نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال سوّم، شماره چهارم، پیاپی ۱۲ ، زمستان ۱۳۸۸ ، ص ۶۴- ۳۵

مقدّمه‌ای بر نقّالی در ایران

سجّاد آیدنلو*

چکیده

نقّالی در فرهنگ و ادب ایران پیشینهٔ دیرینه‌ای دارد؛ ولی اسناد و اشاراتِ مربوط به آن، از روزگار صفویان به این سو است. اندازهٔ نفوذ گستردهٔ این فن در میان عامّهٔ مردم از گزارشهای گوناگون و بعضاً خیره کنندهٔ مجالس سهراب کشی بر می‌آید و در ادوار رونق و رواج آن (عصر صفوی تا میانه‌های عهد پهلوی) حتّی بر ادبیات و هنر رسمی زمان نیز تأثیر گذاشته و شواهدی از شعر سخن سَرایانی چون: سلیم تهرانی، صحبت لاری، قاآنی و... و نیز برخی نگاره های شاهنامه نشان دهندهٔ این نکته است. نقّالی آداب و اصول ویژه‌ای داشته و علاقه مندانِ به این فن- در صورت بهره مندی از ویژگی هایی مانند: حافظهٔ تیز، فصاحت و خوش صدایی- آن را نزد نقّالان پیش کسوت می‌آموختند و می توانستند پس از مدّتی صاحب طومار شوند و نقل بگویند. بعضی از این آیینها عبارت است از: ایستادن بر تختی در میان قهوه‌خانه یا نشستن بر صندلی، پیش خوانی، طلب صلوات در زمانهای خاص، استفاده از حرکات سر و دست و هماهنگی اندامها و لحن گفتار، به کارگیری مَنتشا (عصا)، بیت خوانی در میان نقل منثور، اجرای عملی بعضی صحنه‌های روایات، دوران زدن، رعایت تسلسل در نقل و... .

واژه های کلیدی

نقّالی، طومار، آداب نقّالان، شاهنامه، روایات ملّی- پهلوانی ایران.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور اورمیه aydenloo@gmail.com

تاریخ وصول ۸۸/۱۰/۳ تاریخ پذیرش ۸۹/۲/۱

مقدّمه

«نقّالی» در گذشتهٔ فرهنگی و ادبی ایران در معنای گستردهٔ خواندن و بازگفتن هرگونه داستان (اعمّ از پهلوانی، تاریخی، غنایی، دینی و...) به کار می رفته است؛ از این روی گزارندهٔ روایات اسکندرنامهٔ منثورِ منسوب به منوچهر خان حکیم را نیز «نقّال» نامیده‌اند و راوی داستانهای دلاوری رستم و خاندانش را نیز. امّا امروز «نقّالی» در معنای ویژه و اصطلاحی برخواندن داستانهای ملّی- پهلوانی ایران (غالباً در محدودهٔ زمانی آغاز کار گیومرث تا پایان شهریاری بهمنِ اسفندیار) کاربرد دارد و «نقّال» کسی است که این روایات را از حافظه یا منبعی مکتوب (طومار) و به نثر برای شنوندگان نقل می کند.

نقّالی/ نقّال در معنای فنّی و اصطلاحی آن با شاهنامه خوانی/ شاهنامه خوان نیز متفاوت است؛ ولی گاهی در برخی پژوهشها و اظهار نظرها به این نکته توجّه نمی شود. شاهنامه خوانی چنان که از خود ترکیب بر می‌آید، خواندن عین متن/ ابیات منظوم فردوسی است، امّا نقّال، داستانهای ملّی پهلوانی را که البتّه همواره داستانهای مذکور در شاهنامه یا کاملاً مطابق با آنها نیست، به «نثر» بیان می کند و گاهی نیز با خواندن بیتهایی از شاهنامه یا منظومه‌های پهلوانی دیگر بر رونق و تأثیر نقل خویش می افزاید.

از منظر تاریخی و اجتماعی یک تفاوت عمومی/ کلّی شاهنامه خوانی و نقّالی این نیز می تواند باشد که شاهنامه خوانی بیشتر ویژهٔ دربارها و انجمنهای رسمی فرهیخته تر بود که به دلیل گرد آمدن شعرا و ادبا و دانشمندان، به ادبیات رسمی- و طبعاً متنی مانند حماسهٔ ملّی ایران- اقبال افزون تری نشان می‌داد؛ امّا در مقابل، عموم مردم که درک و دریافت همهٔ لغات و ابیات و اشارات فردوسی بر آنها آسان نبود، به نقّالی و زبان ساده و روایات شاخ و برگ یافتهٔ آن که خواست و پسندهای آنها را نیز باز می گفت، علاقه مند بودند. البتّه این فرق عمومی/ کلّی هرگز به معنای انحصار شاهنامه خوانی و نقّالی به گروهها و طبقات خاص نیست و بی گمان هم در بزم و بارهای مهتران، مجلس نقّالی بر پا می شده است و هم در قهوه خانه ها و میان عامّهٔ ایرانیان بکرّات شاهنامه خوانده می شد.

به هر روی نقّالی (در هر دو معنای عام و اصطلاحی آن) و شاهنامه خوانی در برههٔ بلند مدّتی از تاریخ فرهنگی، اجتماعی و ادبی ایرانیان رواج بسیار گسترده ای داشته است؛ زیرا: ۱. در ذهن و ضمیر ایرانیان سنّت شفاهی غلبهٔ بیشتری دارد و آنها غالباً خواستار گفتن و شنیدن هستند تا خواندن و نوشتن. ۲. سرگرمی های پیشینیان محدود بوده است و شنیدن داستانها یکی از دل انگیزترین آنها به شمار می‌رفت؛ مخصوصاً روایات شگفت پهلوانی که با روحیهٔ افسانه پسند/ پذیر آنها هماهنگ تر بود. این

جاذبه به اندازه‌ای بوده که به استناد نقل قول محجوب از نقّالی به نام مرشد کتیرایی، حتّی مدّتها پس از آمدن تلویزیون به ایران، هنگامی که صدای نقل مرشد در قهوه خانه بر می خاست، همگان می گفتند تلویزیون را خاموش کنید (←محجوب، ۱۳۸۱: ۱۸۴). ۳. شمار باسوادان در بین عموم مردم اندک بود و آنها نمی توانستند کتابها و طومارهای مربوط را خود به تنهایی بخوانند. ۴. به دلیل دشواری های فراهم آوردن کاغذ و هزینه‌های استنساخ، همگان امکان تدوین یا خرید کتابهای داستانی را نداشتند. ۵. هنرنمایی نقّالان و شاهنامه خوانان لذّت شنیدن داستانها را آن هم در محافل عمومی پر شور ده چندان می کرده است.

پیشینهٔ نقّالی

نقل داستانهای پهلوانی در ایران پیشینهٔ بسیار کهنی دارد و بنابر گواهی هایی، ظاهراً به روزگار مادها و هخامنشیان می رسد (←تفضّلی، ۱۳۷۶: ۱۷-۱۹؛ زرشناس، ۱۳۸۴: ۹-۱۳ و ۲۲-۳۰). «گوسان» نام/ لقب معروف ترین داستان گزارانِ ایران پیش از اسلام است که از دورهٔ اشکانیان تا اواخر فرمانروایی ساسانیان هم در دربارها و هم در میان عموم به روایت گویی می پرداختند (←بویس، ۱۳۶۹: ۲۹-۶۴؛ B0yce, 2002: 167-170). سنّت داستان خوانی گوسانها در ایرانِ پس از اسلام نیز به شیوه های گوناگون ادامه داشته و نقّالی هم به نوعی دنبالهٔ همان رسم باستانی است؛ امّا برخلاف گوسانان و دیگر قصّه خوانان ایرانی، سند روشن و استواری دربارهٔ سابقه و سرآغاز این فن- در معنای اصطلاحی اش- فعلاً موجود نیست. محقّقان عموماً آغاز و رواج نقّالی را از عصر صفویان و در قهوه خانه های اصفهان می دانند (←دوستخواه، ۱۳۸۰: ۱۵۳؛ محجوب، ۱۳۸۱الف: ۱۰۹۶) لیکن با توجّه به قدمت داستان گزاری در ایران می توان تقریباً با قاطعیت گفت که این حرفه در همان معنای خاص پیش از دورهٔ صفوی هم متداول بوده است و قراینی – که اشاره خواهد شد- این مدّعا را تا حدودی تأیید می‌کند. شاید یک دلیلِ اینکه اَسناد مربوط به نقّالی برخلافِ مثلاً شاهنامه خوانی یا گونه های دیگرِ داستان گویی بسیار نادر و متأخّر است، ماهیت شفاهی و عامیانه/ مردمی این فن در برابر جنبهٔ ادبی و رسمی شاهنامه خوانی باشد و می دانیم که این حوزه از فرهنگ و ادب ایران (روایات، موضوعات و معتقدات عامیانه) به لحاظ توجّهِ مآخذ مکتوب، متأسّفانه مغفول مانده است.

یکی از کهن ترین و مهم ترین شواهد نقل داستانهای ملّی- پهلوانی منثور در ایرانِ دورهٔ اسلامی،

اشارهٔ فردوسی به خواندن شاهنامهٔ ابومنصوری در میان جمع و علاقهٔ شنوندگان به آن است:[۱]

چـون از دفتـر ایـن داسـتانها بـسی — همی خوانـد خواننـده بـر هـر کـسی
جهـان دل نهـاده بـر ایـن داسـتان — همـان بخـردان نیـز و هـم راسـتان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۳/ ۱۲۶و۱۲۷)

همان گونه که یکی از پژوهشگران نیز یادآور شده انـد (←Yamamoto, 2003: 20) بـا اینکـه نمی توان سنّت داستان گـزاری روزگـار فردوسـی را کـاملاً و دقیقـاً بـا نقّـالی در مفهـوم اصـطلاحی آن سنجید و یکسان شمرد؛ ولی اگر از یک سو توجّه داشته باشیم کـه «خواننـدهٔ» شـاهنامهٔ ابومنـصوری نیـز همچون نقّالان از روی متنی مکتوب و منثور در حضور مردم داستان می خوانده است[۲] و از سوی دیگـر احتمال دهیم که کار او فقط بَرخوانی سادهٔ متن کتاب نبوده و شاید- باز مانند نقّالان- با حرکـات سـر و دست و تغییر آهنگ سخن بر لذّت و هیجان داستانها می افزوده است که بـه تعبیـر فردوسـی «جهـان دل نهاده بدین داستان»، می توانیم نقل/ خواندن شاهنامهٔ ابومنصوری را قدیم‌تـرین اشـارهٔ کلّـی بـه نقّـالی (= بازگویی روایات منثور پهلوانی در مجلس عمومی) در ایران بدانیم. در ایـن صـورت پیـشینهٔ فـنّ نقّـالی- البتّه نه با این اصطلاح- مقدّم بر سَرایش شاهنامهٔ فردوسی خواهد بود.

سند درخور اشارهٔ دیگر نوشتهٔ عبدالجلیل قزوینی رازی در النقض اسـت کـه «متعـصّبان بنـی امیـه و مروانیان، جماعتی خارجیان از بقیةالسیف علی و گروهی بددینان را به هم جمع کردند تـا مغـازی هـا بـه دروغ و حکایات بی اصل وضـع کردنـد در حـقّ رسـتم و سـرخاب و اسـفندیار و کـاووس و زال و غیـر ایشان، خوانندگان را بر مربّعات اسواق بلاد متمکّن کردند تا می خوانند تا رد باشد بر شـجاعت و فـضل امیرالمومنین و هنوز این بدعت باقی مانده اسـت» (قزوینـی رازی، ۱۳۵۸: ۶۷). آنچـه از گـزارش بـسیار کوتاه قزوینی- به شرط درستی و اصالت کامل- بـر مـی‌آیـد ایـن اسـت کـه در سـدهٔ شـشم گروهـی از «خوانندگان»، روایات ملّی و پهلوانی ایران را در میان جمع (کوی و بازار) و به احتمـال فـراوان بـه زبـان نثر باز می گفته‌اند و این کار صرف نظر از نیتِ نادرست گویندگان داستانها و حامیانشان، به لحـاظ نـوع و شیوهٔ اجرا نمونه ای از نقّالی در معنای مورد نظر است.[۳]

بر پایهٔ این دو قرینه؛ بویژه اشارهٔ مهمّ فردوسی به خوانده شدن داستانهای ملّی پهلوانی منثورِ شـاهنامهٔ ابومنصوری در انجمن، نگارنده حدس می زند که احتمالاً نقّالی در مفهوم اصطلاحی آن چند صد سـال پیش از دورهٔ صفویه در ایران آغاز و رواج یافته بود؛ امّا هم به سبب جنبهٔ مردمی/ عامیانهٔ آن- که اشـاره

شد- و هم از آن روی که ظاهراً تا روزگار صفویان داستان گزاری از متونی مانند حمزه نامه/ رموز حمزه نسبت به نقل روایات ملّی- پهلوانی ایران متداول تر بوده است،[۴] تقریباً هیچ اشاره یا سند صریحی دربارهٔ آن یافته نشده است.

