

معرفی و نقد کتاب:

رمانس‌های عامیانه ایرانی قبل از دوره صفوی^۱

هادی یآوری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

ویلیام ل. هاناوی^۲ (ت. ۱۹۲۹م) استاد بازنشسته مطالعات آسیایی و خاورمیانه دانشگاه پنسیلوانیاست. او در سال ۱۹۷۰م در دانشگاه کلمبیا از رساله دکتری خود با عنوان *رمانس‌های عامیانه ایرانی قبل از دوره صفوی* دفاع کرد. هاناوی رساله خود را بدون تغییر و به صورت تایپ ماشینی در سال ۱۹۷۲م به مؤسسه «میکروفیلم‌های دانشگاهی، شرکت زیراکس^۳» واقع در آن آرپور میشیگان^۴ برای نشر سپرد. او آثار دیگری نیز درباره زبان فارسی، زبان و ادبیات اردو و فرهنگ عامیانه پاکستان و خط نستعلیق دارد که بیشتر آن‌ها را با همکاری دیگر محققان انجام داده است. هاناوی در مجموع ۲۳ مدخل مرتبط با داستان‌های عامیانه کهن ایرانی نیز برای *دایره‌المعارف ایرانیکا*^۵ نوشته است.

ویلیام هاناوی رساله خود را حدود چهار سال قبل در شرایطی نوشت که تاریخ‌نگاران ادبی به رمانس‌های عامیانه ایرانی توجهی نداشتند یا آن‌ها را آثاری کم‌ارزش می‌دانستند. فقط چند سال پیش از آن (۱۹۶۷م)، تحت تأثیر ایدئولوژی مارکسیستی اهمیت توده «در میان تیم تاریخ ادبی‌نویس ریپکا، ییری سیپک^۶ کارش را اختصاصاً به این موضوع مربوط ساخته» بود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۷۵). البته سیپک یادآوری می‌کند که نوشته او «جز طرحی از ادبیات عامیانه ایران نیست.» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۱۲۱۷/۲).

هاناوی در مواجهه با این خلأ انتقادی و تاریخ ادبیاتی، رمانس‌های عامیانه ایرانی را موضوع کار خود قرار داد (ص ۸ و ۲۸۷).

اما با تأسف باید گفت پس از گذشت حدود چهار دهه، هنوز جای ادبیات عامیانه به‌طور عام و رمانس‌های عامیانه به‌طور خاص در کتاب‌های تاریخ ادبیات خالی است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۷۵). در حوزه نقد و بررسی نیز جدی‌ترین کار، مجموعه مقالات محمدجعفر محجوب (۱۳۸۳) است که اغلب به معرفی نمونه‌هایی از این «داستان‌های عامیانه» اختصاص دارد و هنوز تنها تحقیق قاعده‌مند درباره ماهیت و جایگاه رمانس‌های عامیانه ایرانی، اثر هاناوی است. ظاهراً این اثر به دلیل شیوه نشر^۷ برای اغلب پژوهشگران ادبیات داستانی فارسی ناشناخته است. نگارنده ارجاع به آن را فقط در کتاب *پیدایش رمان فارسی* اثر کریستف بالایی دیده و از این رو به ترجمه این اثر مشغول است.

معرفی اثر

کتاب هاناوی شامل مقدمه، هفت فصل و نتیجه‌گیری است. نویسنده در مقدمه (ص ۴-۸) به بستر تکوین آن دسته از روایت‌های ملی پرداخته که مخاطب آن عامه مردم بوده و به صورت مکتوب باقی مانده است. او این روایت‌های عامیانه را هم‌راستا با روایت‌های ادبی برجسته‌ای چون *شاهنامه* می‌داند که مانند ابزاری در پی نیاز به احیای «گذشته پهلوانی و درخشان» ایران در عصر خود به کار گرفته شدند. در پایان مقدمه هم به خلأ تاریخ ادبیاتی و انتقادی و ضرورت تحقیق درباره این روایت‌ها اشاره می‌کند.

