

بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی بنیاد (بر مبنای مطالعه 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 سده اخیر با نام نقال یاد شده است. منبع منظومه‌های حماسی پس از سده نهم نیز بیش‌تر روایات این قصه‌خوانان و طومارهای آن‌ها بوده است. در این جستار، نسبت بین جنبه نمایشی معرکه‌گیری قصه‌خوانان و ساختار روایی این حماسه‌ها (بر مبنای مطالعه 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؛ هم‌چنان‌که 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)، حماسه شفاهی.

۱. مقدمه

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

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ghaemi-f@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۲

مرحله‌ای، تحت تأثیر عوامل مختلف اجتماعی — سیاسی و فرهنگی درمیان 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 درمیان اقوام گوناگون مختلف است و گاهی روایات حماسی درمیان یک قوم هیچ‌گاه به صورت نوشتاری درنیامده است.

در این جستار، ابتدا بحثی دربارهٔ بسترهای اجتماعی و سنت‌های شاخص قصه‌خوانی در گذشتهٔ ادبیات حماسی فارسی شده است. در بخش دوم، منابع متنی این قصه‌خوانان را بررسی کرده است. 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، ملأ، 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 نگه‌داشتن 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 بنگرید به مقدمهٔ صفا بر جلد اول *داراب‌نامهٔ بیغمی* و تعلیقات جلد دوم). این قصه‌خوانان و دفترخوانان، که در قرن ششم شهیرترین 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*، *قرآن حبشی*، *اسکندرنامه* و *داراب‌نامهٔ منسوب به طرسوسی*، *اخبار حمزه* (قصه یا رموز حمزه)، *امیر ارسلان نام‌دار*، *حسین کرد شبستری*، *سمک عیار*، *اسکندرنامهٔ مشهور کهن* (نسخهٔ مرحوم نفیسی با تصحیح افشار)، و *واریانت‌های متأخر*

داستان اسکندر برّی و بحری چون *اسکندرنامه* هفت‌جلدی منوچهرخان حکیم (که خود مرشد دفترخوان بوده)، و دیگر اسکندرنامه‌ها (در دو نوع اسکندرنامه‌ مشهور با نثرهایی که حتی در آن‌ها نثر فنی معتدل نیز دیده می‌شود و اسکندرنامه‌هایی با سبک محاوره‌ای طومارهای منفرد)، *داراب‌نامه* و *فیروزشاه‌نامه* (دنباله‌ داستان داراب)، هر دو از مولانا شیخ محمد بن شیخ احمد بیغمی (که کاتب آن «محمود دفترخوان» نام داشته) باقی مانده است: نوعی که در دوره صفوی به‌گونه غالبی تبدیل شده جای حماسه‌های پهلوانی منظوم را می‌گیرد (زوال حماسه 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 سابقه تاریخی آن‌ها مرتبط است (قزوینی رازی، ۱۳۳۱: ۳۴-۳۵). اما از قرن هشتم مناقب‌خوانان شیعی که پیش‌از آن بیش‌تر ذکر تاریخ یا مصیبت می‌گفتند به داستان‌های پهلوانی روی می‌آورند. حماسه‌های مذهبی که یک‌سره شیعی‌اند محصول همین رویکرد تازه‌اند. البته تقابل این دو گروه ریشه‌های کهن دارد. *علی‌نامه* ربیع (۴۸۲ ق) سندی مهم درباره تقابل «فضایلی - مناقبی» است. ربیع در این متن به‌صراحت مخالف شاهنامه‌سرایی است:

به شهنامه‌خواندن مزین لاف تو	نظر کن در آثار اشراف تو
تو از رستم و طوس چندین مگوی	در این کوی بیهوده‌گویان مپوی
که مُغ‌نامه‌خواندن نباشد هنر	علی‌نامه‌خواندن بود فخر و فر

(ربیع، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

علی‌نامه خواند خداوند هوش	ندارد خرد سوی شهنامه گوش
دروغ است آن خوب و آراسته	به‌طبع هواجوی، کش خواسته

(همان: ۴)

او به استفاده از شاهنامه‌خوانی در تقابل با حمزه‌خوانی و علی‌نامه‌خوانی اشاره می‌کند و با توجه به قدرت کرامیان در تشکیلات سیاسی غزنویان (به‌ویژه 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
بماند ز تو یادگاری دراز	میان خلایق بدان عزوناز
علی‌نامه و حمزه‌نامه به چند	بخوانند کاین هست بس ناپسند
بفرمود فردوسی را آن زمان	که تصنیف کن تو کتابی چنان
ز شاهان پیشین سخن یاد کن	دل غمگنان را بدان شاد کن

(همان: ۱۳۵-۱۳۶)

نکتهٔ جالب در این نقد اشارهٔ او به «رغبت خاص و عام» به‌عنوان دلیل نام‌نهادن 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 پیرداختند	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، به‌تصریح، اختصاص کتاب او به شاهان و پهلوانان پیشین دانسته است و به محبوبیت راویان قصص پهلوانی نه‌فقط در بین اشراف، بلکه در میان بدنهٔ جامعه نیز اقرار می‌کند. او نقل از حیدر و حمزه (ع) را بر نقل «پهلوانان و شاهان پیشین» فضیلت بخشیده است و حتی اشاره می‌کند که در رساله یا متن دیگر، به تفصیل، دربارهٔ این قیاس سخن گفته است؛ گرچه جهت اشارت او می‌تواند به آثار دیگرانی که سخنشان مورد تأیید اوست نیز بازگردد:

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

(همان)

اگر *علی‌نامه* را اساس قرار دهیم، این متن یک بازآفرینی از تاریخ نبردهای حضرت علی (ع) به زبان شاعرانه حماسی است. اگر مناقب‌های سده‌های چهارم و پنجم به‌گواهی ربیع مبنای روایاتشان (لااقل در مورد حضرت علی) واقعیت بوده و شخصیت‌های روایاتشان حیدر و حمزه بوده است، حماسه‌های متأثر از روایات مناقب‌ها درباره این دو شخصیت، پس از این متن، با فاصله چند قرن فترت، در قرون نهم (خاوران‌نامه، ۸۳۹ ق) و یازدهم (صاحب‌قران‌نامه، ۱۰۷۳-۱۰۷۶ 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 «برگزاف» خوانده، *علی‌نامه* را در مقابلش «راست» می‌نامید:

اگرچند شهنامه نغز و خوش است ز مغز دروغ است از آن دلکش است
من اندر *علی‌نامه* از روی لاف نخواهم که گویم سخن برگزاف

(همان: ۴)

ز شهنامه و رستم و گیو و طوس سخن نشنود دین مگر بر فُسوس
علی‌نامه خواند ز فان 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^۲ ابن حسام خوسفی، در قرن نهم، گنجی از افسانه‌های مناقب‌ها درباره حیدر است و مایه از تخییل دارد؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد روایات مناقب‌ها نیز از ذکر واقعیت (راستی) به سوی بافت تخییلی 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 *برزونامه* جدید است؛ یک پهلوان شکست‌ناپذیر، البته با پیراستگی و محامد اخلاقی و الگوی اخلاق و معنویت و حتی آراسته به اعجاز و خرق‌عادت. چنین کیفیتی درباره حمزه داستان حمزه نیز صادق بوده است.

