دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۵، شمـارهٔ ۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص۳۰۷-۳۳۴

معرفی یک ژانر کهن: بزمارزم

محبوبه علی‌حوری* [۱]، محمدجعفر یاحقی[۲]، سیدمهدی زرقانی[۳]

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۲۷ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۲۷)

چکیده

انواع ادبی در ایران بیشتر با ژانرهای اروپایی شناخته می‌شود و در این زمینه، اهتمام بسیاری از پژوهشگران به انطباق این ژانرها بر متـون فارسـی محـدود شـده اسـت؛ درحـالی کـه ژانرهـا ویژگی‌های ذاتی ندارند، بلکه متشکل از مجموعهٔ صفاتی هستند که به‌صورت متـراکم در آثـار معیّنی گرد آمده‌اند. بنابراین در چنین رویکردی، کار محقق بررسی ویژگی‌های ساختاری آثاری است که «در یک طبقهٔ ژانری» قرار می‌گیرند. در این مقاله به‌روش توصیفی ـ تحلیلی برمبنـای رویکرد ژانری و مطالعهٔ روایت‌شناسی، ویژگی‌های معرِف یک نوع در شـش منظومـه از قـرن پنجم تا یازدهم هجری استخراج و بررسی شده است. براساس داده‌هـای ایـن متـون، یکـی از انواع ادبی فارسی با نام پیشنهادی «بزمارزم» روایتی منظـوم از کـردارهـای پهلـوانی و عـاطفی قهرمانِ پهلوان و بزرگ‌بانویی جنگجو در قالب مثنوی است که با انگیزهٔ عشق زمینـی دوسـویه پدید می‌آید و به پایان مطلوب (وصال/ سلطنت) خاتمه می‌یابد. این نوع از سـاختمان روایـی، قالب بیانی، ارکان روایت، شخصیت‌پردازی، انواع کنش، راوی، مخاطب روایـی و شـیوهٔ نقـل تقریباً مشابهی برخوردار است. باوجود ویژگی‌های ساختاری منحصـربه‌فـرد، تصـور مـی‌شـود

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش حماسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* ma.alihouri@mail.um.ac.ir

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

«بزمارزم» یکی از گونه‌های تعریف‌ناشدهٔ شعر کلاسیک فارسی است که به‌رغـم شـباهت‌هـای ظاهری که شاید با دیگر انواع داشته باشد، مشخصات فرمی و محتوایی خاصی دارد کـه آن را از دیگر انواع مشابه متمایز می‌کند.

واژه‌های کلیدی: ژانر، منظومه‌های روایی فارسی، رویکرد ژانری، روایت‌شناسی، «بزمارزم».

۱. مقدمه

شناسایی گونه‌های ادبی فارسی یکی از وظایف اصلی قلمروهای ادبی است. رنه ولـک در آینده‌پژوهی تحقیقات ادبی به این نتیجـه رسـیده اسـت کـه «در آینـده بـه دورانـی می‌رسیم که ادبیات بیشتر برمبنای رویکرد ژانری بررسی می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۶۶). این سخن حاکی از اهمیت چنین رویکردی به ادبیات است؛ رویکردی که جـای خالی آن در تحقیقات ادبی آشکارا احساس می‌شود. قدمای ما به این نکته توجـه داشـته‌انـد که طبقه‌بندی و رده‌بندی ژانری نوشتارها ضرورتی گریزناپذیر است. هم از این روی، مطابق با نظام دانایی روزگار خود، آثار را در قالب‌های مشخصی رده‌بندی و نام‌گـذاری کـرده‌انـد. قصه، حکایت، رساله، کارنامه، عجایب‌نامه، منشآت و ده‌ها نام دیگر انواعی است کـه آن‌هـا شناسایی و تعریف کرده‌اند. پژوهش‌ها و تحقیقات جدید به ما این امکان را می‌دهـد کـه بـا معیارها و روش‌های تازه‌ای به‌سراغ نوشتارها بـرویم و آن‌هـا را رده‌بنـدی و تعریـف کنـیم. مسئلهٔ اصلی مقالهٔ حاضر دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد. با توجه به اینکـه یـک «نـوع ادبی» براساس تعدادی متون در جامعهٔ فرهنگی واحد و در زمانی معیّن تعریف می‌شود، تصور می‌کنیم که «بزمارزم» یکی از گونه‌های تعریف‌ناشدهٔ شعر کلاسیک فارسی اسـت که با شاخص‌های سازندهٔ تعدادی متون فارسی معرفی می‌شود. بـه‌رغـم شـباهت‌هـای ظاهری که میان بزمارزم فارسی و رمانس انگلیسـی وجـود دارد ـ چنـان‌کـه در ادامـه خواهیم دید ـ این گونه مشخصات فرمی و محتوایی خاصـی دارد کـه آن را از رمـانس انگیسی متمایز می‌کند. نیز در پژوهش‌های پیشین با موضوع تبیین نوع ادبی آثار فارسی، به همهٔ مشخصات فرمی و محتوایی معرِف نوع آن‌ها اشاره نشده است؛ بدین معنـا کـه گاه فقط یک مؤلفه یا برخی ویژگی‌های ساختاری و محتوایی سـازمان‌نیافتـه در تبیـین

ژانر متن مطرح شده است؛ درحالی که از اهداف مقالهٔ پیش‌رو به‌دست دادن مجموعه‌ای از شاخص‌های جریان‌ساز و معرِف یک نوع است تا تعریفی به‌نسبت جامع و کارآمد از نوع ادبی متن حاصل آید. به این ترتیب، در این مقاله با رویکرد ژانری به معرفی یکی از انواع شعر فارسی براساس داده‌های فرمی و محتوایی دسته‌ای از متون فارسی پرداخته‌ایم.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

بررسی آثار با رویکردی ژانری در یکی‌دو دههٔ اخیر مورد اقبال محققان قرار گرفته - است. اما آنچه به مقالهٔ حاضر مربوط می‌شد، نخست مقالهٔ گلچین و پژومند (۱۳۸۸) است که نویسندگان به بررسی ویژگی‌های نوع رمانس در *هفت‌پیکر* پرداخته‌اند. به‌اعتقاد ما، اطلاق عنوان رمانس ـ با تعریف مشخصی که این ژانر دارد ـ بر آثاری مانند *هفت‌پیکر* درست نیست و لازم است پس از بررسی ژانری چنین آثاری، ویژگی‌های خاص آن‌ها را مشخص و متناسب با آن برایشان نامی انتخاب یا وضع کرد. در آغاز دههٔ نود، چند پایان‌نامه و مقاله در این حوزه نوشته و منتشر شد: اسکندری (۱۳۹۰) سعی کرده با استفاده از الگوی پراپ، کارکردهای ثابت روایی را در شش منظومه تعیین کند. یاوری (۱۳۹۰) در بحثی مفصّل به‌سراغ داستان امیرارسلان رومی رفته و آن را به‌منزلهٔ متن گذار از دوران قصه به رمان قلمداد کرده است. بسیاری از محققان قصهٔ مذکور را در شمار رمانس می‌شناسند. استاجی (۱۳۹۰) دغدغه‌اش تبیین ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه‌حماسی است. پیکرهٔ متنی استاجی محدود به *شاهنامه‌ی* فردوسی است. منتقدان غربی نیز به این گونهٔ ادبی فارسی اقبالی داشته‌اند. هانوی (۱۹۷۰) با استفاده از عنوان رمانس‌های عامیانهٔ فارسی پیش از دورهٔ صفوی، چند ویژگی *قصهٔ حمزه*، *داراب‌نامه*، *اسکندرنامه*، *فیروزشاه‌نامه* و *سمک عیار* را شناسایی و تعریف کرده است. پاشاخان هندی نیز در بحثی مفصّل (۲۰۱۹) به‌سراغ داستان‌گویی هندی و ژانر رمانس فارسی و اردو رفته و پیکرهٔ متنی را داستان‌های عاشقانه‌ای قرار داده که قصه‌گویان دربارهای هندی در فاصلهٔ قرن شانزدهم تا بیستم میلادی روایت می‌کرده‌اند.

۲. چارچوب نظری

مبنای نظری مقالهٔ حاضر نظریهٔ ژانر و رویکرد آن ژانری است. در این رویکرد، «منتقـد به [...] تحلیل و توصیفِ دقیق و علمی متن می‌پردازد تا اجزای سازندهٔ آن را بشناسد و ارتباط میان عناصر متن را معلوم کند» (زریـن‌کـوب، ۱۳۵۴: ۱/ ۲۰). لانسـون[1] (1946: 39-40)، بنیان‌گذار علم تاریخ‌ادبیـات‌نگـاری در فرانسـه، روش کـار خـود را برمبنـای شناخت متون ادبی از رهگذر تحلیل ویژگی‌های بیرونی و درونی آن‌ها قرار داده بـود و آثار را برپایهٔ مشابهت ویژگی‌های اصلی آن‌ها در نوع ادبی واحدی طبقه‌بندی مـی‌کـرد. تحقیقات متأخر (ر.ک: زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵؛ زرقانی و زرقانی، ۱۳۹۶) به تبیـین دقیق‌تر رویکرد ژانری پرداخته و نشان داده‌اند که در چنین رویکـردی کـار محقـق بـه بررسی ویژگی‌های ساختاری آثاری که «در یک طبقهٔ ژانری» قرار می‌گیرد، زمینـه‌هـای شکل‌گیری آن‌ها، تحول و تطورشان در طول تاریخ، نسبت آن‌ها با گفتمان‌ها و کیفیـت بازنمایی واقعیت معطوف است. نیز پیکرهٔ متنی این پژوهش، منظومه‌های روایی اسـت؛ بنابراین اگرچه معرفی ژانر مذکور براساس عناصـر روایـت‌شناسـی ازجملـه سـاختمان روایت، قالب بیانی، ارکان روایت، فرایند نقل، راوی، مخاطب روایی، شخصیت‌پـردازی و انواع کنش است، ویژگی‌های این عناصر از مطالعـهٔ هـر مـتن حاصـل شـده و جـزء دستاوردهای این پژوهش است. به این ترتیب، مبنای نظری مقالـه رویکـرد ژانـری بـه عناصر روایت‌شناسی پیکرهٔ متنی پژوهش است. از عناصـر روایـت‌شناسـانه‌ای در ایـن پژوهش یاد شده که عناصر جریان‌ساز و معـرِف یـک نـوع هسـتند و از دیگـر عناصـر روایت که در بیشتر یا به‌تقریب در همهٔ ژانرها مشابه هستند، به‌دلیل ناکارآمدی در تعیین نوع مذکور، در اینجا سخن گفته نشده است.