فصل اول (ص ۹-۱۹) با عنوان «مواد و شیوه‌ها»، به معرفی متون برگزیده، دلایل گزینش، شیوه بررسی آثار و اصطلاح‌شناسی اختصاص دارد. آثار برگزیده *داراب‌نامه* طرسوسی، *اسکندرنامه*، *فیروزشاه‌نامه* بیغمی، *قصه حمزه و سمک عیار* است و همگی به پیش از صفویه مربوط است. نویسنده اجزای کلیدی عنوان رساله خود را به دقت تبیین می‌کند: او به شیوه سلبی با نامناسب شمردن عنوان‌هایی چون «قصه‌های عیاری»، «قصه‌های فلکلوریک» و «داستان‌های قهرمان‌محور»^۸، آثار انتخابی را رمانس می‌خواند

و با توجه به معیارهای سبکی - زبانی، ویژگی عامیانه و بر اساس معیارهای تکوینی - انتقالی، صفت ایرانی^۹ را برای آن‌ها می‌آورد.

هانامی در فصل دوم: «سنت ادبی رمانس‌ها»، به اختصار با توجه به آثار به‌جای مانده یا یادشده در متون تاریخی، به پیشینه غنی ادبیات عامیانه در ایران قبل از اسلام اشاره می‌کند و با توجه به این حجم گسترده روایت‌های داستانی، رمانس‌های دوران اسلامی را میراث‌دار سنت داستانی بسیار غنی گذشته می‌داند (ص ۲۰-۲۴).

فصل سوم به معرفی «موتیف‌های اصلی» می‌پردازد و مفصل‌ترین فصل کتاب است (ص ۲۵-۱۷۷). نویسنده چهار موتیف «زنان جنگجو: پوران‌دخت و آناهیتا»، «نفس بویناک»^{۱۰}، «اسکندر: قهرمان ایرانی شده» و «جوانمردی» را برجسته‌ترین و مکررترین موتیف در شکل‌گیری پیرنگ آثار برگزیده می‌داند و به بررسی ابعاد این موتیف‌ها و گمانه‌زنی در پیشینه آن‌ها می‌پردازد. فشرده‌ای از بعضی نتایج از این قرار است:

زنان در نقش جنگجو، در موارد بسیاری در **شاهنامه** و رمانس‌های عامیانه حضور دارند. نقش آن‌ها همیشه فرعی است؛ اما پوران‌دخت در **درب‌نامه** نقشی اصلی و موقعیتی استثنایی دارد. مجموعه‌ای از قرائن متنی و بینامتنی (متون ایرانی پیش از اسلام) نشان می‌دهد او تجسمی است از آناهیتا، الهه آب و جنگاوران که با عقاید عامیانه درهم آمیخته است و حذف آن در **درب‌نامه‌های** پس از صفویه، تأثیر جدی عامل مذهب را بر رمانس‌ها نشان می‌دهد.

در روایت‌های مکرری از داستان اسکندر، ماجرای عروسی آمده است که به سبب «نفس بویناکش» بازگردانده می‌شود. این موتیف دو بار دیگر در **فیروزشاه‌نامه** برای جادوگری به نام زردا نقل می‌شود. نویسنده پیشینه این موتیف را با توجه به شواهد موجود در این دو روایت، به هند باستان برمی‌گرداند و با «کنیزک سمی»^{۱۱} یا کنیزکانی مرتبط می‌سازد که شاهان از کودکی با سمی قوی خوگر می‌ساختند تا در هنگام نیاز و ضرورت وسیله‌ای برای کشتن دشمن فاتح باشند. وی معتقد است موتیف «نفس بویناک» دختر فیلیپ، که در بیشتر روایت‌های ایرانی داستان اسکندر آمده است، از این باور مایه می‌گیرد.

هانای از بررسی روایت‌های فارسی سرگذشت اسکندر و مقایسه آن‌ها با روایت‌های به‌جامانده در دیگر زبان‌ها، نتیجه می‌گیرد که همه روایت‌های فارسی اسکندر در اواخر حکومت ساسانیان و از روایت کالیستنس دروغین (نوشته‌شده در قرن سوم میلادی به یونانی) برگرفته شده است و دوگانگی میان چهره حکیم اسکندر در روایت‌های فردوسی، نظامی و اندرزنامه‌ها، و شخصیت مضحک و بی‌خاصیت او در روایت‌های عامیانه نشان از تصرف قصه‌گویان در این روایت به نفع ایرانیان دارد.