خوسفی در *خاوران‌نامه* به جهان‌گردیدن عمرو امیه با حمزه و به داستان *حمزه‌نامه* نیز اشاره کرده است و به سفرهای حمزه در خاور اشاره دارد (خوسفی، ۱۳۹۶: ب ۵۶۲۱-۵۶۲۲) 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: ب ۵۷۸۹-۵۷۹۱). نکته شگفت

این‌که در جایی از منظومه، وقتی علی (ع) از عمرو امیه 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:

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
سخن‌گفتن از داستان‌های خوش	خوش است از شنیدن کنون سرمکش
«سراینده» بنشست و بنیاد کرد	ز حمزه یکی داستان یاد کرد

(همان: ب ۶۹۶۷-۶۹۷۰)

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

(همان: ب ۶۰۵۵)

هم‌چنین اشارهٔ 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 بدنهٔ جامعه به‌شمار می‌آمدند. صاحب‌قران‌نامه، در سدهٔ یازدهم، و متن کهن‌تر مثنوی/اخبار حمزه، که هم‌چون اسکندرنامه واریانت‌های بسیار متنوعی از آن بعد از این دو اثر، در سه سدهٔ اخیر، عمدتاً به نثر و بعضاً به نظم خلق شده است، سند دیگری برای این تصور است. سرایندهٔ این متن به‌صراحت در ضمن داستان‌هان به منابع مثنوی اشاره می‌کند که طومارهای حاوی «نقل»، با همین نام، و تواریخ بوده است. او حتی بین روایات نقل از تاریخ و منقول از قصه‌خوانان تفکیک قائل می‌شود که از این حیث بسیار شایستهٔ توجه است:

چو ز آن نقل تاریخ گفتیم بیش موافق شد از قصه‌خوان نقل پیش

(صاحب‌قران‌نامه، ۱۰۷۳: برگ ۱۴۴ b)

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

(همان: ۱۵۳ a)

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

(همان: ۱۶۳ a)

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

در این جا قصه‌خوان زد دو کف که لندهور و حمزه مقابل به‌صف

(همان: ۷۲ a)

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 رآویاتی 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 است همان اندکی است که صفا در *حماسه‌سرایی در ایران* آورده و نشان می‌دهد که او خود کتاب را ندیده است و فقط به ذکر شنیده‌هایی، بعضاً غلط، درباره آن بسنده کرده است (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷۹). اما همین اندازه باید گفت که این متن سند مهمی درباره سنت حمزه‌خوانی 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 *برزونامه* 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 رآویان که برخلاف عامه نقالان موجود در بدنه جامعه سواد خواندن داشته‌اند و 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 کسی

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۱ / ۱۱ / ۱۴۰)

رآوی داستان «بیژن و 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» دعوت می‌کرده است:

بیمای می تا یکی داستان ز دفترت برخوانم از باستان
پس آن‌گه بگفت ار ز من بشنوی به شعر آری از دفتر پهلوی

(همان: ۵/ ۸/ ۳۰ و ۳۶)

البته این دفتر پهلوی نمی‌تواند الزاماً کتاب‌هایی باشد که به زبان پهلوی نوشته شدند، چراکه ترجمه‌ها و منابع منتسب به تاریخ باستانی و حتی قصص و ترانه‌های به لهجه‌های مختلف ایرانی غیرزبان 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 درمیان مردم بوده است (گرگانی، ۱۳۳۷: ج ۷، ۲۹، ۳۳). قصص پهلوانی خلق شده بر مبنای نقل‌های شفاهی نیز مسامحتاً پهلوی خوانده می‌شدند. این راویان و گزارندگان نقش عمده‌ای در بازخلق منظوم آثار شفاهی (و نه الزاماً ترجمهٔ 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: ج ۸، ۲۵۵).

خواننده کسی بود که متن را به صدای بلند می‌خواند (برخواندن) تا «نویسنده» (کاتب) کتابت کند یا شاعر به رشتهٔ پیوند کشد (پیوستن). خوانندگان مردمی فاضل و شاعر و آگاه از ادب و دانش بودند که پس از شهرت در بدنهٔ جامعه در عصر تیموری به دربارهای پراکندهٔ حکومت‌های ترک و مغول هند راه می‌جستند. گاه در یک خاندان چند تن این شغل قصه‌خوانی و شاهنامه‌خوانی را برعهده می‌گرفتند. در سدهٔ 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 برجستهٔ 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 (گلچین معانی، ۱۳۶۳: ج ۲، ۳۹۰). همین موضوع زمینهٔ آشنایی او با این آثار را فراهم می‌کند و باعث می‌شود او از ترجمهٔ آثار فارسی به هندی و، به عکس، هندی به فارسی حمایت کند؛ آثاری چون *رزم‌نامهٔ عبدالقادر بدآونی* که ترجمهٔ فارسی *مهابهارتای* هندی بود. بدآونی، نویسندهٔ اثر مذکور، ضمن اشارهٔ صریح به ترجمهٔ قصص از فارسی به هندی (و به عکس) دربارهٔ اهتمام شبانه‌روز نقیب‌خان به قصه‌خوانی و اشتیاق اکبرشاه به شنیدن این آثار چنین می‌گوید:

حالیا [نقیب‌خان] شب و روز در خدمت پادشاهی [اکبرشاه] به‌جد قیام دارد و از یک قرن باز در خَلوات و جَلوات 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 خلیفه‌ زمان شده و جدایی از او یک لحظه متصور نیست ... (بداؤنی، ۱۸۶۸: ج ۳، ۹۷-۹۹).

در سدهٔ دهم، به‌روایت *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 تته (سند) و حاکم قندهار (متوفی: ۱۰۲۱ ق)، در درگاه خود کسانی چون ملا اسد قصه‌خوان، ملا عبدالرشید قصه‌خوان سندی، و میرعبدالباقی نهاوندی قصه‌خوان را داشت (اسکندریک ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۹۱؛ صفا، ۱۳۸۵: ج ۵، ۱۰۵۳). 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 و تعلیمات فقهی را رها کرده بود به تته، مرکز حکومت ارغونیان سند، رفت و در تربیت میرزا غازی‌بیگ مؤثر بود و بعد از مسموم شدن غازی‌خان در قندهار به خدمت جهانگیر گورکانی رفت و به لقب «حفیظ‌خان» (خان حفظ‌کننده) ارتقا یافت و در شمار خانان قندهار قرار گرفته بود (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۵۹۹-۶۰۰). عنوان «حفیظ»، خود، نشان می‌دهد که لازمهٔ شغل قصه‌خوانی از حفظ‌داشتن 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 به‌اقرار خودش برای کسی چون میرزا امان‌الله، پسر زمانه‌بیگ مهابت‌خان خان‌خانان، قصه‌خوانی می‌کرد و در قزوین، به‌سبب قصه‌دانی و خواندن داستان امیرحمزه از حافظه، از جانب او تشویق شده و به ملازمتش نائل شده بود از شعرگفتن میرزا امان‌الله نیز یاد کرده و این‌که او در اشعارش «امانی» تخلص می‌کرده است (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۷۶۲-۷۶۳؛ صفا، ۱۳۸۵: ج ۵، ۴۷۵-۴۷۸).

