فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٥٣، پاییز ١٤٠١، صص ٢٧٠-٢٩٣
تاریخ دریافت: ١٤٠٠/٢/١٤، تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/٥/١٣
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2021.1929651.2256

بررسی تطبیقی ساختار روایی و محتوایی دو قصّهٔ عامیانه (داراب‌نامه و بختیارنامه)

خاطره بختیاری هفت‌لنگ[١]، دکتر مسعود معتمدی[٢]، دکتر منیژه زارعی[٣]

چکیده

قصّه‌های عامیانه یکی از انواع ادبی به شمار می‌آید که برگرفته از یک سنّت کهن در داستان‌پردازی است که داستان‌پرداز مقوله‌های گوناگونی را در آن به کار می‌گیرد تا علاوه بر سرگرم‌کنندگی، خصوصیّات، روحیّات و آرزوهای مردم ایران و همچنین تاریخ اجتماعی آنان را به تصویر بکشد. دو قصّهٔ عامیانهٔ دل‌انگیز و خواندنیِ داراب‌نامهٔ طرطوسی و بختیارنامهٔ دقایقی مروزی از این نوع هستند. از آنجایی که قصّه‌های بلند عامیانه، ظرفیّت پژوهشی بالایی دارند؛ پژوهش حاضر، به بررسی و مقایسهٔ ساختار روایی و محتوایی این دو داستان اختصاص یافته است. در این پژوهش، که به شیوهٔ تحلیلی-توصیفی و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده، پس از بررسی و تحلیل روایی و محتوایی دو اثر، این نتایج به دست آمده است که ساختار روایی داراب‌نامه نسبت به بختیارنامه از استحکام و جذابیّت بیشتری برخوردار است. همچنین از نظر محتوایی، داراب‌نامه، حضور فرهنگ طلایی و باستانی ایران زمین است، امّا در بختیارنامه، بیشتر با فرهنگ اسلامی روبرو هستیم.

واژگان کلیدی: ساختار روایی، ساختار محتوایی، قصّه‌های عامیانه، داراب‌نامه، بختیارنامه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[١]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
bakhtiari.khatereh2019@gmail.com
[٢]. استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
masood.motamedi45@gmail.com
[٣]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
iau4@iauh.ac.ir

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدّمه

داستان، یکی از محبوب‌ترین قالب‌های ادبی برای نویسندگان و شاعران است؛ زیرا هنری‌ترین وجه برای بیان واقعیّت‌های ذهنی، عاطفی و ادراکی آدمی از جهان واقعی محسوسات است. یکی از گونه‌های ادبی داستان، قصّه‌های بلند عامیانه است که خود حاصل اندیشه و فهم آدمی از جهان هستی، در زمان خلق خود بوده است و بی‌تردید نمایندهٔ راستین فرهنگ حاکم بر آن عهد است. این قصّه‌ها، علاوه بر آنکه به شیوهٔ داستان در داستان آفریده شده‌اند، گزارشی راستین از تاریخ و جامعهٔ زمان خود هستند و در واقع گزاره‌ای طولانی برای نهاد زندگی به حساب می‌آیند. دو داستان عامیانهٔ «داراب‌نامهٔ» طرسوسی و «بختیارنامهٔ» دقایقی مروزی از این نوع هستند؛ همین امر نگارندگان را بر آن داشته تا به بررسی روایی و محتوایی دو داستان ارزشمند یاد شده بپردازند.

پژوهش در ساختار روایی و محتوایی اثر داستانی، یکی از جذّاب‌ترین گونه‌های تحقیق در آثار روایی است. بررسی محتوایی، مبحثی ذوقی است که مضمون اثر را در بر می‌گیرد، امّا بررسی روایی به ساختار اثر مربوط می‌شود؛ بنابراین بررسی محتوایی و روایی دو داستان داراب‌نامه و بختیارنامه که قصّهٔ عامیانه به شمار می‌آیند و جنبهٔ سرگرمی نیز دارند، سبب می‌شود تا این آثار باز هم مورد توجّه قرار گیرند و در گذر زمان به فراموشی سپرده نشوند؛ لذا مسألهٔ اساسی در این پژوهش کاوش در ساختار روایی و محتوایی دو قصّهٔ بلند عامیانهٔ «داراب‌نامه» و «بختیارنامه»، مقایسهٔ این دو داستان و پاسخ به پرسش‌های زیر است:

-چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در اسلوب روایی و محتوایی دو اثر مشاهده می‌شود؟

-نویسندگان این قصّه‌های عامیانه بیشتر به عنصر معنا و حقیقت کلام توجه داشته‌اند یا عنصر زبان و لحن؟

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش در قلمرو ادبیّات داستانی به ویژه در شاخهٔ قصّه‌های عامیانه (ادبیّات فولکلور) همواره مورد پسند و علاقهٔ سالکان ادبیّات قرار داشته است. در باب پژوهش در مورد بختیارنامه و داراب‌نامه، کارهای متعدّدی صورت گرفته است که به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌شود.

نخست پژوهش‌هایی که در زمینهٔ بختیارنامه انجام شده و تعداد آن‌ها اندک است که معرّفی می‌شوند: تسنیمی و تندکی (١٣٩٦) در مقالهٔ «بختیارنامه و نقد سبک‌شناسانهٔ آن»، اثر فوق را در

سه قلمرو زبانی، فکر و ادبی مورد تحلیل قرار دادند و به این نتیجه رسیدند که نثر بختیارنامه در دیباچه، متکلّف است، ولی متن آن رو به سادگی دارد؛ حکیم آذر (۱۳۹٤)، در مقالهٔ «سبک و ساختار لمعه السّراج الحضره التّاج (=بختیارنامه)»، پس از بررسی سبک و ساختار اثر، دریافت که ضعف بیان در روایت، زبان عقیم، نثر آمیخته به عربیِ مفرط و آشفتگی در شیوه‌ها و تکنیک‌های روایت داستان، این متن متکلّف را از مسیر اعتدال دور کرده است.

امّا پژوهش‌هایی که در زمینهٔ داراب‌نامه انجام شده است. عزیزی‌فر (۱۳۹٤)، در مقالهٔ «بررسی بن‌مایه‌های اساطیری در داراب‌نامه طرسوسی»، در پی ردیابی باورها و کنش‌های اسطوره‌ای، رگه‌های اساطیری به این نتیجه رسید که اساس قصّه داراب‌نامه، مبتنی بر تأثیرپذیری از روایات داستان‌پردازان ایرانی است که رفته‌رفته از جلد دوم، تأثیر اندیشه‌های اسلامی و روایات قصّه‌گویان سامی در آن آشکار می‌شود؛ ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تحلیل کهن الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی بر اساس الگوی جوزف کمپبل»، پس از تشریح و میزان تطابق سفر داراب در داراب‌نامه با این الگو، دریافتند کهن الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل تا حدّ بسیار زیاد بر مراحل سفر دراز آهنگ داراب، در داراب‌نامهٔ طرسوسی منطبق است؛ جعفرپور و علوی‌مقدّم (۱۳۹۲)، در پژوهش «منطق روایت‌های ممکن در «سمک عیّار» و «داراب‌نامه»»، کوشیدند تا گونهٔ روایت‌های ممکن را در هفت بخش مورد بررسی قرار دهند. حاصل پژوهش آنان این است که اصطلاح منطقِ روایت‌های ممکن، بیشتر به نشانه‌های روایی کوتاه و گنگی می‌نگرد که در آغاز حکم، مفهومی ساده و ابتدایی دارد و در حقیقت روایت کلّ بخش‌های گوناگون داستان را در خود گنجانده است.

هر چند پژوهش‌های جداگانه‌ای بر روی بختیارنامه و داراب‌نامه انجام گرفته، ولی تاکنون پژوهش مستقلّی در باب مقایسهٔ این دو اثر با یکدیگر و بررسی جنبهٔ روایی و محتوایی این دو قصّه صورت نگرفته است؛ از این‌رو جستار حاضر، جزو پژوهش‌های بدیع و نو به شمار می‌آید.

روش تحقیق

شیوهٔ تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها با روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام شده است. ابزار گردآوری اطّلاعات فیش‌برداری و تجزیه و تحلیل اطّلاعات و داده‌ها در این تحقیق بر اساس کیفی صورت گرفته است. نگارندگان به منظور پاسخ به

پرسش‌های تحقیق، پس از معرّفی دو اثر برجستهٔ «داراب‌نامه» و «بختیارنامه» و بیان خلاصهٔ دو داستان، ساختار روایی و سپس محتوایی این دو اثر را بررسی، مقایسه و تحلیل نمودند.

