ویژه‌نامهٔ «قصه‌شناسی» فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۵، شمـارهٔ ۱۲، بهار ۱۳۹٦

شیوهٔ قصه‌گویی در *سمک عیار* و مقایسهٔ آن با سه داستان عامهٔ عیاری

سعید حسام‌پور [۱] *

(تاریخ دریافت: ۹٤/۱۲/٤، تاریخ پذیرش: ۹۵/۲/۲٦)

چکیده

این پژوهش برآن است تا شیوهٔ قصه‌گویی را در داستان ***سمک عیار***، با سه داستان عامهٔ ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامهٔ*** نقالی بررسی و مقایسه کند. برای این کار با استفاده از الگوی چتمن، میزان مشارکت راوی در داستان ***سمک عیار*** و همچنین برخی از ویژگی‌های سبکی خاص در این اثر (زبان و فضای عامیانه و طنز و مطایبه) تحلیل و با آثار دیگر مقایسه می‌شود. نتایج نشان می‌دهد مشارکت و حضور راوی هنگام وصف مکان، خلاصه‌های زمانی و وصف اشخاص در ***سمک‌عیار*** و ***داراب‌نامه*** پررنگ‌تر از دو اثر دیگر است. همچنین شیوهٔ مشارکت قصه‌گو در داستان ***سمک‌عیار*** گزاره‌های قالبی آغازین، گزاره‌های قالبی بین‌متنی و میان‌متنی متفاوت‌تر از ***داراب‌نامه***، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامهٔ*** نقالی است. البته از این نظر می‌توان شیوهٔ ***داراب‌نامه*** را حدفاصل شیوهٔ ***سمک عیار*** و ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** قرار داد.

---

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز (نویسندهٔ مسئول).

* shessampour@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: شیوهٔ قصه‌گویی، راوی، ***سمک‌عیار***، ***داراب‌نامه***، ***ابومسلم‌نامه***، ***اسکندرنامهٔ*** نقالی.

۱. مقدمه

داستان‌گزاران و راویان قصه‌ها نقش بسیار مهمی در انتقال فرهنگ برعهده داشته‌اند؛ داستان‌گزاری یا نقالی «جریان فرهنگی است که از زمان‌های دور در جامعهٔ ایران رواج داشته است. داستان‌گزاران داستان‌هایی از حماسه های قومی، ملی، دینی و واقعه‌های تاریخی و شبه‌تاریخی و مذهبی را که از داستان‌گزاران و قصه‌گویان پیش از خود شنیده بودند با کلامی سنجیده و آهنگین نقل می‌کردند» (بلوکباشی، ۱۳۸۵: ۲).

در قصه‌های عامه، افراد و گروه‌های گوناگونی حضور دارند؛ اما به نظر می‌رسد حضور عیاران در داستان‌های کهن‌تری مانند ***سمک عیار***، زمینه را برای ایجاد فضای ادب شفاهی بیشتر فراهم آورده؛ زیرا در آن روزگاران در داستان‌های بلند سنت بر این بوده است که شخصیت‌های اصلی از میان طبقات بالای جامعه انتخاب شوند. با توجه به این موضوع و با توجه به اهمیت داستان ***سمک‌عیار*** در میان آثار عامه، این اثر محور پژوهش حاضر انتخاب شد. برخی صاحب‌نظران زمان پیدایش آن را قرن ششم می‌دانند (ر.ک: خانلری، ۱۳٦۸: ۹۹۱/۲) و همچنین ریشه‌های شکل‌گیری آن را به پیش از ورود اسلام به ایران نسبت می‌دهند (ر.ک: ارجانی، ۱۳۸۵: ۹). از آن‌جا که تاکنون شیوهٔ قصه‌گویی در این اثر به صورت دقیق بررسی نشده است، از همین‌رو، در این پژوهش با مبنا قرار دادن جلد نخست ***سمک عیار*** شیوهٔ قصه‌گویی و به‌ویژه شیوه‌های مشارکت و حضور قصه‌گو در داستان بر پایهٔ دیدگاه چتمن بررسی می‌شود و پس از مشخص‌شدن ویژگی‌های مهم و برجستهٔ آن، با آثار دیگری مقایسه خواهد شد که عیاران در آن‌ها نقش دارند. برای مقایسهٔ شیوهٔ قصه‌گویی ***سمک عیار*** با دیگر داستان‌ها بهتر دانسته شد تا حدی به زمان تدوین آثار نیز توجه شود؛ بنابراین هنگام تحلیل، شیوه‌های قصه‌گویی در ***سمک عیار*** با ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامهٔ*** نقالی نیز مقایسه می‌شود. با توجه به اینکه ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی به باور استاد صفا «از قصاصان میان قرن هشتم و قرن نهم» است (داراب‌نامه، ۱۳۳۸: دوازده) و عیاران نیز در آن نقش دارند، این اثر انتخاب شد.

همچنین با توجه به اینکه ***ابومسلم‌نامه***، «قصهٔ یکی از شخصیت‌های واقعی و تاریخی دوران پس از اسلام است که هاله‌ای از افسانه و حماسه بر گرد زندگانی وی پدید آمده» (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۰۱) و قصه‌گویان تا زمان صفویه با شیوه‌ها و باورهای گوناگون خود، در آن دخل و تصرف کرده‌اند، شیوهٔ قصه‌گویی این اثر نیز با ***سمک عیار*** مقایسه شد. اثر دیگری که ***سمک عیار*** با آن مقایسه می‌شود، ***اسکندرنامهٔ نقالی*** است. این اثر به احتمال فراوان در دوران صفویه پدید آمده است و «نوعی تکامل در فن داستان‌پردازی را در سرزمین ما رقم می‌زند» (ذکاوتی، ۱۳۸۲: ۱۷۳). با توجه به مطالب گفته‌شده این پژوهش بر آن است تا شیوه‌های مشارکت قصه‌گو را در داستان بر پایهٔ دیدگاه چتمن و همچنین برخی از ویژگی‌های سبکی (زبان و فضای عامه و طنز و مطایبه) را در ***سمک عیار*** بررسی و آن‌ها را با ***داراب‌نامه***، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامهٔ نقالی*** مقایسه کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با این مقاله را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: دستهٔ نخست پژوهش‌های مرتبط با سنت شفاهی و نقالی؛ دستهٔ دوم پژوهش‌های مرتبط با چگونگی مشارکت و نقش راوی در قصه‌های کهن و گروه آخر پژوهش‌های مرتبط با داستان ***سمک عیار***. در پژوهش‌های گروه نخست مهم‌ترین اثری که در فصلی جدا و با عنوان «در بیان قصه‌گویان و قصه‌خوانان» به این موضوع پرداخته، ***فتوت‌نامهٔ سلطانی***، است. نگارنده در این فصل به اهمیت قصه، انواع قصه‌گویی و حالت‌های قصه‌گو هنگام نقل می‌پردازد (ر.ک: واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲-۳). پس از این اثر، باید به کتاب ***طرازالاخبار*** نوشتهٔ فخرالزمانی قزوینی اشاره کرد. نگارنده در این اثر انواع قصه‌های موجود را در چهار موضوع رزم، بزم، عشق و عیاری دسته‌بندی می‌کند و برای هر نوع، دوازده طرز در نظر می‌گیرد (ر.ک: فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۹۲). در دوران معاصر محجوب (۱۳۷٤) به صورت کلی و گذرا وضعیت نقالی و قصه‌خوانی را در ایران پیش و پس از اسلام بررسی می‌کند. پژوهشگر دیگری که فنون خلق اثر را در یکی از داستان‌های عامه تحلیل کرده، مارزلف است. وی گزاره‌های قالبی داستان حسین کرد شبستری را در سه گروه گزاره‌های عمومی، گزاره‌های محتوایی و گزاره‌های فشردهٔ تک‌واژه‌ای تحلیل می-

کند (مارزلف، ۱۳۸۵: ٤٣٩-٤٥٥). همچنین یاوری (۱۳۸۷) بر پایهٔ شیوهٔ مارزلف گزاره‌های قالبی را در داستان امیرارسلان بررسی کرده است. در پژوهش‌های صورت‌گرفته در دستهٔ دوم، حدادی (۱۳۸۹) در بخش‌هایی از مقالهٔ خود به چگونگی مشارکت راوی در داستان‌هایی مانند «حکایت مکاران» و «ذکر بردارکردن حسنک وزیر» می‌پردازد. خدادادی و دیگران (۱۳۹۳) مؤلفه‌ها و ابعاد شناختی راوی همه‌چیزدان را در ادبیات داستانی ایران بررسی کرده‌اند. در دستهٔ سوم، پژوهش‌های متعددی با رویکردهای متفاوت، داستان ***سمک عیار*** را بررسی کرده‌اند؛ اما نزدیک‌ترین آن‌ها به پژوهش حاضر عبارت‌اند از: ایران‌منش و دیگران (۱۳۹۳) که با نگاهی کلی برخی عناصر داستانی ***سمک‌عیار*** مانند شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و گفت‌وگو را در این اثر بررسی کرده‌اند و غلامرضایی (۱۳۹۳) به برخی ویژگی‌های کلی سبک‌شناسی ***سمک عیار*** پرداخته است و مواردی مانند اشاره به تقدیر در اتفاقات داستان، رفع ابهام از ذهن خواننده، فراوانی گفت‌وگو و توصیف‌های متعدد را از ویژگی‌های روایی آن می‌داند. همان‌گونه که ملاحظه شد تاکنون پژوهش‌های صورت‌گرفته به چگونگی حضور و مشارکت راوی و مقایسهٔ آن با دیگر آثار نپرداخته‌اند و می‌توان با پژوهش حاضر جنبه‌های تازه‌ای از شیوهٔ قصه‌گویی در ***سمک عیار*** را شناخت.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش، از روش تحلیل محتوای کیفی قیاسی بهره گرفته شده و رویکرد مورد استفاده در تحلیل داده‌ها، توصیفی-تفسیری است. همچنین، روند تحلیل، از کل به جزء، جمع‌آوری داده‌ها به روش اسنادی و واحد تحلیل، واژه، جمله، و پاراگراف است. در این پژوهش تنها به جلد اول ***سمک عیار***، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** بسنده شد؛ زیرا بررسی همهٔ جلدهای این آثار فراتر از حد یک مقاله بود و از نظر پژوهشگر لازم بود شیوهٔ ***سمک عیار*** با دیگر آثار مقایسه شود تا دگرگونی‌ها و تحولات مربوط به قصه‌گویی عامه(به‌ویژه در آثار عیاری) در ایران روشن شود و همچنین این حجم از کتاب‌ها می‌توانست به آنچه پژوهشگر درپی آن بود، پاسخ بدهد.