در دورهٔ صفوی، داستان‌گزاران و قصه‌گویی از خلوت دربارها به مجامع عمومی راه یافت و از داستان‌گویان و قصه‌خوانان، که تا پیش از قرن دهم به‌شیوهٔ معمول در *شاهنامه*

فردوسی آن‌ها را خواننده می‌نامیدند، با عنوان «ارباب معرکه» یاد می‌کردند. در این زمان، مناقب‌خوانان را، که پیوسته «مناقب اهل بیت» می‌خواندند، «مدّاح» می‌نامیدند و این مدّاحان انواعی چون ساده‌خوانان (مدح منظوم)، غرّخوانان (مدح نثری)، و مرصّع‌خوانان (مدح مرصع: مدحی مرکب از نظم و نثر) داشتند (کاشفی، ۱۳۵۰: ۲۸۰-۲۸۶). رازیان داستان‌ها و افسانه‌های کهن نیز، که از آن‌ها با عنوان قصه‌خوان، افسانه‌گوی، و نظم‌خوان یاد می‌کردند، در این عهد نقش مهمی در زندگی اجتماعی مردم و بزرگان در ایران و هند داشتند؛ اما باتوجه به تحریم داستان‌های کهن و اساطیر ایرانی و صدور حکم الحاد قصه‌خوانان به‌وسیلهٔ بعضی از عالمان شرع در عصر صفوی (به‌ویژه علمای مهاجر از شامات)، به‌تعبیر صفا، این قشر از رازیان از «مرشدان کامل» و اطرافیان‌شان بهره‌مندی چندانی نداشتند و به‌همین سبب است که این دسته از نگهبانان ادب پارسی را هم‌چون دیگر دسته‌های همانند، به‌ویژه مؤلفان و مترجمان و حافظان نسخه‌های داستان‌های ملی و غیرملی، بیش‌تر باید در درگاه‌های شاهان و امیران وابسته به آنان در هند سراغ گرفت (صفا، ۱۳۶۸: ۴۶۹). قصه‌خوانانی که در جغرافیای سیاسی صفوی قصه می‌خوانند نیز جذب داستان‌هایی چون مختار، ابومسلم، حمزهٔ سیدالشهدا، و ذکر مناقب (البته با آمیزه‌ای از افسانه) یا برخی داستان‌های عیاری می‌شدند؛ آثاری که در قالب داستان‌های منشور (نوع رمانس قهرمانی) به‌تدریج جای حماسهٔ منظوم را گرفتند و طبیعت روایات مناقب‌یاری را نیز از نقل حماسی تاریخ به‌سوی خلق حماسهٔ شفاهی شبه‌تاریخی برد.

بدین ترتیب، با انقراض نسل قصه‌خوانان سنی (فضایلی‌ها)، نسل جدید مناقب‌خوانان به‌وجود آمد که به‌جای مدح و ذکر مصیبت و نقل تاریخ، در کنار داستان‌های پهلوانی، قصهٔ پهلوانی شیعه می‌گفتند و مناقبی جای خود را به دو شاخهٔ مدّاح و نقّال داد که اولی ذکر مصیبت و نقل منقبت می‌گفت و دومی قصه. باوجوداین، و در عین رسوخ فراگیر تشیع به روایات پهلوانی و منقبت‌سرایی نقّالان در کنار نقل حماسهٔ شفاهی، نقّالی نیز چون شاهنامه‌خوانی هم‌چنان تا ادوار اخیر از تیغ منتقدان و منکران لحظه‌ای در امان نبوده است. یک سند مهم و جالب‌توجه در این باره رساله‌ای «ردّیه» متعلق به دورهٔ قاجار است؛ متعلق به شاعری به‌نام جمال اصفهانی که به *دیوان جمال اصفهانی* (چون حاوی اشعار دیگری از مؤلف نیز است) و *کشف‌القنبل* (!) (که دراصل نام بخش هجویهٔ دیوان است) موسوم شده است (کتاب‌خانهٔ مجلس شورای اسلامی، نسخهٔ ۱۳۴۱۵).

این کتاب در «ابتدا» شامل فصلی به‌نام «در معرفت حال نقّالان و انزجار طبیعت از حرکات ناقصهٔ ایشان» است که مشتمل بر نقدهای تندی بر نقّالی هم‌راه ذکر شواهدی از

تأثیرات مخرب این طایفه بر مردم است که به تعبیر وی، با هدف «واقف‌شدن رفقا و سایر موالیان و بصیرت خوانندگان و مشمئزداشتن قلوب ایشان بر بطون اعمال و افعال شنیع» کتابت یافته است. در ادامه، نیز درباب «خاتمه»، ضمن هجو و هزل زنده و ریکی 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: 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 تبیل 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 طبیب و قابله از خانه بیرون آمده باشد، محتمل است تا اتمام قصه نقال بیمار از دنیا رفته و مولود به دنیا آمده باشد» (همان: ۲).

آیا این جز موفقیت نقال و جادوی هنرش در نفوذ روایتش و توفیق وی در میخ‌کوب‌کردن 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» (همان: 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 فرداشب وعده داد» (همان)؛ آن‌هم درحالی که عتتر در سیاه‌چال تاریک به زنجیر کشیده شده و درحال 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 فن شعر (بوطیقا)، احساس تجربه ترس و شفقت نمایش است که برای بیننده به کاتارسیس (ترکیه) 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 الرحمن 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 عتر بی‌چارهٔ 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 ضمن احترام به فردوسی و نقل داستان معروف عطار دربارهٔ 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. درانتها نیز هجوهای رکیکی برای نقالانی چون مرشد نقال، مسمی به میرزا احمد شیرازی، ولد مرحوم درویش عبدالوهاب ساکن، و هم‌چنین مشهدی 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 گناهانی که اصفهانی برای نقالان برمی‌شمارد زبان‌بازی، افسانه‌خوانی، ترانه‌گویی، و اداواطوار است؛ اطواری که به‌اعتراف او، مردم خراسان پیوسته از حرکات ایشان سخن می‌راندند و همین باعث شد که آن‌ها را از شهر اخراج و متواری کنند (همان: ۱۳-۱۴). این تعریض اشاره به این واقعیت دارد که نقالان حرکات نمایشی خاص و سبک گفتار و تکیه‌کلام‌های 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، به‌ویژه با رویکرد حماسی، از چه کیفیت بنیادینی برخوردارند و این کیفیت چه تبلوری در حماسهٔ کلاسیک فارسی داشته است؛ آن‌هم در عصری که این حماسه از آن سنت شفاهی به‌عنوان 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 می‌کردند، کاغذی بود که در حین خواندن درنور دیده (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 می‌کردند و پشت آن‌ها را برای استحکام بیش‌تر با پارچه‌ای ظریف آستر کرده و 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 درمقابل 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 بود (فلسفی، ۱۳۳۲: ۲۵۸-۲۶۸؛ کامرانی و معمار، 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» [= چرخ‌زدن] سخن نقال (حق نقال 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 می‌افکند. این «دوران‌زدن» از چرخ می‌آمد که آخر نقل، شاگرد نقال (که به او «بچه‌مرشد» می‌گفتند) می‌زد و از حاضران مبلغی به‌عنوان