دربارهٔ عصر صفوی هم که غالب پژوهشگران آن را هنگام پیدایی و گسترش نقّالی دانسته اند، باید یادآور شد که این استنباطی کلّی و احتمالاً مبتنی بر تأسیس قهوه خانه های گوناگون در آن زمان است؛ زیرا در حدود بررسی های نگارنده، هیچ یک از محقّقان سند یا گواهی روشنی دربارهٔ فنّ نقّالی در دورهٔ صفویان نشان نداده‌اند و نامهایی که از منابع تاریخی و تذکره‌های این عهد ذکر شده است، همه شاهنامه خوان هستند[۵] نه نقّال که تفاوت باریکشان در آغاز مقدّمه گفته شد. جالب تر اینکه کلمات «نقّال» و «نقّالی»- در مفهوم اصطلاحی و نه معنای کلّی داستان گزار- در روزگار صفویان کاربرد نداشته و برای نخستین بار از سدهٔ سیزدهم به بعد وارد زبان فارسی شده است.[۶] با این حال دلیل بسیار مهمّی که استنتاج کلّی- امّا تا امروز بدون سند- اغلب پژوهشگران را تأیید می کند، دست نویس یک طومار نقّالی در کتابخانهٔ شادروان استاد مینوی است (←شاهنامه و گرشاسپ نامه به زبان نقّالان) که تاریخ کتابت آن (۱۱۳۵ ه.ق) و برابر با آخرین سال فرمانروایی شاه سلطان حسین صفوی است.[۷] استنساخ این طومار در روزگار صفوی، مهم ترین گواه رواج نقّالی در این دوران است و چون در آن زمان اصطلاح «قصّه خوان» رایج بوده و در متون و منابع مربوط بارها به کار رفته است (←بیضایی، ۱۳۸۷: ۷۳و۷۴؛ جعفریان، ۱۳۷۸: ۱۲۸) می توان گمان کرد که شاید راویان داستانهای منثورِ ملّی و پهلوانی را هم به جای «نقّال»که در مآخذ این عصر یافته نمی شود، «قصّه خوان» می نامیدند هرچند که در ذکر نام یا هنرِ هیچ یک از این قصّه خوانانِ گوناگونِ صفوی اشاره ای به نقل روایات ملّی و شاهنامه‌ای نیست.

رواج نقّالی و شاهنامه خوانی در دورهٔ صفوی از یک سو و از جانب دیگر نظرگاه شماری از علمای آن روزگار در این باره، تناقض جالبی را در تاریخ اجتماعی صفویان و به طور کلّی سرگذشتِ شاهنامه گرایی مردم ایران به وجود می آورد. بدین صورت که در آن عصر، بعضی از عالمان دینی به پیروی از روایات و اخبار منقول از امامان شیعه در ردّ و انکار قصّه خوانان (←جعفریان۱۳۷۸: ۹۵-۱۰۲) به مخالفت با داستان گزاری پرداخته و حتّی احتمال حرام بودن آن را طرح کرده اند. مثلاً علّامه مجلسی شاهنامه و قصّه های مجوس را از «چیزهای مذموم» که در آنها «دغدغهٔ حرمت» وجود دارد و حتّی به

نظر برخی حرام است، دانسته (←همان، ۱۴۶) و سید نعمت الله جزایری شیندن قصّه های رستم را گناه و عبادت شیطان شمرده است، مگر اینکه «برای رفع ملال و به دست آوردن نشاط برای مطالعه و آمادگی برای طاعت الهی باشد» (همان، ۱۴۸). او از کسانی که این روایات را به نظم و نثر[۸] تدوین می‌کنند، در شگفت شده و قهوه خانه ها را که مکان نقل این گونه داستانهاست، مدارس شیطان نامیده است (←همان، ۱۴۸و۱۴۹).

احتمالاً توجیه و دستاویز نقّالان و شاهنامه خوانان برای کار خویش و رفع شائبهٔ حرمت از آن، استناد به «رفع ملال و به دست آوردن نشاط» در نظر/ فتوای علمایی مانند جزایری بوده است که البتّه تعلیل پر بی راهی هم نیست، زیرا اساسی ترین هدف نقّالی سرگرمی شنوندگان بوده است. افزون بر این شاید آنها با وارد کردن عناصر، کسان و مضامین سامی و اسلامی در روایات ملّی- پهلوانی خویش که از ویژگی های نمایان طومارها و داستانهای نقّالی است، از صبغهٔ به اصطلاح «مجوسیت» آن در نزد برخی عالمان زمان می‌کاسته و از این راه جوازی برای فنّ خود فراهم می کرده اند. در همین جا باید اشاره کرد که واکنش علمای دینی در برابر نقل داستانهای یلانی که بر دینی جز از دین یا مذهبِ روزگارِ بازگویی روایات بوده اند، منحصر به ایران نیست و از بعضی کشورهای اروپایی نیز گزارشهای همانندی موجود است (←خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۶و۱۴۷).

نفوذ و تأثیر نقّالی در میان مردم

نقّالی به سبب خاستگاه مردمی آن و رابطه اش با موضوعات ملّی، به رغم هر گونه نکوهش و تحریم، در میان مردم ادامه یافت و در عصر قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی تا تقریباً میانه های آن به اوج ظهور و رونق خود رسید. در عصر زرین نقّالی، تأثیر این فن در ذهن و روان طبقهٔ عامّه به اندازه ای بوده است که مردمان با بعضی از کسان و داستانهای طومارها می زیستند و پیوند ژرف عاطفی بین آنها شکل گرفته بود.

در این بین داستان رستم و سهراب و نقل مجلس کشته شدن سهراب (سهراب کشی/ کشان) و آداب و رفتارهای مختلف این مجلس بخوبی نشان دهندهٔ جایگاه نقل و نقّالان در مقطعی از تاریخ اجتماعی- فرهنگی ایران است. دلبستگی مردم به شنیدن این داستان معروف شاهنامه که البتّه در گفتار نقّالان شاخ و برگهای بسیار می گرفت، چنان بود که گفته‌اند در روز نقلِ سهراب کشی مرشد

غلامحسین (مشهور به غول بچّه)، از نقّالان نامدار تهران، هر جای خالی برای نشستن در قهوه خانه به مبلغ ده ریالِ آن زمان فروخته می شد (←محجوب، ۱۳۸۲ب: ۱۳۰، زیرنویس۱). هنگامی که نقّالان توانا به لحظهٔ اندوهبار داستان می رسیدند که خواه ناخواه پسر نوجوان و ناکام به دست جهان پهلوان محبوب مردم کشته می شد، بانگ شیون و زاری از شنوندگان بر می خاست و عدّه‌ای که تاب شنیدن این فاجعه را نداشتند، از مجلس نقل بیرون می رفتند (←میرشکرایی، ۱۳۸۵: ۳۸،۳۹). شور و غوغا آن گونه بود که مرحوم مرشد عبّاس زریری اصفهانی خود تصریح کرده اند در روز سهراب کشی/ کشان یک من اشک و یک دامن زر از حاضران می گرفت (←همایی، ۱۳۷۰: ۶۰۷).

با اینکه همگان می دانستند بنابر نصّ شاهنامه، سهراب به دست پدر کشته می شود؛ ولی احساسات و عواطف آنها این سرنوشت را نمی پذیرفته و از این روی گاهی می کوشیده‌اند به شیوه های مختلف از کشته شدن جوان پهلوان جلوگیری کنند. برای نمونه با دادن پیشکش (پول، گاو، گوسفند و...) به نقّال از او می‌خواستند حال که روایتِ داستان در اختیار اوست، به نوعی سهراب را زنده نگه دارد (←میرشکرایی، ۱۳۸۵: ۳۸و۳۹) چنان که یکی از صاحب منصبان، نقّال را به زخم زدن با خنجر تهدید می‌کند و می گوید رستم فرزند خویش را ناشناخته کشت؛ امّا تو که می دانستی او پسر جهان پهلوان است، چرا جوان را در برابر دیدگان ما ناجوانمردانه و بی رحمانه کشتی؟! (←تودوآ، ۱۳۷۷: ۹). در یکی از این مجالس در هنگام اوج نقل، فرّاش باشی وارد قهوه خانه می شود و می گوید که «جناب داروغه فرموده اند حق ندارید سهراب را بکشید» تا اینکه حاضران صد تومان جمع می کنند و به او می‌دهند و وی از سوی داروغهٔ شهر اجازهٔ سهراب کشی را صادر می کند (←راوندی، ۱۳۸۲: ۶/ ۶۸۸و۶۸۹).[۹] در مجلسی دیگر زمانی که نقّال در نقش رستم، سهراب را بر زمین می افکند و خنجر می‌کشد تا پهلوی او را بدرد، یک نفر از شنوندگان بر می خیزد و نقّال را از پشت می گیرد و با گریهٔ بلند می گوید «عزیز مرا نکشید» (←گفت و گو با مرشد ولی الله ترابی).

علاقهٔ عامّه به زنده ماندن سهراب حتّی به عرصهٔ نگاره های شاهنامه نیز کشانده شده است و حسین قوللر آقاسی، نقّاش برجستهٔ پرده های قهوه خانه ای گفته اند که گاهی مردم از او می خواستند در مجلس رستم و سهراب، خنجر تهمتن را بر پهلوی پسرش فرو نکند (←سیف، ۱۳۶۹: ۳۱). نکتهٔ بسیار جالب این است که ظاهراً در شماری از مجالس سهراب کشی/ کشان خواست و پسند همگانی مردم محقّق شده است و آنها توانسته اند با پرداخت مبالغ بسیار به نقّال، برخلاف متن شاهنامه و همهٔ روایتهای

نقّالی، شفاهی و عامیانهٔ داستان به زبانها و گویشهای گوناگون، از کشته شدن پهلوان برنا و محبوب خود جلوگیری کنند (←جنّتی عطایی، ۱۳۵۶: ۵۳) امّا چون با صرف نظر از استثناهای معدود، در تقریباً همهٔ محافل نقّالی رستم و سهراب، سهراب کشته می شود، گاهی برای رعایت خاطر شنوندگان و تبریهٔ رستم از چنین گناه ننگ آلود و نامردانه ای، به توجیه پرداخته اند. مثلاً یکی از نقّالان در میان خیل حاضران قهوه خانه بانگ بر می‌آورد که فردوسی به خواب او آمده و گفته که سهراب را رستم نکشته است؛ بلکه کشندگان اصلی او کاووس و افراسیاب ناجوانمرد بوده اند و او (فردوسی) نیز چنین سروده بوده است؛ لیکن پس از وی نوادگان کاووس در شاهنامه دست برده و گناه این کار را بر عهدهٔ رستم انداخته اند (←ثابت، ۱۳۸۷: ۱۷۵و۱۷۶).

چنان که ملاحظه می شود علاقهٔ مردم به زدودن ننگ فرزندکشی از دامن تهمتن حتّی تحریف و دست بردن در شاهنامه را نیز می پذیرد. با این همه چون به هر روی سهراب کشته می شده است، مردم پیش از آغاز نقل سهراب کشی، دیوارهای قهوه خانه را با پارچه های سیاه می پوشاندند و بعضی لوازم سوگواری نظیر حجله را نیز در آنجا می گذاشتند (←هفت لشکر، ۱۳۷۷: بیست و هفت). پس از پایان ماجرا هم از نقّال می خواستند که برای سهراب روضه بخواند و دعا کند (←میرشکرایی، ۱۳۸۵: ۴۰؛ بیضایی، ۱۳۸۷: ۸۲،۸۳).

