اصولِ هنرِ قصّه‌گویی، در ادبِ فارسی

محمدرضا شفیعی کدکنی

بخشی است از مقدمهٔ نگارنده بر متن کتاب «طرازالاخبار» که به زودی انتشار خواهد یافت.

از تأمّل در شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و تاریخ بیهقی و اسرارالتّوحید، به خوبی می‌توان دریافت که در آن سویِ هنر شاعری فردوسی و نظامی و در آن سویِ هنرِ نویسندگیِ بیهقی و میهنی، نوعی «نظریهٔ داستان» یا «بوطیقای حکایت و قصّه» در میان ایرانیان شناخته‌شده بوده است که نسل اندر نسل و سینه‌به‌سینه آن را به دوره‌های بعد انتقال می‌داده‌اند؛ امّا تا آنجا که نگارندهٔ این یادداشت اطلاع دارد کمتر کسی از قدما به تدوین اصول هنر داستان‌پردازی و قصّه‌گویی در ایران پرداخته است؛ همچنان که دربارهٔ دقایق هنر شاعری، با وجود شاعرانی به عظمتِ سعدی و مولوی و حافظ، جز کلیّاتی از عروض و قافیه و مقداری صنایع بدیعی، چیز مهمّی در باب «بوطیقا» یا فنِّ شعر به صورت مکتوب نداریم. ترجمهٔ میراث ارسطو، به‌گونهٔ خلاصه، در آثار ابن‌سینا و دیگر فلاسفهٔ ما، از این بحث خارج است.

یکی از موارد بسیار نادر و استثنایی، تا آنجا که دیده‌ایم، کتابِ طرازالأَخبار عبدالنّبیِ فخرالزمانی(متولد ۹۹۸- متوفی بعد از۱۰۴۱ هـ .ق) است که در عرصهٔ هنر داستان‌پردازی کتابی نادر و استثنائی است و در حقیقت سفینه‌ای است از مجموعهٔ آنچه یک قصّه‌پرداز، در اسلوب قدما، باید در اختیار داشته باشد تا بتواند از عهدهٔ کار خویش به خوبی برآید.

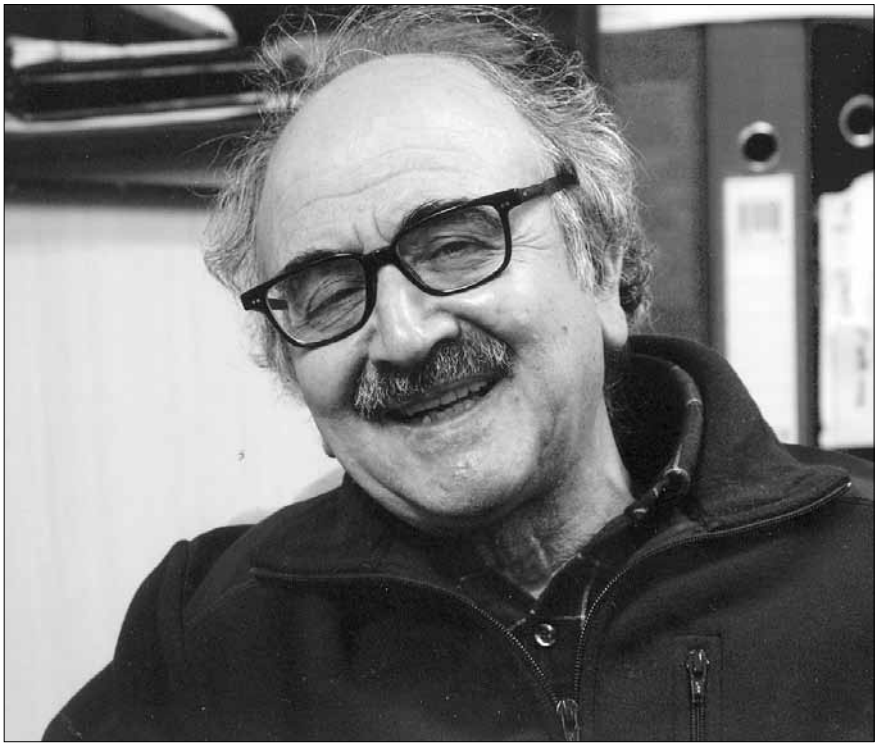
طرح اجمالیِ کتاب در چند سطر از این قرار است:

مقدمه: دربارهٔ سابقهٔ «قصهٔ امیرحمزهٔ صاحبقران» و دربارهٔ «صفتِ شخص قصه‌خوان» و بحث دربارهٔ اینکه «قصّه‌خوان» مقامی برتر از شاعر دارد و نیز دربارهٔ اینکه قصّه‌خوان قدر

