فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال سیزدهم (۱۳۹۱)، شماره ۲۵

بررسی ساختار عزیمت‌ها در داراب‌نامه*

کبری بهمنی[۱]
مربی دانشگاه آزاد دورود

چکیده

داراب‌نامه، روایت بلندی از کشور گشایی‌های فیروز شاه، پسر ملک داراب است . داستانی حماسی – عشقی از قرن هشتم و از نمونه‌های ادبیات فولکلوریک. در ریخت‌شناسی، براساس الگوی ولادیمیر پراپ، ساختارگرایِ روسی، تلاش می‌شود الگوی ریخت‌شناسی بر متون ادبی؛ بویژه فولکلور اعمال شود . در این شیوه، قصّه‌ها بر پایه اجزای تشکیل دهنده آنها و مناسبات و همبستگی این اجزا با یکدیگر و با کل قصّه توصیف می‌شوند و هدف در این بررسی کشف و شناخت ساختار اصلیِ قصّه(Master form) است.

در داراب‌نامه حوادث مختلفی روی می‌دهد و نابسامانی‌ها یِ بسیاری را برای لشکرایران به وجود می‌آورد.به دنبال هر حادثه، قهرمانی برای جبران آن عزیمت می‌کند.حوادثی که قهرمانان پشت سر می‌گذارند با وجود تلوّن و گوناگونی از ساختاری مشابه برخوردار است.

اِعمال الگوی ریخت‌شناسی بر داراب‌نامه منجر به شناخت دو نوع عزیمت در داستان شده است . نوع اول از روندی ساده و مستقیم با قهرمانی واحد برخوردار است. نوع دوم ترکیب چند عزیمت است. حرکت قهرمانان قصّه برای جبران فاجعه در نقطه‌ای که اغلب تقدیر تعیین می‌کند، به یکدیگر می پیوندند . آنچه تفاوت عزیمت‌ها را ایجاد کرده، عنصر شرارت و نوع شریر داستان است که به شریر انسانی و غیر انسانی یا ماورایی تقسیم می‌شود. شرارت هر کدام، کنش خاصیّ را از سوی قهرمانان می‌طلبد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه‌ها: داراب‌نامه، ریخت شناسی، عنصر عزیمت.

---

* تاریخ دریافت مقاله:۸۹/۵/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۱/۱۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده:Bahmani@iau-droud.ac.ir

داراب نامه

داراب نامه یکی از داستان‌هایی است که از طریق قصاصان ، یا طبقه ای به نام دستانگزاران که در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصه می‌گفتند ؛ (شیمسا،۱۳۸۳، ص۲۰۷) سینه به سینه منتقل شده است تا به نقال قرن هشتم «مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد طاهری المشهور به بیغمی» رسیده است. وی داستان را در حضور گروهی می گفته یا املا می‌کرده وکاتبی به نام «محمود دفتر خوان» آن را یاداشت می‌نموده است.

داراب در داستان‌های ملی ما پسر بهمن و همای چهرآزاد است، پدر دارای دارایان آخرین پادشاه کیانی «لیکن در داستان حاضر فرزند او داراب نام ندارد ؛ بلکه فیروز شاه نامیده شده است و پادشاهی مقهور نیست؛ بلکه جهانگشا و مقتدر است و در همه جنگ‌ها پیروز.(بیغمی،۱۳۸۱، ص۷) داراب نامه را اغلب به خاطر آنکه شرح جنگ‌ها و عشق بازی‌های فیروز شاه پسر ملک داراب است، «فیروزنامه» می‌گویند. از این جهت از داراب نامه ی طرسوسی در قرن ششم متمایز می‌شود. فیروزنامه بیغمی در حقیقت به عنوان تکلمهٔ داراب نامه در قرن هشتم به نگارش درآمده است . (رزمجو ، ۱۳۸۵ ص۲٤۷)

تاریخ تحریر مجلد اول این داستان سال ۸۸۷ ه. در تبریز است و گویا برای کتابخانه سلطان یعقوب آق قویونلو استنساخ شده است . نام کتاب در پایان جلد اول «داراب نامه» است و به همین سبب دکتر صفا که آن را از روی نسخ ٔ کتاب خان ٔ «روان» تصحیح و به طبع رسانید، آن را داراب نامه خواند، اما ترجمه عربی از خلاصه ی همه ی این کتاب که در چهار مجلد در مصر طبع شد، «سیره فیروز شاه بن ملک داراب» نام دارد. (صفا،۱۳۷۹، ص۲۱۹)

داراب نامه از انواع داستان‌ها ی رزمی و پهلوانی است که به موازات رزم ها و سلحشوری‌ها، ماجرای دلدادگیِ شاهزادگان و پهلوانان ایرانی با شهبانوان یمن ، مصر ، روم و... را بیان می‌کند. داستان با عشق شاهزاده ایرانی به شاهزاده خانم یمن آغاز

می‌شود و سفر پر حادثه و طولانی شاهزاده و به دنبال وی شاه ایران و یاریگران هر دو را موجب می‌شود. در درون هدف اصلی لشکر کشی سپاه ایران به کشورهای همسایه ، داستان‌های بسیار دیگری گنجانده شده اند. داستان‌هایی که اگر چه با حرکت اصلی قصه در ارتباط‌اند، می‌توان آنها را جداگانه بررسی کرد و از طریق این جداسازی و بررسی عناصر به کلیّ واحد رسید. آن گونه که تلون و گوناگونی جای خود را به یکسانی منظم و قابل پیش بینی دهد.