مبانی تحقیق

معرّفی بختیارنامه

بختیارنامه یکی از آثار داستانی دورهٔ ساسانی و به نثر مصنوع است که در دورهٔ اسلامی تحریری نو پذیرفت و با عنوان لمعهٔ السراج لحضرهٔ التّاج تغییر نام پیدا کرد. این اثر در قرن چهارم هجری به زبان عربی ترجمه و در همان عهد سامانیان به فارسی برگردانده شد (ر.ک: آربری،١٣٧١: ١٨١-١٩١؛ دقایقی مروزی، ١٣٤٥: نه). گفته شده که بختیارنامه از منشأ هندی أخذ شده است (ر.ک: زرّین‌کوب، ١٣٧٥: ٨٠؛ نیز انوشه، ١٣٨٠: ١٧٦؛ موریسن، جرج و دیگران، ١٣٨٠: ٣١١). البتّه رنه باسه با نظر این گروه مخالف است به این دلیل که «هیچ مجموعه‌ای که روایت اصلی کتاب محسوب تواند شد، در هند به دست نیامده است» (ستّاری، ١٣٦٨: ٨٨). بختیارنامه مجموعه‌ای از ده داستان است که با سرگذشت بختیار پسر آزادبخت -پادشاه ایران- آغاز می‌شود. او در دام عیّاران گرفتار می‌شود. آنان بختیار را نزد پادشاه کرمان می‌برند. بختیار که در جریان حادثه مورد اتّهام واقع می‌شود، برای اثبات بی گناهی خویش و آشکار شدن حقیقت به قصّه گویی می‌پردازد (ر.ک: هنوی، ج٢، ١٣٧٥: ٤١٥-٤١٦؛ خزائل، ١٣٩٠: ٧٠٩). او برای نجات جان خویش با گفتن قصّه، پادشاه را سرگرم می‌کند.

بختیارنامه در ردیف کتاب‌هایی نظیر کلیله و دمنه، سندبادنامه، مرزبان‌نامه، طوطی‌نامه جای دارد که با نثری مصنوع و متکلّف (نثر فنّی) به قلم تحریر درآمده است. آمیختن کلام به آیات، احادیث، اخبار، امثال، اشعار عربی، کاربرد اصطلاحات علمی، به کار بردن انواع صنایع از سجع، جناس، مماثله، ترصیع و نیز آهنگ دادن به بندها و اجزاء کلام مسجّع، از مهم‌ترین ویژگی‌های نثر بختیارنامه، است (ر.ک: دقایقی مروزی، ١٣٤٥: شانزده و هفده). این اثر را به را به دقایقی مروزی نسبت داده‌اند (ر.ک: انوشه، ١٣٨٠: ١٧٨). تاریخ تولّد دقایقی مشخّص نیست، امّا از آنجا که عوفی او را در بخارا دیده، مشخّص می‌شود که او هم‌عصر عوفی بوده و در اواخر قرن ٦ و اوایل قرن ٧ می‌زیسته (ر.ک: دقایقی مروزی، ١٣٤٥: پانزده). نویسنده بختیارنامه از قدرت تخیّل بالایی برخوردار بوده است. توصیفات و تخیّلات او به گونه‌ای بوده که خواننده، گمان می‌کرده با متنی شعرگونه مواجه است. کاربرد به‌جا و ماهرانهٔ صورخیال و صنایع ادبی همچون،

تشبیهات، استعارات، کنایات، کلام موزون و مسجّع، بیانگر ارزش ادبی بختیارنامه و قدرت نویسندگی دقایقی مروزی است. «... این کتاب مشتمل است بر مواعظ حکمت، عجایب و حکمت، امّا چون عبارت او را علوی نیست، اهل عهد را در مطالعت آن علوی نیست. اگر این عروس را سواری و خلخالی بودی و این مرغ را زینت و پر و بالی، مواعظ و حکمت او متداول شدی، عبارات و استعارات او مستعمل گشتی...» (روشن، ۱۳۸۲: ٤).

معرّفی داراب‌نامه

داراب‌نامه از آثار منثور و ارزشمند قرن ششم هجری است. این کتاب اثر ابوطاهر محمدبن‌حسین‌بن‌علی‌بن موسی الطرسوسی از مؤلّفان و داستان‌گزاران مهمّ تاریخ ادبیّات است که آثار قابل توجّهی از او به یادگار مانده است و داراب‌نامه مهم‌ترین اثر اوست. داراب‌نامه شرح احوال داراب پسر بهمن و تولّد، پرورش او به دست دایه، قرار گرفتن در صندوق و به آب سپرده شدن، نجات یافتن به دست گازر، رفتن به عمان، عشق طمروسیه و گریختن به جزایر و دیدن عجایب و غرایب، بازگشت به سرزمین ایران، جنگ با رومیان و... را در بر می‌گیرد (ر.ک: طرسوسی، ۲۵۳٦: ۹). ریشهٔ اصلی روایت‌های ذکر شده در داراب‌نامه به زمان پیش از اسلام و روایت‌های حماسی و نیمه‌تاریخی عهد باستان باز می‌گردد و فراوانی کهن الگوها از مهم‌ترین ویژگی‌های این اثر است. بنا به به نظر حسن اسماعیلی «بسیار محتمل است که ابوطاهر قصّه‌خوان که شیعه مذهب بود، برای غزا یا تهییج روحیّهٔ رزمندگی غازیان از طریق نقل داستان‌های حماسی و مقتل به طرسوس یا طرطوس رفته و در همان جا زبان عربی را آموخته باشد» (اسماعیلی، ۱۳۸۰: ۸۹).

داراب‌نامه در سه بخش اصلی و ۳٦ فصل تدوین شده است. بنا بر بررسی‌های ذبیح الله صفا، روش انشای اثر همان است که در کتبی نظیر آن دیده می‌شود، با این تفاوت که این کتاب به دلیل قدمت و نیز نفوذ دوره‌های گذشته زبان فارسی تا قرن پنجم، در آن زیاد است، در بسیاری از موارد زبان و شیوهٔ کهنه‌تری نسبت به بقیه دارد. عبارات متن کوتاه و در موارد بسیاری مقرون به ایجاز است، چنانکه خواننده گاهی خود را با شیوهٔ نگارش دورهٔ سامانی مواجه می‌بیند (ر.ک: طرسوسی، ۲۵۳٦: بیست و دو). بنابر نظر نفیسی دربارهٔ جزئیات زندگی ابوطاهر طرطوسی اطّلاعی در دست نیست. چهار کتاب به نثر فارسی شیوا که جامع داستان‌های فارسی است از

ایشان باقی مانده است: اسکندرنامه، داراب‌نامه، قهرمان‌نامه و قران‌الحبشی (ر.ک: نفیسی، ١٣٤٤: ٧١).

بحث

ظرفیّت پژوهشی بالای قصّه‌های بلند عامیانه، هر پژوهشگر خواستار ادب و هنر را به سوی خود جذب می‌کند؛ چرا که قصّه‌های عامیانه به آن «قصّه‌های کهنی اطلاق می‌شود که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان یک قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و گونه‌های متنوّعی از اساطیر بدوی، قصّه‌های پریان تا قصّه‌های مکتوبی که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است» (داد، ١٣٧٥: ٢٣٤). با مطالعهٔ این داستان که در واقع آیینهٔ فرهنگ زمانهٔ خویش است و آداب و رسوم اجتماعی ایران زمان خود را به تصویر کشیده است، خواننده به جنبه‌هایی از فرهنگ زمان مؤلّف دست می‌یابد. در بختیارنامه و داراب‌نامه نیز این مسیر پژوهش هموار است و با مطالعه تطبیقی هر دو اثر، تقریباً می‌توان سبک روایی هر دو روایت را مجزّا نمود و شاخصه‌های هر دو داستان را چه از حیث محتوا و چه از دیدگاه ساختار روایی متن بررسی نمود. در این بررسی طبق الگوی زیر عمل خواهیم کرد.

نمودار (١) بررسی ساختار روایی و محتوایی داراب‌نامه و بختیارنامه

بررسی روایی اثر

مؤلّفه اوّل بررسی و تحلیل ما به قلمرو روایت باز می‌گردد. روایت در واقع نقل رشته‌ای از حوادث است که برای قهرمان و یا شخصیّت‌هایی دیگر در زمان و مکانی ویژه از زبان راوی بیان می‌شود و «زنجیره‌ای از حوادث می‌باشد که در طی دوران‌های زمانی خاص صورت

می‌گیرند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۰). روایت‌ها به خواننده کمک می‌کنند تا تجربه‌های گذشتگان را در میان وقایع و رخدادها سر و سامان دهد. هر چند نمی‌توان روایت را محدود به قصّه و داستان کرد، امّا می‌توان برای آن جنبه‌های عام‌تری را نیز در نظر گرفت. روایت به طور خاص یک داستان است؛ داستانی که مجموعه‌ای از وقایع که دوره‌ای از زمان در آن شکل می‌گیرد؛ بنابراین، روایت چیزی است که داستان را بازگو کند یا به تصویر کشد، و این کار باید در بخشی از زمان صورت گیرد.

