ادب پژوهی
شمارهٔ هفدهم
پاییز ۱۳۹۰
صفحات ۱۶۳-۱۴۳

بررسی عنصر روایت در *قصهٔ حسین‌کرد شبستری*

زهرا دهقان دهنوی*
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

دکتر یدالله جلالی پندری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
قصهٔ حسین‌کرد شبستری از معروف‌ترین داستان‌های عامیانهٔ فارسی، متعلّق به اواخر دورهٔ صفوی و پدیدآورندهٔ آن نامعلوم است. مضمون داستان زورآزمایی پهلوانان شیعه‌مذهب ایرانی است که در زمان حکومت شاه‌عباس، با دشمنان دین و مملکت می جنگند. در مقالهٔ حاضر، ویژگی‌های روایت در این داستان بررسی شده و با ذکر شواهدی از متن نشان داده شده‌است که روایت آن به شیوهٔ دانای کل و از زاویه‌دید بیرونی و دارای بسیاری از مختصّات زبانیِ روایت شفاهی و نقالی ایرانی است. کانون توجه راوی بیشتر اتفاقات و کنش های داستان است و طبعاً گفتگو و توصیف کمتر در روایت این قصه دیده می‌شود. راوی به شخصیت اصلی داستان توجه ویژه دارد، در قبال شخصیت های مثبت و منفی موضع گیری می‌کند و گاه به شیوهٔ راویان قدیم برای پیشبرد روایت از دخالت در متن و برخی شگردهای دیگر استفاده کرده‌است.

واژگان کلیدی: روایت، داستان عامیانه، *حسین‌کرد شبستری*

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *zahra.dehghan.d@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۱۲/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۲/۸

۱- مقدمه

قصهٔ حسین‌کرد شبستری، حکایت پهلوانی‌ها و عیّاری‌های چند پهلوان شیعه‌مذهب ایرانی است که زیر سایهٔ حکومت شاه‌عباس صفوی، علیه دشمنان دین و مملکت که اغلب ترکان و ازبکان سنّی‌مذهب هستند، مبارزه می‌کنند. اگرچه این کتاب مضمونی تاریخی دارد و در جای‌جای آن اسامی شخصیت‌های تاریخی یافت می‌شود، سراسر داستان و قصه‌پردازی است و مانند داستان‌های عامیانه‌ای چون *رموز حمزه*، *اسکندرنامه* و *رستم‌نامه*، از داستان‌هایی است که با گذشت زمان شاخ‌وبرگ‌هایی به آنها افزوده شده و جنبهٔ تاریخی آنها کاهش یافته یا کاملاً از بین رفته‌است.

قصهٔ حسین‌کرد، برخلاف نظر افرادی که پنداشته‌اند از قصه‌های دوران متأخر است (راوندی، ۱۳۸۲: ۶۹۲)، از دوران سلطان سنجر سابقه دارد و به نظر می‌رسد که از آن عهد به دورهٔ صفویه آمده و چهرهٔ شیعی به خود گرفته (افشاری، ۱۳۸۶: ۷۲۰) و در طول سال‌ها به شکل‌های گوناگون از سوی راویان متعدد نقل شده‌است. البته در این روایات، اختلافات و تفاوت‌هایی نیز یافت می‌شود. کتابی که اساس این مقاله قرار گرفته‌است، «*قصهٔ حسین‌کرد شبستری*» نام دارد که براساس کهن‌ترین روایت موجود از داستان حسین‌کرد، تصحیح و چاپ شده‌است. ساختمان اثر ترکیبی است از چند ماجرای قهرمانی که به دنبال یکدیگر و به صورت به‌هم‌پیوسته روی می‌دهد و هریک با درخشش قهرمانی از قهرمانان کتاب، جزئی مستقل از داستان و درعین‌حال، بخشی از ماجرای کلی کتاب محسوب می‌شود؛ در هریک از ماجراها، یکی از قهرمانان، شخصیت اصلی قرار می‌گیرد و با از سرگذراندن ماجراهای مشابه با سایر بخش‌ها به پایان قصه می‌رسد.

اگرچه تاریخ نگاران، اوج اختلاف ایرانیان و عثمانیان را دورهٔ حکمرانی سلطان‌سلیم و شاه‌اسماعیل اول می‌دانند (براون، ۱۳۱۶: ۹)، کتاب مذکور به زورآزمایی پهلوانان شاه‌عباس صفوی با زیردستان سلطان‌سلیم می‌پردازد و از نظر ترتیب وقایع، در ابتدا به جلوس شاه‌عباس بر تخت شاهی اشاره می کند: «... اما راویان اخبار و ناقلان آثار چنین روایت کرده‌اند که چون شاه‌طهماسب از دنیا رحلت نمود، شاه‌عباس بر جای او بر تخت سلطنت و دولت قرار گرفت...» (۵۳).[1] داستان با ورود عده‌ای از ازبکان ترکستان، به سرکردگی «خلخال‌خان» ازبک به ایران آغاز می شود. آنها به ایران می‌آیند تا «هرگاه شاه‌عباس،

سلطنت از پیشش می‌رود که خوب، و اگر نمی‌رود سر او را از برای» عبیدالله‌خان ببرند (همان). پس از طی سلسله‌حوادثی با قهرمانیِ پهلوانانی مانند «سیدمیرباقر آجرپز»، «تقی چرم در» و «مسیح تکمه‌بند»، نوبت به درخشش «حسین‌کرد شبستری» می‌رسد. حسین‌کرد، از جوان‌ترین و دلاورترین قهرمانان کتاب است که با ماجرای «روانه نمودن تقی چرم در به جانب هندوستان... »، در کتاب ظاهر می‌شود (۱۳۲). وی سپس در ماجرای «رفتن میراسماعیل و حسین‌کرد و مسیح به جانب ارزنه‌الرّوم و مقدماتی که اتفاق افتاد» (۱۶۷-۱۴۹)، به‌عنوان قهرمانی بی‌بدیل در ماجراها می‌درخشد.

تحقیقاتی که تاکنون دربارهٔ *قصهٔ حسین‌کرد شبستری* صورت گرفته‌است، معدود و انگشت‌شمار است و اغلب براساس چاپ‌های بازاری، اصلاح‌نشده و غیرانتقادیِ این کتاب انجام گرفته‌است. اولریش مارزلف در مقالهٔ خود با نام «گنجینه ای از گزاره های قالبی در داستان عامیانهٔ *حسین‌کرد*»، واژگان و عبارات تکرارشونده در روایت *حسین‌کرد* را استخراج و با قصه‌های عامیانهٔ «مشدی‌گلین‌خانم» مقایسه کرده‌است (مارزلف، ۱۳۸۵). رزمری استنفیلد جانسن نیز در مقالهٔ «حیدرآباد در داستان *حسین‌کرد شبستری*» عناصر داستانی این روایت را بررسی نموده، به نقش و اهمیت حیدرآبادِ هند در روایت اشاره کرده‌است (جانسن، ۱۳۸۵). ایرج افشار در مقدمهٔ کتابِ قصهٔ حسین‌کرد شبستری (۱۳۸۵) به توصیف کلی این داستان پرداخته و برخی از واژگان آن را مورد تأمل قرار داده‌است. مهران افشاری نیز در مقدمهٔ خود بر کتاب یادشده، به بررسی شخصیت داستان *حسین‌کرد* و مختصات زبانی و صناعات ادبی و مضامین این داستان پرداخته‌است (افشاری، ۱۳۸۵). مقالهٔ حاضر سعی دارد تصویر کامل و روشنی از ابعاد و ویژگی‌های مختلف عنصر روایت در داستان *حسین‌کرد* به دست دهد و با ذکر شواهد متنی، تک‌تک این ویژگی‌ها را معرفی و تجزیه و تحلیل نماید.