ساختارگرایی

ساختارگرایی روش جدیدی در نقد ادبی است که از اوایل قرن بیستم به دنبال لزوم تفکر کل‌نگرانه رواج یافت. ویژگی روش ساختارگرایی آن است که پژوهشگر می‌کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که آن پدیده جزئی از آن‌هاست، بپوسی نماید و ساختارهایی را که پدیده ها را به یکدیگر پیوند می دهند، کشف کند . (بالایی،۱۳۷۸،ص ۲٦۸) «درکنه ایدهٔ ساختارگرایی، ایدهٔ نظام جای دارد: وجودی کامل و خود- تنظیم‌گر (Self-regulating) که با دگرگون کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود. می‌توان دید که هر واحد ادبی، از تک جمله گرفته تا کل نظم کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد .» (اسکولز ،۱۳۸۳، ص۲۷) رسیدن به نظامی منسجم در میان آشفتگی ها و تفاوت‌های ظاهری هدف نقد ساختارگراست. ساختارگرایی اثر را مستقل و قائم به ذات می‌داند و هر الگویی که از خارج بر متن تحمیل شود، رد می‌کند و تلاش می‌کند اصول ساختار دهنده اثر را در روابط میان اجزا توضیح دهد. ذهن انسان با نیروی هماهنگ‌کننده به دنبال نظم می گردد نظمی که همه چیز از آن تبعیت می‌کند. ادارک نظم یا ساختار در جایی که تا پیش از این گویی پدیده‌های نا متمایز در آن جا داشتند، ممیزهٔ تفکر ساختار گرایی است. وقتی ساختارها را کشف می‌کنیم، در جایی که پیشتر «اجزا» وجود داشته، «کل‌ها» را می‌یابیم . (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۲۷)

برای رسیدن به نظام ناچار وجوهی از متن نادیده گرفته می شود، زیرا روش ساختارگرایی بر توصیف صوری اثر ادبی تأکید دارد بدون آن که بخواهد محتوا یا معنا را انکار کند. وقتی هنرمند به خلق می‌پردازد هیچ یک از چیزهایی که وارد اثرش می‌کند به هدر نمی‌رود، شکل نیزحضور خواهد داشت. (گرین، ۱۳۸۳، ص ۸۵)

شکل برجسته‌ترین سازه در تشکیل اثر ادبی است؛ امّا یگانه عنصر نیست. بی شک اثر دارای تعیّن‌های اجتماعی است؛ اما از راه این تعیّن نمی‌توان اثر ادبی را شناخت . (احمدی، ۱۳۸۵، ص ٤٦) نقد می‌خواهد اثر را در ساختار، معماری، شکل ذاتی و بازی مناسبات درونی‌اش تحلیل کند. کار نقد، آشکار ساختن مناسبات اثر با مولف نیست و یا قصد ندارد از راه متون ادبی، اندیشه یا تجربه یی را بازسازی کند . (شمیسا ، ۱۳۷۸، ص، ۲۵) منتقد ساختار گرا نخست ساختار هر اثر ادبی را به اجزای تشکیل دهنده آن تجزیه می‌کند، سپس به بررسی ارتباط این اجزا با هم می‌پردازد و بالاخره در مرحله سوم به این مساله توجه می‌کند که دلالت کلیت اثر بر چیست . (میر صادقی ، ۱۳۷۷، ص ١٦٥)

پیشینه ساختارگرایی به اثر مهم ولادیمیرپراپ «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان » باز می‌گردد. وی برای شیوهٔ علمی خود، اصطلاح «ریخت‌شناسی» را برگزید. ریخت‌شناسی (Morphology)؛ یعنی بررسی و شناخت ریخت. در گیاه‌شناسی یعنی بررسی اجزاء تشکیل دهندهٔ گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کل گیاه. به عبارت دیگر در اینجا به معنی ساختمان گیاه است. (پراپ، ۱۳٦۸، ص ۱۷) ریخت‌شناسی پراپ تکرار و عملی کردن الگوی ریخت‌شناسی گیاهان بر متون ادبی و به ویژه فولکوریک است . در این شیوه قصه‌ها بر پایهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ آنها و مناسبات و همبستگی این اجزاء با یکدیگر و با کل قصه توصیف می‌شوند. در الگوی پراپ اهمّیّت ساختاری متعلق به فعل و کنش شخصیت‌هاست و اسم و خود شخصیت در تحلیل ساختاری اهمّ یّت چندانی ندارند. به همین خاطر پراپ تنها خویشکاری یا کنش قهرمان را مهم می داند . زیرا در جریان داستان اعمال اشخاص پیرنگ را گسترش می دهد . بنابراین شناخت

داربست قصه‌های به ظاهر متفاوت منجر به کشف فرم یا ساختار اصلی (Master form) در آثار فولکوریک می‌شود که هدف نهایی ساختارگرایست.

در قصه‌ها، فاجعه‌ای تعادل آغازین قصه را بر هم میزند . داستان با یک صحنه آغازین شروع می‌شود. در این صحنه آرامش و خوشبختی قهرمان بیان می شود ؛ اما سایه‌های شوم بلا و مصیبت بلافاصله نمایان می‌شود. سازه ای که پس از علنی شدن فاجعه قرار می‌گیرد، عزیمت است. عزیمت معنای متفاوت از غیبت موقتی ک ه خود یکی از عناصر قصه است، دارد. عزیمت قهرمان جستجوگر و قهرمان قربانی شده نیز با هم تفاوت دارد. هدف از عزیمت قهرمانان گروه اول ، جستجو است و حال آنکه عزیمت قهرمانان گروه دوم آغاز سفری با حوادث و رویداد ها ی مختلف است ؛ اما جستجویی در میان نیست. اگر دختر جوانی ربوده شده است و جستجوگری در پی او میگردد، در این صورت دو تن خانه را ترک کرده اند . ربوده شدن دختر مصیبت یا نقیصه داستان است. مسیری که داستان تعقیب می‌کند و تحرک قصه در آن مسیر تحول می‌پذیرد، مسیر عملیات شخص جستجو گر است نه شخصی که در انتظار نجات دهنده در زندان، قلعه یا طلسم گرفتار شده است. (پراپ،۱۳٦۸، ص۸۵)

پیشیۀ تحقیق

نمونه تحقیقات ساختارگرایانه در ادبیات فارسی ، «سرچشمه ها ی داستان کوتاه فارسی» نوشۀ کریستف بالایی و میشل کوپی پرس ، ترجمه ی دکتر کری می حکاک است. در این اثر ساختارهای دوگانه در حکایات سنتی د نبال شده است . کتاب «طبقه‌بندی قصه های ایرانی» از اولریش مارزولف، بررسی ساختارگرایانۀ شخصیّت‌ها ی ثابت در قصه‌های ایرانی و انواع قهرمانان است . «از رنگ گل تا رنج خار » شکل شناسی شاهنامه و طبقه بندیِ اثر اجزایِ سازنده از جمله قهرمانان، درونمایه و ...است . کتاب ریخت شناسی افسانه‌ها ی جادویی نوشته پگاه خدیش (۱۳۸۷) نقد قصه ها براساس الگوی پراپ است . به غیر از کتاب ها ، پایان نامه ها یی نیز با دیدگاه