چهارمین موتیف اصلی، «جوانمردی» است. هانای پس از نگاهی به تاریخچه جوانمردان و عیاران، فتیان، و اخ‌ها در ایران و عربستان و ترکیه، نمود این گروه‌ها را در رمانس‌ها بررسی می‌کند. به‌گفته او، این گروه‌ها در روزگار سلسله‌های سامانی، غزنوی و سلجوقی قدرتمند داشته‌اند؛ اما تاریخ‌نگاران وابسته به دربار در کتاب‌های **تاریخ بیهقی**، **زین‌الخبار** و غیره نام آن‌ها را در کنار و هم‌مرتب و هم‌معنا با رنود و اوباش آورده‌اند. اما در روایت‌های مردمی رمانس‌های عامیانه، زندگی روزمره آنان به‌خوبی و همچون نیروی سیاسی مثبتی منعکس شده است و واقعیت وجودی آن‌ها را نیز در این متون باید جست.

عنوان فصل چهارم «عناصر تعلیمی» است (ص ۱۷۷-۱۹۵). نویسنده ضمن بیان مختصر پیشینه این عناصر در ادب پیش از اسلام و شیوه انتقال آن‌ها، سه شیوه ارائه محتوای تعلیمی را در رمانس‌ها بازشناسی می‌کند: به‌کارگیری ضرب‌المثل، تمهید پندنامه‌ای از گذشتگان که قهرمان کشف می‌کند و نصیحت‌های مستقیم قهرمانان رمانس یا نقال خطاب به شنوندگان.

فصل پنجم (ص ۱۹۶-۲۰۵) به «تأثیر شاهنامه» بر رمانس‌ها می‌پردازد. این تأثیر دو شکل مستقیم و غیرمستقیم دارد. بیشترین نفوذ مستقیم در **قصه حمزه** و کمترین آن در **سمک عیار** دیده می‌شود. تأثیر مستقیم به دو شکل است: یکی انتقال قسمتی از وقایع **شاهنامه** به متن و دیگری استفاده از ابیات **شاهنامه**؛ برای مثال الگوی زال و سیمرغ با تحریفاتی درمورد حمزه نیز روی می‌دهد. از تأثیرهای غیرمستقیم، می‌توان به حضور

اندیشه برتری ایران و ایرانی و جوانمردی او نسبت به دیگران اشاره کرد که در تمام رمانس‌ها دیده می‌شود.

فصل ششم (ص ۲۰۶-۲۲۵) به «موتیف‌های فرعی» می‌پردازد. هاناوی استخراج همه این موتیف‌ها را وسیع‌تر از حد تحقیق می‌داند؛ اما از ارائه برگزیده‌ای از آن‌ها دو هدف را دنبال می‌کند: این کار تشخیص ویژه رمانس‌ها را به خوبی نشان می‌دهد که از طرح‌های اصلی و فرعی فراوانی تشکیل شده‌اند و رنگ و بوی هر رمانس را نیز مشخص می‌کند. هدف دیگر، نشان دادن شعبه‌های گونه‌گونی است که از ایرانی و غیرایرانی به فرهنگ عامه ایرانی وارد شده است. یکی از این موتیف‌ها که در فلکلور بیشتر دنیا شناخته شده، به کودک رهاشده (موسی، ادیپ، زال) مربوط است. منشأ این موتیف در ادبیات ایرانی به گذشته‌های دورتر می‌رسد (ص ۲۰۷). در *داراب‌نامه*، همای، مادر داراب، فرزندش را از ترس اینکه قدرت را از او بگیرد در صندوقی چوبی در فرات رها می‌کند یا در *اسکندرنامه* که مادر، فرزندش (اسکندر) را رها می‌کند. از دیدگاه فلکلور، خوشه‌ای از موتیف‌ها با موتیف کودک رهاشده پیوند دارد: تغذیه توسط وحوش، گرفته‌شدن توسط چوپانان، نجات یافتن از رودخانه توسط زوجی پیر و... (ص ۸-۲۰۷). موتیف‌های دیگری که معرفی شده از این قرار است: عاشق شدن قهرمان، دواپایان، پرنده بزرگی که انسان را از دریا نجات می‌دهد و شاه سالخورده بدون فرزند.

