

بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد (بر مبنای مطالعهٔ تطبیقی و موردی سنت‌های نمایشی و ادبی)

فرزاد قائمی*

چکیده

در ادب شفاهی ایران، از راویان روایات حماسی، در سده‌های هشتم به بعد، با نام قصه‌خوان و دفترخوان و در سه سدهٔ اخیر با نام نقال یاد شده است. منبع منظومه‌های حماسی پس از سدهٔ نهم نیز بیشتر روایات این قصه‌خوانان و طومارهای آنها بوده است. در این جستار، نسبت بین جنبهٔ نمایشی معرکه‌گیری قصه‌خوانان و ساختار روایی این حماسه‌ها (بر مبنای مطالعهٔ موردی) بررسی و این نتیجه حاصل شده که در این آثار، نوعی «ساختار دایره‌ای» یا «موازی» وجود داشته که ماحصل کیفیت نمایشی روایت بوده است. بدین شکل که شاعر با استفاده از کلیشه‌هایی خاص که در نقل شفاهی و این حماسه‌ها مشترک است، داستان‌ها را با مفصلی به هم وصل می‌کند. هدف شاعر این بوده که مخاطب چند داستان را در ضمن هم دنبال کند؛ همچنان که در سنت نمایشی نیز نقال با توقف نقلی و شروع نقلی دیگر و پیوند خلاقانه بین داستان‌ها و ایجاد تعلیق، بیننده را جذب نمایشش می‌کرد.

کلیدواژه‌ها: قصه‌خوان - نقال، سنت نمایشی، راوی، ساختار دایره‌ای (موازی)، حماسهٔ شفاهی.

۱. مقدمه

محققان شالودهٔ اصلی حماسه را روایت‌های شفاهی می‌دانند که قرن‌ها سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده و در هر دوره دستخوش تحولاتی می‌شده تا این که در

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ghaemi-f@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۲

مرحله‌ای، تحت تأثیر عوامل مختلف اجتماعی - سیاسی و فرهنگی، در میان یک قوم به صورت نوشتاری درمی‌آمده است و در امتداد رشد تمدن، این نوشتار نیز به نوعی شکوهمند که ادبیات کلاسیک حماسی باشد، بدل می‌شده است. البته رسیدن به این مرحله در میان اقوام گوناگون مختلف است و گاهی روایات حماسی در میان یک قوم هیچ‌گاه به صورت نوشتاری در نیامده است

در این جستار، ابتدا بحثی دربارهٔ بسترهای اجتماعی و سنت‌های شاخص قصه‌خوانی در گذشته ادبیات حماسی فارسی شده، در بخش دوم، منابع متنی این قصه‌خوانان را بررسی کرده، در واپسین بخش، به روش مطالعهٔ موردی، نسبت این سنت نمایشی را با ساختار روایی حماسهٔ کلاسیک منظوم فارسی (بر مبنای یک متن نمونه‌وار) به تماشا خواهیم نشست.

۲. قصه‌خوانی: زمینه‌های اجتماعی و سنت‌های حاکم بر نقل نمایشی حماسه

در ایران

شاعر - راویانی که با القابی چون «قصه‌خوان» و «دفترخوان»، و شاخص‌هایی چون مرشد، ملّا، میرزا، شیخ، مولوی و حکیم (نسبت به میزان سواد، موقعیت اجتماعی و کبر سن) از آنها یاد می‌شد، و افراد شاخص آنها وابستگان خاندان‌های اشراف و دستگاه‌های امارت بودند، شغلشان نگه داشتن داستانهای مکتوب پیشین و خواندن آنها در مجالس و محافل بزرگان و خواجگان عصر بوده است. این نام بر این مبنای آنها اطلاق می‌شد که اگر داستان را از حافظه نقل می‌کردند، «قصه‌خوان» و اگر داستان مکتوبی را از کتابی - که به علت غیررسمی بودن و نثر بی‌پیرایه و ساده‌اش، از آن به «دفتر» تعبیر می‌شد - قرائت می‌کردند، «دفترخوان» نامیده می‌شدند (در این باره، ← مقدمهٔ صفا بر جلد اول داراب‌نامهٔ بیغمی و تعلیقات جلد دوم). این قصه‌خوانان و دفترخوانان، که در قرن ششم، شهرت‌ترین آنها ابوطاهر بن حسن بن علی بن موسی طرسوسی بود، در فاصلهٔ سدهٔ هفتم تا دهم، به تدریج، داستانهای قهرمانی عامیانه را از یک سنت روایت نمایشی به یک ژانر ادبی در حاشیه تبدیل کردند. برخی دفترهای آنها در قالب آثاری چون قهرمان‌نامه یا داستان قهرمان قاتل، قران حبشی، اسکندرنامه و داراب‌نامهٔ منسوب به طرسوسی، اخبار حمزه (قصه یا رموز حمزه)، امیر ارسلان نامدار، حسین کرد شبستری، سمک عیار، اسکندرنامهٔ منشور کهن (نسخهٔ مرحوم نفیسی با تصحیح افشار)، و واریانت‌های متأخر داستان اسکندر بری و بحری، چون اسکندرنامهٔ هفت جلدی منوچهرخان حکیم (که خود مرشد دفترخوان بوده)، و دیگر

اسکندرنامه‌ها (در دو نوع اسکندرنامهٔ مثنوی با نثرهایی که حتی در آنها نثر فنی معتدل نیز دیده می‌شود و اسکندرنامه‌هایی با سبک محاوره‌ای طومارهای منفرد)، داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه (دنبالهٔ داستان داراب)، هر دو از مولانا شیخ محمدبن شیخ احمد بیغمی (که کاتب آن «محمود دفترخوان» نام داشته) باقی مانده است: نوعی که در دورهٔ صفوی به گونهٔ غالبی تبدیل شده، جای حماسه‌های پهلوانی منظوم را می‌گیرد (زوال حماسهٔ کلاسیک). تا قبل از قرن هشتم این قصه‌خوانان «فضایلی» نام دارند و سنی‌اند (در مقابل «مناقب‌خوانان» شیعه) و حتی از طلب و شیوخ تصوف و مولوی‌های سنت در میانشان می‌توان جست (چون بیغمی)؛ انتقاد التقص بدان‌ها نیز به همین سابقهٔ تاریخی آنها مرتبط است (قزوینی رازی، ۱۳۳۱: ۳۴-۵)، اما از قرن هشتم مناقب‌خوانان شیعی که پیش از آن بیشتر ذکر تاریخ یا مصیبت می‌گفتند، به داستانهای پهلوانی روی می‌آورند. حماسه‌های مذهبی که یکسره شیعی‌اند، محصول همین رویکرد تازه هستند. البته تقابل این دو گروه ریشه‌های کهن دارد. علی‌نامهٔ ربیع (۴۸۲ ه.ق.) سندی مهم دربارهٔ تقابل «فضایلی - مناقبی» است. ربیع، در این متن صراحتاً مخالف شاهنامه‌سرایی است:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| به شهنامه خواندن مزین لاف تو | نظر کن در آثارِ اشراف تو |
| تو از رستم و طوس چندین مگوی | در این کوی بیهوده‌گویان مپوی |
| که مغانم خواندن نباشد هنر | علی‌نامه خواندن بود فخر و فر |

(ربیع، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

| | |
|---------------------------|--------------------------|
| علی‌نامه خواند خداوند هوش | ندارد خرد سوی شهنامه گوش |
| دروغ است آن خوب و آراسته | به طبع هواجوی، کش خواسته |

(همان: ۴)

او اشاره به استفاده از شاهنامه‌خوانی در تقابل با حمزه‌خوانی و علی‌نامه‌خوانی می‌کند و با توجه به قدرت کرامیان در تشکیلات سیاسی غزنویان (به ویژه از عصر صدارت احمد حسن میمندی) و این حقیقت که شاهنامه به نام محمود بوده است، فردوسی را متهم می‌کند که با تحریک ایشان شاهنامه را سروده است تا «گفت [= نقل و خواندن] مردان دین» ضایع شود.

| | |
|---------------------------|-------------------------------|
| ره پهلوانان مکن آرزوی | بپرهیز از راه بی‌دین [به] روی |
| که کرامیان از حسد را چنین | کتابی نو انگیختند بعد از این |

۱۰۴ بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد ...

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| بماند ز تو یادگاری دراز | میان خلایق بدان غز و ناز |
| علی‌نامه و حمزه‌نامه به چند | بخوانند کاین هست بس ناپسند |
| بفرمود فردوسی را آن‌زمان | که تصنیف کن تو کتابی چنان |
| ز شاهان پیشین سخن یاد کن | دل غمگنان را بدان شاد کن |

(همان: ۱۳۵-۶)

نکته جالب در این نقد، اشاره او به «رغبت خاص و عام» به عنوان دلیل نام نهادن کتاب به نام «شاهنامه» است:

| | |
|-------------------------------|------------------------------|
| بکن «شاهنامه» مر او را تو نام | که رغبت نمایند همه خاص و عام |
|-------------------------------|------------------------------|

[«که» تعلیل]

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| بکردند دلیلان صاحب‌غرض | عداوت [به] پیدا که بُدشان غرض |
| به شهنامه خواندن پرداختند | کسانی که این مکر بر، خواستند [۱] |
| بکردند این حیل‌ه اصحاب کین | نه ضایع شود گفت مردان دین |
| نماند همی ضایع از هیچ حال | اگر چند گویند هر یک محال |

(همان ۱۳۶)

ربیع، در عبارت تعلیلی «که رغبت نمایند...»، علت اقبال مردمی به متن فردوسی را، به تصریح، اختصاص کتاب او به شاهان و پهلوانان پیشین دانسته، به محبوبیت راویان قصص پهلوانی، نه فقط در بین اشراف، بلکه در میان بدنه جامعه نیز اقرار می‌کند. او نقل از حیدر و حمزه (علیهما السلام) را بر نقل «پهلوانان و شاهان پیشین» فضیلت بخشیده، حتی اشاره می‌کند که در رساله یا متن دیگر، به تفصیل، درباره این قیاس سخن گفته است؛ گر چه جهت اشارت او می‌تواند به آثار دیگرانی که سخنان مورد تأیید اوست، نیز بازگردد:

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| حکیمان فاضل بدانند این | که شهنامه آن است و مغ‌نامه |
| نگویم از این بیشتر من کنون | که گفته شده‌ست جای دیگر فزون |

(همان: ۱۳۶)

اگر علی‌نامه را اساس قرار دهیم، این متن یک بازآفرینی از تاریخ نبردهای حضرت علی (ع) به زبان شاعرانه حماسی است. اگر مناقیان سده‌های ۴ و ۵، به گواهی ربیع، مبنای روایاتشان (لا اقل در مورد حضرت علی) واقعیت بوده، و شخصیت‌های روایاتشان حیدر و

حمزه بوده است، حماسه‌های متأثر از روایات مناقیبان درباره این دو شخصیت، پس از این متن، با فاصله چند قرن فترت، در قرون نهم (خاوران‌نامه؛ ۵۸۳۹.ق.) و یازدهم (صاحبقران‌نامه؛ ۱۰۷۳-۶.ق.)، دیگر نسبتی با واقعیت ندارند. روایات این دو متن، داستان‌ها و افسانه‌های پهلوانی از نبردهای این بزرگان با پادشاهان خیالی و موجوداتی چون اژدها، پیلگوشان، سگساران، اجنه و حتی موران غول‌پیکر است؛ همان‌که ربیع «بر گزاف» خوانده، علی‌نامه را در مقابلش «راست» می‌نامید:

اگر چند شهنامه نغز و خوش است ز مغز دروغ است از آن دلکش است
من اندر علی‌نامه از روی لاف ز مغز دروغ است از آن دلکش است

(همان، ۴)

ز شهنامه و رستم و گیو و طوس سخن نشود دین مگر بر فُسوس
علی‌نامه خواند زفان خرد که تا زو به هر دو جهان بر خورد
علی‌نامه را مایه از راستی است سخن کو دروغ آمد، از کاستی است

(همان، ۳۰۳)

خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی در قرن نهم گنجی از افسانه‌های مناقیبان درباره حیدر است و مایه از تخیل دارد؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد، روایات مناقیبان نیز از ذکر واقعیت (راستی) به سوی بافت تخیلی حماسه‌های شفاهی گراییده است. «حیدر» خوسفی، نه یک شخصیت مستند تاریخی، بلکه قهرمانی، نه حتی چون رستم شاهنامه، بلکه شبیه جهانبخش و برزوی طومارهای نقالی و برزنامه جدید است؛ یک پهلوان شکست‌ناپذیر، البته با پیراستگی و محامد اخلاقی و الگوی اخلاق و معنویت و حتی آراسته به اعجاز و خرق عادت. چنین کیفیتی درباره حمزه داستان حمزه نیز صادق بوده است.