خویش را بشناسد و اصول مروّت را رعایت کند و بحث دربارهٔ اینکه چه‌گونه قصّه را آغاز کند و چه‌گونه آن را به نقطه‌های حسّاس برساند و چه‌گونه آن را به پایان آورد. ما، در این یادداشت بیشتر دربارهٔ همین مقدمه و تحلیل مسائل فنّیِ آن بحث خواهیم کرد، امّا بقیهٔ ساختار کتاب به اجمال عبارت است از تقسیم قصّه‌ها به چهار نوع: «رزم»، «بزم»، «عاشقی» و «عیّاری» و هر کدام از این چهار نوع قصّه مسائل یا موضوعات و درونمایه‌ها و توصیف‌های ویژهٔ خود را دارد که مؤلف کوشیده است برای هر کدام از آن موضوعات و اوصاف و حالات از عصر رودکی تا روزگار خودش آنچه از نظم و نثر اهل ادب وجود داشته گلچین کند. مثلاً در توصیف میدان جنگ، آنچه شعر و نثر زیبا و توصیفی و تصویری در ادب فارسی از قرن چهارم تا عصر مؤلف وجود داشته، به ترتیب تاریخی در این بخش آورده است و ما در یک نگاه، انواع کوشش‌هایی را که شاعران و نویسندگان ادوارِ مختلف زبان فارسی دربارهٔ توصیفِ میدان جنگ داشته‌اند، و مؤلف برگزیده، در برابر چشم خویش داریم، همچنین در بزم و همچنین در قلمرو عشق و عاشقی و نیز ماجراهای عیّاری.

هر کدام از این چهار نوع genre قصهٔ ادبی را مؤلف در دوازده «طراز» طبقه‌بندی کرده و مسائل و توصیف‌های خاص آن «نوع» را به اشباع آورده است. با اطمینان می‌توان گفت که در عرصهٔ «توصیف» چنین گلچینی از نظم و نثر فارسی، هرگز دیده نشده است. در حقیقت فرهنگِ موضوعیِ صُور خیال و طبقه‌بندی تماتیکِ تمام چشم‌اندازهای موجود در این گونه‌های داستانی است. مثلاً در بخش «رزم» به آوردن نمونه‌هایی در زمینهٔ توحید و نعت رسول آغاز می‌کند و سپس به اشباع تمام آنچه از نظم و نثر قدما و متوسطین و معاصرانِ مؤلف دربارهٔ توصیفِ میدان‌های جنگ یا مرکب‌ها یا طلوع و غروبِ خورشید یا وصف دژهای استوارِ فتح‌ناشدنی و توپ و تفنگ و توصیف لشکرکشی‌ها و گفتگوی پهلوانان قبل از شروع جنگ و کیفیّتِ صف‌آراییِ ایشان و اقسامِ جنگ‌های مغلوبه و توصیفِ صحنه‌های غارت و تاراج و... برای قصه‌گوی لازم است.

بر همین قرار است بخش دوم که قلمرو «بزم» است. در این بخش نیز به دوازده‌گونه مسائل از قبیل شراب و میخانه و خم، یا ساقی و جام و صراحی، یا مطرب و مغنّی و سازها و آوازها و نغمه‌ها، یا وصفِ بهار و نوروز و باران، یا تابستان و پاییز و زمستان می‌پردازد و در این باب نیز فصلی ویژهٔ طلوع و فصلی ویژهٔ غروب دارد به تناسب نوع داستان که با نوع قبل ـ که حماسی و رزمی بود ـ متفاوت است. همچنین به توصیف باغ‌ها و میوه‌ها (میوه‌های ایرانی و میوه‌های ویژهٔ سرزمین هند از قبیل انبه و پان و...) می‌پردازد؛ همچنین توصیفِ قصرها و عمارات و کوه‌ها و مرغزارها و بیشه‌ها. در همین بخش است که فصلی گسترده دربارهٔ توصیف انواع شکارها از وحوش و طیور می‌پردازد و نیز تصویر میدان چوگان و گوی زدن و فصلی دیگر دربارهٔ انواع بزم‌ها و جشن‌ها و خوان‌ها و مائده‌ها و شمع و چراغ و...



• دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از: علی دهباشی)

در بخش سوم که ویژهٔ داستان‌های عشق و عاشقی است فصلی پرداخته در توصیف عشق و عاشق و حُسن و دل و در تمام این فصل‌ها به گردآوری انواع نمونه‌هایی که از نظم و نثر قبل از او وجود داشته است پرداخته. فصل دیگر این بخش جمع‌آوری تصویرها و توصیف‌هایی است که از حُسن و زیبایی و اقسام آن شده و نیز وصفِ کنیزکان و غلامان و توصیف اسب به تناسب موضوع و نیز وصف عاشق شدن و گفتگوی طالب و مطلوب و انواع خطاب‌های عاشقان و معشوقان. در این بخش نیز فصل‌هایی دربارهٔ طلوع و غروب دارد به تناسب موضوع و فصلی ویژهٔ توصیف شبِ فراق و توصیفِ گریه و زاری و بی‌قراری عاشق و نیز فصلی ویژهٔ تصویرِ شبِ وصال و در همین بخش است که فصلی را به گردآوری توصیف‌های مجالس عروسی و زفاف و تولّد فرزند می‌پردازد.

