

گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانه حسین کرد

اولریش مارزلف

درآمد

نظریه شعر شفاهی^۱ در حوزه ادبیات اقوام خاور نزدیک غالباً برای نواحی‌ای به کار رفته است که در آنها راجع به این سنت هنوز می‌توان کار میدانی کرد. در پایان سده سیزدهم هجری خواندن «سیره» عربی (یعنی حماسه مردمی) هنوز پررونق می‌بود (Lyons 1995; Reynolds 1995; Heath 1997). با این‌همه در دیگر نواحی، شعر شفاهی و هنر سخنوری به طور کلی زیر فشار سنگین تحولات نوین قرار گرفت. امروزه خُنیاگر تُرک، موسوم به «عاشق»، غالباً جنبه تصنعی دارد و تا مرتبه یک عنصر جذاب و غریب در مجامع مربوط به فرهنگ عامه تنزل یافته است. هنر نقلی ایرانی (Page 1979; Omidshafar and Omidshafar 1999) هم که مربوط به بازگویی داستانهای عامیانه - و نه فقط حماسه ملی ایران، یعنی شاهنامه فردوسی - است، بر پایه دانسته‌های فعلی ما تقریباً به کلی از میان رفته است. از سوی دیگر تجزیه و تحلیل نوشته‌های موجود اغلب این امکان را فراهم می‌آورد که ارزیابی دقیقی از تأثیر و کارکرد دانسته‌های ذهنی را در شعر شفاهی - که امروزه دیگر منسوخ شده (نک Zwettler 1978) - و به ویژه در روایت‌های شفاهی، انجام دهیم.

هدف مقاله حاضر معرفی نمونه‌ای از حوزه سنت ایرانی و نشان دادن فنون خلق اثر و برخی

۱. oral poetry. منظور شعرها و روایت‌هایی است که گویندگان حرفه‌ای براساس دانسته‌های ذهنی خود با سبک و سیاق خاص فی‌المجلس می‌گفته‌اند.

مفاهیم آن است. برای دستیابی به این منظور، شواهد و همچنین تحلیلی از سیاههٔ عبارات یا گزاره‌های قالبی موجود در نمونه‌ای خاص از ادبیات شفاهی را ارائه می‌کنم که متعلق به اوایل سدهٔ سیزدهم هجری است. ضمن به خاطر داشتن رویکرد عمومی نظریهٔ مربوط به ادبیات شفاهی (Foley 1988)، در اینجا اصطلاح «گزارهٔ قالبی» در معنایی نسبتاً گسترده و برای اشاره به عبارات تکرارشونده‌ای به کار می‌رود که معنایی خاص را می‌رسانند و این معنا لزوماً از ظاهر و ساختار خود عبارت به دست نمی‌آید. در این معنا، همچنان که نشان خواهیم داد، گزارهٔ قالبی ساده اغلب ابزاری ساختاری می‌شود که کارکرد نسبتاً مشخصی، نظیر متمایز ساختن زمان و فضا دارد. در طول داستان گزاره‌های قالبی بلند کوتاهتر می‌شوند، با این همه معنای ضمنی آنها گسترش می‌یابد؛ حتی یک واژه تنها هم، اگر به عنوان گزارهٔ قالبی به کار رود، چه بسا که باورها و دیدگاههای فرهنگی بسیاری را برساند.

داستان حسین کرد

متنی که در اینجا تحلیل می‌شود، روایت فارسی معروف به داستان حسین کرد است. حسین کرد متعلق به گونهٔ ادبی موسوم به «داستان عامیانه» است که ریشه در دوران پیش از اسلام دارد ولی تا اواسط سدهٔ سیزدهم هجری همچنان محبوب بوده است (Hanaway 1970, 1971, 1974). داستان عامیانهٔ فارسی آمیزه‌ای خاص از عناصری است که ریشه در سنتهای روایی یونانی، هند و ایرانی، و عربی دارند. ایران تا اواخر سدهٔ سوم پیش از میلاد که به دست اسکندر گشوده شد، دورانی طولانی را با فرهنگهای هند و ایرانی تبار سپری کرده بود؛ سپس زیر نفوذ فرهنگ هلنی قرار گرفت که برخی همانندیهای میان روایتهای فارسی با یونانی کلاسیک را می‌توان مربوط به این دوران دانست (Rundgren 1970-71). پیشینهٔ تأثیر و نفوذ عربی از سدهٔ نخست هجری به این طرف است، یعنی زمانی که ایران اسلامی شد و فرهنگ ایرانی و همچنین زبان فارسی تا مدتی در تنگنا قرار داشتند. هرگونه تلاش برای ترسیم نقش دقیق هر یک از این سنتها در داستان عامیانهٔ فارسی جسورانه می‌نماید و میان مقولات مختلف عناصر روایی هم، بی‌گمان توارد و همپوشانی زیادی وجود دارد. به‌طور کلی، احتمال می‌رود که عناصر عشقی و تخیلی یونانی باشند، در حالی که در روایت ایرانی تراژدی اهمیت بیشتری دارد و در سیرهٔ عربی هم جوانمردی و عیاری (گو اینکه در فرهنگ ایران پیش از اسلام هم سلحشوری جزء مهمی از آرمان جوانمردی بوده است؛ نک Zakeri 1995). یکی از مشهورترین نمونه‌های مثنوی داستان عامیانه - گذشته از نمونه‌های متعدد کوتاه و بلند دیگر - روایت ایرانی موسوم به کالیستنس

دروغین یعنی اسکندرنامه است (نک Southgate). حمزه‌نامه، یا رموز حمزه را از بسیاری لحاظ می‌توان همتای اسلامی شده داستان اسکندر انگاشت و آن درباره حمزه بن عبدالمطلب، عمومی حضرت محمد [ص]، است [Pitchett 1991]. بیشتر داستانهای این‌گونه ادبی ماجرای قهرمانان ایرانی، همچون سمک عیار (نک Gaillard 1987)، یا شاهان ایرانی پیش از اسلام را باز می‌گویند که داراب‌نامه و بهرام‌نامه نمونه‌های آن هستند.

داستان عامیانه در روزگار صفویان (۹۰۵-۱۱۳۵ ق) بالید، و علاقه خاص فرمانروایان مغولی هند، از جمله پادشاه مشهور آنان یعنی اکبر شاه (حک ۹۶۳-۱۰۱۴ ق)، به این‌گونه ادبی آوازه بسیار داشت. این‌گونه در دوره قاجار (۱۲۱۰-۱۳۴۴ ق) بار دیگر رونقی پرشور به دست آورد، و آن هنگامی بود که ورود چاپ در حفظ و گسترش شماری از داستانها که پیشتر فقط به صورت شفاهی روایت می‌شدند، نقشی مهم ایفا کرد.

کهنترین نسخه شناخته شده از داستان عامیانه حسین کرد، دست‌نوشته‌ای - و در حقیقت نسخه‌ای منحصر به فرد - به تاریخ ۱۲۵۵ هجری قمری است. این دست‌نوشته در مؤسسه زبانهای آسیایی فرهنگستان علوم روسیه در سنت پترزبورگ نگهداری می‌شود (نک Shcheglova 1975, no.1635). هر چند تجزیه و تحلیل این دست‌نوشته می‌تواند جزئیات مهم بیشتری به دست دهد، اما براساس شواهد زبان‌شناختی و نگارشی متن چاپی حسین کرد، شاید بتوان با اطمینان پذیرفت که انتقال از صورت شفاهی به قالب مکتوب، چندان پیش از زمان نگارش نسخه سنت پترزبورگ رخ نداده است. دو دلیل در تأیید این فرضیه وجود دارد: نخست آن که از حسین کرد هیچ دست‌نوشته دیگری، مقدم یا مؤخر، در جایی ثبت نشده است (منزوی ۱۳۵۲: ۳۶۷۸، شماره ۳۹۹۷۶)؛ و دوم آن که در حسین کرد انبوهی غیر معمول از گزاره‌های قالبی دیده می‌شود که کارکردهای گوناگونی دارند و الزاماً متعلق به دوره‌ای خاص نیستند و براساس آنها، همچنان که در ادامه بحث خواهد شد، متن ویژگیهای اجرای زنده را نشان می‌دهد که از جمله آنها پرداختن داستان، خلق تصویرهای تأثیرگذار، و خلاصه کردن روابط پیچیده با تک‌واژگان خاص است.

