منطق روایت‌های ممکن در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه*

میلاد جعفرپور*، مهیار علوی مقدّم**

دریافت مقاله:
۹۳/۷/۱۹
پذیرش:
۹۳/۸/۹

چکیده

سمک عیّار و *داراب‌نامه*، نخستین روایت‌های منثور حماسی و بازماندهٔ سنّت روایی گوسانان پارتی است. حجم بالا و گستردگی عناصر سازه‌ای روایت‌های حماسی و پراکندگی آنها در جای‌جای *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* انگیزه‌ای شده تا بسیاری از ویژگی‌های برجستهٔ ادبی و حلقه‌های اتّصال روایی در بطن دو روایت، ناپیدا و گم شود؛ با این حال، وجود برخی از مضمون‌های روایی در آغاز و حین جریان رویدادها، دریافت وقایع و فرجام رخدادها را برای خواننده فراهم آورده است که در این پژوهش، «روایت‌های ممکن» نامیده می‌شوند. پژوهش حاضر کوشیده است تا گونهٔ روایت‌های ممکن را در هفت بخش خواب و رؤیا، طالع‌بینی و پیش‌گویی، دخالت مشیّت الهی، افکار و عقاید متداول، نقش فراپندار و شگفت‌انگیز، لوحه‌ها و طومارهای خاص و دعا و اجابت آن، بررسی کند. روایت‌های ممکن را در حقیقت باید «براعت استهلال» داستانی دانست؛ زیرا با آنها چارچوب کلّی رخدادهای دو روایت به‌گونه‌ای کوتاه به خواننده منتقل می‌شود. ارزشمندی آثاری چون *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* زمانی آشکار می‌شود که هنر مخاطب‌شناسی و روایت‌پردازی نویسندگان این متون نشان داده شود. نقد و تحلیل بر پایهٔ شناخت روایت‌های ممکن، تا اندازه‌ای ما را به این‌گونه تحلیل‌ها نزدیک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: حماسه، *سمک عیّار*، *داراب‌نامه*، هفت روایت ممکن.

* دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری. (نویسنده مسئول) milad138720@gmail.com
** دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری.

مقدمه

منطق روایت‌های ممکن

روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. ما به‌ندرت به روایت‌ها فکر می‌کنیم؛ اما زندگی ما به‌گونهٔ عمیقی در آنها غوطه‌ور است. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲، ۱۵) پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند. (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹) «روایت یکی از اشکال چهارگانه خلق نوشتار است.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۷) پیشینهٔ نگاه روایت‌شناسانه به متون ادبی زبان فارسی، شاید کمی بیش از دو دهه نباشد، همین امر انگیزه‌ای شده تا بسیاری از عناصر سازه‌ای روایت‌ها در متن‌هایی با حجم بالا و گسترده، پراکنده و ناپیدا شوند. عناصری که با تحلیل آنها می‌توان ویژگی‌های برجستهٔ هنری و حلقه‌های اتّصال روایی را در بطن متن پیدا و تحلیل کرد، این پژوهش کوشیده است تا برخی از همین عناصر داستانی را نمایان سازد. داستان‌هایی که در آغاز و حین جریان رویدادها، دریافت وقایع پسین و فرجام روایت را برای خواننده ایجاد کرده است.

بررسی فرم‌های روایی، کمابیش با کار «ولادیمیر پراپ» آغاز شد. او با توجه‌ای که به روابط متقابل کارکردها داشت؛ بستری مناسب را برای نسل پسین نظریه‌پردازانی چون «آلژیدراس جولیوس گرماس» (۱۹۹۲-۱۹۱۷م)، «تزوتان تودورف» (۱۹۳۹م) و «کلود برموند» (۱۹۲۹م) فراهم ساخت. هدف این گروه، بررسی عناصر روایت و قوانین ترکیب آنها بود. نظریه‌پردازان بر آن بودند تا با تشخیص کوچک‌ترین واحد روایی و ارتباط آن با واحدهای دیگر به درکی ادبی‌تر از روایت دست یابند. در این میان، برای نخستین‌بار کلود برموند[1] در دو مقاله در سال ۱۹۶۴ و ۱۹۸۰، اصطلاح منطق روایت‌های ممکن و مفهوم کلّی آن را ارائه داد:

«بررسی نشانه‌شناختی روایت را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد. نشانه‌شناسی روایت از یک‌سو به تحلیل و واکاوی فنون روایت پرداخته و از سوی دیگر به کاوش و بررسی قوانین و شروط حاکم بر محتوای روایت‌شده اختصاص دارد. این قوانین که خود به دو سطح سازمان‌یافته (الف- بهبود[2]؛ ب- تنزل[3]) مربوط می‌شوند، محدودیت منطقی سلسله‌وار از رخدادها را بازمی‌تابانند که در قالب روایت سامان یافته و برای روشنی و تفهیم آنها می‌بایست مورد بررسی قرار گیرند. این رخدادها اصول و ویژگی‌های جهان مخصوص به خود را نیز به این محدودیت‌ها می‌افزایند که برای هر روایتی ارزشمند و معتبر برداشت می‌شود، ویژگی‌ها و مشخّصه‌هایی از یک فرهنگ، دوره، نوع ادبی، سبک راوی و حتّی خود روایت. پس از تشریح روشی که توسط ولادیمیر پراپ در بررسی داستان‌های عامیانهٔ روسی ارائه شد تا منجر به شناسایی خصوصیات ویژهٔ یکی از همین زمینه‌ها شود. لزوم پرداختن به این کار مرا وادار و متقاعد ساخت که مانند اقدامی آغازین برای ارائهٔ هر نوع توصیفی از یک نوع ادبی خاص، به‌ترسیم نقشهٔ منطق روایت‌های‌ممکن

1. Claude Bremond
2. Amelioration
3. Degradation

روی آورم.» (Bremond, 1980: 387)

پژوهندهٔ فرانسوی «مارینا گیّار»[1] نیز برای بررسی قوانین و شرط‌های حاکم بر محتوای روایت‌شدهٔ سمک *عیّار* تنها با در نظر داشتن مفهوم کلّی اصطلاح منطق روایت‌های ممکن و فضای معنایی آن، در خوانشی نشانه‌شناختی، پنج روایت ممکن در سمک *عیّار* را شناسایی و تحلیل کرده است (گیّار، ۱۳۸۹: ۱۵۸–۱۳۷)؛ که بیشتر آنها برخاسته از فضای فرهنگی و اجتماعی ایران است. نگارنده با کاوش پیرامون نظرات وی و در نظر داشتن مفهوم مطرح شده برموند، توانست دو روایت ممکن دیگر را نیز در سمک عیّار یافته؛ با جمع‌بندی آنها به‌صورت تطبیقی، روایت‌های ممکن *داراب‌نامه* (ادامهٔ روایت آن در فیروزشاه‌نامه) را نیز بررسی کند.

روایت‌های ممکن، بسته به نوع آثار و حجم آنها بسامد و کیفیت خاصّ خود را دارند؛ اما عاملی که انگیزهٔ بررسی این الگو را در سمک *عیّار* و *داراب‌نامه* برانگیخت، نمایان‌کردن بخشی از فنون روایی این آثار و الگوی ثابتی است که راویان سمک *عیّار* و *داراب‌نامه* و دیگر روایت‌های حماسی فارسی از آن بهره برده‌اند. مضمون‌های روایی در ادبیات فارسی انواعی مشخص دارد که بسته به دید راوی در موقعیت‌های مختلفی که بیشتر دور از انتظار شنونده و مخاطب است، آگاهانه به کار برده می‌شود. اهمیت این نشانه‌های روایی، بیشتر از آن‌روست که راوی تنها با استفاده از یک یا چند کلمه که بیشتر می‌تواند ژرف‌ساخت معنایی فرهنگی و اجتماعی نیز داشته باشد، به‌صورت خودکار[2] با دیدن نشانه‌ها وقوع رویدادهایی را حدس بزند که ممکن است در لحظات پسین اتفاق افتد. همچنین شنونده را برای دریافت حادثه و رویدادی دیگر آماده سازد و مخاطب را بدون آنکه نقش این روایت‌ها را آگاهانه دریابد، به سوی داستان بکشاند. روایت‌های ممکن هرچند بسامد زیادی دارند و بارها از پیش چشم مخاطب گذشته و برای وی تکرار می‌شود؛ ولی به دلیل پراکندگی‌شان در متون پرحجم روایی، نقش و اهمیّت آنها و الگوی منسجم‌شان گنگ و ناشناخته باقی مانده است؛ به‌گونه‌ای که حتی در تحقیقات اخیر نیز پژوهندگان به‌دلیل نگاه سطحی و برداشتی روساختی، روایت‌های ممکن موجود در متون روایی را ضعف این آثار به شمار آورده‌اند:

«نقّال امیرارسلان ضعف و قوّت‌هایی در روایتگری دارد. ضعف‌های او را کم‌وبیش در همهٔ قصّه‌هایی که ابتدا به‌صورت شفاهی روایت شده‌اند، می‌توان یافت و این امری طبیعی است؛ چراکه نقّال فرصت بازنگری در جزئیات قصّه را ندارد. عمده‌ترین ضعف عبارت است از لو دادن قصه که نمونه‌های آن بسیار است؛ ازجمله همان ابتدا امیرارسلان، خواجه نعمان در رمل اسطرلاب می‌بیند که ستارهٔ امیرارسلان بلند است و روم و فرنگ را تسخیر می‌کند. از این جهت خواننده (شنونده) می‌داند که امیرارسلان پیروز نهایی همهٔ نبردهاست... گاه نیز نقّال عباراتی به زبان می‌آورد که خواننده (شنونده) درمی‌یابد، رویدادی درحال وقوع است...» (حاجیان نژاد و سیّدان، ۱۳۸۹: ۴۹ـ ۴۸).