خوسفی در خاوران‌نامه به جهان گردیدن عمرو امیه با حمزه، و به داستان حمزه‌نامه نیز اشاره کرده است و اشاره به سفرهای حمزه در خاور دارد (خوسفی، ۱۳۹۶: ش.ب. ۵۶۲۱-۲۲) و در ابیاتی از زبان حضرت علی (ع) نبرد حمزه با ایرانیان و شکست دادن شاه ایران، انوشیروان، را در مصاف با وی یادآور می‌شود (همان، ۵۷۸۹-۵۷۹۱). نکته شگفت این‌که در جایی از منظومه، وقتی علی (ع) از عمروامیه می‌خواهد که داستان حمزه را برای وی بگوید، از داستان با نام «اخبار حمزه» یاد می‌کند و وقتی عمرو شروع به نقل این اخبار می‌کند، از او با عنوان «سراینده» یاد می‌شود:

۱۰۶ بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد ...

تو را سرگذشت آنچه بر سر گذشت ز آباد و ویران و هامون و دشت
ز «اخبار حمزه» چه داری نشان بگوی آنچه دیدی ز گردنکشان
سخن گفتن از داستان‌های خوش خوش است از شنیدن کنون سرمکش
«سراینده» بنشست و بنیاد کرد ز حمزه یکی داستان یاد کرد

(همان، ۶۹۶۷-۶۹۷۰)

ز «اخبار حمزه» به روز نبرد شنیدم که با شاه ایران چه کرد

(همان، ۶۰۵۵)

همچنین اشاره صریح خوسفی به اخبار حمزه، در کنار حفظ و نقل روایات مربوط به حیدر، نشان می‌دهد، این افسانه‌ها، بر مبنای همین دو شخصیت محوری، پیش از عصر صفوی و فراگیر شدن و قدرت گرفتن تشیع در ایران، در میان جامعه حضور داشته‌اند و ابزاری برای رشد شیعه در بدنه جامعه به شمار می‌آمدند. صاحبقران‌نامه، در سده یازدهم، و متن کهن‌تر متشور اخبار حمزه که همچون اسکندرنامه، واریانت‌های بسیار متنوعی از آن، بعد از این دو اثر، در سه سده اخیر، عمدتاً به نثر و بعضاً به نظم، خلق شده است، سند دیگری در راستای این تطوّر است. سراینده این متن صراحتاً در ضمن داستان‌ها به منابع متشورش که طومارهای حاوی «نقل»، با همین نام، و تواریخ بوده، اشاره می‌کند. او حتی بین روایات نقل از تاریخ و منقول از قصه‌خوانان تفکیک قائل می‌شود که از این حیث بسیار شایسته توجه است:

چو زان نقل تاریخ گفتیم بیش موافق شد از قصه‌خوان نقل پیش

(صاحبقران‌نامه، نسخه کتابخانه ملی فرانسه: برگ ۱۴۴b)

ز تاریخ و راوی به نظم است، نقل که والله اعلم به حق، فهم و عقل

(همان، ۱۵۳a)

ز نثر کتاب، این سخن، نظم نام دگر راوی‌ای حاجی آرد کلام

(همان، ۱۶۳a)

از نکات جالبی که می‌توان به آن در این اثر منظوم اشاره کرد، ردپای سنت‌های نقل و قصه‌خوانی در متن است. او حتی به کف زدن قصه‌خوان‌ها و نقالان که نوعی فاصله‌گذاری در نمایش بوده است، اشاره می‌کند:

در این جا قصه‌خوان زد دو کف که لندهور و حمزه، مقابل به صف

(همان، ۷۲a)

درباره ارزش متن صاحبقران‌نامه و مضامین و قدمت و منحصر به فرد بودنش که بعد از خاوران‌نامه قدیم‌ترین حماسه مذهبی-شفاهی با زمینه داستان خیالی (فیکشن) است و مطاوی مهمی مثل داستان‌های رستم یکدست و روایاتی درباره رستم و فرزندانش دارد و اشارات تاریخی و فردیت زبانی و سبکی آن تحقیق درخوری انجام نشده است. تنها اطلاعی که از این کتاب در زبان فارسی طرح شده، همان اندکی است که صفا در حماسه‌سرایی در ایران آورده و نشان می‌دهد که او خود کتاب را ندیده، فقط به ذکر شنیده‌هایی، بعضاً غلط، در مورد آن بسنده کرده است (صفا، ۱۳۷۹:۳۷۹). اما همین اندازه باید گفت که این متن، سند مهمی درباره سنت حمزه خوانی است که در پاکستان و هند بیش از ایران فراگیر بوده و حتی در گونه‌های آن به زبان اردو نیز نسبتش با سنتهای ادبی فارسی انکارناپذیر است

منبع حماسه‌های منظومی مثل خاوران‌نامه، صاحبقران‌نامه، شاهنامه اسدی، شهریارنامه مفقود، و برزنامه جدید حکیم عطایی که از سده نهم به بعد خلق شده‌اند، همین روایات نمایشی قصه‌خوانان بوده است. تنوع نشانه‌های به‌کاررفته برای تشخیص این داستان‌گزاران (قصه‌خوانان، دفترخوانان) و شهنامه‌خوانان در حماسه‌های فارسی نیز بیشتر مربوط به پس از سده نهم است. در عصر فردوسی از این روایان که بر خلاف عامه نقلان موجود در بدنه جامعه، سواد خواندن داشته، قصص حماسی را نه فقط از محفوظات ذهنی خود بلکه از روی کتاب می‌خواندند، با عنوان «خواننده» یاد می‌شد:

چو از دفتر این داستان‌ها بسی همی خواند «خواننده» بر هر کس

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱۴۰/۱۱/۱)

راوی داستان بیژن منیژه نیز که عوام با پندار افسانه‌ساز خود او را همسر یا معشوق فردوسی دانسته بودند (!)، گویا از همین خوانندگان بوده است که شاعر را به شنیدن داستانی از «دفتر باستان / دفتر پهلوی» می‌کرده است:

بیمای می تا یکی داستان ز دفترت برخوانم از باستان

پس آن گه بگفت از زمن بشنوی به شعر آری از دفتر پهلوی

(همان، ۳۰/۸/۵ و ۳۶)

البته این پهلوی، نمی‌بایست الزاماً کتابهایی بوده که به زبان پهلوی نوشته شده باشند، چرا که ترجمه‌ها و منابع متناسب به تاریخ باستانی و حتی قصص و ترانه‌های به لهجه‌های مختلف ایرانی غیر زبان دری رسمی (مثل فهلویات که ترانه‌های محلی بود) را نیز مجازاً پهلوی می‌نامیدند. گرگانی نیز در نظم ویس و رامین از این نکته یاد می‌کند که مأخذ اثرش، داستانی به "زبان پهلوی" و مشهور در میان مردم بوده است (گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۹/۷ و ۳۳). قصص پهلوانی خلق شده بر مبنای نقلهای شفاهی نیز مسامحتاً پهلوی خوانده می‌شدند. این راویان و گزارشگران، نقش عمده‌ای در بازخلق منظوم آثار شفاهی (و نه الزاماً ترجمه آنها از زبان پهلوی به فارسی دری) داشتند. به روایت فردوسی، کلیله و دمنه را همین «گزارنده»ها بر رودکی خواندند تا او «پراگنده» (نثر) را «پیوسته» (منظوم) کند (همان، ۲۵۵/۸: ۳۴۶۱-۲). خواننده، کسی بود که متن را به صدای بلند می‌خواند («برخواندن») تا «نویسنده» (کاتب) کتابت کند، یا شاعر به رشته پیوند کشد («پیوستن»). خوانندگان، مردمی فاضل و شاعر و آگاه از ادب و دانش بوده‌اند که پس از شهرت در بدنه جامعه، در عصر تیموری، به دربارهای پراکنده حکومت‌های ترک و مغول هند راه می‌جستند. گاه در یک خاندان، چند تن، این شغل قصه‌خوانی و شاهنامه‌خوانی را بر عهده می‌گرفتند. در سده دهم در دربارها و در میان متمکنان، کسانی بودند که شغلشان خواندن داستان‌ها در مجالس و همچنین آموزش و تعلیم شاهزادگان بوده است. برخی از این قصه‌خوانان بسیار به امرا نزدیک می‌شدند؛ به روایت تذکره‌های شعری معاصر جلال‌الدین اکبر، پادشاه برجسته گورکانی، میرزا غیاث‌الدین علی ملقب به نقیب‌خان، از مقربان اکبرشاه بود که برای او تواریخ و قصص و حکایات و افسانه‌های فارسی و هندی را می‌خواند (نقل از: گلچین معانی، ۱۳۶۳: ۲/۳۹۰)؛ همین موضوع زمینه آشنایی او با این آثار را فراهم می‌کند و باعث می‌شود، او از ترجمه آثار فارسی به هندی و به عکس، هندی به فارسی حمایت کند؛ آثاری چون رزم‌نامه عبدالقادر بدآونی که ترجمه فارسی مه‌بهاراتای هندی بود. بدآونی، نویسنده اثر مذکور، ضمن اشاره صریح به ترجمه قصص از فارسی به هندی (و به عکس)، درباره اهتمام شبانه‌روز نقیب‌خان به قصه‌خوانی و اشتیاق اکبرشاه به شنیدن این آثار چنین می‌گوید:

حالیا [نقیب‌خان] شب و روز در خدمت پادشاهی [اکبرشاه] به جد قیام دارد و از یک قرن باز در خلوات و جلوات به خواندن تواریخ و قصص و حکایات و افسانه‌های فارسی و هندی که در این عهد ترجمه یافته مشغول است و می‌توان گفت جزو حیات حلیفه زمان شده و جدایی از او یک لحظه متصور نیست... (بدآونی، ۱۸۶۸م: ۳/۹۷-۹۹)

