ۸).

۷- از نظر یاکوبسن، هرگاه جهت‌گیری پیام به سمت گوینده باشد، زبان کارکردی عاطفی می‌یابد. همچنین اگر جهت‌گیری پیام به سمت موضوع پیام باشد، زبان کارکردی ارجاعی دارد.

۸- وی رواج سنت خنیاگری و گوسانی را در دوران اشکانیان می‌داند، ولی به این نکته نیز اشاره می‌کند که ممکن است گوسان‌ها و سنت گوسانی در دوره هخامنشیان نیز حضور داشته‌اند و معتقد است که داستان زردیارس و اوداتیس که مربوط به دوره مادهاست، به‌وسیله سنت خنیاگری دوره هخامنشیان حفظ شده‌است و همچنین کورش تا پایان عمر در داستان و آواز ستوده می‌شده‌است (بویس، ۱۳۶۸: ۵۱-۵۰). به هر حال شهرت گوسان‌ها در دوره اشکانیان است، چراکه ادبیات در دوران پارت‌ها همانند ادوار دیگر پیش از اسلام به صورت شفاهی حفظ می‌شد و گوسان‌ها در انتقال افسانه‌ها به‌صورت سینه‌به‌سینه نقش مهمی داشتند و اینان شاعران و موسیقی‌دانان دوره‌گردی بودند که داستان‌ها را معمولاً به شعر نقل می‌کردند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۷۶-۷۵).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- بویس، مری (۱۳۶۸)، «گوسان پارتی و سنت خنیاگری در ایران»، *دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران*، مری بویس و هنری جورج فارمر، ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بیغمی، محمد (۱۳۳۹)، *داراب‌نامه*، جلد اول، تصحیح و مقدمه و تعلیقات ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____ (۱۳۴۱)، *داراب‌نامه*، جلد دوم، تصحیح و مقدمه و تعلیقات ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____ (۱۳۸۸)، *فیروزشاه‌نامه*، جلد سوم، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- _____ (۱۳۷۱)، *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، «انواع ادبی در شعر فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، سال اول، شماره ۳، صص ۲۲-۷.
- تفضلی احمد (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: سخن.
- حسن‌آبادی، محمود (۱۳۸۶)، «سمک عیار: افسانه یا حماسه؟»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال چهارم، شماره ۳، صص ۵۶-۳۷.
- دارم، محمود (۱۳۸۱)، «انواع ادبی»، *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، شماره ۳۳، صص ۹۶-۷۵.
- دوبرو، هدر (۱۳۸۹)، *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۸۷)، *قصه‌های عامیانه ایرانی*، تهران: سخن.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۴)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
- زرشناس، زهره (۱۳۸۴)، *میراث ادبی روایی در ایران باستان*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۳۳)، «افسانه‌های عامیانه»، *مجله سخن*، دوره پنجم، شماره ۱۲، صص ۹۲۶-۹۱۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، *مجله خرد و کوشش*، دوره چهارم، دفتر دوم و سوم، ۹۶-۱۱۹.

- _____ (۱۳۸۰)، «اصول هنر قصه‌گویی در ادب فارسی»، *ارج نامه شهرداری*، به کوشش محسن باقرزاده، تهران: توس، صص ۳۶۰-۳۵۱.
- _____ (۱۳۸۱)، «نگاهی به طراز الاخبار»، *نامه بهارستان*، سال سوم، شماره ۱، دفتر ۵، صص ۱۲۲-۱۰۹.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *انواع ادبی*، تهران: فردوس.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۲)، «داستان وامق و عذرا و اصل یونانی آن»، *نشر دانش*، سال بیستم، شماره ۴، صص ۴-۱۶.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۴، تهران: فردوس.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۹)، «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریه انواع ادبی»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۸۹-۶۳.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۲)، *ادبیات عامیانه ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: ماهور.
- _____ (۱۳۸۳)، *داستان و ادبیات*، تهران: آیه مهر.
- _____ (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۳۷)، «ویس و رامین، داستان عاشقانه پارتی»، *در ویس و رامین*، تعلیقات محمدجعفر محبوب، تهران: بنگاه نشر اندیشه، صص ۴۴۰-۳۸۹.
- ولک، رنه و وارن، اوستن (۱۳۷۳)، *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
- ولک، رنه (۱۳۷۴)، *تاریخ نقد جدید*، جلد ۲، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱)، «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نی.

Hanaway, William L.(1974), *Love and war*, New York: Delmar.

_____ (1990), «Bigami» in E.yarshater(Ed.), *Encyclopedia Iranica* volum IV, London and New York: Routledge & kegon paul.

_____ (1999) «Firuzsahnameh» in E. yarshater(Ed.), *Encyclopedia Iranica* Volum IX, Bibliotheca Persia press.