1. Marina Gaillard

2. Automatic

چنان‌که گفته شد، الگوی روایت‌های ممکن و ناپیدایی و نشناختن کلّی آنها انگیزهٔ شکل‌گیری چنین آرایی می‌شود. فنون روایی ویژه‌ای که به هفت گونه رویدادهایی ممکن، داستانی را پیش چشم خواننده می‌کشد؛ در حقیقت براعت استهلالی است در ریختی آشکارتر از آنچه پیش از این می‌شناختیم. فنون روایی/ براعت استهلال، رویدادهای کل یا بخشی از روایت پسین را با هدف ترغیب خواننده (شنونده) برای ادامهٔ خوانش، بازسازی می‌کند و او را هرچه بیشتر به پیگیری روایت سوق می‌دهند. به بیان دیگر، از آنجا که شیوهٔ نقل روایت‌های کلاسیک فارسی، بیشتر آرایش جعبه در جعبه یا گذاشتن رویدادی در دل رویداد دیگر است، حرکت روایی بیشتر رویدادها همواره برای آشکارساختن رویدادهای موضوعی است؛ بدین شکل که نخست، روایت با وعدهٔ آشکار ساختن حقیقت آغاز می‌شود و در پایان، خودِ حقیقت را بیان می‌کند. این حقیقتِ وعده داده در آغاز روایت را، روایت ممکن می‌نامیم که با خوانشی نشانه‌شناختی، گونه‌های آن را بازمی‌نماییم. روایت‌های ممکنی که مارینا گیّار با بهره‌گیری از نظریهٔ برموند معرفی می‌کند، پنج‌گونه است که نگارنده، دوگونهٔ دیگر را نیز بر آن افزوده است: الف) لوحه‌ها و طومارهای خاص؛ ب) دعا و اجابت آن. روایت‌های ممکن در این جستار، به‌شکلی پویا نقش خود را برای درک روایت‌های پسین *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* اجرا می‌کنند و بسامد و برانگیزندگی چشمگیری نیز دارند. آنها نمونه‌هایی هستند که وجه شباهت بسیاری با یکدیگر دارند و به‌سختی می‌توان وجود چنین کیفیتی را در دیگر انواع ادبی جُست. الگوی ارائه شده در روایت‌های این جُستار، با توسّع در دیگر نمونه‌های مشابه یعنی *شاهنامه*، *شیرویه نامدار*، *ابومسلم‌نامه*، *حمزه‌نامه*، *حاتم‌نامه*، *حسین کُرد شبستری*، *ملک‌جمشید* و *امیرارسلان* نیز وجود دارد که درخور بازشناسی است.

روش، پیشینه و ضرورت تحقیق

این پژوهش با تحلیل روایت‌های حماسی *سمک عیّار* و *داراب‌نامه*، نظم و ترتیب منطقی مجموعه‌ای از مضمون‌های روایی را بازخوانی و تعریف کرده و دایرهٔ معنایی مصداق‌هایی را گسترش داده که دلالت بر وقوع روایت‌های ممکن داشته است.

باوجود پژوهش‌هایی که روایت‌های *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* را از زوایای گوناگون فرهنگی‌ـ اجتماعی، حماسی و بن‌مایه‌ای بررسیده‌اند؛ تاکنون هیچ پژوهشی، این موضوع را جداگانه بررسی نکرده و نبودِ چنین جستاری در برخی از دیدگاه‌ها، کاستی‌هایی را به‌وجود آورده است؛ از جمله اینکه؛ در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی ساختارگرایانه بر قصهٔ امیرارسلان»، به‌صورتی کوتاه و گذرا، نه تحلیلی و موشکافانه، به برخی از روایت‌های ممکن اشاره‌شده و با تکیه بر اندک شواهد موجود، برداشتی سطحی از فنون روایی امیرارسلان و دیگر روایت‌های مشابه آن به دست داده است. از دیدگاه این مقاله، گزاره‌هایی که در امیرارسلان انگیزهٔ لو رفتن رویدادهای پسین خوانده‌شده، ضعف برداشت می‌شود. در جستار حاضر دلایلی ارائه و شرح خواهد شد که با آن،

درکی بهتر از شگرد روایت‌های ممکن به‌دست داده شود.

منطق روایت‌های ممکن در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه*

۱. خواب و رؤیا؛ یکی از پدیده‌های شگفت و پیچیده‌ای است که آدمی از دیرباز دربارهٔ آن اندیشیده است. آنچه آدمی در حالت خواب و ناخودآگاه می‌بیند، بی‌مفهوم و بی‌معنا نیست؛ ولی معنای آنها، همان معنا و مفهومی نیست که در حالت بیداری بر آنها دلالت دارد. به سخنی دیگر، زبان خواب و رؤیا، زبانی دیگر است و قواعد خاصّ خود را دارد. زبان ناخودآگاه آدمی، زبان رؤیاست. به یاری رؤیاست که نهفته‌های ناخودآگاه خویش، آشکار می‌شود؛ از این روی، رؤیا دروازهٔ رازهاست. هنوز به‌روشنی نمی‌دانیم که رؤیا چیست؟ و با دیدن آن، چه بر ما می‌گذرد. آنچه در رؤیا بر ما می‌گذرد؛ هرچند حیرت‌آور و بی‌مانند و به دور از آزموده‌ها و شناخته‌های ماست، به همان اندازه در چشم ما زنده و راستین است؛ چنان‌که می‌تواند همچون پدیده‌های پیرامون ما در جهان بیداری باشد. ما آن چیزی را که در رؤیا می‌بینیم، پندار و بیهوده و بی‌بنیاد نمی‌دانیم. (کزّازی، ۱۳۸۷: ۷۸)

یکی از مضمون‌های مهمی که در درک چارچوب کلّی آثار ادبی به آن بی‌توجهی شده، شاید همین مضمون باشد. البته در این بررسی، منظور خواب‌های خبردهنده است که در فرآیند شکل‌گیری رویدادها، چندین‌بار در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* اتّفاق افتاده؛ ولی به‌دلیل گستردگی و پراکندگیِ مضمون‌های تکراری، نقش آن در روایت‌های ممکن نادیده گرفته شده است. باور بر آن بوده است که رخدادهای سترگ و تاریخی که در آینده‌ای دور یا نزدیک می‌بایست روی می‌دادند، در رؤیا به‌شیوه‌ای رمزی بازمی‌تابیدند. (همان: ۷۹) همین باور در گذشته وجود داشته و تا اندازه‌ای امروز وجود دارد و راویان *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* از ویژگی‌های شگرف و آیینی خواب و رؤیا به‌خوبی مطّلع بوده‌اند؛ زیرا خواب‌های اخباردهنده، شخصیت‌های داستانی را در بخشی خاص از داستان از امور احترازناپذیر آگاه می‌ساختند؛ یا اطّلاعاتی را در زمانی معیّن به او می‌رساندند. جزئیات و اطّلاعاتی که کسب آنها جز با خواب، ناممکن است. شخصیت‌های داستانی به گونه‌ای باورمند و صادق به خواب‌هایی که دیده بودند، در داستان ظاهر می‌شوند و به آنچه در خواب دیده بودند، آگاهانه اعتقاد داشتند.

خواب‌های اخباردهنده در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* را باید براعت استهلال رویدادهایی دانست که در وقایع پسین یا فرجام هر بخش روی می‌دهد. گویی نویسنده در پس پرده‌ای ناپیدا به خواننده می‌فهماند که به این براعت استهلال داستانی توجه داشته باش! آن را دنبال کن! و در کمین حوادث بنشین! زیرا در فرجام به وقوع می‌پیوندد. مجموع خواب‌ها و رؤیاهای اخباردهنده در دو روایت حاضر در این جستار که در شکل‌گیری روایت‌های ممکن اثرگذارند، به دو دسته تقسیم می‌شوند:

دستهٔ نخست اینکه، خبر درگذشت یکی از بستگان نزدیک یا یک دوست را می‌رسد؛ برای نمونه، خورشیدشاه خوابی دربارهٔ فرّخ‌روز می‌بیند و چون آن را برای فرّخ روز نقل می‌کند، وی تردیدی به پیام آن خواب و رابطه‌اش با سرنوشت محتوم خود، به ذهن راه نمی‌دهد.