در سدهٔ دهم، به روایت عالم‌آرای عباسی، کسانی چون ملا عبدالرشید قصه‌خوان، مولانا حیدر قصه‌خوان، مولانا محمد خورشید اصفهانی قصه‌خوان و برادرش، مولانا فتحی شاهنامه‌خوان، در شمار مشاهیر اهل ادب، و منتسب به دربارها و درگاه‌های رجال عصر بوده‌اند. همچنین میرزا غازی ترخان، والی تنه (سند) و حاکم قندهار (متوفی ۱۰۲۱ ق.)، در درگاه خود، کسانی چون ملا اسد قصه‌خوان، ملا عبدالرشید قصه‌خوان سبندی و میرعبدالباقی نهاروندی قصه‌خوان را داشت (اسکندریبیک ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۹۱؛ و صفا، ۱۳۸۵: ۱۰۵۳/۵). عناوین قصه‌خوانان گاه با ارتقای علمی یا هنری آنها دگرگون می‌شد؛ مولانا حیدر قصه‌خوان (که خود فقه سنت خوانده، لقب مولوی را از این روی همراه داشت)، پدر اسد قصه‌خوان بود. اسد قصه‌خوان که به خواست پدر از ابتدا نقالی را حرفهٔ خود کرده، تعلیمات فقهی را رها کرده بود، به تنه، مرکز حکومت ارغونیان سند رفته، در تربیت میرزاغازی بیگ مؤثر بود و بعد از مسموم شدن غازی‌خان در قندهار، به خدمت جهانگیرگورکانی رفته، و به لقب «حفیظ خان» (خان حفظ‌کننده) ارتقا یافته، در شمار خانان قندهار قرار گرفته بود (← فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۵۹۹-۶۰۰/حواشی گلچین معانی). عنوان «حفیظ» خود نشان می‌دهد که لازمهٔ شغل قصه‌خوانی، از حفظ داشتن داستان‌ها و خواندن آن‌ها برای بزرگان، در خلوت و جلوت، و در محافل و مجالس بوده است. بدین ترتیب بسیاری از قصه‌خوانان - و البته امرای شعردوست میزبان آنها نیز - شاعر بودند و در اشعار خود، به القابی برگرفته از نام یا کنیهٔ خویش تخلص می‌کردند. مثلاً عبدالنبی فخرالزمانی، صاحب تذکرهٔ میخانه، که به اقرار خودش برای کسی چون میرزا امان‌الله، پسر زمانه‌بیگ مهابتخان خان خانان، قصه‌خوانی می‌کرد و در قزوین، به جهت به قصه‌دانی و خواندن داستان امیرحمزه از حافظه، از جانب وی تشویق شده، به ملازمتش نائل شده بود، از شعر گفتن میرزا امان‌الله نیز یاد کرده و این‌که او در اشعارش «امانی» تخلص می‌کرده است (← همان. ۷۶۲-۳؛ و صفا، ۱۳۸۵: ۴۷۵/۵-۸).

در دوره صفوی، داستان‌گزاری و قصه‌گویی از خلوت دربارها به مجامع عمومی راه یافت و از داستان‌گویان و قصه‌خوانان - که تا پیش از قرن دهم، به شیوهٔ معمول در شاهنامهٔ فردوسی، آنها را خواننده می‌نامیدند - با عنوان «ارباب معرکه» یاد می‌کردند. در این زمان، مناقب‌خوانان را که پیوسته «مناقب اهل بیت» می‌خواندند، «مداح» می‌نامیدند و این مداحان، انواعی چون ساده‌خوانان (مدح منظوم)، غرآخوانان (مدح نثر) و مرصع‌خوانان (مدح مرصع: مدحی مرکب از نظم و نثر) داشتند (← کاشفی، ۱۳۵۰: ۲۸۰-۲۸۶). راویان داستانها و

افسانه‌های کهن نیز که از آنها با عنوان قصه‌خوان، افسانه‌گویی و نظم‌خوان یاد می‌کردند، در این عهد نقش مهمی در زندگی اجتماعی مردم و بزرگان، در ایران و هند داشتند، اما با توجه به تحریم داستانهای کهن و اساطیر ایرانی و صدور حکم الحاد قصه‌خوانان به‌وسیله بعضی از عالمان شرع در عصر صفوی (به ویژه علمای مهاجر از شامات)، به تعبیر صفا، این قشر از راویان از «مرشدان کامل» و اطرافیانشان برخوردار درازی نداشتند و به همین سبب است که این دسته از نگهبانان ادب فارسی را همچون دیگر دسته‌های همانند، به ویژه مؤلفان و مترجمان و حافظان نسخه‌های داستان‌های ملی و غیرملی، بیشتر باید در درگاه‌های شاهان و امیران وابسته بدانان در هند سراغ گرفت (صفا، ۱۳۶۸: ۶۹). قصه‌خوانانی که در جغرافیای سیاسی صفوی قصه می‌خوانند، نیز جذب داستان‌هایی چون مختار، ابومسلم، حمزه سیدالشهدا و ذکر مناقب (البته با آمیزه‌ای از افسانه) یا برخی داستانهای عیاری می‌شدند؛ آثاری که در قالب داستانهای منثور (نوع رمانس قهرمانی)، به تدریج جای حماسه منظوم را گرفتند و طبیعت روایات مناقب‌یان را نیز از نقل حماسی تاریخ به سوی خلق حماسه شفاهی شبه‌تاریخی برد.

بدین ترتیب، با انقراض نسل قصه‌خوانان سنی (فضایلی‌ها)، نسل جدید مناقب‌خوانان به وجود آمد که به جای مدح و ذکر مصیبت و نقل تاریخ، در کنار داستان‌های پهلوانی، قصه پهلوانی شیعه می‌گفتند و مناقبی جای خود را به دو شاخه مداح و نقال داد که اولی ذکر مصیبت و نقل منقبت می‌گفت و دومی، قصه. با این وجود و در عین رسوخ فراگیر تشیع به روایات پهلوانی و منقبت‌سرایای نقالان در کنار نقل حماسه شفاهی، نقالی نیز چون شاهنامه‌خوانی، همچنان تا ادوار اخیر از تیغ منتقدان و منکران لحظه‌ای در امان نبوده است. یک سند مهم و جالب توجه در این باره رساله‌ای «ردیه» متعلق به دوره قاجار است، متعلق به شاعری به نام جمال اصفهانی، که به دیوان جمال اصفهانی (چون حاوی اشعار دیگری از مؤلف نیز هست) و کشف القنبل (!) (که در اصل نام بخش هجویه دیوان است) موسوم شده است (کتابخانه مجلس شورای اسلامی، نسخه شماره ۱۳۴۱۵).

این کتاب در «ابتدا» شامل فصلی به نام «در معرفت حال نقالان و انزجار طبیعت از حرکات ناقصه ایشان» است که مشتمل بر نقدهای تندی بر نقالی، همراه ذکر شواهدی از تأثیرات مخرب این طایفه بر مردم است که به تعبیر وی، با هدف «واقف شدن رفقا و سایر موالیان و بصیرت خوانندگان و مشمئز داشتن قلوب ایشان بر بطون اعمال و افعال شنیع» کتابت یافته است. در ادامه، نیز، در باب «خاتمه»، ضمن هجو و هزل زننده و رکیکی درباره

این طایفه، به زبان شعر به نقد و تخریب ایشان کوشیده است تا به داعیه خود، «به حقیقت افعال و اطوار آنها، انسان را تنبیه کامل، حاصل» شود (اصفهانی، ۱۳۱۹ ه.ق.: ص ۱). البته این متن، اطلاعات مهمی درباره جایگاه حقیقی این طبقه در بافت فرهنگی جامعه ایرانی در اعصار اخیر نشان می‌دهد که درخور تأمل است.

مهم‌ترین نقد عمل‌گرایانه اصفهانی بر نقالان این است که: «در معرکه‌بندی نقالان، جوانان، بلکه پیران، غالباً برای استماع حکایات و قصص، تنبل و بی‌کار و بی‌درد و بی‌عار می‌شوند؛ به قول خود، روزی شام کرده، به بطالت می‌گذرانند...(!)» از دلایل این کتاب که به قصد تکفیر نقالان تألیف شده، لیکن خود گویای عمق نفوذ ایشان و جاذبه نقلشان برای مخاطبان بوده است، مثال مردی است که برای رفع کسالت، به یک پیاله چای، به قهوه‌خانه رفته، «نقال باشی سرش را گرم و چنان خیالش را منحرف ساخته که تمیز وقت خود نمی‌داند [و] نمی‌داند، چند ساعت است گذشته و در این جا که نشسته، برای چه از خانه بیرون آمده بود!... مثلاً اگر برای طیب و قابل از خانه بیرون آمده باشد، محتمل است تا اتمام قصه نقل، بیمار از دنیا رفته و مولود به دنیا آمده باشد!...» (همان، ص ۲)

آیا این جز موفقیت نقال و جادوی هنرش در نفوذ روایتش و توفیق وی در میخکوب کردن مخاطب در مقابل پرده نمایش تک‌نفره او نیست؟ از جمله شواهد این رساله، داستان یکی از تجار محترم شهر است که هر شب به معرکه نقالی حاضر می‌شد و نقال قصه عتتر ابن شداد را می‌گفت که «پهلوان عرب و نظیر رستم فرس و کوراوغلی ترک بوده است» (ص ۳). تاجر از غروب و قبل از صرف غذا تا نیمه‌شب در آن جا بود تا این که «موقع چراغ الله رسید، نقال نیزه‌بازی گذارده [رها کرده]، تتمه داستان را به فردا شب وعده داد.» (همان)؛ آن هم در حالتی که عتتر در سیاه‌چال تاریک به زنجیر کشیده شده و در حال اوج جان‌کندن است (اوج تعلیق). تاجر وقتی به خانه می‌آید، به گفته اصفهانی، در اوج حالت پریشانی و درماندگی، شبیه حالت عتتر در سیاه‌چال است؛ آنچه از آن به همذات‌پنداری تعبیر می‌کنیم و به گفته ارسطو در نظریه شعر (بوطیقا) وی، احساس تجربه ترس و شفقت نمایش است که برای بیننده به کاتارسیس (تزکیه) ختم می‌شود. ولی تاجر با لگد، خوانچه الوان از طعام را می‌شکند و با زن عربده آغاز کرده، نیمه‌شب ترک خانه گفته، به منزل نقال رفته، او را از خواب بیدار کرده و ادامه داستان را به هر قیمتی از وی طلب می‌کند! نقال هم که به قول اصفهانی «چراغ اللهش، مشعل ارّحمن شده»، به بهایی گزاف قصه را برای او تمام می‌کند. تاجرزاده به آرامش می‌رسد، هم دامن نقال پر از زر می‌کند، هم به خانه برگشته، دست و