پیوند عاطفی مردم با بعضی از شخصیتها و روایات نقّالی که میزان آن به دو عاملِ هنر بیان نقّال و شهرت و اهمیت داستان یا شخصیت مورد نظر بستگی دارد، نمونه های معاصر و کهن ترِ دیگری نیز دارد. از آن جمله است خاطرهٔ مرشد ولی الله ترابی دربارهٔ نقّالی داستان کشته شدن سیاوش در کانادا که حتّی غیر ایرانیانِ حاضر در مجلس نیز می گریستند (←گفت و گو با مرشد ولی الله ترابی). شاهد مهمّ دیگر اشارهٔ عبدالنبی فخرالزمانی، مولّف طراز الاخبار، به علاقهٔ شاه اسماعیل صفوی به برخی کسان داستان امیر حمزه است که گاهی با پرداخت خون بها به داستان گزار از او می خواسته است که آن شخصیت را نکشد و زنده نگه دارد (←شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵۶) (بسنجید با پیشکش دادن مردم به نقّال برای زنده نگه گذاشتن سهراب).

این گونه تأثّرات احساسی و شور و هیجانهای شگفت انگیز در مراسم سهراب کشی/ کشان همه مربوط به روزگار رونق فنّ نقّالی بوده است و در ادوار بعد که با آمدن رادیو و تلویزیون و سینما و... از شکوه مجالس نقّالی کاسته می شود؛ دیگر از آن غوغا و هیاهوی نقل رستم و سهراب نیز نشانی

نمی‌ماند. گواه این واقعیت افسوس برانگیز، عبارتِ «شبِ بی شام خوابیدن پس از مجلس سهراب کشی» در دفتر یکی از نقّالان تواناست (←عناصری، ۱۳۶۷: ۶۷) و می دانیم که این همان مجلسی است که زمانی حاضرانش «یک دامن زر» به نقّال می داده اند.

با توجّه به محبوبیت و نفوذ فراوان داستان رستم و سهراب در میان عموم مردم، لازم است که متن مکتوب این روایت در طومارها و رابطهٔ احتمالی چند و چونِ آن با تأثیر و شورانگیزی اش بررسی شود. نتیجهٔ این تحقیق و مقایسه، جالب و درخورِ تأمّل است؛ زیرا در آثارِ فعلاً چاپ شدهٔ نقّالی، این داستان در طومارهای کهن تر (طومار نسخهٔ کتابخانهٔ استاد مینوی و هفت لشکر) کوتاه تر[۱۰] و منطبق تر با گزارش فردوسی است، ولی در طومارهای متأخّر (روایت مرحوم مرشد زریری اصفهانی و طومار استاد مصطفی سعیدی) بسیار طولانی، پر از حوادث فرعی و کاملاً متفاوت با شاهنامه است.[۱۱] بر این اساس آیا گزارشهای مربوط به حالات ویژهٔ مراسم سهراب کشی/ کشان، مخصوص مجالس نقّالی معاصر بوده است و پیشینیان (در دورهٔ صفویه و قاجار) چنین رویکردی به این داستان نداشته اند؟ یا اینکه ایجاز روایت رستم و سهراب در طومارهای قدیمی (صفوی و قاجار) دلیل استواری برای این تصوّر نیست و محتملاً نقّالان گشاده زبان به هنگام بیان شفاهی داستان خود با آب و تابِ گفتارشان بر سوز و کشش آن می افزوده اند و به رغم اختصار طومار، همان اندوه و بی تابی مجالس معروفِ سهراب کشان/ کشی را در حاضران بر می انگیخته اند؟ پاسخ هرچه باشد، این اختصار و تفصیل در طومارهای دو نسل- با در نظر داشتنِ اهمیتِ نقل سهراب کشی- نکتهٔ شایستهٔ درنگی است.

شواهد علاقهٔ مردم ایران به نقّالی محدود به داستانهای نامبُرداری چون رستم و سهراب و سیاوش نیست و آنها دوستدار کلیتِ این فن با همهٔ روایاتش بوده‌اند به طوری که در عشایر کوهگیلویه و بویر احمد، شاهنامهٔ فردوسی به نام «هفت لشکر» شناخته می شود (←غفّاری، ۱۳۸۴: ۲/ ۷۳) و این نشان دهندهٔ میزان نفوذ نقّالی در آن ناحیه است. چون هفت لشکر در اصل نام یکی از نبردها/ روایتهای مشهور نقّالی است که از روی شهرت و رواج بر یکی از طومارهای جامع نقّالان نیز اطلاق شده است و در این منطقه از ایران آن چنان معروف و محبوب بوده که حتّی بر نام اصلی و رسمی حماسهٔ ملّی ایران هم تأثیر گذاشته است و مردم به جای اینکه طومار نقّالی را شاهنامه بنامند، مهم ترین منبع اخبار ملّی- پهلوانی ایران را به نام یکی از داستانهای نقّالی خوانده اند. نمونه ای دیگر برای درآمیختگی نقّالی با روح و دلِ نسل گذشتهٔ ایران اشارهٔ خیره کنندهٔ محمّد فراهانی، از آخرین بازماندگان مکتب نقّاشی

قهوه خانه، به این نکته است که در دوران رونق نقّالی، کسانی بودند که «حتّی اگر پدرشان هم فوت می کرد» برای شنیدن دنبالهٔ روایت نقّال به قهوه خانه می آمدند و اگر مواقعی به نقل نمی رسیدند با التماس و اصرار از دوستان و حاضرانِ شبِ پیش می خواستند تا داستان را برای آنها باز گویند (←گفت و گو با محمّد فراهانی، ۱۳۸۷: ۴۰و۴۱).

این همه دلبستگی و پیوند و تأثیر و تأثّرات است که سبب شده نقّالی به بیرون از مرزهای جغرافیایی ایران نیز بگسترد و گزارشهایی از شور و شیدایی نقّالان افغانستان به دست ما برسد (←عناصری، ۱۳۷۰: ۲۴) و باز از همین روی است که این فن در اختیار مردان نمانده و در جامعهٔ غالباً مرد/ پدر سالار ایرانی، بانوان هم به نقّالی پرداخته‌اند. محقّقان از این مصراع شاهنامه دربارهٔ لوریان روزگارِ بهرام گور که «نر و ماده بر زخم بربط سوار» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/ ۶۱۲/ ۲۵۶۰) استنباط کرده اند که در میان گوسانهای داستان گزار زن هم بوده است (←خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۵) امّا «تاریخ مذکّر» ایرانی از نگه داشتِ نام چنین بانوانی دریغ کرده است و ما امروز مثلاً از نقل قول قهوه چی چایخانهٔ پاچنار امام زاده قاسم شمیران می دانیم که همسر مرشدِ آن قهوه خانه چنان بر شاهنامه اشراف داشت که برای زنان نقّالی می کرد (←میرشکرایی، ۱۳۸۵: ۳۵) و یا از خاطرات کودکی و نوجوانی شماری از پژوهشگران با بانوان امیر ارسلان خوان و زنی نقّال به نام بلقیس در تهران آشنا می شویم (←خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۹؛ محجوب، ۱۳۸۲ب: ۱۳۲). در دوران معاصر نامدارترین بانوی نقّال ایرانی خانم فاطمه حبیبی زاد (گردآفرید) است و جز ایشان چند تن دیگر هم به این فن می پردازند.

هر آن کس که شهنامه خوانی کند اگر زن بود پهلوانی کند

رابطهٔ نقّالی و ادبیات و هنر رسمی ایران

نقّالی هنری است مردمی و شفاهی و دقیقاً به همین دلیل چگونگی آن در موضوع فنون، سرگرمی ها و به طور کلّی تاریخ یا فرهنگ «عامیانهٔ» مردم ایران بررسی می شود که غالباً نیز با کمبود اسناد دقیق و اشارات جزئی رو به روست؛ ولی با توجّه به دامنهٔ حضور و نفوذ این فنِّ هرچند مردمی/ عامیانه در برهه‌ای از تاریخ ایران، نمی توان پذیرفت که ادبیات و هنر «رسمی« زمان از تأثیر آن به دور مانده باشد و این بحثی است که رسیدگی کامل به آن نیازمند پژوهشی دقیق و گسترده در متون و آثار هنری دورهٔ شکوه نقّالی (عصر صفوی تا اواسط دورهٔ پهلوی) است. نگارنده در حدود بررسی های خویش

نمونه‌هایی را در این بخش به دست خواهد داد که در کنار تأییدِ کلیتِ رابطهٔ ادب رسمی روزگار صفویان و قاجاریه با روایات نقّالی، نکته های تازه ای را در پیشینهٔ این فن آشکار می‌کند.

ضرب المثل «نوش دارو پس از مرگ سهراب» از امثال مشهور فارسی است که سابقهٔ کاربرد آن در شعر به سده های ششم و هفتم و آثار اثیر اخسیکتی و عطّار می رسد:

بکوش آنکه پس از گفت وی جگر نکنی — که نوش دارو بعد از اجل ندارد سود
(اخسیکتی، ۱۳۳۷: ۴۲۲)

اگرچه روستم را دل بپژمرد — چه سود از نوش دارو چون پسر مرد
(عطّار، ۱۳۸۷: ۳۰۵/ ۴۲۹۵)

یا مگر آه دل رستم دستان این دم — نوش دارو به برِ کشته پسر می آرد
(عطّار، ۱۳۶۲: ۷۶۶)

چنان که یکی از شاهنامه شناسان توجّه کرده اند در روایت رستم و سهرابِ شاهنامه، کاووس از دادن نوش دارو به رستم پرهیز می کند و اساساً سخنی از فرستادن نوش دارو نیست که دیر رسیده باشد (←خطیبی) امّا در گزارشهای نقّالی و شفاهی/ عامیانه از این داستان، کاووس- به علل و زمینه سازی‌های مختلف که در این روایات آمده- سرانجام نوش دارو را می دهد/ می فرستد؛ ولی داروی درمان بخش پس از کشته شدن سهراب می رسد (←انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱ و۱۳۲؛ داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: ۳۵۳).[۱۲] از این روی دور نیست که مأخذ مثل معروف در شعر «رسمی» فارسی،[۱۳] روایتهای نقّالی و شفاهی/ مردمی داستان رستم و سهراب بوده باشد نه متن شاهنامهٔ فردوسی. این حدس محتمل اگر قرینهٔ استواری برای رواج نقّالی در سده های شش و هفت هجری- در حدّ تأثیرگذاری بر شعرایی مانند عطّار- نباشد، حدّاقل نشان می دهد که یکی دو قرن پس از پایان نظم شاهنامه، روایتهای دیگری از بعضی داستانهای آن در میان مردم پدید آمده و در کنار گزارش فردوسی رایج بوده است[۱۴] که احتمالاً بعدها دست مایهٔ داستانهای نقّالی مشابه قرار گرفته است.

سلیم تهرانی (پیش از ۹۸۷ ه.ق- ۱۰۵۷ ه.ق)، از شاعران عصر صفوی، به لحاظ تلمیحات شاهنامه‌ای سخنورِ پر اشاره ای نیست و در موارد اندک شماری به نامها و داستانهای کلّی و مشهور شاهنامه توجّه کرده است[۱۵] امّا همین شاعر دو بار از «رستمِ یک دست» در شعر خویش نام برده است:

چه زور و قوّت مردافکنی است پنـداری — که خاک رستمِ یک دست شود سبوی شـراب
(سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۴۰)

گر سبوی می ز خاک رستمِ یک دست نیست — از کجا آورده است این زور و این مردافکنـی
(همان: ۴۰۳)

«رستمِ یک دست» نام یکی از شخصیتهای اهریمن خوی، گُربز و در عین حـال زورمنـد طومارهـای نقّالان است و ظاهراً داستان او از روایتهای مشهور و مورد علاقهٔ نقّـالی بـوده اسـت (←انجـوی، ۱۳۶۹: ۳۰/۲). اشارهٔ بسیار مهمّ سلیم تهرانی به نام «رستم یک دست» نشان دهندهٔ شهرت ایـن روایـت نقّـالی در زمان زندگی او و طبعاً سند ارزشمند دیگری برای رواج نقّالی در روزگار صفویان است.[۱۶] سـلیم در هـر دو بار به زور رستم یک دست توجّه کرده و همان گونه که گفته شد، این شخص در طومارهـای نقّـالی هم چاره گر است و هم پهلوان، به طوری که رستمِ زال به دشواری در بارگاه کیخسرو و نزد یلان ایـران بر او چیره می شود (←طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۸۰۸، ۸۰۹). این نکته را نیـز بایـد افـزود کـه در حدود بررسی های نگارنده نام «رستم یک دست» پیش از ابیات سـلیم تهرانـی در شـعر فارسـی بـه کـار نرفته است.