«اگر من با تمام لشکر نابود شویم؛ برایم گواراتر است از اینکه حتّی یک تار مو از سر تو کم شود. مبادا طوری شود که غمی به دل ما برسد؛ زیرا سحرگاه دیشب خوابی دیدم و از آن در هراسم... . گفت: ای برادر! در خواب دیدم که من با اسبی در گردابی افتاده بودم و اسب مرا می‌چرخاند. تو آمدی و عنان اسب مرا گرفتی و مرا بیرون آوردی. بعد هر دو در آن‌جا ایستاده بودیم و با هم حرف می‌زدیم که ناگهان عقابی آمد و کلاه از سر تو برداشت و به هوا پرواز کرد. من از این می‌ترسم. فرّخ‌روز گفت: ای شاه! اینکه تو می‌گویی نشانهٔ فراق است. من به پیشواز مرگ می‌روم؛ یا مرا می‌کشند و یا اسیر می‌کنند... . ناگهان سیاه‌ابر حمله کرد و کمربند فرّخ‌روز را گرفت... قدرت سیاه‌ابر چربید و فرّخ‌روز از پا درآمد... فرّخ‌روز را گرفتند و بستند و او را نزد ارمن‌شاه بردند... قزل‌ملک که همچنان شمشیر به‌دست داشت، با آن بر فرّخ‌روز زد و سرش را از تن جدا کرد.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۳۶۶/۱، ۳۷۰؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۹۱، ۳۱۱، ۵۴۵)

در *داراب‌نامه* نیز خبری ممکن از راهِ خواب به کورنگ‌شاه می‌رسد که در آن چگونگی کشته‌شدن خود را پیشاپیش می‌بیند:

«کورنگ گفت که امشب چنین خوابی دیده‌ام که دو شیر در خمّ کمند داشتم، ایشان را می‌کشیدم، از ناگاه آن شیران از خم کمند من جَستند و خلاص شدند و در من آمدند و مرا از پشت مرکب به شیب کشیدند و شکم مرا بر دریدند و سر در شکم من کردند و دل و جگرم می‌خوردند. من از ترس این خواب بیدار شدم،... . [سرانجام] فیروزشاه گفت: آن کار آن است که ما را از بند بیرون آوری و از بهر ما دستی سلاح و مرکبی بیاری که ما چون از بند خلاص شویم، سلاح دربرکنیم و بر پشت مرکبان سوار شویم، ملک کورنگ زنگی را بکشیم و مملکت زنگبار را به‌تمامی بگیریم و به تو دهیم... چون ایشان از بند خلاص شدند... کورنگ گفت کیست در این جزیره که چنین با تیغ کشیده به استقبال من آید؟ تا گفتن فیروزشاه و فرّخ‌زاد رسیدند... هرچند کورنگ مبارز تمام بود، ولی هیچ سلاحی با خود نداشت، چون ضرب تیغ دید به‌ناچار دست و ساعد خود را سپر آن تیغ کرد. فیروزشاه نام خدای تعالی بر زبان آورد و به ضرب تمام فروکوفت، چنان‌که دست و ساعد کورنگ جدا کرد و بر کلّهٔ سرش آمد تا میان دو ابروش بشکافت. آه از جان کورنگ برآمد و خون چو سیلاب روان شد و از پشت مرکب درافتاد.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱۹۷/۱، ۲۰۰، ۲۰۲)

دستهٔ دوم خواب‌ها در لحظه‌هایی بسیار سخت دیده می‌شود که اوضاع بدون پناهگاه جلوه می‌کند؛ و راه‌حل‌هایی را پیشنهاد می‌دهد که یا خارجی‌اند، مانند رسیدن کمک از خارج؛ یا داخلی که گشایش در انجام کاری است که شخص، به‌تنهایی توانایی یافتن آن راه‌حل‌ها را

ندارد و تنها به یاری خواب به آنها راه می‌یابد.

«دید که شمعی افروخته و دختری همچون ماه و آفتاب در آن نشسته، درحالی‌که بند بر پا دارد و خادمی با سر و پای برهنه که او هم در بند بود و پیرزنی نیز کنار آنها بدون بند ایستاده است. سمک در شگفت شد و با خود گفت: این چه وضعی است؟ همان موقع دختر گفت: همین الآن خوابی دیدم. دیدم که من تا گردن در لجن و گل سیاه بودم و به هیچ‌وجه نمی‌توانستم از آن در بیابم. تو و این خادم هم کوشش می‌کردید که مرا از آن گل سیاه بیرون بیاورید و سرانجام مرا بیرون آوردید و همان‌وقت یکی آمد و مرا در آغوش گرفت و بسیار نوازشم کرد؛ ولی از هر دد و دامی اطراف ما را گرفته بودند. ناگهان بچّه شیری که مال ما بود بیرون آمد و رو به آن جانوران آورد و همه را پراکنده کرد. دایه گفت: ای دختر! دل خوش دار که تو از اینجا رهایی می‌یابی و شوهری می‌کنی که پادشاه است و فرزندی از شما به‌وجود می‌آید که بر تمام دنیا فرمان می‌یابد... سمک جواب داد که: من سمک هستم، همان مردی که می‌خواهد تو را از گل سیاه بیرون آورد و به خورشیدشاه برساند؛ همان پادشاهی که شوهر تو می‌شود و فرزندی از تو به‌وجود می‌آید که در جهان فرمانروایی می‌کند.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۴۴۱/۱)

در *داراب‌نامه*، هنگامی‌که مظفّرشاه در راهِ یافتن توران‌دخت که به‌دست جُندلهٔ جادو گرفتار شده بود، به سفر می‌رود، راه را گم می‌کند؛ ولی فرجام رهایی خود و توران‌دخت را در خوابی می‌بیند و پس‌از مدّتی- در پایان این بخش از داستان- خواب وی، به واقعیّت بدل می‌شود.

«بگو تا بشنوم که چه خواب دیده‌ای. مظفّرشاه گفت در خواب دیدم که مرغ سفیدی در دست داشتم؛ از ناگاه زاغ سیاه بیامد و آن مرغ سفید را از دست من بربود و من در عقب آن مرغ دوان شدم که تا مرغ را بگیرم، اژدهای سیاه پیدا شد و آن مرغ سفید را از آن زاغ به دَم درکشید و فرو برد و مرا در میان حلقهٔ دُم گرفت که از هیچ طرف راه بیرون رفتن نبود. از ناگاه شیری پیدا شد و روی بدان اژدها کرد و پنجه بزد و شکم اژدها را بدرید و آن مرغ سفید از شکم اژدها بیرون آمد و بر دست من نشست. آشوب گفت دلالت می‌کند که عاقبت به مراد برسیم و آنچه طلب می‌کنیم، بیابیم.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۷۵/۲)

۲. طالع‌بینی و پیشگویی؛ نگریستن به طالع و پیشگویی رویدادهای آینده افراد، یکی دیگر از روایت‌های ممکن داستان است که بیشتر در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* با مضمون خواب و رؤیا همراه است و بسامد بالایی در هر دو اثر دارد. البتّه این رسم، سنّتی به جا مانده از میراث حماسی است و در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* نیز - مانند همهٔ آثار حماسی- داستانی، از اخترشناسان فراوانی سخن آمده است؛ زیرا فضای داستان در محیطی اشرافی است؛ و اینکه، نویسنده برای توجیه رویدادهای داستانی به اخترشناسی دست می‌زند. به هر حال، پیش‌بینی، شگردی عام در گره‌گشایی داستان‌های حماسی است؛ و از میان انواع آن، پیشگویی اخترشناسان همواره بادقّت‌تر بوده است و بیشتر جزئیات رویدادها را نیز دربرمی‌گرفته است. همهٔ شاهان ایران زمین در

دربار خویش اخترشناسانی را به‌کار می‌گماردند و این سنّت، پس‌از اسلام نیز رایج بوده است (سرّامی، ۱۳۸۳: ۵۵۱ ـ ۵۵۰ ؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۴۹)؛ هرچند طالع‌بینی، امتیازی بوده است که تنها اشراف و صاحبان قدرت از آن بهره می‌گرفتند.

یکی از وظایف اخترنگاران در آغاز هر رویدادی، نگریستن به طالع و پیش‌گویی آیندهٔ شاه، شاهزادگان و پهلوانان است و حوادث پسین داستان همیشه مطابق روایتی است که پیش‌گویان امکان و حتّی قطعیّت وقوع آن را ابراز می‌دارند.

طالع یا زایجه، ابزاری است که به مخاطب نشان می‌دهد، داستانی که روایت می‌شود چه تحوّلاتی خواهد یافت؛ و مسئله اینجاست که در عمل هرگز خلاف آن روی نمی‌دهد. طالع که در هنگام تولد هر فرد، معیّن و مشخّص می‌شود، خطوط اصلی مسیر و رویدادهای پیش روی فرد را نشان می‌دهد. همچنین رویدادهای آیندهٔ داستانی را پیشاپیش به خواننده می‌نمایاند.

در *سمک عیّار*، پیشگویان نیز پس از تولد خورشیدشاه در قالب طالع‌بینی، چکیده‌ای از کل داستان و چارچوب حاکم بر آن را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند.

«ای شاه بزرگوار! ما رنج بسیار کشیدیم و سرانجام دیدیم که ستارگان چنین حکم کردند که شاهزاده را رنجی می‌رسد و این رنج از دختری است که از این ولایت نیست. شاهزاده اندوه فراوان خواهد برد تا به او برسد. ستارگان همچنین گفتند که شاهزاده به‌زودی از این بیماری بهبود می‌یابد و همین امروز و فردا است که فرجی حاصل می‌شود و از اینکه امیدوار به وصال دختر می‌شود بهتر خواهد شد. همچنین حکم آنها این است که شاهزاده از خان و مانش جدا شود و در غربت کارش انجام پذیرد. شاهزاده بر هفت اقلیم پادشاه می‌شود و در پادشاهی‌اش کارهایی می‌کند که هیچ پادشاهی نکرده و نمی‌کند. او چهل سال پادشاهی می‌کند. ستارگان همچنین نشان می‌دهند که در پادشاهی بند و زندان و رنج فراوان می‌کشد؛ ولی سرانجام‌اش خیر است.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۲۷/۱)

در *داراب‌نامه* نیز پیش‌گوییِ پیش‌از تولّد سه بار رخ می‌دهد (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/۱، ۹، ۱۳)، ولی گاه مهارت اخترنگر در داراب‌نامه تا حدی است که روایت ممکن روز جنگ را نیز در طالع می‌بیند و آن، کشته شدن نوادهٔ رستم در میدان است. (بیغمی، ۱۳۸۱: ۵۵۰/۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۷؛ همو، ۱۳۸۸: ۱۱۸، ۱۶۱، ۱۶۴، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۲۹ـ ۳۲۸، ۴۲۵، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۸، ۴۶۴، ۵۱۴، ۵۷۶، ۵۸۴، ۵۹۴، ۶۴۹، ۶۵۵، ۶۸۵، ۶۸۶)