روی عیال بوسیده، از او طلب پوزش می‌کند که حواسش پیش عترت بیچاره جوان بوده که نامردها او را حبس کرده بودند! اصفهانی این تغییر حال را موافق شریعت نمی‌داند و نقالی را به تصریح تکفیر می‌کند. حتی در ضمن احترام به فردوسی و نقل داستان معروف عطار درباره خواب مذکر (کرگانی) و ذکر رستگاری فردوسی به واسطهٔ بیتی توحیدی، او را نیز به خاطر پرداختن به قصص دروغ سرزنش می‌کند. سپس با دلایل فقهی به رد افسانه‌گویی پرداخته، از ممنوعیتش در ممالک محروسهٔ اسلامی در زمان خلفای راشدین یاد کرده، همچون ربیع که کرامیان را متهم می‌کرد، او رواج این سنت را به امویان و عناد آنها با دین مبین نسبت می‌دهد. در انتها نیز هجوهای رکیکی برای نقالانی چون مرشد نقال، مسمی به میرزا احمد شیرازی، ولد مرحوم درویش عبدالوهاب ساکن، و همچنین شهدی اکبر قهوه‌چی یزدی، شهیر به لوطی، و آدم او (شاگردش)، حسین، که در قهوه‌خانه‌های خراسان نقل می‌گفتند، مطرح کرده، آنها را به طراری، جعالی، دروغ، نیرنگ و شعبده‌بازی متهم می‌کند و برای آنها رشتهٔ مجازاتی در ادامهٔ نضر بن حارث جاهلی خواستار می‌شود. از گناهایی که اصفهانی برای نقالان برمی‌شمارد، زبان‌بازی، افسانه‌خوانی، ترانه‌گویی و ادا و اطوار است؛ اطواری که به اعتراف همو، مردم خراسان پیوسته از حرکات ایشان سخن می‌رانند و همین باعث شد که آنها را از شهر اخراج و متواری نمایند (۱۳-۱۴). این تعریض اشاره به این واقعیت دارد که نقالان حرکات نمایشی خاص و سبک گفتار و تکیه کلام‌های خود را داشتند که گاه مردم عادی آن نواحی به تقلید و یادکرد آنها مشغول می‌شدند و نفوذ آنها در بین مردم، اعتراض شارعان و صاحبان قدرت و آزار و تعقیب نقالان را نیز به دنبال داشت. همچنین نقالان علاوه بر نقل و بازی، ترانه نیز می‌گفتند و گاه شگردهای نمایشی خاص خود داشتند و داستان‌هایی که می‌گفتند نیز صرفاً حماسی و شاهنامه‌ای نبود، بلکه افسانه و قصه نیز می‌گفتند.

اما جدا از بسترهای اجتماعی (برون‌متن)، منابع متنی مرتبط با سنت قصه‌خوانی، به ویژه با رویکرد حماسی، از چه کیفیت بنیادینی برخوردارند و این کیفیت، چه تبلوری در حماسهٔ کلاسیک فارسی داشته است؛ آن هم در عصری که این حماسه از آن سنت شفاهی به عنوان آبخور اصلی خود یاری جسته است؟ تغییری که خود «آغاز یک پایان» است و حماسهٔ فارسی را به عصر زوال حماسهٔ کلاسیک نزدیک خواهد کرد.

۳. منابع متنی قصه‌خوانان: از سنت‌های نمایشی طومارها تا سنت‌های ادبی منظومه‌ها

«طومار»، کلمه‌ای که اصل آن یونانی است، به نامه‌ی دراز و نوشته‌های کاغذی لوله‌مانندی اطلاق می‌شد که از طول گشوده می‌شد و در اعصار دور در مصر باستان آن را از پایپروس تهیه می‌کرده‌اند، کاغذی بود که در حین خواندن در نوردیده (پیچیده) می‌شد. به روایت منابع کهن، عرض طومارها بیش از بدستی (یک وجب) بوده و درازای طومارهای طولانی که از جانب طول به هم متصل می‌شدند، گاه تا سی ذراع می‌رسیده است در دوره‌های اسلامی انواعی از طومار را مانند کتاب‌های خطی آراسته و تذهیب و پشت آنها را برای استحکام بیشتر با پارچه‌ای ظریف آستر کرده، در محفظه یا غلاف چرمی، چوبی، و فلزی مثبت‌کاری شده قرار می‌دادند. در عصر قاجار بیشتر قباله‌های ازدواج و وقف‌نامه‌ها را نیز در کاغذهای طوماری می‌نوشتند (← مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۷۱-۸۳۲).

طومارها در ادبیات شفاهی جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند، چون در مقابل نقالان محلی و دوره‌گرد که میان مردم گاه سواد چندانی نداشتند، سطح نخبه‌ی طبقه‌ی نقالان و قصه‌خوانان که در اجتماع اشراف و دربارها نیز داستان می‌گفتند یا می‌خواندند، طومارهایی داشتند که داستان‌های خود را از روی آن برای مخاطبان می‌خواندند و در حین اجرا طومار را می‌پیچیدند. واژه‌ی طومار که به نوع خاصی از نوشته که پیچیده می‌شد، اطلاق می‌گشت، به تدریج تبدیل به یک «نوع» و ژانر نوشتاری ادبی شد که برای آثار مشهور روایی با هویت شفاهی و نثر گفتاری ساده به کار می‌رفت که البته گاه در مقدمه‌ها تا حد اندکی مصنوع هم می‌شد. در سده‌های دوازدهم و سیزدهم و با رشد قهوه‌خانه‌ها و کوکنارخانه‌ها که مراکزی برای اجتماع توده‌ی مردم و نوعی «پاتوق» برای نقالان و معرکه‌گیران و همچنین بزمگاه هنرمندان و شاعران بودند (← فلسفی، ۱۳۳۲: ۲۵۸-۲۶۸، کامرانی و...، ۱۳۹۰: ۹۹-۱۱۸)، سنت نقالی از شهرت و اعتبار فراگیری برخوردار شد.

از شماری از نقالان روایت شده است که در هنگام نقل صحنه‌ی کشتن سهراب (مجلس سهراب‌کشی) و مجلس کشتن سیاوش، جای نشستن در قهوه‌خانه از پیش فروخته می‌شد و دیوارها را با پارچه‌ی سیاه می‌پوشاندند و «دوران» [= چرخ زدن] سخن‌نقال (حق‌نقال یا مبلغ بهای شنیدن نقل او) از پنج قران تا چند تومان افزایش می‌یافت و در انتهای مجلس نیز صاحب قهوه‌خانه شال ترمه بر گردن نقال می‌افگند. این «دوران زدن» از چرخ می‌آمد که آخر نقل، شاگرد نقال (که به او «بچه‌مرشد» می‌گفتند) می‌زد و از حاضرین مبلغی به عنوان

پاداش یا کمک مالی دریافت می‌کرد. تأثیرگذاری بیان شفاهی نقال بر مستمعان چندان بود که برخی شنوندگان در صحنه کشتن سهراب از مجلس بیرون می‌رفتند و یا قربانی می‌کردند و به نقال پول می‌دادند تا سهراب را نکشد؛ گاه به دست و پای نقال افتاده، جان سهراب را به استغاثه از او طلب می‌کردند و گاه مایوس از بخشش نقال، از تهدیدش به مرگ نیز دریغ نمی‌کردند تا شاید از کشتن سهراب چشم‌پوشی کند! عده‌ای، پس از مرگ سهراب یا سیاوش از نقال می‌خواستند که برایش روضه بخواند و همگان می‌گریستند (← میرشکرایی، ۱۳۵۵: ۵۷-۶۵، نصری اشرفی، ۱۳۸۵: ۹۵، مقدمه آیدنلو بر طومارنقالی شاه‌نامه، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۱ و ۴۸-۴۹). حتی خاطراتی از تأثیر این نقل‌ها در نظام اجتماعی عصر قجر گفته‌اند که باورنکردنی است. از شهری که در هنگام نقل قهوه‌خانه‌اش، فراش‌باشی وارد می‌شود و دستور داروغه را ابلاغ می‌کند که احتمالاً به خاطر رشوتی که گرفته بود، دستور داده بود، نقالان از این پس سهراب را نکشند! طبق فرمان داروغه نوش‌دارو به‌هنگام می‌رسید و سهراب زنده می‌ماند. در ادامه گفته‌اند که چگونه صد تومان جمع می‌کنند تا با رشوت دیگری داروغه را مجاب به شکستن این حکم کنند و همان داروغه این بار فتوای قتل مجدد سهراب را به دست صادر می‌کند! (← راوندی، ۱۳۸۲: ج ۶/۶۸۸-۹)

بازار این نقل‌ها از اواسط پاییز تا اواخر زمستان که فصل تعطیلی کشت و کار بود، و همچنین در شب‌های ماه مبارک رمضان پس از افطار، به اوج گرمی می‌رسید. نقالان گاه از اختلاط مضامین ملی و مذهبی نیز استفاده می‌کردند و در سوگ سهراب، اسفندیار یا سیاوش، راه سخن به صحرای کربلا می‌زدند و از تشنگی و معصومیت اهل بیت و همراهان سالار شهیدان (ع) و بر شهادت و مظلومیت شهیدان کربلا مویه می‌کردند و رثا می‌خواندند؛ مثلاً در صحنه مرگ سهراب در آغوش رستم، از شهادت حضرت علی‌اکبر (ع) بر دامان پدر می‌گفتند تا سوگواری به اوج برسد (مقدمه آیدنلو...، ۱۳۹۱: ۴۹). تعبیر معروف «به صحرای کربلا زدن» در زبان فارسی از همین سنت نقالان به یادگار مانده است.

یک دوره کامل نقالی که توسط یک استاد نقل بیان می‌شد، بسته به حجم روایاتی که او می‌دانست، معمولاً از شش ماه تا یک سال و حتی یک سال و نیم را در برمی‌گرفت و چرخه کاملش از آغاز داستان کیومرث و دوره «مه‌آبادیان» (به تعبیر نقالان) تا پایان دوره بهمن و داستان آذربرزین (با توجه به نقش محوری رستم و خاندان سام یا به تعبیر نقالان «سامانیان») بود. به همین جهت محدوده متنی طومارها نیز معمولاً حداکثر این بازه زمانی را دربرمی‌گرفت. البته نقالانی نیز بودند که نقل واحدی چون نقل سهراب یا سیاوش یا برزو را

تبدیل به طومار یا مجلس مکتوب می‌کردند، یا حتی علاقه به پهلوان خاصی داشته، تبحر در نقل داستان به خصوصی داشتند. مثلاً دربارهٔ تقی عشقی، نقال شهیر تهرانی قهوه‌خانهٔ میرزا عباس عابدینی می‌گفتند که تبحر در «زدن» داستان بیژن و منیژه داشته، یا دربارهٔ مرشد ولی‌الله ترابی گفته‌اند که پهلوان محبوبش فرامرز (به تعبیر نقالان: فلامرز) بوده است (نقل از مقدمهٔ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: بیست‌وهشت) از این رو طومارهای نقالی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. طومارهای جامع: طوماری که شامل پیکرهٔ جامع روایات حماسی ایران با خط داستانی مشابه شاهنامهٔ فردوسی بود که از نخستین پادشاه (کیومرث) تا انتهای دورهٔ بهمن یا بخشی از این پیکرهٔ جامع را دربرمی‌گرفت. این بدان معنی است که الزاماً هر طومار جامعی تا دورهٔ بهمن نمی‌رسید. مثلاً طومار حاضر تا داستان رستم و برزو و شمیلان و رستم یکدست بیشتر نیست یا طومار جامع زریری، به نام کتاب نثر شاهنامهٔ فردوسی به نقل از دوستخواه در سه جلد بود و از هبوط آدم (ع) آغاز و به داستان اسکندر ختم می‌شد (مقدمهٔ دوستخواه بر داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: بیست‌وهشت - سی و یک). «طومار جامع» یک سلسله از داستان‌های جداگانه در بافت تاریخ شفاهی ایران بود که با خطی از تاریخ به هم وصل می‌شدند.