ساختارگرایی بر روی آثاری همچون نقد ساختاری قصه در قصه منطق الطیر(سمنان،۱۳۹۰) هم چنین مقایسه ساختاری آن با مثنوی (پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸٦)، الهی نامه (دانشگاه الزهرا ۱۳۸۸)،هم چنین تحلیل ساختاری و نقد داستان ها ی کوتاه الهی نامه (دانشگاه یزد،۱۳۸۲) داراب نام ۀ طرسوسی (دانشگاه سیستان ،۱۳۹۰)، ریخت شناسی داستان های سمک عیار (دانشگاه باهنر کرمان، ۱۳۷۸) و... نوشته شده است.

از مقاله‌هایی که در آن‌ها با نگاه ساختارگرایانه متون ادبی بررسی شده اند : نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس از دکتر جواد دهقانیان، ساختار شناسیِ مجموعه داستان‌هاویه از تیمور مالمیر، تحلیل ساختاری قصۀ شاه سیاه پوشان براساس الگوی پراپ از عفت نقابی، بررسی قصه‌های دیوان در شاهنامه از مسعود روحانی و....

تحقیق مذکورعلاوه بر این که مانند تحقیقات قبل که در زمین ۀ ریخت شناسی و ساختارگرایی انجام شده اند و کشف ساختار را هدف خود قرار داده‌اند؛ با تمرکز بر یک اثر و بررسی حرکت‌های تودرتو و به ظاهر متفاوت همان اثر، ساختار مست قل و چارچوب تکرار شونده ی آن را شرح می‌دهد. از سویی این نکته را نیز ثابت می‌کند که ذهن راوی داستان نمی تواند خلاف چارچوب معین خود حرکتی متفاوت بیافریند. حتّی زمانی که به خیالی واهی دگرگونیِ اساسی ایجاد می‌کند؛ مثل داستان فتح قیصریه ، باز ناخواسته همان الگوی سابق حرکت‌ها احیاء می‌شود و از پسِ تمام شاخ و برگ ها ی الحاقی،خود را نشان می‌دهد. در این جا ثبات ساختار درطی قرن ها با زمینه ها ی اجتماعی متفاوت مدنظر قرار نگرفته ؛ بلکه ساختار هم زمانی ذهن راوی اساس واقع شده است.

گاه قصه‌های گوناگون به ساختمانی واحد منجر می‌شوند ؛ گاه یک قصه ی طولانی در کنار تلون و حادثه آفرینی های متفاوت، بازگو کننده ی یک حرکت است . در داراب نامه همۀ حوزه‌های کنشی داستان دارای یک الگوی اند. در این تحقیق الگوی حاکم بر مجموعه کنش‌های مربوط به فتح شهرها که از همه مهم ترند، بررسی شده است.

ریخت شناسیِ داراب نامه

با این مقدمه به بررسی داراب‌نامه می‌پردازیم. داستانی عشقی حماسی از قرن هشتم و از نمونه‌های ادبیات فولکور. داراب‌نامه روایت بلندی از کشور گشایی‌های فیروزشاه پسر ملک‌داراب است. حرکت اصلی داستان به دنبال نقیصه‌ای شکل می‌گیرد که قهرمان در خواب با آن مواجه می‌شود. فیروزشاه در خواب عاشق شهبانوی یمن می‌شود. برای رفع کمبود که نیاز به عروس است عزیمت می‌کند؛ امّا عزیمت قهرمان در برگیرندهٔ غیبت‌ها و عزیمت‌های متعدد است.پس از التیام هر نقیصه و پیروزی لشکر ایران آرامش موقتی در داستان ایجاد می‌شود ؛ اما خواننده می‌داند آرامش و شادی سپاه ایران با ربودن شهبانویی یا اسارت پهلوانی به سرعت به هم می‌ریزد و حوادث گوناگون به دنبال ربودن شهبانوان، ایجاد عشق های جدید، اسارت پهلوانان و... روی می دهد . هر نقیصه، برای التیام یافتن، عزیمتی را می‌طلبد. به این منظور عزیمت‌های مهم را از تنهٔ اصلی جدا کرده‌ایم بدون آن که خدشه‌ای بر داستان‌های جدا شده وارد شود . نقاط کمبود و رفع کمبود، نقاط آغازین و پایانی عزیمت های جدا شده است . از این طریق می‌توانیم به اسکلت داستان در میان هرج و مرج و آشفتگی ها دست یابیم و از طریق بررسی نحوهٔ در پی هم‌آیی اجزاء تجزیه شده در توالی خطی عناصر به یک واحد منسجم برسیم. نباید فراموش کرد که اشخاص قصه‌ها دارای هویت‌های مستقل و مجزا نیستند. اشخاص تنها فهرستی از کارکردها را ایجاد می‌کنند.

در بررسی عزیمت‌های داستان برای رسیدن به چارچوب، حرکتهای داستانی را بر اساس نوع شریرو شرارت به دو دسته تقسیم کرده‌ایم. با توجّه به این که اعمال شریر انسانی با غیر انسانی متفاوتند و هر دسته از اعمال ، کنش خاصی را از سوی قهرمان ایجاب می‌کنند، حرکت‌ها به دو دستهٔ حرکت‌هایی که کمبود آنان به خاطر شریر غیر انسانیست و حرکت‌هایی که کمبود را شریر انسانی ایجاد کرده است، تقسیم می‌کنیم.