۳. دخالت مشیّت الهی؛ سرنوشت، مفهومی است که بیشتر به‌شکل‌های گوناگون در داستان آشکار می‌شود. نشانه‌های وجود یک ارادهٔ والا که همه‌چیز در دست قدرت اوست. از آنجا که، همین علائم ابزار اصلی کار راوی است، با مداخلاتی درمی‌آمیزد که گاه سرنوشت یا مشیّت پروردگار به صورت منفی و بدفرجام رقم می‌زند. اینها نه‌تنها پرده بر علایق و تمایلات راوی نمی‌افکند که آن را آشکارتر هم می‌سازد. باید این اصل را درنظر داشت، هنگامی‌که راوی، مرحله‌ای جدید را در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* آغاز می‌کند تنها زمانی از روایت ممکن سرنوشت، استفاده

می‌کند که یک عنصر ملموس (دیدار، حضور، کمین‌کشی یا کشف تله توسط دشمن و لشکریان حریف)، نه یک محرّک روانی (واکنش یک شخصیت براساس طبیعتش) را وارد داستان کند. محرّک روانی بر مبنای یک علّت عمل نمی‌کند. پس، دخالت او را نمی‌توان به تصادف یا سرنوشت نسبت داد. به عبارت دیگر، اگر گفته شود «از قضا جاسوس حاضر بود و این خبر بیاورد»، ولی برخلاف آن هرگز به‌عبارتی نظیر این جمله برنخواهیم خورد که «از قضا، فلانی که دچار خشم شده بود، فلان کار را داد». این الگویی است که در هر دو اثر رعایت شده است. شیوهٔ به‌کارگیری روایت‌های ممکنی که از راهِ دخالت مشیّت الهی وارد داستان می‌شود، به‌گونه‌ای است که مخاطب پس از کمی پیشروی در داستان، آن را درمی‌یابد، آنگاه با عباراتی چون «از قضا...»، «تقدیر ایزدی...»، «حق تعالی تقدیر کرد که...»، «اتّفاق چنان افتاد که...» روبه‌رو می‌شود؛ بنابراین، پیشاپیش باید آمادهٔ دریافت خبری ناگوار باشد. گویی این تقدیر الهی هم دستی است که راوی خود را در پشت آن پنهان می‌کند. البتّه نه از دید خوانندهٔ امروزی؛ که به‌شیوه‌ای طبیعی و بر پایهٔ زمینهٔ فرهنگی و دینی روزگار. (گیّار، ۱۳۸۹: ۱۴۴)

از این دست روایت‌ها، هنگامی که راوی به صورت ناگهانی گفتنِ رویدادها را ادامه نمی‌دهد، دیگر این راوی نیست که جریان داستان را پیش می‌برد؛ بلکه مشیّت الهی است که حوادث آینده را به‌دست گرفته و بیان می‌دارد. مشیّت الهی در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* به دو شکل حضور دارد:

الف) غیرمستقیم؛ در این حالت، راوی پیشامدهای پسین داستان را بازبسته در مشیّت الهی می‌داند و خداوند به‌صورت مستقیم عملکردی دیدنی ندارد.

«ولی تقدیر الهی چنین بود که مردی چوپان در آنجا بود که بسیار بدکردار و حرام‌زاده بود. وقتی از ماجرا اطّلاع حاصل کرد، همان شب به راه افتاد تا نزد غاطوش آمد و گفت: ای پهلوان! تو در این‌کار غافل هستی؛ چراکه سمک عیّار به قلعه رفت و برادرت غضبان را کشت و زندانیان و مال فراوانی را از قلعه پایین آورد و به همراه شحشام به درّهٔ غورکوهی رفت و در آنجا پناه گرفت.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۳۰۴/۱)

«ولیدخالد بترسید و خود را از پشت مرکب و بینداخت که تا باشد که در میان دست و پا بیرون رود. ولی تقدیر خدای تعالی چنان بود که در آن حالت که او خود را به شیب انداخت، خلق غلبه بودند و هیچ‌کس را پروای او نبود و برهم می‌افتادند. ولیدخالد، پادشاه مصر، از پشت مرکب در خندق پر آب افتاد. مَلِک داراب بدید، فغان برآورد که دریابید که ولید در خندق پر آب افتاد!... ولی حکم خدای تعالی چنان بود که او مرد گران بود، چون در خندق افتاد فرورفت، از بیم جان دهن برگشود، آب به حلقش فرورفت تا عاقبت در آب هلاک شد.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۶۴/۲؛ همو، ۱۳۸۸: ۶۹، ۱۰۵، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۸، ۵۱۲، ۶۳۲)

ب) مستقیم؛ گاه دخالت خداوند، مستقیم در جریان رویدادهای داستان دیده می‌شود. برخی از این موارد در چارچوب معتقدات اساطیری قرار

می‌گیرد که با الگوی دینی خود پیوندی آشکار دارد. در این حالت خضر که مطابق روایات و اعتقادات، بر افراد خاصّی که او بخواهد و به فرمان خدا باشد، آشکار می‌شود و مشکل آنها را از میان برمی‌دارد. (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۳۳۳) دخالت مستقیم مشیّت الهی در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه*، تنها به وجود حضرت خضر پایان نمی‌پذیرد. سیمرغ نیز حضوری پویا دارد؛ چون بی‌شک، این پرندهٔ شگرف و افسانه‌ای از مهم‌ترین مایه‌های اساطیری است که در فضای فرهنگ ایران و پهنهٔ ادب فارسی آشکارا تجلّی یافته است. (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۵۶؛ رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ۵۰۵) گفتنی است مضمون اساطیری در این دو اثر، با مضامین دینی، رابطه‌ای برقرار نمی‌سازد.

«وقتی عالم‌افروز آب خواست و کسی جوابش را نداد در آن کار فروماند و همچنان‌که می‌نالید، صورتش را بر زمین گذاشت... هنوز صورت سمک بر زمین بود که خداوند، حضرت خضر- علیه‌السّلام- را به بالین او فرستاد که این بندهٔ مرا دریاب و او را از آن بلا نجات بده. خضر- علیه‌السّلام- آمد و دستش را بر پشت سمک گذاشت که از آن کار، راحتی‌ای به سمک رسید؛ طوری‌که توانست بنشیند. پس گفت: تو کیستی؟ خضر- علیه‌السّلام- گفت: این همه گریه و زاری برای چیست؟ برخیز که یزدان بر تو رحم آورد و مرا برای تو فرستاد تا تو را از این رنج و مشقّت برهانم. آنگاه دعایی خواند و بر روی سمک دمید. به قدرت حق تعالی و از معجزهٔ خضر- علیه‌السّلام- هفت‌بند سمک خوب شد؛ طوری که گویی هیچ رنجی به او نرسیده بود... .

سمک گفت: ای پیغمبر خدا! به‌خاطر حقّ، دعایی به من بیاموز تا من به سلامت از میان این طایفه بیرون بروم؛ طوری‌که هیچ‌کس از آن آگاه نشود... خضر پیغمبر پنج نام خداوند را به او آموخت و گفت: اگر در هرکاری این نام‌های اعظم را بخوانی، به مقصود می‌رسی.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۹۸۸/۲، ۹۸۹؛ ۶۶۶/۱)

«پس خودش را بر روی آن تخته انداخت. تخته روی آب می‌گشت و عالم‌افروز را با خود می‌برد. دو شبانه‌روز گذشت تا اینکه عالم‌افروز از گرسنگی و تشنگی بی‌طاقت شده و بخار دریا او را بی‌حس کرده بود. امید از جان بُرید... که ناگهان پرنده‌ای بسیار بزرگ دید که آمد... عالم‌افروز با خود گفت: این قدرت خداوند است و از روی حکمتش این مرغ را فرستاده تا من پای این مرغ را بگیرم... تا اینکه رو به‌سوی پایین آورد. درختی بزرگ دید که پرنده بر آن درخت آشیانه ساخته بود... آن پرنده بچّه‌هایی داشت... عالم‌افروز درخت را بسیار بلند و عظیم دید.» (همان: ۷۲۳/۱)

«وقتی سیمرغ، یزدان‌پرست را دید، از بالای درخت پایین آمد و او را دعا کرد. او همچون آدم‌ها با یزدان‌پرست حرف می‌زد و عالم‌افروز هم تماشا می‌کرد و از سخن گفتن مرغ متعجّب شده بود... سیمرغ گفت: من نمی‌دانم آن شهر کجاست؛ ولی او را می‌برم و به آبادانی و میان مردم می‌رسانم... سیمرغ گفت: ای آزادمرد بر گردن من بنشین و پر پشت مرا بگیر.» (همان: ۷۳۰/۱) «چون دو روز قادرشاه بر آن بالای درخت بسر برد؛ گرسنگی برو غالب شد، تشنگی

خود نهایت نداشت. دل بر مرگ نهاده بود... و خدای عزَّوجل را به نام‌های بزرگ بخواند؛ و دست زاری برآورد...؛ آفتاب هنوز طلوع نکرده بود که به تقدیر خدای تعالی از ناگاه مرغی سفید، عظیم... بالای سر قادرشاه بر آن درخت بنشست و از هر طرفی نگاه می‌کرد و صفیری عظیم می‌زد و پروبال به‌هم می‌کوفت. قادرشاه چون آن مرغ را چنان بدید گفت که خدای تعالی رستگاری و نجات فرستاد.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۸۱)

۴. باورهای متداول؛ *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* نمایانگر تعدادی از «اندیشه‌های القایی» هستند که همچون حقایق بدیهی و کلّی در همه وقت و همه‌جا پذیرفته و مورد تأیید است. این‌گونه مضمون‌ها که در سراسر رویدادهای این دو اثر وجود دارد، بیشتر پیش‌فرض‌هایی از اوضاع آینده دارند و معمول آن است که با عیّاران یا حتّی راوی داستان در زوایای گوناگون بارها دیده می‌شود. این دسته از روایت‌های ممکن را بیشتر راوی داستان برای راه‌گشایی بعضی از وقایع، پیش از رسیدن به نقطهٔ اوج گشایش موانع طرح می‌کند. راوی از زبان خود، پیش‌زمینهٔ خشنودی خواننده را مهیّا می‌سازد تا گذشته از آماده ساختن ذهن او برای پذیرش روایت، تمایل و اشتیاق پیگیری رویداد را نیز در وی برانگیزد.