دوران سلطنت قاجاریان در ایران مقارن ورود چاپ، هم به صورت سنگی و هم حروفچینی، به ایران بود (Floor 1991; Shcheglova 1979). انسداد زمانی پس از نگارش نسخه سنت پترزبورگ، حرکت پر بار انتشار داستانهای عامیانه آغاز می‌شود. برخی از این داستانها همچون داستان عامیانه سلیم جواهری (Marzolph 1994b) اقتباسهایی نسبتاً دقیق از متونی هستند که پیشینه آنها را تا دوره صفویه می‌توان بازجست. بقیه ظاهراً مطابق سلیقه دوران قاجار

ساخته و ابداع شده‌اند که آشکارا تمایل شدیدی به داستانهای تخیلی، عیاری و عشقی داشت. حسین کرد متعلق به گروه داستانهای عیاری است. این داستان شماری عنصر تخیلی دارد و معدود بخشهای عشقی یا جنسی آن هم اغلب در پس‌زمینه هستند.

نخستین چاپ سنگی این اثر با جمعاً ۱۲۰ تصویر، در سال ۱۲۶۵ ق منتشر شد که باید گفت نسبتاً قدیمی است، زیرا اولین کتاب چاپ سنگی فارسی مصور (Marzolph 2000: 235) - یعنی برگردانی از داستان عاشقانه مشهور دنیای شرق، لیلی و مجنون (Pellat e.a. 1986) - چند سال پیش از این تاریخ - یعنی به سال ۱۲۵۹ ق - منتشر شده است. از آن تاریخ به بعد چاپهای مختلفی از حسین کرد انتشار یافته و این داستان یکی از موفقی‌ترین و ماندگارترین کتابهای موسوم به بازاری شده است (Marzolph 1994a, no.XXVI). شواهدی هست دال بر اینکه در دهه سی شمسی بخشهایی از حسین کرد را همچنان به صورت شفاهی نقل می‌کردند (امینی ۱۳۹۹: ۲۰۶-۲۰۹)، و تا اواخر دهه پنجاه شمسی نسخه‌هایی از آن به صورت کتابچه در قفسه کتابفروشیهای کوچک و بساطهای کتابفروشی کنار خیابان و پیاده‌رو عرضه می‌شد. این که حذف آن از بازار کتاب سالیان اخیر مربوط به تغییر نگرشهای اخلاقی حاصل از انقلاب سال ۱۳۵۷ بوده یا چیز دیگر، موضوعی است که برای بحثی گسترده‌تر می‌ماند (نک (Marzolph 1994d). اما گذشته از مسائل اعتقادی، دگرگونی ارزشهای اجتماعی را هم باید در نظر آورد. بنابراین حتی اگر هدف سیاست رسمی ایران دفع چیزی باشد که نفوذ زیانبار فرهنگ غربی پنداشته می‌شود، باز هم عادات و شیوه‌های ارتباطی در کل هنوز بدون تغییر باقی مانده است. هنوز هم در پایان سده چهاردهم هجری، حسین کرد کتابی (هرچند کم‌اهمیت) است که به منزله اثری سرگرم‌کننده و لذتبخش، و حقیقتاً جذاب، از آن استقبال می‌شود و کتابی است که می‌گویند همچنان آن شور و حال اجرای زنده را در خود دارد (عناصری ۱۳۷۲، ۱۳۷۵).

یک مشخصه متناقض نما از لحاظ سنت عامیانه این است که حسین کرد، که متن نسخه منتشره آن در تاریخی نسبتاً متأخر نگاشته شده، در عین حال واقعاً تنها داستان عامیانه‌ای است که ماجرای آن در دنیای خیالی نمی‌گذرد؛ بلکه برعکس، ماجراهای حسین کرد زمان و مکان کاملاً روشنی دارند. ویراستار نسخه‌ای از این داستان که برای نوجوانان فراهم آمده (حصوری ۱۳۴۴) حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید از جهت تاریخ شاید هیچ اشتباهی در آن نباشد.

این داستان در روزگار شاه‌عباس صفوی رخ می‌دهد که به سال ۹۹۶ ق در سن سی‌سالگی به تخت نشست و تا سال ۱۰۳۸ حکومت کرد. آغاز سلطنت شاه‌عباس قدیم‌ترین تاریخی است که می‌توان برای این داستان در نظر گرفت؛ آخرین تاریخ ممکن مربوط به دومین شاه اشاره شده در داستان یعنی اکبرشاه، پادشاه مغول، است که طی سالهای ۹۶۳ تا ۱۰۱۴ حکومت می‌کرد. اینکه حسین با هر دو در یک دوره نسبتاً کوتاه دیدار دارد، ایجاب می‌کند که بگوییم این دیدار بایستی

در دو دههٔ میان سالهای ۹۹۶ق و ۱۰۱۴ق رخ داده باشد. داستان با روایت واقعه‌ای آغاز می‌شود که در شهر بلخ، در آسیای میانه، روی داده است. با این همه، مکانهای اصلی اشاره شده در ادامهٔ داستان، در ایران یا هند قرار دارند: شهر تبریز، در شمال غربی ایران، که در آنجا حسین، اندکی پس از جمله‌های مقدماتی، وارد داستان می‌شود. شهر مشهد در استان خراسان، واقع در شمال شرقی ایران؛ اصفهان، پایتخت صفویان، در جنوب غربی ایران؛ شهر هندی حیدرآباد؛ و جهان‌آباد، پایتخت اکبرشاه.

برای شناختن کارکرد و نقش گزاره‌های قالبی در داستان حسین کرد، دست‌کم مقدمه‌ای کوتاه در باب محتوای این داستان عامیانه ضروری می‌نماید. داستان حسین کرد ساده و از بسیاری جنبه‌ها کاملاً سراسر است و آشکار است و با یادآوری این نکته آغاز می‌شود که حاکم تبریز، از فرمانبران شاه‌عباس صفوی، به بلخ تاخته و آنجا را ویران و غارت کرده بود. آنگاه حاکم بلخ دست یاری به سوی شاه خطا، یعنی مغولستان (موسوم به خان جهان) دراز می‌کند. پادشاه آنجا دو سردار و به همراه هر یک سپاهیانی چند می‌فرستد تا در تبریز و اصفهان آشوب به پا کنند و در نهایت شاه‌عباس را براندازند. یکی از این دو سردار، به نام ببرازخان، به تبریز می‌رود و با قتل و غارت در آنجا هراس می‌افکند و در حالی که حاکم و مردانش یاری مقابله با او را ندارند، حسین به یکباره از راه می‌رسد و به ایشان خدمت می‌کند. حسین از نیرویی تقریباً فوق بشری برخوردار است، با این همه نه رزم آموخته است و نه آداب اجتماعی می‌داند. او از همان هنگام ورود به داستان، در کانون آن جای می‌گیرد. پس از درگیری‌هایی با ببرازخان، او را شکست می‌دهد و می‌رود تا انتقام دوستی را بگیرد که حاکم مشهد بیرحمانه با وی رفتار کرده بود. سرانجام هم راهی پایتخت، یعنی شهر اصفهان، می‌شود و در آنجا شاه بی‌احتیاط را (که شبانگاه با لباس مبدل در شهر به راه می‌افتد) از بند دومین گروه جنگاوران مغول و از یک نجات می‌دهد. حسین کرد، پس از درگیری‌هایی، از بیکان را می‌کشد و دمی چند به فراغت و کامکاری و تحسین مرد رقصندهٔ جوانی و اندکی پس از آن هم به کامجویی مطربه‌ای می‌پردازد. چون شاه‌عباس بر آن می‌شود تا حسین را در سپاه خویش به خدمت گیرد، وی سر باز می‌زند، اما در عوض برای نشان دادن یکه‌تازی خویش، داوطلب می‌شود تا برود و خراج هفت‌ساله را از اکبرشاه، پادشاه گورکانی بستاند؛ پس راهی هند می‌شود و به دنبال ماجراها و درگیری‌ها و ناکامی‌های بسیار، سرانجام مقبول اکبرشاه واقع می‌شود و در واقع ستایش و تحسین او را برمی‌انگیزد. حسین پس از یک سال تمام خدمت در دربار اکبرشاه، به وطن باز می‌گردد و داستان، اندکی پس از بازگشت موفقیت‌آمیز وی به اصفهان، با پایانی باز تمام می‌شود.