محور روایت داستانی، طرح موضوع درون‌مایه اثر است. روایت، زیستن بطن ماجرا و بیان این زندگی و سلوک برای مخاطب است. گاه مخاطب، تنها یک روایت شنو می‌باشد و زمانی دیگر مؤلّف، روایت را برای مخاطبی آرمانی بازگو کرده است. روایت در حقیقت همان داستان است؛ چرا که مؤلّفه‌های ادبیّات داستانی را دارا می‌باشد. زبان و لحن نقل روایت، اصلی‌ترین شاخصهٔ متن روایی است. ساختار و محتوای روایت بر حسب زبان نقّال عنوان گوناگونی به خود می‌گیرد. گاهی متن روایت توصیفی، گزارشگرانه، حماسه، اخلاقی می‌شود و این بر اساس کارکردهای زبانی می‌باشد. به هر حال راوی داستان، هنرمندی است که زندگی روزمرّه، زندگی درونی و بیرونی، رؤیا و واقعیّت را به شعری بدل می‌کند که قافیهٔ آن را نه کلمات که حوادث می‌سازند... از این رو، داستان باید از زندگی فاصله بگیرد تا به ذات و سرشت آن دست یابد، امّا در عین حال، نباید به چیزی انتزاعی بدل شود که هر پیوندی را با واقعیّت روزمرّهٔ آن قطع کرده باشد و باید شبیه زندگی باشد (ر.ک: مک‌کی، ۱۳۸۳: ۱۹). در بررسی روایی دو اثر داراب‌نامه و بختیارنامه می‌توان به این موارد اشاره داشت:

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید چشمی است که با آن یک اثر دیده می‌شود. بنا به تعریف سلیمانی، هر نویسنده‌ای از دیدگاهی خاص به داستان خود می‌نگرد که به آن زاویهٔ دید یا دیدگاه می‌گویند. زاویهٔ دید یعنی این که چه کسی داستان را بگوید و به دنبال آن داستان باید چگونه گفته شود (ر.ک: سلیمانی،۱۳٦۵: ۷٤) و به طور کلّی یا زاویهٔ دید شخصیّت اصلی که اوّل شخص است و به آن «من روایتی» می‌گویند، روایت می‌شود و یا از زاویهٔ دید سوم شخص و از زبان دانای کل بازگو می‌شود.

راوی داستان داراب‌نامه همچون گوینده‌ای شخصیّت‌ها و اعمال و رفتارشان را به مخاطب

گزارش می‌دهد. او داستان را از زبان اشخاص گوناگون داستان بازگو می‌کند و گاه نیز در مورد حوادث و اعمال و رفتار شخصیّت‌ها قضاوت می‌کند. به عنوان مثال «و امّا مؤلّف اخبار و گزارندهٔ اسرار (این داستان عجایب نگار بدیع آثار طرطوسی) از این قصّهٔ غریب چنین روایت می‌کند که آن ساعت که داراب از پیش همای رفت تا کرانهٔ مرغزاری بیامد، هر چه خواست تا سوی امیر مردو رود، پای وی کار نکرد، از بهر آنکه از وی هیچ نسبی نداشت. از جانب همای به وی خویشی می‌آمدش و رغبت همه به سوی همای می‌بود» (طرسوسی، ج١، ١٣٧٤: ٤٢). در این نمونه راوی به عنوان دانای کل از درون شخصیّت داراب آگاه است و از احساسات درونی وی که نداشتن احساس پدر و فرزندی نسبت به امیر مردو و گرایش و میل او به همای، سخن می‌گوید. «چنین آورده‌اند که در قرون ماضیه و ایّام سالفه در مملکت عجم، مَلِکی بود از ملوک عالم، خداوند تاج و تخت به نام آزادبخت» (دقایقی مروزی، ١٣٤٥: ١٣). از این نمونه برمی‌آید که راوی سوم شخص و بی‌طرف است. اگرچه در بختیارنامه اغلب روایت به عهدهٔ شخصیّت‌هاست، امّا حدیث نفس نیز دیده می‌شود. مثلاً «وقتی پدر به مطالعهٔ اطراف ولایت رفته بود تا ازاحوال رعایا استخباری کند و از تصرّف اعمال استفساری نماید... و بنگرد که ضعفایِ مظلوم و فقرای محروم چگونه روزگار می‌گذرانند و نیز ببیند کی رنجورانِ رعیّت و ستم‌رسیدگان بر چه شکل روزگار می‌گذرانند (ر.ک: همان، ١٦-١٥).

روایت داستانی در قصّهٔ داراب‌نامه، بسیار متکامل‌تر، مهیّج‌تر و گیراتر از متن داستانی بختیارنامه است. هر چند زاویهٔ دید در هر دو یکی است، ولی اشرافی که مؤلّف با زاویهٔ دید دانای کل محدود بر هر یک از شخصیّت‌ها، موقعیّت‌ها، مکان‌ها و حادثه‌های داستانی دارد، نشان از پیرنگ قوی داستان و آگاهی مؤلّف از فراز و فرودهای قصّه و سرگذشت شخصیّت‌ها است. روح قوی راوی در کالبد شخصیّت‌ها، آن چنان فرو رفته که پرده از اندیشه‌های ضمیر پنهان آن‌ها بر می‌دارد و لایه‌های ضمیر ناخودآگاه آنان را بر خواننده مکشوف می‌سازد. حال آن که اسلوب روایی مؤلّف در بختیارنامه، به شیوهٔ نقّالی و با لحنی گزارشگرانه در ستایش صفتی اخلاقی دارد و از روی سخنان شخصیّت‌ها می‌توان پی به درون و اسرار آن‌ها برد.

فرهنگ آریایی و فرهنگ اسلامی

نکتهٔ دیگر حفظ فرهنگ غنی پارسی در داراب‌نامه است. ردّ پای آداب و رسوم اجتماعی، آداب غذاخوری، پوشش، مناسک، آیین رسم و بزم ایرانی و بسیاری از موارد دیگر در

داراب‌نامه جلوه و حضور دارد که مهم‌ترین آن‌ها بازتاب باورهای زروانی و حضور قابل توجّه اساطیر ملّی ایرانی در داراب‌نامه است. به نظر جلالی مقدّم اعتقاد به دهر و زمانه به‌مثابه منبع سرنوشت، جبر تقدیری، اعتقاد به تعیین سرنوشت در آسمان، عقیده به تأثیر ستارگان و انتقال خواست آسمان از طریق اجرام فلکی نمونه‌هایی از تداوم این مذهب در بین عامّه است (ر.ک: جلالی مقدّم، ۱۳۷۲: ۸۵). در این قصّه با اسطرلاب به رصد احوال ستارگان و افلاک می‌پردازند و جایگاه پنهان شدن گمشده (داراب) را می‌یابند (ر.ک: طرسوسی، ج۱، ۱۳۷٤: ۱۳٤)، یا طالع و سرنوشت مولود را پیدا می‌کنند (ر.ک: همان، ج۱، ۲۷۵). اعتقاد به سرنوشت و تقدیر از دیگر اعتقادات زروانی موجود در این اثر است. مثلاً در بخش داراب و فصطلیقونِ رومی چنین آمده است: «... تا جهانیان بدانند که هیچ کس از حکم قضا نتواند گریختن و آن باشد که او خواهد و آن پیش آید آدمی را که خدای عزّوجلّ حکم کرده باشد در ازل و هیچ کس را با چون و چرای او کار نی» (همان، ج۱، ۲۳۷). همچنین وجود اندیشه‌های زن‌ستیزانه همچون بی‌وفایی زنان (همان، ج۱، ۱۸۰)، شهوت‌پرستی و خیانت آنان به همسر (ر.ک: همان، ج۱، ۱۰۲، ۱۲٦، ٤٤۹–۵۵۰ و ج۲، ۱۱، ۲۹۵، ۳۱٦، ۵۲۵) در این کتاب دیده می‌شود. اسطوره‌ها از دیگر عناصر فرهنگ آریایی موجود در داراب‌نامه است که از مصادیق آن می‌توان به جمشید، کیومرث و تهمورث (ر.ک: همان، ج۱، ۱۱۵). عوج‌بن‌عنق (ر.ک: همان، ج۲، ۵۲۸) و ... و موجودات اساطیری چون اژدها (ر.ک: همان، ج۲، ۳۳۷–۳۳۹)، گاوان دریایی (ر.ک: همان، ج۲، ۱٤٦)، سیمرغ (ر.ک: همان، ج۲، ۵۷۸–۵۷٦)، پریان (ر.ک: همان،ج۲، ٤۰۵) و دیوان (ر.ک: همان، ج۲، ٤٦٤) و ... اشاره کرد.

در بختیارنامه نیز اندیشه‌های زروانی چون اعتقاد به سعد و نحس (ر.ک: دقایقی مروزی، ۱۳٤۵: ٦۷)، گرفتن طالع مولود با نگریستن به سیّارات و بروج (ر.ک: همان، ۱۹٦) و باور به قضا و قدر دیده می‌شود. آنجا که نویسنده می‌گوید: «المَقدورُ کائِنٌ ، وَالهَمٌّ فَضلٌ (ر.ک: همان، ۱۹٦). اندیشهٔ زن‌ستیزانه از دیگر موارد یافت شده در این اثر است. در این کتاب به حیله‌های زنان و همراهی آنان در مکر اشاره شده است. باب هشتم این کتاب به مکر زنان و انواع عذر ایشان اختصاص یافته است (ر.ک: همان، ۱٦۲). همچنین در اندک مواردی به اسطوره‌هایی همچون: جمشید (ر.ک: همان، ۱۲۹)، زال و اسفندیار (ر.ک: همان، ۱٤۹) و دو سرزمین اسطوره‌ای ایران و توران (ر.ک: همان، ۲۳۵) نیز اشاره شده است، با این تفاوت که در

داراب‌نامه، چهرهٔ ایرانی کهن همچون خورشید پررنگی از پشت ابرهای تاریک تعدادی از اسامی ناآشنای پارسی جلوه می‌نماید. حال آن که در بختیارنامه بیشتر با فرهنگ اسلامی روبرو می‌شویم.