مخاطب‌شناسی و همسویی طرح داستانی با پذیرش روانی خواننده، یکی از رمزهای موفّقیّت راویان *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* بوده است؛ زیرا هوش راوی درمی‌یابد که بی‌گمان حجم بالای داستان یکی از عوامل رغبت‌زدگی مخاطبان خواهد شد؛ بنابراین با استفاده از این نوع روایت‌های ممکن، قصد دارد همان اصلی را بگسترد که خواننده در جامعه با آن آشناست و در جریان روابط روزمره نفوذ آن را پذیرفته است. او می‌خواهد پیش‌زمینه‌ای فراهم سازد تا براعت استهلال و روایت ممکنی را عینی و ملموس کند که در بخش‌های بعدی یا حتّی چند لحظهٔ دیگر خواننده با آن روبه‌رو می‌شود.

رایج‌ترین موضوعات مطرح‌شده در داستان که منحصربه‌فرد هم هستند عبارت‌اند از:

الف) قدرت زر؛ این عنصر را باید حلقهٔ اتّصال روایت ممکنی دانست که آن را به قطعیّت می‌رساند و خواننده درلحظهٔ دیدن این عامل، درمی‌یابد رویدادی که ناممکن بوده است در بخش‌های پسین بی‌گمان ممکن خواهد شد و این حدسِ ممکن را تا رسیدن به جریان اصلی با خود نگاه می‌دارد.

سمک در بخشی از روایت هنگامی که درمی‌یابد گروهی را برای خبر کردن صیحانهٔ جادوگر روانه می‌کنند تا لشکر خورشیدشاه را شکست دهند، قصد دارد این کاروان را با بیهوشانه اسیر کند. برای این کار از سوی طلا، روایتی ناممکنی (همراه شدن با کاروان دشمن در نقش بازرگان) را ممکن می‌سازد که خواننده گمان به انجامش نمی‌برد. او با آزمندساختن سردار سپاه دشمن، او را ناآگاهانه با خود همراه می‌سازد و بدین‌گونه در لشکر دشمن نفوذ می‌کند. مخاطب از آنجا که خود نیز اثر چنین عاملی را درک کرده است با دیدن چنین تمهیدی، خشنود می‌شود و روایت پسین را ممکن می‌انگارد.

«مصلحت آن است که من هم در خدمت تو

بیایم و خودم ماجرایم را بگویم و تو هم وساطت کنی؛ باشد با همّت تو کار من هم درست شود و من نیز به خاطر آن مال خدمتی به تو بکنم. اکبار وقتی شنید که چیزی از آن مال هم به او می‌رسد، دهانش بسته شد، دلش رام شد. ببین که این زری که مرده‌ریگی است چه کارهایی می‌کند؛ بی‌آنکه رنجی حاصل شود. همین‌که نامش را می‌برند، چگونه مردی را از راه به در می‌برد و دوست و دشمن را به هدفش می‌رساند؟ طوری که اکبار گفت: ای پیر خودت می‌دانی.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۵۴۱/۱)

در بخشی دیگر از *سمک عیّار*، هنگامی‌که سمک برای ورود به قلعهٔ دشمن به‌شکل ناشناس از پیرمردی هیزم‌شکن، به نام رُزماق درخواست می‌کند تا او را همراه خود به قلعه ببرد؛ پیرمرد، نخست سمک را از خود می‌راند؛ ولی:

«در این گفت‌وگو بودند که سرخ‌ورد و آتشک نیز رسیدند. سمک به سرخ‌ورد گفت: من هیچ‌وقت چنین تنها نبوده‌ام. نه یاری، نه غم‌گساری و نه همدمی و رفیقی و مونسی با من است و حال چنین درمانده شده‌ام. سرخ‌ورد گفت: ای پهلوان! این چه حرفی است که تو می‌زنی؟ یار و مونس چیست؟ سمک گفت: یار آن است که غم‌خواری ما را کند و گره از کار ما بگشاید و ما را به کام برساند. این یار غم‌خوار، طلاست... پس دست در کمر خود کرد و کیسه‌ای زر به اندازهٔ دویست دینار بیرون آورد و به سمک عیّار داد. سمک کیسه را گرفت و بر آن بوسه داد و آن را نزد پیرمرد گذاشت. رزماق وقتی آن‌همه طلا را دید، مدهوش شد؛ چراکه در تمام عمر خود این همه زر به خود ندیده بود... پیرمرد گفت: اگر از دست من برآید، حاجتت هرچه هست از من و فرزندانم بخواه.» (همان: ۱۹۶/۱)

در *داراب‌نامه* همچنین اصلی حاکم است و راوی از همین الگوی مهم موجود در *سمک عیّار* پیروی کرده و زر را اصلی برای پیوندزدن روایت ممکن و ناممکن قرار داده است. در *داراب‌نامه* هنگامی‌که ابوالخیر قصّاب قصد نفوذ به زندان سلیمان نبی دارد تا مظفّرشاه را از بند برهاند، هیچ راهی نمی‌یابد:

«ایشان در این بودند که ابوالخیر قصّاب نیز درآمد و خدمت کرد و گفت: ای شاهزاده، چون شما بیرون آمدید من در عقب شما بیرون آمدم که دانستم که این زندان را به جدّ و جهد نتوان گرفتن، مگر من تدبیری کنم... در اوّل صبح بر در زندان رسیدند. در زندان خالی بود و زندانبان نشسته بود و از هر طرف احتیاط می‌کرد. ابوالخیر قصّاب پیش رفت و سلام کرد... هیچ نیست به‌ناچار بر در زندان آمدم تا مرا اجازت دهی تا در زندان روم و... آنگه دست در کیسه کرد و یک [تنگهٔ] سرخ به‌درآورد و در پیش زندانبان نهاد و گفت: بدین گستاخی که کردم این را از من قبول کن و معذور می‌دار که دیگر به خدمت ایستاده‌ام. زندانبان چون آن زر را بدید، فریفته شد که عالمیان را زر از راه ببرد. زندانبان... درحال در زندان بگشود.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۵۹۷/۱، ۵۹۸، ۵۹۹؛ همان: ۲۲۷/۲، ۷۳۲/۱، ۷۳۳)

ب) نهاد نیک و بد آدمی؛ یکی از عواملی که روایت‌های ممکن بر پایهٔ آن بنا می‌شود و تا اندازه‌ای در بیشتر روایت‌های داستانی چنین

زمینه‌ای وجود دارد، براعت استهلال روایی از راهِ شکل‌دادن سرشت نیک و بد شخصیت‌های داستانی است. نویسنده بر پایهٔ چنین اصلی، خواننده را متقاعد می‌سازد که از شخصیت نیک‌سرشت، کار به‌سامان و از شخصیت بدنهاد، عمل نابه‌سامان سر می‌زند. مخاطب از این راه درمی‌یابد، هنگامی‌که در جریان رویدادها چنین شخصیتی وارد داستان می‌شود، بی‌گمان رویدادی ناگوار در بخش‌های پسین اتّفاق خواهد افتاد. از آنجا که بیشتر شخصیت‌ها در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* تاحد زیادی حضور پویا دارند، راوی تنها در یک یا چند مرحله، مستقیم با سخن آشکار داستانی با مخاطب همراه گشته و بر بدنهادی یا نیک‌نهادی شخصیت‌هایی که بیشتر نقش فرعی در دو اثر دارند، صحّه می‌گذارد.

در *سمک عیّار*، طرمشه از آن دسته شخصیت‌های بدنهادی است که از همان ابتدای ورود او در جریان رویدادها، نویسنده نکوهش خود را از او آغاز می‌کند و ابتدا پلیدی وی را می‌پروراند؛ سپس شخصیت او را فرو می‌شکند؛ تا آن هنگام که طرمشه به‌دست سمک اسیر شده و با او سوگند وفاداری یاد می‌کند؛ ولی چون راوی وی را بدنهاد معرفی کرده، مخاطب درمی‌یابد که سوگند وی دروغ است. سرانجام شاه با خیانت طرمشه، یاران سمک را دستگیر می‌کند. همان‌گونه که گفته شد، راوی نخست وی را بدنهاد می‌خواند و وجه‌ای بد از وی نشان می‌دهد؛ سپس مخاطب را در میان رویداد آزاد می‌گذارد تا خود، فرجام سوگند طرمشه را حدس بزند و روایت ممکن خیانت را پیش‌بینی کند و تا نقطهٔ اوج رویداد (دستگیری یاران سمک)، داستان را دنبال کند.