۲ـ۱. پیکرهٔ متنی

یک «نوع ادبی» براساس تعدادی متون در جامعهٔ فرهنگی واحد و در زمانی معیّن تعریف می‌شود؛ بنابراین نخستین اقدام در شناسایی یک نوع ادبی، یافتن پیکرهٔ متنی پژوهش است. پیش از مشخص کردن پیکرهٔ متنی ذکر یکی‌دو نکته ضروری می‌نماید. نخست اینکه، تعیین و تعریف ژانر آثار، کنشی پسینی است؛ یعنی ابتدا آثاری تألیف

می‌شود و سپس منتقدان و ادیبان آن‌ها را در قالب ژانرها رده‌بندی می‌کنند. دیگر آنکه، ژانرها ویژگی‌های ذاتی ندارند؛ بلکه متشکل از مجموعهٔ صفاتی هستند که به‌صورت متراکم در آثار معیّنی گرد آمده‌اند. مثلاً وقتی ما از ژانر حماسی سخن به‌میان می‌آوریم، حماسه دارای یک جوهره و ذات نیست؛ بلکه چند ویژگی (فرمی، محتوایی، کارکردی و زبانی) مشترک در تعدادی اثر گرد آمده‌اند که بر روی هم یک «طبقهٔ متنی» را ساخته‌اند و ما به‌صورت قراردادی آن طبقه را ژانر حماسی می‌نامیم. قوانین ژانری در ذهن پدیدآورندگان به‌صورت علمی یا شهودی وجود دارد و آن‌ها براساس آن ذهنیت و «آن قوانین نانوشته»، به خلق اثرشان می‌پردازند. پس از اینکه اثر در قالب متنی نمود می‌یابد، منتقدان و ادیبان آن‌ها را در قالب خانواده‌های ژانری رده‌بندی می‌کنند. بر این اساس، پیدایش ژانر امر ذهنی و پیشینی است؛ اما تعریف و تبیین ویژگی‌های آن امری پسینی محسوب می‌شود. همچنین باید به این نکته توجه کرد که ویژگی‌های ژانرها پیوسته درحال تغییر و تحول‌اند و این‌طور نیست که بتوان چند ویژگی ازلی و ابدی برای یک ژانر در طول تاریخ ادبی مشخص کرد؛ اما مجموعه‌ای از شاخص‌های معرِف یک نوع ادبی تعریف دقیق‌تری از نوع مورد نظر به‌دست می‌دهد و تمایزی بین آن ژانر با دیگر ژانرها پدید می‌آورد.

به‌منظور گردآوری آثاری که بتوان در ذیل یک ژانر ـ خاصه نوع ادبی مذکور ـ آن‌ها را مطالعه کرد، باید یک شاخص محوری را درنظر گرفت که آن شاخص در این پژوهش، مبارزات و جنگاوری قهرمان با انگیزهٔ عاشقانه است. با عنایت به این مهم، برای فراهم آوردن نمونه‌ای از آثار موجود در یک نوع، *ورقه و گل‌شاه* را نخستین بزمارزم موجود فارسی دانسته‌ایم. از آنجا که برآنیم تا سیر تطور ژانر را هم بررسی کنیم، لازم است نمونه‌های مورد مطالعه را از قرن‌های متفاوت برگزینیم. اثر بعدی که عضوی از خانوادهٔ بزمارزم است، *همای‌نامه* نام دارد. سرایندهٔ این اثر معلوم نیست و در قرن هفتم سروده شده است. از قرن هشتم دو منظومه را برگزیدیم: نخست، *سام‌نامه* که تحقیقات اخیر نشان می‌دهد انتساب آن به خواجوی کرمانی درست نیست و دوم، *همای و همایون* سرودهٔ خواجوی کرمانی. اگر حرکت خود را در مسیر تاریخ ادامه دهیم، در قرن نهم به نزل‌آبادی می‌رسیم که *مثنوی جلال و جمال* را در این ژانر سروده

است. آخرین نمونه *بدیع‌الزمان‌نامه* متعلق به اواخر قرن دهم و آغاز قرن یازدهم است. بدین ترتیب، در فاصلهٔ بین قرن پنجم تا یازدهم نمونه‌هایی از ژانر بزمارزم پدید آمده - است. اگرچه می‌توان نمونهٔ بیشتری از این نوع آثار را در دورهٔ مشخص‌شده معرفی کرد، به‌سبب محدودیت مقاله به آثار برجستهٔ این دوره پرداخته‌ایم که بر این اساس، می‌توان دیگر آثار مشابه را یافت.

ورقه و گل‌شاه سرودهٔ عیوقی در بحر متقارب با حدود ۲۲۰۰ بیت[۲] و حدود ۱ صفحه افتادگی ابیات، از نخستین منظومه‌های کامل به‌جامانده در ادب فارسی است. بیشتر پژوهشگران به‌سبب وجود دو بیت منسوب به عیوقی در *لغت فرس* (اسدی طوسی، ۱۳۱۹: ۲۲۳) و نیز ممدوح شاعر، سلطان محمود، این اثر را از قرن پنجم دانسته‌اند (ر.ک: آتش، ۱۳۳۳: ۲). اصل داستان عربی است و ماجرای آن بسیار شبیه به داستان عُروة بن حزام العذری با دختر عمش، عَفراء بنت عقال، است (همان‌جا). قصهٔ مذکور پیش از قرن چهارم هجری داستانی مستقل، مشهور و متداول بوده است (عیوقی، ۱۳۴۳: مقدمه، دَه). دو روایت اصلی و کامل‌تر از دیگر روایات از این داستان وجود دارد. در این پژوهش، به متن کامل‌تر این داستان برمبنای کتاب *الاغانی* استناد شده است.

همای‌نامه سرودهٔ شاعری ناشناس با ۴۳۳۱ بیت در بحر متقارب است. این مثنوی عاشقانه درآمیخته با محتوایی حماسی و رزمی در شرح ماجراجویی‌ها و دلاوری‌های همای، شاه‌زادهٔ مصری، و گل‌کام‌کار، دختر شاه شام و بزرگ‌بانویی اژدهاکش، برای رسیدن به وصال است. طبق آخرین پژوهش‌ها، با عنایت به وجود مصراع «بیا تا چه داری ز مردی و زور» در منظومه (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۲۹، ب۶۸۲) که شاید تضمینی از *گلستان* سعدی باشد،[۳] نیز با استناد به وجود رقم وقفی در حاشیهٔ برگ دوم به خط شخصی با نام ابراهیم ترکزی به تاریخ رمضان ۷۱۲ق و همچنین به‌سبب قراین زبانی و محتوایی و وجود بیت‌های سست و ناتندرست، تاریخ نظم *همای‌نامه* را پس از سال ۶۵۶ق در نیمهٔ دوم قرن هفتم دانسته‌اند.

مثنوی *سام‌نامه* در بحر متقارب شامل حدود ۱۴,۵۰۰ بیت، در شرح جنگ‌های متعدد و دلیری‌های سام نریمان در راه رسیدن به وصال پریدخت، دختر فغفور چین و

بزرگ‌بانوی پهلوان است. سال نظم و نام سراینده یا سرایندگان *سام‌نامه* مشخص نیست؛ اما براساس آخرین تحقیقات، شاید *سام‌نامه* اثری مرکّب از *همای و همایون* خواجو و اشعار افزوده‌شدهٔ دیگر نقالان در گذر زمان بین قرن هشتم تا دهم باشد (*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: مقدمه).

همای و همایون از مثنوی‌های پنج‌گانهٔ خواجوی کرمانی در سال ۷۳۲ق (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ب۴۲۹۶) با ۴۴۳۵ بیت در بحر متقارب، عاشقانه‌ای درآمیخته با محتوایی حماسی و رزمی در شرح ماجراجویی‌های همای، پسر پادشاه شام، و همایون، دختر فغفور چین، برای رسیدن به وصال است. به‌گفتهٔ شاعر، به‌هنگام شروع سرایش این منظومه «سه ده سال از عمر» وی گذشته (همان، ب۴۳۳) و در بغداد به‌سر می‌برده است (همان، ب۲۴۴۷). دیباچهٔ این منظومه به نام سلطان ابوسعید بهادر و وزیر او غیاث‌الدین محمد است که با فوت ایشان، سخن شاعر به مدح محمود صاین پایان می‌یابد. در *عرفات‌العاشقین* منظومهٔ *همای و همایون* ازجمله اشعار خواجو است که به *سام‌نامه* انحراف یافته و مشهور شده است (اوحدی، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۲۳۵).