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 یا قربانی می‌کردند و به نقال پول می‌دادند تا سهراب را نکشد؛ گاه به دست‌وپای نقال افتاده، جان سهراب را به‌استغاثه 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؛ طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۱، 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 به‌خاطر رشوتی که گرفته بود، دستور داده بود نقالان از این‌پس سهراب را نکشند! طبق فرمان داروغه نوش دارو 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 این‌بار فتوای قتل مجدد سهراب را صادر می‌کند! (راوندی، ۱۳۸۲: ج ۶، ۶۸۸-۶۸۹).

بازار این نقل‌ها از اواسط پاییز تا اواخر زمستان، که فصل تعطیلی کشت‌وکار 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 علی اکبر (ع) بر دامان پدر می‌گفتند تا سوگواری به اوج برسد (طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۱: ۴۹). تعبیر معروف «به صحرای کربلا زدن» در زبان فارسی از همین سنت نقالان به‌یادگار مانده است.

یک دوره کامل نقالی که یک استاد نقل بیان می‌کرد، بسته به حجم روایاتی که او می‌دانست، معمولاً از شش ماه تا یک سال و حتی یک سال و نیم را دربر می‌گرفت و چرخه کاملش از آغاز داستان کیومرث و دوره «مه‌آبادیان» (به‌تعبیر نقالان) تا پایان دوره بهمن و داستان آذربرزین (باتوجه‌به نقش محوری رستم و خاندان سام یا به‌تعبیر نقالان «سامانیان») بود. به‌همین سبب، محدوده متنی طومارها نیز معمولاً حداکثر این بازه زمانی را دربر می‌گرفت. 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 به‌خصوصی داشتند. مثلاً دربارهٔ تقی عشقی، نقال شهیر تهرانی قهوه‌خانهٔ میرزا عباس عابدینی، می‌گفتند که در «زدن» داستان بیژن و منیژه تبحر داشته، یا دربارهٔ مرشد ولی‌الله ترابی گفته‌اند که پهلوان محبوبش فرامرز (به تعبیر نقالان فلامرز) بوده است (هفت لشکر، 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 *شاهنامه* فردوسی بود که از نخستین پادشاه (کیومرث) تا انتهای دورهٔ بهمن یا بخشی از این پیکرهٔ جامع را دربر می‌گرفت. این بدان معنی است که الزاماً هر طومار جامعی تا دورهٔ بهمن نمی‌رسید. مثلاً طومار حاضر تا داستان رستم و برزو و شمیلاس و رستم یک‌دست بیش‌تر نیست یا طومار جامع زریری، به‌نام کتاب نثر *شاهنامه* فردوسی به‌نقل از دوستخواه در سه جلد بود و از هبوط آدم (ع) آغاز و به داستان اسکندر ختم می‌شد (دوستخواه، مقدمه بر *داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: بیست‌وهشت تا سی‌ویک). «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 دربر می‌گرفت. اغلب متون عامیانهٔ منثور که از سده‌های دورتر مانده‌اند (چون *درب‌نامه*، *فیروزشاه‌نامه* و *اسکندرنامه* منثور، *داستان‌های حمزه* صاحبقران، *امیرارسلان نام‌دار*) 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 به‌شمار می‌آیند. برخلاف 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 نیز تداوم داشته است که نمونه‌اش متن معروف به *رستم‌نامه* منثور، *طومار رستم و سهراب* و *طومار سیاوش زریری*، طومارهای سیاوش، *سام‌نامه*، و *بیژن و منیژه* مرشد حسین کاشانی (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۱، ۲۶۵-۳۱۱؛ ج ۳، ۲۰۹-۳۲۷)، *طومار سام‌نامه* سید حسن حسینی (۱۳۸۰)، و *راحة‌الارواح* میرزا صادق وقایع‌نگار (تحریر ۱۲۲۵ ق) است؛ متنی که اگرچه طومار نیست، مانند طوماری منفرد، متن منثوری حاوی داستان برزو با شکل و سبک نوشتار ساده و گاه نزدیک به واگویهٔ گفتاری است.

با رشد طبقهٔ نقّالان در دو سدهٔ اخیر، به تدریج طومارنویسی سنتی شد که مراتب خاصی پیدا کرد و تنها نقّالان سرشناس و ارشد و استادان این هنر، که «مرشد» نامیده می‌شدند، حق داشتند که طومار بنویسند و هر مرشدی شاگردانی داشت که پس از طی آموزش‌هایی مفصل، طی مراسمی موسوم به «لنگ‌بستن» نقّال می‌شدند (مشابه سنت گُستی‌بستن در فرهنگ خسروانی که نوعی آیین تشریف بود) و طوماری داشت که برای «خلیفهٔ» خویش، که بهترین شاگردش بود، به میراث می‌گذاشت. هر متنی نیز طومار نبود و یک کتاب وقتی «طومار نقّالی» بود که چندین مرشد سرشناس آن را مُهر و تأیید کنند و طومار فاقد مُهر از نظر نقّالان سرشناس فاقد ارزش به‌شمار می‌رفت (محبوب، ۱۳۸۲: ج ۲، ۱۰۹۷-۱۰۹۹؛ موسوی، ۱۳۸۲: ۲۰-۲۸؛ هفت لشکر، ۱۳۷۷: سی و یک). طوماری با هفت مهر مرشدان سرشناس یک طومار 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، نقّال دیگر فقط وقتی می‌توانست آن نکته را نقل کند که به او اشاره کند (نوعی ارجاع). نقّالی فراتر از هنر به یک علم نیز نزدیک شده بود.