طرح اصلی داستان ریشه در رقابت میان ازبکان آسیای میانه و قزلباشان ایران، متعلق به دو گروه قومی و دینی (ازبکان سنی و ایرانیان شیعی)، دارد و همین موضوع را هم بازتاب می‌دهد.

اما راجع به تدوین داستان، باید گفت که طرح اصلی را با مجموعه قابل توجهی از تکرارها، کنش و واکنش و جنگ و گریزها و جزئیات دیگر آراسته‌اند. در حالی که رشته رویدادهای داستان گاه بسیار تکراری به نظر می‌آیند، اما شخصیت حسین یک روند تکامل و بلوغ را طی می‌کند. از همان آغاز داستان که قصابان بر آن می‌شوند تا گوسفند پیشکشی وی برای حاکم را از او بگیرند و او با خشمی ناگهانی و مهارناپذیر آنان را می‌کشد، نیرومند، بی‌باک و دلیر می‌نماید. با این همه از سوی دیگر حسین کرد در مواردی هم غافل از خطرهای پیش روست؛ از این رو گرفتار می‌شود، از پا درمی‌آید و تا آستانه کشته شدن می‌رود. اما اندکی بعد نیرومندتر از قبل دوباره ظاهر می‌شود. حسین کرد در مشق جنگ تکامل می‌یابد و پخته می‌شود، ولی در همه عمر از لحاظ روابط اجتماعی همچنان خام و بدوی می‌ماند. به تنها چیزی که واقعاً علاقه دارد، حفظ استقلال خویش است و برتری و تفوق ارباب را فقط هنگامی که ناچار می‌شود، می‌پذیرد. آموزش فنون رزم، سرانجام از او پهلوانی تقریباً شکست‌ناپذیر می‌سازد. با این همه آسایش طلبی اش جای انتقاد از او را باز می‌گذارد. برخوردهای عاطفی معدود وی با زنان هم، که یکی از آنها به لحاظ داستانی به اوج می‌رسد، چیزی فراتر از صحنه‌های فرعی زائد نیستند و کمکی به تقویت روابط اجتماعی او نمی‌کنند.

داستان حسین کرد سرشار از حيله‌گريها و نبردها، خطرکردنها و لاف‌زدنها، تهاجمها و دفاعها، بی‌رحمها و ناسزاگوئيهاست. با این همه دشوار بتوان شخصیتها را در کاری کاملاً تکراری دید. شاید بتوان گفت که، گذشته از دیگر ویژگیهای مهم، از یک عنصر مهم دیگر داستانهای عامیانه فارسی هم بی‌بهره است. در اغلب داستانهای عامیانه، از جمله داستان بسیار مشهور حمزه‌نامه، دو شخصیت برجسته هست: یکی قهرمان تهیدست و کاملاً مثبتی که فوراً برای مقابله می‌شتابد. وی مبارزه می‌کند، در دام عشق می‌افتد، و هموست که اسیر و شکنجه می‌شود. دیگر اینکه با این همه او بیشتر اوقات دوستی صمیمی، یعنی یک عیار، را به دست می‌آورد که در این داستان شخصیتی است هم زیرک و هم نابکار. این عیار هم قصد دارد و هم در واقع ناچار است همه آن کارهایی را انجام دهد که قهرمان مجاز به انجامشان نیست: برای دشمن فریبی جامعه زنان می‌پوشد، دشمن را چیزخور می‌کند، دست به دزدی می‌زند، باج می‌گیرد، و خلاصه مرتکب تمام اعمالی می‌شود که در مبارزه چه بسا اخلاقی بودنشان زیر سؤال باشد؛ با این همه فقط به قصد یاری قهرمان و برای دستیابی به هدف مشترکشان - یعنی پیروزی بر دشمن، که مفهوم مقهور شدن شر را دارد - دست به چنین کارهایی می‌زند.

در حسین کرد هرچند قهرمان اغلب یاریگری هم دارد، اما در بیشتر موارد خود حسین در نقش عیار عمل می‌کند. این موضوع هنگامی بیشتر به چشم می‌آید که قهرمان لوازم مشخصه عیاری را به کار می‌برد (که به همه اینها با صفت «عیاری» اشاره می‌شود). چیزهایی از قبیل پرده،

شمعچه، پنجه^۱ (آلت کوچک جام‌مانندی که هنگام بیهوش کردن دشمن به کار می‌رود)، کلاه، و غیره. وانگهی، در حسین کرد کاملاً خلاف صورت رایج که در آن قهرمان به منزله «خوب» مطلق است، جنگجویان دو طرف - آدم‌های خوب و بد - به شدت ناسزا می‌گویند، خود را با لافزنیهای یاره و نامعقول معرفی می‌کنند، متعاقب غارت کردن ضرابخانه، در شهر رعب و وحشت پدید می‌آورند، شبیخون خوردگان را تحقیر می‌کنند و بالاخره بلافاصله پس از فراغت از کار، با می‌گساری خوش می‌گذرانند. در حالی که شاید بتوان اذعان داشت که به‌طور کلی قهرمانان و دیگر شخصیت‌های ادبیات عامیانه همواره رو به تعادل دارند، در حسین کرد به‌واسطه استفاده از شخصیت‌پردازی قالبی جنبه روانشناختی آنها سطحی است. آشکارا می‌توان دید که هدف داستان شخصیت‌پردازی ژرف نیست؛ حتی اگر داستان در یک زمینه تاریخی مشخص اتفاق بیفتد، باز هم قهرمان خاصی را معرفی و جاودانه نمی‌کند. حسین هرچند به اسم تشخیص می‌یابد و متمایز می‌شود اما باز محدود در قالب پیشامدهایی می‌ماند که یک مبارز باید با آنها رویارو شود. وانگهی در جریان رویدادها حسین به قهرمانی قالبی مبدل می‌شود، یعنی یک قالب تشخیص‌یافته مؤثر در درون شبکه‌ای از انواع گزاره‌های قالبی که داستان را فراگرفته‌اند، ساختار آن را سامان می‌بخشند و پیمای فراتر از معنای تحت‌اللفظی عبارات را ایفا می‌کنند.

گزاره‌های قالبی

در درون داستان حسین کرد چندین نوع مشخص از گزاره‌های قالبی را می‌توان بازشناخت: اول، گزاره‌های قالبی عمومی که روند داستان را شکل می‌بخشند؛ دوم، آن گزاره‌های قالبی که نکات، کنشها، احساسات، یا کیفیاتی را دربر دارند؛ سوم، گزاره‌های قالبی کوتاه که به مفاهیم پیچیده اشاره دارند. آنچه در زیر می‌آید، نتایج دسته‌بندی شده پژوهشی تحلیلی است که بر روی متداولترین گزاره‌های قالبی به کار رفته در حسین کرد انجام شده است. به سبب در دسترس نبودن چاپ انتقادی این اثر، ارجاعها به چاپ بازاری‌ای است که در اواخر دهه ۱۹۵۰ شرکت نسبی کانون کتاب منتشر کرده است (نک (Marzolph 1994a:no.52)). این چاپ بخصوص، که در مقایسه با اولین چاپ سنگی کتاب، پایان آن اندکی کوتاهتر است، حدود ۴۳ هزار واژه دارد. ارجاعات به متن، هم به صفحه و هم به سطر، است. آنجا که مناسبتر دیده‌ام از پایین سطر شماری کرده‌ام: از این رو ۳/۱۸- یعنی سطر سوم از پایین صفحه ۱۸. به همراه عبارت فارسی، در موارد لازم یادداشت‌هایی توضیحی هم آمده است.

۱. صورت درست این واژه «نچه»، به معنای نی کوچکی است که برای بیهوش کردن به کار می‌رود. این واژه در چاپهای غیرمنفح حسین کرد به صورت «پنجه» و «نچه» آمده و نویسنده مقاله نیز همان صورت را ضبط کرده

۱. گزاره‌های عمومی

۱.۱. گزاره‌های مقدمه‌ای

«اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین‌گفتار [...] بدین‌گونه روایت نموده‌اند که ... (۹/۲-).