مثنوی جمال و جلال در بحر خفیف، سرودهٔ محمد نزل‌آبادی در سال ۸۰۸ق و مثنوی عاشقانه و عارفانه و درآمیخته با رویدادهای پهلوانی و رزمی در شرح ماجراجویی‌های جلال، شاه‌زادهٔ ایرانی، و دلاوری‌های جمال، شاه‌زادهٔ پریان، برای رسیدن به وصال است. تعداد ابیات این منظومه براساس نسخهٔ منحصربه‌فرد موجود ۴۷۳۵ بیت است و تعداد واقعی آن، به‌دلیل افتادگی ابیات از قسمت‌های مختلف مثنوی، مشخص نیست.

بدیع‌الزمان‌نامه در بحر متقارب با ۳۲۸۷ بیت، مثنوی عاشقانه با محتوای رزمی سرودهٔ شاعری ناشناس در سال ۱۰۰۷ق در شرح ماجراجویی‌های بدیع‌الزمان، شاه‌زادهٔ ایرانی، برای رسیدن به وصال قمرچهر، دختر خاقان چین و بزرگ‌بانوی پهلوان است. نام منظومه به تصریح شاعر «بدیع‌الزمان‌نامه» (۱۳۸۶: ۱۸۶، ب۳۲۸۶) و متن حاضر به‌گفتهٔ وی، جلد اول این منظومه است که سرایش آن براساس تاریخ ابجد مصراع دوم آخرین بیت، سال ۱۰۰۷ق بوده است (همان، ۱۸۵، ب۳۲۶۵) و از جلد دوم آن اطلاعی در دست نیست.

۳. بررسی و تحلیل عناصر معرف ژانر

برای تعیین و تعریف ژانر بزمارزم باید به مطالعهٔ «صورت و معنای» آثاری بپردازیم که در دایرهٔ آن ژانر خاص قرار می‌گیرند (Duff, 2000: 210). دانش‌های ادبی ابزارهایی هستند که به کمک آن‌ها می‌توانیم به توصیف دقیقی از «صورت و محتوای» آثار دست یابیم. از آنجا که بزمارزم‌ها روایی هستند، نظریهٔ روایت ـ به‌عنوان شاخه‌ای از دانش‌های ادبی ـ بسیار مفید و کارآمد خواهد بود.

۳ـ۱. ساختمان روایت

ویژگی مشترک همهٔ منظومه‌های مورد نظر ما که می‌توان از آن به‌عنوان شاخصهٔ ژانری یاد کرد، ساختمان[۴] مشترک و شبیه به هم آن‌هاست که از یک «مقدمه[۵]»، «روایت اصلی[۶]» و «سخن پایانی[۷]» تشکیل شده است. مقدمهٔ چهار اثر (*ورقه و گل‌شاه*، *همای-نامه*، *همای و همایون* و *بدیع‌الزمان‌نامه*) مشتمل بر تحمیدیه و ستایش پیامبر (ص) است. مقدمهٔ *جمال و جلال* نیز افتادگی دارد؛ اما به احتمال قریب به یقین آن هم با تحمیدیه آغاز شده است. علاوه‌بر این‌ها، شاعر در مقدمهٔ *ورقه و گل‌شاه*، *همای و همایون* و *جمال و جلال* ابیاتی را به مدح ممدوح اختصاص داده است. *همای‌نامه* نیز در این قسمت ابیاتی را در ستایش خِرد آورده است. *سام‌نامه* فاقد مقدمه است. سرایندهٔ این منظومه معلوم نیست و به احتمال بسیار زیاد این منظومه در چندین نوبت و توسط چندین شاعر سروده شده است. ما حدس می‌زنیم همین تطور و دگرگونی روایت سام و نیز تعدد سرایندگانش سبب حذف مقدمهٔ این منظومه شده باشد.

۳ـ۲. قالب بیانی

خصلت مشترک دیگرِ بزمارزم‌ها استفاده از شگرد «تلفیق ژانری» است. شگرد مذکور از آن جهت اهمیت دارد که بزمارزم‌ها عملاً از ژانرهای تلفیقی هستند؛ تلفیق ژانرهای حماسی و عاشقانه. اتفاقی نیست که عیوقی تصمیم می‌گیرد هرجا مقام سخن اقتضا می‌کند، در کنار قالب پایهٔ مثنوی به‌سراغ غزل هم برود و برای نخستین بار در شعر فارسی منظومه‌ای بسراید که بعدها به «غزل‌مثنوی» شهرت یافت یا سرایندهٔ *جلال و*

جمال به‌اقتضای کلام در منظومه‌ای که قالب پایهٔ آن مثنوی است، چهار غزل، سه مسمط، دو فرد و یک قصیده هم سروده است. شاعر *بدیع‌الزمان‌نامه* قالب را تغییر نداده، بلکه از ژانر ساقی‌نامه استفاده کرده است. از آنجا که هر بخش روایت با یک ساقی‌نامه آغاز می‌گردد، می‌توان آن را شگرد بیانی به‌شمار آورد که آگاهانه و عامدانه به‌کار رفته است.

۳ـ۳. ارکان روایت

هر روایت شامل چهار رکن ثابت است: موضوع[۸]، درون‌مایه[۹]، بن‌مایه[۱۰] و بستار روایت[۱۱]. «موضوع» این قصه‌ها به‌اعتبار شخصیت اصلی، عشق مجازی است؛ عشقی حماسی میان قهرمان و بزرگ‌بانو. در این میان، گاه شروع اظهار عشق با قهرمان است (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۸۹؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۵۰) و گاه بزرگ‌بانو در این کار سبقت می‌گیرد (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۷) و در مواردی هم اظهار عشق از همان ابتدا دوسویه است (عیوقی، ۱۳۴۳: ۶؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۹). «درون‌مایه»ی این آثار تلاش قهرمانِ پهلوان و بزرگ‌بانوی جنگاور برای رسیدن به وصال است که با «بن‌مایه»ی سفر و کین‌خواهی همراه می‌شود. «بستار روایت» نیز وصال دو شخصیت محوری داستان و به سلطنت رسیدن قهرمان است.

۳ـ۴. فرایند نقل

«فرایند نقل» یا «شگرد روایی»[۱۲] به چگونگی ارائهٔ گفتار و روایتگری اطلاق می‌شود. چنان‌که پیش از این در ساختمان آثار بیان کردیم، متن روایات به سه بخش مقدمه، روایت و سخن پایانی تقسیم می‌شود که در هر بخش، چگونگی فرایند نقل در آغازگری، روایتگری و پایان‌بندی داستان قابل بررسی است. در مثنوی عیوقی ۷۲ بیت از مقدمه، ۵۷ بیت آغازین منظومهٔ *همای‌نامه*، ۴۵۷ بیت مقدمهٔ *همای و همایون*، ۲۲ بیت آغازین *سام‌نامه*، ۷ بیت ناقص در مدح با افتادگی ابیاتی در آغاز مثنوی نزل‌آبادی و ۴۷ بیتِ شروع منظومهٔ *بدیع‌الزمان‌نامه* از نوع متن گفتمانی (سخنان مستقیم سراینده برای انتقال اطلاعات به مخاطب) است که همسانی آغازگری سخن در ابتدای همهٔ منظومه‌ها

را نشان می‌دهد. سرایندگان در مقدمه به‌شیوهٔ «تک‌گویی نمایشی»[۱۳] اولین ارتباط را به‌صورت یک‌طرفه برای آگاه کردن مخاطب برقرار می‌کنند و نوع کلامشان در مقدمه‌ها توصیفی است که گاه با جملات وصفی و دعایی برای خود و ممدوح همراه می‌شود.

روایتگری رابطهٔ نزدیکی با گفتار دارد. گفتار چیزی است که شخصیت‌ها می‌گویند و راوی انتقال‌دهندهٔ آن به خواننده است؛ بنابراین شیوهٔ انتقال گفتار، تمایز میان انواع روایتگری ایجاد می‌کند (لوته، ۱۳۸۶: ۶۲). شیوه‌های آغاز روایت یا ورود به رویدادی جدید نخستین نمود شیوهٔ روایتگری است؛ به‌طوری که در منظومه‌های *ورقه و گل‌شاه*، *همای‌نامه* و *سام‌نامه* هر رویداد بدون توقف پس از رویداد قبلی روایت می‌شود و فقط گاه عنوان رویداد بین رویدادهای پیشین و پسین فاصله ایجاد کرده است. اما در منظومه‌های *همای و همایون*، *جمال و جلال* و *بدیع‌الزمان‌نامه* ورود به برخی رویدادها با ابیاتی دعایی و ساقی‌نامه است. راویان از هر دو شیوهٔ اصلی روایتگری، یعنی «تک‌گویی[۱۴]» با انواع نمایشی، درونی و بیرونی (حدیث نفس) و «گفت‌وگو[۱۵]» در روایت متن اصلی بهره برده‌اند؛ به‌طوری که روایتگری آن‌ها بر محور تک‌گوییِ نمایشی به‌منظور روایت داستان و ذکر توصیفات برای مخاطب روایی است. تنها تفاوت ظریف در روایتگری این راویان بهره‌گیری از شیوهٔ «گفت‌وگوی نقلی»[۱۶]، «تک‌گویی بیرونی نقلی»[۱۷] و «تک‌گویی درونی نشان‌دار»[۱۸] است. سبب نقلی بودن، کاربرد واژهٔ پربسامد «گفت» و عبارات «جوابش بداد»، «بپرسید»، «خطاب کرد»، «چنین داد پاسخ»، «به پاسخ چنین گفت»، «لب در سخن گشود»، «عرض کرد» و «که» در معنای «گفت» است که در تک‌گویی بیرونی از نمودِ گفتاریِ سخن گفتن شخصیت با خود حکایت دارد. وجود عباراتی مانند «چنان کردی اندیشه»، «در اندیشه» و «همه فکرشان» در کلام نشانی از شکل‌گیری سخنان در ذهن شخصیت و تک‌گویی درونی است. شیوهٔ سخنوری راویان بیشتر از نوع «سخن غیرمستقیم آزاد»[۱۹] و سخنان اشخاص داستان بیشتر از نوع «سخن مستقیم نقلی»[۲۰] است؛ بدین معنا که راویان در بخش گسترده‌ای از روایت، سخنان خود را به‌صورت سوم‌شخص نقل می‌کنند و اشخاص داستان پس از کلمهٔ «گفت»، ذهنیات و گفته‌هایشان را از زبان خود ارائه می‌دهند؛ اما شروع روایت و بخش سخن پایانی به‌شیوهٔ «سخن مستقیم آزاد»[۲۱] است (عیوقی، ۱۳۴۳: ۵، ۱۱، ۱۳، ۴۸ و ۷۳؛ *همای‌نامه*،