۲- خلاصهٔ داستان

شاه‌عباس در دیدار با چند تاجر و صحبت با آنها، به بی‌همتایی پهلوانان خود اشاره می‌کند. تجار از پهلوانی به نام حسن‌چلپی در استانبول نام می‌برند که «اگر دهان بازکند ایران را در دم می‌کَشد» (۱۵۵). چنین بیانی ذهن شاه‌عباس را به سوی تقابل توانمندی و اثبات برتری

ایرانیان سوق می‌دهد. از این رو، از پهلوانان ایرانی می‌خواهد فردی داوطلب مبارزه شود و نمادهای برتری‌جویی را به ایران - سرزمین دلاورخیز و خوش‌اندیشه- منتقل سازد. این نمادها عبارت‌اند از سرِ حسن‌چلپی، ریش و سبیل سلطان‌سلیم، جام نوش‌آباد و الشه، بادپای سلطان. پس میراسماعیل، پسر میرباقر آجرپز، به‌عنوان قهرمان وارد داستان می‌شود و مسیح و حسین‌کرد به‌عنوان یاریگر وی را همراهی می‌کنند. در سفر پهلوان و همراهانش، میراسماعیل با سنبل‌بانو، دختر حسن‌چلپی، روبه‌رو می‌شود و دو جوان دلبستهٔ یکدیگر می‌شوند. سنبل‌بانو به جمع یاریگران روایت می‌پیوندد و در بخشی از داستان میراسماعیل را از زندان فراری می‌دهد و به خانهٔ بهزادنامی می‌فرستد.

بهزاد یکی دیگر از یاریگران است که علاوه‌بر پناه دادن قهرمان و یارانش، هنگامی که برای تهیهٔ آذوقه به شهر می‌آید، دستگیر و به دار آویخته می‌شود. براساس قوانین کلی روایت، بهزاد به عنوان بدلِ قهرمان[۲] کشته می‌شود و قهرمان از مرگ نجات می‌یابد.

درنهایت قهرمانان با نجات جنازهٔ بهزاد و انتقام از قاتلان وی، نمادهای خواسته‌شده، دختر حسن‌چلپی و نیز جنازهٔ بهزاد را به ایران انتقال می‌دهند. با این پیروزی ذهن و روان شاه‌عباس و ایرانیان به خاطر اثبات حقانیّت و برتری نیروی بدنی و فکری تسکین می‌یابد. این پیروزی تنها پیروزی پهلوانی بر پهلوان دیگر نیست، بلکه پیروزی اندیشه و منش نیز هست که به خاطر آن هفت شب و هفت روز جشن گرفته می‌شود و سنبل‌بانو به همسری میراسماعیل درمی‌آید.

در سراسر کتاب، شیوهٔ روایتِ تقریباً یکسانی در پیش گرفته شده‌است و با انتخاب داستانی مشخص، علاوه‌بر محدود کردن حوزهٔ مطالعه، چشم‌انداز کلی روایت اثر نیز به دست می آید. چنان‌که در عموم داستان‌های عامیانه، مانند *سمک عیّار*، *داراب نامه* و یا *اسکندرنامه* نیز می‌بینیم، حوادث و توصیفات در سراسر یک داستان، برای شخصیت‌های مختلف و به همان شکل و ترتیب تکرار می‌شوند. براساس این ویژگی، که به‌خصوص در داستان‌های عامیانهٔ اواخر دوران صفوی و بعد از آن به چشم می‌خورد (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۴۸)، حوادث داستان بسیار محدود و مکرر و صحنه‌ها یکنواخت و تکراری است، به‌طوری‌که می‌توان صحنه‌ای از یک داستان را برداشت و در داستانی دیگر آورد، بدون اینکه مشکلی در تناسب و هماهنگی داستان ایجاد شود. *داستان حسین‌کرد* نیز از این

قاعده مستثنی نیست و هر بخش آن شروعی دارد که طی آن یکی از پهلوانانِ مأمورِ مبارزه و هنرنمایی، وارد ماجرایی می‌شود که مضمون آن به‌طور معمول شبگردی، لباس مبدل پوشیدن، بیهوش کردن مزاحمان و دشمنان، دستبرد زدن، سراپا سلاح پوشیدن، شبانه به خانهٔ دشمن رفتن، ریش و سبیل دشمنان مغلوب را تراشیدن، کاغذی در هنگام دستبرد و یا کشتار از خود به‌جا گذاشتن، نیمه‌شب به چارسوق بازار رفتن و به نگهبان «شب به خیر» گفتن، مبارزه و تیغ‌بازی و سرانجام پیروزی است.

۳- نوع روایت و زاویهٔ دید

اسکولز کلیهٔ متون ادبی را که دارای دو خصوصیتِ وجود قصه و حضور قصه‌گو باشند، متن روایی می‌داند (به نقل از اخوت، ۱۳۷۱: ۸). داستان *حسین‌کرد* نیز که از این دو ویژگی برخوردار است، جزء متون روایی قرار می‌گیرد. براساس تعریف تولان «روایت توالی ملموسی از حوادثی است که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده‌اند» (به نقل از همان: ۱۰). این توالی نیز در داستان *حسین‌کرد* کاملاً آشکار است. پراپ نیز روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به غیرمتعادل و بازگشتن به حالت متعادل را بیان می‌کند. چنین رخدادی هم در قصهٔ *حسین‌کرد* به چشم می‌خورد و از آن متنی روایی می‌سازد.

موضوع مهمی که در تعامل راوی و مخاطب وجود دارد، «دیدگاه» یا همان شیوهٔ روایت راوی و زاویه‌دیدی است که برای داستان خود انتخاب می‌کند (بورنوف و اوئله، ۱۳۷۸: ۹۵). روایت، تعریف و ارائهٔ داستان توسط راوی و «راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسؤولیت کنشِ روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امری واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳۳). راوی ممکن است شخصیت اصلی یا فرعی داستان باشد یا جزء شخصیت‌های داستان نباشد و آن را از بیرون روایت کند. در حالت اول با زاویه‌دید درونی[1] و در حالت دوم با زاویه‌دید بیرونی[2] سروکار داریم. در زاویه‌دید درونی، داستان را یکی از شخصیت‌ها تعریف می‌کند و در زاویه‌دید بیرونی، اندیشه، رفتار و خصوصیات شخصیت‌ها از دید سوم‌شخص و از زبان راوی که هیچ نقشی در داستان ندارد، گزارش می‌شود

1. internal point of view
2. external point of view

(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۵۲). شیوهٔ روایت «دانای کل» را از انواع زاویه‌دید بیرونی می‌دانند و به نظر می رسد قدیمی‌ترین زاویه‌دید داستانی باشد که در آثاری مانند *ایلیاد*، *ادیسه* و *رامایانا* به کار رفته‌است، در کتب مقدس نیز با آن سروکار داریم و در منظومه‌های پهلوانی و عاشقانه و انواع دیگر قصه‌ها هم این نوع زاویه‌دید به چشم می‌خورد (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۰۰).