فراوانی اصطلاحات و واژه‌ها و اعمال مربوط به احکام شرعی همچون: نماز خواندن (ر.ک: روشن، ١٣٦٧: ٧٠)، قرآن کریم (ر.ک: همان، ١٣٦)، سنّت و شریعت (ر.ک: همان، ١٦٢)، فرض عینی (ر.ک: همان، ٧٠) زکات (ر.ک: همان، ٢٤٩)، آیت إن یکاد (ر.ک: همان، ٥٢) و به کار بردن آیات فراوانی از سوره‌های نساء و الرّحمن (ر.ک: همان، ٣٧)، یوسف (ع) (ر.ک: همان، ١٠٣)، بقره (ر.ک: همان، ١٩٥)، طلاق (ر.ک: همان، ٢٧٨)، ابراهیم (ع) (ر.ک: همان، ٣١١) و ... از شاخص‌های فرهنگ اسلامی مطرح در این اثر است.

توصیف و روایت توصیفی

وصف یکی دیگر از تمایزات داراب‌نامه و بختیارنامه است. در هر دو داستان عناصر گوناگونی را توصیف می‌شود که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

الف) توصیف طبیعت: از توصیفات زیبا در دو اثر وصف طبیعت است؛ زیرا «هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٦: ٣). نمونه ای از توصیفات دو نویسنده در ذیل آورده می‌شود: «وقت، وقت بهار و روزگار، روزگار خُضرَت اشجار بود، از سحاب، مروارید می‌ریخت و صبا عبیر و غالیه می‌آمیخت. سرو سَهی در میان ریاض رقّاصی آغاز نهاده و مرغابی در قعر حِیاض، غوّاصی پیشه گرفته، زمین را طیلسان اخضر بر سر و زمان را قبای اعتدال در بر» (دقایقی مروزی، ١٣٤٥: ٤٤). طرطوسی در توصیف شب چنین می‌نویسد: «جهان تاریک شد و تاج از سر روز روشن برداشتند و به عوض تاج، کلاه سیاهی بر سر او گذاشتند و به جای قبای رومی پلاس سیاهی در بر او پوشیدند و به جای طوق زرّین، رسن سیاه در گردن او کردند و او را در میان آسمان و زمین بیاویختند» (طرسوسی، ١٣٧٤، ج١، ٥٥٧).

ب) توصیف اشخاص: یکی از انواع توصیفات نویسندگان دو داستان مورد نظر، توصیف ویژگی‌های گوناگون اشخاص است. این اشخاص از لحاظ جایگاه متنوّعند: شاهان، پهلوانان، غلامان و خدمتکاران، زنان و ... که نویسندگان چهره، رشادت، خلق و خو و اعمال شخصیّت‌ها را توصیف می‌کنند. به عنوان نمونه دقایقی مروزی در توصیف زیبایی پسر پادشاه حجاز چنین

می‌گوید: «تقدیر الهی و لطف نامتناهی پسریش داد در جمال زیبا و در حسن بی‌همتا، ریحانی در باغ محبّت و ارغوانی در چمن مودّت» (مروزی، ۱۳٤٥: ۲۰۷) و طرسوسی در توصیف داراب از نگاه طمروسیه می‌نویسد: «رویی دید چون صد هزار نگار و دو چشم سیاه و دندان‌های او چون مروارید خوشاب و بینی چون تیغ، ماه‌رخ، جعد موی، قوی ساعد، و فرّ ایزدی از وی همی تافت. طمروسیه چون داراب را بدید به صد هزار دل بر وی عاشق شد از نیکویی که در داراب بود» (طرسوسی،ج۱، ۱۳۷٤ : ۱۰۰).

ج) توصیف صحنه‌ها: مهارت دقایقی در صحنه پردازی مجالس بزم و شراب است: «مجلس جام‌ها به اقداح مرصّع و فرش‌های ملمّع بیاراستند، بوی ریاحین و راح با اجسام و ارواح آمیزش گرفت و ذوآبهٔ صبوحِ صباحی با قهوهٔ قنینه و صراحی آویزش گرفت. شراب‌ها دایر شده که نسیم روح‌انگیز او دور چرخ را در مستی ... خطّ نیل از عرق حرارت شراب بر رخسار جواری چون بنفشه و لاله به هم ممزوج گشته و تاب زلف از حرکت صبا و تأثیر صهبا بر عِذار غلامان چون مُشک و یاقوت به هم ازدواج پذیرفته...» (دقایقی مروزی، ۱۳٤٥: ۱٤٦-۱٤٥) و قدرت طرطوسی در توصیف صحنه‌های جنگ و نبرد ستودنی است که به عنوان مثال وصف جنگ میان پوراندخت با لشکر کیدآور: «... جهان از کوس و برق پرخروش شد و هوا از رایت‌ها چون بوستان ارم گشت و هر دو لشکر ساختن گرفتند، آنگهی که روز دست مبارک بیرون کرد و گیسوی شب تیره بگرفت و ببرید و سر او را به قهر از تن جدا کرد و ... پوراندخت از سراپرده بیرون آمد و بزرگان در زیر رایت‌ها قرار گرفتند و... پیل‌بانان آینه بر پیل بزدند و سپید مهره بدمیدند» (طرسوسی، ج۱، ۱۳۷٤: ۱٤٥-۱٤٦).

د) توصیف حیوانات: در بختیارنامه توصیف حیوانات اندک است و آن مقدار هم بسیار کوتاه، مانند این نمونه: «اتّفاق را روزی شیری عرین بر اثر صیدی کمین گشاده بود، چون باد در سرعت و چون آتش در حرکت، ناگاه به سر آن چاه رسید و به وی درافتاد» (دقایقی مروزی، ۱۳٤٥: ۲۱۰). برخلاف او توصیفات طرسوسی از حیوانات فراوان و طولانی و با جزئیّات بیشتر است. وی در وصف اسب نخستین مبارز از خیل مهکول مغربی می‌نویسد: «اسبی در زیر ران به دیدار چون عروس آراسته به سبکی چون پروانه و به روانی چون باد و به نعره چون رعد و به جستن چون برق، دراز دم، جغدوش، کاسه سم، مالیده ساق، پرچیده ناف، زاغ چشم، گوزن سریق، مور میان، پیل سینه و... » (طرسوسی، ج۲، ۱۳۷٤: ۱٤٦).

ه) توصیف اشیاء و ابزار: در میان توصیفات دو نویسنده، وصف اشیاء نیز به چشم می‌خورد. مثلاً دقایقی مروزی عماری را این گونه توصیف می‌کند: «ناگاه، در این میان چشم شاه بر عماریی افتاد. عماری‌ای دید آراسته به جامه‌های مرصّع و ملمّع، چنان که منجوق به عیّوق سخن می‌گفت» (دقایقی مروزی، ١٣٤٥: ٢). اما توصیف طرسوسی از گوهر شب‌چراغ که با توصیف گاوان دریایی در هم آمیخته از انواع وصف اشیاء در داراب‌نامه است: «...در آن نزدیکی دریایی بود و در آن دریا گاوان آبی بودند که شب از دریا برآمدندی، و هر گاوی گوهری در دهان گرفته بودی، و به روشنایی آن گوهر چرا کردندی و چون روز نزدیک شدی باز گوهر در دهان گرفتندی و ناپیدا شدندی...» (طرسوسی، ج٢، ١٣٧٤: ١٤٦).

با توجّه به نمونه‌ها می‌توان گفت توانایی هر دو نویسنده در وصف قابل توجّه است، امّا توصیف مؤلّف داراب‌نامه از شخصیّت‌ها، مکان‌ها، حیوانات اسطوره‌ای و... به دلیل توصیفات طولانی و طویل و استفاده از صنایع بیانی فراوان پررنگ‌تر و برجسته‌تر است، حتّی در پاره‌ای مواقع به ویژه در نبردهای تن به تن، توصیف است که توالی حوادث را پیش می‌برد. حال آن که در بختیارنامه، وصف اگر چه جزء جدایی‌ناپذیر روایت است، ولی نسبت به وصف‌های قوی و پر اطناب دارب‌نامه موجزتر و گاه توصیفی‌تر است.