مرشد علاوه بر طومار ابزار دیگری نیز داشت؛ نقّالان 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 صحنهٔ شاخص تصویر می‌شد. اما در پرده سیری روایی از صحنه‌های داستان وجود داشت که نقّال یا پرده‌خوان برای هر بخش از داستان سراغ بخشی از این «تصویر روایی» می‌رفت. سبک تصاویر نیز سبک سادهٔ رایج نقاشان کم‌سواد موجود در بین عوام بود که مشابهش بر سردر گرمابه‌ها و دیوار عمارات و میدان‌های زیر بازارچه‌های بزرگ و دیوار قهوه‌خانه‌هایی دیده می‌شد که نقّالی در آن‌ها اجرا می‌شد؛ از این حیث، بدان نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز گفته می‌شود. هم‌چنین نقّال چوب‌دستی به‌نام «منتشا» و دستاری داشت که از آن برای بازسازی سلاح و کمند و ریسمان و هرآن‌چه برای اجرای داستان لازم بود استفاده می‌کرد (بنگرید به موسوی، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۵).

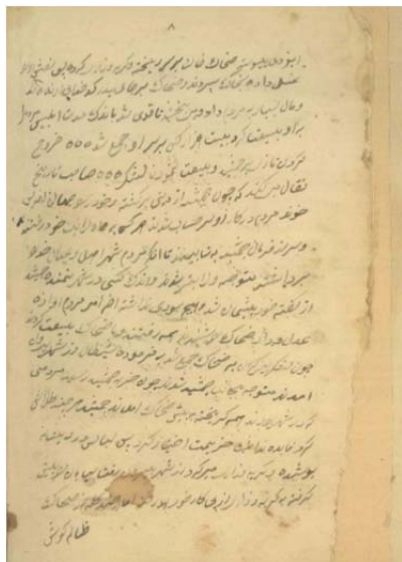
درحقیقت، نقّال یک راوی - بازیگر بود و به‌جای اشخاص داستان حس می‌گرفت، دیالوگ می‌گفت، و روایت می‌کرد. از نام‌آوا و حتی وسایلی چون شال، کلاه، و منتشا

(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 به صمیمیت حضور مخاطب در نمایش و جنبه معنوی آن ارتباط داشت که از فره‌مندی دایره می‌جوشید. طومار نیز درحقیقت خلاصه ساده‌ای از داستان بود که نقال به‌همراه داشت تا جزئیات مفصل داستان را از یاد نبرد. ازاین‌حیث، طومارها عمدتاً تک‌نسخه‌هایی بدخط، نامرتب، و فاقد نثر و نوشتار منسجم بودند و به‌همین 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. ازاین‌حیث 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. ازجمله 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 (نثر نقالی شاهنامه، ۱۳۹۴) یا برخی طومارهای موجود در کتاب‌خانه مرشد عباس زریبی در اصفهان که دوستخواه در مقدمه خود بر داستان رستم و سهراب تصویر صفحاتی از آن‌ها را منتشر کرده است (دوستخواه، مقدمه بر داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: بیست‌وهفت تا 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 ازاین‌دست نگاشته شده است.

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

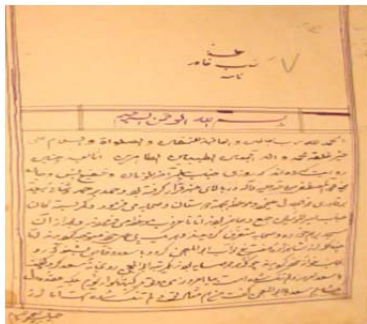


تصویر ۱. تصویر سمت راست طومار شماره ۴۰۳۶ از نوع دوم (تألیفی یا مهور) و تصویر چپ طومار شماره ۱۷۱۹۶ از نوع اول (نقال خوان یا بازی‌نامه) است که هر دو از نسخ کتاب‌خانه مجلس شورای اسلامی است.

طومار اول با خط نستعلیق تحریری خوش و ۳۷ تابلوی نقاشی رنگی با سبک قهوه‌خانه‌ای و نثری محاوره‌ای است. اما اندکی آراسته‌تر با عناوین مزین به شنگرف و انجامه و امضا و تاریخ و ذکر نام کاتب و صاحب کتاب (سفارش‌دهنده) است که برای خواننده مناسب است. طومار دومی صفحاتی با کیفیت پایین کاغذ، نگارش آشفته، جملات کوتاه و بریده و تحشیه‌های نامفهوم، و حجم بیش‌تر دیالوگ‌هاست که کارکرد بیش‌تر متن را برای اجرا (و نه خواندن) نشان می‌دهد.

بنابراین، طومارها بازنویسی راوی از روی کتاب‌های مشهوری چون شاهنامه فردوسی نیست، بلکه دربردارنده یک رشته کهن از روایات شفاهی‌اند که سینه‌به‌سینه صدها سال از نسلی به نسل بعد منتقل شده‌اند و خاستگاه بعضی از آنها حتی از آثار کلاسیک نیز کهن‌تر است. امروزه پژوهش‌گران اصلی‌ترین منابع آثار ادبی داستانی کلاسیک و شاه‌کارهای حماسی جهان را همین منابع شفاهی می‌دانند که به‌تدریج به منابع مکتوب رسمی راه جسته‌اند. از این جهت، این دسته از متون آثار ارزش‌مندی در شناخت منابع راستین شاه‌کارهایی چون شاهنامه‌اند و علاوه‌براین، با توجه به تعلق آنها به بدنه جامعه و مخاطبان عام دربردارنده تصویری بکر از فرهنگ، نوع زیست، طرز فکر و تمایلات، و حتی سبک گفتار و رفتار مردم عادی در طول تاریخ بوده است. به همین سبب، نام طومار در ادبیات شفاهی فارسی به یک نوع

ادبی تبدیل شده است؛ زیرا 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 طومار نقلی است 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؛ مثلاً، *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 اول‌بار 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 متشور بودند. تصاویری از چاپ‌های سنگی *خاورنامه* (ردیف بالا از راست: چاپ مطبوعه آقا محمد مهدی قاضی سعیدی، آقا محمد هاشم موسوی خوانساری، و چاپ شرکت سهامی طبع کتاب) و تک‌نسخه خطی شناسایی شده از آن (تصویر ردیف پایین).

طومار یا منفرد بود و داستان یک یا چند پهلوان خاص را روایت می‌کرد یا جامع بود و مجموعه‌ای از داستان‌ها را در بدنهٔ عظیمی دربر می‌گرفت. طومار نثر خاصی دارد که فارغ از قلم‌فرسایی‌های نثر فنی و پرطمطراق‌نویسی رسمی و دیوانی لحنی ساده، بی‌پیرایه، و گاه نزدیک به زبان محاوره دارد 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. تک‌نسخهٔ این طومار با شمارهٔ ۲۹۸۳ در کتاب‌خانهٔ مجلس موجود است که به‌همت مهران افشاری و مهدی مدائینی تصحیح شده است (هفت لشکر، ۱۳۷۷). دربارهٔ کاتب یا کاتبان این طومار چیزی نمی‌دانیم، ولی با توجه به مشهور شدن تعبیر «مشق کردن هفت لشکر ناصرالدین‌شاهی» که در گفتار بعضی از مردم به‌صورت یک ضرب‌المثل درآمده بوده (هفت لشکر، ۱۳۷۷: سی و چهار) محتمل است که مشق کردن (کتابت) این طومار با حمایت نظام دیوانی دربار ناصرالدین‌شاه یا سفارش بخشی از اشرافیت مرتبط با دربار قاجار خلق شده باشد. حرکتی که با حمایت نظام دیوانی عصر سامانی در خلق شاهنامهٔ 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 انگیزهٔ سیاسی داشته باشد.