بررسی نوع و زاویه‌دید روایت از اساسی‌ترین پژوهش‌ها در ادبیات روایی به شمار می‌رود. در سنت ادبیات شفاهی وجود راوی یک ضرورت غیرقابل اجتناب است و ادبیات روایی بدون راوی شکل نمی‌گیرد (بورنوف و اوئله، ۱۳۷۸: ۹۶). اولین‌کسی که به موضوع روایت‌شناسی[1] توجه کرد ارسطو بود که در فصل سوم «بوطیقا» میان شرح یک داستان به‌وسیلهٔ راوی و شخصیت‌های داستان، تمایز قائل شد و بعدها نویسندگان سده های نوزده و بیست بر مبنای بحث‌های وی با طرح بحث زیبایی‌شناسانه ای از روایت، روایت‌شناسی را گسترش دادند. از چهره‌های برجستهٔ این مبحث باید به ولادیمیر پراپ اشاره کرد که کتاب ساختارگرایانهٔ او به نام *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* مورد توجه بسیاری از محققان قرار گرفت (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۰-۱۴۹). تحقیق در روایت داستان‌ها، امروزه با توجه به مسائل متعددی، ازجمله زبان روایت، چندصداییِ راوی، جدایی راوی از نویسنده و بحث‌های بی‌شمار دیگری که بیشتر مطابق با متون جدید و شیوه‌های داستان پردازی مدرن و پست‌مدرن طراحی شده‌است، پی گرفته می‌شود.

در *داستان حسین‌کرد*، راوی به شیوهٔ دانای کل یا «روح روایت»[۳] به روایت داستان پرداخته و این شیوه را در سراسر داستان حفظ کرده‌است. راوی از افکار و اعمال تمام شخصیت‌های ماجرا خبر می‌دهد و با اشراف بر همهٔ افراد و کنش‌هایشان، حوادث و ماجراها، صحنه‌ها و مکان‌ها و موقعیت‌های داستان، دانای کلّیِ خود را به مخاطب نشان داده‌است. مثلاً در زمینهٔ آگاهی دادن از افکار و اندیشه‌های درونی شخصیت‌ها، در بخشی از داستان چنین می‌خوانیم:

> میراسماعیل شب و روز مرکب می تاخت تا سواد شهر استنبول در زیر قدمش به جلوه در آمده، با خود گفت ماندن من صورت ندارد باید شب داخل شهر بشوم (۱۵۰).

درمورد اعمال پنهان و صحبت های مخفی شخصیت‌های داستان که راوی بر آن اشراف دارد نیز می‌توان به این نمونه اشاره کرد:

1. narrattology

چون دایه دختر را چنان دید از قصر سرازیر شده و اسب میراسماعیل را سوار شده و روی در خانهٔ حسن چلپی نهاد و چون در پیش حسن چلپی رسید سر در گوش او گذارد و گفت چه نشسته[ای] که دخترت پسر میررافضی را در باغ آورده و با او به شراب خوردن مشغول‌اند (۱۵۱).

با دیدن این نمونه‌ها و شواهد بسیاری از این دست در سراسر داستان، مشاهده می‌شود که راوی از زاویه‌دید بیرونی و از دید سوم‌شخص، با اتخاذ شیوهٔ روایت دانای کل نامحدود به روایت این داستان پرداخته‌است. این شیوه، شیوهٔ بیشتر داستان‌های عامیانه و قصه‌های قدیمی است و *قصهٔ حسین‌کرد* نیز به‌عنوان قصه‌ای از نوع ادبیات عامیانه که سال‌ها به شیوهٔ شفاهی و توسط نقالان روایت شده‌است، نمی‌تواند چندان جدا از این شیوهٔ روایت شده باشد.

اگر این نظر پژوهشگران را بپذیریم که بیشتر داستان‌های کهن را برای نقل و روایت شفاهی ساخته‌اند (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۳۵)، باید تأثیر روایت شفاهی و نقالی را در شکل مکتوب آثار عامیانه نیز در نظر داشته باشیم، زیرا اغلب این آثار مکتوب با همان انشا و سبک و سیاق قصه‌خوانی نقالان نوشته شده و در بیشتر موارد ویژگی‌های شفاهی خود را حفظ کرده‌اند و با به‌کارگیری زبان روزمرهٔ مردم، مخاطب عوام را به سوی خود جلب می‌کنند.

کتابی که داستان موردنظر از آن انتخاب شده‌است، «مطابق با کهن‌ترین نسخهٔ خطی شناخته‌شده از *حسین‌کرد*، موسوم به *حسین‌نامه*، با تاریخ کتابت ۱۲۵۵ق تصحیح و تنظیم شده‌است» (افشاری، ۱۳۸۵: ۱۶)؛ احتمالاً تبدیل صورت شفاهی داستان به این شکل مکتوب نیز چندان پیش از این نسخه نبوده‌است (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۱).

قصهٔ حسین‌کرد شبستری ازجمله قصه‌هایی است که در گذشته از روی آن نقالی می‌کردند و کاملاً طبیعی است که روایت داستان، از ویژگی‌های زبان عامیانه و شفاهی آکنده باشد. این ویژگی‌های سبک شفاهی که در بیشتر داستان‌های عامیانهٔ فارسی یافت می‌شود (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۵۴)، داستان مورد نظر را نیز به روایت نقالی نزدیک کرده‌است؛ یعنی بسیاری از ویژگی‌های روایت نقالانهٔ داستان را حفظ کرده و زبانی خاص و نزدیک به روایت‌های عامیانهٔ تاریخی اواسط قرن یازدهم هجری را به مخاطب عرضه کرده‌است (جانسن، ۱۳۸۵: ۴۶۵). برای روشن‌تر شدن این موضوع، عناصر زبانی روایت را بررسی می‌کنیم.

۴- زبان روایت

۴-۱- گزاره‌های قالبی و نشانه‌های زبان عامیانه

زبان روایت این داستان آکنده است از لغات، اصطلاحات، عبارات، تکیه کلام ها و ضرب‌المثل ها و حتی بسیاری از دشنام‌های رایج در زبان مردم عصر خود که همگی یادآور زبان شفاهی و عامیانه‌اند. در این داستان دو بار به عبارت «القصّه» برمی‌خوریم (۱۶۱ و ۱۶۶) که یادآور قصه‌گویی‌های شفاهی است و راوی نیز بارها مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد و مثلاً می‌گوید: «اما چند کلمه از دلاوران تبریز بشنو» (۱۵۲) و یا «اما چند کلمه از حسن چلپی بشنو» (۱۵۶). مواردی از این دست که جمعاً دوازده بار در بخش موردنظر به‌کار رفته‌است، از نشانه‌های روایت شفاهی و نقالی است که بیشتر برای تغییر کانون روایت راوی و درنتیجه تغییر شخصیت محوری داستان به کار می‌رود و امکان ظهور شخصیت‌های متعدد در داستان را برای راوی فراهم می‌کند.

در شیوهٔ نقالی نیز ملاحظه می‌کنیم که راوی با اتخاذ این شیوه، پیش از ورود به صحنهٔ جدید، صحنهٔ قبلی را می‌بندد و از بیان و تعریف موازی ماجراها و درگیر کردن بیش از حد ذهن مخاطب پرهیز می‌کند (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۷). علاوه بر این، این‌گونه عبارت‌ها تغییر مکانی داستان را هم نشان می‌دهند و درواقع داستان را در جایی دیگر دنبال می‌کنند (جانسن، ۱۳۸۵: ۴۶۷). این عبارات را می‌توان ازجمله شگردهای راوی دانست که از یکدستی و کسالت‌باری داستان و تکرار پی‌درپی نام یک یا چند شخصیت در موقعیت زمانی و مکانی و صحنه‌های تکراری می‌کاهند و به ماجراها استقلال و انسجام می‌بخشند. در شیوهٔ نقالی این تغییر و جابه جایی در فضا، شخصیت‌ها، ماجرا، مکان، صحنه و زمان ماجرا که درنتیجه به تغییر لحن راوی نیز می‌انجامد، می‌تواند باعث ایجاد تنوع در داستان و جلوگیری از خستگی مخاطب و نقال شود. این عبارات تکرارشونده را که از ویژگی‌های مهم روایت این داستان‌اند، اولریش مارزلف «گزاره‌های قالبی» داستان نامیده و انواع و کارکردهای آنها را بررسی کرده‌است (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۶). این‌گونه خطاب‌ها که در قصه‌های عامیانه به‌وفور یافت می شوند، از ویژگی‌های زبان عامیانهٔ روایت محسوب شده و نشان می‌دهند که زبان روایت *داستان حسین‌کرد* نزدیک به زبان روایت شفاهی و از انواع روایت عامیانه است. شاهد دیگری از عامیانه بودن زبان روایت، شروع داستان با واژهٔ «روزی» است که واژه‌ای پرکاربرد در آغاز قصه‌های عامیانه به شمار می‌رود:

اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین‌گفتار سخن را بدین‌گون ترتیب داده‌اند که روزی مرشد کامل و کامل مرشد اعنی شاه عباس جنت‌مکان بر بالای تالار علی قاپی قرار و آرام داشته که... (۱۴۹).