نزدیک‌ترین الگو در انتخاب مؤلفه‌های پژوهش و تحلیل داده‌ها، الگوی چتمن بود. ریمون‌کنان دربارهٔ الگوی چتمن، پس از تأکید بر جملهٔ «میزان دریافت‌پذیری از نهایت پوشیدگی به نهایت آشکارگی راوی در نوسان است»، مؤلفه‌های آن را برمی‌شمارد:

۱. توصیف مکان؛ ۲. تعیین هویت شخصیت‌ها؛ ۳. خلاصهٔ زمانی؛ ٤. توصیف شخصیت؛ ٥. ارائهٔ گزارش راوی از آنچه به ذهن شخصیت‌ها خطور نکرده است یا آن را بر زبان نرانده‌اند؛ ٦. نقد و نظر (ر.ک: ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۳٥).

«شش مقولهٔ بالا به ترتیب، نمودار شناخت و درک بیشترِ موضوعاتی است که در داستان بیان می‌شود و نشان‌دهندهٔ برداشت عمیق راوی از داستان است» (تولان، ۱۳۸۳: ۷۷).

با درنگ در این مؤلفه‌ها به خوبی روشن می‌شود از دید چتمن نشانه‌های حضور راوی در متن فراوان است؛ این نشانه‌ها گاهی در لایه‌های پنهان‌تر اثر هستند و گاه در لایه‌های سطحی‌تر. در داستان‌ها و قصه‌های عامهٔ ایرانی افزون‌بر مواردی که چتمن به آن‌ها اشاره کرده است، موارد دیگری نیز از مشارکت و حضور راوی دیده می‌شوند؛ ازجمله مهم‌ترین آن‌ها، عبارت‌ها و گزاره‌هایی هستند که راویان و قصه‌گوها در آغاز یا در جاهای دیگر متن از آن‌ها به دلایل مختلف بهره می‌گیرند تا انسجام و پیوند اجزای قصه را نگه دارند. مارزلف این‌گونه عبارت‌ها را گزاره‌های قالبی می‌نامد؛ «ضمن به خاطر داشتن رویکرد عمومی نظریهٔ مربوط به ادبیات شفاهی (فولی،۱۹۸۸) در این‌جا «گزارهٔ قالبی» برای اشاره به عبارات تکرارشونده‌ای به کار می‌رود که معنایی خاص را می‌رسانند و این معنا لزوماً از ظاهر خود عبارت به دست نمی‌آید» (مارزلف، ۱۳۸٥: ٤٤۰).

با توجه به مطالب گفته‌شده، به‌دلیل نقش و اهمیت گزاره‌های قالبی در تدوین قصه‌های عامه، در این پژوهش مؤلفهٔ استفاده از گزاره‌های قالبیِ شکل‌دهنده به روند خطی داستان نیز به مؤلفه‌های چتمن افزوده شد؛ این مؤلفه در پایان مؤلفه‌های دیگر بررسی خواهد شد.

گفتنی است در قصه‌ها، شخصیت‌ها بیشتر ویژگی‌هایی کلی و نوعی دارند و شخصیت‌پردازی به معنای امروزی دیده نمی‌شود؛ ازهمین‌رو، با توجه به نزدیکی دو

مؤلفهٔ ۲ و ٤ و تأکید هر دو بر معرفی شخصیت، این دو مورد ذیل مؤلفه توصیف شخصیت بررسی و تحلیل می‌شود.

٤. بحث و بررسی و مقایسه

۱-٤. میزان مشارکت و حضور راوی

۱-۱-٤. وصف مکان

توصیف مکان «به‌منزلهٔ کم‌ترین نشانهٔ حضور راوی است ... در فیلم یا نمایش این حوادث را می‌توان به صراحت نمایش داد. در داستان روایی این حوادث باید به خامهٔ زبان درآید و زبان از آنِ راوی است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۳). در بسیاری از داستان‌های عامه بنابر سنت، راویان گزاره‌ها و عبارت‌هایی را به صورت کلیشه‌ای (گاه با تغییرات اندک) می‌آورند و پس از آن به گزارش رویدادها می‌پردازند.

به طور کلی مکان در ***سمک عیار*** نقش بسیار پررنگی دارد و از مهم‌ترین مکان‌ها زندان و قلعه است. قصه‌گو به‌دلیل نقش ویژهٔ عیاران در نقب‌زدن و نجات‌دادن زندانیان از قلعه‌ها و زندان‌های طرف‌های مقابل با جزئیات زیاد و در جاهای فراوان به وصف آن‌ها پرداخته است؛ برای نمونه «جفتی درِ آهنین دید آویخته و درگاه قلعه به آهن و قلع محکم کرده. اگر استادان آهنگر خواستندی که به ده روز آن درگاه بکنند، نتوانستندی کندن» (همان، ۱۸۲/۱). این توصیف با توجه به هدف عیار که گشودن قلعه و راه‌یابی به آن است، سختی و مشکل پیش روی قهرمان را بیش‌ازپیش نمایان می‌سازد و بدین‌ترتیب وصف کارکرد مناسبی در متن پیدا می‌کند و در فضاسازی داستان مؤثر است.

در جایی دیگر راوی با استفاده از ذکر دقیق اندازهٔ مکان (چاه) و حتی تعداد افرادی که در آن می‌گنجند، تصویری قابل تجسم می‌آفریند که این دقت نشانگر آگاهی فراوان او از جزئیات و درنتیجه حضور بیشتر در داستان است. توصیف فضای چاه به کمک کنش‌های رفتاری و عاطفی شخصیت‌ها، رفتارهای کودکانهٔ فرخ‌روز و ناتوانی و عجز روزافزون و هماهنگی این اضطراب با تاریکی چاه، فضای کاملاً هماهنگی پدید آورده است که به انسجام داستان و فضاسازی مناسب آن می‌انجامد:

سر چاه تنگ بود و بن چاه فراخ و مقدار بیست گز بالای آن چاه بود. چون روزافزون به بن چاه رسید، کوفته گشت. ساعتی بنالید. فرخ‌روز را دربرگرفته به پای برآمد. گرد چاه برگشت، فراخ بود. دست وی به هیچ دیوار نمی‌رسید. فراخی چندان داشت که پنجاه سوار در آن جایگاه توانستندی بودن. روزافزون ... می‌گریست و فرخ‌روز را دربرگرفته می‌رفت که فرخ‌روز از آن بی‌هُشی باز هوش آمد. بر خود بجنبید تا قی‌کرد. از گرسنگی به گریه درآمد. روزافزون را غم بر غم زیادت شد. پستان‌بند بگشاد پستان در دهان وی نهاد. فرخ‌روز چون ساعتی بمکید، چون شیر نبود رهاکرد. به دست روزافزون را می‌زد و می‌گریست. روزافزون می‌نالید. زبان خود در دهان وی می‌نهاد (همان، ٤٣٦/٢).

همان‌گونه که اشاره شد از دیگر ویژگی‌های وصف مکان در این اثر ذکر عدد یا اندازهٔ دقیق برخی مکان‌هاست، برای نمونه ذکر ۱۲ برج برای یک قلعه (همان، ۳۰۷/۱) یا ذکر اندازهٔ راه قلعه (همان، ۳۰۵/۱). این جزئی‌نگری به گونه‌ای زمینه‌ساز اعتماد بیشتر شنونده به راوی می‌شود.

در ***داراب‌نامه*** وصف مکان‌هایی مانند قصرها، باغ‌ها، بازارها، جزیره‌ها و زندان‌ها پررنگ است و قصه‌گو در این وصف‌ها فرصتی می‌یابد تا با استفاده از تنوع تصویرها توانایی خود را به شنونده نشان دهد؛ برای نمونه در وصف باغ چنین گفته است:

انواع درختان با میوه‌های گوناگون بر سر اشجار و هوا از زلف پرتاب بنفشه جیب صبح به مشک ناب‌آلوده و بوی صدرهٔ گل احمر در پیراهن سحر گرفته ... حوضی پرآب ... آن آب از حرکت صبا چون زلف دلبران معقد شدی و گاه از ردش باد به کردار عیبه‌های جوشن بر یکدیگر افتادی ... (بیغمی، ۱۳۳۸: ٤١، ۲۳۵).

همچنین وصف قلعه (همان، ۹۱)، قصر (همان، ۲۰۸، ۲۲۰)، جزیره (همان، ٧٤، ٨٥)، بیابان (همان، ۱۰). تفاوت وصف مکان در ***سمک عیار*** و ***داراب‌نامه*** این است که وصف‌های ***داراب‌نامه*** شباهت بیشتری به آثار رسمی پیدا می‌کنند و در چنین مواقعی خواننده نمی‌پندارد داستانی عامیانه می‌خواند و این وصف‌ها مانند وصف‌هایی است که فخرالزمانی از آثار رسمی و ادبی فارسی برگزیده است (ر.ک: فخرالزمانی، ۱۳۹۲: ٤٥٤-٤٧٠). با توجه به شعرهایی که قصه‌گوی ***داراب‌نامه*** در جاهای مختلف ذکر می‌کند و همچنین با توجه به زبان، واژگان و آرایه‌های ادبی فراوان این‌گونه وصف‌ها، می‌توان گفت قصه-

گو بیشتر از فضای رسمی نظم و شعر آن دوران تأثیر پذیرفته است؛ درحالی‌که وصف‌ها در ***سمک عیار*** نرم‌تر، روان‌تر و ساده‌تر و تا حدی به زبان گفتار آن روز نزدیک هستند و کارکرد داستانی بیشتری هم دارند.

وصف مکان در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه***، چندان پررنگ نیست و حضور راوی در چنین مواردی کوتاه است؛ برای نمونه «باغی مانند خلدبرین» (منوچهر حکیم، ۱۳۲۷: ۷۲)، «می‌آمدند تا به دامن کوهی در پای آن کوه چشمه‌ای است و درختی چهار صفه در پای آن درخت بسته‌اند» (همان،۱۱، ۳٦، ٤۱)، «خندق شش گز مغاک و سی گز پهنا دارد» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ٤۰/۲)، «در پهلوی حصار دکانی هست و آن دکان رنگرزی است و چاهی در آن دکان هست» (همان، ۲۸۳/۲، ۲۸٤). نکتهٔ مهم در نمونه‌های ذکرشده از ***ابومسلم‌نامه***، این است که وصف‌های کوتاه **آن** بیشتر کارکرد داستانی دارند و تا حدی با حوادث داستان در پیوند هستند.