بدین ترتیب، این منابع شفاهی در سه سدهٔ اخیر حضور متنی خود را به‌عنوان نوعی از ادبیات تثبیت کردند و راه رسیدن مستقیم متنی خود را به‌عنوان نوعی از کتاب، و نه صرفاً طریقهٔ نمایشی اجرای نقل، به‌سوی 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 (شاهنامهٔ 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 باقی‌ماندهٔ کیفیت نمایشی موجود در نقل حماسی این اشعار بررسی می‌شود؛ کیفیتی که پشت‌ظاهر فاخر این منظومه‌ها پنهان می‌شود، اما شواهد آن در یک متن شفاهی بنیاد غیرقابل انکار است. متون حماسی فارسی پس از سدهٔ نهم متونی‌اند که در مقایسه با

حماسه‌های سده‌های پیشین پیوند بیش‌تری با منابع شفاهی نشان می‌دهند. برای این بررسی، به شیوه مطالعه موردی، *شاهنامه اسدی*، که متن حماسی شفاهی بنیاد است، انتخاب شده است؛ 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 که 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 *شاهنامه* خوانان است که آن‌ها را گاه در ضمن نظم‌ش 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 دوآلینه‌پا، 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 زورزدن، کفتن (کپیدن)، می‌کشیدن، کباب‌کردن، ریشه‌شدن سپر، گامیش، همیدم (به‌جای همین‌دم)، هیرمن (به‌جای هیرمند)؛ و به‌ویژه تکرار بن‌مایه‌های نقالان حماسی و حتی برخی کنایات و تشبیهات رایج آن‌ها، که به‌صورت گزاره قالبی درآمده است، چون تشبیه کشته‌شدن فرد به نصف‌کردن خیار (!)؛ و کاربرد افعال جعلی چون ریشیدن و تیزیدن و تریدن و امثالهم جملگی از کیفیت‌هایی است که نشان می‌دهد سراینده این متن یک شاعر - نقال بوده است یا لاقبل به نقل‌های شفاهی دست‌رسی داشته و به‌عنوان 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 مهرناز 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 گرد یاقوت‌پوش براقیس جادوی با بانگ و جوش

(*شاهنامه اسدی*، نسخه ۱۷۷۰: برگ ۱۱۰، ب ۵۷۵۲-۵۷۵۳)^۳

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

- زمانی ز داستان 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: ب ۶۴۹۴-۶۴۹۶)
- این تکنیک با گزاره‌های قالبی رایج نقالان چون «شنو»، «گوش کن»، «... این جا بدار»، «...
به ره برِیمان»، «... فراموش کن»، و ... داستان‌ها را با مفصلی به هم وصل می‌کند و بین آن‌ها
حتی پیوندهایی ایجاد می‌کند:
- ولیکن ز رستم شنو داستان ز میدان چو شد سوی لشکر روان
(همان: ب ۱۰۴۱۱)
- به می‌خوردن ایدر تو ایشان بِدار سخن بشنو از زال سام سوار
که از بهر جادو روان شد به راه به پیش جلو بود دیو سیاه
(همان: ب ۲۰۰۵۱-۲۰۰۵۲)
- وز آن‌سو تمور و نبرده‌سران برفتند از پی، چو باد دمان
مر این هر دو خسته به ره برِ بدار زمانی دو گوشت به من برگمار
که مه‌راس چون گوهر و سیم و زر گرفت و سوی راه بنهاد سر
(همان: ب ۱۶۰۹۴-۱۶۰۹۵)
- بماندند ایشان و رستم برفت کنون بشنو این داستان شگفت
ز عفريت و صخره چو پرداختم یکی دل‌گشا داستان ساختم
ز کيخسرو، آن شاه با عدل و داد ز زال و فرامرز پهلوونژاد
(همان: ب ۱۱۱۸۷-۱۱۱۸۹)
- سراقه: بگفت این و برشُد سوی آسمان که از چشم ایشان، زمین شد نهان
تو او را به انجم دمی بازدار سخن بشنو از شاه چین و تّار
(همان: ب ۱۱۴۷۰-۱۱۴۷۱)
- به یک سوی زنگی زوش دلیر ستاده همی دید بر گرد، چیر
تو این هر دو جنگی به پیکار مان کنون بشنو از من یکی داستان
ز جنگی تمور آن سرافراز مرد که آراست تن بهر جنگ و نبرد
(همان: ب ۱۱۹۸۴-۱۱۹۸۶)

بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» ... ۱۳۳

تمور از بر کوه آمد به زیر
کنون از جهان بخش بشنو سخن
که با آن نقاب‌افکن پهلوان
به پیشش جلو بود، سهم دلیر
از آن نامور گرد لشکرشکن
بکوشید آن گرد روشن‌روان

(همان: ب ۱۲۱۳۰-۱۲۱۳۲)

تو گرسب یل را در این جا بمان
شنو از جهان بخش یل داستان

(همان: ب ۲۰۵۲۱)

بشد آگهی سوی شاه جهان
کنون از سمن‌خان سخن گوش کن
که «لشکر فرستاد خاقان، نهان»
ز این هر دو جنگی فراموش کن

(همان: ب ۲۱۲۵۲-۲۱۲۵۳)

در این بازی-روایت، معمولاً دو نوع گزاره قالبی کلیشه‌ای، یکی داستان اول را در جایی متوقف کرده و 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 بربمان
زمانی ز رستم فراموش کن

(همان: ب ۱۰۷۶۵-۱۰۷۶۶)

تو شه را آبا زال زر در سخن
یکی داستان از نهنگ دژم
بمان و یکی گوش بگشا به من
همان نیز از بدگهر شیردم
ز من بشنو و گوش جان برگمار
که ریزم برت گوهر شاه‌وار

(همان: ب 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
یکی داستان بشنو از شهریار
به ره رستم و نام‌داران بمان
شهنشاه کیخسرو تاج‌دار
به پیکار بودند با شاه‌کی
از آن هشت لشکر که در دشت ری

سخن‌ور ز دفتر چنین کرد یاد به گاهی که گرشسب فرخ‌نژاد
بر گرد زرین‌قبا بُد به بند بدریید زنجیر شیر نژند

(همان: ب ۱۸۴۹۹-۱۸۵۰۳)