ساختار عزیمت‌هایی که در مواجه با شریر غیرانسانی شکل گرفته اند:

نقیصه‌هایی که شریر غیر انسانی در داراب‌نامه ایجاد کرده است به پنج حرکت محدود می‌شوند:

۱ - حرکت آشوب عیار برای رهایی شهبانوی مصر(ج۲، صص٤١٩- ۳۸۱)

۲ - حرکت بهزاد پهلوان برای رهایی شاه و شهبانوی ایمن شهر (ج۲، صص۷۲۱– ٦٨٠)

۳ - حرکت بهروز عیار برای آزادی شاهزادهٔ ایران (ج ۱، صص ۲۵۰ -۱۹٦)

٤ - حرکت گروه عیاران برای آزادی پهلوانان ایرانی (ج۱، صص ٦٨٥-٦٣٦)

۵ - حرکت فیروزشاه برای رهایی پهلوان ایرانی (ج۱، صص٧٤٩-٧٢٨)

حضور شریر غیر انسانی در حرکت‌های فوق، شباهت‌های بسیاری را در مسیر رفع کمبود ایجاد کرده است. برای یافتن نقاط تکرار شونده از نخستین سازه؛ یعنی شرارات و ایجاد نقص آغاز کنیم، و به ترتیب:

۱ - شریر شهبانو را می‌رباید. (ج۲،ص١٦٢)

۲ - شریر شهبانو را می‌رباید. (ج۲، صص ٦٥٢، ٦١٤)

۳ - شریر شاهزاده را می‌رباید. (ج۱،ص ۲۱۰)

٤ - شریر پهلوانان را می‌رباید. (ج۱، صص٦٥٥-٦٤٩)

۵ - پهلوان خود گرفتار طلسم شریر می‌شود. (ج۱، ص ٧٣٤)

در چهار داستان عمل ربودن، موجب غیبت قهرمان و ایجاد نقیصه شده است. در هر چهار مورد شریر از راه هوا پیدا شده است. به صورت گردباد، مرغ سیاه، خمرهٔ سیاه و حیوانات عجیب و مختلف وارد شده و شخص مورد نظر را ربوده است . در داستان شمارهٔ (۵) قهرمان با پای خود وارد طلسم شریر می‌شود.

سازهٔ بعدی پیشگوئی است. عنصر پیشگویی در داستان‌های شمار ۀ (۱)، (٤) و (۵) قبل از حرکت قهرمان جست‌وجوگر آمده است. در این سه مورد پیشگو علاوه بر نتیجهٔ حرکت تعیین می‌کند چه کسانی قادر به انجام مأموریتند. در شمارهٔ(۲)و(۳) این عنصر

حذف نشده است؛ بلکه به خاطر غیبت قهرمان جست‌وجوگر قبل از فاجعه، جابه جا شده و دقیقاً پس از علنی شدن کمبود قرار نگرفته است . (ج ۲،ص ۲۰٦) و (ج ۱، ص۱۹۲) از آنجا که وقوع فاجعه و التیام آن؛ یعنی بازگشت به حالت نخستین یک حرکت مستقل است و ما این حرکت را از دل حرکت‌های بهم پیوسته جدا کرده ایم؛ عنصر پیشگویی، آغاز غیبت قهرمان جست‌وجوگر آمده است.

پس از پیشگوئی قهرمان حرکت می کند. همهٔ قهرمانان، قهرمانان جست‌وجوگرند و مأمور التیام فاجعه شده‌اند. مأموریت قهرمانان عنصر ازدواج را از پایان حرکت هایی که شرارت آنها ربودن شهبانوست، حذف کرده است. این مأموران شهبانو را برای شاهزاد ۀ دیگری نجات می‌دهند نه برای خودشان. قهرمان در مسیر خود از موانع طبیعی بسیاری می‌گذرد. در داستان‌های شمارۀ (۱) و (۲) موانع بیشتر از بقیه است: دریا، کوه، بیابان، راه باریک، کوه سیاه و... ؛ امّا در بقیه، موانع تا حدی کمتر است . تحمل سختی ها و دشواری راه در این دو داستان بیشتر از بقیه است و متعاقباً یاریگران و عوامل غیبی نیز بیشترند. قهرمان برای رسیدن به جایگاه شریر به راهنما نیاز دارد یا کسانی که او را منتقل کنند. وضعیت هر پنج داستان از این نظر بدین گونه است:

۱- پیر عابد قهرمان را راهنمایی می کند، نیروی ماورایی (پری) قهرمان را به جایگاه شریر می‌برد. (ج۲، ص ۳۸۲، ۳۹٦)

۲- عیار، چوپان و پیر عابد قهرمان را راهنمایی می کنند . نیروی ماورایی (باد) قهرمان را به جایگاه شریر منتقل می‌کند. (ج۲، ص٦۸۲، ٦۸٤، ٦۹۰، ۷۱۲)

۳و۵- ملاحان قهرمان را به جایگاه می برند.(شمار ۀ (۳)، ج۱، ص ۲۱۷، شمار ۀ (۵) ج۱، ص۷۳٤)

٤- قهرمان خود به جایگاه شریر می‌رود. (ج۱، ص٦٦٤)

دو داستان (۱) و (۲) موانع بسیار و دشواری راه، راهنمایان و نیروهای ماورایی بیشتری را می‌طلبد.

در همهٔ این داستان‌ها به دنبال نقیصه و برای رفع آن، قهرمان با شرارت دیگری مواجه می‌شود و آن طلسم است. شریر غیر انسانی همیشه از طلسم استفاده می‌کند . راه ابطال طلسم نیز فقط با نیروها یا اشیاء ماورایی و عجیب ممکن است. بنابراین قهرمان باید به عوامل ماورائی دست یابد. قهرمان برای دستیابی به عامل ماورائی یا شریر را فریب می‌دهد و یا باید در آزمون موفق شود:

۱ – سه عامل ماورائی در داستان وجود دارد . اولی از طریق انجام دستورات بخشنده به دست می‌آید. پیر عابد از قهرمان می‌خواهد غسل کند . تطهیر و مناجات قهرمان او را به مرتبهٔ شایستگی می‌رساند. پیر عابد هفت اسم اعظم را به او می‌آموزد و او را راهنمایی می‌کند. عامل دوم با گریه و زاری به دست می‌آید. قهرمان پری را بعد از آب‌تنی می‌گیرد و با گریه کمک عامل ماورایی را جلب می‌کند. عامل سوم لوح است . لوح را بعد از شکست شریر به دست می‌آورد.(ج۲،ص ۳۸۲، ص ۳۹٦)