چهارمین بخش اصلیِ کتاب، بخش داستان‌های «عیّاری» است و از آنجا که کار عیّاران دستبرد به گنجینه‌ها و به دست آوردن اشیاء قیمتی است، این بخش را با توصیف زر و جواهر و دیگر احجار کریمه آغاز می‌کند و آنچه از نظم و نثرِ قدما و معاصرانش در این باب پسندیده، نقل می‌کند، بعد می‌رود به سراغ تصویر دزدان و عیّاران و قاصدان و فصلی می‌پردازد دربارهٔ یراقِ عیّاران از خنجر و کمند و فلاخن و زنگ و به تناسب ماجراهای عیّاران

فصلی دارد در تصویر زنانِ مکّاره و فصلی در توصیف ساحران و فصلی ویژهٔ توصیف‌هایی که دربارهٔ بیابان‌ها و راه‌های دشوار وجود دارد. این بخش نیز دو فصل ویژهٔ طلوع و غروب آفتاب را به تناسب فضاهای خاص ماجراهای عیّاران دارد و در دنبال آن فصولی دربارهٔ دیوان و بدرویان و جلّادان و زنگیان.

پنجمین و آخرین بخش کتاب، که خود دارای کمال اهمیّت است، به قول مؤلف ویژهٔ متفرقاتی است که به چهار بخشِ اصلی تعلق دارد و اجمالاً در نوزده عنوان یا سرفصل تدوین شده است: **۱)** دربارهٔ انسان و عقل و نفس و علم. **۲)** دربارهٔ وصفِ سخنوران و آداب سخن و خط و کتابت **۳)** دربارهٔ توکّل و عدل و شکر از یافتنِ سلطنت **۴)** صدق و راستی **۵)** نصیحت. **۶)** سخاوت و عدالت و تواضع **۷)** تدبیر و... **۸)** طاعت و ریاضت و اخلاص و پیری **۹)** تسکین غم و امید و بیماری و صحّت **۱۰)** دربارهٔ مدارا و توصیف مساجد و گرمابه‌ها **۱۱)** توصیف‌نامه‌های ملوک و جواب‌ها و صفتِ حاجبان **۱۲)** صفتِ مراسلات قضات و محتسبان و طبیبان و خطّاطان و نقّاشان و شاعران و سازنده‌ها (موسیقی‌دان‌ها و آهنگسازها) و قصه‌خوان‌ها **۱۳)** نمونه‌های ارسال مراسلات طالب و مطلوب و پدر و فرزند و جشن‌ها **۱۴)** صفتِ سادات و واعظان و زاهدان و عابدان و مردم شهر و توصیف شهرهای آبادان و شهرهای ویران و توصیف بازارها و مراقد و مشاهد **۱۵)** توصیف ماهِ رمضان و کودکی و جوانی و پیری و اجل **۱۶)** توصیف دریا و کشتی و رودخانه و آبگیر و ماهیان و چشمه‌ها **۱۷)** توصیف سفرها و قحط‌سال و بخل و کفرانِ نعمت **۱۸)** توصیف سیمرغ و اژدها و مار و شتر و گاو و... **۱۹)** سوگواری و مناجات.

تکرار می‌کنم که تمام اجزای این ابواب و فصول و توصیف‌ها، از طریق گزینش نمونه‌های نظم و نثر قدما و معاصران مؤلف است.

مؤلف قبل از اینکه شروع به متن کتاب کند، در پایان مقدمه فهرستی از مراجع و منابع کارِ خویش داده است که از دیدگاه کتابشناسی به تنهایی قابل بررسی است. زیرا مجموعه‌ای است؛ از دیوان‌های قدما و متوسطین و معاصران مؤلف و کتاب‌هایی در فن قصّه‌خوانی و موضوعات نزدیک به آن و نیز منظومه‌های حماسی و غنایی ادوارِ مختلفِ تاریخ ادب فارسی و همچنین کتاب‌هایی در تاریخ و فنون نزدیک به آن از قدما و متوسطین و معاصران مؤلف. بسیاری از این دیوان‌ها و منظومه‌ها امروز، دیگر موجود نیست.

مؤلف نمونه‌هایی از شعر قدما نقل کرده است که در هیچ جای دیگر دیده نشده است، حتی از شاعران معاصر رودکی. و چون از این دیدگاه، جای دیگر به تفصیل کارِ او را تحلیل و ارزیابی کرده‌ام در اینجا وارد بحثِ آن نمی‌شوم.