عنوان آخرین فصل رساله (ص ۲۲۶-۲۸۶) «فرم، عناصر روایی و زبان» است. نویسنده با بررسی عناصر تشکیل‌دهنده این آثار با توجه به نظریات ولک و وارن درباره ساختارهای روایت در *نظریه ادبیات* و ویژگی‌های زبانی آن‌ها، رمانس‌های عامیانه را از سایر متون ادبیات فارسی متمایز می‌کند.

فرم

هاناوی فرم رمانس را «روایت گسترده‌ای منثور» می‌داند (ص ۲۲۶) که دو ویژگی سستی پیرنگ و اپیزودیک بودن از شاخصه‌های آن است. نقال با به‌خدمت گرفتن این دو ویژگی از همه سرمایه ذهنی‌اش برای شکل دادن به رمانس بهره می‌برد و به اقتضای

فضای نقالی، طول روایت را تنظیم می‌کند. او بر دامنه این تعریف می‌افزاید و می‌گوید پیرنگ رمانس‌ها، بر جست‌وجو و تعقیب مبتنی است و قهرمان معمولاً برای رسیدن به معشوق یا دوباره یافتن او سرزمین‌ها و کشورهای بسیاری را طی می‌کند و با شگفتی‌های بسیار روبه‌رو می‌شود. پایان همه رمانس‌ها خوش است: قهرمان به مقصودش می‌رسد و همه در صلح به سر می‌برند. پیرنگ رمانس سرشار از پیرنگ‌های فرعی است که نه گسترش می‌یابند و نه با طرح اصلی ارتباطی ارگانیک (انداموار) دارند.

نویسنده الگوی روایت پیرنگ اصلی و پیرنگ‌های فرعی را این‌گونه تصویر می‌کند که اگر طرح اصلی را رودخانه‌ای بینداریم که در کتاب جاری است، در *فیروزشاه‌نامه* و *سمک عیار* این پیرنگ‌های فرعی مانند خلیج‌هایی است که بستر رودخانه را در بعضی نقاط پهن می‌کند؛ اما در *اسکندرنامه* همچون سدهای کوچکی است که به‌طور موقت کاملاً جلوی حرکت رودخانه را می‌گیرد. این پیرنگ‌ها در مورد نخست کاربردی زیباشناختی دارند و در دیگر مورد فقط سرگرم‌کننده‌اند (ص ۲۳۶).

هانوی در ادامه، درباره عنصر شخصیت و مسائل آن توضیحاتی کامل می‌آورد که خلاصه‌ای از مهم‌ترین نظریات او از این قرار است:

در رمانس‌ها تأکید بر عمل است نه توسعه و تحول شخصیت. قهرمان با کیفیات ویژه‌ای متولد می‌شود و کم‌کم تجربه و خرد را می‌آموزد و زمانی که عاشق می‌شود، این عشق همیشه‌گی است. شخصیت‌ها معمولاً آستن اعمال ویژه نقش خود هستند تا اینکه انسان‌هایی باشند که در مقابل حوادث واکنش نشان دهند.

به‌علت تأکید متداول بر عمل و نادیده‌گرفتن تحول و توسعه درونی شخصیت، آن‌ها در قالب‌هایی مشخص جای می‌گیرند و شخصیت‌پردازی، سطحی است. قهرمان ایرانی باید شجاع، جنگاور و مغرور باشد؛ وزیرش عاقل و کامل باشد؛ عیار باهوش و وفادار باشد. از سوی دیگر، فرمانده دشمن باید متقلب باشد و وزیرش دسیسه‌های شیطانی بچیند.

شخصیت‌پردازی به وسیله نام از تکنیک‌های عام در رمانس ایرانی است و در مجموع، این گونه نام‌گذاری اثباتی است تا توصیفی: نوجوان، پهلوان، جهان‌پهلوان، حکیم، تیزرو و... انگیزه‌های قهرمانان مشخص است: جست‌وجوی معشوق، دفاع در مقابل حمله دشمن یا حمله تلافی‌جویانه علیه همسایه. شخصیت قهرمان هیچ‌گاه از سوی نقال تحلیل نمی‌شود و زندگی درونی او فقط با عمل و واکنش او شناخته می‌شود و هیچ‌گاه به وسیله توصیف یا گفت‌وگوی درونی بازگو نمی‌شود.