۲ – قهرمان در دو آزمون زیرکی و زور پیروز می‌شود و شی جادویی را پاداش می‌گیرد. عامل ماورائی بعدی را با مناجات به دست می آورد. باد و صاعقه بعد از مناجات به او کمک می‌کنند. (ج۲، ص ٦۳۹، ص ۷۱۲)

۳ – شریر را فریب می‌دهد. شریر آب سیاه و سفید را به او نشان می دهد . (ج۱، ص۲۲۹)

٤ – شریر را فریب می‌دهد و شریر شیء جادویی را که مهره است به قهرمان می‌دهد.(ج۱، ص٦٦۲)

۵ – قهرمان در ازمون تیراندازی به پرنده موفق می‌شود. و به لوح دست می یابد . (ج۱،ص۷٤۲)

در سه داستان (۱)، (۲) و (۵) آزمون و پیروزی باعث دستیابی قهرمان به شیء جادویی می‌شود و در داستان (۳) و (٤) از کنش فریبکاری استفاده کرده است . در سه داستان آزمون نبرد، عبادت، زیرکی و زور و تیراندازی وجود دارد . آنچه ثابت است حضور ضروری این نیروها در برابر شرارت طلسم است.

در همهٔ داستان‌ها قهرمان باید کلیدی را به دست آورد . در داستان هایی که سازهٔ فریب شریر وجود دارد، کلید به موی جادوگر بسته شده است .قهرمان پس از فریب شریر، کلید را بر می‌دارد. به سردابه ی زیر تخت جادوگر می رود و اشخاص را آزاد می‌کند. در سایر داستان‌ها کلید در دل دیو نگهبان یا در منقار پرنده است .قهرمان با انداختن سه تیر به کلید دست می‌یابد و یا دیو نگهبان طلسم را می‌کشد و صندوقچه و کلید را از درون شکمش بیرون می‌آید.

عنصر بعدی کشمکش شریر و قهرمان است . اگر عنصر فریب در داستان باشد، کشمکش حذف می‌شود. در سه داستانی که قهرمان شریر را فریب نداده، با او نبرد کرده است. پیروزی قهرمان چه از طریق فریب چه از طریق نبرد، حقی است . پس از کشمکش سازهٔ مجازات قرار دارد. مجازات شریر غیر انسانی همیشه مرگ است . در داستان شمارهٔ (۱) قهرمان دیو نگهبان طلسم را می کشد؛ امّا شریر دیگر داستان را به خاطر شرطی که یاریگر گذاشته و سوگند شریر، نمی تواند بکشد و شریر را به یاریگر تحویل می‌دهد. پس از همهٔ این کوشش‌ها، طلسم باطل می‌شود و سایر قهرمانان آزاد می‌شوند و همگی باز می گردند. پس از مرگ شریر ممکن است سازهٔ گنج یابی وجود داشته باشد. سازهٔ گنج‌یابی که در واقع نتیجهٔ کوشش‌های انسان است و پاداشی در کنار آزادی اسرا قلمداد می شود به مکان جادوگر بستگی دارد. اگر مکان جادوگر غار باشد این عنصر حذف می‌شود ولی اگر در جزایر یا قلعه‌ها باشد، بی‌شک قهرمان گنجش را تصاحب می‌کند.

این قانون در داستان شمارهٔ (۲) بارزتر است . شریر دو جایگاه دارد، جایگاه اول غارست. (ج ۲، ص۷۰۰) قهرمان در این جایگاه تعدادی از اسرا را آزاد می کند، جایگاه دوم شریر قصری در جزیره است. قهرمان هنگام بازگشت گنج را تصاحب می کند . (ج۲، ص۷۱۹)

داستان‌هایی که بررسی شدند از مشترکات بسیاری برخوردار بودند. ما در مقایسه ای که انجام دادیم از طریق ذکر مشترکات، قوانین داستان هایی را که شریر غیر انسانی دارند، مشخص کردیم.

ساختار عزیمت‌هایی که در مواجه با شریر انسانی شکل گرفته اند:

به غیر از حرکتهای فوق نوع دیگری از عزیمت‌ها در داستان داراب‌نامه وجود دارد که شریر آنها انسانیست هر چند گاه از نیروهای ماورائی شر کمک می طلبد، نهایت تنها می‌شود و باید با قوانین حاکم بر کردار انسان‌ها با قهرمانان مواجه شود. نکتهٔ بعدی در این حرکت‌ها آن است که برخلاف حرکت قبلی که در آن‌ها قهرمان عازم می شود و نقیصه را رفع می‌کند و باز می‌گردد؛ در این جا یک حرکت منجر به رفع نقیصه نمی‌شود. چندین حرکت موازی در داستان شکل می گیرند، در نقطه ای به یکدیگر می‌پیوندند و نهایت منجر به رفع کمبود یا فاجعه می شوند . هماهنگی چند حرکت جداگانه که به هدفی یگانه ختم می شوند و در یکدیگر ادغام، ساختار چنین داستان‌هایی را در نگاه نخستین پیچیده و ملون کرده است.

به منظور بررسی این گونه حرکت‌ها، پیچیده‌ترین آنها؛ یعنی حرکت برای فتح شهرها را جدا کرده‌ایم. در داستان داراب‌نامه چندین شهر بزرگ به تصرف گروه قهرمان در می‌آید. خیر و شر داستان در پیرنگ لشکرکشی شخص نیست؛ بلکه گروه است . به همین خاطر همهٔ شخصیت‌ها متعلق به دو منبع اصلی خیر و شرند . وقتی چند قهرمان برای رفع نقیصه حرکت می‌کند همه تحت عنوان یک شخص معرفی می شوند چون هدف واحدی را دنبال می‌کنند. همین طور نیروهای شر داستان.

داستان‌هایی که جدا شده‌اند داستان فتح شهرهاست . ایرانیان چگونه شهرها را می‌گشایند؟ قبل از شکل‌گیری حرکت، در همهٔ این داستان‌ها سازهٔ کشمکش شریر و قهرمان به صورت نبرد در فضای باز و در بیرون شهر است. پس از آن شریر شکست می‌خورد و در حال فرار اشخاصی را که اسیر کرده با خود به شهر می برد . غیبت تعدادی از پهلوانان سپاه قهرمان در کنار شرارت دیگر شریر؛ یعنی امتناع از دادن عروس

و قصد ازدواج با شهبانویِ دلخواه قهرمان، نقیصه داستان را ایجاد می کند. برای بررسی بهتر داستان‌های هر یازده شهر فتح شده را مرور می‌کنیم.