«عادت طرمشه چنین بود که اگر کسی را به زندان می‌برد، در همان ساعت ورودش به او پنجاه چوب می‌زد، به طوری که آن زندانی از ترس می‌مرد و بسیاری اتّفاق افتاده بود که در زیر چوب می‌مرد... سمک با خود گفت: این ناجوانمرد خنثی دو جوان را به‌دست جلاد داد... سام از گنبد بیرون پرید و او را به چهارمیخ کشید و گفت: همین حرام‌زاده بود که مرا چوب می‌زد و از بسیاری چوبی که به من زد نزدیک بود مرا بکشد... آنگاه طرمشه چنان سوگندی خورد که سمک عیّار خوشش آمد؛ ولی این حرام‌زاده تنها کلمات را بر زبان می‌آورد و در دل با خود می‌گفت که: اگر کاری نکنم که تا دنیا است از آن بگویند، پس طرمشه نیستم... سرخ‌ورد گفت: ای پهلوان ازین بدتر چه می‌خواستی بشود. امروز دیگر در مردان، وفای به عهد پیدا نمی‌شود، به‌خصوص که این نه مرد است و نه زن. طرمشه خیانت کرد. گرچه از نامرد هیچ‌وقت مردانگی پدید نمی‌آید. او سوگند دروغ خورد و ما را لو داد تا شاه کسانی را فرستاد و خردسب‌شیو و سیاه‌گیل و سام را گرفتند و در بند کردند.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۱۵۷/۱، ۱۶۴، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵)

چنین الگویی در *داراب‌نامه* هم وجود دارد:

«جهان‌افروز درآمد و هلال را درآورد، دست‌ها از عقب بربسته و در برابر شاهزاده باز داشت. فیروزشاه و عین‌الحیات هرکه آنجا بودند جمله در هلال نگاه کردند، او را به تحقیق بشناختند. فیروزشاه گفت این هلال، حرام‌زاده

است. کجا گرفتی او را؟ گفت بر سر بام گرفتمش. یاد داری که تو در عالم چه‌ها کردی و سیاوش نقّاش [را] چگونه بر دار کشیدی؟... عین‌الحیات گفت ای شاهزاده به جان تو که سخن این حرام‌زاده را باور مکن که هر بلایی که بر من آمد جمله سبب این ملعون بود... عین‌الحیات گفت ای شاهزاده این حرام‌زاده مکّار است، این ملعون را بباید کشتن... فیروزشاه گفت: راست بگو که شما چون دانستید که ما اینجاییم. قابوس گفت نیم‌شبی بود که هلال عیّار پیش قصر آمد و از حال شما با قیصر بگفت و ما را او بدین قلعه آورد. عین‌الحیات گفت تو را گفتم که این حرام‌زاده را بکش، قبول نکردی.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۹۵/۲، ۲۹۶، ۳۰۱)

ج) طبیعت و سرشت زنان؛ وجود برخی از زنان در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* که عملکردهایی منفی از خود به‌جای گذاشته‌اند، انگیزه‌ای شده تا راویان این داستان‌ها از نگرش منفی موجود در جریان اجتماعی خود، البتّه نه مطلق و فراگیر؛ بلکه تنها دربارهٔ خوی‌های ناپسند آنان استفاده کند و آن را تمهید و پیش‌زمینه‌ای برای درک کلّی روایت‌های ممکنی قرار دهند که آنها در جریان رویدادها انجام می‌دهند. البتّه از این هنجار نباید چنان برداشت کرد که شکل کلّی عملکردهای منفی زنان، برآمده از اصول فمینیستی امروزی است؛ و جریان کلیشه‌ای دارد که الگوی مطلق بررسی همهٔ آثار است.

گفتنی است، برخی از معیارهای کاذب و عام در *داراب‌نامه* و *سمک عیّار* دست‌آویزی برای ایجاد روایت‌های ممکن شده است. در *سمک عیّار* راوی با دست‌آویز قرار دادن چنین اصلی، تمهیدی اتّفاقی را فراهم می‌آورد تا مخاطب، خود آن را حدس بزند. بر این اساس، هنگامی که «سمک» و «روزافزون» پناه‌دهندگان «غور کوهی» بودند؛ روزافزون خطایی می‌کند، سمک با به‌کارگیری افکار و عقایدی که دربارهٔ طبیعت زنان وجود دارد، روایت ممکنی را برای توجیه خطای روزافزون ایجاد می‌کند.

«[سمک] گفت: اگر خواهر من از روی نادانی کاری کرد که مستوجب عقوبت است، به جوانمردی خود از او درگذر. زن هر چه‌قدر هم دانا و زیرک باشد، از روی کم‌عقلی کارهایی می‌کند که مردم خوششان نمی‌آید و اتّفاق افتاده که از آن کار او دنیایی بر باد رود... غور گفت بنشین، مرغی که از قفس پرید مشکل است که بازگردد.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۳۵۱/۱)

چنین هنجاری در *داراب‌نامه* نیز روی می‌دهد. زن ابوالخیر قصّاب محل پنهان شدن یاران شوی خویش را به داروغه می‌گوید و راوی داستان پیش از چنین رویدادی، از همان‌گونه افکار و عقاید متداول دربارهٔ زنان را به این زن نسبت می‌دهد تا روایت ممکن بی‌وفایی این زن نسبت به شوهرش را از پیش تحقّق بخشیده باشد؛ از سوی دیگر می‌کوشد مخاطب را قانع کند که زن ابوالخیر به‌دلیل چنین ویژگی‌هایی، این کار را انجام داده است.

راوی داستان چنین روایت می‌کند که: «ابوالخیر قصّاب را زنی بود به غایت نادان و بی‌عقل و جاهل؛ و در این مدّت که شاهزاده فیروزشاه در آن خانه بود و شفقت ابوالخیر در

حقّ او می‌دید، با خود گفت... بروم به در خانهٔ والی شهر و او را خبردار گردانم... . والی چون این سخن بشنید گفت: این زن چه می‌گوید؟ مگر دیوانه است؟ سرّ شوهر خود را فاش می‌کند!... چون ابوالخیر این سخن از زن بشنید آه از جانش برآمد. گفت: ای رعنای گیس بریده تو چها می‌گویی؟ مگر دیوانه شده‌ای! چرا چنین کردی؟... والی گفت زنت آمد و گفت. ابوالخیر گفت: زنم دیوانه است و از جنون چنین سخن‌ها می‌گوید و دروغ می‌گوید. والی گفت: تو راست می‌گویی، اگر زن بی‌عقل نبودی چنین نگفتی.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۰۹/۱، ۶۱۰، ۶۱۱)

۵. نقش فراپندار و شگفت‌انگیز ناب؛ شاید تاکنون وجود ویژگی‌های خاص یک مضمون داستانی، مانند دلاوری‌های یک قهرمان و نبرد او با عجایب و موجودات ماورایی و کردارهای شگرف او، چیزی جز از یک «خارق عادت» درنظر گرفته نمی‌شد؛ ولی باید گفت در دنیای روایت‌شناسی، کارکرد دیگری نیز برای چنین حالت‌هایی وجود دارد. دخالت پی‌درپی عناصر گرفته شده از خرق عادت، بر دیگر ویژگی‌های هنری *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* افزوده است و خالی از اغراق نیست که حلقهٔ اتصال بیشتر اعمال خارق عادت را در سمک عیّار و بهروز عیّار بدانیم؛ ولی چرا سمک و بهروز در هر دو اثر، هم جای کسی را می‌گیرند که تدارک کارها و اعمال شگرف را می‌بیند و نقشِ دهنده دارد؛ و هم جای دست یاری اعجاب‌انگیز و جادویی را؟ راوی از این رهگذر نشان می‌دهد که یک انسان ساده، نه‌تنها توقّعی که از خود دارد؛ بلکه به‌دلیل انتظاری که مخاطب از شخصیت پرورده‌شدهٔ وی در داستان دارد و اینکه دیگر شخصیت‌های داستانی به عملکردهای بهروز و سمک اعتقاد دارند، باید نقشی فراپندار و شگفت‌انگیز داشته باشند. نقشی که تنها ویژهٔ آنان است و به اصطلاح نقش فراپندار ناب است. اگرچه چنین زیربنایی در یک جامعهٔ واقعی اعمال می‌شود، چندان درست به نظر نمی‌رسد. گیّار همهٔ جزئیات فراپندار شخصیت سمک را ریشه در توقّعی می‌داند که وی از خودش دارد. (گیّار، ۱۳۸۹: ۱۴۸)

نگارندگان، چنین تعبیری را مطابق با واقع نمی‌دانند؛ زیرا اگر قرار باشد نقش خارق عادت سمک را ریشه در توقّعی بدانیم که او از خود دارد، باید شخصیت‌های دیگری نظیر «روزافزون» و «خُردک» را نیز دارای نقشی خارق عادت بدانیم؛ اما بارها دیده می‌شود که این دو تن نیز چنین انتظاری از خود دارند و اعمالی خارج از توان دیگران انجام می‌دهند. مجموعهٔ این عوامل انگیزه‌ای شده است تا خواننده در بسیاری از رویدادها، روایت ممکن را حدس بزند و چنین احتمالی را نیز باید بی‌گمان دانست. با اینکه رویدادهای *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* در جامعه‌ای اتّفاق می‌افتد که هیچ‌چیزِ خود را به فراطبیعت و خرق عادت مدیون نمی‌داند؛ ولی هنگامی که چنین محیطی با محور فراپندار و شگفت‌انگیز رویدادها ارتباط برقرار می‌سازد، این حدس مخاطب است که حضور شخصیتی ماورایی را در چنین رویدادی بطلبد؛ هرچند که پیشتر ماهیتشان مطابق نیاز داستان شکل گرفته بود. گفتنی است راویان دو اثر، آگاهانه چنین بستری را با این نوع از روایت ممکن، فراهم کرده بودند.