۱۳۸۳: ۴، ۷، ۱۲، ۱۴ و ۶۱؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۱۶، ۳۶۹، ۴۰۷ و ۴۱۹؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۳، ۱۵۴ و ۴۳۶؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۸۳ و ۱۵۶؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۲، ۴۹، ۱۶۲ و ۱۸۵). از میان شیوه‌های نقل، تک‌گویی نمایشی راویان از نوع سخن غیرمستقیم آزاد و گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان از نوع سخن مستقیم نقلی بر کل منظومه‌ها حاکم است.[۲۲]

روایت نقل رویدادهایی است که در زمان‌های متفاوت رخ می‌دهد. ویژگی اصلی روایت نشان دادن گذر از یک وضعیت به وضعیت مخالف در طی زمان است (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۵۳). زمان در متن روایت یا زمان وقوع رویدادها در هر روایت را به کمک سه مقولهٔ فرعی مطرح‌شده از سوی ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی، یعنی نظم و ترتیب، مدت یا تداوم و تکرار یا بسامد می‌توان تحلیل کرد (Genet, 1988: 35). ترتیب حوادث در روایت ممکن است با توالی زمانی همخوانی داشته باشد و یا از طریق پیش‌نمایی (گذر به آینده) یا از راه پس‌نمایی (گذر به گذشته) از آن منحرف شود. به‌هم خوردن نظم و ترتیب حوادث «زمان‌پریشی[۲۳]» نامیده می‌شود (Ibid., 48). از این نظر، سیر روایات خطی و منظم است و در زمان پیش می‌رود، مگر یک مورد زمان‌پریشی در ابتدای روایت عیوقی (۱۳۴۳: ۱۲) که از طریق گذر به گذشته، دلیل شبیخون قبیلهٔ بنی‌ضبه به قبیلهٔ بنی‌شیبه توضیح داده می‌شود. مدت یا تداوم روایت به رابطهٔ میان طول زمان داستان و طول زمان روایت اشاره دارد. با توجه به گستردهٔ رویدادها، آنچه در منظومه‌ها به‌تکرار دیده‌می‌شود، «ارائهٔ خلاصه»ی یک رویداد است که در این حالت، زمان روایت کوتاه‌تر از زمان رخداد واقعه است و دورهای طولانی از رویدادها با قیدهای زمان (سال، ماه، روز، چندین گاه، شب و...) به‌سبب جلوگیری از طولانی شدن شرح یک رویداد و ایجاد ملالت در مخاطب، جلوگیری از تکرار کنش، اشاره به تمامی رویدادهای کوچک و بزرگ و پرداختن به اصل رویداد خلاصه می‌شود. به‌تقریب قیدهای زمانی در تمام صفحات روایات دیده می‌شود. تکرار یا بسامد تعداد دفعاتی است که یک حادثه رخ می‌دهد یا بازگو می‌شود که بر این اساس «روایت مفرد»[۲۴]، «روایت بازانجام»[۲۵]، «روایت مکرر»[۲۶]، «روایت چندگانه»[۲۷] یا «روایت هم‌زمان»[۲۸] است (همان‌جا). روایت مفرد، نوع گسترده در منظومه‌ها به‌خصوص *سام‌نامه*

و *جمال و جلال*، به‌سبب فراوانی رویدادهاست. فقط روایت *ورقه و گل‌شاه* یک نمونه روایت مکرر دارد و آن زمانی است که شاه شام، ورقه و گل‌شاه را تنها می‌گذارد و رفتار آنان را تا صبح زیر نظر می‌گیرد و شادمان به محل استراحت خود بازمی‌گردد؛ دوباره راوی برمی‌گردد به بیتی که شاه شام، ورقه و گل‌شاه را تنها می‌گذارد و آن‌گاه به وصف آنچه میان قهرمان و بزرگ‌بانو می‌گذرد، می‌پردازد (عیوقی، ۱۳۴۳: ۹۹). علاوه‌بر این، یک مورد روایت هم‌زمان در این منظومه و به‌تکرار در مثنوی *بدیع‌الزمان‌نامه* دیده می‌شود (همان، ۳۳ـ۳۴؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۷۹).

شیوهٔ پایان‌بندی راوی در دو بخش بستار روایت و سخن پایانی شاعر نمود می‌یابد. دو نوع بستار در روایت عیوقی دیده می‌شود: یکی روایت براساس منبع (داستان عـروه و عفرا)، مرگ قهرمان و بزرگ‌بانو و دیگری بستاری غیرمنتظره[۲۹] و ساختهٔ شاعر، زنـده شدن و ازدواج قهرمان و بزرگ‌بانو و سلطنت قهرمان است که نوع دوم، بستار مشـترک دیگر روایات نیز هست. هر دو بستار با مرگ یا ازدواج قهرمان از پایان‌بندی‌های سـنتی و ویژگی بارز قصه‌سرایی و روایات شفاهی است که می‌تواند در تأییـد گفتـهٔ شـاعران دربارهٔ منبع آن‌ها ـ «قصه از اخبار تازی» (عیوقی، ۱۳۴۳: ۵)، «گفتهٔ راستان» (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۴)، «گفتهٔ باستان» (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۲۰؛ *سـام‌نامـه*، ۱۳۹۲: ۳)، «گفتـهٔ مرد حکیم» (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۶۸) و «چنان گوید از نـاقلان کهـن» (*بـدیع‌الزمـان‌نامـه*، ۱۳۸۶: ۷۶) ـ باشد؛ خاصه آنکه خواجوی کرمانی و سرایندهٔ ناشـناس *بـدیع‌الزمـان‌نامـه* به‌شیوهٔ قصه‌گویان و نقالان روایت را به‌طور کامل نمی‌بندند و با اشاره بـه تولـد فرزنـد قهرمان و ادامهٔ داستان در جلد دوم، به تداوم قصـه اشـاره دارنـد (خواجـوی کرمـانی، ۱۳۷۰: ۴۵۷؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۸۵). دو بیت عیوقی، ۱۱ بیت سرایندهٔ *همای‌نامـه*، ۱۹۱ بیت خواجوی کرمانی، ۶۲ بیت نزل‌آبادی و ۲۲ بیت شاعر *بدیع‌الزمان‌نامه*، سخنان پایانی سرایندگان از نوع متن گفتمانی در اشارهٔ مجدد به منبع، ذکر نـام، درود فرسـتادن بر پیامبر (ص)، در ناپایداری جهان، مدت سرایش، تقدیم منظومه، در بی‌حاصلی عمـر، طلب عفو و بخشش خداوند، تاریخ سـرایش، ارزش نکونـامی، مـدح ممـدوح، سـبب سرایش و خودستایی شاعر است.

۳ـ۵. راوی

از عناصر مهم روایت «راوی [۳۰]» است؛ به‌ازای هر روایت حداقل یک راوی وجود دارد. راویان داستان را می‌توان براساس حدود مشارکت آنان در رخدادهای روایت‌شده طبقه‌بندی کرد. راوی در یک تقسیم‌بندی، درون‌داستانی یا برون‌داستانی است. راوی درون‌داستانی از اشخاصِ داستان و برون‌داستانی همان راوی سوم‌شخصِ خارج از حوادث داستان یا «راوی دانای کل»[۳۱] است که افکار ناگفتهٔ اشخاص را می‌داند و از حوادثی که هم‌زمان در جاهای مختلف رخ می‌دهد، آگاه است که از این نظر، میزان آشکار بودن راوی را در روایت نیز نشان می‌دهد (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۲۶). در بزمارزم‌ها، یک راوی دانای کل حضور دارد که از زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت می‌کند؛ همان «من ـ راویِ»[۳۲] آگاه به وقایع و رویدادها که با «کانونی‌ساز[۳۳]» یکسان است. تنها در *مثنوی جمال و جلال* است که یک راوی دانای کل از آغاز تا پایان حضور دارد؛ اما به‌سبب داشتن حکایات درون‌داستانی، کانونی‌ساز درونی تغییر می‌کند. بدین ترتیب در این منظومه، بین راوی و کانونی‌ساز تفاوت وجود دارد؛ به‌طوری که راوی دانای کل روایتگر مرکزی و آگاه به کل روایت از آغاز تا پایان است و کانونی‌ساز درونی هم راوی حکایات درون‌داستانی است که روایت وی در امتداد روایت اصلی قرار می‌گیرد و خود، آفریدهٔ راوی دانای کل است.