این داستان عبارتند از : ۱- فتح طائف (ج، ص ٥٠٥-٤٨٧) ۲- فتح مصر (ج۱، ص٦٢٦-٥٢٠) فتح دمشق (ج۲،ص ٣٤، ج ۱، ص ٨٣٤) ٤- فتح قیصریه (ج۲،ص٢٥٦-٣٧١) ٥- فتح اسکندریه (ج۱،ص ٧٤٩- ٧٠٨) ٦- فتح انطاکیه (ج۲، ص١٥٣-٩٠) ۷- فتح قبروس (ج۱، ص ٧٦٩، ص٨٠٦-٧٨٩) ۸- فتح عماسیه (ج۲، ٦٠٩-٥٥٣) ۹- فتح فواق (ج۲،٦٧٩-٦١١) ۱۰- جزیر ۀ فور (ج۱،ص٢٠٧-١٩٦) ۱۱- ملاطیه (ج۲، ص۹۰ – ٣٤ ص ٢٠٦-١٥٨)

وضعیت آغازین و نقیصه در داستان های شمارۀ (۲)، (۳)، (٤)، (٥)، (۱) و (٦) بدین صورت است که شریر در نبرد شکست می خورد. بهشهر می رود و افرادی را با خود می‌برد و به تبع آن شهر محاصره می‌شود. در داستان‌هایی از این دست همزمان با ورود اسیر به شهر وضعیت آغازین و نقیصۀ دیگری توصیف می‌شود: شاه دختری زیبا دارد، دختر عاشق اسیر می‌شود. بنابراین گروه دوم نقیصه‌ها در پی نقیصۀ اول و وابسته به آن شکل می‌گیرند. در هر دو کمبود به موازات یکدیگر دو حرکت شکل می گیرد . در داستان‌های (۲)، (٤)، (۳)، (٥) و (۱) این قاعده تکرار شده است . در داستان (۱۱) و (٦)با آن که در نگاه نخست متفاوت به نظر می‌رسند، همین پیرنگ و نقیصه با وارونگی قهرمانان تکرار می‌شود؛ یعنی از سوی شریر فاجعه التیام می یابد. در پنج داستان نقیصه در ارتباط با نیروی خیر است و در دو داستان اخیر در ارتباط با نیروی شر . اگر ما شریر را قهرمان نامگذاری کنیم یکسانی پیرنگ واضح‌تر می‌شود.

سازۀ بعد به دنبال افشای کمبود، حرکت قهرمانان است . به تعداد کمبودهایی که در ارتباط با قهرمانان داستان فاش می‌شود، حرکت ایجاد می‌شود.

سپاهی که پهلوانانش را به اسارت برده اند یا قهرمانی که شهبانویش را ربوده اند یا شهبانویی که معشوقه را در زندان پدر می بیند برای آزادی اسیر یا رسیدن به شهبانو و ... حرکت می‌کند. قهرمان یا شخصا خود حرکت می‌کند یا عیاران (یاریگران چالاک) را به

ماموریت می‌فرستد حرکت عیارانه شبانگاه و با نیرنگ آغاز می شود. به موازات حرکت عیاران مأمور، شهبانوان به تکاپو می‌افتند و در اولین قدم دایه را که نقش یاریگری دارد از کمبود آگاه می‌کنند. دایه نهی می‌کند و به دنبال نهی رشوه می ستاند. رشوه، عنبرچه ی گردن شهبانوست.

پس از گرفتن رشوه موقعیت دایه از جایگاه نهی کننده به جایگاه یاری دهنده تغییر می‌یابد. شهبانو با خادم و دایه گروهی را تشکیل می‌دهند که اغلب دایه نیروی تفکر و هسته ی گروه و خادم مراقب یا خبرچین گووه است. هدف این گروه کوچک رساندن شهبانو به معشوق خود است ، هر چند به صورت کوتاه مدت و در سردابه ها ی حرم باشد. این دو حرکت در نقطه ای مثل رسیدن همزمان هر دو در زندان ، برخورد ناگهانی در چارسوی بازار و... و به یکدیگر می‌پیوندند. در کنار دو حرکت یاریگران عیا ر و شهبانوان ممکن است حرکت دیگری از یکی از دو حرکت پیشین منشعب شود . مثلاً یاریگران مأمور یکدیگر را گم کنند یا یکی از آنها اسیر شود . یا پهلوانی از گروه قهرمانان وارد شهر شود.

در چنین حالاتی شاخۀ فرعی، همراهانی را می‌یابد و مستقل هدفش را دنبال می‌کند و او نیز در نقطه‌ای به سایر حرکت‌ها می‌پیوندد. در این میان پیوند دهنده و به هم رسانندۀ همۀ این حرکت‌ها تقدیر و حکم کردگار است که منطق سست داستان آن را برای چفت و بستی به ظاهر توجیه کننده بر کل حوادث و از جمله حوادث ناگهانی برگزیده است.

گروه شهبانو موفق به رفع مو قت نقیصه می‌شود. اغلب بین شهبانو و شاهزادۀ مورد نظر خلوتی صورت می‌گیرد . داستان ها ی شماره (۸)،(ج۲، ص ۵۵۵)، (٤) (ج۲، ص ۲۷۷) (۳)، (ج۲، ص ۲۳)، (۲) (ج۱، ص ٥٦٧) این گونه‌اند؛ اما آزادی موقت اسیر با خبر چینی خادم تغییر می‌یابد و وضعیت دیگری شکل می گیرد . وضعیت جدی د یا اسارت مجدد و یا ایجاد عشق های جدید است. در داستان شمار ۀ (۸)، (٤)، (٦)، (۳)، (۲) عشق جدید باعث تغییر روند داستان می‌شود و گذر از یک موقعیّ ت به موقعیّ ت