بازگردیم به بحثِ اصلی ما که نگاهی تحلیلی بود به بخش‌هایی از مقدمهٔ مؤلف دربارهٔ اصول هنر داستان‌پردازی و قصّه‌گویی.

هدف مؤلف، علاوه بر تعلیم اصولِ قصّه‌پردازی، یاد دادنِ «زبان معیارِ» هر دوره‌ای است تا خوانندهٔ کتاب بتواند مراحل تاریخیِ زبان فارسی و تحولات آن را پیش چشم داشته باشد. آنچه در زبان عصر ما «زبانِ معیار» خوانده می‌شود، در تعبیرِ مؤلف ما و معاصران او «روزمرّه» خوانده می‌شده است، چیزی نزدیک به حالتِ synchronic زبان یا زبانِ معاصر: «تألیفی حنیف از کُلِّ انتخاب قدیم و جدید در صفتِ هر چیزی ترتیب دهد تا روزمرّه و طرزِ انشاء و شعرِ هر زمانی بر دانایان این جزوِ زمان ظاهر گردد و برای سخنوران دستگاهی باشد...»

بنابر نظریهٔ ادبی یا بوطیقای مؤلف، قصّه از چهار «نوع» بیرون نیست: قصّهٔ رزمی، قصّهٔ بزمی، قصّهٔ «توصیف عشق و عاشقی» و قصّه‌های مربوط به «جریان‌های عیّاری». حق این است که این «حَصْرِ عقلی»ـ که مؤلف از انواع قصّه در جهان قدیم داشته ـ چندان هم دور از حقیقت نیست.

مؤلف، هنرِ قصّه‌خوان و قصّه‌پرداز را در نقل و آوردنِ عبارات و شعرهایِ از قبل آمادهٔ محفوظ در ذهن و ضمیرِ قصّه‌گویْ می‌داند و دربارهٔ خودش توضیح می‌دهد که وقتی جزء ملازمان محفلِ ممدوح خویش شده است «از امثال و اقرانِ خود مردم فهمیده و نکته‌سنجانِ پسندیده بسیار دید و از سخن‌ساز و نغمه‌طراز با جمعی خواجه تاش (= همکار) گشت که تا آن زمان به مانندِ ایشان کم دیده بود و هر قصه‌خوانی که در خدمتش (یعنی خدمتِ ممدوح) شعرِ مناسبی در قصه می‌خواند یا فقرهٔ نثری بیان می‌نمود، اغلب می‌دانست (یعنی در حافظه داشت) و آنچه نمی‌دانست شنیده بود و گوشْ‌زدِ هوشش گردیده.»

این بخش از هنر قصّه‌پرداز را که آمیختن قصّه‌گوییِ خویش به نقل شعرها و عباراتِ فصحای پیشین است، اصطلاحاً «مرصّع‌خوانی» می‌نامیده‌اند و کتاب عملاً برای گسترش همین زمینه در میان مخاطبانِ آن فراهم آمده است.

یکی از مسائل نیمهٔ دوم قرن بیستم، به ویژه در کشورهای پیشرفتهٔ جهان آن چیزی است که در مرزهای روانکاوی و ادبیات به آن «قصّه‌درمانی» fiction therapy می‌گویند. مؤلف ما و معاصران او، از چنین رازی آگاهی داشته‌اند و فلسفهٔ پیدایش هنرِ قصّه‌پردازی را مؤلف چنین بیان می‌کند که «یکی از خلفای بنی‌عباس مرضِ دِق به هم رسانید. حکمای نامیِ آن عصرـ هر چند در علاجِ کوفتِ خلیفه سعی نمودندـ به جایی نرسید [ند]. حکیم دانشمندی از اعراب به جهتِ دفعِ آن مرض، این قصّه را (یعنی قصهٔ امیر حمزهٔ صاحبقران را) تا «بربر» ترتیب داد و به طریقی که الحال متعارف است، روز به روز، به جهت خلیفه می[خواند] در جایی که کمالِ شیرینی داشت، می‌گذاشت (یعنی نقل را ناتمام می‌گذاشت) و روزِ دیگر از همانجا باز بر سر سخن می‌رفت؛ تا رفته رفته از استماع این حکایت شیرین آن علّت (= بیماری) بالکلیه برطرف شد. خلیفه بعد از صحتِ بدنِ خویشتن، اکثر اوقات، این قصهٔ غم‌زدا و شادی‌فزا می‌شنید، تا در میان مردم اشتهار یافت.»