این گزاره، مقدمه معمول داستانهای عامیانه است و در حقیقت در بسیاری از نسخه‌های خطی و متون چاپ‌شده دیگر هم به کار رفته است. این گزاره به سجع، یعنی یک نوع نثر قافیه‌دار ساده (با قافیه اخبار، آثار، گفتار) است. در ادبیات فارسی طوطی معمولاً اشاره است به جانوری که توان سخن گفتن به زبان آدمی دارد و به نحو بارزی در طوطی‌نامه تصویر شده است که روایت فارسی داستان هندی شوکه سبتیتی (هفتاد حکایت طوطی) است (نک Marzolph 1979).

۲.۱. گزاره‌های درونی

در سنت شفاهی، گزاره‌های درونی شنونده را مستقیماً خطاب می‌کنند، جز در مورد بسیار متداول و مشخص‌نشده «القصه ...» (یعنی «خلاصه آن که ...»؛ ۱۷/۹، ۱۴/۱۰، ۱۳/۱۸، ۸/۲۰، ۷/۲۴، و غیره؛ در مجموع ۲۴ مورد). این گزاره‌ها اغلب برای بیان تغییر نقطه دید راوی و در نتیجه تغییر شخصیت، جریان داستان، و صحنه به کار می‌روند. نقال ایرانی ترجیح می‌دهد پیش از شروع صحنه‌ای دیگر، صحنه قبلی را ببندد، و به ندرت پیش می‌آید که با صحنه‌های موازی و لایه‌لایه کار کند: هنگامی که کنش فلان شخص به پایان رسیده است، وی را دقیقاً کنار می‌گذارد (گزاره می‌گوید: «داشته باش!»)، پرونده روایت فلان شخص را می‌بندد و پرونده بهمان شخص را می‌گشاید (از ... بشنو)؛ بسیار کم پیش می‌آید که به گذشته باز گردد یا به توضیحات موازی‌ای بپردازد که ارتباط درونی دارند. در حسین کرد گزاره‌هایی از این دست وجود دارند که عبارت‌اند از:

«اما چند کلمه از ... بشنو» (۱/۲-، ۱۴/۱۲، ۱/۱۴، ۱۴/۱۶، ۶/۱۸، ۱۸/۱۸، ۱۳/۲۱، و غیره؛ جمعاً ۲۲ مورد)

«تا به داستان او برسیم چند کلمه از ... بشنو» (۴/۸، ۱۵/۷)

«اینها را داشته باش، چند کلمه از ... بشنو» (۱۷/۴۰)

«چند کلمه عرض کنم از ...» (۹/۴۱)

«اینها را داشته باش، اما ...» (۲/۴۴، ۱۹/۴۳، ۱۴/۵۶، ۱۱/۷۳، ۳/۸۸، ۸/۹۳، و غیره؛ جمعاً ۲۵

مورد)

«اما از ... بشنو» (۲۰/۶۰، ۱۳/۶۱، ۵/۸۶، ۳/۹۰، ۷/۹۱؛ جمعاً دوازده مورد).

این رده از گزاره‌های درونی را به وفور در قصه‌های مشدی گلین‌خانم، یعنی تنها قصه‌گوی زن ایرانی می‌توان دید که مجموعه تقریباً کاملی از قصه‌هایش را گردآوری کرده‌اند. کمتر مجموعه‌ای از روایت‌های ایرانی را می‌توان یافت که به‌طور کامل ثبت و ضبط شده باشد (نک Marzolph 1993: cols. 256-259)؛ از این رو قصه‌های مشدی گلین‌خانم، شامل ۱۱۷ متن روایت شده به یک سبک ثابت، مجموعه ارزشمندی را تشکیل می‌دهند. هنگامی که در اواسط سده نوزدهم الول ساتن، ایران‌شناس انگلیسی، حکایت‌های او را (به‌صورت مکتوب) ثبت می‌کرد، این قصه گو هفتادساله بود (Elwell-Sutton 1980). در دیباچه گردآورنده، وی قصه‌گویی توانا معرفی شده و آمده است که گنجینه عظیمی از قصه‌ها را از بر داشت که حاصل یک عمر تجربه و ممارست بود. در قصه‌های منتشر شده از گنجینه وی، متداولترین گزاره‌ها گونه‌هایی از رده کوتاه‌شده «فلان رو داشته باش/بذار، بیا/برو (بریم/برید) سر بهمان» هستند (Marzolph 1994c:ii,25f). از مقایسه حسین کرد با گنجینه منتشر شده قصه‌های مشدی گلین‌خانم، می‌توان دید که در حسین کرد شمار گزاره‌های برابر غالباً بیشتر است. در درون مجموعاً ۱۸۰ هزار واژه داستانهای منتشره مشدی گلین‌خانم، کمتر از چهل مورد گزاره این‌چنینی یافت می‌شود؛ اما در حسین کرد، با تقریباً ۴۳ هزار واژه، و در مجموع شصت مورد گزاره، تراکم گزاره‌ها بیش از شش برابر قصه‌های مشدی گلین‌خانم است. این پدیده نظریه خاستگاه شفاهی حسین کرد را - در مقایسه با اعتبار قصه‌های مشدی گلین‌خانم - دستخوش تردید نمی‌کند، بلکه خاطر نشان می‌سازد که طولانی بودن روایتی نظیر حسین کرد ساختار آن را نسبتاً پیچیده‌تر کرده است؛ به عبارتی، داستان به قهرمانان متعدد و رویدادهای مختلفی اشاره دارد که بارها جداگانه یا به‌صورت موازی در لحظاتی خاص ظهور می‌یابند. این پیچیدگی نسبی، تغییر وضعیت و چرخش میان صحنه‌های مختلفی را ایجاب می‌کند که شمارشان بسی بیشتر از قصه‌های کوتاه و عامیانه مشدی گلین‌خانم است که ساختار ساده دارند. از این منظر، تفاوت تراکم گزاره‌های قالبی بیشتر به طرز و سبک روایت مرتبط است.

۱.۲.۱. گزاره‌های زمانی

به‌طور کلی باید به گزاره‌هایی زمانی اشاره کرد که بیش از هر چیز مربوط به اعلام آغاز شب (۱۷/۹، ۳/۱۷، ۱۲/۲۲، ۷/۲۶، ۱۱/۳۱، ۲۰/۳۹، ۹/۵۸، ۷/۶۵، ۱۱/۸۶، ۱۲/۹۶) یا برآمدن روز (۱۵/۱۲، ۱۴/۱۶، ۴۳/۲۱، ۱۸/۲۸، ۱۰/۴۳، ۱۲/۴۵، ۱۳/۵۴، ۸/۵۵، ۱/۵۸، ۱۳/۸۵، ۱۵/۱۱۱، ۸/۱۱۶) هستند. با این همه، این گزاره‌ها ارتباطی با هدف اصلی تحلیل حاضر ندارند. این گزاره‌ها پیشینه کهنی در سنت منظوم و منثور دارند و اساساً از اسلوبهای ادبی نشأت می‌گیرند.

۳.۱. گزاره‌های پایانی

گزاره پایان داستان حسین کرد، یعنی «تا برهم زنده لذات بر ایشان بتاخت» (۱۵/۱۵۲) - که داستانهای عاشقانه هزارویک شب را فریاد می‌آورد - در واقع گونه اسلامی آن نوع پایان خوشی است که در بسیاری از داستانهای عامیانه اروپایی دیده می‌شود. باین همه، برخلاف خیالپردازی در مورد خوشیهای ابدی در داستانهای اروپایی - یا دست‌کم خوشبخت بودن قهرمان تا زمانی فراتر از زمان داستان - پایان خوش ایرانی، مطابق با اخلاق اسلامی، با خاطر نشان کردن برتری حکم الهی و لزوم تسلیم (معنای اولیه واژه عربی «اسلام») انسان در برابر مشیت خداوندی، بر محدود بودن عمر انسان و بیهودگی و بی‌ارزشی لذات دنیوی تأکید می‌کند.

۴.۱. ضرب‌المثلها

استفاده از ضرب‌المثل (نک (Marzolph 1999:167-169) الزاماً نه نشانگر شفاهی بودن، بلکه موضوعی مربوط به سبک شخصی است. باز هم از مقایسه حسین کرد با قصه‌های مشدی گلین‌خانم درمی‌یابیم که گلین‌خانم در استفاده از ضرب‌المثل‌های روزگار خود بسیار متبحر بوده است (Marzolph 1994c:ii,29f.). برعکس، راوی حسین کرد فقط گهگاه ضرب‌المثل به کار می‌برد: سه نمونه استخراج شده از این داستان اینها هستند:

«شب قلعه مرد است» (۱۴/۲۷).