۲-۱-٤. وصف شخصیت‌ها و تعیین هویت آن‌ها از سوی راوی

راویان برای معرفی شخصیت‌ها از روش‌های گوناگونی بهره می‌گیرند؛ ازجمله گاه با نسبت‌دادن برخی صفت‌ها مانند زیبایی، زشتی، قدرتمندی و ... از آغاز زمینهٔ شناخت شخصیت را برای مخاطب فراهم می‌آورند؛ این کار «مبین پیش‌شناخت راوی از شخصیت است» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۳). راویان در قصه‌ها **از** این شیوه به فراوانی استفاده می‌**کنند** و می‌توان آن را به پیروی از سنت ادبی آن دوران دانست. قصه‌گو در ***سمک عیار*** از روش‌های متعددی برای وصف و تعیین هویت شخصیت‌ها بهره می‌گیرد، ازجمله:

– به صورت مستقیم و به کمک تشبیه‌ها و استعاره‌های گوناگون و تا حدی تکراری (فقط در برخی موارد ممکن است تغییرات اندکی در ساختار گروهی وصف پدید آورد) شخصیت را معرفی می‌کند؛ این شیوه نقش مهمی در تدوین قصه دارد؛ برای نمونه قصه‌گو دربارهٔ معشوقگان تصویرهای تقریباً هم‌مانندی از زیبایی آن‌ها ارائه می‌دهد؛ اما دقیق‌ترین و جزئی‌ترین وصف ظاهر را از مه‌پری دارد: قصه‌گو از فرق سر معشوق شروع می‌کند، با دقت اجزای صورت او و اندام‌هایش را به تصویر می‌کشد؛

پایهٔ اصلی این تصویرها تشبیه‌های حسی و ملموس است و برای مخاطب، زمان راوی به خوبی قابل مجسم کردن است: « ... مژه چون تیر آرش، بینی چون تیغ و دهانی چون نیمه دینار ... شکمی چون آرد میده که به حریر بیزی و به روغن بادام بسرشی» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳/۱). همچنین دربارهٔ پادشاهانی که مسن‌تر هستند، به قدرت ظاهری و جسمی آنان نمی‌پردازد و بیشتر بر شیوهٔ رفتار و تعامل او با مردم سرزمینش تأکید می‌کند، اوصافی مانند با عدل و داد، نیک‌رفتار و ... (همان، ۱۳۸۵: ۱/۱، ۳۷/۱) و وزیران در این اثر معمولاً پیر هستند و ریشی بلند دارند (همان، ٢٦٠). اما برای شاهزادگان و پهلوانان ظاهر و قدرت جسمی آن‌ها حتماً توصیف می‌شود؛ هر چند توصیف این گروه از جنبه‌های زیادی مانند یکدیگر است: تقریباً همه بلندبالا، فراخ‌سینه، ستبربازو و قوی‌ساعد هستند. البته گاهی به‌دلیل ویژگی خاص یک پهلوان ممکن است به آن ویژگی اشاره شود و در این وصف‌ها به خوبی می‌توان از نگرش راوی نسبت به پهلوان نیز آگاه شد: «سیاهی دید که می‌آمد بر مثال مناره‌ای همچون قیر سخت و باهیبت، ازین زشتی، دیوشکنی، عفریت صورتی، غورهیکلی» (همان، ۳۵۲، ۵۵۹).

– در برخی موارد قصه‌گو برای تعیین هویت، چند صفت و ویژگی از شخصیت را می‌آورد و سپس نامش را می‌گوید؛ برای نمونه «خادمی بود سیاه، زشت، نام او منکول» (همان، ۳۲۰؛ نیز همان، ٦٦، ۷۵، ۸٤، ۹۸، ۳۲۸، ۳٤٤). به نظر می‌رسد آوردن صفت‌ها و پس از آن نام فرد از سوی قصه‌گو، گونه‌ای تعلیق در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و نام شخصیت بیشتر در ذهن او می‌ماند. البته نام‌های انتخاب‌شده از سوی راوی هم در ***سمک عیار*** به شناسایی شخصیت‌ها کمک می‌کند؛ همان‌گونه که در دو نمونهٔ یادشده و بسیاری دیگر از نام‌های این اثر می‌توان دید.

– در این داستان مانند بیشتر داستان‌های عامه موضع‌گیری قصه‌گو نسبت به شخصیت‌ها در نوع صفت‌هایی که به آن‌ها می‌دهد، آشکار است و از طریق این صفت-ها، هویت شخصیت‌ها نیز بیشتر روشن می‌شود؛ برای نمونه «آن شاهزاده‌ی نامور ... و آن دایهٔ روسیاه ... » (ارجانی، ۱۳۸۵: ۵۰/۱) یا «دایهٔ بدروی بدشکل بدخوی بدبوی بدفعل» (همان، ٤١) این موضع‌گیری و نگرش راوی نسبت به شخصیت‌ها را حتی می‌توان در وصف نوع لباس آن‌ها آشکارا دید؛ برای نمونه در «حبشی درآمد مانند کوه‌پاره‌ای تنبان

چرمین پوشیده. از آن طرف خورشیدشاه نیز در میدان درآمد مانند سروی» (همان، ٤٢/١). در یک‌جا توصیف قصه‌گو دربارهٔ یک شخص و موضع‌گیری او قدری عجیب است؛ چون در جاهای دیگر راوی این‌گونه با صفاتی توهین‌آمیز اشخاص را وصف نمی‌کند. البته رنگ و بوی فضای عامه بر این گفت‌وگو حکم‌فرماست: «(عادون) بانگ بر فتاح زد. گفت: ای سیاه نابکار موش‌خوار، چند خود را ستایی؟ ای عاصی گشتهٔ بدبخت!» (همان، ۲۰۷/۲).

عیاران گروه دیگری هستند که راوی در توصیف آن‌ها در موارد بسیار فراوان به شناسایی شخصیتشان می‌پردازد و از این نظر می‌توان ***سمک عیار*** را گونه‌ای دائرةالمعارف عیاری دانست؛ آن‌ها نقش بسیار مهمی در حوادث و ماجراهای داستان دارند و قصه‌گو در جاهای مختلف به وصف ظاهر، رفتار و حالات و اندیشه‌های آنان می‌پردازد؛ در هر چهار اثر قصه‌گویان به ظاهر عیاران پرداخته‌اند؛ در ***داراب‌نامه*** و ***سمک عیار*** عیاران لباس‌هایی نمدی می‌پوشند (بیغمی، ۱۳۳۸: ۲٥٦؛ ارجانی ۱۳۸٥: ٤۳/۱). در ***اسکندرنامه*** و ***ابومسلم‌نامه*** به جنس لباس عیاران مانند دو اثر پیش‌گفته اشاره نشده و گاهی به صورت کلی به لباس شب‌روی (منوچهرحکیم، ۱۳۲۷: ۱۲، ۱۳) و در ***اسکندرنامه*** به پاتاوهٔ نمدی اشاره شده است (همان، ۷). به طور کلی در ***سمک عیار*** و ***اسکندرنامهٔ نقالی*** کنش‌ها و شگردهای عیاری بسیار پررنگ‌تر از ***داراب‌نامه*** و ***ابومسلم‌نامه*** است. به نظر می‌رسد دلیل حضور کم‌رنگ‌تر عیاران در ***داراب‌نامه*** این است که تأکید قصه‌گو بیشتر بر نقش فیروزشاه، فرزند داراب، و جنگ‌های او برای رسیدن به معشوق است و از همین‌رو، زمینه‌های مناسبی برای توجه بیشتر بر کنش‌ها و شگردهای عیاری فراهم نمی‌شود. در ***ابومسلم‌نامه***، به دلیل اینکه مرز میان پهلوانان و عیاران خیلی مشخص نیست و بسیاری از افرادی که میدان‌داری می‌کنند، در صورت نیاز دست به عیاری نیز می‌زنند و تأکید قصه‌گو بر جنگ ابومسلم و یارانش با مروان و سپاه اوست، بنابراین تأکید بیشتر بر صحنه‌های نبرد است و البته هرجا لازم به استفاده از عیاری باشد، عیاران اقدام لازم را انجام می‌دهند.

تفاوت مهم و بنیادی ***سمک عیار*** با دیگر آثار عیاری این است که قصه‌گو در این اثر در تعیین هویت عیاران، ویژگی‌هایی مانند جوانمردی، رازداری، وفای به عهد و خیانت

نکردن به دوست را بسیار برجسته می‌کند؛ خود عیاران نیز در جاهای مختلف هنگام گفت‌وگو بر این ویژگی‌ها تأکید می‌ورزند؛ برای نمونه (ارجانی، ۱۳۸۵: ۴۳/۱، ٤٤، ٤٧، ٥٦، ٦٤). برخلاف ***سمک عیار*** در آثار دیگر تأکید بر کنش‌های عیاری است و تقریباً قصه‌گو به اخلاق و منش عیاری هیچ اشاره‌ای نمی‌کند؛ برای نمونه بیغمی در وصف یکی از عیاران می‌گوید: «عیاری، طراری، خنجرگزاری که ... از دو طرف خنجری آبدار درآویخته، ازین سیاهی، گردن‌باریکی، دست درازی، حیله‌بازی ... » (بیغمی، ۱۳۳۸: ۲۷۹). وصف عیاران در ***اسکندرنامه*** فضای عامیانه‌تری به خود می‌گیرد، «مرد کوسج که سیزده موی نجس در چانه و هفت قنطوره مروارید در بر و چهار خنجر شاخ بر شاخ به دور کمر زده» (منوچهر، ۱۳۲۷: ٤٩). کارهای عیاران در این اثر قدری عجیب و غریب است؛ عیاری که با پوشیدن جلد سگ کارهای خود را پیش‌می‌برد (همان، ۲۲).