صحبت لاری، از گویندگان دورهٔ قاجار، در این بیت:

آن چـــون شـــه روم و غـــزوهٔ روس — ایـــن رســـتم و جنـــگ هفـــت لـــشکر
(صحبت لاری، بی تا: ۱۴۹)

از «جنگ هفت لشکر» یاد کرده که از روایات بسیار معروف نقّـالی اسـت و در آن چنـدین سـپاه بـه مدّت طولانی در برابر هم صف می آرایند (برای این داستان←هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۳۲۹- ۴۵۴). داستان این نبرد آن چنان مشهور بوده که یکی از طومارهای مفصّل نقّالان به همین نام خوانده شده است.

در بیت زیر از قاآنی، شاعر نامبُردار روزگار قاجاری:

فرداست که بر مَه رود از خاک سراندیب — شور و شغب از دخمهٔ گرشاسب و نیـرم
(قاآنی، ۱۳۳۶: ۵۲۶)

اشاره به «دخمهٔ گرشاسب و نریمـان» در «سـراندیب» بـا روایـت رفـتن فرامـرز بـرای دیـدن آرامگـاه نیاکانش در «سراندیب» در طومار کتابخانهٔ مینوی (←شاهنامه و گرشاسب نامه بـه زبـان نقّـالان : بـرگ ۲۰۸ الف و ب) مطابقت دارد و احتمالاً مأخذ تلمیح قآنی طومارها/ گزارشهای نقّالی بوده است.

شکوهی از شاعرانِ ظاهراً معاصرِ سروده های سخنوری، مسمّط غنایی زیبایی دارد که بعضی از اشارات شاهنامه ای فراوانِ آن برگرفته از روایتهای نقّالی است. برای نمونه در این دو بیت:

چو سهراب از پی کشتی نهادم روی در میدان — که تا گیرم گریبان وصالت ثانی دستان

ز بس بنمود فتّانی رقیب شوم چون پیران — تهیگاه مرا بشکافتی با خنجر مژگان

(←محجوب، ۱۳۸۲: ۱۰۶۴)

«فتّانی» پیران در داستان کشته شدن سهراب مبتنی بر گزارشهای نقّالی روایت رستم و سهراب است که پیران با چاره سازی های گوناگون خویش پسر را به مقابلهٔ پدر می کشاند (←داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: ۱۳۳– ۳۵۵؛ طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۹۳ و....). این مسمّط هرچند برای مراسم مردمی سخنوری و محیط قهوه خانه سروده شده است؛ ولی چون قالب آن رسمی و بیانش ادبی است، تلمیحات نقّالی آن را می‌توان از شواهد تأثیر روایات نقّالان بر شعر رسمی به شمار آورد.

در حاشیهٔ/ ذیل موضوع رابطهٔ نقّالی با ادبیات رسمی زمان باید به توصیف مجلس نقّالی در قهوه خانه در دو شعر «خان هشتم» و «آدمک» از زنده یاد اخوان ثالث نیز اشاره کرد (←اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۶۴– ۲۷۷). این اشعار از شواهد بسیار نادرِ وصف حالات نقّال در ادب رسمی فارسی است و از نظر آشنایی با آداب و اطوار نقّال و نقّالی و نیز آزردگی و انتقاد شاعر از کم رونق شدن این فن در زمانهٔ او (اسفند ۱۳۴۷) سزاوار توجّه است.

غیر از تلمیحات و اشارات نقّالی در شعر (ادبیات)، تأثیرات این فنّ محبوبِ مردمی بر هنر نگارگری نیز نمونهٔ دیگری برای گسترهٔ نفوذ آن در فرهنگ ایران است. در تاریخ نقّاشی ایرانی، مکتب نگارگری قهوه خانه ای– همچنان که از نام آن پیداست– مانند نقّالی زمینهٔ عامیانه دارد و از همین روی بسیاری از مضامین خود را از روایات نقّالی گرفته است (←کلانتری، ۱۳۵۲: ۲، ۵، ۶ و۷).

نقّاشان چیره دست قهوه خانه‌ای در آفریدن مجالس ملّی– پهلوانی ایران برخلاف دیگر نگارگران رسمی، همواره پای بند جزئیاتِ داستانهای شاهنامه نبودند و گاهی یا روایت مذکور در شاهنامه را مطابق با روایتِ نقّالی آن می‌کشیدند و یا پرده هایی را نقش می زدند که مأخذِ موضوعِ آن فقط طومارهای نقّالان بود و بس. این است که بر پرچم سیاوش به هنگام گذشتن از آتشِ آزمونِ کاووسی و درفش رستم در مجلس کشتن اشکبوس– که هر دو از داستانهای شناخته شدهٔ شاهنامه است– آیهٔ «نصرٌ مِن اللهِ و فتحٌ قریبٌ» نوشته شده است (←متینی، ۱۳۶۹: ۳۶۹؛ دشتگل، ۱۳۸۷: ۱۰۸ و ۱۰۹) زیرا

عموم مردم (شنوندگان روایات نقّالی و خواستاران تابلوهای قهوه خانه ای) شاهزاده و جهان پهلوانِ مورد احترام خویش را مسلمان می خواستند یا می دانستند و نقّاشان قهوه خانه ای نیز مطابق تصریح خویش کاری نداشتند که اصل داستان چه بوده و هست؛ بلکه آنچه نقّالان می گفتند و هرچه مردم می‌خواستند برایشان به نقش می کشیدند (نقل به مضمون از گفتار زنده یاد استاد حسین قوللر آقاسی←سیف، ۱۳۶۹: ۳۱).

در نگاره های زیبای قهوه خانه‌ای چنان که اشاره شد گاه داستانها/ موضوعاتی دیده می شود که ویژهٔ طومارهای نقّالی است، مانند صحنهٔ بلند کردنِ فرامرز، فیل و بهمنِ سوار بر آن را بر سر دست خویش (←سیف، ۱۳۶۹: ۸۷ و۱۸۵) که داستان آن در یکی از طومارها آمده است (←طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۱۴۲ و۱۱۴۳) و در شاهنامه، بهمن نامه، فرامرزنامه و سایر مآخذ رسمی مربوط به نبرد فرامرز و بهمن چنین روایتی نیست. گاهی نیز مجالسی به نظر می رسد که گزارشِ روایت آن در متون و طومارهای تاکنون چاپ شدهٔ نقّالی یافته نمی شود و مأخذ نقّاش یا نقل شفاهی نقّال در قهوه خانه بوده است و یا یکی از طومارها/ روایاتی که هنوز به صورت دست نویس باقی مانده است. از شواهد این موضوع که خود نشان دهندهٔ تنوّع و گستردگی داستانهای نقّالی است، تابلوی نبرد گیسیا بانو و کهلان دیو اثر استاد حسین قوللر آقاسی است (←سیف، ۱۳۶۹: ۹۷). گیسیا بانو در یکی از طومارها و نیز اسکندرنامهٔ نقّالی نام دختر دلاور فرامرز است (←طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۱۸۴ به بعد؛ اسکندرنامه، ۱۳۸۸: ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸ و...) امّا در هیچ یک از این دو متن اشاره‌ای به پیکار او با کهلان دیو نیست. چون در نگارهٔ یاد شده نسیم، عیار مشهور اسکندر نیز در صحنه حضور دارد، شاید اصل این داستان مربوط به متن کامل و مفصّل اسکندرنامهٔ منثور نقّالان باشد.

نکتهٔ توجّه برانگیزتر این است که نشانه‌های تأثیر روایات نقّالی افزون بر نقّاشی های قهوه خانه ای که بنابر منشأ مردمی آن، پیوند نزدیک تری با نقّالی و داستانهای عامیانه دارد، در نگاره های «رسمی» بعضی دست نویسهای شاهنامه هم دیده می شود (←دشتگل، ۱۳۸۷: ۹۹- ۱۲۰) و این همان رابطهٔ نقّالی با هنر «رسمی» روزگارِ رواج آن است که پیشتر اشاره شد. محتملاً مهم ترین نمونهٔ این گونه از تأثیر، نشان دادن رستم با کلاهخودی از کاسهٔ سر دیو سپید در مجالس بسیاری از نسخه های شاهنامه (از سدهٔ نهم به بعد) است که مأخذ آن داستانهای نقّالی و شفاهی/ عامیانه است (←آیدنلو، ۱۳۸۷: ۴۶۳- ۴۸۳).

آیینها، آداب و اصول نقّالی و نقّالان

نقّالان را به لحاظ شیوهٔ کار آنها در نقّالی (خواندن شعر و بیان منثور یا منظوم داستان) به سه گروه تقسیم کرده اند. نخست دسته‌ای که ابیات بسیاری از شاهنامه را در حافظه دارند و زمان داستان گویی آنها را با موضوعات غیر حماسی به نظم یا نثر در می آمیزند. دوم راویانی که مأخذ نقل ایشان شاهنامه است؛ ولی به هنگام بازگویی منثور، تغییراتی در روایات فردوسی به وجود می آورند. طومار خوانان گروه دیگرند که از روی طومار نقل می گویند (←Omidsalar, 1381: 20).

به نظر می رسد که این تقسیم بندی چندان دقیق نیست؛ زیرا ویژگی های هر سه گروه معمولاً در هر یک از نقّالان ماهر یافته می شود و آنها هم ابیاتِ درخور توجّهی از شاهنامه را در سینه دارند و در مواقع لازم می خوانند (به سان دستهٔ نخست) و هم نقل منثورشان آمیزه ای از داستانهای شاهنامه- البتّه با تصرّفات گوناگون- (مانند گروه دوم) و روایات موجود در طومارِ مستند آنهاست و گاهی نیز طومار را پیش روی خویش می‌گشایند و از آن روایت می کنند (همچون طومار خوانان در بخش بندی یاد شده) لذا همواره نمی توان نقّالان توانا را لزوماً در یکی از گروههای سه گانه گنجاند.

تلفیق ابیات شاهنامه با گزارش منثور داستانهای آن و نیز روایات غیر شاهنامه ای ویژهٔ طومارها[۱۷] که در اجرای شفاهی نقّالان دیده می شود و مبنای تقسیم بندی مذکور واقع شده، پیشتر در اصل متن طومارها صورت می‌گرفته است و چون مستند و مرجع اساسی نقّالان همین مجموعه های مدوّنِ مکتوب بوده، این ویژگی در نقلِ تقریباً همهٔ آنها مشابه است. آلن پیج از متخصّصان نقّالی شناسی معتقد است که نقّالان در طومارها سرفصلهای داستانها را می نوشتند و جزئیات را به هنگام بیان شفاهی از حافظه می گفتند و هر بار می توانستند عناصر روایت را تغییر دهند (←میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۳) در حالی که نمونه های شناخته و چاپ شدهٔ طومارها نشان می دهد که همهٔ جزئیات و تفصیل داستانها در این متون آمده است و احتمالاً آنچه نقّالان رئوس روایات را بر آن می نوشتند برگه یا به اصطلاح یادداشتی بوده است که برای تداعی مطالب به دست می گفتند یا پیش از آغاز نقّالی آن را از نظر می‌گذراندند و روشن است که این گونه یادداشتهای فهرست وار را هرگز نمی توان «طومار» در معنای فنّی و اصطلاحی آن نامید.