۴-۲- استفاده از افعال وصفی

از دیگر جلوه‌های روایت نقالانه در *داستان حسین‌کرد*، کاربرد فراوان افعال وصفی است. وجود افعال وصفی از ویژگی‌های زبان گفتگو و طبعاً نثر عامیانه است و نثر دورهٔ صفوی به پیروی از زبان گفتگو، آکنده از آن است (بهار، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۴۹). به‌عنوان مثال در بخشی از داستان می‌خوانیم: میراسماعیل «قدری در باغ گردش کرده، قصری به نظرش آمده، در پای آن قصر سپر را بر زیر سر بگذارده، به خواب رفت» (۱۵۰). در جای دیگر نیز آمده‌است: «شاه‌عباس جنت‌مکان در بالای تالار علی‌قاپی آرام و قرار داشته که یک‌دفعه نظر شاه هفت‌کشور به چند نفر جماعت تجاران افتاد که می‌آمدند» (۱۴۹).

۵- زمان، مکان و اغراق

در پرداخت عامیانهٔ روایت همچنین باید یادآور شد که در این داستان به ابعاد واقعی موقعیت‌های زمانی و مکانی توجه چندانی نشده‌است و اشتباهات جغرافیایی در سراسر اثر یافت می‌شود، البته از نظر مشخص بودن زمان و مکان روی‌دادنِ داستان، دورهٔ تاریخی همان دورهٔ صفوی (شاه‌عباس) است و بیشتر حوادث نیز در ایران و کشورهای همسایهٔ آن و به‌ویژه پایتخت آن زمان ایران یعنی اصفهان روی می‌دهد و از این نظر *داستان حسین‌کرد* را تنها افسانهٔ عامیانهٔ ایرانی دانسته‌اند که زمان و مکان در آن مشخص شده‌است (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۰۵۷).

در این داستان، شاه‌عباس ساکن اصفهان است و شروع ماجرا و مبدأ سفر پهلوانان نیز از این شهر است. تبریز زادگاه پهلوان‌مسیح و حسین‌کرد است و اقامت یک‌روزهٔ آنان در آن شهر اتفاق می‌افتد. سلطان‌سلیم پادشاه روم است و گویا پایتخت روم نیز شهر استانبول است و بستر مبارزات و حوادث پهلوانیِ این ماجرا. فاصلهٔ میان سرزمین‌ها نیز به طرز اغراق‌آمیزی کوتاه و درهم‌ریخته است. چنین چینشی از سوی پردازندهٔ *قصهٔ حسین‌کرد* از آن روست که عناصر برون‌متنی، یعنی مقابلهٔ مرکزیت شیعه و رهبری آن (دوران صفویه و

محل استقرار جغرافیایی آنان) با جبههٔ مقابل آنها، یعنی سلاطین عثمانی، قابل توجیه باشد. در دوران صفویه که بعضی از علما به مخالفت با داستان‌گزاری پرداخته و حتی احتمال حرام بودن آن را طرح می‌کردند (جعفریان، ۱۳۷۸: ۱۴۶)، خلق داستان‌هایی که در آن پهلوانان دینی به جنگ با دشمنان دین می‌پرداختند، بستر لازم را برای قصه‌خوانی با موضوع و درون‌مایهٔ دینی ایجاد می‌کرد. در بخشی از داستان می‌خوانیم که «میراسماعیل شب و روز مرکب می‌تاخت تا سواد شهر استانبول در زیر قدمش به جلوه درآمده با خود گفت...» (۱۵۰)؛ اگر عبارت «شب و روز مرکب می‌تاخت» را به حداقل یک شب و یک روز مرکب تاختن میراسماعیل تعبیر کنیم، رسیدن حسین و مسیح به استانبول در همان شبی که روزِ آن میراسماعیل به استانبول رسیده‌است، با توجه به اقامت یک روز و یک شب آن دو در تبریز، دور از حقیقت و اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد. البته باید توجه شود که اغراق‌های دور از ذهن و باورنکردنی در عموم داستان‌های عامیانه به چشم می‌خورد و گاه به شکل دروغ‌هایی مضحک و غیرمنطقی درمی‌آید (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۴۹). همچنین باید یادآور شد که *قصهٔ حسین‌کرد* مانند بسیاری از آثار نقالی، محتوای حماسی دارد و می‌توان آن را نوعی حماسهٔ عامیانه دانست و یکی از اجزای مهم و جدانشدنی روایت آثار حماسی هم اغراق است که در داستان‌ها به صورت رخدادهای خارق‌العاده و صفات غیرطبیعی و به‌کارگیری آرایه‌های مبالغه و اغراق به چشم می‌خورد.

در داستان مورد نظر، نمونه‌های دیگر اغراق در سرعت و قدرت قهرمانان و به‌خصوص در صحنه‌های درگیری و کشتار داستان به‌وفور یافت می‌شود؛ مثلاً در مبارزهٔ حسین‌کرد با ساسان فرنگی گفته می‌شود: حسین «سپر را چون جرم قمر در هم درید» (۱۵۲) و در جایی دیگر می‌خوانیم که حسین‌کرد و مسیح و میراسماعیل در یک شب، سیصد نفر را یکی‌یکی سر بریدند (۱۵۹).

۶- توصیف

گذشته از ویژگی‌های یادشده که با شیوهٔ داستان‌پردازیِ شفاهی ارتباط مستقیم دارند، ویژگی دیگر، استفادهٔ اندک از «توصیف» است. بیشترین توصیفات روایت را می‌توان در توصیف صحنه و حالات شخصیت‌ها در میدان نبرد و شبیخون‌ها یافت که آن نیز از مرز

یک پاراگراف در هر صحنهٔ نبرد فراتر نمی‌رود. در سراسر *قصهٔ حسین‌کُرد* کمتر با توصیف لباس و وضعیت ظاهری اشخاص روبه‌رو می‌شویم، یعنی از توصیف نوع پوشش، رنگ لباس و یا ویژگی‌های دیگرِ ظاهریِ شخصیت‌ها به منظور آشنایی خواننده با موقعیت اجتماعی آنها استفاده نشده‌است. توصیف‌های دیگر ازجمله توصیف حالات قهرمان‌ها، انگیزه‌ها و احساسات افراد، مکان و موقعیت و همچنین جزئیات فضا و صحنه نیز بسیار کم و کوتاه و به صورت کلی و گذراست؛ مثلاً در ابتدای روایت، راوی هیچ اطلاعی از وضع لباس و ظاهر شاه‌عباس و تاجران و مکان و موقعیت و صحنه به دست نمی‌دهد و به توضیحات محدودی دربارهٔ وضعیت فضا و شخصیت‌ها بسنده می‌کند. هنگام ورود سنبل‌بانو به داستان نیز، راوی هیچ شرح و توضیحی در مورد چهره یا لباس او نمی‌دهد (۱۵۰).