بدین‌گونه می‌بینیم که پیشینهٔ نظریهٔ «قصّه‌درمانی» در فرهنگِ ملّیِ ما بسی کهنه‌تر از آن چیزی است که در میان فرنگیانِ عصرِ حاضر در نیمهٔ دوم قرن بیستم رواج گرفته است.

از تأمّل در مقدمهٔ مؤلف، به روشنی می‌توان دریافت که در روزگارِ او این قصّه‌پردازان چه نقشِ عظیمی در زندگی اجتماعی مردم عصر، به ویژه سلاطین، داشته‌اند. توصیفی می‌آورد از این که پادشاهان نام‌گذاری فرزندانِ خود را، از روی همین صحنه‌های داستان، اختیار می‌کرده‌اند. اگر در شبی که قصّه‌پرداز دربارهٔ ماجراهای فلان قهرمان سخن می‌گفته، خداوند فرزندی به پادشاه می‌داده است، پادشاه آن فرزند را به نامِ همان قهرمان نام‌گذاری می‌کرده است: «و این مقدمه اشتهار سرشاری دارد که جم‌جاهِ انجم‌سپاه [شاه اسماعیل صفوی] میلِ تمامی به قصّه داشته، چنانچه وقتی که ایزد تعالی به ایشان فرزندی عطا می‌فرموده، نام آن فرزند را نامِ پهلوانان قصّه می‌گذاشته. گویند در وقتی که تکلتوخان [زین‌العابدینِ قصّه‌گوی تبریزی مقیم تبریز در عصر شاه‌اسماعیل] سررشتهٔ قصّه به جنگِ «طهماسب» رسانده بود، روزگار، خَلَفی در کنارِ آن جهاندار نهاد (یعنی فرزندی برای او متولد شد)، وی را «طهماسب» نام کرد. و همچنین در جنگِ «القاص» یک پسرِ خود را مسمّی به «القاص» گردانید.

جالب‌تر اینجاست که این پادشاهان و مخاطبانِ قصّه‌پردازی چنان تحتِ تأثیرِ هنرنمائیِ این قصّه‌پردازان قرار می‌گرفته‌اند که خیال می‌کرده‌اند عین واقعیت است، به همین دلیل از قهرمانِ موردِ علاقهٔ خود، به نوعی حمایت می‌کرده‌اند و از قصّه‌پرداز با خواهش و تقاضا، درمی‌خواسته‌اند که خونِ او را به ایشان ببخشد و آن قهرمان را، در ضمنِ نقلِ داستان، نکشد «چون تکلتوخان [همان قصّه‌پردازِ معروفِ شاه اسماعیل]، یک مرتبه در خدمتِ شاه سررشتهٔ داستان به رزمِ «قهرش» و «لندهوربن سعدان» می‌رسانَد ـ به دستوری که داستان‌سرایان قدیم تهمتنِ مذکور را مقتول می‌سازند ـ او نیز در دستِ خسرو، «قهرش» را به قتل می‌رساند. شاه محبّتِ بسیاری به «قهرش» معدوم داشته، می‌فرماید که «التماس از مولوی (همان قصّه‌گوی) داریم که خونِ «قهرش» را به ما ببخشد» زین‌العابدین [تکلتوخان قصّه‌پرداز]، به عرض می‌رساند که «خون‌بها عنایت فرمایید تا نکشم» به هر تقدیر، «شاه خونِ او را (= خون «قهرش» را) به صد تومان می‌خرد»، و باز در جای دیگری از داستان، قصّه‌پرداز چنان به تصویر صحنه‌های جنگ و وقایع داستان می‌پردازد که شاه مجبور می‌شود خونِ یکی دیگر از قهرمانانِ موردِ علاقهٔ خودش را به قیمتی دو برابر قیمت قبل خریدار شود «و خونِ طهماسب بن عنقویلِ دیو را، نیز، از رویِ خواهش ـ به مقتضای وقت ـ به دویست تومان می‌خرد.»

شگفت اینجاست که این مداخله‌های عاطفیِ مخاطبانی از نوع پادشاه، مسیرِ داستان را عوض می‌کرده است. در کجای قصّه‌های فرنگی شما چنین چیزی را سراغ دارید؟ مولف بعد از نقل قضیهٔ خون‌بُها دادنِ شاه برای این دو قهرمان، می‌گوید: «و از آن تاریخ تا حال این دو گُندآور (= پهلوان) را قصّه‌خوانان ـ در قصّه ـ نمی‌کشند.»