وصف‌هایی که راوی در ***داراب‌نامه*** برای تعیین هویت شخصیت‌ها آورده است، گاه حتی با تفصیل بیشتر از ***سمک عیار*** همراه می‌شود و اگر در ***سمک عیار*** گه‌گاهی وصف‌ها کارکرد داستانی دارند، در ***داراب‌نامه*** این نمونه‌ها به ندرت پیدا می‌شود. قصه‌گو در موارد فراوانی به شیوه‌ای طولانی به وصف شخصیت و یا حالت او با گزاره‌های تقریباً کلیشه‌ای می‌پردازد؛ این‌گونه وصف‌ها، سه ویژگی عمده دارند:

نخست اینکه تفاوت چندانی در توصیف زنان و مردان دیده نمی‌شود و در بسیاری از ویژگی‌ها مانند یکدیگر هستند.

ویژگی دوم این است که قصه‌گو علاقهٔ فراوانی به مانند کردن زیبایی شخصیت‌ها به ماه و خورشید دارد و تقریباً در هر وصفی می‌توان به نوعی این تشبیه را دید. دیگر اینکه در بسیاری از موارد زبان و آرایه‌های به‌کار رفته در این وصف‌ها تناسب چندانی با فضای کلی داستان ندارند و گاهی حتی جنبهٔ تکلف‌آمیز به خود می‌گیرند و شباهت بسیاری به نمونه‌هایی دارند که در ***طرازالاخبار*** از متن‌های رسمی ادب فارسی ذکر شده است، برای نمونه قصه‌گو برای وصف زیبایی عین‌الحیات، معشوق فیروزشاه در هشت جا به تفصیل دربارهٔ او سخن می‌گوید (بیغمی، ۱۳۳۸: ۱۵، ٤٤، ٤٥، ١٤٦، ٤٨٨، ٤٨٩، ٧٦٥، ٧٦٦). دربارهٔ دیگر شخصیت‌ها نیز می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد (همان، ٢٤، ٣١، ٥٣-٥٤، ٥٨- ٥٩،١٢٠، ١٣٧، ١٨٤، ٣٦٤، ٨٥٥). البته گاهی نیز در برخی جاها فضای وصف‌ها متفاوت

می‌شود و به فضای عامه نزدیک‌تر می‌شوند. ویژگی این وصف‌ها این است که بیشتر برای برخی عیاران و یا شخصیت‌های منفی به‌کار می‌رود؛ برای نمونه «هزار سوار رسیدند، هریکی چون نخل خرمایی در غایت درازی» (همان، ۱۱۵) و «مقنطره را دیدند ... دهانی چون غاری، بینی بزرگ چون کوزه نفت» (همان، ٦٧٥).

به طور کلی در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** تمرکز قصه‌گو بیشتر بر نقل رویدادها و حوادث است و فراوانی شخصیت‌ها و چه‌بسا گاه تزاحم آن‌ها با یکدیگر سبب آمیختگی آن‌ها برای مخاطب می‌شود و او را آزرده می‌سازد. البته گاه ممکن است توصیف‌های کوتاهی برای تعیین هویت شخصیت‌ها در متن آمده باشد که این توصیف‌ها نیز خیلی کلی و بدون ذکر جزئیات است؛ برای نمونه «حجاج نگاهی بر اسد کرد، مردی قوی هیکل و خوب‌صورت دید» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ٥٦١/١).

در جمع‌بندی انواع وصف‌های نشان‌دهندهٔ هویت شخصیت‌ها باید گفت در ***سمک عیار*** و ***داراب‌نامه*** که پیش از عصر صفوی تدوین شده‌اند، وصف‌ها در موارد فراوان با تفصیل بیشتر نقل می‌شوند و به نظر می‌رسد شنوندگان نیز از این‌گونه وصف‌ها استقبال می‌کرده‌اند؛ درحالی‌که قصه‌گو در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** نسبت به آثار پیش از خود، کوتاه‌تر به عاشق و معشوق، پادشاهان و شاهزادگان، عیاران و ابزار و آلات آنان پرداخته است و دیگر از وصف‌های چند سطری و طولانی دربارهٔ زیبایی معشوق و ظاهر قوی عاشق و پهلوانان خبری نیست.

۳-۱-٤. خلاصهٔ زمانی

«خلاصهٔ زمانی متضمن میل به توجیه گذشت زمان و ارضای پرسش‌های ذهن روایت-شنو در باب هر آن چیزی است که در این میان اتفاق افتاده است» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۵). هرچند در داستان‌های امروزی راوی به شیوه‌های گوناگون گذر زمان و خلاصهٔ آن را نشان می‌دهد که به باور چتمن این بخش‌های داستان بیانگر حضور راوی در داستان است؛ اما در این داستان‌های عامه، قصه‌گو بسیار بیشتر از راویان داستان‌های امروزی وارد داستان می‌شود و گذر زمان را گزارش می‌کند. بیشترین جایی که حضور قصه‌گو دیده می‌شود، گزارش آمدن روز و شب و طلوع و غروب خورشید است؛ این

بخش سهم نسبتاً زیادی در شیوهٔ قصه‌پردازی ***سمک عیار*** دارد. با وجود این، در برخی جاها نیز می‌توان خلاصهٔ زمانی را دید؛ برای نمونه در اوایل داستان، پس از به دنیا آمدن خورشیدشاه، قصه‌گو زمان را این‌گونه خلاصه می‌کند: «چون سال عمر خورشیدشاه به چهارده رسید، در جمال فتنهٔ جهان شد» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۸/۱).

در این اثر شب برای عیاران و روز برای جنگجویان در میدان نبرد اهمیت فراوان دارد و قصه‌گو در جاهای گوناگون تغییر زمان را گزارش می‌کند. به طور کلی انواع شیوه‌های نقل برآمدن روز و شب را در ***سمک عیار*** می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

– در دستهٔ نخست قصه‌گو تنها به گفتن «روز فرارسید» یا «شب شد» بسنده می‌کند و پس از آن به ماجرای دیگری می‌پردازد؛ در این موارد از ابزارهای هنری هیچ استفاده‌ای نمی‌شود و علت ویژه‌ای برای آن یافت نشد؛ زیرا در جاهای گوناگون به کار می‌رود. البته شاید بتوان گفت شرایط روحی و روانی راوی داستان در این موضوع بی‌تأثیر نبوده است و این شرایط در کوتاهی یا تفصیل آن مؤثر بوده است.

– در دستهٔ دوم قصه‌گو، در یک یا دو جمله با استفاده از برخی ابزارهای هنری آمدن روز و شب را اعلام می‌کند: برای نمونه در توصیف شب (البته با بافتی عامیانه) «تا جهان را استر روز کشته شد و خرکرهٔ شب پی کرد» (همان، ۳۵۰/۱). در توصیف روز «تا رایت شب نگونسار شد و علم روز برافراشتند» (همان، ۲٦۱/۱).

– در دستهٔ سوم، جمله‌ها بین سه تا ده جمله هستند و این‌گونه وصف‌ها، بیشتر بر مبنای نوعی تقابل میان عناصر شب و روز شکل می‌گیرند؛ برای نمونه در توصیف شب «لشکر شب در رسید و سپاه روز منهزم شد و حسام شب افراشته شد و تیغ روز در غلاف رفت و خورشید فلک سر به دریای اخضر فرونهاد. جمشید شب علم عباسیان بر پای کرد ... و عالم چون قیر و قطران شد» (همان،٤١٩/١). به طور کلی در وصف‌های شب و روز قصه‌گو از ابزار جنگی و تأکید بر جدال شب و روز و عناصر پوشیدنی مانند شقه/ چتر سیاه شب، جامهٔ سوگواری/ زربفت و زنگی‌دیدار برای شب در برابر ترک‌چهره برای روز، فراوان بهره برده است و در برخی موارد می‌توان آن را گونه‌ای براعت استهلال دانست؛ البته این موارد پرشمار نیستند و نمی‌توان آن‌گونه که در

طرازالاخبار تأکیده کرده است به همهٔ وصف‌ها تعمیم داد و آن‌ها را گونه‌ای براعت استهلال برای حوادث به شمار آورد (ر.ک: فخرالزمانی، ۱۳۹۳: ۲٤).

گفتنی دیگر دربارهٔ دستهٔ دوم و سوم این است که این‌گونه وصف‌ها به وصف‌های شاعران و نویسندگان شباهت زیادی دارند و تقریباً از یک الگوی مشترک پیروی می‌کنند، البته تازگی خاصی در آن‌ها دیده نمی‌شود. پایه‌های وصف در آن‌ها کاملاً با آثار سبک خراسانی همانند است؛ زیرا محسوس و ملموس هستند نه انتزاعی و نامحسوس. همچنین کوتاهی جمله‌ها و زبان سادهٔ اثر با متون ساده و مرسل فارسی همانند است.

از دیگر ویژگی‌های خلاصهٔ زمانی در ***سمک عیار*** نشان دادن گذر زمان و درگیر شدن عاطفهٔ شخصیت داستان با آن است: یک‌جا، پس از مدتی که عیاران در انتظار آمدن دوست خود هستند، قصه‌گو به کمک خلاصه‌های زمانی پی‌درپی فضا را این‌گونه گزارش می‌کند: «نیم‌شب درگذشت و به سحرگاه رسید، نیامد، روز روشن شد، نیامد. پس سمک و دیگران دلتنگ شدند تا عالم بار دیگر تاریک شد ... می‌بودند تا جهان تاریک شد. سرخ‌ورد باز نیامد. سمک دلتنگ شد: گفت ای دریغا! تا روز روشن شد ... » (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳۵۷/۱–۳۵۸).

از دیگر نمونه‌های خلاصهٔ زمانی وصف زمانی ظهر است که در آثار دیگر دیده نشده است: «تا آن ساعت که آفتاب در قطب فلک راست ایستاد، گرما در عالم زور کرد. سنگ‌ریزه بتفسید» (همان، ۲۵۷/۱). عبارت «سنگ‌ریزه بتفسید» گرما را مجسم‌تر و عینی‌تر ساخته و به زیبایی متن افزوده است.