به پیشنهاد نگارنده دیدگاه معتدل و محتمل دربارهٔ چگونگی ثبوت یا تغیر روایات نقّالان در اجراهای شفاهی آنها این است که چهارچوب اساسی و بیشترِ اجزای این داستانها بر پایهٔ طومارهای

مکتوب بوده است، نه پرداختهٔ ارتجالی ذهن و خیال آنها در مجلس نقل و چون تغییرات و کاست و فزودهای لازم در زمان تحریر و تدوین طومارها انجام گرفته بوده (←محجوب، ۱۳۸۲الف: ۱۰۹۷ و۱۰۹۸) اگر یک نقّال داستان واحدی را چندین بار نیز باز می گفته غالباً نامها، ساختار و ترتیب داستان ثابت بوده و ذوق ورزی های فی البدیههٔ نقّال سخنور که به تناسب شرایط زمان و مکانِ نقل پیش می‌آمده در حدّ دگرگونی عناصر روایتها- آن گونه که از اظهار نظر پیج بر می آید- نبوده است. به همین دلیلِ استنادِ نقّالان بر منبعی مکتوب وآموختن روایات از طومارها اگر مأخذ نقلِ دو نقّال مختلف از یک داستان واحد (مثلاً رستم و سهراب) دو طومار متفاوت بود، احتمال داشت که ساختار و روند داستان نیز مشابه و مشترک نباشد و اگر برای نمونه در مقایسهٔ مجلس نقّالی رستم و سهرابِ استاد زریری اصفهانی با آنِ مرشد ترابی اختلافهایی یافته شود بر همین اساس است، نه ناشی از تصرّفات ارتجالی نقّالان در کلیات روایت.

علاقه مندانی که می خواستند روزی آنها نیز طوماری داشته باشند و از آن نقل بگویند- یا به تعبیر خودشان «سهرابی بکشند و اشکی دربیاورند»- باید مدّتها نزد استادی پیش کسوت که نقّال ورزیده ای بود شاگردی می کردند و آداب و ظرایف فن را می آموختند (برای آشنایی با یکی از نمونه های این گونه آموزشها←موسوی، ۱۳۸۲: ۸). شاگرد نوآموز شاهنامه را نزد استاد می خواند و هر روز پاره ای از آن را به یاد می سپرد و روز دیگر بر استاد عرضه می کرد. او غیر از شاهنامه متن طومار نقّالی را هم کتابت می کرد و روایاتش را فرا می گرفت و لازم بود که از فلسفه، دین و اشعار سَرایندگان دیگر- غیر از فردوسی- هم مطالب و ابیاتی در حافظه بیندوزد. طول مدّت آموختن فنّ نقّالی با توجّه به تفاوت توانایی هایی اشخاص، مختلف بود (←Page, 1979: 198) و کسی که می خواست در این کار پخته و پرورده شود و گشاده زبانی و اجرای عملی هنرمندانه را با هم جمع کند، همّت و دقّت بسیاری به کار می بست. ظاهراً پس از اینکه شاگرد اصول نقّالی را می آموخت در آیین ویژه ای که «لنگ بستن» می‌نامیدند، از سوی استاد به عنوان نقّال رسمی معرّفی می شد (←موسوی، ۱۳۸۲: ۸ زیرنویس).

داشتن حافظه ای تیز و پربار، فصاحت و خوش صدایی از ویژگی های لازم و مهمّ نقّالان بود و آنها باید بر شاهنامه اشراف کامل می داشتند، چنان که به نظر یکی از برجستگان این فن (مرشد ولی الله ترابی) یک نقّال حدّاقل باید بیست بار شاهنامه را از آغاز تا داستان اسکندر خوانده باشد (←هفت لشکر، ۱۳۷۷: بیست و هفتِ مقدّمه). نقّالان پس از آموختن مقدّمات و آمادگی برای آغاز رسمی کار،

با آداب و اصول ویژه ای مجالس نقّالی را بر پا و اجرا می کردند؛ از جمله اینکه بر تختی در میان قهوه خانه- یا جایی که همگان بتوانند او را ببینند- می ایستادند و یا بر کرسی/ چهارپایه‌ای در آنجا می‌نشستند. نشستن داستان گزار بر صندلی سابقهٔ کهنی دارد و به همین دلیل در فرهنگ و ادبیات عربی، قصّه گویان را «اصحاب کراسی» و «قاری الکراسی» نیز نامیده اند (←جعفریان، ۱۳۷۸: ۱۰۴). پس از تعیین مکان، خود نقّال یا فرزند او شعری می خواند که یا در منقبت امام علی(ع) یا یکی از امامان شیعه بود یا قطعه و غزلی از یکی از شاعران نامدار و یا مسمّطی غنایی با اشارات شاهنامه ای. به این شعرخوانی قبل از نقل که برای آماده کردن محیط و مخاطبان انجام می گرفت، اصطلاحاً «پیش خوانی» و خوانندهٔ آن را «پیش خوان» می گفتند (←سپنتا، ۱۳۸۰: ۱۱۴). [۱۸]

نقّالان در آغاز مجلس نقل- و نیز گاه گاهی در میانهٔ داستان- برای کسان، موضوعات و آرزوهای گوناگون از حاضران طلب صلوات می کردند یا عبارات دینی و دعایی مشابه به کار می بردند (برای دیدن نمونه ای←داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: ۴۱۵). از این عبارت فتوّت نامهٔ سلطانی دربارهٔ یکی از آداب معرکه گیری که «در صلوات دادن تقصیر نکند که صلوات فرستادن کفّارت گناهان است» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۲۷۸) معلوم می شود که صلوات فرستادنِ مکرّر نقّالان از ویژگی های سنّتی مجالسِ داستان گزاری بوده است.

نقّالان برای افزودن بر کشش و هیجان داستان و عیان کردنِ بهترِ صحنه های نقل از حرکات سر و دست و پا بکرّات استفاده می کردند و هماهنگی اندامها و لحن گفتارشان- که اشاره خواهد شد- با نوع و موضوع روایت از فنون مهمّ کار آنها بوده است. مولّف طراز الاخبار دربارهٔ این ویژگی داستان گویان نوشته است «و صاحب این فنِّ رباینده ... باید چون به مقدّمهٔ رزمی رسد گرم سخن شود و در وقت شمشیر زدن و گرز کار فرمودن به دو زانو نشیند هم چنان به جوش و خروش درآید که قصّه شنو از تکلّم او معرکهٔ جنگ را- در آن هنگامه ای که او قصّه می خواند- به نظر تصوّر ببیند و در وقتی که سر رشتهٔ سخن سخنور به جایی رسد که یکی از دلیران به تقریبی بند پاره کند، البتّه بر سر دو پا نشیند و همچنان آن مقدمّه را- با اندازِ پاره کردن- ادا و بیان نماید که گویی خود زنجیر گسیخته و مستعمان نیز او را از آن عالم تصوّر نمایند و در کمان کشیدن و صندلی نشستن و کشتی گرفتن، اندازه ای- که به هر کدام نسبت دارد- از دست ندهد» (به نقل از: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵۸).

بر همین اساس بود که نقّالان عصا یا چوب دستی که به تعبیر آنها «مَنَتشا» نامیده می شد به دست

می‌گرفتند و از آن به عنوان رزم افزارهای مختلف استفاده می کردند (←موسوی، ۱۳۸۲: ۲۲). گاهی نیز که داستان اوج می گرفت و به لحظه های حسّاس می رسید، منتشا را زیر پهلو یا بر زمین می نهادند و دو دست خویش را بر هم می کوفتند. این کار از شگردهای افزایش شور و هیجان نقّالی بود. آنها هماهنگ با حرکات اعضای بدن و کاربرد منتشا، لحن و آهنگ سخن خویش را هم تغییر می دادند و با فراز، فرود، تکیه، درنگ و تکرار می کوشیدند حالات متنوّع داستان و کسانش را به شنوندگان منتقل کنند (دربارهٔ لحن کلام نقّال←سپنتا، ۱۳۸۰: ۱۱۱ و۱۱۲). به اعتقاد استاد مصطفی سعیدی نقّال هم در لحن گفتار و هم در حرکات خود که از زبان و جانب شخصیتهای داستان است باید وقار و طمانینهٔ کامل را رعایت کنند (←موسوی، ۱۳۸۲: ۲۰).

همان گونه که در متن مکتوب طومارها می بینیم در میان گزارش منثور روایات، ابیاتی از فردوسی (شاهنامه) یا شاعران دیگر (چه سَرایندگان منظومه های پهلوانی و چه سایر گویندگان) گنجانده شده است. نقّالان هم که ساختار اصلی گفتارشان مستند بر طومارها بوده است، این بیتها یا بنابر ذوق خویش و شرایط مجلسِ نقل اشعار دیگری را در ضمن بیان منثور روایات می خواندند. آراستن نثر به نظم- البتّه به گونه ای که مایهٔ ملالت شنوندگان نشود- از آداب سفارش شده به «حکایت گویان» بوده و واعظ کاشفی یادآور شده است که «بزرگان گفته اند نظم در قصّه خوانی چون (نمک است در دیگ) اگر کم باشد طعام بی مزه بود و اگر بسیار گردد شور شود» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۳۰۴). برخی از نقّالان- که هنگام نقل یکی دو بار آواز می خواندند (←بیضایی، ۱۳۸۷: ۸۲)- غالباً ابیات را به لحن و آواز ادا می کردند (←سپنتا، ۱۳۸۰: ۱۱۴- ۱۱۶). در اصول نقّالی، متناسب با اشعار و داستانها دستگاه ویژه ای نیز برای خواندن آنها پیشنهاد شده است. مثلاً خان چهارم رستم در سه گاه و آمدن تهمینه به بالین رستم در افشاری (←نصری اشرفی، ۱۳۸۵: ۷۷).

در کنار سخنوری و آوازخوانی، گاهی خاموشی نیز از شیوه های نقّالی بوده است، بدین صورت که در پاره‌ای لحظات و صحنه ها نقّال برای تجسّم دقیق تر و برانگیختن حاضران به تأمّل بیشتر، مدّت کوتاهی ساکت می شد و می ایستاد یا در صحنه به این سو و آن سو می رفت و سپس دنبالهٔ داستان را پی می گرفت (←موسوی، ۱۳۸۲: ۲۶ و۲۷). شیوهٔ دیگر این بود که در برخی جملات، فعل جمله حذف می شد و نقّال به جای آن عمل مربوط را نمایش می داد. برای نمونه « هوم تاج را بر سر او نهاد و قبا بر تن» که فعل «پوشاند» حذف شده است و نقّال آن را به هنگام نقّالی، خود اجرا می کرد

(←مشکین نامه، ۱۳۷۹: ۱۲ متن و زیرنویس). اجرای عملی یا نقش بازی کردن نقّالان در داستانهایی مانند رستم و سهراب، رستم و اشکبوس و رستم و اسفندیار نمایان تر بود و بعضاً خود نقّال عهده دار نقش رستم می شد و شاگرد یا فرزندش نیز نقش سهراب یا اسفندیار را بازی می کرد تا مجلس نقل دل انگیزتر شود.

در برخی موارد نقّالان برای عینیت بیشتر، صحنه های نقّالی کلاهخود و زره می پوشیدند (←میرشکرایی، ۱۳۸۵: ۳۸ و ۳۹) و جالب تر اینکه گاهی پیکره‌ای به اندازهٔ سهراب می ساختند و در سینهٔ آن محفظه‌ای پر از خون یا رنگ می‌گذاشتند تا به هنگام فرو کردن خنجر در سینهٔ پیکره، خون/ رنگ سرخ بیرون آید و مجلس سهراب کشی/ کشان دقیق تر و موثّرتر برای شنوندگان مجسّم شود. مطابق گزارشی از یک مراسم نقّالی در سنندج، نقّال در صحنهٔ کشته شدن سهراب چارپایهٔ چوبین را به زمین می اندازد و آن چنان بر آن فشار می آورد که چوبها می شکند و بدین صورت صدای شکستن استخوانهای سهراب را برای حاضران محسوس می کند (←غریب پور، ۱۳۸۴: ۲۷ و ۱۱۲). نقّالان از نگاره های قهوه خانه ای آویخته بر دیوار قهوه خانه ها نیز برای تفهیم بهتر داستان به شنوندگان استفاده می‌کردند (←سادات اشکوری، ۱۳۸۵: ۴۹).