«الوعده وفا» (۱۹/۱۴۳).

«شتر دیدی؟ - جای پایش را هم ندیدم!» (۱۶/۳۰).

در حالی که دو ضرب‌المثل نخست روشن و بی‌نیاز از توضیح هستند، سومی نیاز به شرح و تفصیل دارد. این ضرب‌المثل بارده‌ای از قصه‌های جهانی ارتباط دارد که با عنوان AaTh 655A: «شتر سرگردان و نتیجه‌گیریهای هوشمندانه» طبقه‌بندی می‌شوند (Aarne/Thompson 1973:231؛ انجوی ۱۳۵۶: ۲۲۴-۲۱۹؛ Marzolph 1992:ii,no.416): چند برادر از روی نشانه‌های بازمانده در راه مشخصات دقیق شتری سرگردان را حدس می‌زنند و هنگام بازگویی دانسته‌های خود به صاحب شتر، که در پی مال خویش است، وی آنان را به دزدیدن حیوانش متهم می‌کند. در معنایی تمثیلی، منظور گوینده از انکار دیدن جای پای شتر، پرهیز از دردسر آفرینی برای خود است (قس (Haïm 1956:275).

۲. گزاره‌های محتوایی (بیان قالبی برخی نکات، کنشها، احساسات، یا کیفیات) انواع بسیاری از گزاره‌های موجود در حسین کرد با جنبه خاصی از محتوا یا کنشها ارتباط دارند. ویژگی قالبی بودن این عبارتها تنها از تکرار آنها معلوم نمی‌شود. همچنین بیشتر آنها در

صورت‌های فشرده و کوتاهی آمده‌اند که به صورت‌های مفصل پیش‌گفته در متن اشاره دارند.

۱.۱.۲. نکات و کنشها

۱.۱.۲. ویرانگری

حسین کرد روایتی از جنگ، مبارزه و غلبه، و از این رو تا حد زیادی درباره ویرانگری است. گزاره نهایی آن برای ویرانگری، تعبیر «آتش روشن نمودن» است. این عبارت به صورت‌های کوتاه و بلندی می‌آید که مفصل‌ترین صورت آن چنین است: «چنان آتشی روشن نمود که دودش چشمة روشن خورشید را تیره و تار نمود» (۴/۲-، ۳/۳، ۶/۳، ۱۵/۳، ۲۱/۳، ۹/۴، ۱۳/۱۳، ۱۵/۱۸، ۴/۳۶، ۱۲/۳۶، ۱۹/۴۲، ۷/۴۳، ۵/۵۵، و غیره؛ جمعاً ۲۷ بار). خود قهرمان به عنوان «آتشبار» معرفی می‌شود که حاکی از توان آتش‌افروزی و آشوب (اشاره به تیره و تار کردن خورشید) و برانداختن حکومت‌های موجود است. میان ذکر این گزاره برای توصیف یک نکته و واقعیت (نظیر ۱۵/۱۸) یا استفاده از آن به منزله تهدید (همچون ۱۳/۱۳) تفاوت قابل مشاهده‌ای نمی‌توان یافت. گاه، و به‌ویژه در چندین نمونه موجود در اواخر داستان، این گزاره با این لافزنی گسترش می‌یابد: «... که در داستانها بازگویند» (۱۴/۱۳، ۲۰/۱۰۲، ۹/۱۲۲، ۱۸/۱۲۸، ۵/۱۳۹، ۱۳/۱۵۱). شاید بتوان پنداشت که این گزاره گویی نه برای افزایش معنای گزاره اصلی، بلکه از آن رو به کار رفته که قدرت گزاره اصلی رو به افول نهاده بوده و اینک تجدید قوای آن لازم می‌نموده است.

۲.۱.۲. تحقیر کردن

هم دشمن و هم قهرمان، هنگامی که حریف خود را گرفته و در بند کرده‌اند (اغلب مقابل یک درخت) او را به شیوه‌های خاصی تحقیر می‌کنند. صورت ملایمتر، یعنی سرتراشی (۱۳/۵، ۱/۱۶، ۱۹/۸۳، ۶/۹۳)، در واقع از بین بردن نشانه‌های ظاهری حیثیت و اعتبار حریف است. تحقیر بیشتر با گونه‌هایی از گزاره «ریش و سبیل تراشیدن» (۳/۲-، ۶/۳، ۲۰/۱۶، ۹/۱۸، ۱۶/۹۷، و غیره، جمعاً پانزده مورد) بیان می‌شود. اوج تحقیر از طریق گسترش این عمل تا «ناخن کشیدن» (۲۱/۱۴، ۱۸/۱۷، ۱۴/۵۷، ۷/۹۷، ۱۱/۹۸، ۱۷/۹۹، ۱۷/۱۲۲، ۱۵/۱۳۹، ۲۱/۱۴۵) است. برای خواننده امروزین حسین کرد این عمل تجاوزگرانه، از جمله وقتی که قهرمان حتی پس از اقرار حریف و لو دادن مخفیگاه گنج می‌گوید «باید ریش و سبیل را بتراشم»، غالباً نمایش چندان مهیجی از قدرت به‌نظر نمی‌آید. و بدتر از آن بریدن سبعمانه اعضای جایگزین ناپذیر سر، و صراحتاً گوش یا بینی (۱۸/۵۲، ۸/۹۵)، یعنی صورتی از تجاوز است که آشکارا رسوا و نشاندار کردن شخص مورد حمله به منزله گنهکار است. در یک مورد منحصر به فرد، حریف را با

پوشاندن لباس زنانه بسی بیشتر تحقیر می‌کنند (یک دست لباس زنانه به او بپوشانید؛ ۱۶/۹۷). مورد اخیر از همه جالبتر است، خاصه اینکه می‌بینیم در صحنه‌ای دیگر یاور قهرمان به خواست خود لباس زنانه می‌پوشد و حتی تا آنجا پیش می‌رود که ریش و سیبش را هم می‌تراشد (۱۳/۱۳۱).

۳.۱.۲. سرقت و مبارزه تن به تن

سرقت و مبارزه تن به تن دو عمل پرتکرار است که هم قهرمان و هم دشمن بدانها می‌پردازند. این اعمال با تمهیدات و مقدمات کاملاً حساب‌شده‌ای آغاز می‌شوند و شامل موضوعاتی قلبی، نظیر دربر کردن جنگ‌افزار، بالا رفتن از باروی شهر، و بیهوش کردن دشمن در موقع سرقت است. مقدمات نبرد تن به تن هم شامل دربر کردن جنگ‌افزار و بالا رفتن از باروی شهر است. این عمل با نواختن طبل برای جلب توجه نگهبان و اعلام ورود تازه‌وارد ادامه می‌یابد. معمولاً نگهبان، جنگاور مهاجم را خطاب قرار می‌دهد و جنگاوران به یکدیگر خوشامد می‌گویند و خود را معرفی می‌کنند، طرف را به مبارزه می‌طلبند، و به بیباکی خود تفاخر می‌کنند و سپس به مبارزه می‌پردازند. پایان نبرد مبارزان هم به همین ترتیب با نواختن «طبل بازگشت/مراجعت» (۱۱/۱۱۱)، می‌پردازند. پایان نبرد مبارزان هم به همین ترتیب با نواختن «طبل بازگشت/مراجعت» (۱۱/۱۱۱)، می‌پردازند. مشخص و اعلام می‌شود. مراحل این زنجیره رویدادهای قلبی چنین است: دربر کردن جنگ‌افزار (۱/۱۰، ۱۹/۲۲، ۹/۲۶، ۸/۲۷، ۶/۴۰، و غیره؛ جمعاً ۳۵ مورد). بالا رفتن (از باروی شهر، رفتن بر بام؛ ۱۸/۱۰، ۱۵/۱۴، ۶/۱۷، ۲۱/۲۲، ۱۱/۲۷، و غیره؛ جمعاً ۲۴ مورد).

بیهوش کردن (۲۱/۱۱، ۹/۱۷، ۱۱/۵۷، ۱۹/۵۸، ۱۰/۸۹، ۲۲/۹۶، ۱۲/۱۲۲، ۳/۱۳۲).

نواختن طبل (۱۰/۱۴، ۱۵/۲۲، ۴/۲۷، ۱/۲۹، ۸/۳۳، و غیره؛ جمعاً ۲۷ مورد).