از میان سه اثری که ***سمک عیار*** در این پژوهش با آن‌ها مقایسه شد، ***اسکندرنامه*** و ***ابومسلم‌نامه*** از نظر گزارش شیوهٔ گذر زمان قابل مقایسه با ***سمک عیار*** نیستند؛ چون در این دو اثر راوی خیلی به این موضوع نمی‌پردازد. در موارد معدود هم کوتاه است و چندان با آرایه‌های ادبی همراه نیست؛ اما ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی از این جهت شباهت‌هایی با ***سمک عیار*** دارد. در این اثر قصه‌گو هنگام نشان‌دادن گذر زمان در جاهای مختلف وصف‌های طولانی ارائه می‌کند و زبان نثر هنگام وصف خلاف دیگر آثار در این پژوهش قدری به تکلف می‌گراید؛ برای نمونه در توصیف شب «نقاب دخانی بر چهرهٔ

روشنان گردون بسته ... و فضای گردون به جامهٔ انقاس‌گون نهفته و حدیقهٔ مینای چرخ از تیرگی به سان دریای قار شده و حقهٔ کبود فلک از گوهر سیارات و ثوابت خالی مانده و غراب شبه‌رنگ شب صحن زمین به قوادم خوافی پوشیده» (بیغمی، ۱۳۳۸: ۳۰، ٤۲، ٥٤، ۱۳٥، ۱۳٦، ۱٦۰، ۱٦٤؛ همچنین برای طلوع نکـ: همان، ۲٥٤، ۲۸۱، ۲۸۹، ۲۹۲، ۳۰۹، ۳٥۷، ٤٥٦، ۷۱۹، ۷٥۳). دو نکته دربارهٔ این گونه وصف‌ها می‌توان گفت؛ یکی اینکه با وجود استفاده از واژه‌های عربی و مطنطن و موسیقی‌ساز و نزدیک‌شدن زبان نثر به آثاری مانند ***کلیله-ودمنه***، ***مرزبان‌نامه*** و ... نوع تصویرها، پیچیده و انتزاعی نمی‌شود و پایه‌های توصیف محسوس و ملموس باقی می‌مانند. دیگر اینکه فقط هنگام وصف‌هایی از این نوع (وصف زمان، شخصیت و مکان) زبان قدری به تصنع می‌گراید و زبان کلی اثر این‌گونه نیست و شاید بتوان این ویژگی را در شمار خصوصیات سبکی آن آورد که در آثار عامهٔ دیگر نمی‌توان آن را دید.

در ***اسکندرنامهٔ*** نقالی و ***ابومسلم‌نامه*** بسامد خلاصه‌های زمانی (شب و روز) بسیار کم است؛ اگر هم وصف شب یا روزی پیدا شود کوتاه است و تصویرهای زیادی در آن‌ها دیده نمی‌شود؛ برای نمونه وصف طلوع: «روزانهٔ دیگر که نیر اعظم، عطیه‌بخش عالم یعنی آفتاب از کوه سربرزد، عالم را به نور و ضیا خود منور و مزین گردانید» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ٤۸۷/۱)، «چون کشتیِ زرینِ خورشید انور، غرق دریای مغرب گردید» (منوچهر حکیم، ۱۳۲۷: ٥، ۱۰، ۳٦، ۷۱). وصف زمان در این دو اثر، چندان هنری نیز نیست و اگر آرایه‌ای نیز به کار رود، کاملاً تکراری است؛ البته بیشتر در ***اسکندرنامه***؛ بنابراین از نظر تنوع وصف‌های زمانی این دو اثر با ***سمک عیار*** و ***داراب‌نامه*** قابل مقایسه نیستند و تمرکز قصه‌گو در این دو، بیشتر بر گزارش و نقل حوادث است. یکی از دلایل آن را می‌توان فراوانی بسیار زیاد شخصیت‌ها و درنتیجه تزاحم و شلوغی بیش از اندازهٔ داستان دانست.

٤-۱-٤. بیان آنچه شخصیت‌ها از سوی راوی بر زبان نرانده‌اند

«راوی‌ای که بتواند چیزهایی چون ناخودآگاه شخصیت‌ها یا آنچه آن‌ها آگاهانه مخفی می‌دارند، بر زبان براند، آشکارا منبع مستقل اطلاعات دربارهٔ شخصیت به شمار می‌آید»

(ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۵). با توجه به اینکه در قصه‌ها تأکید بر کنش‌های بیرونی اشخاص داستان است و راویان به ذهن و ناخودآگاه شخصیت‌ها چندان نمی‌پردازند، نمونهٔ خاصی از این مورد در ***سمک عیار*** و ***داراب‌نامه*** پیدا نشد؛ اما در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** برخی اوقات که شخصیت‌ها به دروغ یا از روی مکر کاری را می‌کنند، راوی آن را آشکار می‌کند؛ «معاذ کزه از سر زمان مسلمان شده بود» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۳۱۱/۲). «آن ناپاک از روی مکر مسلمان شده بود» (منوچهرحکیم، ۱۳۲۷: ۱۶؛ ٦). البته این گونه آشکار کردن‌ها، خیلی سطحی است؛ چون تعلیق داستانی را از میان می‌برد.

۵-۱-٤. نقد و نظر

ارزیابی‌های قصه‌گو «رویکرد و نگرش گوینده را به آنچه بیان می‌کند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۷) نشان می‌دهد. به باور چتمن نقد و نظر به سه شیوهٔ تفسیر، قضاوت و تعمیم‌پذیری انجام می‌شود (ر.ک: ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳۷). از میان سه شیوهٔ یادشده در داستان‌های مورد بررسی تعمیم‌پذیری دیده نشد؛ اما تفسیر و قضاوت به شکل‌های متفاوتی در این آثار به کار رفته است. در ***سمک عیار*** تفسیر و به‌ویژه قضاوت نسبتاً پررنگ است:

- **تفسیر:** یکی از نمونه‌های پرکاربرد تفسیر هنگامی است که راوی برای تأکید و توضیح بیشتر دربارهٔ یک موضوع از ضرب‌المثل یا یک شعر استفاده می‌کند؛ در یک‌جا پس از اتفاق بدی که برای خورشیدشاه می‌افتد، سمک به او می‌گوید:« اکنون در کار بیدار باش که هر بار سبوی از آب درست نیاید و درین معنی دو بیت گفته‌اند ... » (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳۷۹/۱، نیز ۹/۱، ۹۵/۱، ۳۷۰/۱، ۳۸۷/۱، ۵۵۳/۱). در ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** نیز قصه‌گو به توضیح و تفسیر برخی مسائل می‌پردازد؛ برای نمونه در ***داراب‌نامه*** پس از گفتن نمازگزاردن شاهزادهٔ قصه‌گو وارد می‌شود و این‌گونه توضیح می‌دهد: «در همه دینی نماز بوده است که اول کسی که نماز صبح بگزارد آدم بود» (بیغمی، ۱۳۳۸: ۱۷، ۲۹۷، ۳۲۲، ۳۲۸، ۳٦۱). در ***ابومسلم‌نامه*** نیز این شیوه دیده می‌شود؛ قصه‌گو دربارهٔ انواع بادها و خاصیت آن‌ها به تفصیل سخن می‌گوید (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۵۱٤/۲؛ در اسکندرنامهٔ نقالی نک: ۱۳۷۵: ۷).

– **قضاوت:** راوی ***سمک عیار*** در جاهای مختلف هنگام نقل ماجراها وارد داستان می‌شود و نسبت به وقایع و حوادث اعلام موضع می‌کند؛ به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های قصه‌ها آشکار بودن ایدئولوژی راویان است؛ برای نمونه هنگامی که یکی از زنان داستان ***سمک عیار*** با کرشمه می‌تواند مردی را فریب دهد، قصه‌گو در ارزیابی این کنش وارد ماجرا می‌شود و با مخاطب قراردادن شنوندگان آنان را به درنگ فرامی‌خواند: «بنگرید که چه قوم‌اند زنان که به یک کرشمهٔ مردی که به شکل زنی برآمده بود، چنان بهزاد را سراسیمه کرد ... » (همان، ۲۲۳/۱). در جایی دیگر نه‌تنها راوی نسبت به موضوع به قضاوت می‌نشیند، بلکه اوضاع زمان داستان را با شرایط روزگار خود می‌سنجد که شاید بتوان در آن گونه‌ای تعمیم هم دید:

> در آن عهد ما تقدم چون عهد کردندی و سوگند خوردندی، عظیم نگاه داشتندی و اگر کسی سوگند به دروغ کردی و آن عهد بشکستی، او را در میان خلق جای نبودی، اما درین روزگار که ماییم هزار سوگند بخورند، چون بر پای خاستند فراموش کردند. عجب روزگاری است که ما درو گرفتاریم ... ما قومی نادانیم که خرد و ترس خدای در دل نباشد (همان، ۸۹/۲؛ همچنین برای ارزیابی دیگر راوی ر.ک: همان، ۸۲/۲).

شیوه‌ای دیگر از ارزیابی‌های قصه‌گو این‌گونه است که او احساس خود را به شکل نفرین یا دعا نشان می‌دهد: «ریحانه که نفرین دو گیتی بر وی باد و بر همهٔ بدان و غمازان، غلامی با خود داشت ... » (همان، ۲۵۹/۲) و در جایی دیگر شکل دعایی دارد: راوی پس از مقاومت یکی از افراد قهرمان که گرفتار دشمن شده و پس از شکنجهٔ فراوان به دوستان خود خیانت نمی‌کند، می‌گوید: «آفرین بر امانت‌داران باد» (همان، ۳۸۲/۲). گفتنی است این‌گونه ارزیابی‌ها در آثار دیگر کمتر دیده می‌شود.

٦-١-٤. استفاده از گزاره‌های قالبی سازندهٔ روند خطی داستان

منظور از این گزاره‌ها، «جمله‌ها و شبه‌جمله‌هایی است که نقال به یاری آن‌ها روایت خود را شروع می‌کند، دو موقعیت مختلف زمانی یا مکانی داستان را به یکدیگر می‌پیوندد و سرانجام پایان روایت را رقم می‌زند؛ این گزاره‌ها سه دسته هستند: آغازین،

میان‌متنی و پایانی» (یاوری، ۱۳۸۷: ۱٦۰). در این‌گونه موارد راوی (نقال یا قصه‌گو) بنابر سنت آشکارا و آگاهانه به میان داستان می‌آید و گاه نام خود را نیز می‌گوید.