کوشش نقّالان برای انتقال ملموس روایات به شنوندگان و میزان مهارت و علاقه مندی بعضی از آنها چنان بود که گاهی خود صحنه های نقّالی را بعینه تجسّم می کردند و با شخصیتهای داستان یکی می شدند. نمونهٔ شگفت انگیز این ویژگی- که مصطفی سعیدی نقل کرده اند- ماجرای یکی از نقّالان مشهور تهران در حدود سالهای (۱۳۲۰ ه.ش) است که برای مراسم سهراب کشان/ کشی با خنجر و شمشیر و ترگ و خفتان به صحنه می آید و پسر هجده ساله اش را نیز برای اجرای نقش سهراب با خود می‌آورد؛ امّا هنگام نقّالی آن چنان از داستان و شور و احساسات محیط نقّالی متأثّر می شود که خود را در لحظهٔ کشته شدن سهراب و به جای رستم می بیند و خنجر را در پهلوی فرزندش فرو می کند و او را می کشد! (←موسوی، ۱۳۸۲: ۲۴ و ۲۵). گویا مرشد ولی الله ترابی نیز در یکی از مجالس رستم و سهراب پس از اینکه در نقش رستم، سهرابِ خیالی را بر زمین می زند آن چنان بی خود می شود که «خنجر نه بر پهلوی سهراب که بر تهیگاه خویش می نشاند. خون فوّاره می زند» (عناصری، ۱۳۶۸: ۶۵۲). استاد سعیدی تصریح کرده اند که هنگام نقّالی خود را در قهوه خانه و میان شنوندگان نمی بینند؛ بلکه چنان می انگارند که در آوردگاه و همراه پهلوانان هستند و ویلهٔ آنها و چکاچاک رزم

افزارهایشان را می شنوند و نظاره می کنند. ایشان گفته اند که روزی هنگام نقل داستان کشته شدن سیاوش و آمادگی رستم برای کین خواهی او، آن صحنه را می بینند و بی هوش می شوند (←موسوی، ۱۳۸۲: ۱۳).

شاگرد نقّال علاوه بر یاری رسانی به استاد در نمایش عملی بعضی صحنه ها- مانند ایفای نقش سهراب، اسفندیار و ...- گاهی نیز دنبالهٔ نقل او را می گرفت و آن به این شیوه بود که استادِ نقّال به یکباره در میانهٔ داستان گویی عصای خویش را به شاگرد می سپرد و این نشان آن بود که او باید نقل روایت را از همان جا که مانده است، ادامه دهد. این کار به منظور آزمودن شاگرد و آماده کردن او برای استقلال و مهارت در فنّ نقّالی صورت می گرفت (←موسوی، ۱۳۸۲: ۵۴). ویژگی هر مجلس نقل- چه استاد آن را به پایان می رسانید و چه شاگرد- این بود که روایت در جای شورانگیز آن که همگان مشتاقانه منتظر شنیدنش بودند، قطع می شد و نقّال دنبالهٔ آن را به شب/ مراسم بعدی وا می‌گذاشت.[۱۹] این تسلسل و تداوم- که از اصول فنّ نقّالان است (←محجوب، ۱۳۸۲الف: ۱۰۹۵)- سبب می شد که شنوندگان (مشتریان قهوه خانه) چندین و چند شب پیاپی- گاه ماهها- برای آگاهی از ادامه و نتیجهٔ روایت مورد علاقهٔ خویش پای سخن نقّال بیایند و بنشینند.

در پایان مجلس نقل، نقّال یا شاگرد او در میان شنوندگان می گشت و مردم به دلخواه خویش پولی به او می دادند. این چرخ زدن و دریافت پاداش و کمک مالی در تعابیر نقّالان «دوران زدن» نامیده می‌شود[۲۰] و شواهد مکتوب آن در متون کهنی مانند سمک عیار نیز هست (←کاتب ارجانی، ۱۳۸۵: ۵/ ۵۳۱، ۵۳۲ و ۶۰۹). از گزارشهای مربوط به مجالس نقّالی در دورهٔ قاجار چنین بر می آید که ظاهراً دوران/ حقّ سخن نقّال در مجالس سهراب کشی/ کشان و نیز کشته شدن سیاوش با شبهای دیگر تفاوت داشت و از پنج قران تا چند تومان بود و در پایان نقل هم صاحب قهوه خانه شال ترمه به گردن نقّال می انداخت (←نصری اشرفی، ۱۳۸۵: ۹۵). اهمیت «دوران زدن» در مجالس نقّالی چنان بود که به نظر یکی از پژوهشگران ضرب المثل معروفِ «شاهنامه آخرش خوش است» بر پایهٔ این ویژگی به وجود آمده و مراد از «خوشی» آخر شاهنامه همان گرد آمدن پول و پیشکش برای نقّال یا شاهنامه خوان پس از اتمام نقّالی و شاهنامه خوانی و نیز نوشیدن چای و شربت و، شیرینی خوردن حاضران در قهوه خانه بوده است (←محیط طباطبایی، ۱۳۵۷: ۵۵).

در تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران، مرکز اصلی نقّالی قهوه خانه ها بوده است (←فلسفی، ۱۳۳۲:

۲۶۶؛ Al-e Dâwud, 1993: 1-3) و جالب اینکه گوزلارها (راویان داستانهای پهلوانی در میان اقوام اسلاو جنوبی) نیز شب هنگام در قهوه خانه ها نقّالی و داستان گویی می کردند (←مختاری، ۱۳۶۸: ۴۰). این رسم در روستاهای مسلمان نشینِ یوگسلاوی تا اواسط سدهٔ بیستم میلادی ادامه داشته است و مردم شبهای ماه رمضان در قهوه خانه ها پای نقل گوزلارها می نشستند (←خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۹). در ایران زمان/ فصلِ گرمی بازار نقّالان معمولاً از آغاز پاییز تا اواخر زمستان بود (←شهری، ۱۳۶۹: ۵۱۵/۵)[۲۱] و بویژه در ماه رمضان پس از افطار در قهوه خانه ها بسیار رونق می گرفت و گاهی که مجلس سهراب کشان/ کشی با شب قدر هم هنگام می شد، نقّال از روایت حُزن انگیز کشته شدن سهرابِ جوان به صحرای کربلا و شهادت حضرت علی اکبر(ع) بر دامان پدر گریز می زد و شیون و زاری حاضران را دو چندان می کرد (←چیپک، ۱۳۸۰: ۲۹۵؛ عناصری، ۱۳۶۸: ۶۵۱ و۶۵۲). ساعت آغاز نقّالی بنابر نوشتهٔ یکی از محقّقان پس از ساعت دو بعد از ظهر یا بعد از غروب آفتاب تا ساعت یازده شب بود (←چیپک، ۱۳۸۰: ۲۹۵) و هر مجلس نقّالی غالباً نود دقیقه زمان می برده است (← Page, 1979: 197, Yamamoto, 2003: 24). یک دورهٔ کامل نقّالی منظّم و پیوسته از آغاز داستان گیومرث تا پایان پادشاهی بهمن که محدودهٔ داستانی طومارها بود، گاه شش ماه و گاه یک تا یک سال و نیم طول می‌کشیده است (←هفت لشکر، ۱۳۷۷: بیست و هفتِ مقدّمه؛ هنوی، ۱۳۶۸: ۶۲۳).

در بیان شفاهی نقّالان لغات، تعابیر و اصطلاحاتی به کار می رفت که در قاموس نقّالی معنای ویژه‌ای داشت و این معنا در طومارها نبود و فقط باید از خود آنها شنیده و آموخته می شد. برای نمونهٔ واژهٔ «گو» که در متون حماسی و پهلوانی به معنای «پهلوان» و تقریباً معادل «یل» است در نزد نقّالان چهار بار از یل پهلوان تر است یا «امیر پهلوانی است که امیر و سالار خاندانی باشد» (کلانتری، ۱۳۵۲: ۱۰). آنها همچنین برای توضیح ابیات و اشارات فردوسی و ملموس تر کردن نقل خویش از تعبیرها و تشبیهاتی بهره می‌گرفتند که عامیانه بود و بعضاً بر مذاق ادبا خوش نمی‌آمد. یکی از شواهد این موضوع گزارشی از یک مجلس نقّالی است که در آن نقّال پس از خواندن مصراع «ستون کرد چپ را و خم کرد راست» از داستان رستم و اشکبوس، می گوید «رستم پای چپ را مثل بتون آرمه محکم به زمین کوفت» مینوی که در آن محفل بوده و از مشبّهٌ بهِ «مثل بتون آرمه» برآشفته شده بودند می گویند «اگر فردوسی زنده بود بتون توی دهن گوینده می ریخت» (←باستانی پاریزی، ۱۳۷۲: ۵۶۵ و۵۶۶).

نکته‌ای که با این بیان ساده و عامیانهٔ نقّالان که با توجّه به مخاطبان آنها جزو بلاغت گفتارشان بود،

در تناقض قرار می گیرد، بودنِ بعضی از واژه های دشوار عربی یا لغات و ترکیبات مبهم فارسی در طومارهای آنهاست. شماری از این واژه ها و تعبیرات در فرهنگها و متون رسمی و عامیانهٔ فارسی نمونهٔ کاربرد ندارد[۲۲] و از این روی تصوّر اینکه در زمان و مکان نقل روایات برای عموم شنوندگان مأنوس و مفهوم بوده باشد، بسیار بعید است. آیا استعمال این گونه لغات و ترکیبات دشوار و نادر ویژهٔ نثر طومارها و به دلیل جنبهٔ رسمی تر/ ادبی ترِ نوشتار (مکتوبات) در قیاس با گفتار (شفاهیات) بوده است و آنها در اجرای شفاهی داستانهای طومار چنین لغاتی را به کار نمی بردند؟ یا اینکه در سبک شناسی نقل شفاهی نیز این کار بر فخامت و شکوه صوری سخن می افزوده و مایهٔ طنطنهٔ کلام نقّالان بوده است؟

در بررسی ویژگی ها و شیوهٔ کار نقّالان به چند نکتهٔ دیگر نیز باید اشاره کرد. یکی اینکه هرچند «نقّالان به جنبهٔ سرگرم کنندگی روایات توجّه داشتند و از بار آموزشی آن می کاستند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۲۳) امّا این به معنای انکار جنبهٔ تعلیمی کار آنها نیست و یکی از اصول شماری از نقّالان برجسته که مرشد نیز خوانده می شدند، یادآوری موضوعات اخلاقی و نکات اندرزی در میان داستان برای شنوندگان بوده است و آنها سرگرمی و راهنمایی معنوی را توامان در نظر داشتند (←شهری، ۱۳۶۹: ۵/ ۵۱۳و۵۱۴؛ Page, 1979: 209). این کار گاهی چنان با تأکید و هنرمندی صورت می گرفت که دربارهٔ یکی از نقّالان به نامِ مرشد حسن نوشته اند که پس از پایان یک دورهٔ نقل او، شنونده از جهان و مردمان و مادیات بیزاری می جُست و به درویشی و کنج نشینی می گرایید (←شهری، ۱۳۶۹: ۵۱۳/۵). گریز به آموزه های عبرت آمیز یا اشارات انتقادی، از نقل شفاهی به متن مکتوب طومارها نیز راه یافته است (←طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۳۵ و۱۴۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه گیری

مجموعِ این اسناد، اشارات و ملاحظات نشان می دهد که نقّالی در مقطعی از تاریخ فرهنگی- اجتماعی ایران یکی از تأثیرگذارترین پیشه ها بوده که در کنار سرگرمی مردم، نقش مهمّی در آشنا کردن عامّهٔ ایرانیان با روایات ملّی- پهلوانی خویش و حتّی گاهی تهذیب و تعلیم آنان داشته است؛ ولی افسوس که امروز با گسترش و تنوّع سرگرمی ها این فنّ دیرسال ایرانی بسیار کم رونق شده و نسل نوآیین معاصر نه تنها با شنیدن داستان سهراب کشی/ کشان بی تاب نمی شود که گاهی حتّی سهراب و سیاوش و رستم را نیز بدرستی نمی شناسد. شاید بهترین نتیجه گیری دربارهٔ سرنوشت نقّالی در ایران، این بند از شعر «آدمک» زنده یاد اخوان ثالث باشد که:

شرمم آید، شرم/ در سکنجی در کنار پنجره نقّال پارینه/ سوت و کور و سرد و افسرده/ منتشایش چون ستونی متّکای دست، دستش زیر پیشانی/ خشمگین و خاطر آزرده/ روی تخت قهوه خانه دور از آن جنجال/ قوز کرده سر به جیب پوستین خود فرو برده/ زان دروغین جلوه ها و آن وقاحتها/ خاطرش غمگین/ در دلش طوفانی از نفرین و نفرتها/ جعبهٔ جادوی طرّار فرنگان همچنان گرم فسون سازی/ و پراکندن فریب و چربک اندازی ... (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۸۰).