روند جاری شخصیت‌پردازی در رمانس‌ها، آفرینش شخصیت‌های کلی است. جزئیات خاص شخصیت هیچ‌گاه بازگو نمی‌شود. بر اساس قاعده، اگر شاه دشمن، اهریمنی باشد، وزیرش بعضی کیفیات مثبت دارد و برعکس. این نسبت بین شاهزاده‌خانم و ندیمه‌اش یا شاهزاده و عیارش یا شاه و وزیرش صادق است. این ویژگی در **شاهنامه** متفاوت است که در آن قهرمانان مردانی همه‌فن‌حریف هستند و فقط ضعف‌هایی دارند که آدمی ممکن است داشته باشد. در رمانس شخصیت اصلی همیشه ناقص است (ص ۲۴۴). قهرمانان رمانس واجد همه خصلت‌های ایده‌آل قهرمان حماسه هستند جز تیزهوشی وی. به همین منظور است که قهرمان یاریگر می‌خواهد: شاه وزیر دارد، شاهزاده عیار دارد و شاهزاده‌خانم ندیمه (ص ۲۴۵).

قهرمان رمانس الهام‌گرفته‌شده از قهرمان حماسه است؛ اما تغییر این قهرمان در روایت‌های عامیانه، بسیار سریع‌تر از ادبیات فرهیخته اتفاق افتاده و مثلاً با عوالم دیو و پری یا سفر به مکان‌های ناشناخته و روبه‌رو شدن با شگفتی‌ها درگیر شده است. اما هنوز قهرمان رمانس مانند حماسه در نبردهای تن‌به‌تن درگیر می‌شود با این تغییر که در رمانس اسلام نفوذ کرده و ایران قبل از اسلام کم‌رنگ شده است و قهرمان باید برای اعتقادش بجنگد (ص ۲۴۶).

عناصر روایی

نویسنده معتقد است رمانس‌های عامیانه «عناصر روایی» متفاوت و گاه خاص خود را دارند. این عناصر ممکن است بسته به ذوق نقال با رنگ و لعابی متفاوت، در

رمانس‌های مختلف به‌کار گرفته شود؛ اما در اساس ثابت می‌ماند (ص ۲۴۹). او این موارد را برجسته‌ترین این عناصر می‌داند:

«تعبیر قراردادی آغازگر»: عبارتی تقلیدی است که در جریان روایت، تغییر موضوع را نشان می‌دهد. این گونه تعبیرها به‌شیوه‌ای به کاملاً شناخته‌شده به گروهی از نقالان، راویان یا انتقال‌دهندگان قصه‌ها اشاره می‌کند: «راویان اخبار و ناقلان آثار و...». هاناوی معتقد است ذکر مرجع روایت در این گونه عبارات‌ها روزگاری مقرون به حقیقت بوده (برای مثال در *شاهنامه* و منابع آن)؛ اما احتمالاً از روزگار خواجه شکلی قراردادی به‌خود گرفته است.

«حضور راوی»: در رمانس‌های عامیانه راوی همچون دیواره‌ای زاید بین داستان و خواننده حضور دارد و این باعث می‌شود خواننده هیچ‌گاه به‌طور کامل در داستان غوطه‌ور نشود. این حضور در شش شکل مختلف به‌چشم می‌خورد.

«نامه»: از پرکاربردترین تمهیدات رمانس است. نامه‌ها الگوهای مشخصی دارند؛ اما وقتی نامه طولانی است، از نظمی منطقی پیروی نمی‌کند. کاربرد نامه به رمانس‌ها محدود نیست. موتیف نامه ممکن است از دیگر ملل (برای مثال یونان) گرفته شده باشد؛ اما شکل آن ایرانی است.