۱-٦-۱-٤. استفاده از گزاره‌های قالبی آغازین

در کتاب ***طرازالاخبار*** با توجه به شیوهٔ قصه‌گویی ایرانیان در قصهٔ امیرحمزه گفته شده است: «هرگاه شروع در قصه‌خواندن می‌نمایند، اول به حکایت، نظمی که مناسب به داستانی که خواهند خواند داشته باشد، می‌خوانند ... پس از آن بر سر صفت راویان قصه می‌روند ... » (فخرالزمانی، ۱۳۹۲: ۲٤). وی همچنین دربارهٔ شیوهٔ قصه‌خوانی تورانیان می‌نویسد: «در توران در مرصع‌خوانی مقید به براعت استهلال نیستند و قاعدهٔ درآمد ایشان در سخن این است که اول چند بیت در توحید می‌خوانند ... و آن‌گاه مدح چهار یار نموده، بر سر اسم راویان قصه می‌روند» (همان، ۲۵). با توجه به شیوهٔ قصه‌گو در آغاز داستان ***سمک عیار*** بر پایهٔ کتاب فخرالزمانی می‌توان آن را تلفیقی از شیوهٔ ایرانیان و تورانیان دانست؛ شیوهٔ معرفی راوی در آغاز داستان مشابه تورانیان است: «چنین گوید جمع‌کنندهٔ این کتاب فرامرز، که چون عمرم به بیست و پنج سال برسید چنان شنیدم که پیش از مولود رسول علیه الصلوهٔ والسلام به سیصد و هفتاد و دو هزار سال در شهر حلب پادشاهی بود ... » (ارجانی، ۱۳۸۵: ۱/۱). پس از این معرفی، همان‌گونه که فخرالزمانی گفته است، قصه‌گو به شیوهٔ ایرانیان با زبانی آهنگین و زیبا به توصیف مرزبانشاه، پدرخورشیدشاه، می‌پردازد (همانجا). تفاوت داستان ***سمک عیار*** با سه داستان دیگر در این است که راوی پس از معرفی خود به توصیف مدح‌گونهٔ پادشاه داستان می‌پردازد، درحالی که در آثار دیگر بلافاصله راوی به نقل داستان و حوادث مربوط به آن مشغول می‌شود؛ در ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی، ***اسکندرنامهٔ نقالی*** و ***ابومسلم‌نامه*** راوی بی‌آنکه به معرفی خود بپردازد، پس از حمد و ثنای خدا و پیامبر با اشاره به راویان اخبار داستان را شروع می‌کند و به ذکر وقایع آن می‌پردازد. تفاوت دیگر ***سمک عیار*** با سه داستان این است که راوی از گزارهٔ قالبی «اما راویان اخبار و ناقلان اسرار ... چنین روایت می‌کنند که ... » استفاده نمی‌کند (بیغمی، ۱۳۳۹: ۱؛ منوچهرحکیم، ۱۳۲۷: ۱؛ طرسوسی، ۱۳۸۰:

۲۱۵/۱). شیوهٔ این سه کتاب، در داستان حسین کرد شبستری نیز آمده است (مارزلف، ۱۳۸۵: ٤٤٦).

۲-٦-۱-٤. استفاده از گزاره‌های میان‌متنی

منظور از این عبارت‌ها، واژه‌ها یا جمله‌هایی است که قصه‌گو به دلایل گوناگون مانند پیونددادن اجزای داستان با یکدیگر یا پایان‌دادن به بخشی از ماجرا و ادامهٔ ماجرای قبل، در متن می‌آورد. در داستان ***سمک عیار*** این گونه عبارت‌ها به هفت دسته تقسیم می‌شوند:

الف) قصه‌گو با اشاره به نام خود ماجرا را پی می‌گیرد؛ مانند «ابن ابی‌القاسم روایت کند که ... » (ارجانی، ۱۳۸۵: ۵۳/۱) یا گاهی نام مصنف را نیز می‌آورد «اما مؤلف اخبار و راوی قصهٔ فرامرز از راوی و مصنف کتاب صدقـهٔ بن ابوالقاسم چنین گوید ... » (همان، ۷۵، ۹۲).

ب) قصه‌گو بدون اشاره به نام راوی می‌گوید: «خداوند حدیث (در جاهای دیگر مؤلف اخبار، جمع‌کنندهٔ کتاب، باهم‌آورندهٔ قصه) گوید (چنین تقریر کرد) که ... » (همان، ۵۳، ٤۳۸).

ج) قصه‌گو برای شروع ماجرایی که در گذشته ناتمام بوده، با به‌کار بردن ضمیر متکلم جمع می‌گوید: «ما آمدیم به احوال ***سمک عیار*** و جماعت بندیان که به کجا رسید. مؤلف اخبار چنین گوید که ... » (همان، ٤۰۷) و پیوسته در چنین مواردی از ضمیر «ما» استفاده می‌کند.

د) قصه‌گو با عباراتی مانند «تقدیر حق (قضای آسمانی، اتفاق ایزدی و ...) چنان بود که» (همان، ٤۵۵/۱، ٤٤٤،٤۵۰)، زمینه را برای گفتن اتفاقی غیرمنتظره فراهم می‌کند. البته در بیشتر موارد این اتفاق نامطلوب است و به ضرر قهرمان است. به‌دلیل استفادهٔ فراوان از این گزاره می‌توان آن را در شمار ویژگی‌های سبکی قصه‌گو آورد. همچنین این بسامد زیاد، نشانگر باور عمیق قصه‌گو نسبت به خواست و ارادهٔ خداوند در حوادث و اتفاقات است که در عناصر دیگر این داستان نیز آشکار است (برای نمونه ر.ک: همان،۷۹/٤).

ه) در برخی موارد قصه‌گو با آوردن عبارت «القصه» (همان، ۳۳٦/۲)، به ادامهٔ ماجرا می‌پردازد؛ البته این مورد به ندرت در ***سمک عیار*** به کار رفته است.

و) در موارد فراوانی قصه‌گو از عبارت‌هایی مانند «اما از آن (این) جانب»، «اما» و گاهی «پس» استفاده می‌کند تا توجه شنونده را از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر جلب کند؛ به نظر می‌رسد علت استفادهٔ فراوان این عبارت‌ها و همچنین موارد مطرح در قسمت «د» در ***سمک عیار*** این است که در این اثر چهار نیرو با یکدیگر تعامل یا کشمکش دارند؛ میان لشکر خورشیدشاه و سمک و یارانش دوستی و تعامل است. این تعامل میان رقیبان خورشیدشاه و عیاران آن‌ها هم هست؛ از یک‌سو دشمنی و رویارویی عیاران در هر دو طرف که بیشتر کارهایشان با ترفند و شگردهای ویژه انجام می‌شود و از سوی دیگر دشمنی و رویارویی شاهان و پهلوانان دو طرف دعوا، روایت‌های موازی را در داستان پدید آورده است که قصه‌گو را ناگزیر می‌کند تا از عبارت‌ها و واژه‌های یادشده برای تغییر صحنه، استفادهٔ زیادی ببرد تا اینکه انسجام متن بیشتر حفظ شود و سردرگمی مخاطب را درپی نیاورد.

ز) پرسش از مخاطب هنگام نقل ماجرا از دیگر شیوه‌های مشارکت قصه‌گوی ***سمک عیار*** در داستان است که نمونهٔ آن در ***داراب‌نامه***، ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامهٔ*** نقالی یافت نشد؛ برای نمونه قصه‌گو پس از توصیف صحنهٔ مبارزه و وصف معماگونهٔ نوعی ابزار جنگی، یک‌باره پرسشی مطرح می‌کند و البته خود او پاسخ می‌دهد: «زبان‌های آب‌کردار آهن اصل جگرخوار خوب ضرب از خانهٔ چوب‌نهاد ادیم لباس بیرون کردند و آن چه بود؟ تیغ‌های عرابی نوک‌قلم» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳٦٤/۱). در جایی دیگر پس از پرداختن به ماجرایی و گره ایجاد شدن در آن، یک‌باره قصه‌گو از مخاطب می‌پرسد: «قصه چیست؟» و بعد خود به ادامهٔ ماجرا می‌پردازد: «هر چهار را به حیلت بربست ... » (همان، ٤۱۲/۱).

سه داستان دیگر با ***سمک عیار*** شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؛ برای نمونه در ***داراب‌نامه*** یک بار با اشاره به نام بیغمی قصه‌گو را معرفی می‌کند، اما این اتفاق در آغار روی نمی‌دهد و در میانه‌های داستان می‌گوید: «راوی اخبار و گزارندهٔ سخن شیخ محمدبن شیخ احمدبن شیخ علی المشهور به بیغمی چنین گوید ... » (بیغمی، ۱۳۳۸: ۳٦۳؛

همچنین در ابومسلم‌نامه نک: طرسوسی، ۱۳۸۰: ۵۶۷/۱، ۱۲۲/۲). در ***اسکندرنامه*** چنین موردی دیده نمی‌شود.

شیوه‌های خطاب قرار دادن در ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی تلفیقی از شیوهٔ ***سمک عیار*** و داستان‌های عامیانهٔ دورهٔ صفوی است؛ گاهی مانند راوی ***سمک عیار*** جملهٔ «اما مؤلف اخبار ... » را می‌آورد و گاهی با برخی واژه‌ها تغییراتی در آن می‌دهد؛ مانند «که خواندیم در حضور دوستان» (بیغمی، ۱۳۳۸: ٦٦٨) و «از داستان در پیش دانندگان سخن ... » (همان، ٦٧٦) و با این شیوه به شنوندگان مستقیماً خطاب می‌کند. گاهی نیز بدون نام بردن از مخاطب، او را مخاطب قرار می‌دهد: «ایشان را در راه نگهدار تا به یمن کی رسند و حال ایشان چون شود ما آمدیم بر سر قصه و داستان سیاوش نقاش که ... » (همان، ٤٤) و «او را در راه بگذار بیا و از این طرف قصه بشنو» (همان، ۲۷۱). همان‌گونه که پیداست نقال از شیوه‌های متنوعی بهره برده است. دو نمونهٔ آخر در آثاری مانند ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** نیز به کار می‌رود و همان‌طور که مارزلف دربارهٔ شیوهٔ قصه-گویی حسین‌کرد گفته است «نقال ایرانی ترجیح می‌دهد پیش از شروع صحنه‌ای دیگر، صحنهٔ قبلی را ببندد و به ندرت پیش می‌آید که با صحنه‌های موازی و لایه لایه کار کند: هنگامی که کنش فلان شخصیت به پایان رسیده است، وی را دقیقاً کنار می‌گذارد (گزاره می‌گوید: «داشته باش»)، پروندهٔ روایت فلان شخص را می‌بندد و پروندهٔ بهمان شخصیت را می‌گشاید (از ... بشنو)» (مارزلف، ۱۳۸۵: ٤٤٦).