تنها در موارد معدودی به توصیف چهرهٔ شخصیت‌ها در داستان برمی‌خوریم که آن نیز از تشبیه و یا استعاره‌ای فراتر نمی‌رود، مثلاً در شرح دل‌باختن سنبل‌بانو به میراسماعیل، راوی از وصف نکورویی میراسماعیل تنها به جملهٔ «جوانی چون قرص زرین آفتاب در پای تخت خوابیده» (۱۵۱) بسنده کرده و در جای دیگر نیز دربارهٔ حسین و مسیح از تشبیهی گذرا استفاده کرده‌است: «چشم سنبل‌بانو بر دو جوان اژدهاصولتی افتاد» (۱۵۳). حتی در مورد شخصیت برجستهٔ داستان، حسین‌کرد، نیز وضع بر همین منوال است: «دیدند جوانی، رستم‌صولتی، خود را در برابر ساسان برسانید» (۱۵۴). در مورد توصیف مکان‌ها نیز برای مثال می‌خوانیم: «میراسماعیل داخل آن باغ شد. باغی دید بسیار باصفا» (۱۵۰).

در بیشتر داستان این توصیفات اندک نیز دیده نمی‌شود و نه‌تنها تصور شکل و چگونگی اندام، چهره و لباس شخصیت‌ها به ذهن مخاطب واگذار شده‌است، عموم آرایه‌های ادبی نیز کمتر در زبانِ روایت دیده می شود و تنها گاه به مواردی از تشبیه یا استعاره که غالباً در مورد قهرمانان و پهلوانان به‌کار رفته و جنبهٔ اغراق دارد، برخورد می‌کنیم. برای نمونه در جملهٔ «چنین اژدهاوشانی که من در قید زنجیر کشیده‌ام» (۱۴۹)، اژدهاوشان استعاره از پهلوانان دولتِ شاه‌عباس، و در عبارتِ «اژدهای دمانی در خاک اسلامبول به هم می‌رسد که اگر دهن باز کند ایران را به دم در می‌کشد» (همان)، اژدهای دمان استعاره از «حسن چلپی» است. برای توصیف حسین‌کرد در میدان جنگ نیز چنین می‌خوانیم:

آن دلاور زمان و آن نهنگ دمان و آن ببر بیان دست‌ها بر هم زده و آن‌چنان قوچ‌وار بر عقب رفته شیروار پیش آمد [که] صدای الدرم الدرم آن دلاور بلند شد (۱۵۴).

جملات متن کوتاه است و بیشتر برای بیان رخداد و کنش به‌کار رفته‌است. مثلاً در بخش برخورد شاه با تاجران رومی می‌خوانیم:

شاه ایشان را بالا طلبید، چون ایشان را در بالا بردند ایشان را نوازش کرده در جای نیکو نشانید. آنها پیشکشی به رسم ارمغان گذرانیدند... پس جاسوسان همگی خبر آوردند که ما جمیع محلات را گشتیم اثری از کسی ندیدیم. پس جمیع جاسوسان را شماره کردند. گفتند که فلان زن در فلان محله رفته پیدا نیست. باز زن‌ها را روانه کرده از پی آن زن (۱۴۹و ۱۵۶).

تقریباً در سراسر داستان با این نوع روایت روبه‌رو هستیم و راوی بیش از این توجه خود را به حوادث و جریانات فرعی و یا لفظ‌پردازی و زیاده‌گویی معطوف نمی‌کند. علاوه بر محتوای حماسی و تأکید بر حوادث و اتفاقات که متکی بر حرکت و عمل قهرمانان است، شاید این ویژگی ناشی از این است که راوی داستان سعی دارد از پراکنده کردن ذهن مخاطب و خستگی او در دنبال کردن داستان جلوگیری کند و پیش از آنکه مخاطب از ادامهٔ داستان صرف‌نظر نماید، به تعریف ماجرای اصلی بپردازد. در نقالی نیز نقال باید حد حوصلهٔ شنونده را رعایت کند و پیش از آن که شنونده به دورشدن از روند داستان اعتراض کند و یا سراغ اصل موضوع را بگیرد، خود به سراغ داستان اصلی برود. همچنین وی باید پیش از آن که بر اثر خستگی و پراکندگی ذهن، رشتهٔ کلام را از دست بدهد، به خلاصه کردن روایت‌های فرعی و کوتاه‌کردن لفظ بپردازد. به این ترتیب، کوتاهی جملات و همچنین اختصار مکالمات و گفتگوهای داستان نیز طبیعی به نظر می‌رسد.

۷- گفتگو

گفتگو در قصه‌های عامیانه، اغلب اهمیت زیادی دارد و با تعریف و پرورش داستان به هیجان‌آفرینی و پویایی آن کمک می‌کند. این گفتگوها بیشتر مشابه و خالی از لحن خاص و منحصر به هر شخصیت بوده، به صورت غیرمستقل و آمیخته با روایت ارائه می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۱۴۵-۱۴۴). در این داستان کم‌وبیش دو نوع گفتگو دیده می‌شود: یکی گفتگوهای درونی که بیان تفکر و اندیشهٔ قهرمان است و دیگری مکالمات شخصیت‌های داستان با یکدیگر. هر دو نوع گفتگو به میزان متعادلی در داستان یافت می‌شود و نمی‌توان

حکم به کمیابیِ گفتگو در داستان داد، امّا ویژگی قابل توجه این گفتگوها، کوتاهی و اختصار آنهاست. مثلاً در بیان تفکر شخصیت‌ها در جایی می‌خوانیم: «امّا سید فکر می‌کند که آیا این صاحب‌خانه که باشد و با من چه گوید» (۱۵۵)؛ در جای دیگر میراسماعیل با خود می‌گوید: «ماندن من صورت ندارد، باید شب داخل شهر بشوم» (۱۵۰)؛ در جایی سنبل‌بانو با خود می‌اندیشد: «البته این مرکب صاحبی دارد» (۱۵۱) و در جای دیگری نیز میراسماعیل در فکر است که «آیا صاحب این خانه با اینها چه قسم سلوک خواهد کرد» (۱۵۵). تمام گفتگوهایِ درونی قصه، در بخش موردنظر ما، شبیه همین چهار جملهٔ کوتاه است.

گفتگوهای بیرونی نیز عموماً از رد و بدلِ چند جملهٔ کوتاه تجاوز نمی‌کند که راوی آنها را با رعایت بیشترین ایجاز آورده و حوادث داستانی را فدای گفتگو نکرده‌است. گفتگوهای داستان اغلب یا برای تعیین مسیر حوادث و مقدمه‌چینی برای اتفاقات بعدی طراحی شده‌اند (مانند گفتگوی شاه‌عباس با تاجران در ابتدای داستان (۱۴۹)) و یا میان دو حریف با مقابله‌های زبانی و رجزخوانی‌ها شکل می‌گیرند (مانند گفتگوی میراسماعیل با سلطان‌سلیم (۱۶۳)). موارد دیگر نیز شامل رایزنی‌ها و دلجویی‌های قهرمانان است که همگی با رد و بدلِ تعداد معدودی جملهٔ کوتاه به پایان می‌رسند (مانند گفتگوی حسین‌کرد با یاران خود (۱۶۰)).