او برای نامیدن خوانندهٔ خود (کسی که از روی دفتر می‌خواند) از القابی چون سراینده استفاده می‌کند (همان: ب ۷۸۶۳-۷۸۶۴). مطابق این ساختار دایره‌ای در اشعاری که بی‌واسطه از منابع نقلی (طومار یا نقل شفاهی) متأثر شده‌اند یا این که توسط یک شاعر — نقال به‌نظم کشیده شده‌اند. شاعر به‌شیوهٔ 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 به‌نوعی «مفصل‌روایی» [اصطلاحی که در این جستار اول‌بار به‌کار رفته است] تبدیل شده که داستان‌ها را همراه با هم پیش می‌برد و نوعی «ساختار دایره‌ای» به روایت می‌دهد. این با ساختار خطی روایات در شاهنامهٔ فردوسی، که یک داستان را پایان می‌دهد و 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 باوجود زبان و تکنیک‌های روایی که ارتباط نقل و نظم را در این متون ثابت می‌کند، درعین حال، به پیروی از سنت حماسی غالب، همه‌جا، منابع خود را «نامهٔ خسروان» یاد کرده‌اند. اشاره به منبع مکتوب بخشی از سنت حماسه‌سرایی فارسی است که متأثر از شاهنامهٔ فردوسی مرسوم شده است:

سرایندهٔ نامهٔ باستان چنین زد رقم اندر این داستان

(همان: ب ۳۳۵۰)

سرایندهٔ داستان کهن ز دفتر بدین‌سان سراید سخن

(همان: ب ۴۵۲)

سرایندهٔ نامهٔ باستان چنین زد رقم اندر این داستان

(همان: ب ۳۳۵۰)

کنون از هزبر بلا داستان ز من بشنو از گفتهٔ باستان

(همان: ب 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 دارد یا حداقل از یکی از این دفترهای قصه‌خوانی یاری جسته است. حتی در برخی موارد هم چون فردوسی (متأثر از مقدمه ابومنصوری) داستان را از زبان موبدان نقل کرده است:

نگارنده داسـتان کهن چـنین گوید از گـفت موبـد سخـن

(همان: ب ۵۴۵۸)

هم‌چنین گاه، چون فردوسی، او نیز از راویان قصص با نام‌هایی چون «پیر گوهر فروش» و «ترجمان» یاد می‌کند که می‌تواند از سنت نقل حماسی نشئت بگیرد. گاه نیز به دبیرانی اشاره می‌کند که از روی دفتر (دفتر خسروان) داستان را ترجمان می‌کنند و سراینده این متن، درحقیقت، داستان را از روی این منبع دوم و با یک واسطه از دفتر شهریار نقل می‌کند؛ اشاره‌ای که می‌تواند فقط 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: ب ۶۱۲۵)

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

به دل برفروزم ز آتش چراغ چو بلبل سراینده گردم به باغ

(همان: ب ۳۳۲۲)

علاوه بر آسیای میانه در هندوستان و پاکستان نیز (به‌خصوص 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 نقالان می‌رسد. مهم‌ترین محور این وابستگی اهمیت داستان «هفت لشکر» (هشت لشکر) در این متن است. داستان هفت لشکر جنگی است عظیم و طولانی که میان سپاهیان ایران و توران در دشت ری روی داد. این داستان درعین 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 نقالان را تشکیل می‌داده و در عصر قاجار چنان مشهور و محبوب بوده که نامش بر طومارهای جامع

نقّالان 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 جهانگیرنامهٔ قاسم مادح) است (هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۳۳۰-۴۵۷). این نبرد برمبنای داستان صف‌آرایی هفت و سپس هشت لشکر در دشت ری و نبردهای یکایک پهلوانان ایرانی با دشمنان آن‌ها شکل گرفته و از الگوی جنگ بزرگ کی‌خسرو نیز متأثر شده است. درهرحال، تا زمان سرایش این متن، به اعتراف شاعر، این داستان‌ها به‌نظم کشیده نشده بوده است:

نیامد به گوش کس این داستان	نه‌بشنید 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: ب ۵۴۴۰-۵۴۴۲)

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

بگشتم به گرد جهان سر به‌سر	از این داستان کس ندارد خبیر
ن‌بشنید کس هرگز این داستان	ندارد کسی یاد از باستان

(همان: ب ۸۹۸۱-۸۹۸۲)

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

ز رستم سرایم یکی داستان سخن گویم از گفتهٔ باستان

(همان: ب ۸۳۴۵)

نشیدن از باستان به عدم وجود داستان در منابع مکتوب منشور و سفتن و به‌نظم‌نکشیدنش توسط شاعران اشاره می‌کند. این توصیف عدم کتابت داستان‌ها به نثر را نیز دربر می‌گیرد و باتوجه به وجود طومارهای منشور از دورهٔ صفوی شاید بتوان از این ادعای شاعر نتیجه گرفت که بخش عمده‌ای از منابع او شنیداری بوده و این خود می‌تواند گواهی بر تقدم این اثر بر عصر صفوی و خلق منابع منشور و منظوم در این دوره باشد. در ادامهٔ ابیات مذکور، فهرستی از داستان‌هایی که قصد به‌نظم‌کشیدنش را دارد ارائه می‌دهد: داستان

رستم و صخره‌دیو و کشتی‌گرفتیش با او و عفریت 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: ب ۵۵۴۴-۵۵۵۲). به نظر می‌آید این داستان‌ها به صورت مستقل در ادب شفاهی حضور داشتند، اما پیوند آن‌ها در یک اثر و تبدیل آن‌ها به یک شاهنامه بزرگ (به سبب فردوسی) محصول خلاقیت سراینده این متن بوده است.

نکته مهم دیگر درباره این اثر آن است که هم‌چون بیغمی، که فیروزشاه‌نامه را خطاب به محمود دفترخوان نقل کرده و او کتابت کرده است، اسدی نیز کاتب یا دفترخوانی ویژه خویشتن داشته است؛ چراکه خطاب به کاتب، به نشانه سنت مکتوب‌کردن 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: ب 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 یا به احتمال بیش‌تر (بر مبنای ابیات مذکور 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) بازمی‌گفته است:

کنون ای سراینده رازدان! شهان و تهمتن به ره بریمان
ز حال سلیمان سخن گوش کن زمانی ز رستم فراموش کن

(همان: ب ۱۰۷۶۶-۱۰۷۶۷)

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

کنون هشت لشکر به جا بریمان ز زال و ز رستم شنو داستان
سرایندهٔ این خوش‌آینده رود ز رستم بدین‌سان سراید سرود:
که در قاف، در پایِ کیوان‌حصار بماندند آن نامدارانِ کار

(همان: ب ۵۱۶۶-۵۱۶۸)