تازه است. موقعیّ‌های تازه از این دست، اغلب ناپایدارند ؛ مثلاً اگر اسارت مجدد باشد، اسیر حتماً آزاد می‌شود ؛ مثل داستان فتح مصر . حرکت گروه یاریگران مامور (عیاران) پس از اتصال با حرکت‌های موازی دیگر به آزادی اسرا و تصرف شهر منتهی می‌شود. سازه ثابت در حرکت گروه عیاران نیرنگ و فریب شریر و قوایش است که گاه با شکم دریدن و سر بریدن در انتهای ماموریت همراه می‌شود. سازه ی ثابت در حرکت شهبانوان اغلب کشتار دانندگان سر شهبانو است. خبر چینان محکوم به مرگند غلامانی که راه را بر شهبانو سد می‌کنند، کشته می‌شوند. نهی کنندگانی که تبدیل به یاریگر می‌شوند اگر بر نهی خود تاکید کنند، شهبانو برای مصون ماندن از رسوایی ، آنان را می‌کشد. از سویی شهبانوان با تظاهر و مخفی کاری به خیانت به پدران و خانواده ی خود متهم می‌شوند.

عشاق غیر ایرانی شهبانوان یا باید محرومیت و هجران را بپذیرند یا کشته می‌شوند . این‌ها قوانینیست که در همهٔ این داستان‌ها تکرار شده است.

پایان داستان شهرها، پایان خوشایندیست. پس از آزادی پهلونان ایرانی و رسیدن حرکت‌ها به یک نقطه، سپاه ایران به دروازه ها می رسند و پهلوانان از داخل شهر ، دروازه‌ها را می‌گشایند. شهر را قهرمان تصرف می‌کند. شاه را دستگیر و از وزیر نشان گنج شاه را می‌پرسد و به گنج دست می‌یابد.

سه داستان جزیره فور، عماسیه و قبروس از جهاتی با سایر داستان ها تا حدی متفاوتند. حرکت عاشقانه‌ای که در فتح‌های دیگر در درون شهر شکل می گرفت و با ادغام به فتح شهر تسریع می‌بخشد، در این سه داستان به خارج از شهر منتقل شده است. یاریگران برای رفع نقیصه که در هر سه نوبت به دست آوردن عروس است به قهرمانان کمک می‌کنند و همان نقشی را ایفا می‌کنند که در سایر داستان‌ها شهبانوان به عهده می‌گرفتند. زندانبان جزیرهٔ فور قهرمانان را آزاد می‌کند تا به دختر شاه زنگبار برسد، یاریگر فتح عماسیه و قبروس نیز به امید رسیدن به دختر شاه به یاری قهرمان می‌شتابند. داستانی که در آن یاریگران خارج شهر حضور دارند با ازدواج یاریگران در

کنار سایر سازه‌های معمول به پایان می‌رسد. داستان فتح عماسیه علاوه بر ویژگی ها ی مشترکش با فتح قبروس وفور، از سازۀ پنهان کاری ها ی شهبانو و رقیب عشقی نیز برخوردار است. در این داستان شهبانو بی خبر از جنسیت معشوق که زن است، عاشقش می‌شود. داستان از نظر مخفی کاری گروه شهبانو، خبرچینی و پیدا شدن رقیب عشقی تکرار حوادث فتح مصر، قیصریه و... است.

عناصر تکرار شونده و شبیه در سایر داستان ها بسیار زیاد است به طوریکه می توان ادعا کرد راوی یک بی‌رنگ را در شکلهای مختلف و با تغییر قهرمانان مدام تکرار کرده است. راوی حتّی اگر برای ایجاد تازگی دست به دگرگونی بزند ، دگرگونی ها یش از جابجا کردن برخی از حوادث معمول و یا ترکیب آنان فراتر نمی رود. نظیر فتح عماسه یا فتح قیصریه. در داستان قیصریه به نظر می‌رسد دشمنی دختر شاه با پدرش و حکم مرگ دختر در کودکی به خاطر شومی، (ج۲، ص۲۷۵) روند جدیدی را به دنبال بیاورد امّا داستان شو می کودک در هنگام ولادت و دستور مرگ پدر سازه ای الحاقی است و تنها تغییری را که ایجاد کرده است، نفرت دختر از پدر و حذف تظاهر و نیرنگ معمول شه‌بانوان است. دختر در میدان جنگ، دشمن پدر را به قصر خود خارج از شهر می‌برد . همین عمل در سایر داستان ها هم وجود دارد، با این تفاوت که دختر، دشمن پدر را به باغ خود داخل شهر و یا سردابه‌های حرم می‌برد. و نظیر همۀ داستان‌ها ملاقات عاشقانه روی می‌دهد. در اینجا نیز یکی از کنیزان خبر چینی می‌کند و شاه را آگاه می‌کند. همان کنشی که لالاهای کینه توز داستان های دیگر انجام می‌دهند. با کنار زدن تغییرات جزئی از قبیل مکان‌ها یا پیشیۀ قهرمانان اسکلت فتح قیصریه دقیقا شبیه به سایر داستان ها می‌شود. داستان به ظاهر متفاوت دیگر، داستان فتح انطاکیه است . حرکتی که قهرمان مامور برای فتح شهر و یافتن راه مخفی انجام می دهد شبیه فتح مصر است . وزیر مغضوب و هواه خواه قهرمان او را از راه مخفی شهر آگاه می‌کند و قهرمان بلافاصله شهر را فتح می‌کند. (ج۲، ص ۱٤۹) امّا قسمت متمایز، بخش عاشقان ۀ داستا ن است . عشقی که رشته ی باریک و ضعیفی آن را به داستان دمشق وصل کرده است . شریر