در بسیاری از موارد تنها با نقل جمله‌هایی از یک شخصیت روبه‌رو می‌شویم که سخنی در پاسخ آن ارائه شده‌است. این‌گونه جمله‌ها گاه چند جملهٔ به هم پیوسته‌اند، مانند این جمله‌های حسین‌کرد: «یاران خنجرهای سربُر را بیرون بیاورید و امان ندهید ایشان را و متوجه سربُری بشوید که فی‌الجمله خونخواهی نموده باشیم تا بعد چه شود» (۱۵۹)؛ و گاه تنها یک جمله‌اند، مانند این جملهٔ او: «ای مسیح! گویا میراسماعیل را کشته‌اند که این قدر جمعیت کرده‌اند» (۱۵۳). گاه نیز این تک‌جمله‌ها نه از زبان شخصیت خاص، بلکه از سوی شخص یا اشخاص نامعلوم و به صورت «خبر دادند که...» (۱۵۷) نقل می‌شود.

تمام این گفتگوها با لحن راوی و بدون تغییر لحن عرضه شده‌اند و تمایزی میان گفتگوی اشخاص مختلف دیده نمی‌شود؛ مثلاً در گفتگوی سنبل بانو و میراسماعیل (۱۵۱) طول و تفصیل عاشقانه‌ای به چشم نمی‌خورد و تغییری در لحن و واژگان ایجاد نمی‌شود و با این‌که عشق آن دو تأثیری برجسته در روند ماجرا دارد، راوی ذکری از بیانات عاشقانه و

توصیف‌های احساسی به میان نیاورده و در شرح دل‌باختن سنبل‌بانو به میراسماعیل نیز به ذکر یک بیت بسنده کرده‌است.

از آنجاکه عشق در داستان‌های عیاری و پهلوانی بیشتر وسیله‌ای بوده‌است تا راوی از ارزش‌های عیاری و جوانمردی قهرمانان سخن براند (محجوب، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۶)، داستان *حسین‌کرد*، برخلاف بسیاری از قصه‌های نقالی، مانند *سمک عیار*، *داراب‌نامه* و *امیرارسلان* که اصل ماجرای آنها قصهٔ عشق شاهزاده ای به شاهدختی از سرزمین بیگانه است، نشانی از داستان‌های عاشقانهٔ طولانی ندارد. ماجراهای مختصر عشقی آن نیز منحصر به ازدواج پهلوانی ایرانی است با دختری از سرزمین دشمن و قوم بیگانه که بیشتر برای پیشبرد داستان و کمک به قهرمانان در داستان گنجانده می‌شود؛ چنان‌که در بسیاری از داستان‌های عامیانه، نجات قهرمانان از بند و یا رفع گرفتاری‌های آنان با پادرمیانی دختری که دل به قهرمان بسته‌است، ممکن می‌شود (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۵۳). از دلایل دیگری که برای اختصار و فشردگی برخی از ماجراها و یا مکالمات داستانی ذکر کرده‌اند، این است که گاه طول و تفصیل این ماجراها بر عهدهٔ نقالان و گویندگان قصه بوده‌است که باید در هنگام بیان شفاهی قصه، این توضیحات مختصر را به شکل دقیق و سرگرم‌کننده‌ای شرح و بسط می‌دادند (محجوب، ۱۳۷۸: ۱۷-۱۶).

۸- برخورد جانبدارانهٔ راوی با شخصیت‌های داستان

توصیفات و گفتگوها در بخش‌های فرعی و دربارهٔ شخصیت‌های فرعی داستان به حداقل می‌رسد و راوی بیشتر به شخصیت اصلی توجه کرده‌است. اگر سه پهلوان ایرانی را شخصیت‌های اصلی داستان بدانیم، پهلوان مسیح کمترین میزان حضور در روایت و حادثه‌های داستانی را به خود اختصاص داده‌است و اگرچه بیشترین شرح‌ها و عبارات داستانی پیرامون میراسماعیل و ماجراهای اوست، بیشترین عنایت راوی متوجه حسین‌کرد است که با استفاده از شگردهای خاص، مانع کم‌رنگ شدن نقش او می‌شود. در بخش ابتدایی داستان، میراسماعیل شخصیت اصلی است، اما از بخش ورود حسین و مسیح به روم، با چرخش محوریت شخصیت اصلی روبه‌رو می‌شویم و حسین‌کرد از اواسط داستان، قهرمان بی‌بدیلِ ماجرا می‌شود و تمام توجه راوی را به خود معطوف می‌کند. به این ترتیب، او که در ابتدا به عنوان شخصیت یاریگر بود، به مک۰مل[۴] قهرمان داستان تبدیل می‌شود.

در اینجا این پرسش به ذهن می‌آید که دلیل توجه راوی به حسین‌کرد چیست و چرا در اجرای نقش‌هایی که نیازی هم به دلاوری و پهلوانی و قدرت عیاری ندارد، راوی حسین‌کرد را پیش‌قدم کرده‌است؟ در پاسخ باید توجه داشت که در اکثر داستان‌های عامیانه، عمدهٔ توجهات معطوف به قهرمان اصلی است و برجستگی نقش وی در همهٔ زمینه‌ها چشمگیر است. مخاطب این گونه داستان‌ها - چه خوانندهٔ آثار مکتوب و چه شنوندهٔ داستان‌های شفاهی- انتظار دارد نقش اصلی داستان را قهرمان محبوبش به عهده داشته باشد و ازآنجاکه در روایت‌های شفاهی، شنونده حضور زنده و فعال دارد و گوینده، داستان را فراخور میزان استقبال، توجه و تأثیرپذیری او شرح می‌دهد و حتی به صورت ناخودآگاه از واکنش او تأثیر می‌گیرد، بنابراین مخاطب نقش مهمی بر عهده دارد.

شاید یکی از دلایل اینکه در این‌گونه داستان‌ها مطلبی با طول و تفصیل بسیار شرح می‌شود و مطلب دیگر در چند سطر به صورت فشرده روایت می‌شود (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۵۰)، میزان استقبال و حوصلهٔ مخاطب باشد و این موضوع در داستان‌های مکتوبی که تأثیر روایت شفاهی (نقالی) بر آنها مشهود است، نیز قابل رؤیت است. علاوه بر این، این‌گونه توجهات راوی به حسین‌کرد، نه‌تنها به منظور هماهنگی داستان با مضمون کلی کتاب یعنی قصهٔ حسین‌کرد صورت گرفته‌است، بلکه به نظر می‌رسد نوعی شگرد از سوی راوی است تا ذهن مخاطب را برای تغییر کانون تمرکز داستان به سمت حسین‌کرد آماده کند. بدین‌ترتیب، ذهن مخاطب در رویارویی با حوادث قهرمانانه و مبارزات موفقیت‌آمیز حسین‌کرد، دچار واکنش منفی (سرباز زدن از قبول این قهرمانی‌ها) نمی‌شود و درواقع راوی که در چنین کنش‌های ساده‌ای از حسین نام می‌برد، گوش و ذهن مخاطب را از نام وی انباشته‌است و حال می‌تواند از حوادثی مانند مبارزهٔ او با «ساسان فرنگی» سخن بگوید، خونخواهی بهزاد را به دوش او بگذارد، جدا کردن سرِ حسن‌چلپی را به او واگذار کند و در پایان او را سوار بر «الشهٔ بادپا» روانهٔ اصفهان کند و مخاطب را از بابت پرداختن به قهرمان محبوبش راضی نگه دارد. بدین‌ترتیب، جایگاه مخاطب که حضور فعالی در روند روایت‌های شفاهی دارد، محفوظ می‌ماند.