۲. طومارهای منفرد: طوماری که روایت زندگی یک پهلوان، یا وقایع دوران یک پادشاه یا یک داستان یا مجلس منفرد را دربرمی‌گرفت. اغلب متون عامیانهٔ منثور که از سده‌های دورتر مانده‌اند (چون داراب‌نامه، فیروزشاه‌نامه و اسکندرنامهٔ منثور، داستان‌های حمزهٔ صاحبقران، امیرارسلان نامدار و امثالهم) و کتبی که گاه با نام «اخبار» نامیده می‌شدند (اخبار اسکندر یا رستم و حمزه و...) در شکل نثر شفاهی و سادهٔ خود، از نوع طومار منفرد به شمار می‌آیند. بر خلاف تصور رایج، طومارهای جامع متأخرند و از سدهٔ دوازدهم پیش‌تر به دست ما نرسیده‌اند. البته با رشد طومار جامع، نگارش طومار منفرد، در دورهٔ اخیر هم تداوم داشته است که نمونه‌اش متن معروف به رستم‌نامهٔ منثور، طومار رستم و سهراب و طومار سیاوش زریری، طومارهای سیاوش، سام‌نامه و بیژن و منیژهٔ مرشد حسین کاشانی (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۱/۲۶۵-۳۱۱ و ج ۳/۲۰۹-۳۲۷)، طومار سام‌نامهٔ سیدحسن حسینی (نمایش، ۱۳۸۰)، و راحة‌الارواح میرزا صادق وقایع‌نگار (تحریر ۱۲۲۵ ه.ق.) است؛ متنی که اگر چه طومار نیست، اما چون یک طومار منفرد، متن منثوری حاوی داستان برزو با شکل و سبک نوشتار ساده و گاه نزدیک به واگویهٔ گفتاری است.

با رشد طبقه نقالان در دو سده اخیر، به تدریج طومارنویسی سنتی شد که مراتب خاصی پیدا کرد و تنها نقالان سرشناس و ارشد و استادان این هنر که «مرشد» نامیده می‌شدند، حق آن را داشتند که طومار بنویسند و هر مرشدی شاگردانی داشت که پس از طی آموزش‌هایی مفصل، طی مراسمی موسوم به «لنگ بستن» نقال می‌شدند (مشابه سنت کُستی بستن در فرهنگ خسروانی که نوعی آیین تشرّف بود) و طوماری داشت که برای «خلیفه» خویش که بهترین شاگردش بود، به میراث می‌گذاشت. هر متنی نیز طومار نبود و یک کتاب وقتی «طومار نقالی» بود که چندین مرشد سرشناس آن را مُهر و تأیید کنند و طومار فاقد مُهر از نظر نقالان سرشناس فاقد ارزش به شمار می‌رفت (← محبوب، ۱۳۸۲: ج ۲/۱۰۹۷-۹ و موسوی، ۱۳۸۲: ۸-۲۰، مقدمه هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: سی و یک). طوماری با هفت مهر مرشدان سرشناس، یک طوما عالی بود و گذر از این «هفت» تأیید، نوعی تشرّف بود که همچون گذر از هفت فلک، تکامل یک متن را در یک نظام اخلاقی سلسله‌مراتبی ایرانی ممکن می‌کرد. نوآوری در داستان‌ها نیز بی‌حساب و کتاب نبود و اگر مرشد تغییری در روایتی ایجاد می‌کرد و چیزی می‌افزود، نقال دیگر تنها وقتی می‌توانست، آن نکته را نقل کند که به او اشاره کند (نوعی ارجاع). نقالی فراتر از هنر به یک علم نیز نزدیک شده بود.

مرشد ابزاری علاوه بر طومار داشت. نقالان نامی پرده‌هایی داشتند که نوعی نقاشی کاملاً متفاوت با مینیاتورهای فاخر نسخ شاهنامه بود. در مجالس نسخ شاهنامه («مجلس»)، صحنه‌ای که در نقاشی «روایت تصویری» می‌شد معمولاً یک صحنه شاخص تصویر می‌شد، اما در پرده سیری روایی از صحنه‌های داستان وجود داشت که نقال یا پرده‌خوان برای هر بخش از داستان سراغ بخشی از این «تصویر روایی» می‌رفت. سبک تصاویر نیز سبک ساده رایج نقاشان کم‌سواد موجود در بین عوام بود که مشابهش بر سردر گرمابه‌ها و دیوار عمارات و میدان‌های زیر بازارچه‌های بزرگ و دیوار قهوه‌خانه‌هایی که نقالی در آنها اجرا می‌شد، دیده می‌شد؛ از این حیث بدان نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز گفته می‌شود. همچنین نقال چوبدستی به نام «مَنّشا» و دستاری داشت که از آن برای بازسازی سلاح و کمند و ریسمان و هر آنچه برای اجرای داستان لازم بود، استفاده می‌کرد (← موسوی، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۵).

در حقیقت، نقال یک راوی- بازیگر بود و به جای اشخاص داستان حس می‌گرفت، دیالوگ می‌گفت و روایت می‌کرد. از نام‌آوا و حتی وسایلی چون شال، کلاه و منتشا (چوبدستش) که با نوعی پانتومیم حالات صحنه و ابزار رزم را با آن شبیه‌سازی می‌کرد، برای پویایی صحنه استفاده می‌کرد و شاگردش نیز گاه در صحنه نقش شخصیت مقابل را

می‌گرفت. حرکت نقال و شاگردش در اجرای روایت در صحنه (میزانسن) کاملاً خلاقانه و غریزی بود که البته به تکرار تثبیت می‌شد. خود صحنه اجرا نیز معمولاً نسبت به بینندگان تخت و مرکزی (حلقه‌وار) بود که نوعی به صمیمیت حضور مخاطب در نمایش و جنبه معنوی آن که از فرهمندی دایره می‌جوشید، ارتباط داشت. طومار نیز در حقیقت خلاصه ساده‌ای از داستان بود که نقال به همراه داشت تا جزئیات مفصل داستان را از یاد نبرد. از این حیث طومارها عمدتاً تک‌نسخه‌هایی بدخط، نامرتب، فاقد نثر و نوشتار منسجم بودند و به همین جهت خواندن آنها هیچ‌گاه کار ساده‌ای نبوده است. اما در عصر قاجار طومارهایی به سفارش بزرگان نوشته شد که صاحب نثری پیراسته‌تر شد و گاه به تصاویری نیز آراسته می‌شد و حتی ممکن بود با خطی خوش پاکنویس شده باشد. از این حیث نیز طومارها را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. «طومار نقال‌خوان» («بازی‌نامه»): طوماری که برای یادآوری داستان به نقال نوشته می‌شد و مطالب بریده‌ای از داستان‌ها بود که با خط درهم و پاک‌نویس نشده در اختیار نقال بود. از جمله طوماری موجود در کتابخانه مجلس (با شماره ۹۰۰۶۹) که نه آغاز و انجام و نه هیچ اسم یا امضا یا مهری دارد و نوشتارش نیز فاقد نظم و انسجام است. رضا غفوری این متن دشوارخوان را با نام نثر نقالی شاه‌نامه تصحیح کرده است (سیوند، ۱۳۹۴) یا برخی طومارهای موجود در کتابخانه مرشد عباس زریری در اصفهان که دوستخواه در مقدمه خود بر داستان رستم و سهراب تصویر صفحاتی از آنها را منتشر کرده است (۱۳۶۹: بیست‌هفت - بیست‌ونه)

۲. «طومار ممهور» («طومار تألیفی»): طوماری که مرشدی با تأیید جمعی از مرشدان دیگر (هفت مرشد) می‌نگاشت و پاکنویس شده و با نثری ویراسته‌تر از نوع اول و گاه مصور ایجاد می‌شد و نوعی تألیف مستقل بود که در نگارشش گاه از طومارهای ممهور دیگر استفاده می‌شد. مثلاً طومار جامع ناصری (هفت لشکر) که شباهت نثرش با دو طومار قدیم‌تر نشان می‌دهد، بخشی از آن از روی طومار حاضر و بخشی از روی طومار مرشد سیاهپوش و منابع دیگری از این دست نگاشته شده است.

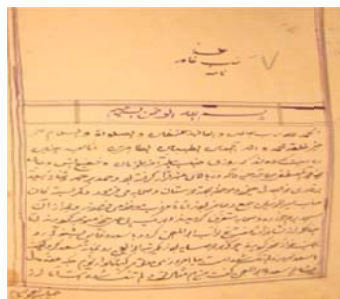
در تصویر این طومارها تفاوت دو دسته طومارهای فوق کاملاً مشهود است:



تصویر ۱. تصویر سمت راست طومار شماره ۴۰۳۶ از نوع دوم (تألیفی یا مهمور) و تصویر چپ، طومار شماره ۱۷۱۹۶ از نوع اول (نقال‌خوان یا بازی‌نامه) یا، هر دو از نسخ کتابخانه مجلس شورای اسلامی، است؛ طومار اول با خط نستعلیق تحریری خوش و ۳۷ تابلوی نقاشی رنگی با سبک قهوه‌خانه‌ای و نثری محاوره‌ای اما اندکی آراسته‌تر و عناوین مزین به شنگرف و انجامه و امضا و تاریخ و ذکر نام کاتب و صاحب‌کتاب (سفارش‌دهنده) است که مناسب برای خواندن توسط مخاطب دارد و طومار دومی صفحاتی با کیفیت پایین کاغذ، نگارش آشفته با جملات کوتاه و بریده تحشیه‌های نامفهوم و حجم بیشتر دیالوگ‌هاست که کارکرد بیشتر متن را برای اجرا (و نه خواندن) نشان می‌دهد.

بنابراین یک طومار، نه بازنویسی یک راوی از روی کتابهای مشهوری چون شاهنامه فردوسی، که دربردارنده یک رشته کهن از روایات شفاهی بودند که سینه به سینه، صدها سال از نسلی به نسل بعد منتقل شده بودند و خاستگاه بعضی از آنها حتی از آثار کلاسیک کهن‌تر نیز بودند. امروزه پژوهشگران، اصلی‌ترین منابع آثار ادبی داستانی کلاسیک و شاهکارهای حماسی جهان را همین منابع شفاهی می‌دانند که به تدریج به منابع مکتوب رسمی راه جسته‌اند. از این جهت، این دسته از متون، آثار ارزشمندی در شناخت منابع راستین شاهکارهایی چون شاهنامه‌اند و علاوه بر این، با توجه به تعلق آنها به بدنه جامعه و

مخاطبان عام، دربردارنده تصویر بکر از فرهنگ، نوع زیست و طرز فکر و تمایلات و حتی سبک گفتار و رفتار مردم عادی در طول تاریخ بوده است. به همین جهت، نام طومار در ادبیات شفاهی فارسی تبدیل به یک نوع ادبی شده است، چرا که دیگر الزاماً طومارها به صورت پیچیدنی برای خواندن در میان مردم ساخته نمی‌شدند و بعضاً به شکل بیاض (کتابهایی که از طول گشوده می‌شدند) یا کتاب عادی بودند و حتی طومارهای نفیسی شکل می‌گرفت که به قلم خطاطان عالی‌رتبه کتابت می‌شد و به وسیله نقاشان قهوه‌خانه‌ای نقاشی می‌شد و گاه حتی تابلوهای گرانبهای نقاشی داشت. «طومار مصور»، نوعی از طومار نقلی بود که معمولاً برای چاپ سنگی تنظیم می‌شد؛ طومارهایی مثل قهرمان‌نامه، خاورنامه و رستم‌نامه، که در مقایسه با نسخ خطی پیش‌متن خود، متون خلاصه‌شده‌ای با نثر پخته‌تر، ولی کماکان ساده و محاوره‌ای بودند. من باب مثال، خاورنامه، کتابی است که چاپ‌های سنگی متعدد دارد. این چاپ‌ها معمولاً کمتر از صد صفحه دارند. ولی طوماری از این اثر توسط نگارنده شناسایی شد که اول بار در این جستار معرفی می‌شود. متن این کتاب نزدیک به پانصد صفحه، و از حیث کلمه‌شماری قریب سه برابر متن سنگی است. متن سنگی در واریانت‌های چاپی خود، تفاوت‌های بسیار محدودی دارد.