راوی این روایات دخیل در روایت[۳۴] است. شش نشانه مبنی بر دخالتگری راوی در روایات وجود دارد که عبارت‌اند از توصیف مکان و زمان، شناسایی و معرفی شخصیت‌ها، خلاصهٔ زمانی رویدادها، گزارش آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند، بیان اظهارات شخصی به‌شکل وصف حال، تفسیر، تأویل و داوری که این ویژگی از صفات «راوی مفسر یا دخیل»[۳۵] است و از این نظر، راوی *مثنوی جمال و جلال* بیشتر با این نام شناخته می‌شود؛ درحالی که راوی *بدیع‌الزمان‌نامه* ابیات بسیار اندکی را با این هدف می‌سراید و از بیان اظهارات شخصی دوری می‌کند (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۱۶؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۱۷۲؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ب۱۳۱۳؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۳۴۲؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۴۸؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۶۲). آخرین نشانه، برجسته‌سازی حضور با کاربرد ضمیر اول‌شخص است (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۱؛ *همای‌نامه*،

۱۳۸۳: ۴؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ب۱۵۷۲). از شگردهای راوی در کاربرد ضمیر اول‌شخص شروع روایت یک رویداد با سرودن ساقی‌نامه است. در منظومهٔ *جمال و جلال* کمتر و در *بدیع‌الزمان‌نامه* اغلب، راوی در آغاز پرداختن به یک رویداد در ابیاتی خطاب به ساقی، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و پس از آن، به روایت رویدادها از زبان سوم‌شخص می‌پردازد (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۶۲؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۶۷). پنج نشانهٔ نخست با موارد برشمردهٔ بعضی تحلیلگران روایت، مانند چتمن[۳۶] (1978: 124) و ریمون ـ کنان[۳۷] (۱۳۸۷: ۱۳۳ـ۱۳۷) با اندکی تفاوت مطابق هست؛ اما مورد ششم از ویژگی‌های روایت در بزمارزم‌هاست.

۳ـ۶. مخاطب روایی

ارتباط روایی فرایند انتقال داستان از راوی به مخاطب است (لوته، ۱۳۸۶: ۲۵). برای هر روایت دست‌کم یک مخاطب وجود دارد و بدون حضور هرکدام از سه عنصر داستان، راوی و مخاطب، روایتی شکل نخواهد گرفت (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۱۶). هیچ‌یک از سرایندگان پیکرهٔ متنی به مخاطب خود اشاره نمی‌کنند؛ اما براساس متن می‌توان مخاطب روایی را شناسایی کرد. راوی برون‌داستانی مخاطب برون‌داستانی دارد (Chatman, 1978: 254) و به‌سبب نوع منبع شاعران که تحت تأثیر سنت نقل و آثار پیشین است و نیز حضور گستردهٔ بن‌مایهٔ عامیانگی و تعلیمی در سراسر روایت، همچنین خطاب سوم‌شخص راوی، عدم حضور مخاطب در بین اشخاص روایت و خطاب عام راوی در جریان روایت، مخاطب این نوع روایات «مردم عام حقیقی برون‌داستانی» است.

راوی دانای کل روایات مخاطبی محسوس و آشکار دارد. گاه راوی در جریان روایت به‌طور مستقیم مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد و گاهی به‌گونه‌ای عمل می‌کند که حضور فرد دیگری به‌عنوان گیرندهٔ سخنان وی احساس می‌شود. خطاب قرار گرفتن مخاطب روایی از سوی راوی با عناوین خاص یا ضمیر است. گاه عیوقی (۱۳۴۳: ۱۱۶) با ذکر عناوین «آزادمرد» و «ای مهتر سرفراز»، نزل‌آبادی (۱۳۸۲: ۱۶۷) با عنوان خاص «عاقلا!» و سرایندهٔ *بدیع‌الزمان‌نامه* (۱۳۸۶: ب۳۰۰۸) با عنوان «دوستان!»

خواننده را خطاب قرار می‌دهند و در بیشتر مواقع، مخاطب با ضمیر «تو» یا فعل خطابی آشکار می‌شود (عیوقی، ۱۳۴۳: ۴۴؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۱۷۴؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ب۸۹۲؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۶۷؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ب۲۷۱۷). هنگامی که راوی با عناوین خاص خواننده را خطاب قرار می‌دهد، خود را ملزم به معرفی منبع و توصیف مکان وقوع رویدادها می‌کند؛ از زمان تاریخی رخداد حوادث و آنچه اشخاص داستان نمی‌گویند و انجام نمی‌دهند، سخن می‌گوید؛ آن‌گاه که از اسامی اشخاص، سخنان و آثار برون‌متنی در روایت بهره می‌برد، گویی مخاطب آن‌ها را می‌شناسد؛ دریافت‌های نگرشی و تجربیات خود را با او در میان می‌گذارد و لب به شکایت می‌گشاید و به تفسیر و قضاوت دربارهٔ داستان می‌پردازد و پند می‌دهد؛ بنابراین وجود فرد دیگری به‌عنوان گیرندهٔ روایت یا مخاطب روایی در سرتاسر روایت احساس می‌شود.

۳ـ۷. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌آفرینی و شخصیت‌پردازی در بزمارزم‌ها از الگوی موسوم به «روایت چندشخصیتی»[۳۸] پیروی می‌کند که در همهٔ آن‌ها، شش شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کند: «آغازگر[۳۹]»، «قهرمان[۴۰]»، «بزرگ‌بانو»، «ضدقهرمان[۴۱]»، «یاریگر[۴۲]» (قهرمان ـ ضدقهرمان) و «بحران‌ساز». بزرگ‌بانو شخصیت منحصربه‌فرد این روایات، و ضدقهرمان هم عاشق بزرگ‌بانو و آگاهانه مانع رسیدن قهرمان به وی است. اما بحران‌ساز شخصیتی است که قهرمان را با «بحران[۴۳]» مواجه می‌کند، از هدف قهرمان بی‌خبر است و ناآگاهانه مشکلاتی را در مسیر رسیدن به بزرگ‌بانو به‌وجود می‌آورد و درنتیجه بر کشمکش‌های داستان می‌افزاید.[۴۴] «قهرمانِ پهلوان» و «بزرگ‌بانوی جنگجو» دو شخصیت اصلی و مکمل هستند. برخی از اشخاص داستان حضور همیشگی و مؤثر در جریان روایت دارند و اعمال دیگر اشخاص تحت تأثیر عملکرد ایشان است که بر این اساس می‌توان آنان را «شخصیت اصلی»[۴۵] نامید. این فرد به‌طور معمول شخصیت محبوب راوی و «قهرمان[۴۶]» روایت است که براساس اهداف و عملکرد وی، محتوای روایت شکل می‌گیرد و دیگر اشخاص طفیلی وی هستند که حیاتشان در روایت وابسته به وجود اوست. در روایاتی که بر محور عشق، خاصه عشقی دوسویه، پدید می‌آید، در کنار

شخصیت اصلی «شخصیت مکمل» نیز سازندهٔ کنش‌های روایت است. او کسی است که انگیزه و عامل برخی یا همهٔ اعمال قهرمان است و مانند قهرمان به پیشبرد روایت کمک می‌کند؛ اما بدان سبب که در همهٔ رویدادها دخیل نیست، به‌عنوان شخصیت مکمل از او یاد می‌شود. قهرمان، بزرگ‌زاده یا شـاه‌زاده‌هـای آغـازگر، جریـان‌سـاز و خاتمـه‌دهنـدهٔ حوادث داستان و بزرگ‌بانو، دختری از طبقهٔ بزرگان و شـاه‌زادگـان، معشـوق و عاشـق قهرمان است که از صفات بارز هر دو، پهلوانی و جنگاوری است. ورقه و گـل‌شـاه در روایت عیوقی متأثر از دو شخصیتِ داستانِ عروه و عفرا، فرزندان رؤسای قبایل عرب و این دو شخصیت در دیگر روایات از طبقهٔ شاه‌زادگان هستند. ایشان در طول روایات هر دو جنبهٔ عاطفی و پهلوانی را با نسبت متغیر در هر روایت به‌نمایش می‌گذارند. علاوه‌بر این‌ها، در همهٔ آن‌ها با «شخصیت قراردادی»[۴۷] هـم مواجـه مـی‌شـویم کـه هرکـدام در پیشبرد روایت نقش‌های خـاص خـود را بـازی مـی‌کننـد. در منظومـهٔ عیـوقی ۲۹، در *همای‌نامه* ۳۶، در منظومهٔ خواجو ۱۸، در *سام‌نامه* بیش از ۲۰، در مثنوی نزل‌آبادی ۲۴ و در *بدیع‌الزمان‌نامه* ۲۹ شخصیت قراردادی حضور دارند.[۴۸]