در بخشی از نبرد خورشیدشاه و جام‌شاه، سمک عیّار از فرّخ‌روز می‌رنجد و سپاه را ترک می‌کند. خورشیدشاه فرزند خود، فرّخ‌روز را ملامت کرده و نقش فراپندار سمک را یادآور می‌شود. در ادامه، خورشیدشاه و هم راوی، روایت ممکنی را که در اثر نبود سمک احتمال وقوع دارد، یادآور می‌شوند. در این روایت، نخست خورشیدشاه شکست سنگینی از لشکر جادوگران متحمل می‌شود؛ و سرانجام سمک دلخوش گشته و به سپاه بازمی‌گردد و جادوان را شکست می‌دهد.

«ای پسر! این چه‌کاری بود که تو کردی؟ دل او را آزردی. آیا نمی‌دانی که او هرکاری می‌کند برای صلاح ما می‌کند؟ تمام کارها را او بهتر می‌داند. تنها نام پادشاهی بر ماست؛ و گرنه همه‌کاره اوست. ما پادشاهی خود را از او داریم... نباید او را دل‌آزرده می‌کردی. نمی‌دانم از این رنجی که به دلش رسیده، برای ما چه پیش می‌آید؟... حال‌که عالم‌افروز رفت، دنیا پیش چشمم تاریک شد. خیلی زود پادشاهی ما زوال می‌گیرد... .» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۱۰۴۸/۲، ۱۱۳۳؛ ۲۰۹/۱، ۵۳۰)

در *داراب‌نامه* نیز از آنجا که راوی، شخصیت بهروز عیّار را پیشتر به‌خوبی پرورده است؛ در جای‌جای روایت، این بهروز است که راهگشای رویدادهای خارق عادت و عجیب است. در نقاطی نیز که گره داستان گشودنی نیست، عملکرد بهروز کم‌کم آشکار می‌شود و شخصیت‌های حاضر در رویدادها بر نقش خارق عادت بهروز پی می‌برند.

«در طالع این کودک نظر کردم؛ در وقت ولادت دیدم که قیقاوس در طالع این کودک بوده است. این کودک عظیم‌رونده و عیّارپیشه بوده باشد و بسیار کارهای بزرگ از دست این کودک برآید و خیلی کارهای عظیم در عالم بکند و در آخر عمر او را سفری واقع باشد که در آن سفر به مقامی رود که هرگز آدمیزاد در آن موضع نرسیده باشد و در آن موضع پادشاه شود و در آن پادشاهی بماند... . مَلِک داراب گفت که نامش چه باشد؟ طیطوس حکیم گفت: نامش بهروز نهادیم... اکنون نیک اندیشه باید کرد که با این قوم چون کنیم. آشوب گفت تو بهتر دانی... . فیروزشاه آواز بهروز را بشناخت، شاد شد و گفت: نیک آمدی ای آزادمرد! یزدان پاک تو را قوّت داده است که بدین‌جا آمده‌ای، زود باش و ما را رهایی ده که از گرسنگی وقت است که هلاک گردیم... . بهروز خدمت کرد و گفت ای شاهزاده این همه گریه از بهر چیست؟... فیروزشاه گفت ای برادر، چندین سال در عالم تیغ زدم و بسیار بند و جفا کشیدم تا او را به‌دست آوردم، از دستم هلال حرام‌زاده بدر برد. به تو نیز امیدی داشتم که باشد تواش به‌دست آوری، به‌دست آوردی و از دست دادی. اکنون در دست دشمنان است... . همچنان‌که اتّفاق کردید و به سیاه غار رفتید و مقنطرهٔ جادو را گرفتید و ما را از بند خلاص کردید، آن کار به‌دست سپاه عالم برنمی‌آمد؛ این نوبت نیز کرمی کنید؛ و کمر در میان بندید... . بهروز عیّار رو به عیّاران کرد و گفت ای جوانمردان، بنگرید که شاهزاده چون نگران است؟... طارق عیّار گفت ما همه بنده و خدمتکار حضرت شاهزاده‌ایم. به جان ایستادگی کنیم تا مراد شاهزاده برآریم. تو که بهروز عیّاری سالار و سرور مایی، با تو بیاییم و آنچه تو مصلحت دانی چنان کنیم؛ و هرکار که امر کنی به‌جای آریم.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۸۰/۱، ۱۳؛ ۱۶۸/۲ـ ۱۶۷)

۶. لوحه‌ها و طومارهای خاص؛ یکی از ویژگی‌های مهم و پربسامد حماسه‌های منثور پس از *شاهنامه*، نمود عینی مضمون‌های حماسی‌ـ اساطیری ایران پیش از اسلام در جای‌جای این‌گونه روایت‌هاست. پس، دور نیست که بگوییم برخی از همین مضمون‌ها در ادامه میراث به جا مانده از *شاهنامه* است. پیوند این روایت‌های ممکن، از شگردهایی است که راویان، جدای از عینی ساختن تلمیحات شاهنامه‌ای، هدفی برای روشن ساختن روایت‌های ممکنِ شکل‌نگرفته در داستان داشته‌اند و راه دستیابی به این هدف را با لوحه‌ها و طومارهایی خاص فراهم ساخته‌اند.

در این‌گونه روایت‌های ممکن، قصرها و مقبره‌هایی که جای گنجینه بوده و گور شاهان و شخصیت‌های اساطیری مانند کیومرث، هوشنگ و سیامک در آن قرار دارد، همواره به صورت اتّفاقی بر سر راه عیّاران و شاهزادگان قرار می‌گیرد. طومارهایی در مقبرهٔ آنان وجود دارد که آینده‌ای ممکن را به شاهزادگان نوید می‌دهد و آنان را وارث گنج معرفی می‌کند؛ هرچند چنین الگویی همیشه ثابت نیست و گاه پهلوانان و عیّاران لوحه‌هایی را به‌دست می‌آورند که چگونگی رویدادهای پسین اثر را هم بیان کرده است.

«قصری دیدند و به در آن قصر آمدند. فرّخ‌روز دستی به آن در زد و در باز شد. پس هر دو داخل شدند. پرده‌هایی آویخته دیدند. وقتی از یکی دو پرده گذشتند، تختی را در وسط آن قصر دیدند که یک نفر بالای آن خوابیده بود و طوماری در کنارش افتاده بود. فرّخ‌روز خواند که: ای آدمی که به اینجا می‌رسی و نام تو فرّخ‌روز است! بدان و آگاه باش که من طهمورث دیوبند هستم. هفتصد سال در این‌جا زندگی کردم... ای فرّخ‌روز این گنج و تاج و شمشیر و کمربندی را که در بالای سر من گذاشته شده است؛ دفعهٔ اوّلی که می‌آیی برندار؛ ولی در بار دوّم که با لشکر به اینجا می‌آیی، همه را بردار... اگر آن دفتری را که بالای سر من گذاشته شده، برداری و در آب بشویی، عجایبی می‌بینی.» (الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۸۷۵/۲)

«در زیرزمین راهی دیدند و بدان راه درآمدند و مقدار نیم فرسنگ برفتند؛ تا عاقبت به سنگ‌خانه‌ای رسیدند، مثل سردابه‌ای؛ در آن سردابه درآمدند، تختی دیدند که در میان آن سردابه زده بودند و شخصی بر بالای تخت در خواب رفته بود و چادرشبی از پرنیان بر روی کشیده و لوحی از بالای سر او آویخته. فیروزشاه آن لوح را به زیر آورد، خطی بر آن لوح نبشته بود:

نبشته چنین بد که هرگز خرد
بدین جای و مأوای من نگذرد
چه باشد ز بهر سرای سپنج
ندارد دل خـویشتن را به رنج
منم پور هوشنگ‌شاه بلند
جهاندار تهمورث دیـوبند...
تو ای پهلوان گُرد جوینده کام
که خوانند فیروزشاهت بنام
ز ما بر تو باد آفرین و درود
چو آیی بدین کاخ فرّخ فرود
طلسمی که بستم تو دانی گشاد
چو دیدی ز کردار ما دار یاد»

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۸۲۰/۱)

«ولی آن طلسم را نامه‌ای هست، اکنون چند

سال است که آن مکتوب به‌دست ما افتاده، بر رِقّ آهو نبشته‌اند، ولی هیچ‌کس نمی‌تواند خواندن که به خط یونانی است، از حکمای قدیم یونان باید که آن خط را بخواند. طیطوس حکیم گفت: من بخوانم که من از یونانم و پسر مرنقالیس حکیم‌ام... . در این گنج‌نامه نبشته است که «این گنجی است که سلیمان‌بن‌داوود، علیه‌السّلام، نهاده است، از برای جوانی که شاهزادهٔ ایران باشد... چون ایزد تعالی این گنج نصیب او کرده است لابد شد ما را طلسم کردن تا دست هرکسی بدان نرسد»... .» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۷۳۹/۱)

«بهزاد مرکب در پیش آن سنگ راند، چون به نزدیک آن کمرسنگ رسید، نگاه کرد. خطّی دید بر آن سنگ کشیده بودند، بهزاد مطالعه کرد. نبشته بود که: ای آن کسی که بدین موضع برسی، معلوم دان که این نه راه و نه منزل است. هیچ‌کس بدین راه نرود که باز گردد، الاّ که به هلاک آید... در قفای آن کوه خندقی است از سیماب و طلسم است و در قفای آن خندق، شهری است بزرگ و در آن شهر، خلق عظیم فراوان؛ و آن شهر را شهر خفتگان گویند و خلق آن شهر در سالی دو نوبت خفته و بیدارند،... و هیچ‌کس را در آن شهر گذار نیست که طلسم این خندق و شهر به‌دست صندلوس دیو است. مگر کسی‌که از ایران باشد، او بیاید و این طلسم باطل کند و از آن خندق بگذرد و بدان شهر برسد... ولی عاقبت به مراد باشد.» (همان: ۶۸۶/۲؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۸۶، ۴۹۴)