«موتیف خواب»: این عنصر مانند نامه کاربرد بسیار دارد. روایت خواب با نامه تفاوتی ساختاری دارد؛ این‌گونه‌که در اسلوب نامه زاویه دید تغییر می‌کند و نقل اطلاعات ضروری فراوانی در اختیار شنونده می‌گذارد؛ اما در اسلوب خواب قهرمان داستان آن را بیان می‌کند و درواقع کانال ارتباطی قهرمان با دنیای خدایان است (ص ۲۵۸).

«وصف نبرد»: وصف نبرد درواقع خوشه‌ای ترکیبی از موتیف‌هاست و مهم‌ترین بخش آن مبارزه تن‌به‌تن است که در آغاز نبرد روی می‌دهد و احتمالاً نقالان بر اساس شواهد، در گذشته نیز مانند امروز هنرمندانه‌ترین اجرای خود را در این قسمت با ازحفظ خواندن بحر طویل و دیگر تمهیدات نقالی ارائه می‌کرده‌اند (ص ۲۷۰). موتیف نبرد از سنت حماسی گرفته شده و طی زمان چندان دگرگون نشده است و مدل عام آن

شامل هفت عنصر پی‌درپی است: ۱. طبل جنگ؛ ۲. وصف سلاح و اسب مبارز؛ ۳. آمادگی برای نبرد تن‌به‌تن و وصف به میدان رفتن مبارز؛ ۴. وصف نبرد و درگیری انفرادی؛ ۵. نبرد عمومی که از چند سطر تجاوز نمی‌کند؛ ۶. طبل آسایش که در پایان روز به صدا درمی‌آید؛ ۷. آغاز شب و فرستادن طلایه‌ها به پاسبانی (ص ۲۷۰).

زبان

ویلیام هاناوی مهم‌ترین ویژگی زبانی برجسته رمانس‌ها را در تفاوت با آثار ادبی فرهیخته می‌داند و با مقایسه سبکی و زبانی قدیم‌ترین و متأخرترین آن‌ها نسبت به یکدیگر و نسبت به آثار هم‌روزگارشان می‌گوید زبان آثار ادبی فرهیخته در طول زمان تغییر بسیاری داشته؛ اما زبان رمانس‌ها چندان تغییر نکرده است و نوعی همجنسی و هماهنگی در سبک نثر همه رمانس‌ها - طبیعتاً همراه با انحرافات فردی در هر یک - دیده می‌شود (ص ۲۷۴). او ویژگی‌های زبانی رمانس‌ها را در سه گروه بیان می‌کند:

۱. از نظر لغوی، رمانس‌ها در مقایسه با ادب فرهیخته هم‌عصر واژگان عربی کمتری دارند (ص ۲۷۵).
 ۲. نحو زبان رمانس‌ها با در نظر گرفتن استثنای خاص، از ادبیات فرهیخته هم‌عصرش پیچیدگی کمتری دارد: جمله‌ها کوتاه‌تر است، جمله‌های وابسته به نسبت کمتر است، گاه نظم واژگان مانند زبان محاوره امروزی است (ص ۲۷۶).
 ۳. تفاوت‌های ریخت‌شناختی و آوایی بین واژگان رمانس‌ها و ادب فرهیخته هم‌عصر مشاهده می‌شود؛ اما این تفاوت‌ها از تفاوت‌های واژگانی و نحوی کمتر است و اغلب در غرابت‌های گفت‌وگویی یا ناحیه‌ای دیده می‌شود و بیشتر به زبان‌شناسی وابسته است تا به سبک‌شناسی (همان‌جا).
- هاناوی معتقد است این کیفیت‌های ویژه، سبکی فاقد آرایش و تا اندازه‌ای نادلپسند را برای کسی رقم می‌زند که با هزاران صفحه از آن روبه‌رو می‌شود؛ اما وجود دو عامل را موجب جبران این یکنواختی می‌داند: یکی کاربرد موضعی استعاره و بعضی صنایع بدیعی، دیگر استفاده از شعر در میانه نثر.

او با مقایسه بعضی قسمت‌های رمانس‌های کهن مانند *فیروزشاه‌نامه* - که کاتب عین گفتار نقال را در صحنه‌های نمایشی نقالی ثبت کرده - با نمونه‌هایی از نقالی امروزی نتیجه می‌گیرد نقالی در این پنج و شش قرن تغییر چندانی نداشته و سینه‌به‌سینه از نقالان قدیم به نقالان امروزی رسیده است (ص ۲۸۴).