شهبانو و پهلوان را در ضمن معاشقه می‌گیرد و با خود به انطاکیه می‌برد. بدون آن که از جهت کنش‌ها تاثیری بر حوادث بعدی گذاشته باشد. شهبانو شریر وصل جو را می‌کشد و می‌گریزد. سراسیمه به خانهٔ پیرزنی پناه می‌برد. با دادن عنبرچ ۀ گردن از پیرزن پناه می‌طلبد. پسر پیرزن از راز شهبانو مطلع می‌شود و بلافاصله به طمع گرفتن پاداش دختر را به حاکم تحویل می‌دهد و رازش را فاش می‌کند (ج۲، ص۱۰۷) این گروه کوچک یادآور همان گروهی است که شهبانو در حرم خود دارد و او را یاری می کنند . پیرزن همان دایه است که عنبرچۀ گردن را می‌گیرد و پسر پیر زن در موقعیت خادمان و لالاها نشسته است. کشتن رقیب عشقی توسط شهبانو یا شاهزاده، نیز کنشی معمولیست. همان کاری که در داستان فتح مصر، شاهزاده ایران با رقیب خود می‌کند و می گریزد . (ج ۱، ص ۵۷۵) در داستان فتح عماسیه نیز شهبانو عاشق مصر و پیر خود را می کشد و می‌گریزد (ج۲، ص۵۷٤) در داستان به ظاهر متفاوت انطاکیه نیز شهبانو عاشق سمج خود را می‌کشد و می‌گریزد (ج۲، ص۱۰۳) با همۀ شباهت‌های اساسی که فتح انطاکیه با سایر فتح‌ها دارد، نمی توان از برخی کنش‌های متفاوت و خاص چشم پوشید این کنش‌های متفاوت از سوی شریر است. شریر پدر و مادر خود را می کشد و شهبانو را شکنجه می‌دهد (ج۲، ص۱۱۹) دو سازه‌ای که در هیچ داستانی دیده نشده است و همین شرارت غیر معمول باعث می‌شود راوی مرگ را برای مجازاتش تعیین کند.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته شده این نتیجه را استنباط می‌شود که ذهن راوی از قوانین روایی خود عدول نکرده است و نمی تواند واقعه متفاوتی بیافریند. تمام کوشش او در نقل داستان و ایجاد عزیمت‌های تو در تو و مختلف از چند قانون یکسان سر بر می‌آورند. هر چند عشق و پهلوانی دو قاعدۀ مجزایند؛ امّا در روایت داراب نامه ، عشق با عزیمت پهلوانی به صورت موازی حرکت می‌کند و در نقطه ای تصادفی که تقدیر تعیین کرده است به هم می‌پیوندند. بدون عشق هیچ شهری یا جزیره ای گشوده

نمی شود. ابر قهرمانان قصه که به تایید الهی مستظهراند ، از دو گر وه یاریگر سود می‌جوید. یکی شهبانویی که دیوانه وار به پدر خود خیانت می‌کند و دیگری یاریگران چالاکی که مأموریتهای دشوار را با نیرنگ پیش می‌برند. در میان این دو حرکت جایگاه جلوه گری پهلوان حماسی داستان و به طور کلّی ظهور عناصر حماسی در میدان نبرد است. جایی که نه شهبانو وجود دارد و نه یاریگر چالاک؛ اما همین که کار دشوار تر از شمشیر می‌شود و قهرمان با حصارهای رویین و نفوذ ناپذیر مواجه می شود . شهبانوی عاشق و یاریگر نیرنگ باز به میدان می‌آیند. یاریگر نیرنگ باز در چند نیرنگ پیاپی شریر را فریب می‌دهد و به زندان راه می‌یابد، راه مخفی را می‌جوید، با شهبانو متحد می‌شود و پهلوان را پس از چند شمشیر زنی و هنر نمایی به پیروزی نزدیک می کند . آنگاه از خارج شهر سپاه عظیم به شهر هجوم می‌آورد و شاه سقوط می‌کند.

همهٔ داستان‌های عاشقانه و جریان‌های مربوط به فتح شهرها اینگونه پیش می‌روند و خاتمه می‌یابند حتّی در پایان داستان که قهرمان به سرزمین جنیان برده می‌شود الگوی فتح شهرها ومعاشقه‌های مخفیانه، در بستری به ظاهر متفاوت و قهرمانانی که هرچند مهیب وعجیب توصیف می‌شوند؛ ولی برخوردار از کردارهای انسانی‌اند، تکرار می‌شود. بنابراین نه تنها وارونگی و جابه جایی نیروهای خیر و شر یا برخی عناصر ، نمی تواند قاعدهٔ یکسانی را که در گسترش حوادث است ، مخدوش کند . تغییر مکان و آوردن عجایبی چون پری و جن و... نیز از دگرگونی اساسی عاجز است.

همه ی عزیمت‌های داراب نامه در دو الگو خلاصه می‌شوند.عزیمت در مواج ه با شریر غیر انسانی که برخوردار از نیروی ماورایی ، عبور از موانع ، طلسم گشایی و ... است و عزیمت در مواجه با شریر انسانی که از چند حرکت مستقل و وابسته ایجاد می‌شود.

نوع اول روند ساده و مستقیم دارد، با قهرمان واحد؛ ولی نوع دوم از روند ترکیبی پیروی می‌کند. تنها عامل ماورایی در روند ادغامی نوع دوم، تقدیر است. از این جهت حضور تقدیر قابل بررسی است که پیوند زنندهٔ حرکت‌های جداگانه به شمار می آید

منابع و مآخذ

۱- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیّات، ترجم ۀ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، نشر آگاه.

۲- احمدی، بابک، (۱۳۸۵)، ساختار و تاویل متن. چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.

۳- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس ، (۱۳۷۸)، سرچشمه ها ی داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، نشر معین.

٤- بیغمی، مولانا محمد، (۱۳۸۱)، داراب‌نامه تصحیح ، ذبیح اله صفا ، چاپ دو م، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- پراپ، ولادیمیر ، (۱۳٦۸)، ریخت شناسی قصّه ها ی پریان ، ترجم ۀ فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات توس.

٦- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، نقد ادبی تهران، انتشارات فردوسی.

۷- صفا، ذبیح اله، (۱۳۷۹)، تاریخ ادبیات ایران ، تلخیص ، محمد ترابی ، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوس.

۸- رزمجو، حسین، (۱۳۸۵)، انواع ادبی و... چاپ دوم، مشهد، دانشگاه فردوسی.

۹- گرین، ویلفرد، (۱۳۸۳)، مبانی نقد ادبی، ترجم ۀ فرزانه طاهری ، چاپ سوم ، تهران، انتشارات نیلوفر.

۱۰- میر صادقی، جمال و میمنت میر صادقی، (۱۳۷۷)، واژه‌نامۀ هنر داستان نویسی . تهران، کتاب مهناز.