تصویر ۲. طومارهای مصور، بازنویسی‌های ویراسته‌ای از نسخ خطی قدیم‌تری از طومارهای منفرد یا پهلوان‌نامه‌های منثور بودند. تصاویری از چاپ‌های سنگی خاورنامه (ردیف بالا؛ از راست: چاپ مطبوعه آقامحمد مهدی قاضی سعیدی، آقا محمد هاشم موسوی خوانساری و چاپ شرکت سهامی طبع کتاب) و تک‌نسخه خطی شناسایی شده از آن (تصویر ردیف پایین) [۲].

طومار یا منفرد بود و داستان یک یا چند پهلوان خاص را روایت می‌کرد و یا جامع بود و مجموعه‌ای از داستان‌ها را در بدنه عظیمی دربرمی‌گرفت. طومار نثر خاصی داشت که فارغ از قلم‌فرسایی‌های نثر فنی و پرطمطراق‌نویسی رسمی و دیوانی، لحنی ساده، بی‌پیرایه و گاه نزدیک به زبان محاوره داشت و ضمن حفظ تعابیر رایج بین مردم، گاه حتی جلوه‌های نمایشی نقل را نیز حفظ می‌کرد. در عصر ناصری، طوماری نگاشته شد که جامع طومارهای نقالان بزرگ آن عصر بود و به طومار نقالان ناصری یا هفت لشکر موسوم شد. تک‌نسخه این طومار با شماره ۲۹۸۳ در کتابخانه مجلس موجود است که به همت مهران افشاری و مهدی مدائینی تصحیح شده است (پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۷۷). درباره کاتب یا کاتبان این طومار چیزی نمی‌دانیم، ولی با توجه به مشهور شدن تعبیر «مشق کردن هفت لشکر ناصرالدین شاهی» که در گفتار بعضی از مردم به صورت یک ضرب‌المثل درآمده بوده (مقدمه هفت لشکر: سی و چهار)، محتمل است که مشق کردن (کتابت) این طومار با حمایت نظام دیوانی دربار ناصرالدین شاه و یا سفارش بخشی از اشرافیت مرتبط با دربار قاجار خلق شده باشد. حرکتی که با حمایت نظام دیوانی عصر سامانی در خلق شاهنامه ابومنصوری که در نسخ شاهنامه‌های آن عصر روایت شده بود، و در مجالس و محافل ادبی و هنری اشراف عصر، نقل محافل بود، شباهت غریب داشت که می‌توانست انگیزه سیاسی داشته باشد.

بدین ترتیب، این منابع شفاهی، در سه سده اخیر حضور متنی خود را به عنوان نوعی از ادبیات تثبیت کرده و راه رسیدن مستقیم متنی خود را به عنوان نوعی از کتاب، و نه صرفاً طریقه نمایشی اجرای نقل، به سوی مخاطب گشودند. ولی پیش از آن، برای قرن‌ها، این متون جدا از ارتباط خود با اجرای نمایشی، منبع سرایش حماسه‌های کلاسیک نیز بوده‌اند. اوج این گرایش در سده‌های نهم تا یازدهم دیده می‌شود. در بخش بعدی، نشانه‌های ساختاری استفاده از منابع شفاهی و در متن منتخب (شاهنامه اسدی) بررسی خواهد شد و این موضوع برجسته می‌شود که شاخص‌ترین نشانه‌های متنی سنت نمایشی نقل در ساختار روایی متون حماسی فارسی کدام است؟

۴. ساختار دایره‌ای / موازی: ساختار روایی حماسه‌های شفاهی بنیاد

در این بخش، ساختار روایی حماسه‌هایی که بر مبنای روایات شفاهی قصه‌خوانان شکل گرفته، و باقیمانده کیفیت نمایشی موجود در نقل حماسی این اشعار بررسی می‌شود؛ کیفیتی که پشت ظاهر فاخر این منظومه‌ها پنهان می‌شود، اما شواهد آن در یک متن شفاهی بنیاد غیرقابل انکار است. متون حماسی فارسی پس از سده نهم، متونی هستند که به نسبت حماسه‌های سده‌های پیشین پیوند بیشتری با منابع شفاهی نشان می‌دهند. برای این بررسی، به شیوه مطالعه موردی، یک متن حماسی شفاهی بنیاد انتخاب شده است: شاهنامه اسدی؛ متنی متعلق به سده‌های نهم تا دهم که به منابع شفاهی قرابت زیادی داشته است (← قائمی، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۱۳۱). در بررسی این متن نشان خواهیم داد، چگونه تکنیک نمایشی نقالان برای نقل داستان، در ساختار حماسه‌های منظومی که منبع آنها روایات حماسی شفاهی بوده، تبلور پیدا کرده است.

این متن مشحون از تعابیر و «گزاره‌های قالبی» (The Formulaic Narrative) مخصوص به زبان نقالان و شاهنامه‌خوانان است که آنها را در ضمن نظم‌ش گاه به کار برده است؛ تکرار جمله «والسلام» در پایان نقل‌ها، ریشه‌شناسی‌های عامیانه برای نام‌های خاص به شیوه نقالان (مثلاً بیت ۷۴۹)، اشاره به موجودات افسانه‌های عامیانه مثل دوالینه‌پا، نسناس، فیل‌سر، شیرمار، پیلگوش و گلیمینه‌گوش، سلاحهایی چون پرخش، درقه، سارنج، و دار شمشاد که ویژه متون عامیانه است، کاربردهای عامیانه و محاوره‌ای افعال و واژه‌ها چون زور زدن، کفتن (کپیدن)، می کشیدن، کباب کردن، ریشه شدن سپر، گامیش، همیدم (به جا همین دم)، هیرمن (به جای هیرمند) و به ویژه تکرار بن‌مایه‌های نقالان حماسی و حتی برخی کنایات و تشبیهات رایج آنها که به صورت گزاره قالبی در آمده است، چون تشبیه کشته شدن فرد به نصف کردن خیار (!)، و کاربرد افعال جعلی چون ریشیدن و تیزیدن و ترییدن و امثالهم جملگی از کیفیتهایی است که نشان می‌دهد، سراینده این متن، یک شاعر-نقال بوده، یا لاقلاً به نقل‌های شفاهی دسترسی داشته، به عنوان منبع از آنها ملهم شده است. شیوه داستان‌گردانی او نیز در پیوند میان داستانهای گوناگونی که با هم ترکیب کرده است، منطبق با تکنیکهای نقالی شفاهی است؛ مثلاً در حین روایت باده‌نوشی زرین‌قبا در مجلس بزم مهرانز، داستان را متوقف می‌کند، تا یاقوت‌پوش و براقیس جادو را آغاز کند:

تو این نامور را به می یار دار به من گوش جان را یکی برگمار

سخن بشنو از گُرد یاقوت‌پوش براقیس جادوی با بانگ و جوش

(شاهنامه اسدی، نسخه ۱۷۷۰: برگ ۱۱۰، ش.ب. ۵۷۵۲-۳) [۳]

تکنیکی که مطابق آن، نَقال برای دنبال کردن موازی چند اپیزود (فقره) داستانی، زمان را در یکی متوقف می‌کند و از دیگری شروع به نقل می‌کند. مثلاً متوقف کردن داستان و خواستن از مخاطب که آن را به یاد داشته باشد تا داستان دیگری را بشنود؛ کیفیتی در متن که شاعر به یاری آن داستانهای موازی را همراه با هم برای مخاطب به پیش می‌برد:

زمانی ز دستان فراموش کن ز رستم یکی داستان گوش کن
همان هم ز جنگی فرامرز شیر کریمان، جهان‌بخش با داروگیر
که با نره‌دیوان پیکارجوی نهادند هر سو به پیکار روی

(همان، ۶۴۹۴-۶)

این تکنیک، با گزاره‌های قالبی رایج نقالان، چون «شنو»، «گوش کن»، «... این جا بدار»، «... به ره بر بمان»، «... فراموش کن» و... داستان‌ها را با مفاصلی به هم وصل می‌کند و بین آنها حتی پیوندهایی ایجاد می‌کند:

و لیکن ز رستم شنو داستان ز میدان چو شد سوی لشکر روان

(همان، ۱۰۴۱۱)

به می خوردن ایدر تو ایشان بدار سخن بشنو از زال سام سوار
که از بهر جادو روان شد به راه به پیش جلو بود دیو سیاه

(همان، ۲۰۰۵۱-۲)

وزان سو تمور و نبرده‌سیران برفتند از پی، چو باد دمان
مر این هر دو خسته به ره بر بدار زمانی دو گوشت به من برگمار
که مهراس چون گوهر و سیم و زر گرفت و سوی راه بنهاد سر

(همان، ۱۶۰۹۴-۸)

بماندند ایشان و رستم برفت کنون بشنو این داستان شگفت
ز عفریت و صخره چو پرداختم یکی دلگشا داستان ساختم
ز کیخسرو، آن شاه با عدل و داد ز زال و فرامرز پهلونژاد

(همان، ۱۱۱۸۷-۸۹)

سراقه: بگفت این و بر شد سوی آسمان
تو او را به انجم دمی بازدار
که از چشم ایشان، زمین شد نهان
سخن بشنو از شاه چین و تّار
(همان، ۱۱۴۷۰-۱)

به یکسوی زنگی زوش دلیر
تو این هر دو جنگی به پیکار مان
ز جنگی تمور آن سرافراز مرد
که آراست تن بهر جنگ و نبرد
سِتاده همی دید بر گرد، چیر
کنون بشنو از من یکی داستان
(همان، ۱۱۹۸۴-۶)

تمور از بر کوه آمد به زیر
کنون از جهان بخش بشنو سخن
که با آن نقاب افکن پهلوان
به پیشش جلو بود، سهم دلیر
از آن نامور گرد لشکر شکن
بکوشید آن گرد روشن روان
(همان، ۱۲۱۳۰-۱۲۱۳۲)

تو گرشسب یل را در این جا بمان
شنو از جهان بخش یل داستان
(همان، ۲۰۵۲۱)

بشد آگهی سوی شاه جهان
کنون از سمن خان سخن گوش کن
که: «لشکر فرستاد خاقان، نهان»
ز این هر دو جنگی فراموش کن
(همان، ۲۱۲۵۲-۳)

در این بازی-روایت، معمولاً دو نوع گزاره قالبی کلیشه‌ای، یکی داستان اول را در جایی متوقف کرده، دیگری نقاب از داستان موازی دوم کنار می‌زند، تا داستان اول برای بازگشتی در آینده، پس ذهن مخاطب متوقف بماند:

کنون ای سراینده رازدان!
ز حال سلیمان سخن گوش کن
شهان و تهمتن به ره بر بمان
زمانی ز رستم فراموش کن
(همان، ۱۰۷۶۵-۶)

تو شه را آبا زال زر در سخن
یکی داستان از نهنگ دژم
ز من بشنو و گوش جان برگمار
بمان و یکی گوش بگشا به من
همان نیز از بدگهر شیردم
که ریزم بَرَت گوهر شاهوار
(همان، ۱۴۱۹۰-۱۴۱۹۲)

در استفاده از تکنیک مفصل روایی و در ساختار دایره‌ای، گاه شاعر به کاتب شعرش (با نام «نویسنده») و به وجود منبع مکتوبی از جنس طومارها (با عنوان «دفتر») که داستان را از روی آن می‌خواندند، اشاره دارد:

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| کنون از نویسنده داستان | به ره رستم و نامداران بمان |
| یکی داستان بشنو از شهریار | شهنشاه کیخسرو تاجدار |
| از آن هشت لشکر که در دشت ری | به پیکار بودند با شاه‌کی |
| سخنور ز دفتر چنین کرد یاد | به گاهی که گرشب فرخ‌نژاد |
| بر گرد زرین قبا بُد به بند | بدریید زنجیر شیر نژند |

(همان، ۱۸۴۹۹-۱۸۵۰۳)

او برای نامیدن خواننده خود (کسی که از روی دفتر می‌خواند)، از القابی چون سراینده استفاده می‌کند (همان، ۷۸۶۳-۴). مطابق این ساختار دایره‌ای، در اشعاری که بی‌واسطه از منابع نقلی (طومار یا نقل شفاهی) متأثر شده‌اند، یا این که توسط یک شاعر - نقال به نظم کشیده شده‌اند، شاعر به شیوه معمول در اجرای نمایشی نقل حماسی، از مخاطب می‌خواهد که داستان اول را در ذهنش متوقف کند، تا راوی داستان دیگری را پیش برده، بعد به این داستان اول بازگردد. این تکنیک، تبدیل به نوعی «مفصل روایی» [اصطلاحی که در این جستار اول بار به کار رفته است] شده، که داستانهای را همراه با هم پیش می‌برد و نوعی «ساختار دایره‌ای» به روایت می‌دهد. این با ساختار خطی روایات در شاهنامه فردوسی که یک داستان را پایان داده، داستان دوم را با خطبه‌ای آغازین، پس از ختم داستان پیشین، شروع می‌کند، کاملاً متفاوت است.

این ساختار در حماسه‌های قرن هشتم تا دهم غالب شده است که این می‌تواند از نقش قصه‌خوانان در شعر حماسی آن عصر حکایت کند. البته این شاعران با وجود زبان و تکنیک‌های روایی که ارتباط نقل و نظم را در این متون ثابت می‌کند، در عین حال به پیروی از سنت حماسی غالب، همه جا منابع خود را نامه خسروان یاد کرده‌اند. اشاره به منبع مکتوب، بخشی از سنت حماسه‌سرایی فارسی است که متأثر از شاهنامه فردوسی مرسوم شده است:

سراینده نامه باستان چنین زد رقم اندر این داستان

(همان، ۳۳۵۰)

فرزاد قائمی ۱۲۵

سراینده داستان کهن ز دفتر بدین سان سراید سخن

(همان، ۴۵۲)

سراینده نامه باستان چنین زد رقم اندر این داستان

(همان، ۳۳۵۰)

کنون از هزبر بلا داستان ز من بشنو از گفته باستان

(همان، ۵۷۴۵)

البته امکان دارد که او خود در دفتر یا نقل شفاهی‌ای که می‌شنیده، بدین شکل از راوی اصلی شنیده باشد؛ در هر حال او یا دفترخوان است، یا دفترخوان و کاتب خاص خود دارد یا حداقل از یکی از این دفترهای قصه‌خوانی یاری جسته است. حتی در برخی موارد، همچون فردوسی (متأثر از مقدمه ابومنصوری)، داستان را از زیان موبدان نقل کرده است:

نگارنده داستان کهن چنین گوید از گفت موبد، سخن

(همان، ۵۴۵۸)

همچنین گاه، چون فردوسی، او نیز از راویان قصص با نامهایی چون «پیر گوهرفروش» و «ترجمان» یاد می‌کند که می‌تواند از سنت نقل حماسی نشأت بگیرد. گاه نیز اشاره به دبیرانی می‌کند که از روی دفتر (دفتر خسروان) داستان را ترجمان می‌کنند و سراینده این متن، در حقیقت، داستان را از روی این منبع دوم و با یک واسطه از دفتر شه‌ریار نقل می‌کند؛ اشاره‌ای که می‌تواند تنها یک سنت ادبی باشد که از دیباچه شاهنامه به یادگار مانده است:

و لیکن ز دفتر سخن زد دبیر ز مشک این چنین زد رقم بر حریر

(همان، ۶۱۲۵)

و خود را چون راویان و نقال - خنیاگران قصص حماسی «بلبل» می‌خواند:

به دل بر فروزم ز آتش چراغ چو بلبل سراینده گردم به باغ

(همان، ۳۳۲۲)

علاو بر آسیای میانه، در هندوستان و پاکستان نیز - به خصوص در میان پارسیان و مسلمانان - نامیدن شاعران و خنیاگران به «بلبل» از گذشته‌های دور مرسوم بوده است (←

قائمی، ۱۳۹۲: ۴۲-۴۵). این اثر، در حوزه نقد منابع (source criticism)، نیز، با واسطه (بر مبنای یک دفتر نقل) یا بی‌واسطه، به حماسه‌های شفاهی و روایات نقلان می‌رسد. مهم‌ترین محور این وابستگی، اهمیت داستان هفت لشگر (هشت لشگر) در این متن است. داستان هفت‌لشکر، جنگی است عظیم و طولانی که میان سپاهیان ایران و توران در دشت ری روی می‌دهد. این داستان در عین حال که به بیان نبرد میان دو جبهه مخالف می‌پردازد، اوج تقابل و رویارویی فرزندان رستم را که دانسته یا ندانسته به جنگ با او می‌پردازند (تکرار الگوی نبرد رستم و سهراب)، به تصویر می‌کشد؛ متنی که شالوده طومارهای نقلان را تشکیل می‌دهد و در عصر قاجار چنان مشهور و محبوب بوده که نامش بر طومارهای جامع نقلان نهاده شده است. این نبرد یک «جنگ جامع» و شامل نبردهایی چون نبرد رستم با جهانبخش (فرزند فرامرز)، کوهکش، تمور (پسر برزو)، هزبر بلا، طور (فرزند جهانگیر) و همچنین نبرد رستم با جهانگیر (با تفاوت‌هایی نسبت به جهانگیرنامه قاسم مادح) است (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۳۰-۴۵۷). این نبرد بر مبنای داستان صف‌آرایی هفت و سپس هشت لشکر در دشت ری و نبردهای یکایک پهلوانان ایرانی با دشمنان آنها شکل گرفته، از الگوی جنگ بزرگ کیخسرو نیز متأثر شده است. در هر حال، تا زمان سرایش این متن، به اعتراف شاعر، این داستانها را به نظم کشیده نشده بوده است:

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| نیامد به گوش کس این داستان | نه بشنید کس، هیچ از باستان |
| نسفته کسی، گوهر راز او | همان ناشنیده کس، آواز او |
| بُدی بکر، این لؤلؤ شاهوار | بُسُفتم من این گوهر آبدار |

(همان، ۵۴۴۰-۵۴۴۲)

او در موارد دیگری نیز به خلافانه بودن اثر و عدم وجود داستانش در هیچ منبع مکتوبی حتی از عهد باستان اشاره می‌کند:

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| بگشتم به گرد جهان سر به سر | از این داستان، کس ندارد خبر |
| نشنید کس هرگز این داستان | ندارد کسی یاد از باستان |

(همان، ۱۹۸۱)

در حالی که برخی داستانهای دیگرش را، به سنت رایج در متون حماسی از زمان فردوسی، به منابع مکتوب یا باستانی نسبت می‌دهد:

ز رستم سرایم یکی داستان سخن گویم از گفته باستان

(همان، ۸۳۴۵)

نشیدن از باستان، به عدم وجود داستان در منابع مکتوب مشور و سفتن، به نظم نکشیدنش توسط شاعران اشاره می‌کند. این توصیف، عدم کتابت داستانها به نثر را نیز دربرمی‌گیرد و با توجه به وجود طومارهای مشور از دوره صفوی، شاید بتوان از این ادعای شاعر نتیجه گرفت که بخش عمده‌ای از منابع او شنیداری بوده، خود می‌تواند گواهی بر تقدم این اثر بر عصر صفوی و خلق منابع مشور و منظوم در این دوره باشد. در ادامه ابیات فوق، فهرستی از داستانهایی که قصد به نظم کشیدنش را دارد می‌دهد: داستان رستم و سخره دیو و کشتی گرفتنش با او و عفریت در نزد سلیمان (که در دوره صفوی با ورود امام علی کاملاً تغییر یافت)، داستان زرین‌قبا، داستان هشت لشکر در ری (که بعدها به داستان هفت لشکر تغییر یافت)، و داستان شمیلاس، پسر رستم یکدست، پهلوان معروف برزنامه جدید و طومار نقالی (همان، ۵۵۴۴-۵۵۵۲). به نظر می‌آید این داستانها به صورت مستقل در ادب شفاهی حضور داشته، اما پیوند آنها در یک اثر و تبدیل آنها به یک شاهنامه بزرگ (به سیاق فردوسی) محصول خلاقیت سراینده این متن بوده است.

نکته قابل ذکر دیگر درباره این اثر آن است که همچون بیغمی که فیروزشاه‌نامه را خطاب به محمود دفترخوان نقل کرده و او کتابت کرده، اسدی نیز کاتب یا دفترخوانی ویژه خویشان داشته است؛ چرا که خطاب به کاتب - به نشانه سنت مکتوب کردن روایت شفاهی - چنین می‌گوید:

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| کنون ای نویسنده، تو یاد گیر | نگه دار این داستان را به ویر |
| که از گردش چرخ دور اختران | چه آمد به روی دلیر و جوان |
| کجا شد ز میدان این اهرمن؟ | کی آید، چه سازد به دیو گشن؟ |

(همان، ۵۴۳۰-۵۴۳۲)

او در کنار خود یا علاوه بر نویسنده (کاتب)، خواننده یا سراینده دارد؛ کسی که شغلش خواندن داستانها و نگاه داشتن آنها به حافظه بوده است و یا به احتمال بیشتر (بر مبنای ابیات فوق که از نویسنده می‌خواهد داستان را به «ویر» بسپارد)، دفترخوانی داشته که هر دو وظیفه را توأمان عهده‌دار بوده است. صفت «رازدان» که برای سراینده به کار می‌برد، گویای

شغل دفترخوان بوده که داستان را هم از دفتر و هم از راز (از محفوظات ذهنش) باز می‌گفته است:

کنون ای سراینده زازدان! شهان و تهمن به ره بر بمان
ز حال سلیمان سخن گوش کن زمانی ز رستم فراموش کن

(همان، ۱۰۷۶۶-۷)