گزینش لحن و کارافزارهای زبانی

لحن‌های گوناگونی در هر دو داستان دیده می‌شود. لحن خشونت‌آمیز، تحقیرآمیز، شاد و غمگین، اندرزگویانه، متکبّرانه، فروتنانه، شیطنت‌آمیز، تهدیدآمیز، طعنه‌آمیز، لحن آمرانه و ... . به عنوان مثال در بختیارنامه لحن و صدای پادشاه سیستان در مقابل زیردستان خود اغلب پرخاشگرانه و عصبی است: «[پادشاه]، بانگ بر خادم زد و گفت: تو را چه زهرهٔ آن باشد که مرا وعظ‌گویی یا سخنی بر لفظ رانی» (دقایقی‌مروزی،١٣٤٥: ٢٤) و در گفت‌وگوی بین گوهرفروش و همسرش، اضطراب و نگرانی آنان از به خاطر تأخیر فرزندان در بازگشت به خانه دیده می‌شود: «شوهر زن را گفت: روزبه و بهروز را می‌خواندی، کجااند که دل مشتاق وصال ایشانست و دیده در انتظار جمال ایشان؟ گفت: ای کدخدای عزیز! فرزندان به بازی رفته اند، روز به آخر کشید و شب بدین حدّ رسید، هنوز باز نیامده‌اند. پدر از غایت اشتیاق و درد فراق گفت فرزندان از کدام جانب رفته‌اند؟ گفت: هر دو به لب رود رفته‌اند، گفتند ساعتی در جریان زلال و جولان شمال نظاره کنیم، مگر دل را آسایشی بود و سینه را گشایشی» (همان، ٨٠-٧٩).

در داراب‌نامه نیز انواع لحن‌ها دیده می‌شود. مثلاً لحن پر از ابهام داراب دربارهٔ هویّت خویش در گفتگوی او با مادرش دیده می‌شود «اگر تو مادر منی، بگوی که پدر من کیست تا من بدانم؟ و تو مرا چگونه از دست دادی؟» (طرسوسی، ج۱، ۱۳۷٤: ۵۷) و یا لحن محبّت‌آمیز همای نسبت به وی زمانی که تصمیم می‌گیرد پادشاهی را بدو بسپارد (ر.ک: همان، ج۱، ۵۷–۵۸) و در این نمونه «جیباوه خشم‌آلود شد و بانگ بر مرکب زد و به میدان آمد با سلاح تمام. همین که درآمد فریناض بر جیباوه حمله کرد. جیباوه نیزه از دست بینداخت و کمر وی بگرفت و از زین در ربود. در بالای سر برد و بر زمین زد، چنانک خرد بشکست» (همان، ج۱، ۱٤۷)، خشم و خشنونت جیباوه دیده می‌شود.

در داراب‌نامه، عنصر زبان آن قدر قوی پیش می‌رود که روند قصّه‌پردازی را به دست می‌گیرد و با مؤلّفهٔ وصف توأم می‌شود. گاهی گفتگوها، دو نفره و کنشمند می‌گردند و گاه تک‌گویی‌های درونی شخصیّت‌ها، تفسیری به بلندای تاریخ حماسه و اسطوره می‌یابند. «تأکید بر تقابل باعث می‌شوند که دیالوگ کنشمند شود. دیالوگی که در آن هر گفتار، حاوی عنصری است، از کنش، به قصد تغییر موقعیّت است؛ تا حدّ هنجاری آرمانی بالا رود و دیالوگ غیر کنشمند نیز به عنوان انحرافات غیر دراماتیک تخطئه شود. منظور از دیالوگ غیر کنشمند، دیالوگی است که در آن دربارهٔ موضوعات، صرف‌نظر از این که اصلاً تأثیر مستقیمی بر کنش داشته باشند یا خیر، صحبت می‌شود، پدیده‌ای که مصداق آن را، مثلاً در دیالوگ‌های بازی‌گوشانه و خنده‌دار کمدی می‌توان دید» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

در بختیارنامه، دیالوگ‌ها، جنبه پرسش و پاسخ دارد به ویژه در حکایات ضمنی داستان اصلی، با پرسش کوتاهی از شاه که چگونه است کیفیّت حال فلانی؟ و پاسخ طولانی بختیار در پاس‌داشت معنای صبر و ترک تعجیل در قصاص خود، آغاز می‌شود، فقط انتقال‌دهندهٔ این جنبه از معنا هستند که عجله در قصاص عقلانی نیست؛ از این رو، دیالوگ‌های کنشمند کمتر به چشم می‌خورد.

نکتهٔ جالب در پژوهش روایی دو اثر، غیر از انتخاب لحن، توجّه به کار افزارهای زبانی متناسب با حوادث، اشخاص داستان در داراب‌نامه است. آن گاه که نویسنده، رزم و صحنه‌های رزمی را وصف می‌کند، لحنی کوبنده، شتابان و حماسی برگزیده است. حتّی صحنه‌ها و توصیفات شب و روز در این اثر حماسی است «تا آنگاه که روز دست مبارک از پرده نیلگون

بیرون کرد و گیسوی شب تیره را بگرفت و حلق او ببرید و او را در خون بکشید و سر او ببرید و در پس کوه انداخت و خون وی در روی و جامهٔ خود کشید و بمالید و تیغ از میان برآورد و بجنباند، چنان که شعاع او از مشرق تا به مغرب گرفت و برخروشید و سر از کوه البرز برآورد» (طرسوسی، ج٢، ١٣٧٤: ٦٣-٦٤) و آن گاه که صحنه‌های رمانتیک دیدار عاشقان را وصف می‌کنند، لحن از سکون آرامش‌بخشی برخوردار است و آهنگ کلام نویسنده چون جویباری و دلنشین می‌شود «طمروسیه چون داراب را بدید، به صدهزار دل بر وی عاشق شد، از نیکویی که داراب بود، زن را شوی فراموش شد و در روی داراب خیره بماند» (همان، ج١، ١٠٠) و «عنطوسیه چون جمال جهان‌آرای داراب را مشاهده کرد، همان ساعت از شوی و اقربای خویش بیزار گشت و دل خود از کینه تهی کرد و به جای درخت کین، نهال مهر او نشاند» (همان، ج١، ١٠٢) و آن هنگام که صحنه‌های شگفت‌انگیز و اسطوره‌ای در متن آشکار می‌شوند، لحن کلام مؤلّف، زایندهٔ هیجان و ترس در خواننده است و متن، شور و جذّابیتی دیگرگون می‌یابد. «طمروسیه اندرین اندیشه بود و این می‌گفت که یکی ماری دید به مقدار صد گز که از آن دریا برآمد، سپید چون شیر، و او را دو پر از پلو بیرون آمده چنانک مرغان را باشد، امّا روی او چون آدمی. طمروسیه از وی بترسید که هرگز چنان ندیده بود و در آن بود که بگریزد...» (همان، ج١، ١٨٨). هر چند در بختیارنامه نیز با جنگ و اصطلاحات رزمی و حماسی به نسبت فراوانی روبرو می‌شویم «... چون آن دلاوران جنگ در مقابله افتاد و مردان نام و ننگ در مقاتله شدند، جمع سپاه با حملهٔ پسر شاه پای نداشتند... در کرت دوم چون مبارزان قلب و جناح را منتظم کردند و شجاعان، میمنه و میسره سپاه را ملتأم گشتند؛ چون پسر شاه بانگ بر آن سپاه زد، نعرهٔ شجاعت او قلب و جناح را قلب کرد و رعب و رجولیّت او قدرت رجال را سلب، سپاه روی به هزیمت نهاد...» (دقایقی مروزی، ١٣٦٧: ٣٠٢)، امّا از لحن و کاربست نشانه‌های زبانی در بختیارنامه به نسبت داراب‌نامه، ردّپایی کم‌رنگ می‌بینیم و مسیر حوادثِ کنش‌های داستان را بیشتر، گفتگوها، چه به صورت دیالوگ و چه به صورت تک‌گویی، پیش می‌برد.

قابلیّت‌های نمایشی

دیگر مورد در باب قابلیّت‌های نمایشی بحث شخصیّت‌پردازی است. در شیوه روایت‌پردازی مؤلّف داراب‌نامه، تأکید بر شخصیّت‌پردازی توصیفی و نمایشی[1] است. این گونه از شخصیّت‌پردازی در بختیارنامه به شدّت ضعیف و نامحسوس‌تر است و مدار این پردازش