هاناوی در پایان رساله‌اش (ص ۲۸۷-۲۸۹) ضمن تأکید بر ارزش‌های ادبی، زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی آثار بررسی‌شده، به این نتیجه می‌رسد که رمانس عامیانه ایرانی ژانری مستقل است و این شایستگی را دارد که به‌عنوان جزئی از تاریخ ادبی ایران به‌شمار آید.

ضمیمه رساله، خلاصه‌ای کوتاه است از طرح کلی آثار مورد بررسی که به تفکیک مجلدات و فصل‌ها (ص ۳۶۲-۲۹۰) آمده است.

نقد اثر

کتاب هاناوی در این خلأ انتقادی، بسیار مغتنم است. جزئی‌نگری آن و جست‌وجوی نویسنده در ریشه‌یابی بعضی مسائل، مانند مضمون «نفس بویناک» یا مقایسه بسیار مفصل و دقیق روایت‌های مختلف داستان اسکندر - که به‌صورت ضمیمه به‌همراه نتایجش بالغ بر چهل صفحه می‌شود - درخور تحسین است.

اما در این اثر، اولویتی اساسی و مسئله‌ای مهم فراموش شده است. توضیح اینکه خواننده در اولین مواجهه با اثر، با واژه رمانس و ادعای وجود چنین ژانری در ادبیات فارسی روبه‌رو می‌شود. واژه‌ای که در اصل نام گروهی از خانواده‌های زبانی اروپایی است و تسامحاً برای نام‌گذاری رده‌ای از آثار ادبی اروپایی نیز به‌کار رفته است. نویسنده، چنان‌که در معرفی اثر گفته شد، واژگان کلیدی موضوع را به‌خوبی تعریف و تبیین می‌کند و کاربرد اصطلاح رمانس را نیز به‌شیوه سلبی و با بیان و ردّ دیگر اصطلاحات ممکن روا می‌داند و تنها تعریف او از رمانس (ص ۲۲۶)، توصیفی است که از ساختار متون مورد بررسی عرضه می‌کند؛ اما درباره مفهوم اروپایی رمانس و ویژگی‌های آن هیچ توضیحی در هیچ قسمت کتاب نمی‌آورد. او از میان آثاری که به تبیین ماهیت رمانس پرداخته‌اند^{۱۲}، فقط یک‌بار (ص ۱۴) به عبارتی از کتاب *حماسه و رمانس* و. پ. کیر^{۱۳} اشاره می‌کند؛ اما این اشاره کوتاه نیز فقط در اثبات آن است که قهرمانان متون برگزیده، قهرمانانی حماسی نیستند (ص ۱۴). به‌یقین جای بحثی در