البته در این تعبیر، و برخی تعبیر دیگر، این احتمال نیز هست که او، تابع یک سنت ادبی، داستان را از خامهٔ خودش ولی از زبان راوی سوم‌شخص با اغراضی چون فروتنی در پرهیز از کاربرد اول‌شخص (چنین می‌گویم ...) به‌کار برده باشد یا در قالب یک سراینده-راوی که داستان را برای او می‌خواند (مثل سراینده یا خوانندهٔ ابتدای داستان «بیژن و منیژه» فردوسی) و حتی می‌تواند خیالی باشد و داستان را آغاز یا متوقف کرده باشد. از این بیت هم‌چنین تبخیر خوانندگان در استفاده از موسیقی برای نقل نیز مستفاد می‌شود (راوی بیژن و منیژه فردوسی نیز چنگ می‌نوازد). به‌اعتبار ابیات این منظومه، شاعر خود به ظرایف دستگاه‌ها و سازهای موسیقی مسلط است. حتی اگر در این متن سرایندهٔ خود را داشته باشد، بعید نیست زمانی خود یک قصه‌خوان یا خواننده بوده باشد و دراصل 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 همی‌خواهم اندر جهان
کنون بشنو از کار رستم سخن که چون رزم سازد بدان اهرمن

(همان: ب ۸۹۹۵-۸۹۹۶)

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

۵. نتیجه‌گیری

باتوجه به قدمت ادبیات کلاسیک حماسی و حماسهٔ منظوم در فارسی و سایهٔ سنگین متن عظیمی چون شاهنامهٔ فردوسی، پس‌از شاهنامه تا دورهٔ قاجار، کماکان جریان خلق حماسهٔ شفاهی و نقل و گسترش روایات شفاهی به‌دست طبقهٔ راویان تداوم داشت و ضمن خلق آثار منظوم به تقلید شاهنامه هم‌چنان روایات شفاهی منابع مهمی برای خلق

حماسه‌های کلاسیک بوده‌اند و از سده هفتم 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 دلایلی‌اند که نشان می‌دهند 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 مستقلاً در مورد آن انجام نشده است) و ساختار دایره‌ای (موازی) داستان‌گردانی؛ موضوعی که اول‌بار 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 کرده است: «کسانی که این مکر برخاستند (!)».
۲. تصحیح متن منظوم *خاوران‌نامه*، که به‌دست نگارنده انجام شده است، در مجموعه انتشارات آستان قدس رضوی، در حال انتشار است که این متن نیز در ادامه آن تصحیح خواهد شد.
۳. تصحیحی از این متن به‌همت آیدنلو با عنوان *زرین‌قیانامه* (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 است تا حدود آن در نسخه و تصحیح‌های مختلف مشخص شود.

کتاب‌نامه

- اسکندربیک ترکمان (۱۳۵۰). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، ج ۱، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- اصفهانی، جمال (۱۳۱۹ ق). *دیوان جمال اصفهانی (کشف القنبل)*، کتاب‌خانه مجلس شورای اسلامی، نسخه ۱۳۴۱۵.

۱۴۰ کهن‌نامه ادب پارسی، سال هفتم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۵

- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۶۹). فردوسی‌نامه، تهران: علمی.
- بداؤنی، عبدالقادر بن ملوک‌شاه (۱۸۶۸). منتخب التواریخ، ج ۳، تصحیح احمدعلی صاحب، به‌اهتمام کبیرالدین احمد، کلکته.
- بیغمی، محمد بن احمد (۱۳۸۱). داراب‌نامه، به‌کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی.
- حمزنامه (۱۳۶۲). تصحیح جعفر شعار، تهران: فرزاد.
- خوسفی، ابن حسام (۱۳۹۶ ق). خاوران‌نامه، تصحیح و تحقیق فرزاد قائمی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۶۹). مقدمه بر داستان رستم و سهراب (روایت نقّالان)، نوشته مرشد عباس زریری، تهران: توس.
- راوندی، مرتضی (۱۳۸۲). تاریخ اجتماعی ایران، تهران: نگاه.
- ربیع (۱۳۸۹). به‌گزین علی‌نامه (منظومه‌ای کهن)، تصحیح رضا بیات و ابوالفضل غلامی، تهران: میراث مکتوب.
- زرین‌قبا‌نامه: منظومه‌ای پهلوانی و پیرو شاهنامه از عصر صفویه (۱۳۹۳). تصحیح سجاد آیدنلو، تهران: سخن.
- شاهنامه اسدی (نسخه خطی کتابت: سده سیزدهم هجری). نسخه ۱۷۷۰، کتاب‌خانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- صاحب‌قران‌نامه (۱۰۷۳ ق). نسخه کتاب‌خانه ملی فرانسه، ش ۲۷۹.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۸). «اشاره‌ای کوتاه به داستان‌گزاران و داستان‌گزاران تا دوران صفوی»، ایران‌شناسی، ش ۳، پاییز.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۵). تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، تهران: فردوس.
- طرسوسی، ابوظاهر محمد بن حسن (۱۳۵۶). داراب‌نامه، به‌کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- طومار سام‌نامه (۱۳۸۰ ش). تصحیح سید حسن حسینی، تهران: نمایش.
- طومار نقّالی شاهنامه (۱۳۹۱). مقدمه، تصحیح، و تعلیقات سجاد آیدنلو، تهران: به‌نگار.
- فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی (۱۳۴۰). تذکره میخانه، به‌اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵). شاهنامه، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- فلسفی، نصرالله (۱۳۳۲). «تاریخ قهوه و قهوه‌خانه در ایران»، سخن، س ۵، ش ۳۳.
- قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). «معرفی انتقادی، متن‌شناسی، و نقد متنی حماسه ناشناخته شاهنامه اسدی»، جستارهای ادبی، س ۴۵، ش ۳، پاییز.
- 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، ش ۳۱، زمستان.

بررسی سنت‌های قصه‌خوانی - نقلی و ساختار روایی «دایره‌ای» ... ۱۴۱

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

کاشفی، حسین بن علی (۱۳۵۰). *فتوت‌نامه سلطانی*، به‌کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کامرانی‌فر، احمد و نرجس معمار (۱۳۹۰). «نقش و عملکرد قهوه‌خانه‌های تهران در دوره قاجار»، *تاریخ اسلام و ایران*، ش ۱۱، پیاپی ۹۵، دوره جدید پاییز.

گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۳۷). *ویس و رامین*، به‌اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: ابن‌سینا.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۳). *تاریخ تذکرة‌های فارسی*، ج ۲، تهران: سنائی.

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

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

موسوی اسدزاده، سیدسیامک (۱۳۸۲). *نقل و نقلی: سید مصطفی سعیدی و روایت‌هایش*، خرم‌آباد: افلاک.

میرشکرایی، محمد (۱۳۵۵). «شاهنامه‌شناسی از دید مردم‌شناسی: نظری به تاریخچه شاهنامه‌خوانی»، *هنر و مردم*، ش ۱۶۵ و ۱۶۶، تیر و مرداد.

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

نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۵). *گوسان پارسی؛ بررسی نقل و نقلی در نواحی ایران*، تهران: سوره مهر.

هفت لشکر: *طومار جامع نقالان؛ از کیومرث تا بهمن* (۱۳۷۷). به‌کوشش مه‌ران افشاری و مهدی مدائنی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.