شخصیّتی را اعمال و کنش شخصیّت و یا گفتگوی دیگر شخصیّت‌ها نسبت به او پیش می‌برند. از نظر پراین یک داستان، زمانی موفّقیّت‌آمیز خواهد بود که شخصیّت‌ها نمایشی شوند. یعنی، در حال عمل و صحبت، مانند یک نمایش، نشان داده شوند (ر.ک: پراین، به نقل از عبداللّهیان، ۱۳۸۱: ۲٦). به عنوان مثال سخن پوران‌دخت و رفتار و عمل وی از قدرت و شجاعت وی حکایت می‌کند: «پوران دخت گفت من با اسکندر کاری کنم که همه جهانیان عبرت گیرند. این بگفت و اسپ در میدان تاخت و جولان نمود و آن عمود ۲۵۰ منی برداشت مبارزه طلبید» (طرطوسی، ج۱، ۱۳٤٦: ٤۷۰). همچنین است سخنان و اعمال قنطرش در نبرد با کموز (ر.ک: همان، ج۱، ۹۸ـ۹۷) و یا شگفتی طمروسیه در رفتار و گفتگوی وی با ماران مشخّص می‌شود (همان، ج۱، ۱۸۹) و یا وفاداری داراب نیز با اعمال و رفتار او مشخّص می‌شود (ر.ک: همان، ج۱، ٤۹). امّا شخصیّت‌پردازی مستقیم در بختیارنامه نسبت به داراب‌نامه بیشتر و نویسندهٔ کتاب اغلب خود شخصیّت‌ها را معرّفی می‌کند. مثلاً در مورد نگرانی پادشاه به طور مستقیم اشاره می‌کند که «پادشاه را غم نماند، الّا غم آن فرزند که بر سر آن چاه‌سار گذاشته بود و به ضرورت دل ازو برداشته» (دقایقی مروزی، ۱۳٤۵: ۳٦) و یا توصیف آزادبخت در ابتدای داستان «چنین آورده‌اند که در قرون ماضیه و ایّام سالفه در مملکت عجم، مَلِکی بود از ملوک عالم، خداوند تاج و تخت به نام آزادبخت. پادشاه پیروز در مملکت نیمروز. بساط عدل و انصاف بسط فرموده...» (دقایقی مروزی، ۱۳٤۵: ۱۳). بحث دیگر در شیوهٔ روایت‌پردازی داراب‌نامه، توجّه به صفت عیّاری به ویژه انتخاب آن به طور استراتژیکی، عاقلانه و متمایلانه است. بر خلاف بختیارنامه که بعد از گزینش آن پهلوان جوان اعلام بیزاری می‌کند و آن را پیشه‌ای از سر جبر معرّفی می‌کند. هر چند که عامل نجات او از حبس، در حکایت فرجامین، عیّاری است که حکم پدرخوانده‌اش را دارد. زندگی شاه، بعد از افشای تبانی سپهسالار بر او و همسرش، قلندرمآبانه می‌شود و از فضای پر زرق و برق و فاخر سلطنتی خارج می‌گردد و بختیار که پشت پا به هوای نفسانی در عیّاری و ره‌زنی می‌زند به نوعی تأکید بر صفت آزادگی و قلندرمآبی را در بختیارنامه، برجسته و نمودار می‌سازد.

بنابراین می‌توان گفت، داراب‌نامه، در بطن داستانی خود، این قابلیّت را دارد که به تصویر در آید و نمایانده شود. هریک از صحنه‌های داستان با داشتن عناصر داستانی مهیّج و درون‌مایه‌ای قوی که بیشتر مربوط به صحنه‌های پهلوانی و عیّارمنشانهٔ شخصیّت‌هاست، این توانایی را دارد

که در قالب نمایش‌نامه‌ای، آفرینشی دیداری یابد. به عنوان مثال وصف نبرد میان پوران‌دخت و چپباوه «پوران دخت، چون این بشنود برآشفت و دست به نیزه زد و بگرفت. چپباوه نیز نیزه بگرفت و نیزه بر نیزه افکندند و مرکبان برانگیختند و گرد و غبار بالا گرفت و چندان به نیزه بکوشیدند که نیزه‌های ایشان شاخ شاخ شد...» (طرسوسی، ١٣٧٤، ج٢، ١٤٩). یا توصیف نبرد داراب با سمنداک «... سمنداک نعره بزد و به داراب در دوید و لب بر لب و دست بر دست می‌زد. چنانکه اسب داراب برفت و [او] دم اسپ داراب را بگرفت و بر جای بداشت داراب دست برد و تیغ از نیام بر کشید و روی برگردانید تا براند و دست سمنداک را قلم کند، سمنداک دم اسپ رها کرد و [داراب] دیگر بار عنان بگردانید تا روی به سمنداک آرد. سمنداک دیگر باره دست یر دست زد چنانک اسپ داراب را بگرفت. داراب دیگر باره تیغ برآورد....» (همان، ج١، ٧٥).

امّا در بختیارنامه، رشتهٔ حوادث را، نقلی پیش می‌راند که در فضای کلام نمود بیشتری دارد. «شاه را قبایی زربفت بود، بیرون آورده. فرزند را در آن پیچیده و ده دانه مروارید از بازوی خود گشاده، در بازوی پسر بست و در فراق فرزند، روی به راه نهادند...» (دقایقی مروزی، ١٣٦٧: ٧).

بررسی محتوایی اثر

محتوای داراب‌نامه با فرم بیرونی آن که نوعی رمانس عامیانه است، پیوندی تنگاتنگ دارد. داراب‌نامه، نامهٔ شاه ایران- داراب- چگونگی زاده شدن و پرورش، کیفیّت به شاهی رسیدن و در نهایت فرجام زندگی اوست. در بطن متن حکایت داراب، داستان دلاوری‌های زنانی چون گردآفرید در شاهنامه جلوهٔ پر رنگ‌تری نسبت به داستان داراب دارد. قصّه‌های هما، پوران‌دخت و جمهره، نمونهٔ این حضور چشمگیر و رزم‌آورانهٔ زنان ایرانی است. بختیارنامه نیز که نوعی حکایت بلند اخلاقی است، بیشتر جنبهٔ تمثیلی در ستایش صفتی معنوی دارد. زنان در بختیارنامه، عفیف و به حاشیه رانده شده‌اند. داراب‌نامه، حضور فرهنگ طلایی ایران زمین است، امّا بختیارنامه، در کشاکش درک مباحث کلامی ایران بعد از اسلام است. مبحثی که اصلی‌ترین روند علّی و معلولی ایران را پیش می‌برد و آن بحث جبر و غلبهٔ تقدیر است.

عشق در دو اثر

بحث عشق و داستان عاشقان بی‌قرار در هر دو اثر قابل توجّه است. عشق در بختیارنامه، جز وصال شرعی، سوزوگداز و شور و هیجانی ندارد. به عنوان مثال عشق پادشاه به دختر سپهسالار

که شاه در نبود وی دختر را به قصر می‌برد و در حضور قضات و معتمدان عقد می‌کند. «... به شهر درآمدند و جمعی از عدول و ثقات و طایفه‌ای از حکّام و قضات را به حضرت خواندند و بفرمود از دختر رضا به نکاح حاصل کردند و شبهت سفاح زائل کردند و عقدی بر وفق فتوی شرع ببستند» (دقایقی مروزی،۱۳٤٥: ۳۸) و یا در داستان بوتمام نیز شاه چین به خواستگاری پادشاه الّان از دخترش پاسخ مثبت می‌دهد و «ائمّهٔ انام و قضات و حکّام را بخواندند و عقد مواصلت بر موجب شریعت و سنّت ببستند» (همان، ۱۳۰).

حال آن که عشق در داراب‌نامه به ویژه در عاشقانه‌های «وامق و عذرا»، «داراب و طمروسیه»، «اسکندر و پوران‌دخت» از گیرایی ویژه‌ای برخوردار است که از این میان ماجرای عشق داراب و طمروسیه، اندکی به داستان «یوسف و زلیخا» شباهت دارد. «... [طمروسیه:] بدان که من دختر ملک خطرشم، طمروسیه بنت فصطلیقون زن قنطرش که پادشاه عمان بود. کودکی بیامد از زمین ایران و گفت که من خدمتکار همایم، آمدم تا خراج ستانم. شوی من؛ قنطرش به شکار رفته بود، بر دست آن کودک هلاک شد. آن کودک را بگرفتم و بند کردم و خواستم تا او را هلاک کنم، امّا چون روی خوب او را بدیدم، به صد هزار دل در وی عشق آوردم. و او را نکشتم، برخاستم تا با او به یونان بروم و به جزیره خطرش، ما را خطرها افتاد و آن کودک از من جدا افتاد» (طرسوسی، ج۱، ۱۳۷٤: ۱۹٦)، با این تفاوت که در داستان یوسف، سرانجام زلیخا به وصال یار می‌رسد، امّا زنکلیسا که قبلاً با داراب ازدواج کرده است با شنیدن ماجرای عشقی طمروسیه با داراب، از رشک داراب، به کنیزکان دستور می‌دهد تا او را به دریا اندازند (ر.ک: همان، ج۱، ۱۹۸).