پی نوشتها

۱. ظاهراً خواندن روایات منثور پهلوانی در حضور جمع در ایران باستان هم رایج بوده است. گواه این گمان اشارات شاهنامه به خوانده شدن «نامهٔ باستان» و نقل داستانهای جمشید و فریدون نزد بهرام گور است:

همان شاه چون مجلس آراستی — همه نامهٔ باستان خواستی
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/ ۴۴۲/ ۳۱۹)

بیامد سیم روز شبگیر شاه — سوی دشت نخچیرگان با سپاه
به دست چپش هرمز کدخدای — سوی راستش موبد پاک رای
بر او داستانها همی خواندند — ز جمّ و فریدون سخن راندند
(همان: ۶/ ۴۴۵/ ۳۵۵- ۳۵۷)

۲. در ادوار سپسین این گونه خوانندگان داستانهای منثور را- از روی متن و در حضور انجمن بویژه در دربارها- «دفترخوان» می نامیده اند. از جملهٔ این کسان می توان به علوی توسی، مولّف معجم شاهنامه (ظاهراً در سدهٔ ششم) اشاره کرد که لقب «دفترخوان» داشته است و نیز محمود دفترخوان، کاتب و راوی داراب نامهٔ بی غمی، در نیمهٔ دوم قرن نهم.

۳. نمونهٔ مشابه این کار، اقدام بازرگانی مکّی به نام نضر بن حارث بود که پس از وعظ پیامبر اسلام(ص)، روایتهای ملّی- پهلوانی ایران بویژه داستان رستم و اسفندیار را – که در حیره آموخته بود- برای شنوندگان سخنان پیامبر نقل می‌کرد تا مردم را از توجّه به کلام نبوی باز دارد. بعضی از مفسّران شأن نزول آیهٔ ششمِ سورهٔ لقمان را داستان گویی نضر و «لهو الحدیث» مذکور در آن را ناظر بر روایات او دانسته اند.

۴. به این دلیل که در کتابهای مستقلّی مانند طراز الاخبار و دستور الفصحا تألیف عبدالنبی فخرالزمانی به طور مفصّل دربارهٔ آداب خواندن قصّهٔ امیر حمزه بحث شده است (←محجوب، ۱۳۸۲الف: ۱۰۸۴). از پاره ای گزارشها چنین بر می‌آید که در روزگار معاصر نیز گاهی نقل گویی از متون دیگر رایج تر از داستانهای شاهنامه‌ای بوده است. برای نمونه شادروان مرشد عبّاس زریری اصفهانی نوشته اند «در سال هزار و سیصد و هشت هجری شمسی که مشغول داستان گویی شدم داستان شاهنامهٔ فردوسی- علیه الرحمه- در میان نبود، مگر

رستم نامه که آن کتاب کوچکی بود، از تولّد رستم تا کشته شدن افراسیاب به طور اختصار و کسی هم به آن گوش نمی داد؛ چه نقّالان از اسکندرنامه و امیرارسلان و رموز حمزه و یتیم نامه که راجع به شاه عبّاس و حسین کرد بود و ابومسلم نامه و گاهی مختارنامه نقل می گفتند و اصلاً یک شعر از شاهنامه خوانده نمی شد» (داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: بیست و هشت سرآغاز).

۵. کسانی مانند: ایلدوزبک، سهراب همدانی، مولانا فتحی، مقیمای زرکش، ملّا بی خودی جنابادی، نجاتی بافقی، حسینا صبوحی، ملّا مومن یکّه سوار و ... (←لسان، ۱۳۵۴: ۱۲- ۱۴).

۶. مأخذ بررسی نگارنده پیکرهٔ زبانی گروه فرهنگ نویسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است.

۷. این طومار کهن با مقدّمه، ویرایش و توضیحات نگارنده از سوی نشر چشمه و در مجموعهٔ متنهای پیشینهٔ داستانی منتشر خواهد شد.

۸. آیا می تواند ناظر بر کتابت و تدوین طومارهای منثور نقّالی نیز باشد؟

۹. نکتهٔ سزاوار پرسش و تأمّل در این گزارش این است که چرا مردم با پرداخت هزینه خواستار کسب اجازهٔ کشته شدن سهراب هستند، در حالی که داروغه فرمانی مطابق با خواستهٔ عمومی و درونی آنها (زنده ماندن سهراب) صادر کرده است؟ مطلب دیگر این است که طبق اشارهٔ ادامهٔ گزارش، گروهی از قهوه‌خانه نشینان این کار را تمهیدی/ بهانه ای ساختگی برای نفع مادّی داروغه و پیرامونیان او می دانستند که در این صورت باید آن را سوء استفاده از نقّالی و احساسات عمومی مردم به شمار آورد و در بررسی زمینه ها و کارکردهای اجتماعی نقّالی در ایران نظر داشت.

۱۰. داستان رستم و سهراب در طومار نسخهٔ کتابخانهٔ استاد مینوی از برگ (۱۳۹ الف) تا (۱۴۸ ب) است و در طومار هفت لشکر از (صفحهٔ ۱۸۳- ۱۹۶).

۱۱. روایت زنده یاد مرشد زریری از این داستان ۳۸۷ صفحه است و در طومار شاهنامه (تدوین: مصطفی سعیدی و احمد هاشمی) از (ص۴۰۴- ۵۲۲). حجم و کلیات داستانی این روایت در هر دو طومار تقریباً مشابه است.

۱۲. در یکی از طومارها کاووس پس از پایان داستان سهراب به زابلستان می رود و نوش دارو را در جامی به رستم تقدیم می کند؛ امّا تهمتن آن را می گیرد و درآب هیرمند می اندازد. بنابر نقل این طومار، منشأ ضرب المثل «نوش دارو بعد از مرگ سهراب» این داستان است (←طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۵۲۷).

۱۳. این مثل در شعر سخن سَرایان معاصر هم به کار رفته که شناخته شده ترین آنها- حتّی شاید در سراسر ادبیات فارسی- بیت شهریار است:

دانی که نوش داروی سهراب کی رسید؟ آن گه که او ز کالبدی بیشتر نداشت
(اعتصامی، ۱۳۶۴: ۲۶)

نوش دارویی و بعد از مرگ سهراب آمدی سنگ دل این زودتر می خواستی حالا چرا؟
(شهریار، ۱۳۸۶: ۱/ ۷۹)

نوش دارو می دهد سهراب را کاووس شاه لیک امید آن گه که بر خاک عدم پهلو نهاد

(اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۳۵۳)

۱۴. دلیل مهمّ دیگری که رواج روایتهای مختلف از داستان رستم و سهراب را در سده های گذشته تأیید می‌کند، گزارش تاریخ طبرستان در اوایل قرن هفتم است که در جزئیات با روایت فردوسی تفاوت دارد (←ابن اسفندیار، بی تا: ۱/ ۸۲).

۱۵. تلمیحات شاهنامه ای او در این حدود است: کاووس، کیخسرو، جمشید، بهرام چوبین، خون سیاوش، سام سوار، گرگین، افراسیاب، رویین تن، رستم، فریدون، منوچهر، بهمن و چاه بیژن.

۱۶. سلیم در بیت دیگری به داستان «امیر حمزه/ حمزه نامه» اشاره کرده که از نظر تلمیحات داستانی عامیانه در شعر رسمی فارسی قابل توجّه است:

از چه رو ریخته و حمزه لقب یافته است می چون لعل مگر خون زمرّد شاه است

(سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۹۰)

۱۷. منظور داستانهایی است که در نقل و طومارهای نقّالان آمده است؛ امّا در شاهنامه نیست.

۱۸. برای دیدن نمونه ای از این پیش خوانی ها (←خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۲۲ و۱۲۵).

۱۹. یکی از پژوهشگران کوشیده است بر اساس معیارهایی، آغاز و پایان روایات نقّالی را در هر مجلس نود دقیقه ای نقل بر روی روایت مرحوم مرشد عبّاس زریری از داستان رستم و سهراب نشان دهد (←Yamamoto, 2003: 31- 42).

۲۰. این عبارت در پایان یکی از مجالس نقّالی شادروان مرشد عبّاس زریری گفته شده است «و اکنون دوران می زنیم یه دورانی می زنیم که همیشه بوده است. جوونمردی که دستش به دستم رسید حقّ باطن امیرالمومنین آبروش نریزه. بگو آمین» (داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: ۴۱۸).

۲۱. نقّالی در دهۀ اوّل محرّم و دهۀ آخر صفر تعطیل می شد (←بلوکباشی، ۱۳۸۸: ۳۴۲).

۲۲. لغاتی مانند: القدا (= نوا و آهنگ)، کُلَس (= کشتی)، صاصینی کردن (= تصاحب)، خلیل درکشیدن (= شور و فریاد کردن)، شهشهه (= شیهه)، موابره (= فرمانبُرداری) و ....

منابع

۱- آیدنلو، سجّاد، .(۱۳۸۷). «کلاه سر دیو سپید (مضمونی عامیانه در ویژگی ها و متعلّقات رستم)»، آفتابی در میان سایه ای (جشن نامۀ استاد دکتر بهمن سرکاراتی)، به کوشش علی رضا مظفّری و سجّاد آیدنلو، تهران: قطره، چاپ اوّل، صص۴۶۳- ۴۸۳.

۲- ابن اسفندیار، بهاالدین محمّد .(بی تا). **تاریخ طبرستان**، تصحیح عبّاس اقبال، تهران: کلالۀ خاور.

۳- اخسیکتی، اثیرالدین .(۱۳۳۷). **دیوان**، به کوشش رکن الدین همایون فـرّخ، تهـران: کتابفروشـی رودکی، چاپ اوّل.

۴- اخوان ثالث، مهدی .(۱۳۷۰). **گزینهٔ اشعار**، تهران: مروارید، چاپ دوم.

۵- اسکندرنامه (بازسازی کهنه ترین نسخهٔ اسکندرنامهٔ نقّالی) .(۱۳۸۸). منسوب بـه منـوچهر خـان حکیم، به کوشش علی رضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران: سخن، چاپ اوّل.

۶- اعتصامی، پروین .(۱۳۶۴). **دیوان اشعار**، تهران: ایمان، چاپ اوّل.

۷- انجوی، سید ابوالقاسم .(۱۳۶۹). **فردوسی نامه**، تهران: علمی، چاپ سوم.

۸- باستانی پاریزی، محمّدابراهیم .(۱۳۷۲). **شاهنامه آخرش خوش است**، تهران: عطایی، چاپ اوّل.

۹- بلوکباشی، علی .(۱۳۸۸). «تصویرگری عامّه»، در فرهنگ خود زیـستن و بـه فرهنگهـای دیگـر نگریستن، تهران: گل آذین، چاپ اوّل، ص۳۳۹- ۳۵۳.

۱۰- بویس، مری .(۱۳۶۹). «گوسان پارتی و سنّت نوازندگی در ایران»، ترجمهٔ مـسعود رجـب نیـا، تحقیق و بررسی توس، به کوشش محسن باقرزاده، تهران: توس، چاپ اوّل، صص۲۹- ۶۴.

۱۱- بیضایی، بهرام .(۱۳۸۷). **نمایش در ایران**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان، چاپ ششم.

۱۲- تفضّلی، احمد .(۱۳۷۶). **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، به کوشش ژاله آموزگـار، تهـران: سخن، چاپ اوّل.

۱۳- تودوآ، ماگالی .(۱۳۷۷). **از پـانزده دریچـه** (نگـاهی بـه فردوسـی و شـاهنامهٔ او)، زیـر نظـر محمّدکاظم یوسف پور، گیلان: دانشگاه گیلان، چاپ اوّل.

۱۴- ثابت، عبدالرحیم .(۱۳۸۷). «نقل جنون»، فرهنگ مردم، سال هفتم، شمارهٔ ۲۴ و۲۵، بهـار۱۳۸۷، صص۱۷۰- ۱۷۷.

۱۵- جعفریان، رسـول .(۱۳۷۸). **قصّه خوانان در تاریخ اسلام و ایران** (مـروری بـر جریـان قـصّه خوانی، ابعاد و تطوّر آن در تاریخ اسلام و ایران)، تهران: دلیل، چاپ اوّل.