در ***ابومسلم‌نامه***، راوی با عباراتی مانند «تو این زمان قصهٔ امیر ابومسلم گوش کن» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۲۱۳/۲) و «تو ایشان را آن‌جا نگاه دار و قصه از جای دیگر بشنو» (همان، ۲۷۵/۲، ۲۸۷). در ***اسکندرنامهٔ*** نقالی نیز مانند ***ابومسلم‌نامه*** و دیگر داستان‌های عصر صفوی به بعد، نقال ماجرایی را می‌بندد و ماجرایی دیگر را شروع می‌کند: «اسکندر را ... داشته باش چند کلمه از ... بشنو» (منوچهرحکیم، ۱۳۲۷: ۱۹).

همان‌گونه که می‌بینیم آن‌گونه که مارزلف در جمع‌بندی خود از داستان حسین‌کرد تأکید کرده است، نمی‌توان شیوهٔ «تو ... داشته باش» را به همهٔ داستان‌های عامهٔ ایرانی، تعمیم داد؛ در داستان ***سمک عیار*** تفاوت‌هایی نسبت به آثار دیگر دیده می‌شود. ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی هم ویژگی‌های ***سمک عیار*** را دارد و هم ویژگی‌های ***ابومسلم‌نامه*** و

اسکندرنامه را؛ بنابراین می‌توان ***داراب‌نامه*** را از این نظر، اثری میان ***سمک عیار*** و آثار تدوین‌شده در دوران صفوی دانست. گزاره‌های میان‌متنی ***سمک عیار*** صحنه و ماجرای قبل را با گفتن «تو ... داشته باش» قطع نمی‌کند. او در شروع ماجرا و صحنه‌ای تازه با گفتن «ما آمدیم ... » مخاطب را به ماجراهای پیش‌تر می‌برد و او را با حوادث تازه همراه می‌سازد.

در کل می‌توان گفت در شیوهٔ استفاده از گزاره‌های میان‌متنی، از ***سمک عیار*** تا ***اسکندرنامه*** تغییراتی رخ داده است؛ بارزترین تغییر در «ما»ی متکلم جمع به «تو»ی مخاطب است. به نظر می‌رسد قصه‌گو در ***سمک عیار*** خود را همراه و در کنار شنوندگان می‌دیده و گویی با این عمل مرز میان خود و شنوندگان را از میان می‌برد؛ در حالی که قصه‌گو در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** به شیوهٔ خطابی سخن می‌گوید و این شیوه قدری فاصله میان قصه‌گو و شنوندگان پدید می‌آورد. گفتنی دیگر کمترشدن گزاره‌های میان-متنی، مانند «اما از این (آن) جانب» و «حق‌تعالی تقدیر کرد» در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** است که به نظر می‌رسد علت آن توجه بیشتر قصه‌گو در ***سمک عیار*** و تاحدی توجه قصه‌گو در ***داراب‌نامه*** به ایجاد انسجام در ذهن مخاطب است تا به‌دلیل عوض شدن ماجراهای داستان پیوند ماجراها را از یاد نبرد.

۲-٤. برخی ویژگی‌های سبکی خاص

۱-۲-٤. زبان و فضای عامه

الف) در آثار عامه برخی کنش‌ها (شاید بتوان نام این گونه کنش‌ها را شیرین‌کاری نامید)، واژه‌ها و عبارت‌های روزمره و گفتاری از سوی قصه‌گو به کار می‌رود که به نظر می‌رسد برای شنوندگان عادی است؛ در ***سمک عیار*** رفتارهای عیاران و به‌ویژه سمک و کنش‌هایی که نسبت به افراد مقابل دارد، فضایی متفاوت و خنده‌آور پدید می‌آورد که قصه را برای مخاطبان دلنشین‌تر می‌سازد؛ برای نمونه ظاهر و رفتار زنانهٔ سمک با شخصیت‌های مقابل (ارجانی، ۱۳۸۵: ۲۲۳/۱). این گونه رفتارها به‌دلیل کم‌رنگ‌تر شدن کنش‌های عیاری در ***داراب‌نامه*** دیده نمی‌شود. در ***ابومسلم‌نامه*** وصف کنش‌ها کاملاً برای تحقیر آل‌مروان و نصر سیار است و شکل مبتذل‌تری به خود می‌گیرد، البته نمونه‌های

آن فراوان نیست و انگشت‌شمار است: «اما عامر چون آن نظارگیان را بدید بترسید و بر ریش نصر سیار رید» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۲۳/۲). همین فضای هزل‌گونه در ***اسکندرنامهٔ نقالی*** به فراوانی یافت می‌شود: «من (نسیم عیار) قسم خوردم امشب ریش ترا بتراشم. یقین خواهم تراشید؛ باری با آب سرد بمالم یا آب گرم. نسیم گفت: به چشم! دست انداخته بند زیر جامه را گشود، ستارهٔ قدرت را به دست گرفت بنا کرد به ریش جالینوس شاشیدن» (منوچهر حکیم، ۱۳۲۷: ۲۵)، همچنین کنش‌ها و سخنان هرزه (همان، ۲۰، ۳۹).

ب) ویژگی مشترک زبان در ***سمک عیار*** و دیگر آثار زبان ساده، جمله‌های کوتاه و استفاده از شعرهای متناسب با موضوع است؛ اما در ***اسکندرنامه*** دو ویژگی زبانی برجسته‌تر شده است: یکی استفادهٔ فراوان از وجه وصفی و دیگری پیوند دادن جمله‌ها با حرف «که» است که در معناهای متنوعی به کار می‌رود (همان، ٢٦).

ج) جنس واژه‌ها و شیوهٔ گفت‌وگوها که در بسیاری از موارد رنگ ناسزا به خود می‌گیرد، از دیگر عوامل زمینه‌ساز فضای عامه در ***سمک عیار*** است؛ برای نمونه یکی از عیاران برای اثبات راست‌گویی خود به مادرش چنین می‌گوید: «ای مادر! حرامزاده باشد که دروغ گوید و تو دانی که من دروغ نگویم و حرامزاده نباشم» (ارجانی، ۱۳۸۵: ٤٠٩/١). در رجزها، تهدیدها، توهین‌ها و ناسزاها نیز می‌توان تا حدی این فضای عامه را دید: «دیگی از بهر خورشیدشاه و مه‌پری می‌پزم که دود آن آتش به آسمان رسد» (همان،٣٦٨/١)؛ «حرامزاده‌گربز» (همان، ٤٨٤)؛ «مردک حرامزاده» (همان، ١٣٠/١)؛ «بدفعل حرامزاده» (همان، ١/ ٤٩٤)؛ «حرامزاده سگ» (همان، ٢١١/١). به خوبی روشن است که در ***سمک عیار*** ناسزاها بیشتر همراه با واژهٔ حرامزاده است؛ این واژه را می‌توان پربسامدترین توهین و ناسزا در ***سمک عیار*** دانست. در آثار دیگر نیز این واژه کاربرد دارد؛ اما به اندازهٔ ***سمک عیار*** استفاده نمی‌شود و قصه‌گوها از واژه‌های دیگر نیز استفاده می‌کنند. در ***داراب‌نامه*** از واژه‌هایی مانند بی‌وجود نیز استفاده می‌شود: «ای حرامزادهٔ دغل و ای ملعون جعل» (بیغمی، ۱۳۳۸: ۱۰۸)، «ای حرامزادگان نمک‌به‌حرام» (همان، ۸۹۲)، «ای سیاه کرای(بدقواره) بی‌وجود» (همان، ٤١٧). در ***سمک عیار*** توهین‌ها و ناسزاها به‌دلیل رفتارهای نامطلوب افراد به آن‌ها گفته می‌شود، به‌ویژه کسانی که ناجوانمردی و خیانت می‌کنند؛ اما در ***ابومسلم‌نامه*** توهین‌ها و ناسزاها رنگ و بوی کاملاً اعتقادی و مذهبی به

خود می‌گیرند و تقریباً در هر صفحه آل مروان و بنی‌امیه با ترکیباتی که یک پایهٔ آن سگ است، به کار می‌روند: «چون حکم حجاج، آن سگ پرلجاج، چنین شد، در حال موکلان بیامدند ... » (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۵٦۳/۱، ٥٦٤)؛ «سگ مادربه‌خطا» (همان،۵٦٤/۱)؛ در وصف جاسوس نصر سیار «سگ بی‌ناموس» (همان، ۸٦/۲). در این نمونه‌ها کاملاً روشن است که قصه‌گو نگرش ضد اموی خود را از زبان شخصیت بیان می‌کند و اجازه‌ای به شخصیت نمی‌دهد که به صورت مستقل و بدون موضع‌گیری راوی سخن بگوید. همچنین در جایی دیگر وقتی از قول جارچی سخنی خلاف باور امیر ابومسلم گفته می‌شود، این‌گونه واکنش نشان می‌دهد: «امیر گفت: جارچی گه می‌خورد» (همان، ۵۸٦/۱).

د) در ***اسکندرنامه*** واژه‌ها و عبارات نسبت‌داده‌شده از سوی راوی به شخصیت‌ها، از داستان‌های دیگر مبتذل‌تر می‌شود و راوی گاه واژه‌ها و ترکیباتی را ذکر می‌کند که کاملاً زشت و ناپسندند و به دلیل زشتی آن نمونه‌های آن ذکر نمی‌شود (منوچهر حکیم، ۱۳۲۷: ۲۰). ترکیباتی مانند حرامزاده، مادر به خطا، ام‌الفساد، نجس ... به راحتی در میان شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود: شگفت اینکه پدر خطاب به فرزند خود می‌گوید: «ای مادر به خطا» (همان، ۲۰).

ه) به طور کلی می‌توان گفت فضا و زبان عامهٔ داستان‌ها که در ***سمک عیار*** قدری محترمانه‌تر است با گذر زمان و در عصر صفوی سطح مبتذل‌تری به خود می‌گیرد و به‌ویژه در ***اسکندرنامه*** قصه‌گو و شخصیت‌های شاه و عیار جا و بی‌جا و به گونه‌ای کاملاً عادی از این نوع واژه‌ها استفاده می‌کنند؛ این فضا کاملاً با فضای اخلاقی عصر صفوی هماهنگ است: «در جامعهٔ ادبی این عصر مسائل اخلاقی چندان رعایت نمی‌شد. بدزبانی، هتاکی و گفتن هزل‌های رکیک از افتخارات محسوب می‌شد» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۸۰).