سفر و مرگ، «قهرمان» در هر دو اثر

در هر دو اثر الگوی داستانی سفر و مرگ، دو مؤلّفهٔ اصلی در پیشبرد روایت و طرح داستان است. گویی در هر دو اثر سفر، نوعی رسیدن به آگاهی و شعور از عوالم بعد از دنیای مادّی است و نویسنده می‌کوشد این تعالی فکری از نازل به کمال را وسعت بخشد. همان طور که در پایان سفرهایی داراب مزاج تند و عصبی وی از بین می‌رود و به انسانی صبور تبدیل می‌شود و به پختگی و کمال روحی می‌رسد (ر.ک: طرسوسی، ج۱، ۱۳۷٤: ۷۱۸). در داستان‌های بختیارنامه نیز چنین سفری دیده می‌شود. سفر گوهرفروش «گوهرفروش بار بربست و زاد و راحله برداشت، ماه‌وار منازل و مراحل می‌برید و سیّاح شَکل مسالک و ممالک می‌رفت تا به

حضرت شاهانشاه رسید« (دقایقی مروزی، ١٣٤٥: ٧٢). یا در قصّهٔ بوصابر که در آغاز داستان از زبان راوی بیان می‌شود: «درین داستان آن است که بدانی صبر و سکون را سرمایه باید ساخت و متابعت حلم و عقل را پیرایه باید داشت» (همان،٩٧)، در همهٔ داستان‌های بختیارنامه با چنین درون‌مایه‌ای مواجهیم. با این تفاوت که در داراب‌نامه گاهی سفر با انگیزهٔ شناخت نمی‌باشد و جنبهٔ رزمی دارد، مانند جنگ شاه داراب با مصریان (ر.ک: همان، ج١، ٥٢١-٦٣٦) یا جنگ وی با سرور یمنی (ر.ک: همان، ج١، ٣٠٧-٣٦٢)، امّا در بختیارنامه، سفرها آغازی است برای فرجامِ رسیدن به شاهد، آگاهی و شناخت. سفر در این نوع ادبی، تمثیلی از مرگ است. محتوای آن نوعی آگاهی باطنی است. از سلوک معنوی و عوالم پس از مرگ و مضمون سفر، تجربه تنهایی و زیارت است. جوزف هندرسن (Joseph Lewis Henderson) از روان‌شناسان مکتب فروید، این سفر را یک رهایی و آزادی تعبیر می‌کند و می‌گوید: یکی از عادی‌ترین سمبل‌های رؤیا، برای این نوع آزادی از طریق تعالی، موضوع سفر تنهایی زایر است که تا حدّی به زیارت روحانی شباهت دارد که طی آن نوآموز به ماهیّت مرگ آشنا می‌شود... این سفری است از خلاصهٔ تسلیم نفس و کفّاره که با روحی از شفقت رهبری می‌شود (ر.ک: فتوحی رودمعجنی، ١٣٨٦: ٢٦٦).

بن‌مایه‌های اساطیری

پیوند میان اسطوره و ادبیّات را نمی‌توان نادیده گرفت. ادبیّات به ویژه «ادبیّات شفاهی بستر بسیار مناسبی برای رشد، تطوّر و تحوّل انگاره‌های اسطوره‌ای می‌باشد و این مهم به شکلی خاص بیش از همه برگرده داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه سنگینی می‌کند؛ زیرا داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه مهم‌ترین منابع دستیابی به بسیاری از آداب و رسوم و آیین‌های مربوط به فرهنگ عامه، باورهای اساطیری و آیین‌های‌کهن هستند» (حرمتی و آذر برزین، ١٣٩٨: ١٤٠).

در داراب‌نامه، به دلیل فراوانی موجودات اسطوره‌ای، شاهد نمونه‌هایی از پروتوتایپ هستیم. نمونه‌هایی که ذهن نویسندگان را تحریک به خلق یک کاراکتر کرده است. طرطوسی کلام را از جهان واقعی می‌رهاند و در فضای افسانه‌آمیز و اثیری رها می‌سازد، از این روست که باور بسیاری از اعمال شخصیّت‌های تاریخی آن را برای ما ناممکن می‌سازد. «استفاده از پروتوتایپ برای نویسندگان چیره‌دست، نه یک انگاره‌برداری ساده؛ بلکه جریانی کشاکشی است. نمونهٔ اوّلیّه به عنوان یک نهاد (: تز)، با جریان ذهن و نیروی خلّاقانهٔ نویسنده یا بر نهاد (: آنتی‌تز)

برخورد می‌کند و حاصل این رویارویی هم‌نهادی (: سنتز) است که همانا کاراکتر خلق شده، توسّط نویسنده است. این محصول، واجد بسیاری از عناصر موجود در نهاد و بر نهاد است، امّا به گونه‌ای مطلق، هیچ یک از آن‌ها نیست. کاراکتر ادبی با طیّ چنین روندی موجودیّت مستقل می‌یابد» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ٦۰). در حالی‌که در بختیارنامه، نمونهٔ این پروتوتایپ‌سازی به چشم نمی‌خورد.

طرسوسی با انتزاع شخصیّت‌ها از متن روایت تاریخی به جهان رمز و راز اسطوره، فضایی افسانه‌ای به قصّهٔ بلند داراب بخشیده است. همچون جمشید و کیومرث (ر.ک: طرسوسی، ۱۳۷٤، ج۱، ۱۱۵)، تهمورث دیوبند (ر.ک: همان، ج۲، ٤٦۲-٤٦۳) و... شخصیّت‌هایی چون: یأجوج و مأجوج (ر.ک: همان، ۵۸۲) و عوج‌بن‌عنق (ر.ک: همان، ۵۲۸) و موجوداتی چون: اژدها (ر.ک: همان، ج۱، ۸ و ٥٦)، گاو (ر.ک: همان، ۱۲۹)، سیمرغ (ر.ک: همان، ج۲، ٤۵۰)، مار (ر.ک: همان، ج۱، ۱۸۸-۱۸۹) و ماهی (ر.ک: همان، ۱۲۲ و ۱٦۷) و موجودات سورئالیته و فراواقعی همچون: پریان (همان، ۱۷٤-۱۷۵)، دیوان و غولان (ر.ک: همان، ج۲، ٤۵۵ و ٤٦٤)، زنگیان (ر.ک: همان، ۲۵٦)، ساکنان عجیبِ جزایر غریب مانند: مردمان یک چشم جزیره مکوهل (همان، ٤٤٤)، مردمان فیل‌گوش جزیرهٔ گلیم‌گوشان (ر.ک: همان، ۳۹۵-۳۹۷)، مردمان سگسار جزیره نوط (ر.ک: همان، ۳۳٤-۳٤۱) و مردمان دو جنسهٔ جزیرهٔ سلاهط (ر.ک: همان، ۳۲۵-۳۲٦)، مکان‌ها و سرزمین‌های اساطیری همچون: کوه و غار (ر.ک: همان، ج۱، ۷۹)، البرز در شرق عالم ماوراء که موجودات فراواقعی در اطراف آن ساکنند (ر.ک: همان، ۳٦۸)، آب و چشمهٔ حیات (ر.ک: همان، ج۲، ۵۸٤-۵۹۱) و سرزمین‌هایی همچون هند (ر.ک: همان، ۱۱-۹۹) و سراندیب (ر.ک: همان، ج۱، ۸۱) که روایت داستان را مهیّج و اندکی باورناپذیر ساخته است. بیشتر کنش‌ها و اعمال در داراب‌نامه، ریشه در باورهای اسطوره‌ای دارد. این ویژگی در ساخت قهرمان قصّه، تبلوری روشن یافته است. «تسخیر و به خدمت گرفتن نیروهای فراواقعی، در نوردیدن زمان و مکان، تأیید ایزدی طلسم‌گذاری و طلسم‌گشایی، در پی کمال مطلوب بودن، میل به جاودانگی و... که همگی یادآور اعمال قهرمانان اساطیری است. داراب و اسکندر در این قصّه، پهلوانانی نیمه اسطوره‌ای و بیشتر حماسی هستند. داراب، از خاندان اسفندیار است و همچون جدّ رویین‌تنش، آسیب‌ناپذیر که دلاورانه و یک تنه، لشکری را بسنده است. تولّد، رشد

و پرورش شگفت‌انگیزش با الگوی قهرمان اساطیری تناسب دارد (ر.ک: عزیزی‌فر، ١٣٩٤: ١٥)، حال آن که نشانی از جهان افسانه‌ای اساطیر در بختیارنامه، حضور ویژه‌ای ندارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ساختار روایی و محتوایی دو داستان بلند عامیانهٔ داراب‌نامهٔ ابوطاهر طرطوسی و بختیارنامهٔ دقایقی مروزی بررسی شد و نتایج زیر به دست آمد:

– عنصر زبان و کارافزارهای آن در پیوند با معنا، نقشی کلیدی و قوی در شیوهٔ روایت‌پردازی داراب‌نامه نسبت به بختیارنامه بازی می‌کند.

– کشف زیبایی یک صفت اخلاقی، بازی‌گردان تمام صحنه‌ها و بحران‌های قصّهٔ بختیارنامه است.

– کارکرد افسانه و نمادهای اسطوره‌ای در داراب‌نامه، فضایی از سوررئالیسم به اثر بخشیده و درک این لایه‌های نمادین، سبب سیریِ عطشِ پژوهندهٔ باستان‌گرا می‌شود.

– داراب‌نامه طرسوسی، قصّهٔ ایستادگی آدمی در مقام برزخ انسانی (قطب خیر و شر) است، حال آن که بختیارنامه قصّهٔ نبرد اختیار با جبر برای وصال با شاهد زندگی است و مخاطب زمانی از این روایت لذّت می‌برد که گوی برنده از آن اختیار باشد.