خطاب به یکدیگر (۳/۱۷۳، ۲۱/۲۷، ۱۵/۲۹، ۲/۳۹، ۳/۴۰، و غیره؛ جمعاً هجده مورد).

معارفه (۱۸/۱۵، ۱۶/۱۷، ۳/۲۳، ۱/۲۸، ۳/۳۹، و غیره؛ جمعاً دوازده مورد).

مفاخره (۱/۱۶، ۱۰/۵۰، ۱۳/۱۰۳، ۱۲/۱۲۸، ۳/۱۳۱).

مبارزه تن به تن با سلاح (۳/۱۶، ۱/۲۴، ۸/۲۸، ۵/۳۲، ۴/۳۹، و غیره؛ جمعاً بیست مورد).

ممکن است تک‌تک اجزای این زنجیره به تنهایی هم رخ نمایند و ترجیحاً در ابتدا به شکل مفصل، و بعداً با تشبیه و استعاره‌ای فشرده و فقط در چند کلمه بیان شوند. چگونگی کارکرد این نوع بیان قلبی به بهترین نحو در تقابل وصفهای متفاوت یکی مفصل و دیگری مختصر چگونگی سلاح‌پوشی دیده می‌شود. وصف نخست (۱۰/۱-۱۲) شامل دوازده سطر، به‌علاوه چندین توصیف جداگانه دیگر، رشته کاملی از یک گزاره مفصل را تشکیل می‌دهد که بعداً در صورتهای کوتاهتری می‌آید. هنگامی که خورجین سلاحها خالی می‌شود، قهرمان «مانند دکان

سمساری» می‌نماید؛ او نخست «مانند تیغ مصری» برهنه می‌شود، سپس هفت جامهٔ ابریشمین بر تن می‌کند (عدد هفت نماد کمال است) و به پوشیدن سلاحهای مختلف می‌پردازد که این روند به «خنجری مخفی و شمشیری آشکار» می‌انجامد. در صحنه‌های مشابه، توصیفات اخیر به صورتهایی دیگر می‌آید و اغلب چیزی بیشتر از اشاره‌ای کوتاه و موجز نیست: «مستغرق دریای آهن و فولاد شدند» (۱۳/۱۴)؛ «غرق سلاح شده» (۴/۱۷)؛ «از سر تا پا غرق آهن و فولاد» (۶/۸۵). با این همه این گزاره‌های قالبی موجز و مفهوم آنها با یادآوری روایت مفصل نخست، برای شنونده قابل درک است.

۴.۱.۲. مبدل پوشی

مبدل پوشی عملی است که قهرمان، یاریگر، و دشمن، بارها و بارها برای بررسی مخفیانهٔ اوضاع بدن می‌پردازند: «(با)به لباس مبدل/عوض» (۱۰/۸، ۳/۱۴، ۱۵/۱۶، ۱۲/۱۸، ۱/۲۰، و غیره؛ جمعاً ۲۳ بار). به ندرت به نوع لباس اشاره می‌شود، ولی احتمالاً لباس زنانه است (نک ۴/۸۸، ۲/۱۱۸، ۱۳/۱۳۱، ۱۳/۱۳۳).

۲.۲. عواطف و احساسات

۱.۲.۲. ناسزاگویی

در حسین کرد، هم قهرمان و هم دشمن عبارات اهانت آمیز بسیاری بر زبان می‌آورند. مطابق طیف گستردهٔ اهانت‌های زبانی موجود در زبان فارسی (Sprachman, 1981; Noland and Warren 1995)، این عبارات غالباً بر حرامزادگی (آشکار یا کنایی و تمثیلی)، پستی و نابکاری، و نامردی، دلالت دارند. فهرست زیر حاوی موارد به کار رفته از قول شخصیت‌های داستان و همچنین مواردی است که خود راوی به هنگامی پرداختن به شخصیت دشمن آورده است:

گستوان (با معنایی نامعلوم؛ ۱/۳، ۱/۱۰، ۱/۱۵، ۱/۱۶، ۲/۳۴، و غیره؛ جمعاً چهارده مورد).

حرامزاده (۳/۱۶، ۱۶/۱۷، ۱۱/۵۳، ۱۴/۵۹، ۱۳/۸۱، و غیره؛ جمعاً سیزده مورد).

ولدالزنا/زنازاده (۹/۳۰، ۲۲/۵۸، ۲۱/۸۴).

ناپاک (۲۰/۱۱، ۱۶/۱۵، ۱۵/۱۸، ۶/۳۲، ۱۶/۳۸، ۱۲/۹۰، ۲/۹۳، ۱۱/۹۹)

سگ (۶/۴۰).

خییث (۲۲/۴۱).

بدجنس (۱/۴۲، ۴/۶۳).

نمک به حرام (۱/۵۱).

نامرد (۱۴/۶۸، ۴/۱۲۵، ۱۱/۱۳۹، ۱۲/۱۵۱).

زن‌صفت (۱۹/۱۳۹).

۲.۲.۲. خشمگیری

باز هم مطابق با کنش غالب داستان، بیشتر حالاتی که شخصیت‌های حسین کرد از خود بروز می‌دهند، خشم و عصبانیت است، خواه ناشی از تحقیر باشد و خواه خصمانه. خشم را در دو عبارت مبالغه‌آمیز می‌توان یافت: «دنیا در نظرش تیره (و تار) شده/گشت» (۵/۴، ۳/۱۷، ۹/۱۸، ۳/۲۰، ۱۵/۹۳)؛ استفاده از ساخت وصفی «تیره (و تار)» را چه بسا بتوان اشاره‌ای به پریسامدترین تهدید و ارباب دانست [نک ۱.۱.۲]. برخلاف تصویرپردازی‌های غربی، در اینجا «لب‌گزیدن و جویدن» نه نشانه شگفتی و تحیر (که در فارسی با نماد «انگشت تحیر»، یعنی گذاشتن انگشت سبابه بر لب، بیان می‌شود)، بلکه نشانه خشم است:

لب را به دندان جاوید (۴/۲۱، ۹/۳۳، ۵/۵۰، ۲۲/۵۲، ۱۹/۵۶، ۶/۵۸).

لب را به دندان گزیده (۱۹/۲۵، ۱۳/۳۷، ۱۸/۴۱، ۱۴/۶۷، ۴/۹۵، ۱۴/۱۰۲، ۳/۱۱۰).

گاه درجه خشم تا حد آسیب رساندن به خود بالا می‌رود:

... به نوعی که خون از او جاری شد (۶/۴).

... که خونابه از دهانش سرازیر شد (۲۱/۹، ۴/۲۰، ۱۸/۲۰، ۱۲/۴۰، ۲۱/۵۴، ۱۲/۹۲).

۳.۲.۲. اندوه و سوگواری

اندوه و سوگواری در مرگ عزیزان با جامه دریدن نشان داده می‌شود (گریبان را چاک کرد؛ ۱/۶، ۲۰/۱۲، ۲/۵۸، ۱۷/۶۰، ۱۳/۱۰۱؛ جمعاً ده مورد).

۳.۲. قیاسها (به کار بردن «چون»، «مانند»، «مثل»)

داستان حسین کرد سرشار از قیاسهایی است که برای بیان اعمال، حالات و احساسات، یا کیفیات به کار می‌روند. این قیاسها گزاره‌های قالبی مؤثری را برای اشاره به پدیده‌های مبهمی ایجاد می‌کنند که صریحاً به چگونگی خود آنها اشاره نمی‌شود، بلکه معمولاً پذیرفته و آشنای شنوندگان هستند. هر قیاس با یک تصور و باور مرتبط است و معمولاً در توصیفات قالبی متناسب می‌آید. نمونه‌ها از این قرارند:

سرعت: «مانند باد صرصر» (۹/۳، ۲۲/۳۵، ۱۰/۷۵)، «مانند برق لامع» (۹/۱۲، ۱/۱۴، ۴/۳۳)،

۱۰/۳۳، ۷/۳۶، و غیره؛ جمعاً سیزده مورد)، «مانند سیلاب» (۱۵/۱۰، ۵/۹۹، ۳/۱۲۲).

وصف انسان: «قدی داشت چون چنار، سرش چو گنبد دوار، چشم چو مقعد خروس» (۱۴/۴)، ۱۴/۱۵، ۹/۲۱، ۱۴/۵۹، ۱۶/۷۶، ۲۱/۸۰.