مؤلف در شمارِ فوایدی که قصّه‌پردازی و قصّه‌خوانی دارد، متوجه یک نکتهٔ فرهنگی بسیار مهم شده است و آن اینکه در جوامع قدیم که مردم هر کوچه و محله‌ای لهجه‌ای داشته‌اند و هیچ وسیله‌ای (از نوع رادیو و تلویزیون و کتاب درسی و...) برای ایجاد زبانِ واحد و لهجهٔ استاندارد وجود نداشته این کارِ قصّه‌گویی یکی از راه‌های ایجاد زبانِ روزمره، یعنی زبانِ معیار، در میان مردم بوده است: «بر ارباب دانش و اصحاب بینش پوشیده و پنهان نیست که قصهٔ صاحبقران (همان «امیرحمزه») حکایتی است به غایت شیرین و افسانه‌ای است بی‌نهایت رنگین، با وجودی که دروغ است و از حلیهٔ صدق عاطِل، از خواندن و شنیدنِ آن فایده‌ها به «قصّه‌خوانان» و «قصّه‌شنوان» می‌رسد، اول آنکه متکلّم را، با مستمع، فصیح و بلیغ و «صاحبِ روزمرّه» در حرف‌زدن‌ها، می‌گرداند...»

بعضی از قواعدی که مؤلف رعایتِ آن را برای قصّه‌پرداز، ضروری می‌داند، در تحلیل نهایی، نشان می‌دهد که اینان به بسیاری از قواعد داستان‌پردازی، عملاً، آشنایی داشته‌اند. مثلاً می‌گوید: «و تفرقه در وقتِ سخن کردن به خویشتن راه ندهد تا از غفلت خود لَغْوی نگوید، بلکه از رزم به بزم نرود و از حکایتی، که می‌خواند، به حکایتی دیگر انتقال ندهد» و منظورش همان چیزی است که ما آن را انسجام و ترکیب و پرداختن قصّه از حشو و زواید می‌خوانیم.

ظاهراً نظریه‌ای که در سال‌های پایانیِ قرن بیستم، در محافل ادبی ما، می‌خواست رواج بگیرد و نگرفت، یعنی پایان عصر شعر و اینکه داستان جای شعر را گرفته، در عصرِ مؤلف هم طرفدارانی داشته و آن‌ها عقیده داشته‌اند که «قصّه‌پرداز» مقامی والاتر از «شاعر» دارد. به همین دلیل مؤلف فصلی پرداخته دربارهٔ «رجحان قصّه‌خوان بر شاعر» و در این فصل به این نتیجه می‌رسد که «محنت و ریاضتِ اربابِ نثر بیش از رنج و مشقّتِ اصحاب نظم است.»

تصوری که مؤلف از «قصّه‌پردازِ» مثالی و ایده‌آل دارد کسی است که بتواند دروغی را، که داستان است، آنگونه تصویر کند که «دانشوران روزگار» شیدای «افسانه و افسونِ» او شوند، همان «حقیقت‌مانندی» verisimilitude یا به تعبیر خود اینها «طَرَفِ وقوع» داشتن. و توضیح می‌دهد که چنین داستان‌پردازی، در تمام عالم، دو تا هم به زحمت می‌توان پیدا کرد.

یکی از مهمترین نکاتی که مؤلف در این مقدمه به آن پرداخته مسألهٔ انواع قصّه‌خوانی یا سبک‌های قصّه‌پردازی رایج در جهان اسلامی یا قلمرو عصر مؤلف است. او تمام راه‌ها و روش‌های موجود را در سه نوع طبقه‌بندی می‌کند:

۱) طرزِ اهلِ ایران
۲) روشِ مردمِ توران
۳) قانونِ هندوستان

و توضیح می‌دهد که چون اطّلاعِ دقیقی از شیوهٔ «اهل روم» (یعنی قلمروِ پادشاهانِ عثمانی) ندارد، از آنها یاد نخواهد کرد و از آنجا که در سرزمینِ عثمانی به ترکی و عربی

قصّه‌خوانی می‌کنند، کارِ آنها را عملاً خارج از موضوع کتاب خود می‌داند و از این توضیح و دیگر اشاراتش به خوبی درمی‌یابیم که در تمام ایران و در تمام توران (ماوراءالنهر) و در تمام هندوستان قصّه‌گویی به زبان پارسی رواج داشته و لاغیر. «و اینکه قاعدهٔ اهل روم (=عثمانی) در این فصل یاد نمی‌کند، باعث، این است که کمترین به آن مرز و بوم نرسیده (= نرفته) و آنچه شنیده بدان اعتبار نمی‌نماید که گفته‌اند، مصراع: «شنیده کی بود مانندِ دیده» و چیزی که در بابِ قصّه‌خواندن رومیان (اهالی عثمانی) مسموع شده ــ که دل به راستیِ آن گواهی می‌دهد ــ این است که ایشان قصّه را ـ که به ترکیِ رومی و ترکیِ قزلباش آمیخته است ــ می‌خوانند. هرگاه همچنین باشد این تألیفِ حنیف محتاج به شرح و بیان آن نیست.»