همچنین حسین‌کرد از نظر محتوای مبارزه که جنگ میان شیعه و سنی در روزگار صفوی است، از میراسماعیل سابقهٔ بیشتری دارد، زیرا یک بار به خونخواهی درویش

اصفهانی که در مشهد مدح حضرت علی (ع) را می‌گفت و توسط سنّیان به قتل رسیده بود، کمر بسته و نیز رقاصه‌ای به نام کافرقزی را که برای ازبکان جاسوسی می‌کرد، کشته‌است (افشاری، ۱۳۸۶: ۷۲۰/۲). او در این نبرد نیز که رویارویی شیعه و سنی است، پرچم مبارزه را در دست می‌گیرد و جانشین پهلوان اصلی می‌شود.

راوی با جانبداری معیّن خود از پهلوانان ایرانی، مردم ایران و مذهب شیعه، راه انتخاب را بر مخاطب بسته و به بدگویی و یا طرفداری از شخصیت‌های منفی و مثبت داستان پرداخته‌است. او همان‌گونه که از عناصر مثبت برای توصیف شخصیت‌های مورد علاقهٔ خود استفاده می‌کند، در برخورد با شخصیت‌های مقابل نیز از آوردن صفت منفی ابایی ندارد؛ مثلاً در مبارزهٔ حسین‌کرد با ساسان فرنگی می‌خوانیم: «... آن دلاور زمان و آن نهنگ دمان و آن ببر بیان دست‌ها برهم زده و آن‌چنان قوچ‌وار بر عقب رفته شیروار پیش آمد... تا می‌رفت خبردار گردد که برق شفق شمشیر او از میان دوبُر آن ملعون به در رفت...» (۱۵۴). توصیفات اولیه مربوط به حسین‌کرد و منظور از «آن ملعون» ساسان فرنگی است. همچنین در بخش بر دار کشیدن بهزاد به دست حسن‌چلپی، موضع‌گیری جانبدارانهٔ راوی را می‌بینیم که خواننده را به دوستی بهزاد و دشمنی حسن‌چلپی ترغیب می‌کند (۱۵۸). در جریان بریدن سرِ نگهبانانِ جنازهٔ بهزاد به دست سه پهلوان ایرانی، راوی کمترین ناراحتی و تأسفی ابراز نمی‌کند (۱۵۹) و در ماجرای به آتش کشیده شدن محله‌های استانبول به دست حسین، میراسماعیل و مسیح، به عباراتی از این دست برمی‌خوریم:

> در آن شب تیره صدای طرق طرق کاسهٔ سر جماعت عثمانلو بود که بر آسمان می‌رفت... جماعت عثمانلو تا صبح چون سگ آرام نداشتند (۱۶۱-۱۶۰).

راوی در موارد بسیار معدود با شخصیت‌های مقابل نیز اندکی همراهی و همدلی کرده‌است؛ مثلاً در پایان داستان که وزیر سلطان‌سلیم از هرمز قرنی می‌خواهد برای انتقام به ایران برود و ضمن آن از اعمال پهلوانان ایرانی در استانبول سخن می‌گوید (۱۶۵)، لحن وی معتدل و تا حدودی متمایل به همدلی با غیرایرانیان است و می‌توان گفت در همراه کردن مخاطب نیز توفیقی به دست آورده‌است (۱۶۵). احتمالاً راوی میل داشته حضور «هرمز قرنی» را در ماجرای بعدی، ضروری جلوه دهد و با اتخاذ این روش،

حوادث بعدی را موجه سازد تا خواننده در عین حال که حملهٔ وی را نزدیک و طبیعی می‌داند، منتظر بخش بعدی حوادث داستان بماند.

۹- برخی از ضعف‌ها و شگردهای راوی و دخالت‌های او در متن

گاه ضعف‌هایی در روایت به چشم می‌خورد که موجب آسیب رسیدن به استحکام و روشنی آن شده و سؤالاتی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. هرچند یکسان نبودن روایت دربارهٔ شخصیت‌های اصلی و فرعی و مثبت و منفی، در سراسر داستان دیده می‌شود، اما گاه کم‌اعتنایی راوی به شخصیت یا حادثه‌ای خاص، یکدستی روایت را خدشه‌دار ساخته‌است. مثلاً در حوادث ابتدایی داستان، حسین‌کرد و مسیح تصمیم می‌گیرند روزی را در تبریز بگذرانند و میراسماعیل به‌تنهایی و بدون فوت وقت به سمت استانبول می‌رود؛ شاید تنها فرستادن اسماعیل به استانبول بر این اساس بوده‌است که مقدمات غلبهٔ دشمنان بر او و دستگیری وی فراهم گردد تا هیجانات بعدی داستان پذیرفتنی‌تر به نظر رسد، اما علت‌های پیش آمدن این وضع، یعنی راهی شدن میراسماعیل به‌تنهایی، دقیق و قانع‌کننده بیان نشده‌است. نمونهٔ دیگر این سهل‌انگاری‌ها را در ماجرای دل‌بستن سنبل‌بانو به میراسماعیل می‌بینیم که به گفتهٔ راوی «چون چشم دختر بر او افتاد عاشق و نگران او شد» (۱۵۱)؛ اما اندکی پس از آشنایی دو جوان، راوی از زبان سنبل‌بانو می‌گوید که وی آوازهٔ میراسماعیل را شنیده و یک سال است که عاشق جمال او شده‌است (همان). همچنین بعد از به دار آویختن بهزاد، راوی می‌گوید: «چون ستاره‌بانو دریافت که بهزاد را کشته‌اند بسیار گریسته و او را برداشته، دفن نموده...» (۱۵۹)، درصورتی‌که پیش از این صحبتی از ستاره‌بانو و یا خانواده و بستگان بهزاد به میان نیامده بود و بعد از این نیز، توضیحی دربارهٔ هویت ستاره‌بانو ارائه نمی‌شود. این نوع خطاهای فنی در بیشتر داستان‌های عامیانه، به‌ویژه داستان‌های عامیانهٔ متأخر، به چشم می‌خورد (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۴۹-۱۴۸)، اما ازآنجاکه گاه قصه‌های عامیانه را برای نقالی به کتابت درآورده‌اند و کاتب برای ثبت عین عبارات قصه‌گو تلاش کرده‌است، ممکن است این مسأله باعث بروز افتادگی‌ها و نقص‌هایی در جملات کاتب شده باشد (ناتل خانلری، ۱۳۶۲: ۶).

از دیگر ویژگی‌های داستان که گاه بر جذابیت آن می‌افزاید، می‌توان به تغییر وسعت دید راوی و اشراف او بر حوادث و شخصیت‌ها اشاره کرد. از فنونی که آموختن آن به

داستان‌نویس توصیه می‌شود این است که با ایجاد یک رویداد هرچند کوچک در صحنه، حس کنجکاوی مخاطب را نسبت به شخصیت برانگیزد و سپس اطلاعات مربوط به او را از زبان یکی دیگر از شخصیت‌ها و یا از سوی خود راوی بیان نماید (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۲۹). در این‌گونه موقعیت‌ها، در این داستان، مخاطب باید منتظر بیان اطلاعات از زبان شخصیت‌های داستان بماند و یا مدتی پس از روایت راوی، اطلاعات را از آن شخصیت دریافت کند؛ مثلاً در جایی از ماجرا که میراسماعیل و سنبل‌بانو وارد خانهٔ بهزاد می‌شوند، راوی هیچ اطلاعی از صاحب‌خانه به مخاطب نمی‌دهد و بعد از ورود بهزاد و سخن گفتن اوست که موضوع معلوم می‌شود (۱۵۵). در بخش شبیخون زدن میراسماعیل به منزل سلطان‌سلیم نیز، میراسماعیل سلطان را نمی‌یابد و راوی سکوت می‌کند تا کنیزی وارد صحنه شود و از جای سلطان خبر دهد (۱۶۲). درواقع در این فرایند «لحن روایت یکسان می‌ماند، ولی کانون صحنه از راوی به شخصیت انتقال می‌یابد» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