شخصیت‌ها با استفاده از هر دو شیوهٔ «مستقیم» که از طریق برشمردن صفات است و «غیرمستقیم» که به‌واسطهٔ نمایش کردار است، معرفی می‌شوند. غیر از «شخصیت تک‌بُعدی»[۴۹] و ایستای روایات که به‌طور معمول خبررسان، بخشنده، مطلع، انتقال‌دهنده و یاری‌شونده‌اند، در بیشتر منظومه‌ها شخصیت پویا و اجتماعی وجود دارد؛ یعنی شخصیت‌هایی که در میانه و یا انتهای روایت تغییر ماهیت می‌دهند تا جایی که از ضدقهرمان به یاریگر قهرمان تبدیل وضعیت می‌شوند.[۵۰] ویژگی‌های رزمی و پهلوانی از صفات آشکار اشخاص مؤثر در جریان روایات است. شخصیت آغازگر، قهرمان، بزرگ‌بانو، ضدقهرمان، بیشتر بحران‌سازان، یاریگران قهرمان و ضدقهرمان به فنون جنگ آشنا هستند و از صفات معرف آنان جنگاوری است. اگرچه رویدادها از ابتدا تا انتها در روایات براساس کردارهای قهرمان نظم یافته است، بزرگ‌بانوی این روایات جایگاه ویژه‌ای در پیشبرد حوادث و شکل‌گیری برخی رویدادهای محوری دارد؛ به‌طوری که در دو منظومهٔ نخست (*ورقه و گل‌شاه* و *همای‌نامه*)، قهرمان و بزرگ‌بانو به یک میزان در ایجاد و گسترش حوادث دخیل هستند. بزرگ‌بانو در کنار معشوق بودن، از

خردمندی، دلاوری و پهلوانی برخوردار است و همچون قهرمان، عاشق می‌شود و برای رسیدن به عشق خود چاره‌اندیشی می‌کند و می‌جنگد. در تمام این روایات، زن هویتی مستقل و شخصیتی تکامل‌یافته دارد؛ اما میزان اثرگذاری وی متأثر از عوامل برون‌متنی، مانند ملاحظات مذهبی عصر سرایش، در رویدادها متغیر است. گاه گل‌شاه و گل‌کام‌کار یاری‌رسانِ دو قهرمان و گاه جانشین آن‌ها در نبرد با حریفان هستند؛ تا جایی که گل‌کام‌کار در روایت *همای‌نامه* جایگاه برتری نسبت به قهرمان می‌یابد و تنها بانوی اژدهاکشی است که زنده ماندن قهرمان به جنگاوری وی وابسته است. در مثنوی *همای و همایون*، اگرچه فقط یک صحنه از پهلوانی و جنگاوری همایون روایت می‌شود، وی در همان صحنه چونان مردی جنگاور ظاهر می‌گردد که مهارت بسیارش در نبرد قهرمان را به تنگنا می‌اندازد و وی برای پیروزی بر بانو از خداوند یاری می‌طلبد. این شخصیت در *مثنوی جمال و جلال*، بانوی مبارز شکست‌ناپذیری است که پیروزی‌های قهرمان بدون کمک وی امکان‌پذیر نیست. با توجه به زمینهٔ عرفانی اثر، بزرگ‌بانوی این داستان در مرتبهٔ بالاتری از قهرمان در جنگاوری، مانند ایزدان جنگ، نمود می‌یابد. در *بدیع‌الزمان‌نامه* شاید به‌سبب ملاحظات مذهبی عصر سرایش، مانند مثنوی خواجو، فقط نبردی مشابه میان قمرچهر و بدیع‌الزمان اتفاق می‌افتد؛ البته ظاهر و رفتار پهلوانی دو شخصیت، خاصه قمرچهر، و کاربرد انواع سلاح‌ها و نمایش شیوه‌های نبرد در منظومهٔ اخیر بسیار دقیق‌تر توصیف می‌شود. در هر صورت، اگرچه بزرگ‌بانو در برخی روایات، مانند *بدیع‌الزمان‌نامه* و *سام‌نامه*، در مقایسه با قهرمان حضور اندک در گسترهٔ روایت دارد،[۵۱] در همان رویدادهای اندک فردی با توانایی‌های خاص و شخصیتی ممتاز معرفی می‌شود.

۳ـ۸. انواع کنش

بزمارزم ژانری تلفیقی است و به اعتبار همین ویژگی مهم تلفیقی از عناصر ژانرهای بزمی و رزمی در شکل‌دهی به آن نقش دارند. مثلاً اگر به‌سراغ کنش‌ها ـ به‌مثابهٔ یکی از عناصر روایت ـ برویم، در این داستان‌ها هم با کنش‌های تکرارشوندهٔ بزمی و هم رزمی مواجه می‌شویم. در بزمارزم‌ها، «ورود به تجربهٔ عشقی»، به‌عنوان یکی از کنش‌های

بزمی، به سه صورت انجام می‌شود: یا نتیجهٔ دیدار مستقیم است، مثل دیدارهای مکرر ورقه و گل‌شاه در کودکی و ضمن تحصیل (عیوقی، ۱۳۴۳: ۶) و ملاقات غالب‌بن ربیع و گل‌شاه (همان، ۴۱) یا نظیر عاشق شدن همای و گل (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۷) در منظومهٔ *جمال و جلال*، پیرافکن با دیدن جمال دل به او می‌بازد (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۳۸) و قمرچهر با دیدن بدیع‌الزمان عاشق او می‌شود (*بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۴۷). گاهی نیز تجربهٔ عاشقی نه از راه چشم، بلکه از طریق گوش آغاز می‌شود. ربیع و شاه شام با شنیدن اوصاف گل‌شاه دل به او می‌بازند (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۱ و ۶۷) و همایون نیز پس از شنیدن اوصاف همای از زبان پری‌زاد دل‌باختهٔ او می‌شود (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۳۷). در مواردی هم تجربهٔ عاشقی با دیدن تصویر یکی از طرفین آغاز می‌شود. همای با دیدن تصویر همایون (همان، ۲۸۸) و بدیع‌الزمان با دیدن تصویر قمرچهر (*بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۴۹) دل از دست دادند. «دیدارهای متعدد عاشق و معشوق» از دیگر کنش‌های بزمی است که در بزمارزم‌ها به‌صورت مکرر و منظم آمده است. در این دیدارها، برخی کنش‌های فرعی و زمینه‌ساز مثل خلوت‌گزینی، گفت‌وگوهای عاشقانه و برگزاری مجالس بزم نیز در شمار همین کنش‌های بزمی است که در منظومه‌ها بارها تکرار شده است (عیوقی، ۱۳۴۳: ۷، ۵۴ و ۹۵؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۱۲، ۱۸، ۴۹ و ۱۷۲؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۵۳، ۳۵۹، ۳۶۹، ۳۸۴، ۴۳۴ و ۴۴۰؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۵۶، ۷۹، ۱۱۰، ۱۳۵ و ۱۶۵؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۶۷ و ۱۷۲). «مناظره» بین عاشق و معشوق، به‌عنوان کنش بزمی، تشخص و تمایزی در بزمارزم‌ها دارد. نکتهٔ قابل توجه این است که این مناظره‌ها که از نخستین بزمارزم یعنی *ورقه و گل‌شاه* آغاز می‌شود، در روایت عربی داستان نبوده و عیوقی (۱۳۴۳: ۱۴) آن را به داستان افزوده و سرایندگان بعدی آن را به‌عنوان عنصری از بزمارزم پذیرفته‌اند (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۶۹، ۳۸۴ و ۴۰۵؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۵۶ـ۶۲ و ۷۹ـ۸۳؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۱۴۷).

از دیگر کنش‌های بزمی که در بزمارزم‌ها تا حد عنصر تکرارشوندهٔ هویت‌بخش گسترش یافته‌اند، ارسال پیام‌های عاشقانه میان عاشق و معشوق است. در *ورقه و گل‌شاه*، نخستین پیام را ربیع به‌منظور پیشنهاد ازدواجش می‌فرستد و هلال (پدر گل‌شاه) پاسخی نمی‌دهد (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۲). گل‌شاه هم پیامی شفاهی همراه با «انگشتر و زره یادگار ورقه» را

به‌واسطهٔ غلامی برای ورقه می‌فرستد (همان، ۷۶) که درنهایت ورقه همان انگشتری را با واسطهٔ خدمتکار به‌منظور اعلام حضور خود در منزل شاه شام برای گل‌شاه ارسال می‌کند (همان، ۹۴). در دو پیام اخیر، اشیا بار معنایی نمادین دارند. در *همای‌نامه* نیز، همای چندین بار از طریق نامه و پیک پدر گل‌کام‌کار را از وضعیت جنگ باخبر می‌کند و درضمن یکی از نامه‌ها همای هدایایی به‌عنوان جهاز برای شاه شام می‌فرستد که آن‌ها نیز دارای بار نمادین است (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۶۹)؛ فقط یک نامهٔ کتبی به‌همراه پیک از سوی گل‌کام‌کار برای شرح اوضاع و درخواست کمک برای همای ارسال می‌شود (همان، ۱۵۸). در *همای و همایون*، یک پیام عاشقانه وجود دارد و آن «به رسالت فرستادن همای باد صبا را به‌نزد همایون» است (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۰۸). در *سام‌نامه* (۱۳۹۲: ۵۷۹)، پری‌دخت نامه‌ای برای سام ارسال می‌کند. نامه‌ها و پیام‌های دیگری هم در منظومهٔ *همای و همایون* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۹۴) و *سام‌نامه* (۱۳۹۲: ۱۶۵ و ۵۹۶) برای دیگر اشخاص ارسال می‌شود. در منظومهٔ *جمال و جلال* نیز، جلال نامهٔ عاشقانه‌ای در فراق معشوق برای جمال می‌نویسد (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۲۶ـ۱۲۸).