تجهیزات: «مانند دکان سمساری» (۲/۱۰، ۲۰/۲۲، ۹/۲۷، نک بالا، دو. ۳.۱).

برهنگی: «مانند تیغ مصری» (۳/۱۰، و غیره؛ نک بالا دو. ۳.۱).

چابکی در بالا رفتن: «مانند زلف عروسان» (۱۸/۱۰، ۱۱/۲۶، ۷/۵۷)، «مانند مرغ سبک‌روح» (۲۱/۱۰، ۲۲/۲۲، ۱۱/۵۴)، «کیوتروار» (۱۲/۱۵، ۱۷/۶۷).

چابکی در پایین آمدن: «مانند اجل معلق» (۱/۲۳، ۸/۲۹، ۱۵/۳۸، ۷/۹۹، ۱۳/۱۳۸).

خشم: «مانند اژدهای دمان» (۶/۱۴، ۱۲/۲۱، ۱۲/۲۶، ۱۹/۴۱، ۲۰/۶۷، ۵/۹۹)، «مانند شیر گرسنه که در گله روباه افتد» (۱۲/۳۰، ۷/۳۴، ۱۱/۴۲، ۲۱/۱۱۶، ۲۱/۱۲۰)، «مانند شیر گرسنه» (۱۵/۸۳، ۴/۹۳، ۷/۹۵، ۱۲/۱۱۷، ۱۱/۱۳۰، ۲/۱۴۸)، «مانند شیر خشمناک» (۱۰/۴۹، ۵/۶۰، ۶/۱۰۱)، «مثل گراز خشم‌آلود» (۹/۳۳، ۱۴/۱۰۳، ۵/۱۰۷)، «مانند آتش که در نیستان افتد» (۷/۳۴).

استواری: «مانند سد اسکندر» (۷/۲۷، ۱۶/۴۹).

مرگ: «مانند قالب پنیر دو نیم شد» (۶/۴۲، ۲/۹۳)، «چون خیار تر به دو نیم شد» (۶/۴۲، ۱۰/۶۳، ۱/۶۶، ۶/۶۶، ۱۵/۱۰۳، ۲/۱۰۸، و غیره).

ترس: «مانند روباه فریاد کشیدن» (۶/۶۰).

فرار: «مانند خرس تیرخورده» (۱۸/۵۶، ۱۲/۶۱).

کثرت: «مانند موروملخ» (۷/۶۶، ۴/۸۷، ۲/۱۱۷، ۸/۱۴۵).

۳. گزاره‌های فشرده تک‌واژه‌ای برای اشاره به موضوعات پیچیده

مؤثرترین گزاره قالبی موجود در حسین کرد و در عین حال کوتاهترین آنها، تک‌واژه «تهمتن» است. این واژه جز در مورد حسین تنها یک بار برای فردی دیگر به کار رفته که آن هم مشخصاً پیش از ورود حسین به داستان است (۳/۴). از لحظه ورود حسین به داستان، تنها تهمتن راوی حسین است و بس، و بالا رفتن قدرت فردی او در پیچیده‌تر شدن توصیف تهمتنی وی بازتاب می‌یابد. وصف صلاحیت و توانمندی وی - خواه در جریان رویداد بدان اشاره شود و خواه خود حسین مستقیماً بر زبان بیاورد - به سجع، به منزله تمهیدی برای به‌خاطر سپاری، می‌آید: وی «تهمتن زمان/دوران» (۹/۴۱)، «یکه‌تاز عرصه میدان» (۹/۴۱)، «دیو سفید آذربایجان» (۳/۵۵) است. از این گذشته، وصف توانمندی حسین با واژه «تهمتن» او را با بزرگترین پهلوان ایران، رستم افسانه‌ای، مرتبط می‌سازد که در حماسه ایرانی یعنی شاهنامه فردوسی، جاودانه شده است. رستم «تهمتن» آرمانی حماسه‌روایی ایران است و هر پهلوانی که شایسته عنوان «تهمتن»

باشد، به خودی خود از مجموعه‌ای کامل از تصورات و باورهای مربوط به رستم بهره‌مند می‌شود (نک Soroudi 1980). گویی برای برجسته کردن مقایسه و برابری میان رستم و حسین، این دومی حتی به عنوان «جوانی مثل رستم داستان» (۱۸/۴۹) تشخیص می‌یابد. جالب آن که راوی این تشخیص‌یابی را در صحنه رویارویی حسین با استاد پیشین خود و نافرمانی از او به کار می‌برد، و بدین ترتیب او با ابراز شجاعت، خود را از سرسپردگی پیشین می‌رهاند و استقلال خویش را اعلام می‌دارد. در اینجاست که حسین سرانجام شخصیت خود را می‌یابد و همزمان مظهر «تهمت‌ن» اصلی می‌گردد.

نتیجه‌گیری

حسین کرد تنها یک نمونه از انبوه داستانهای عامیانه فارسی موجود است که بسیاری از آنها ظاهراً مطابق الگوی داستانی یکسانی ساخته شده‌اند. هر چند برخی از آنها در مرحله‌ای نسبتاً کهن به قید کتابت درآمده‌اند، اما بیشتر داستانهای عامیانه فارسی تا حد زیادی سبک شفاهی را بازتاب می‌دهند. این داستانها براساس گروهی مشترک از شخصیتهای داستانی، طرحها و بنمایه‌های قالبی ساخته می‌شوند و به‌طور کلی انبوه چشمگیری از عناصر قالبی را به کار می‌گیرند که نقشهای بسیاری ایفا می‌کنند. گزاره‌های قالبی، ارجاعاتی پیچیده را در یک صورت نسبتاً ساده دربر دارند، و در کار داستانسرایی ابزارها و تمهیداتی یادآورنده هستند و برای ساخت تصویرهای مؤثری به کار می‌آیند که شنونده را با داشتن یک سطح فرهنگی، در درک یک نوع از تصورات و تفکرات یاری می‌کنند. تجزیه و تحلیل گزاره‌های قالبی داستانهای عامیانه فارسی چه بسا مثمر‌تر بنماید اگر از پیش اطلاعات موثق بیشتری درباره‌ی راویان، محل روایت، زمینه‌ها یا اجرا داشته باشیم. اگرچه درباره‌ی فعالیتهای داستانسرایان روزگاران پیشین اطلاعاتی اساسی در دست هست (نک Hanaway 1996; Omidsalar and Omidsalar 1999)، اما متأسفانه تنها یک راوی حرفه‌ای دوره قاجار را از روی کارهایش می‌شناسیم و او میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک، نقال خاص ناصرالدین شاه (حک ۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) است. دختر این پادشاه، به نام طوران آغا فخرالدوله، داستان *امیرارسلان* را آن‌طور که نقیب‌الممالک به هنگام خواب یکی از اعضای خاندان سلطنت روایت می‌کرد، به رشته تحریر درآورد (Hanaway 1985). روایت نوشته‌شده، بی‌گمان محصولی اصیل از داستانسرایی شفاهی است و می‌تواند به محض تجزیه و تحلیل شدن، در درک سازوکارهای این قالب هنری با حال و هوای حرفه‌ای آن در ایران مؤثر باشد. با این همه حاصل کار نقیب‌الممالک الزاماً نماینده و معرف کل سنت شفاهی داستانهای

ایرانی نیست: شنونده وی کم‌سن، درس خوانده، و از طبقه بالای جامعه و قدرتمند بوده است و این فقط پاره‌ای از شرایطی است که زمینه روایت این داستان را با بقیه داستانها متفاوت می‌سازد. برخلاف حال و هوای درباری اجرای نقیب‌الممالک، قصه‌های مردمی و داستانهای عامیانه در میان عموم مردم، در بازار یا قهوه‌خانه و برای شنوندگانی از قشرهای مختلف و بی‌سواد روایت می‌شدند. محل و موقعیت نقلی، بداهه‌پردازی و تعامل میان نقال و شنونده را تا حد زیادی ممکن و افزون می‌سازد (Cejpek 1968:652-653). در این زمینه گزاره‌هایی از قبیل آنها که در این مقاله فهرست کردیم، با توسل جستن به مجموعه مشترکی از تصورات و عقاید بنیادین که به لحاظ فرهنگی شناخته شده هستند، پیوندهای میان نقال و شنوندگان را مستحکم‌تر می‌کنند. این گزاره‌ها با پر کردن خلأهای ناشی از حذف واژه‌ها جذائیتی خلق می‌کنند و در عین حال مواد خامی را برای داستانسرایی تشکیل می‌دهند.