۷. دعا و اجابت آن؛ شاید آخرین روایت ممکن موجود در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه*، مضمون دعا و اجابت آن باشد. بسامد بالای دعا تاجایی است که شکل بن‌مایه هم به‌خود گرفته است. در اینجا باید پرسید چرا دعا در این‌گونه داستان‌ها کاربردی فراوان دارد؟ و چرا همهٔ این دعاها اجابت می‌شود؟ در ساختار روایت‌های داستانی، بیشتر هنگامی دعا مطرح می‌شود که قهرمان داستان، در تنگنا قرار گرفته و هیچ راه گشایشی در کار خود نمی‌یابد. در این برهه از روایت؛ قهرمان، مخاطب را دچار ایستایی می‌کند؛ ولی ناگهان سر به دعا برداشته و گشایش کار خود را از خداوند می‌طلبد. جالب آنکه مجموع دعاها نیز به اجابت رسیده و در کار قهرمان و ادامهٔ جریان داستان نیز گشایش حاصل می‌کند. این وضعیت، مناسب‌ترین حالت شکل‌گیری روایت ممکن است. راوی هنگامی که قهرمان در تنگنا قرار گرفته و نزدیک است کشته شود، مضمون دعا را وام می‌گیرد. او با استفاده از پیشینهٔ ذهنی و باور راستین ایرانیان با اجابت دعا، مخاطب را آمادهٔ پذیرش رهایی ممکن قهرمان از تنگنا می‌کند و این کارکرد بارها و بارها اتّفاق می‌افتد تا اینکه روایت ممکن شکل می‌گیرد.

«خواست که برخیزد نتوانست. دید که شخصی چون کوه گران در غایت گرانی بدوید و بر سینهٔ فیروزشاه نشست. فیروزشاه را محکم فروگرفت و هر دو دست خود را در بن حلق فیروزشاه انداخت و حلق فیروزشاه را بگرفت. فیروزشاه دیده برگشود و نگاه کرد، کاورون را دید که بر سینه‌اش نشسته و حلق او را گرفته بود. فیروزشاه چون چنان دید دریغ خورد که ای دریغ

که خود را بر باد دادم... ولی اکنون چون کنم. هیچ چاره‌ای و تدبیری ندارم به غیر از آنکه یزدان پاک به فریادم رسد. این بگفت و به درگاه بی‌نیاز بنالید و گفت الهی تو به فریادم رس که به غیر از تو فریادرسی ندارم... که چون کاورون بر سینهٔ فیروزشاه بنشست و بن حلق فیروزشاه را بگرفت، گفت هان اکنون چونی و خود را چون می‌بینی. هم‌اکنون تو را به عذابی بکُشم که مرغ هوا و ماهی دریا را دل بر حال تو بسوزد. امیرانت را دیروز هلاک کردم، اکنون نوبت تست... در آن دم کار بر فیروزشاه سخت شد. با قاضی‌الحاجات در مناجات درآمد و به درگاه حق بنالید. ناگاه به امر الهی از عقب کاورون نعرهٔ عظیم برآمد... فیروزشاه چون آن قدرت را بدید از جای برخاست و از آن بلا برهید. شکر واجب‌الوجود را... . فیروزشاه بنالید و از خدای تعالی درخواست کرد و گفت خداوندا توأم به فریاد رس که این عظیم بلایی است که آفریده‌ای... این بگفت و مردانه‌وار زور کرد، قدوبالای کاورون را از جای برداشت و بر زمین زد... آن تیغ، گِرد سر بگردانید بر بند کمر کاورون زد که چون خیارش به دو نیم کرد. چون او را بکشت...» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۴– ۳۱۲، ۳۷۵، ۴۳۳، ۵۴۵، ۵۷۴، ۶۹۳، ۳۷۵، ۴۱۱، ۴۳۳؛ همو، ۱۳۸۱: ۸۱/۱–۸۰، ۱۶۸، ۲۴۳، ۵۳۶، ۸۲۸؛ ۳۸۷/۲– ۳۸۶، ۳۸۹، ۴۱۴، ۴۷۷، ۶۵۱، ۶۶۷– ۶۶۵، ۷۱۲؛ الأرّجانی، ۱۳۸۸: ۹۸۸/۲، ۱۲۵۶).

بحث و نتیجه‌گیری

از برآیند کلّی مضمون‌های بررسی شده به نکات زیر می‌توان دست یافت:

الگوی کارآمدی که در این جستار، هفت روایت ممکن *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* را به‌صورت تطبیقی بررسی کرده است، به‌خوبی هنر راویان را می‌نمایاند. این روایت‌های ممکن ضمن نشان‌دادن بخشی از فنون روایی این آثار، قوانین حاکم بر محتوای روایت‌شدهٔ آنها را نیز بررسی کرد. اصولی که برخی از آنها آبشخور فرهنگی و اجتماعی داشته و برخی برخاسته از بستر اعتقادی و دینی موجود در فرهنگ ایران بوده و در عین‌حال به‌صورت مشترک و یکسان در هر دو روایت داستانی به کار گرفته شده است. مفهوم کلّی اصطلاح منطقِ روایت‌های ممکن، هنجارهایی را خاطر نشان می‌سازد که بر مبنای آن، به مضامین روایت شدهٔ *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* توجه نمی‌کند؛ بلکه بیشتر به نشانه‌های روایی کوتاه و گنگی می‌نگرد که در آغاز حُکم، مفهومی ساده و ابتدایی دارد. می‌توان گفت هنجارها بر پایهٔ منطقِ روایت‌های ممکن، در حقیقت روایت کل بخش‌های گوناگون داستان را در خود گنجانده است و با آشکار ساختن روایت‌های ممکن، رویدادهایی را که خواننده از چگونگی و کیفیّت آن غافل است، به‌گونه‌ای قطعی به او می‌رساند. کیفیّت بررسی شدهٔ روایت‌های ممکن در این جستار، تا حدّی است که مشکل بتوان مجموع آنها را در دیگر روایت‌ها و داستان‌های ممتاز کلاسیک یا حتّی معاصر یافت. این وجه، خود از غنای ادبی و فنّ روایت‌پردازی ایران در سده‌های پیشین حکایت دارد. نباید از حضور گستردهٔ اساطیر در *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* و به کل در روایت‌های حماسی منثور و منظوم غافل شد.

در این جستار، الگو و دستاورد ششم (لوحه‌ها

و طومارهای خاص)، از کارکردهای مارینا گیّار نبوده؛ و او از آن غافل مانده است. محور انسجام و شکل‌گیری روایت ممکنِ لوحه‌ها و طومارهای خاص، بسته به وجود اساطیر و کارکرد پویای آنهاست که اگر این اصل از روایت ممکن گرفته شود، دیگر بهانه‌ای برای شکل‌گیری این مضمون روایی ممکن وجود نخواهد داشت؛ مانند چنین برداشتی را در هفتمین روایت ممکن (دعا و اجابت آن) نیز شاهد هستیم، کیفیّتی که برخاسته از باور راستین ایرانیان در یکتاپرستی است.

سرانجام، با نگاهی کلّی به روایت‌های ممکن، حضور و نفوذ بالای عنصر طالع‌بینی و پیش‌گویی را بیش از پیش شاهدیم و نباید چیرگی و سیطره‌ای را از یاد ببریم که این باور در اعتقادات اساطیری و کهن بشر نخستین نیز وجود داشته است.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. مترجم: محمدرضا لیراوی. تهران: رخداد نو.

الأرّجانی، فرامرزبن‌خدادادبن‌عبدالله الکاتب (۱۳۸۸). *سمک عیّار* (۲ جلدی). تحقیق علی شاهری. تهران: صدای معاصر. چاپ چهارم.

بیغمی، محمّدبن‌علی (۱۳۸۱). *داراب‌نامه* (۲ جلدی). تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ دوم.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *فیروزشاه‌نامه*. به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. تهران: چشمه. چاپ اول.

حاجیان‌نژاد، علی‌رضا و سیّدان، مریم (۱۳۸۹). «تحلیلی ساختارگرایانه بر قصّهٔ امیر ارسلان». *فصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی (تربیت معلّم سابق)*. س ۱۸، ش ۶۷، صص ۷۰ – ۴۵.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۸). *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ نخست.

سرّامی، قدمعلی (۱۳۸۳). *از رنگ گل تا رنج خار*. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ چهارم.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار (همراه با مباحثی در آیین مهر)*. تهران: میترا. چاپ نخست.

کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۷). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز. چاپ چهارم.

گیّار، مارینا (۱۳۸۹). *سمک عیّار (جامعهٔ آرمانی مبتنی‌بر جوانمردی)*. مترجم: علی‌محمّد روح‌بخشان. تهران: کتاب روشن. چاپ نخست.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز.

وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزنگار.

یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر. چاپ نخست.

Bremond, Claude (1980). The Logic of Narrative Possibilities. *New Literary History*. V.11, N. 3, pp. 387 - 411, Full text & Theses: [database on-line]. Published by: The Johns Hopkins University Press, Stable URL: *http://www.jstor.org/stable/468934*. (Accessed: 22/10 /2012).