یکی دیگر از کنش‌های بزمی در بزمارزم‌ها «عشق‌های حاشیه‌ای» است. در کنار عشق میان قهرمان و بزرگ‌بانو که عشق اصلی و مرکزی روایت است، به عشق‌های دیگری برمی‌خوریم که میان شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. ما از همهٔ آن‌ها به «عشق حاشیه‌ای» تعبیر می‌کنیم که در قالب چند الگوی اصلی مطرح شده است. الگوی نخست، عشق‌ورزی «ضدقهرمان به بزرگ‌بانو» است که مصادیق آن عبارت‌اند از عشق‌ورزی ربیع، پسران ربیع و شاه شام به گل‌شاه (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۲، ۴۱ و ۶۷)، عشق‌ورزی قیصر روم به گل‌کام‌کار (*همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۸۳) و پیرافکن به جمال (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۳۸). الگوی دوم، عشق‌ورزی زن جادو و پری به قهرمان است. عاشقی زن جادو در *همای‌نامه* و یمنه‌جادو در *مثنوی جمال و جلال* از این نوع است. الگوی سوم، عشق‌ورزی‌های یاریگران قهرمان به یکدیگر است که برخلاف دو الگوی پیشین، غالباً به وصال می‌انجامد؛ مانند سه یاریگر قهرمان *همای و همایون* (بهزاد، فهرشاه و فرینوش) که در پایان روایت با آذر، شمسه و پری‌زاد ازدواج می‌کنند (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۰۶،

۳۱۷ و ۴۱۸)؛ چنان‌که در *بدیع‌الزمان‌نامه*، سه خواهر شاه‌زاده با یاریگران قهرمان (بهرام، سام و فیروز) وصلت می‌کنند (۱۳۸۶: ۱۸۳).

ممکن است برخی از عناصر نام‌برده با شدت و ضعف در ژانرهای عاشقانه وجود داشته باشد؛ اما آنچه بزمارزم‌ها را از ژانرهای عاشقانه متمایز می‌کند، حضور عناصر رزمی در روایت است. کنش‌های رزمی پس از ذکر ابیاتی در بیان علل شکل‌گیری حوادث با لشکرکشی، رویدادهای جنگی و کردارهای پهلوانی آغاز می‌شود. نبردهای قهرمان و بزرگ‌بانو درمقابل دشمنان از مصادیق این کنش‌هاست. در اثر عیوقی، ۶ نبرد (۱۳۴۳: ۱۰ـ۳۷ و ۵۹)، در *همای‌نامه* ۳۲ نبرد (۱۳۸۳: ۱۴، ۲۳ـ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۵۵، ۵۷، ۵۹، ۷۲، ۹۰، ۹۴، ۹۵، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۵ و ۱۶۷ـ۱۶۸)، در منظومهٔ خواجو ۳ نبرد (۱۳۷۰: ۳۲۷، ۳۸۷، ۴۲۷)، در منظومهٔ نزل‌آبادی ۵ نبرد (۱۳۸۲: ۳۹، ۷۲، ۹۶، ۱۴۷ و ۱۵۸) و در *بدیع‌الزمان‌نامه* ۱۰ نبرد (۱۳۸۶: ۵۴، ۶۱، ۷۹، ۹۳، ۱۰۶، ۱۳۵، ۱۴۳ و ۱۶۷) گزارش شده است. در این منظومه‌ها، بزرگ‌بانو دست‌کم در یک نبرد شرکت دارد (عیوقی، ۱۳۴۳: ۳۷؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۴۱؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۸۷؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۴۱؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۴۳) و در منظومهٔ *ورقه و گل‌شاه*، *همای‌نامه* و *جمال و جلال* تعداد مبارزات وی افزایش می‌یابد.

غیر از جنگ، کین‌خواهی و پیمان بستن برای کین‌خواهی از دیگر کنش‌های رزمی است که در بزمارزم‌ها به‌عنوان عناصر تکرارشوندهٔ هویت‌بخش آمده است. در داستان عیوقی، ورقه یک بار با گل‌شاه برای انتقام از شبیخون ربیع پیمان می‌بندد (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۷) و بار دیگر با جسد بی‌جان همام (همان، ۲۷) و ربیع با جسد پدر برای انتقام گرفتن از دشمنان عهد می‌بندد (همان، ۳۷). در *همای‌نامه* (۱۳۸۳: ۵۵)، شاه شام با همای عهد می‌بندد که در کین‌خواهی از دشمنان یکدیگر را یاری کنند و در *همای و همایون* (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۲۷) و *جمال و جلال* (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۵۸) نیز نبردهای کین‌خواهانه صورت می‌گیرد. در *بدیع‌الزمان‌نامه* (۱۳۸۶: ۸۲)، قهرمان با ضدقهرمان پیمان می‌بندد که درصورت شکست، ضدقهرمان باید مسلمان شود و شرط

زنده ماندن مرجان زنگی نیز، مانند بسیاری از دیگر حریفان بدیع‌الزمان، مسلمان شدن اوست (همان، ۹۱).

انواع نبردهای تن‌به‌تن، ستیز قهرمان با چند تن و لشکر قهرمان با لشکر ضدقهرمان (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۸ و ۶۱؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۱۴ و ۵۱؛ ۹۰؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۲۷، ۲۹۶ و ۴۲۷؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۳۹، ۹۷ و ۱۵۰؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۶۱، ۱۰۶ و ۱۳۵)، تدارک جنگ، انواع مبارزه مانند شمشیر زدن، کُشتی گرفتن، کمند انداختن، گرز برداشتن و به‌تبع آن استفاده از انواع سلاح (عیوقی، ۱۳۴۳: ۲۲؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۹۵؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۳۰؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۴۰؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۸۲) و تدابیر جنگی مانند رجزخوانی، تحریک و تهدید کردن حریف و چاره‌اندیشی‌های جنگی (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۹؛ *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۱۴۴؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۱۲؛ نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ۴۱؛ *بدیع‌الزمان‌نامه*، ۱۳۸۶: ۶۹) وجود دارد که از مصادیق کنش‌های رزمی است.

۴. نتیجه

رویکرد ژانری روشی کارآمد در تدوین تاریخ ادبی است. ژانرها ویژگی‌های ذاتی ندارند؛ بلکه متشکل از مجموعهٔ صفاتی هستند که به‌صورت متراکم در آثار معیّنی گرد آمده‌اند. بنابراین در چنین رویکردی، کار محقق بررسی ویژگی‌های ساختاری آثاری است که «در یک طبقهٔ ژانری» قرار می‌گیرند. با عنایت به این مهم، هشت عنصر روایی جریان‌ساز و معرِف نوع ادبی آثار شامل ساختمان روایت، قالب بیانی، ارکان روایت، فرایند نقل، راوی، مخاطب روایی، شخصیت‌پردازی و انواع کنش را در آثاری از قرن پنجم تا یازدهم (*ورقه و گل‌شاه*، *همای‌نامه*، *سام‌نامه*، *همای و همایون*، *مثنوی جلال و جمال* و *بدیع‌الزمان‌نامه*) بررسی کرده‌ایم.

از مطالعهٔ عناصر فوق می‌توان دریافت که نوع «بزمارزم» روایتی منظوم از کردارهای پهلوانی و عاطفی قهرمانِ پهلوان و بزرگ‌بانویی جنگجو در قالب مثنوی است که با انگیزهٔ عشق زمینی دوسویه پدید می‌آید و به پایان مطلوب (وصال/ سلطنت) خاتمه می‌یابد. این نوع حاصل مجموعه‌ای از ویژگی‌های شاخص پیکرهٔ متنی یادشده است که

همهٔ این شاخص‌ها در کنار هم معرِف ژانر آثار مذکور است و چنانچه مجموعهٔ شاخص‌های یادشده در دیگر متون فارسی ملاحظه شود، آن آثار نیز در ذیل این نوع قرار می‌گیرد. ویژگی‌های روایی آثار منتخب نوع ژانر منحصربه‌فردی را در ادب فارسی معرفی می‌کند که نشان می‌دهد هر ملتی بنابر معیارهای ارزشی ـ انتقادی و فکری سرزمین خود به درک تازه‌ای از ادبیات و فرهنگ گذشته می‌رسد. تمایز این معیارها و بستر فرهنگی هر سرزمین تاریخ ادبیاتی متفاوت با دیگر سرزمین‌ها پدید می‌آورد؛ درنتیجه تاریخ ادبی یک ژانر یا انواع ادبی در یک منطقه متفاوت با مناطق دیگر نوشته می‌شود. به همین دلیل است که نمی‌توان همهٔ احکامی را که درمورد علل پیدایش و ویژگی‌های یک نوع ادبی در اروپا صادر می‌شود، به متن‌های ادب فارسی تعمیم داد. به این ترتیب، لزوماً همهٔ انواع ادبی، میان سرزمین‌های مختلف مشترک نیست و حتی در موارد مشترک شاخص‌های خاصی می‌تواند داشته باشد. اکنون برای داشتن تاریخ ادبیات فارسی جامع و نظام‌مند نیاز به شناسایی و معرفی آثار و تبیین نوع ادبی آن‌ها برمبنای مجموعه‌ای از شاخص‌های معرِف یک نوع است که در یک متن نمود می‌یابد. ژانرهای ادبی که براساس تحلیل محتوای آثار شناسایی و معرفی می‌شوند، بیشتر از ژانرهایی که پیش‌تر معرفی شده و بر متن‌ها تحمیل می‌شوند، در جامعهٔ ادبی ماندگاری خواهند داشت و کمتر دچار تحریف و تغییرات فراوان خواهند شد؛ زیرا در این شیوه تمام ویژگی‌های معرِف نوع یک متن درنظر گرفته می‌شود. همچنین ارتقای دانش انواع ادبی در متون فارسی زمینهٔ تطبیق این انواع را با انواع ادبی جهانی فراهم می‌کند. با چنین رویکردی می‌توان شرایط جهانی شدن ادبیات و فرهنگ فارسی را فراهم کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Gustave Lanson

۲. تعداد ابیات منظومه براساس تصحیح دکتر صفا ۲۲۳۹ بیت است. تعداد ۲۱۰۰ (ذوالفقاری، ۱۳۷۴: ۱۲۱) و ۲۲۵۰ بیت هم برای این منظومه ذکر کرده‌اند (غلامرضایی، ۱۳۹۳: ۷۸).