ماهیت ژانر رمانس اروپایی و تطبیق ساختار و بنیادهای آن - اگر نه قدم‌به‌قدم در طول پژوهش، دست‌کم به‌صورت متمرکز - با متون برگزیده کاملاً خالی است. در این اثر پاره‌ای سهل‌انگاری‌ها و حتی تناقض‌ها نیز راه یافته است؛ مانند نظر متناقضی که نویسنده در مورد شخصیت اسکندر تصویر شده در روایت‌های عامیانه در دو جای متفاوت می‌آورد: او در صفحه ۱۲۸ می‌گوید در رمانس‌های عامیانه چهره‌ای مضحک از اسکندر ترسیم شده است و بار دیگر در صفحه ۲۴۵ می‌گوید قهرمان رمانس از جمله قهرمان ایرانی شده‌ای چون اسکندر همه صفات ایده‌آل قهرمان حماسه را دارد جز تیزهوشی وی. در بعضی جاها نیز توضیحات نویسنده دست‌کم برای آن موقعیت غیرضروری است؛ برای نمونه در صفحات ۲۵۸ به بعد که از موتیف خواب به‌عنوان یکی از عناصر روایی سخن به میان می‌آید، انتظار می‌رود توضیحات موتیف خواب هم‌راستا با مفهوم عنصر روایی باشد؛ اما نویسنده بعد از توضیحی دقیق و بسنده درباره ماهیت روایی خواب در روند روایت، مطالبی مفصل و غیرضروری درباره اهداف خواب‌ها، انواع خواب‌ها و خواب‌ها به‌عنوان مجرای اراده الهی می‌آورد. بعضی لغزش‌ها نیز در ترجمه عبارت‌های فارسی یا عربی به انگلیسی راه یافته است: در ترجمه «الجاره ثم الداره» (ص ۱۸۳) آورده است: «*First Find a Neighbor, then Make a Home*»، در حالی که می‌دانیم سخن از شناختن همسایه و آنگاه انتخاب یا ساختن خانه است نه یافتن همسایه؛ یا در ترجمه «شیر بدان سطر باشد که جنگ خود کند» (ص ۱۸۴) آورده است: «*The Lion is Great because he Fight For Himself*»، یعنی قید تأکید «خود» را به‌صورت اضافه به «جنگ» خوانده و «برای خود» ترجمه کرده است؛ یا آنجا که نویسنده در معرفی عناصر روایی (ص ۲۴۹ به بعد) «وصف نبرد» و «تعبیر قراردادی آغازگر» را آورده است. این عناصر جزء مجموعه‌ای بزرگ‌تر از ابزارهای آفرینش روایت شفاهی است که گزاره قالبی^{۱۴} خوانده می‌شود و در ساختار رمانس‌های عامیانه دخیل است؛ اما هاناوی به آن‌ها نپرداخته است. همه گونه‌های توصیف‌های قراردادی و تکرارشونده شب، صبح، چهره معشوق و مانند آن از این مقوله است، اما ذکری از آن‌ها به‌میان نیامده است. با توجه به خاستگاه شفاهی همه آثار مورد بررسی و اهمیت این بستر شفاهی در تکوین آن‌ها، توجه بیشتری به این عنصر ساختاری انتظار می‌رود؛ به‌ویژه اینکه با توجه به کتاب‌شناسی، نویسنده آرای میلان

پری^{۱۵}، نظریه پرداز بزرگ شعر شفاهی، و اثر برجسته شاگرد او، آلبرت لرد^{۱۶} را پیش چشم داشته است.

پی نوشتها

1. *Persian Popular Romances before the Safavid Period*. By william L. Hanaway. Columbia university. In Dissertations & Theses: Full Text.
2. William L. Hanaway
3. University Microfilms, A XEROX Company
4. Ann Arbor, Michigan
5. *Encyclopedia of Iranica*
6. Jiri Cejpek
۷. در ایران مطالعه آثار به صورت میکروفیلم تقریباً به نسخ خطی کهن منحصر است؛ اما این رویکرد در غرب شیوه‌ای مرسوم است و سابقه آن در مورد موسسه پراوازه ProQuest (که رساله هاناوی در وبسایت آن موجود است) به سال ۱۹۳۸ م برمی‌گردد.
8. Hero-Cycle Stories
9. Persian
- 10 Bad Breath
11. Poison-damsel
۱۲. این آثار دست‌کم دو تلقی متفاوت از رمانس ارائه می‌دهد که یکی، آن تلقی عامی است که ابتدا کیر در *حماسه و رمانس* (۱۸۹۷م) عرضه کرد و دیگر دیدگاه اسطوره‌ای نورتروپ فرای که در *تحلیل نقد* (۱۹۵۷م) آمده است.
13. *Epic and Romance*, W. P. Ker
14. Formula
15. Milman Parry
16. Albert Lord, and his book *The Singer of Tales*

منابع

- ریپکا، یان، و دیگران. (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران* (۲جلد). ترجمه ابوالقاسم سری. تهران: سخن.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). *نظریه تاریخ ادبیات*. تهران: سخن.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۳). *ادبیات عامیانه ایران* (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران). به کوشش حسن ذوالفقاری. چ ۲. تهران: نشر چشمه.

-Hanaway, William Lippincott, JR. (1970). *Persian Popular Romances before the Safavid Period*. Ph.D. diss. Columbia University, In Dissertations & Theses: Full Text [database on-line]; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT7233423; Accessed March 1, 2009).