ممکن است انگیزهٔ راوی از محدود کردن اطلاعات، هیجان و تحرک بخشیدن به روایت و شریک کردن مخاطب در درگیری‌های ذهنی قهرمانان و همچنین سهیم کردن او در شادی حاصل از حل معما و کشف ناشناخته‌ها توسط قهرمان باشد. در نمونه‌های دیگر داستان، راوی نقش اطلاع‌رسانی را همچنان برای خود حفظ کرده‌است، اما ابتدا از چیزی به صورت ناشناخته سخن می‌گوید و بعد، قبل از قهرمان، مخاطب را در جریان قرار می‌دهد. به‌عنوان نمونه در جایی از داستان می‌گوید میراسماعیل به باغی رسید، اما خبری از صاحب باغ نمی‌دهد و بعد، در ادامهٔ داستان، می‌گوید که صاحب باغ حسن‌چلپی و ساکن آن سنبل‌بانو است (۱۵۰).

گاه راوی مطلبی را از شخصیت داستان نقل می‌کند که شاید بهتر است در جای مناسب‌تری توسط خود راوی بیان و یا طی حوادث داستان ارائه شود؛ مثلاً هنگام دستور حسین‌کرد برای آتش زدن محله‌ها، یاران پرسیدند چگونه و «حسین گفت: یاران، چون خانه‌های این ولایت تمام چوب‌بست است، باید در هر خانه که می‌روید گردش بکنید...» (۱۶۰) که به نظر می‌رسد اشاره به چوب‌بست بودن خانه‌ها با شگردی خاص در گفتهٔ حسین‌کرد قرار گرفته‌است تا هرگونه پرسشی در مورد غیرممکن بودن آتش زدن خانه‌ها و محله‌ها رفع شود و نکته‌ای که راوی از اظهار آن غفلت ورزیده بود، به خواننده عرضه گردد.

۱۰- نتیجه‌گیری

داستان حسین‌کرد، داستانی است با شیوهٔ روایت دانای کل که به صورت ترکیبی از کانون‌های روایتی در مورد شخصیت‌های متعدد داستان، مناظر داستانی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در جای‌جای زبان روایت، به تکیه‌کلام‌ها و عبارات مربوط به روایات شفاهی برمی خوریم که نشان‌دهندهٔ نزدیکی متن با روایت نقالی داستان است و این روایت نیز همانند بسیاری از روایت‌های عامیانه، صبغهٔ شفاهی داشته و بعداً مکتوب شده‌است.

بیشترین توجه به اتفاقات و حوادث داستانی و کنش‌های شخصیت‌ها معطوف است و گفتگوها و توصیفات، بسیار مختصر شده‌اند. راوی در برخورد با شخصیت‌های مختلف داستان موضع‌گیری جانبدارانه دارد و شخصیت‌های ایرانی و شیعه‌مذهب را مثبت و برجسته جلوه داده‌است. همچنین وی برای ایجاد تنوع و تحرک در روایت از شگردهای ویژه‌ای بهره گرفته و گاه نیز در روند روایت دچار سهو شده‌است.

برای به دست آوردن چشم‌انداز کاملی از نوع روایت داستان‌های عامیانهٔ فارسی، بررسی و مقایسهٔ آثاری از این دست و بررسی سیر تحول در روایات آثار مذکور با توجه به سیر تکامل و افول هنر نقالی و همچنین ویژگی‌های ادبی، فرهنگی و اجتماعی هر دوره، می‌تواند دستاوردهای جالب‌توجهی را در اختیار پژوهشگران این عرصه قرار دهد.

پی‌نوشت

۱- تمام ارجاعات متن داستان به قصهٔ «حسین‌کردشبستری، ۱۳۸۵» است که به ذکر شمارهٔ صفحه اکتفا می‌شود.

۲- در قصه‌های حماسی، مرگ ممکن است مرگی ظاهری باشد و یا بدل قهرمان به‌جای او بمیرد. بدل، سپر بلای قهرمان است (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۹).

۳- توماس مان، نظریه‌پرداز آلمانی که نظریه‌هایش تأثیر بسیاری بر روایت‌شناسان گذاشت، راوی را روح روایت می‌داند که داستان به‌وسیلهٔ او نقل می‌شود. روح به قدری مجرد و همه‌جا ناظر است که از نظر دستوری به‌جز حالت سوم‌شخص به شکل دیگری نمی‌توان از او صحبت کرد (نک. همان: ۹۰).

۴- گریما شخصیت‌های داستان را براساس نقش کنشگران به شش دسته تقسیم می‌کند: فاعل/ مفعول، دهنده/ گیرنده، یاری‌دهنده/ مخالف. مناسبت یاریگر و قهرمان از نوع مکمل

است. یاری‌دهنده، فرد یا نیرویی است که فقط به قهرمان کمک می‌کند تا مطلوب خود را بیابد، بنابراین نقش تکمیلی دارد (برای اطلاع بیشتر نک. همان: ۱۵۶-۷).

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

افشار، ایرج (۱۳۸۵)، «یادداشت»، *قصهٔ حسین‌کرد شبستری*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه، صص ۱۹-۱۵.

افشاری، مهران (۱۳۸۵)، «مقدمه»، *قصهٔ حسین‌کرد شبستری*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه، صص ۴۰-۱۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، «*حسین‌کرد شبستری*»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، زیر نظر اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ج۲، صص ۷۲۲-۷۲۰.

براهنی، رضا (۱۳۶۲)، *قصه‌نویسی*، تهران: نشر نو.

براون، ادوارد (۱۳۱۶)، *تاریخ ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر*، ترجمهٔ غلامرضا رشید یاسمی، تهران: چاپخانهٔ روشنایی.

بورنوف، رولان و اوئله، رئال (۱۳۷۸)، *جهان رمان*، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، تهران: مرکز.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۸)، *سبک‌شناسی*، تهران: زوّار.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.

جانسن، رزمری استنفیلد (۱۳۸۵)، «حیدرآباد در داستان حسین‌کرد شبستری»، ترجمهٔ عسکر بهرامی، *قصهٔ حسین‌کرد شبستری*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه، صص ۴۷۱-۴۶۱.

جعفریان، رسول (۱۳۷۸)، *قصه‌خوانان در تاریخ اسلام و ایران*، قم: دلیل ما.

راوندی، مرتضی (۱۳۸۲)، *تاریخ اجتماعی ایران*، تهران: نگاه.

قصهٔ حسین‌کرد شبستری (۱۳۸۵)، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

مارزلف، اولریش (۱۳۸۵)، «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانهٔ حسین‌کرد»، ترجمهٔ عسکر بهرامی، *قصهٔ حسین‌کرد شبستری*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه، صص ۴۵۵-۴۳۹.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۷۸)، «مقدمهٔ امیرارسلان»، *نقیب‌الممالک*، (ویراست جدید)، تهران: الست فردا، صص ۶۰-۱.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، *دانشنامهٔ نظریه های ادبی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
میرصادقی، جمال (۱۳۶۴)، *عناصر داستان*، تهران: شفا.
ـــــــــــــ (۱۳۷۵)، *داستان و ادبیات*، تهران: نگاه.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۲)، *«مقدمهٔ سمک عیار»*، فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، تهران: آگاه.