پس از این توضیح، به نقل شیوهٔ قصّه‌پردازیِ اهلِ ایران می‌پردازد و می‌گوید: در آغاز، نظمی که مناسب نوع داستان باشد می‌خوانند و بعد به توصیفِ راویان داستان می‌پردازند و آنگاه اندک اندک به مدح «حمزه» می‌رسند و سپس شروع در «سررشتهٔ سخن» می‌کنند. و توضیح می‌دهد که «در مناسب‌خوانی» از «براعت استهلال» پای بیرون نمی‌گذارند. منظور مؤلف از براعت استهلال در سراسر کتاب همین داشتن تناسب است، یعنی شعری که به تمام معنیِ کلمه به تصویر صحنهٔ داستان یاری رساند. و یادآوری می‌کند شعر باید کم خوانده شود «و کم خواندنِ شعر از برای آن تجویز کرده‌اند که مستمع را از مطالب بازمی‌دارد، بلکه از اصل مقصد او ـ که قصّه شنیدن است ـ دور می‌اندازد.» اینجا مؤلف به نکات بسیار دقیقی می‌پردازد که باید عینِ عبارت او نقل شود زیرا مشتمل بر دقایقی از فن قصّه‌پردازی است:

«و صاحبِ این فنِ رباینده باید، تا وقتی که قصهٔ او از بابتِ افسانه و حکایت باشد بر سرِ یک زانو نشسته شمرده و سنجیده حرف زند و چون به مقدمهٔ رزمی رسد گرمِ سخن شود و در وقتِ شمشیر زدن و گرز کار فرمودن به دو زانو نشیند، همچنان به جوش و خروش درآید که قصّه‌شنو از تکلّمِ او معرکهٔ جنگ را ــ در آن هنگامه‌ای که او قصّه می‌خواند ـ به نظرِ تصور معاینه[1] ببیند. و در وقتی که سررشتهٔ سخنِ سخنور به جایی رسد که یکی از دلیران، به تقریبی، بند پاره کند، البته بر سرِ دو پا نشیند و همچنان آن مقدمه را ـ با اندازِ پاره کردن ــ ادا و بیان نماید که گوی خود زنجیر گسیخته و مستمعان نیز او را از آن عالم تصور نمایند. و در کمان کشیدن و صندلی‌نشستن و کشتی‌گرفتن، اندازه‌ای ـ که به هر کدام نسبت دارد ـ از دست ندهد.

داستانِ «بزم» را شکفته و آرمیده بخواند و [داستان] «عاشقی» را ـ از بابتِ ناز و نیازِ طالب و مطلوب ـ با سرکشی و افتادگی بازگوید.

و در [نقل داستان‌های] «عیّاری» باید که باره کرد و قند شود (؟) و خود را به مردم

۱) معاینه: رویاروی ـ تصرف فارسی‌زبانان است در معایَنَهٔ عربی.

مضحک وانماید و تصرفات مرغوب به جهتِ «انگیز»[1] (= در اینجا interigue انتریگ یا کشمکش (conflict) در گفت و شنید «عمرو» و «بجشک» کند.»

در موردِ شیوهٔ اهل هندوستان این تفاوت را قائل است که قصّه‌خوان در «درآمدِ قصّه» چند بیت ـ از هر که باشد ـ در مدحِ بزرگی که در خدمتِ او سخت می‌گذراند، بخواند. پس از آن به قصّه‌پردازی مشغول گردد.

در مورد شیوهٔ اهل توران، یعنی ماوراءالنهر، می‌گوید اینان در «مرصّع‌خوانی» قائل به «براعت استهلال» (یعنی تناسب شعر با صحنهٔ داستان یا آغاز داستان) نیستند. آنچه دربارهٔ تمایزِ سبک قصّه‌گویی ایران و هند از یک سوی و ماوراءالنهر از سوی دیگر، نقل می‌کند نشان‌دهندهٔ تفاوتی است که در زبان فارسی ماوراءالنهر و فارسی ایران وجود دارد. می‌گوید قصّه‌پردازان تورانی «در وقتِ تکلم مقیّد به روزمرّه حرف‌زدن نیستند». این یادآوری او، امروز، به ما می‌فهماند که زبان ماوراءالنهری در عصر صفوی که گرایش به نوعی باستانگرایی (archaism) و لغات محلی خراسانی و مشرق ایران بزرگ دارد، برای مؤلف ما که اهل مرکز ایران است قدری از «زبان معیارِ» او دور می‌نموده است. این همان تفاوتی است که امروز بین فارسی تاجیکی بخارا و سمرقند و دوشنبه و بدخشان و فارسی ایرانی احساس می‌شود و شاید با زیادشدنِ فاصلهٔ زمانی و بعضی عوامل فرهنگی، این تمایز امروز بیش و بیشتر شده است.

مؤلف عقیده دارد که قصّه‌پردازان ماوراءالنهری در نقل داستان‌های «عیّاری» از دیگر انواع قصّه، موفق‌ترند.