کسانی که نقل روایی را با نمایش موسیقایی همراه می‌کردند، تنها از سازهای زهی مثل رود و تار و بریط و امثال آن می‌توانستند استفاده کنند. اسدی نیز از سرودهای سراینده یا خواننده داستان که همراه با نواختن رود، داستان هشت لشکر را متوقف کرده، داستان رستم و زال را آغاز می‌کند، چنین یاد کرده است:

کنون هشت لشکر به جا بر بمان ز زال و رستم شنو داستان
سراینده این خوش‌آینده رود ز رستم بدین سان سراید سرود:
که در قاف، در پای کیوان حصار بمانند آن ناماران کار

(همان، ۵۱۶۶-۸)

البته در این تعبیر، و برخی تعبیر دیگر، این احتمال نیز هست که او، تابع یک سنت ادبی، داستان را از خامه خودش ولی از زبان راوی سوم شخص، با اغراضی چون فروتنی در پرهیز از کاربرد اول شخص (چنین می‌گوییم...) به کار برده باشد، یا در قالب یک سراینده-راوی که داستان را برای او می‌خواند (مثل سراینده یا خواننده ابتدای داستان «بیژن و منیژه» فردوسی) و حتی می‌تواند خیالی باشد، داستان را آغاز یا متوقف کرده باشد. از این بیت همچنین تبصر خوانندگان در استفاده از موسیقی برای نقل نیز مستفاد می‌شود (راوی بیژن و منیژه فردوسی نیز چنگ می‌نوازد). به اعتبار ابیات این منظومه، شاعر خود به ظرایف دستگاه‌ها و سازهای موسیقی مسلط است. حتی اگر در این متن، سراینده خود را داشته باشد، بعید نیست زمانی خود یک قصه‌خوان یا خواننده بوده باشد و در اصل به این طبقه که در دربارهای پرتشریفات امرای مغول هندی حضور شاخصی داشتند، تعلق داشته باشد. او حتی در آغاز روایت داستان رستم و عفریت، خطاب به خوانندگان و نویسندگان، از ایشان دعای خیر طلب می‌کند:

ز خوانندگان و نویسندگان درودی همی خواهم اندر جهان

کنون بشنو از کار رستم، سخن که چون رزم سازد بدان اهرمن

(همان، ۱۹۹۵-۶)

خطابی که از نقش این طبقه در نقل آثار حماسی در میان بزرگان و مردم حکایت می‌کند؛ موضوعی که تحقیقات بیشتری در آینده را در این باب اجتناب‌ناپذیر خواهد کرد.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به قدمت ادبیات کلاسیک حماسی و حماسه منظوم در فارسی و سایه سنگین متن عظیمی چون شاهنامه فردوسی، پس از شاهنامه تا دوره قاجار، کماکان جریان خلق حماسه شفاهی و نقل و گسترش روایات شفاهی به دست طبقه روایان تداوم داشته است و ضمن خلق آثار منظوم به تقلید شاهنامه، همچنان روایات شفاهی منابع مهمی برای خلق حماسه‌های کلاسیک بوده‌اند و از سده هشتم به بعد، به نسبت سده‌های پنج تا هفت، متون کلاسیک، از حیث نقد منابع، بیشتر به منابع شفاهی راه برده‌اند. عواملی چون گزاره‌های قالبی، ساختار داستان‌های موازی، شیوه‌های نمایشی در روایت و حضور کم‌رنگ‌تر روایات در منابع تاریخی و رسمی دلایلی هستند که نشان می‌دهند که شاعران از منابع شفاهی برای خلق منظومه‌های حماسی استفاده بیشتری کرده‌اند. دو شاخص را می‌توان برای بررسی نسبت یک حماسه کلاسیک (منظومه حماسی) با متن شفاهی و سنت نمایشی نقل تعریف کرد که میزان و کیفیت حضور این دو شاخص، میزان شفاهی بنیاد بودن یک متن حماسی را مشخص می‌کند: گزاره‌های قالبی (که از دیرباز مورد توجه بوده، اما در حماسه فارسی هنوز تحقیق جدی و مستقلی در مورد آن انجام نشده است) و ساختار دایره‌ای (موازی) داستان‌گردانی؛ موضوعی که اول بار در این مقاله طرح شده است و می‌تواند بخشی از نظریه شعر (بوتیقا) مربوط به شعر حماسی فارسی باشد. البته تبیین چنین نظریه‌ای هنوز به اطلاعات زیادی درباره سیر حماسه پارسی نیاز دارد و ما هنوز در اوایل این راهیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. مصحح محترم مصراع دوم را بدین شکل تصحیح نموده است: کسانی که این مکر برخاستند (!)
۲. تصحیح متن منظوم خاوران‌نامه، توسط نگارنده انجام شده، در حال انتشار در مجموعه انتشارات آستان قدس رضوی است که این متن، نیز در ادامه آن، تصحیح خواهد شد.

۱۳۰ بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد ...

۳. تصحیحی از این متن به همت آیدنلو با عنوان زرین‌قبا نامه (سخن، ۱۳۹۳) منتشر شده است. اما با توجه به نسخه‌ اساس متفاوت نگارنده در تصحیحی دیگر از این متن، و این‌که تصحیح همزمان با متن این مقاله در حال انتشار است، در این مقاله ضمن ارجاع به نسخه خطی اثر، در ارجاعات بعدی برای پرهیز از اطاله کلام، شماره ابیات در متن ذکر شده تا حدود آن در نسخه و تصحیح‌های مختلف مشخص شود.

کتاب‌نامه

- اسکندر بیک ترکمان (۱۳۵۰)، تاریخ عالم آرای عباسی، ج ۱، به کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، اصفهانی، جمال (مورخ ۱۳۱۹ ه.ق) دیوان جمال اصفهانی (کشف القنبل)، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، نسخه شماره ۱۳۴۱۵.
- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۶۹): فردوسی‌نامه، ۳ جلد، چاپ سوم: تهران، علمی. بداونی، عبدالقادر بن ملوک شاه (۱۸۶۸) منتخب‌التواریخ، به تصحیح احمدعلی، باهتمام کبیرالدین احمد، کلکته.
- بیغمی، محمد بن احمد# (۱۳۸۱) داراب نامه، دو جلد، ذبیح‌الله# صفا. چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی. حمزه‌نامه (۱۳۶۲) تصحیح جعفر# شعار. چاپ دوم. تهران: کتاب فرزاد.
- خوسفی، ابن حسام (۱۳۹۶-۷). خاوران‌نامه. تصحیح و تحقیق از: فرزاد قائمی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- شاهنامه اسدی (نسخه خطی). کتابت: سده ۱۳). کاتب: ناشناس. شماره نسخه: ۱۷۷۰. کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- صاحبقران‌نامه، نسخه کتابخانه ملی فرانسه، ش. ۲۷۹، مورخ ۱۰۷۶-۱۰۷۳
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۸)، "اشاره‌ای کوتاه به داستان‌گزاری و داستان‌گزاران تا دوران صفوی"، ایران‌شناسی، شماره ۳، پائیز، صص ۴۶۳ تا ۴۷۱.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۵): تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۵، چاپ دوم، تهران، فردوسی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹): حماسه سرایی در ایران، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
- طرسوسی، ابوطاهر محمد بن حسن (۱۳۵۶) داراب نامه؛ به کوشش ذبیح‌الله صفا، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- طومار سام‌نامه، تصحیح سیدحسن حسینی، تهران: نمایش.
- طومار نقالی شاهنامه. (۱۳۹۱). مقدمه، تصحیح و تعلیقات: سجّاد آیدنلو. تهران: به نگار.
- راوندی، مرتضی، (۱۳۸۲) تاریخ اجتماعی ایران، تهران: نگاه.

ربیع (۱۳۸۹). علی نامه (منظومه ای کهن). تصحیح: رضا بیات و ابوالفضل غلامی، تهران: میراث مکتوب.

رستم‌نامه، شماره ۱۲۹۶۴۲، کتابخانه مجلس، بی تا، کاتب نامشخص.

رستم‌نامه، (۱۳۱۷)، چاپ سنگی، شماره ۲۵۳۳۳۸، کتابخانه ملی

زرین‌قبا‌نامه: منظومه‌ای پهلوانی و پیرو شاهنامه از عصر صفویه (۱۳۹۳)، تصحیح سجّاد، آیدنلو، تهران: سخن.

زریری، مرشد عباس (۱۳۶۹)، داستان رستم و سهراب (روایت نقّالان)، ویرایش دکتر جلیل دوستخواه. تهران: توس.

کامرانی فر، احمد و نرجس معمار (۱۳۹۰)، «نقش و عملکرد قهوه خانه های تهران در دوره قاجار»، تاریخ اسلام و ایران، دوره جدید، پاییز شماره ۱۱، پیاپی ۹۵، صص ۹۹-۱۱۸.

فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی (۱۳۴۰) تذکره میخانه، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵): شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، ۴ مجلد (۹ج)، چاپ هشتم، تهران، نشر قطره.

فلسفی، نصرالله (۱۳۳۲) «تاریخ قهوه و قهوه‌خانه در ایران»، سخن، سال ۵، شماره ۳۳، صص ۲۵۸-۲۶۸. قائمی، فرزاد. (۱۳۹۲). «تحلیل سیر تاریخی سراینده-راویان و نقش سنت روایت شفاهی در روند نظم روایات پهلوانی در ایران». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۱: زمستان. پصص ۲۵-۵۷.

قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). «معرفی انتقادی، متن‌شناسی و نقد متنی حماسه ناشناخته شاهنامه اسدی». جستارهای ادبی. سال ۴۵. شماره سوم: پاییز. پیاپی ۱۷۸. صص ۱۰۵-۱۳۱.

قزوینی رازی، عبدالجلیل بن ابی‌الحسین (۱۳۳۱). بعضی مثالب النواصب فی نقض بعض فضائح الروافض (النقض). تصحیح میرجلال‌الدین محدث. تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار ملی.

کاشفی، حسین بن علی #فتوت‌نامه سلطانی. به کوشش محمد جعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

کلیات رستم‌نامه. (بی تا). تهران: مطبوعاتی حسینی. چاپ دوم.

گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۳۷): ویس و رامین، به اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، کتابخانه ابن سینا.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۳)، تاریخ تذکره های فارسی، تهران: کتابخانه سنائی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

محجوب، محمد جعفر. (۱۳۸۲)، ادبیات عامیانه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران نشر چشمه.

موسوی، سید سیامک (۱۳۸۲) نقل و نقالی (سیدمصطفی سعیدی و روایت‌هایش)، خرم‌آباد: افلاک.

۱۳۲ بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد ...

میرزا صادق وقایع‌نگار (مورخ ۱۲۲۵) راحه‌الارواح، نسخه خطی شماره ۴۲۳۶، کتابخانه آستان قدس رضوی.

میرشکری، محمد (۱۳۵۵)، «شاهنامه‌شناسی از دید مردم‌شناسی: نظری به تاریخچه شاهنامه‌خوانی»، هنر و مردم، تیر و مرداد شماره ۱۶۵ و ۱۶۶، صص ۵۷-۶۵.

نثر نقالی شاهنامه (۱۳۹۴)، تصحیح رضا غفوری، تهران: سیوند.

نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۵) گوسان پارسی (بررسی نقل و نقالی در نواحی ایران)، تهران: سوره مهر. هفت لشکر: طومار جامع نقالان؛ از کیومرث تا بهمن (۱۳۷۷)، به کوشش مهراڻ افشاری و مهدی مدائنی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.