– بر اساس ساختارهای معنایی هر دو اثر می‌توان نتیجه گرفت روایت‌پردازی در داراب‌نامه از ذهنی کل‌شمول، آرمان‌گرا و زندگی‌خواه و کمال‌طلب بیرون زده، حال آن که در بختیارنامه، ذهن مؤلّف بیشتر درگیر اعتلای صفات اخلاقی بر دیباچهٔ ادراک خواننده است.

پی‌نوشت

١. منظور از توصیفی و نمایشی همان شیوهٔ مستقیم و غیر مستقیم شخصیّت‌پردازی است. آبرامز، این دو روش را با نام‌های دیگری (توصیفی و نمایش‌نامه‌ای) نامیده است (عبداللّهیان، ١٣٨١: ٢٦).

منابع

کتاب‌ها

آربری، آرتورجان (١٣٧١) *ادبیّات کلاسیک فارسی*، ترجمهٔ اسدالله آزاد؛ مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

آسابرگر، آرتور (١٣٨٠) *روایت در فرهنگ عامیانه-رسانه و زندگی روزمرّه*، ترجمهٔ محمّد لیراوی، تهران: سروش.

اسماعیلی، حسین (۱۳۸۰) *مقدّمهٔ ابومسلم‌نامهٔ ابوطاهر طرطوسی*، تهران: قطره.

انوشه، حسن (۱۳۸۰) *دانشنامهٔ ادب فارسی*، دورهٔ ۵ جلدی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

جلالی مقدّم، مسعود (۱۳۷۲) *آیین زروانی: مکتب فلسفی- عرفانی زرتشتی بر مبنای اصالت زمان*، تهران: گوته.

خزائل، حسین (۱۳۹۰) *فرهنگ ادبیّات جهان*، دورهٔ ٦ جلدی، تهران: کلبه.

داد، سیما (۱۳۸۵) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

دقایقی مروزی، محمّدبن‌علی (۱۳٤٥) *راحه الأرواح فی سرور المفراح (بختیارنامه)*، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.

دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۱) *منشأ شخصیّت در ادبیّات داستانی*، تهران: بهار.

روشن، محمّد (۱۳۸۲) *بختیارنامه؛ بازنویسی لمعه السّراج لحضره التّاج و راحه الأرواح فی سرور المفراح*، تهران: اهل قلم.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲) *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.

ستّاری، جلال (۱۳٦۸) *افسون شهرزاد؛ پژوهشی در هزار افسان*، تهران: توس.

سلیمانی، محسن (۱۳٦٥) *تأمّلی در باب داستان*، تهران: حوزهٔ هنری.

طرسوسی، ابوطاهر (۱۳۷٤) *داراب‌نامه طرسوسی*، به کوشش ذبیح‌الله صفا، ۲ جلدی، تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸٦) *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷) *نظریّه و تحلیل درام*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۳) *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*، مترجم: محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

موریسن، جرج و دیگران (۱۳۸۰) *ادبیّات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: گستره.

نفیسی، سعید (۱۳٤٤) *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*، جلد ۱، تهران: فروغی.

هنوی، جونس (۱۳۷٥) *بختیارنامه*، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، درج در دانشنامهٔ جهان اسلام، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

مقالات

حرمتی، حمیده و آذر برزین، الهام. (١٣٩٨). تحلیل انگاره اسطوره‌ای پیکرگردانی در افسانه‌های عامیانهٔ آذربایجان. *فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی (دهخدا)*، ١١(٤٠)، ١١٩-١٣٨.

ذبیحی، رحمان، پیکانی، پروین. (١٣٩٥). تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی براساس الگوی جوزف کمپبل. *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، ١٢(٤٥)، ٩١-١١٨.

عبداللّهیان، حمید. (١٣٨١). داستان و شخصیّت‌پردازی در داستان. *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ٤٩(٢)، ٤٠٩-٤٢٥.

عزیزی‌فر، امیرعباس. (١٣٩٤). بررسی بن‌مایه‌های اساطیری در داراب نامه طرسوسی. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ٧(٤)، ١٠١-١١٨.

غفوریان، هانیه. (١٣٨٨). ادب غنایی در حماسهٔ فردوسی. نامهٔ پارسی، (٥٠-٥١)، ٨٦-٩٤.

Reference

Books

Anousheh, Hassan (2001) *Encyclopedia of Persian Literature*, 5-volume course, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Arberry, Arthurjan (1992) *Classical Persian literature*, Translated by Assadollah Azad; Mashhad: Astan Quds Razavi Cultural Deputy.

Asaberger, Arthur (2002) *Narrative in Folk Culture-Media and Everyday Life*, Translated by Mohammad Lirawi. Tehran: Soroush.

Dad, Sima (2006) *Dictionary of Literary Terms*, Tehran: Morvarid.

Daqiqian, sweetheart (1992) *The origin of personality in fiction*, Tehran: Spring.

Fister, Manfred (2007) *Drama theory and analysis*, Translated by Mehdi Nasrollahzadeh. Tehran: Minuye Kherad.

Fotuhi Rudmajani, Mahmoud (2007) *Image rhetoric*, Tehran: Sokhan.

Henway, Jones (1996) *Bakhtiarnameh*, Translated by Saeed Arbab Shirani, Listed in the Encyclopedia of the Islamic World, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.

Ismaili, Hussein (2001) *Introduction of Abu Muslim Letter of Abu Tahir Tartusi*, Tehran: Qatre.

Jalali Moghaddam, M (1993) *Zoroastrianism: Zoroastrian philosophical-mystical school based on the originality of time*, Tehran: Goethe.

Khazail, Hussein (2011) *World Literature Culture*, Volume 6 volumes, Tehran: Cottage.

McKee, Robert (2004) *Story, structure, style and principles of screenwriting*, Translator Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes.

Minutes of Morozi, Mohammad Ibn Ali (1966) *Raha Al-Arwah Fi Sarwar Al-Mufrah (Bakhtiarnameh)*, By the care of Zabihullah Safa, Tehran: University of Tehran.

Morrison, George and others (2001) *Iranian literature from the beginning until today*, Translated by Yaqub Azhand, Tehran: Gostareh.

Nafisi, Saeed (1965) *History of poetry and prose in Iran and in Persian language*, first volume, Tehran: Foroughi.

Roshan, Muhammad (2003) *Bakhtiarnameh*, Tehran: Ahl-e Qalam.

Sattari, Jalal (1989) *Afsoon Shahrzad; Research in a thousand myths*, Tehran: Toos.

Soleimani, Mohsen (1986) *A reflection on the story*, Tehran: Art Center.

Tarsusi, Abu Tahir (1995) *Darabnameh Tarsousi*, By the effort of Zabihullah Safa, Two volumes, Tehran: Scientific and cultural.

Zarrin Koob, Abdul Hussein (2003) *Aristotle and the art of poetry*, Tehran: Amirkabir

Articles

Abdullahian, Hamid. (2009). Story and characterization in fiction. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities University of Tehran*, 49(2), 409-425.

Azizifar, Amir Abbas. (2015). Study of mythological themes in Darabnameh of Tarsusi. *Textbook of Persian literature* 7(4), 101-118.

Ghafourian, Haniyeh. (2009). Lyrical literature in Ferdowsi's epic. *Persian letter*, (50-51), 86-94.

Hormati, Hamideh and Azar Barzin, Elham. (2009). Analysis of the idea of the myths of sculpture in the folk legends of Azerbaijan. *Scientific letter chapter on interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*, 11(40), 119-138.

Zabihi, Rahman and Peykani, Parvin. (2016). Analysis of the Archetype of the Hero's Journey in Darabnameh of Tarsus based on the Example of" Joseph Campbell. *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature*, 12(45), 91-118.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts
(Dehkhoda)
Volume 14, Number 53, Fall 2022, pp. 270-293
Date of receipt: 4/5/2021, Date of acceptance: 4/8/2021
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2021.1929651.2256

A Comparative Study of the Narrative and Content Structure of Two Folk Tales (Darabnameh and Bakhtiarnameh)

Khatire Bakhtiari Haft-Lang[1], Dr. Masoud Motamedi[2], Dr. Manijeh Zarei[3]

Abstract

Folk tales are one of the literary genres that is derived from an ancient tradition in storytelling in which the storyteller uses various categories in order to entertain, character, spirits and aspirations of the Iranian people. And also depict their social history. The two popular and readable folk tales of Darabnameh, Tartousi and Bakhtiarnameh of Daghayeghi Marvzi, are this kind. Whereas long folk tales have a high research capacity; The present study is dedicated to examining and comparing the narrative and content structure of these two stories. In this research, which has been done analytically-descriptively and using library studies, after reviewing and analyzing the validity and content of the two works, it has been obtained that the narrative structure of Darabnameh is more robust and attractive than that of Bakhtiarnameh. Enjoys. Also, in terms of content, Darabnameh is the presence of the golden and ancient culture of Iran, but in Bakhtiarnameh, we are mostly dealing with Islamic culture.

Keywords: Narrative Structure, Content Structure, Folk Tales, Darabnameh, Bakhtiarnameh.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. bakhtiari.khatereh2019@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. (Corresponding Author) masood.motamedi45@gmail.com
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. iau4@iauh.ac.ir