آنچه تا اینجا آورده است، در حقیقت، آیینِ طرحِ داستان و «درآمدِ» آن است و مؤلف آن را «برآمد» می‌خواند. امّا در مسألهٔ «پایان» دادن به صحنه‌ها و از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر رفتن و آنچه ما امروز «تعلیق» یا «هولِ ولا» (suspense) می‌گوییم، او اصطلاح بسیار زیبای خود را دارد: «پابند» کردن و «پابندخوانی». «پابند» همان «تعلیق» و «هولِ ولا» است. حال از زبانِ خود او بشنوید که چه گونه تأکید می‌کند بر اینکه همیشه باید داستان را در نقطه‌ای نگاه داشت که خواننده تشنه و منتظر بماند:

«و قانون به انصرام (بریدن و قطع) رساندنِ فصلی از این داستان این چنین [است] که عِقْدِ جواهرِ سخن را در مقامی باید گسیخت که گمانِ «قصّه‌شنو» چنان باشد که بهتر از این مقدمه ــ در تمام قصّه ــ نخواهد بود، تا در استماعِ تتمهٔ آن بی‌تاب و مشتاق باشد و... این را «راویان» در اصطلاح «پابندخوانی» گویند.»

مؤلف در مطاوی بحثِ خویش به نکاتِ دیگری نیز اشاره می‌کند؛ مثلاً آنجا که معتقد

---

۱) «انگیز» را به احتمال قوی در معنی انتریگ یا به اصطلاح بعضی‌ها توطئه به کار می‌برد؛ مقایسه شود با «پابندخوانی» در دنبالهٔ این گفتار.

است «قصّه‌خوان» نباید «مذهبِ» خود را آشکار کند، یعنی باید همیشه «بی‌طرف» بماند، در عمق، اشاره‌ای هم هست به موضوع مداخله‌نکردنِ قصّه‌پرداز در اجزای داستان و سرنوشتِ قهرمانان. البته او بیشتر از این دیدگاه چنین پیشنهاد می‌کند که ممکن است پادشاه یا امیری که قصّه‌خوان در دربار و محفل اوست مذهبی جز مذهب قصّه‌خوان داشته باشد و آشکارشدن این تفاوت به زیان قصّه‌خوان تمام شود.

در پایان این یادداشت بد نیست توضیحی بدهم دربارهٔ اصطلاح «هولِ ولا» که در داستان‌نویسی معاصر به کار می‌رود به جای suspense: غالباً تصور می‌کنند که این ترکیب، صورتِ تحریف‌شدهٔ «حَوْلَ وَلا» در «لا حولَ ولا قوّة الاّ باللـه» است و آن را «حول وُ وَلا» به صورتِ عطف می‌نویسند. حقیقت امر، این است که املای درستِ کلمه باید «هول» باشد به همان معنیِ هراس و اضطراب و «وَلا» در این ترکیب چیزی است دقیقاً برابر «زمان و مکان» (time space) یعنی فضای حاکم بر حادثه، هم از دیدِ زمان و هم از دیدِ مکان. «وَلا» کلمه‌ای است فارسی کهن و صورت تغییر شکل‌یافتهٔ «والا» و «والاد» است و «والاد» مراحل مختلف سنگچین است. هر ردهٔ سنگچین را در برج‌ها و دیوارهٔ حصارها یک «والاد» یا یک «والا» می‌گفته‌اند و بعدها مجازاً به معنیِ «مرحله» ـ خواه این ویژگی در زمان باشد و خواه در مکان، و حتی زمان و مکان با هم ـ استعمال می‌شده است.

استعمالِ «ولا» به معنیِ «زمان»، از عصرِ تیموری در زبان فارسی مکتوب سابقه دارد و بسیار رایج است. در معنی «مکان» هم رواج داشته است و شاهدی که اینک در حافظه دارم از متون دورهٔ قاجاری و زندی: «از موزونانِ این ولا (یعنی شهر یزد) است» (تذکرهٔ میکده، ۲۴۲) و باز می‌گوید: «... یا بلوکِ میبد و اردکان... محوّلِ به ایشان و قرار و مدارِ امورِ آن ولا منوطِ به تصدیقِ آن ذی‌شأن بود.» (همانجا، ۲۴۳).

بنابراین بهترین معادل برای time space در فارسی که بعضی برای آن «زمکان» (زمان + مکان) را به کار بُرده‌اند، همانا، همین کلمهٔ «وَلا»ست. پس نباید آن را [«هول» و «ولا»] به صورتِ عطف نوشت، بلکه همان [«هولِ وَلا»] به صورت اضافه در معنی اضطرابِ حاکم بر فضای واقعه و حادثه درست است و موردِ نیاز.