دایرةالمعارف قصه، گو‌تینگن

منابع

- امینی ۱۳۳۹ امیرقلی امینی. سی افسانه از افسانه‌های محلی اصفهان. اصفهان. روزنامه اصفهان.
- انجوی شیرازی ۱۳۵۸ ابوالقاسم انجوی شیرازی. تمثیل و مثل. چاپ دوم. تهران. امیرکبیر.
- حصوری ۱۳۴۴ علی حصوری. حسین کرد شبستری. تهران. طهوری.
- عناصری ۱۳۷۲ جابر عناصری. «معرفی کتب چاپ سنگی». ۱۴: پهلوان‌نامه حسین کرد شبستری». صنعت چاپ. ۱۲۸ (شهریور ۱۳۷۲): ۵۵-۵۴.
- عناصری ۱۳۷۵ جابر عناصری. «معرفی کتب چاپ سنگی». ۳۴: داستان شیرین عبارت حسین کرد شبستری». صنعت چاپ. ۱۵۴ (آبان ۱۳۷۴): ۶۵-۶۴.
- منزوی ۱۳۵۳ احمد منزوی. فهرست نسخه‌های خطی. جلد ۵. تهران. مؤسسه فرهنگی منطقه‌ای.

- Aarne/Thompson 1973 Antti Aarne. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Trans. and enlarged by Stith Thompson. 2nd rev. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Cejpek 1968 Jiří Cejpek. "Iranian Folk Literature." In Jan Rypka, *History of Iranian Literature*. Dordrecht: Reidel. pp. 607-709.
- Davidson 1988 Olga M. Davidson. "A Formulaic Analysis of Samples Taken from the Shâhnâma of Firdowsi." *Oral Tradition*, 3:88-105.
- EIr* *Encyclopaedia Iranica*. London: Routledge and Kegan Paul and Costa Mesa, CA: Mazda.
- EIs* *The Encyclopedia of Islam*. 2nd ed. Leiden: Brill.
- Elwell-Sutton 1980 Laurence Paul Elwell-Sutton. "A Narrator of Tales from Tehran." *Arv*, 36:201-8.
- EM* *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin: de Gruyter.
- Floor 1991 Willem Floor. "Maṭba'a.3. In Persia." In *EIs*, vi: 803-4.
- Foley 1988 John Miles Foley. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press. Rpt. 1992.
- Gaillard 1987 Marina Gaillard. *Le Livre de Samak-e'Ayyâr. Structure et idéologie du roman persan médiéval*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Haïm 1956 S.Haïm. *Persian-English proverbs*. Tehran: Beroukhim.
- Hanaway 1970 William L. Hanaway, Jr. "Persian Popular Romances before the Safavid Period." Ph.D. Diss., Columbia University.
- Hanaway 1971 _____. "Formal Elements in the Persian Popular Romances." *Review of National Literatures*, 2:139-61.
- Hanaway 1974 _____. Love and War. *Adventures from the Firuz Shâh*

- Nâma of Sheikh Bighami*. Delmar, NY: Scholar's Facsimiles & Reprints.
- Hanaway 1978 _____. "The Iranian Epics." In *Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World's Great Folk Epics*. Ed. by Felix J. Oinas. Bloomington: Indiana University Press. pp. 76-98.
- Hanaway 1985 _____. "Amîr Arsalân." In *EIr*, I:958.
- Hanaway 1996 _____. "Dâstân-sarâ'î." In *EIr*, VII: 102-3.
- Heath 1997 Peter Heath "Sîra Sh a'biya." In *EIs*, IX (159-60):664-65.
- Lyons 1995 Malcolm Cameron Lyons. *The Arabian Epic: Heroic and Oral Story-Telling*. vols. 1-3. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marzolph 1979 Ulrich Marzolph. *Die Vierzig Papageien. Das persische Volksbuch Čehel Tuṭi*. Walldorf-Hessen: Vorndran.
- Marzolph 1984 _____. *Typologie des persischen Volksmärchens*. Beirut: Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
- Marzolph 1992 _____. *Arabia ridens. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht*. vols. 1-2. Frankfurt: Klostermann.
- Marzolph 1993 _____. "Iran." In *EM*, VII: cols. 248-70.
- Marzolph 1994a _____. *Dâstân-hâ-ye širin. Fünfzig persische Volksbüchlein aus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner.
- Marzolph 1994b _____. "Social Values in the Persian Popular Romance Salîm-i Javâhirî." *Edebiyât*, n.s., 5: 77-98.
- Marzolph 1994c _____. *Die Erzählungen der Mašdi Galin Ḥânom/Qeşşehâ-ye Mašdi Galin Ḥânom*. Gesammelt von Laurence Paul Elwell-Sutton. Herausgegeben von Ulrich Marzolph und Azar Amirhosseini-Nithammer. vols. 1-2. Wiesbaden: Reichert.

- Marzolph 1994d _____. "Folk Narrative and Folk Narrative Research in Post-Revolutionary Iran." *Middle East and South Asia Folklore Bulletin*, 12, 1:8-12.
- Marzolph 1999 _____. "Illustrated Exemplary Tales: A Nineteenth Century Edition of the Classical Persian Proverb Collection *Jame' al-tamṣil*." *Proverbium*, 16:167-91.
- Marzolph 2000 _____. "Bahrām Gūr's Spectacular Marksmanship and the Art of Illustration in Qājār Lithographed Books." *In Studies in Honor of Clifford Edmund Bosworth: The Sultan's Turret: Studies in Persian and Turkish Culture*. Ed. by Carole Hillenbrand. Leiden: Brill. pp. 331-47.
- Noland and Warren 1981 Soraya Noland and D.M. Warren. "Iranian Values as Depicted in Farsi Terms of Abuse, Curses, Threats, and Exclamations." *Maledicta*, 5:229-41.
- Omidasalar and Mahmoud and Theresa Omidasalar. "Narrating Epics in Iran." *In Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*. Ed. by Margaret Read MacDonald. Chicago and London: Fitzroy Dearborn. pp. 326-40.
- Omidasalar 1999 Mary Ellen Page. "Professional Storytelling in Iran." *Iranian Studies*, 12:195-215.
- page 1979 Charles Pellat e.a. "Madjnūn Laylā." In *EIs*, v: 1102-7.
- Pellat 1986 Frances W. Pritchett. *The Romance Tradition in Urdu: Adventures from the Dastan of Amir Hamzah*. New York: Columbia University Press.
- Pritchett 1991 Kurt Ranke. "Brüder: Die behenden B." In *EM*, ii:cols. 874-87.
- Ranke 1979 Dwight F. Reynolds. *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- Reynolds 1995 Frithiof Rundgren. "Arabische Literatur und
- Rundgren 1970-71

- orientalische Antike.” *Orientalia Suecana*, 19-20:81-124.
- Shcheglova 1975 Olga P.Shcheglova. *Katalog litografirovannykh knig no persidskom jazyke v sobranii Leningradskogo otdeleniyo Instituta vostokovedeniya AN SSR (A Catalogue of the Lithographed Books in the Persian Language of the Leningrad Branch of the Oriental Institute of the Soviet Academy of Sciences)*. vols. 1-2. Moscow: Nauka.
- Shcheglova 1979 _____. *Iranskaya litografirovannaya kniga (Persia Lithographed Books)*. Moscow: Nauka.
- Soroudi 1980 Sarah Soroudi. “Islamization of the Iranian National Hero Rustam as Reflected in Persian Folktales.” *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 2:365-83.
- Southgate 1978 Minoos Southgate. *Iskandarnamah: A Persian Medieval Alexander-Romance*. New York: Columbia University Press.
- Sprachman 1982 Paul Sprachman. “Private Parts and Persian Insult Poetry.” *Maledicta*, 6:238-48.
- Sprachman 1995 _____. *Suppressed Persian: An Anthology of Forbidden Literature*. Costa Mesa, CA: Mazda.
- Zakeri 1995 Mohsen Zakeri. *Sâsânid Soldiers in Early Muslim Society: The Origins of ‘Ayyârân and Futuwwa*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Zwettler 1978 Michael J. Zwettler. *The Oral Tradition of Arabic Poetry: Its Character and Implications*. Columbus: Ohio State University Press.