۲-۲-٤. استفاده از طنز و مطایبه

طنز و مطایبه، از دیگر شگردهای مهم در ***سمک عیار*** است. گونه‌ای از مطایبه که در این داستان به کار رفته، نوعی سربه‌سر شخصیت گذاشتن و تمسخر اوست و در بیشتر مواقع، عاقبتی شوم در انتظار شخصیت است. نسبت به دشمنان سمک چنین

مطایبه‌هایی دیده می‌شود برای نمونه: «سمک عیار گفت: ای رمک پهلوان تو برجای می‌باش و قلعه نگاه می‌دار ... رمک بدین سخن باد در بروت افکند، بر سر دیوار بنشست. سمک درآمد و دست به وی نهاد و او را به زیر افکند. چون به نیمه رسید خواست که بازگردد، خسته شده بود و باز نتوانست گشتن؛ بی‌مراد بر زمین آمد» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳۷۳/۱). فضای این حکایت و سخنان قصه‌گو این مطایبه را پدید آورده است.

همچنین قصه‌گو با استفاده از ترکیب بی‌دستوری فضای مطایبه و طنز را ایجاد کرده است: «عالم‌افروز(سمک) برخاست و بر بام رفت. او را دید در خواب، بی‌دستوری صیحانه سر وی ببرید» (همان، ۲/ ۲۸۰). همین فضا را می‌توان در ادامه دید: «نظر اسب بر ایشان افتاد، بهراسید و از جای بجست و باد در بینی افکند و شیهه زدن گرفت و مرد را از پشت خود بینداخت، چنانکه گردن وی بشکست و دیگر بار غمز نکرد که هر که غمز کند و دلیل خلق باشد آن بیند که آن مرد دید» (همان، ٤٥٠/١). در این وصف نسبتاً کوتاه افزون‌بر طنز و مطایبه، به‌تصویر کشیدن عینی و دقیق حالت اسب، فضاسازی مناسبی پدید آورده است (برای نمونه‌های دیگر ر.ک: همان، ٣٦٣/١، ٦٢٣). شاید بتوان در بیشتر نمونه‌های یادشده نوعی استعارهٔ تهکمیه دید که قصه‌گو برای تحقیر و استهزا از آن‌ها استفاده می‌کند.

گاهی این شوخی‌ها در کنش و گفتار اشخاص داستان رخ می‌دهد؛ برای نمونه «سمک درآمد و دو سبیل قطران بگرفت و بکند» (همان، ١٦٧/١، نیز، ٢٦٣/١).

گاهی نیز در ضرب‌المثل‌ها می‌توان چنین طنزهای کنایی و مطایبه‌ها را دید؛ در ادامه سمک به مهران‌وزیر چنین می‌گوید: «ای حرامزادهٔ بدبخت بدفعل! بگوی که این همه فتنه انگیختن ... بدان بود که تو دختر در کنار فرزند خویش کنی؟ نگه‌دار! نباید که از دست تو حلوای ایشان کنند و تو به خوردِ فرزند دهی. نباید که حلوا ترش شده باشد» (همان، ۷۳/۱). در نمونه‌ای دیگر «سمک بخندید و گفت: مترس که او را رنجی نرسد که بادنجان تخمه را آفت نرسد» (همان، ۲۱۷/۱).

در سه اثر دیگر طنز و مطایبه به اندازهٔ ***سمک عیار*** پررنگ نیست؛ در ***ابومسلم‌نامه*** گاهی تشبیه‌ها و واژه‌ها تا حدی فضای مطایبه‌آمیز پدید می‌آورند؛ برای نمونه در ادامه

می‌توان این فضا را دید «نصر که این سخن را شنید، خوشحال گردید و همچون سرگین شکفت» (طرسوسی، ۱۳۳۸: ۳۰۹/۱). این تصویر طنزآمیز با تحقیر و توهین به نصرسیار و دشمن ابومسلم همراه شده است که البته نشانگر ایدئولوژی آشکار قصه‌گو نیز هست.

در جمع‌بندی از طنز می‌توان گفت مطایبه و طنز نسبتاً پنهان ***سمک عیار*** در آثار عصر صفوی شکل هزل‌آمیزتری به خود می‌گیرد و قصه‌گو بی‌پرده از هزل و واژه‌های رکیک استفاده می‌کند.

نتیجه‌گیری

حضور و مشارکت راوی در ***سمک‌عیار*** و برخی دیگر از ویژگی‌های خاص سبکی آن، در مقایسه با برخی از آثار عامه تغییرات گوناگونی داشته است. این دگرگونی‌ها را می‌توان در چند دسته تقسیم کرد:

۱. حضور و مشارکت راوی در هنگام وصف مکان، توصیف شخصیت‌ها، خلاصهٔ زمانی و نقد و ارزیابی در ***سمک‌عیار*** و ***داراب‌نامهٔ*** بیغمی به یکدیگر بیشتر شبیه است؛ البته این امر در راوی ***سمک‌عیار*** حضور پررنگ‌تری دارد. در این دو اثر وصف‌ها طولانی‌تر، و همراه با آرایه‌های بیشتر است. گفتنی است در این وصف‌ها واژگان ***داراب‌نامه*** قدری دشوارتر بودند و به آسانی می‌شد آن‌ها را با متن‌های ادبی و رسمی مقایسه کرد. در ***اسکندرنامهٔ*** نقالی و ***ابومسلم‌نامه*** حضور راوی در موارد گفته‌شده کمتر و در مواقع زیادی توصیف‌های او کلی‌تر است و تأکید قصه‌گو در این آثار بر کنش‌ها و نقل حوادث قصه است.

۲. دگرگونی و تغییر در برخی گزاره‌های قالبی میان‌متنی بارزترین تغییر در «ما»ی متکلم جمع به «تو»ی مخاطب است. به نظر می‌رسد قصه‌گو در ***سمک عیار*** خود را همراه و در کنار شنوندگان می‌بیند و گویی با این عمل مرز میان خود و شنوندگان را از میان می‌برد؛ در حالی که قصه‌گو در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** به شیوهٔ خطابی سخن می‌گوید و این شیوه قدری فاصله میان قصه‌گو و شنوندگان پدید می‌آورد. مورد دیگر کمترشدن گزاره‌های میان‌متنی، مانند «اما از این (آن) جانب» و «حق‌تعالی تقدیر کرد»

در ***ابومسلم‌نامه*** و ***اسکندرنامه*** است که به نظر می‌رسد علت آن توجه بیشتر قصه‌گو در ***سمک عیار*** و تا حدی توجه قصه‌گو در ***داراب‌نامه*** به ایجاد انسجام در ذهن مخاطب است تا به‌دلیل عوض شدن ماجراهای داستان پیوند ماجراها را از یاد نبرد.

۳. زبان و فضای عامه در ***سمک عیار*** و ***داراب‌نامه*** (که پیش از عصر صفوی تدوین شده‌اند) در برخی موارد به‌ویژه واژه‌های غیرمبتذل شبیه است و به طور کلی نقل برخی شیرین‌کاری‌ها و شگردهای عیاری در ***سمک عیار*** این اثر را تا حدی جذاب‌تر از ***داراب‌نامه*** ساخته است. در ***ابومسلم‌نامه*** و به‌ویژه ***اسکندرنامهٔ*** نقالی زبان و شیوهٔ جمله‌بندی‌ها و توصیف‌ها کاملاً متأثر از فضای عامهٔ عصر صفوی قرار می‌گیرد و توصیف‌های عامه و تازه‌ای از اشیا و افراد وارد متن می‌شود. البته در ***اسکندرنامه*** بیش از دیگر آثار تأثیر زبان گفتار آشکار است و می‌توان سطوح زیرین جامعهٔ ایران عصر صفوی مانند انواع شوخی‌ها و گفتگوهای اشخاص و فضای کلی حاکم بر عصر صفوی را در این اثر به خوبی مشاهده کرد.

منابع

- ارجانی، فرامرزبن‌خداد (۱۳۸۵). ***سمک عیار***. تصحیح پرویز ناتل خانلری. ۵ ج. تهران: آگاه
- بلوکباشی، علی (۱۳۸۵). «نقالی». ***دائرة‌المعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی***. زیر نظر فریبرز خسروی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
- بیغمی، محمد (۱۳۳۸). ***داراب‌نامه***. تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه – زبان‌شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- حدادی، الهام (۱۳۹۰). «درآمدی بر روایت‌شناسی در حوزهٔ نقد ادبی با مروری بر داستان‌های کلاسیک و مدرن فارسی». ***نامهٔ نقد (مجموعه‌مقالات نخستین همایش ملی نقد و نظریه ادبی در ایران)***. به کوشش محمود فتوحی. تهران: کتابخانهٔ نشر.
- خدادادی، فضل‌الله و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی مؤلفه‌های ابعادشناختی راوی همه‌چیزدان در ادبیات داستانی». ***ادبیات معاصر پارسی***. ش ٤. صص ۱۱۷-۱٤۳.

- ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۸۲). «***اسکندرنامهٔ*** نقالی و جایگاه آن در داستان‌های عامیانه». ***آینهٔ میراث***. ش ۳. پیاپی ۲۲. صص ۱۷۳-۱۷۸.
- ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۷). ***تاریخ ادبیات ایران***. ج۲. تهران: فردوسی.
- --------- (۱۳٦۸) «اشاره‌ای کوتاه به داستان‌گزاری و داستان‌گزاران تا دوران صفوی». ***ایران‌شناسی***. ش ۳. صص ٤٦۳-٤۷۱.
- طرسوسی، ابوطاهر (۱۳۸۰). ***ابومسلم‌نامه***. تصحیح حسین اسماعیلی. ٤ ج. تهران: معین/ قطره.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۹۳). «بحثی در باب سبک‌شناسی ***سمک عیار***». ***تاریخ ادبیات***. ش ٦۳/۳. صص ۱۸۹-۲۰۸.
- فتوحی، محمود (۱۳۷۹). ***نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی***. تهران: روزگار.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). ***ادبیات عامیانهٔ ایران***. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: سخن.
- مارزلف، اولریش (۱۳۸۵). «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانهٔ حسین‌کرد شبستری». ***قصهٔ حسین‌کرد شبستری***. به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. تهران: چشمه.
- منوچهر حکیم (۱۳۲۷). ***اسکندرنامه***. تهران: علمی.
- واعظ کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۵۰). ***فتوت‌نامهٔ سلطانی***. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۷). ***راهنمای داستان‌نویسی***. تهران: سخن.
- یاوری، هادی (۱۳۹۰). ***از قصه به رمان (بررسی امیرارسلان به‌منزلهٔ متن گذار از دوران قصه به عصر رمان)***. تهران: چشمه.