۱۶- جنّتی عطایی، ابوالقاسم .(۱۳۵۶). **بنیاد نمایش در ایران**، تهران: صفی علیشاه، چاپ دوم.

۱۷- چیپک، یرژی .(۱۳۸۰). «ادبیات عامیانهٔ ایران»، تاریخ ادبیات ایـران از آغـاز تـا امـروز، تـألیف جمعی از محقّقان، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: گستره، چاپ اوّل، ص۲۳۹- ۳۲۲.

۱۸- خالقی مطلق، جلال .(۱۳۷۲). «حماسه سرای باستان»، گل رنجهـای کهـن، بـه کوشـش علـی دهباشی، تهران: مرکز، چاپ اوّل، ص۱۹- ۵۱.

۱۹_____ .(۱۳۸۱). «نگاهی کوتاه به فنّ داستان سرایی فردوسی»، سخنهای دیرینه، به کوشش علی دهباشی، تهران: افکار، چاپ اوّل، ص۱۱۱- ۱۲۵.

۲۰_____ .(۱۳۸۶). **حماسه** (پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی)، تهران: دایرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اوّل.

۲۱- خطیبی، ابوالفضل، «نوشدارو بعد از مرگ سهراب»، در: www. a- khatibi. blogspot. com

۲۲- **داستان رستم و سهراب** (روایت نقّالان) .(۱۳۶۹). نقل و نگارش مرشد عبّاس زریری، ویرایش جلیل دوستخواه، تهران: توس، چاپ اوّل.

۲۳- دشتگل، هلنا شین .(۱۳۸۷). «مجالس شاهنامهٔ قجری بر بنیاد نقّاشی های مردمی»، فرهنگ مردم، سال هفتم، شمارهٔ ۲۴ و۲۵، بهار۱۳۸۷، ص۹۹- ۱۲۰.

۲۴- دوستخواه، جلیل .(۱۳۸۰). «شاهنامهٔ نقّالان دگردیسه یی از حماسهٔ ایران یا ساختاری جداگانه؟»، حماسهٔ ایران یادمانی از فراسوی هزاره ها، تهران: آگه، چاپ اوّل، ص۱۵۱- ۱۶۵.

۲۵- راوندی، مرتضی .(۱۳۸۲). **تاریخ اجتماعی ایران**، تهران: نگاه، ج۶، چاپ سوم.

۲۶- زرشناس، زهره .(۱۳۸۴). **میراث ادبی روایی در ایران باستان**، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، چاپ اوّل.

۲۷- سادات اشکوری، کاظم .(۱۳۸۵). «نقّالی و شاهنامه خوانی»، شاهنامه خوانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اوّل، دفتر اوّل، ص۴۶- ۵۵.

۲۸- سپنتا، ساسان، «شاهنامه خوانی و نقّالی (موارد استحسانی برقراری ارتباط با متن شاهنامهٔ فردوسی) »، تک درخت (مجموعه مقالات هدیهٔ دوستان و دوستداران به محمّدعلی اسلامی ندوشن)، تهران: آثار و یزدان، اوّل، ص۱۰۸- ۱۱۶.

۲۹- سلیم تهرانی، محمّدقلی .(۱۳۴۹). **دیوان**، تصحیح رحیم رضا، تهران: ابن سینا، چاپ اوّل.

۳۰- سیف، هادی .(۱۳۶۹). **نقّاشی قهوه خانه**، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سازمان میراث فرهنگی، چاپ سوم.

۳۱- **شاهنامه و گرشاسب نامه به زبان نقّالان**، دست نویس شمارهٔ ۱۳۵ کتابخانهٔ مجتبی مینوی و عکس آن به شمارهٔ ۲۹۹۴ در مرکز احیا تراث اسلامی.

۳۲- شفیعی کدکنی، محمّدرضا .(۱۳۸۰). «اصول هنر قصّه گویی در ادب فارسی»، ارج نامهٔ شهریاری، به خواستاری و اشراف دکتر پرویز رجبی، تهران: توس، چاپ اوّل، ص۳۵۱- ۳۶۰.

۳۳- شهری، جعفر .(۱۳۶۹). **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم**، تهران: موسّسهٔ خدمات فرهنگی رسا، جاپ دوم.

۳۴- شهریار، محمّدحسین .(۱۳۸۶). **دیوان**، تهران: نگاه، چاپ سی ام.

۳۵- صحبت لاری .(بی تا). **دیوان**، شیراز: کتابفروشی معرفت، چاپ اوّل.

۳۶- **طومار شاهنامهٔ فردوسی** .(۱۳۸۱). به کوشش سید مصطفی سعیدی- حاج احمد هاشمی، تهران: خوش نگار، چاپ اوّل.

۳۷- عطّار، فریدالدین .(۱۳۶۲). **دیوان**، به اهتمام تقی تفضّلی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ اوّل.

۳۸_____ .(۱۳۸۷). **الهی نامه**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ اوّل.

۳۹- عناصری، جابر .(۱۳۶۷). در سوگ نقّال گرم چانه و شاهنامه خوان شیرین زبان (استاد میرزا غلام علی حقیقت) »، چیستا، شمارهٔ ۵۱، مهر ۱۳۶۷، ص ۶۲- ۶۹.

۴۰ _____ .(۱۳۶۸). «شاهنامه خوانی، گلچرخی در میانهٔ میدان نمایشهای اسطوره ای»، چیستا، شمارهٔ ۵۹ و ۶۰، تیر و مرداد۱۳۶۸، ص ۶۴۶- ۶۵۵.

۴۱_____ .(۱۳۷۰). «تأثیر داستان های شاهنامه در زندگی مردم»، سیمرغ، سال دوم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، آذر ۱۳۷۰، ص۲۴- ۲۹.

۴۲- غریب پور، بهروز .(۱۳۸۴). **تئاتر در ایران**، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، چاپ اوّل.

۴۳- غفّاری، یعقوب .(۱۳۸۴). «موسیقی در کوهگیلویه و بویر احمد»، پژوهشهای ایران شناسی (ج۱۶، ستوده نامه)، به کوشش ایرج افشار با همکاری کریم اصفهانیان و محمّدرسول دریاگشت، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، چاپ اوّل، ج۲، ص۷۱۸- ۷۲۴.

۴۴- فردوسی، ابوالقاسم .(۱۳۸۶). **شاهنامه**، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: دایرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اوّل.

۴۵- فلسفی، نصرالله .(۱۳۳۲). «تاریخ قهوه و قهوه خانه در ایران»، سخن، سال پنجم، شمارهٔ ۳۳، ص۲۵۸- ۲۶۸.

۴۶- قاآنی .(۱۳۳۶). **دیوان**، تصحیح محمّدجعفر محجوب، تهران: امیرکبیر، چاپ اوّل.

۴۷- قزوینی رازی، عبدالجلیل .(۱۳۵۸). **نقض معروف به بعض مثالب النواصب فی نقض فضائح الروافض**، تصحیح میر جلال الدین محدّث، تهران: انجمن آثار ملّی، چاپ دوم.

۴۸- کاتب ارجانی، فرامرز بن خداداد .(۱۳۸۵). **سمک عیار**، به کوشش پرویز ناتل خانلری، تهران: آگاه، چاپ هشتم.

۴۹- کلانتری، منوچهر .(۱۳۵۲). «رزم و بزم شاهنامه در پرده های بازاری قهوه خانه‌ای»، هنر و مردم، شمارهٔ ۱۳۴، آذر۱۳۵۲، ص۲- ۱۵.

۵۰- «گفت و گو با محمّد فراهانی» .(۱۳۸۷). به کوشش کریم اسکندری، آینهٔ خیال، شمارهٔ ۱۰، مهر و آبان ۱۳۸۷، صص۴۰- ۴۲.

۵۱- «گفت و گو با مرشد ولی الله ترابی به مناسبت هفتاد و سومین سالگرد تولّدش»، به کوشش رحیم عبدالرحیم زاده، در: www.theater.com

۵۲- لسان، حسین .(۱۳۵۴). «شاهنامه خوانی»، هنر و مردم، شمارهٔ ۱۵۹ و۱۶۰، دی و بهمن۱۳۵۴، ص۲- ۱۶.

۵۳- متینی، جلال .(۱۳۶۹). «شاهنامه و شریعت»، ایران شناسی، سال دوم، شمارهٔ ۲، تابستان۱۳۶۹، ص۳۷۹- ۳۹۹.

۵۴- محجوب، محمّدجعفر .(۱۳۸۲). «ادبیات داستانی عامیانه و تأثیر آن بر ادبیات داستانی کودکان»، ادبیات عامیانهٔ ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه، چاپ اوّل، ص۱۷۹- ۱۹۵.

۵۵_____ .(۱۳۸۲ الف). «تحوّل نقّالی و قصّه خوانی، تربیت قصّه خوانان و طومارهای نقّالی»، ادبیات عامیانهٔ ایران، همان، ص۱۰۷۹- ۱۱۱۳.

۵۶_____ .(۱۳۸۲ ب). «مطالعه در داستانهای عامیانهٔ فارسی»، ادبیات عامیانهٔ ایران، صص۱۲۱- ۱۶۰.

۵۷_____ .(۱۳۸۲ ج). «سخنوری»، ادبیات عامیانهٔ ایران، ص۱۰۵۳- ۱۰۷۸.

۵۸- محیط طباطبایی، محمّد .(۱۳۵۷). «شاهنامه آخرش خوش است»، شاهنامه شناسی، تهران: بنیاد شاهنامه، چاپ اوّل، ص۵۴- ۶۹.

۵۹- مختاری، محمّد .(۱۳۶۸). **حماسه در رمز و راز ملّی**، تهران: قطره، چاپ اوّل.

۶۰- مشکین نامه (طومار نقّالی) .(۱۳۷۹). به اهتمام مرشد ولی الله ترابی و داوود فتحعلی بیگی، تهران: نمایش، چاپ اوّل.

۶۱- موسوی، سید سیامک .(۱۳۸۲). **نقل و نقّالی** (سید مصطفی سعیدی و روایتهایش)، خرّم آباد: افلاک، چاپ اوّل.

۶۲- میرشکرایی، محمّد .(۱۳۸۵). «شاهنامه خوانی از دید مردم شناسی (نظری به تاریخچهٔ شاهنامه خوانی) »، شاهنامه خوانی، همان، دفتر اوّل، ص۳۰- ۴۵.

۶۳- میرعابدینی، حسن .(۱۳۸۷). **سیر تحوّل ادبیات داستانی و نمایشی** (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اوّل.

۶۴- نصری اشرفی، جهانگیر .(۱۳۸۵). **گوسان پارسی** (بررسی نقل و نقّالی در نواحی ایران)، تهران: سورهٔ مهر، اوّل.

۶۵- واعظ کاشفی، مولانا حسین .(۱۳۵۰). **فتوّت نامهٔ سلطانی**، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اوّل.

۶۶- **هفت لشکر** (طومار جامع نقّالان) .(۱۳۷۷). تصحیح مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات انسانی، چاپ اوّل.

۶۷- همایی، جلال الدین .(۱۳۷۰). «شاهنامهٔ فردوسی: شاهکار سخنوری و سخندانی»، فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران: مدبّر، اوّل، ص۵۷۷- ۶۱۲.

۶۸- هنوی، ویلیام. ل .(۱۳۶۸). «فردوسی، شاهنامه و ایران»، ترجمهٔ هرمز حکمت، ایران نامه، سال هفتم، شمارهٔ ۴، تابستان۱۳۶۸، ص۶۱۸- ۶۳۶.

69. Al-e Dâwud, Ali .(1993). "Coffee-house", Encyclopaedia Iranica, edited by Ehsan Yarshater, New York, vol. 6, p. 1- 4.

70. Boyce, Mary, (2002), "Gosân", Iranica, vol. 11, p. 167- 170. 71.

71- Omidsalar, Mahmoud, (1381), "Narrating Epics in Iran",
جستارهای شاهنامه شناسی و مباحث ادبی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، اوّل، ص۵۹۵- ۶۲۶/ pp.1-32.

72. Page, Mary Ellen, (1979), "Story telling in Iran: Transmission and Practice", Iranian Studies, vol. 12, No. 3/7 (Summer- Autumn 1979), p. 195- 215.

73. Yamamoto, Kumiko, (2003), **The Oral Background of Persian Epics** (story telling and Poetry), Brill, Leiden, Boston.