۳. بیار آنچه داری ز مردی و زور/ که دشمن به پای خود آمد به گور (ر.ک: *گلستان* سعدی، تصحیح یوسفی، ص۱۶۱).

4. form

5. introduction

6. narrative
7. epilogue
8. subject
9. theme
10. motif
11. narrative closure
12. narrative strategy
13. dramatic monologue
14. monologue
15. dialogue
16. tagged dialogue
17. exterior monologue tagged
18. interior monologue marked
19. indirect discourse free
20. tagged direct discourse
21. free direct discourse

۲۲. عاشقانه‌ها در مثنوی عیوقی به شیوهٔ حدیث نفس روایت می‌شود؛ با این تفاوت که خلاف تک‌گویی بیرونی که در آن حالت، شخص با خود سخن می‌گوید، ورقه با مخاطب غایب (گل‌شاه) رازونیاز می‌کند. از این ویژگی منحصربه‌فرد در شیوهٔ حدیث نفس در روایت *ورقه و گل‌شاه* می‌توان باعنوان «دگرگویی غایب» درمقابل «خودگویی/ Soliloquy» یاد کرد (عیوقی، ۱۳۴۳: ۱۵).

23. anachrony
24. singulative narrative
25. repeating narrative
26. repeatative narrative
27. multiple narrative
28. simultaneous narrative
29. surprise closure
30. narrator
31. omniscient narrator
32. narrator-i
33. focalizer
34. intrusive narrator
35. intrusive narrator
36. Chatman
37. Sh. Rimmon-Kenan
38. multipersoned narrative
39. initiating character
40. hero
41. antihero
42. helper
43. crisis

۴۴. از مصادیق شخصیت «آغازگر»، «قهرمان»، «بزرگ‌بانو»، «ضدقهرمان»، «یاریگر» و «بحران‌ساز» در پیکرهٔ متنی به‌ترتیب عبارت‌اند از: هلال (پدر گل‌شاه)، ورقه، گل‌شاه، شاه شام، سعد (غلام ورقه) و منذر (دایی ورقه)، شاه یمن و عدن در منظومهٔ عیوقی؛ شاه شام (پدر گل)، همای، گل‌کام‌کار، قیصر روم، قیس (فرمانده سپاه) و دهمرای (شاه هندوستان)، اعرابی‌ها و زنگی در منظومهٔ *همای‌نامه*؛ منوشنگ (پدر همای)، همای، همایون، فغفور چین، بهزاد و سمن‌رخ، سمندون و خاوریان در منظومهٔ خواجوی کرمانی؛ سام، سام، پری‌دخت، فغفور چین، قلواد و قمررخ، سمندون و خاوریان در *سام‌نامه*؛ لهراس (پدر جلال)، جلال، جمال، پیرافکن، اختیار و فیلسوف عیار، غزنگ زنگی و صغال دیو در *مثنوی جمال و جلال*؛ مسعود شاه (پدر بدیع‌الزمان)، بدیع‌الزمان، قمرچهر، خاقان چین، نسیم عیار و نجم عیار، بهزاد و تیمور در *بدیع‌الزمان‌نامه*.

45. protagonist
46. hero
47. stock character

۴۸. شخصیت‌های قراردادی افراد واقعی یـا خـارق‌العـاده هسـتند کـه از مصـادیق آن در پیکـرهٔ متنـی عبارت‌اند: از خدمتکار و طبیب در منظومهٔ *ورقه و گل‌شاه*؛ بطریق (نگهبان دژ)، زن جادو و اژدهـا در منظومهٔ *همای‌نامه*؛ باغبان، ساربان، سیمرغ و نیمه‌تنان در *سام‌نامه*؛ راهزن، سـالار کـاروان، زنـد جادوگر در *همای و همایون* خواجو؛ وزیر، حکیم، پری و دیو در *مثنوی جمال و جلال*؛ اشکبوس (سرلشکر خاقان)، شهناز جادو و مرجان زنگی در *بدیع‌الزمان‌نامه*.

49. flat character

۵۰. شاه شام در ابتدای روایت ضدقهرمان است؛ اما در پایان روایت عیوقی نیمی از عمر خود و سلطنت را به ورقه و گل‌شاه می‌دهد. در *همای‌نامه* پدر گل‌کام‌کار بارها در جامهٔ بازرگان و ساربان، قهرمان را به مخاطره می‌اندازد و از بحران‌سازان روایت است؛ درحالی که در ابتدای روایت موافق ازدواج همای با گل است و یاری‌کنندهٔ قهرمان در نبردهای اوست. همایون در اولین دیدار ضدقهرمان است و با او می‌جنگد؛ اما درضمن جنگ عاشق همای شود و پس از آن از یاریگران وی است. اشخاص در *جمال و جلال* به‌سبب نمادین بودن روایت، ایستا هستند. در *بدیع‌الزمان‌نامه* به‌تقریب همهٔ بحران‌سازان مانند فیروزشاه و زنگیان به یاریگران قهرمان تغییر شخصیت می‌دهند.

۵۱. به‌دلیل خلق اثر در دورهٔ صفوی و تأثیر عنصر حاکم مذهب بر آثار.

منابع

آتش، احمد (۱۳۳۳). «یک مثنوی گم‌شـده از دورهٔ غزنویـان ورقـه و گلشـاه عیـوقی». *مجلـهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. س ۱. ش ۴. صص ۱ـ۱۳.

استاجی، ابراهیم (۱۳۹۰). «ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه ـ حماسی». *فصلنامهٔ درّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی)*. س ۱. ش ۱. صص ۷ـ۲۶.

اسدی طوسی، ابومنصور علی‌بن احمد (۱۳۱۹). *لغت فرس*. تصحیح عباس اقبال. چاپخانهٔ مجلس.

اسکندری، حسین (۱۳۹۰). *بررسی رمانس‌های منظوم فارسی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه قم.

اوحدی دقاقی بلیانی، تقی‌الدین محمدبن محمد (۱۳۸۸). *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*. تصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی. ۸ج. ج ۲. تهران: اساطیر.

بدیع‌الزمان‌نامه: بدیع‌الزمان و قمرچهر (۱۳۸۶). بی‌نا. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: نشر چشمه.

همای‌نامه (۱۳۸۳). بی‌نا. تصحیح محمد روشن. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

سام‌نامه (۱۳۹۲). بی‌نا. تصحیح وحید رویانی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

خواجوی کرمانی، محمودبن علی (۱۳۷۰). *خمسهٔ خواجوی کرمانی*. تصحیح سعید نیازکرمانی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

زرقانی، سیدمهدی و سیدجواد زرقانی (۱۳۹۶). «رویکرد ژانری در مطالعات تاریخ ادبی». *نامهٔ فرهنگستان*. د ۱۶. ش ۲. صص ۳۶ـ۵۶.

زرقانی، سیدمهدی و محمودرضا قربان‌صباغ (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر (نوع ادبی) رویکرد تحلیلی ـ تاریخی*. تهران: هرمس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). *نقد ادبی: جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان*. تهران: امیرکبیر.

عیوقی (۱۳۴۳). *ورقه و گلشاه عیوقی*. به‌کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: نشر دانشگاه تهران.

گلچین، میترا و بهاره پژومند (۱۳۸۸). «بررسی ویژگی‌های نوع رمانس در هفت‌پیکر». *مجلهٔ ادب فارسی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران*. ش ۲. صص ۷۵ـ۹۴.

لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

نزل‌آبادی سبزواری، محمد (۱۳۸۲). *مثنوی جمال و جلال*. تصحیح شکوفه قبادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۹۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمـهٔ ضـیاء موحـد و پرویـز مهـاجر. چ۳. تهران: نیلوفر.

یاوری، هادی (۱۳۹۰). *از قصه به رمان: بررسی امیرارسلان به‌منزلهٔ متن گذار از دوران قصه بـه عصر رمان*. تهران: سخن.

Abrams, M. H. (2012). *A glossary of literary terms*. US: Cengage Learning.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.

Asadi Tusi, A. (1940). *Letter of Fars* (edited by Abbas Eqbal Ashtiani). Tehran: Majles.

Atash, A. (1954). A lost Masnavi from the period of Ghaznavids: Ayyuqi' Varqa o Gulshāh. *Journal of Tehran Faculty of Literature*, *4*, 1-13.

Ayyuqi. (1964). *Varqa o Gulshāh* (edited by Zabihollah Safa). Tehran: University of Tehran Press.

Duff, D. (2000). *Modern genre theory*. Harlow, England; New York: Longman.

Eskandari, H. (2011). *A study of Persian poetic romances*. Master Thesis. Faculty of Literature University of Qom, Iran.

Genette, G. (1988). *Narrative discourse revisited*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Golchin, M., & Pajoomand, B. (2009). An investigation of romance genre characteristics in Haft Peykar. *Persian Literature (Faculty of Letters and Humanities)*, *1*(2), 75-94.

Hanaway, W. (1970). *Persian popular romances before the Safavid period.* PhD Dissertation. Columbia University.

Khwaju Kermani, M. (1991). *Khwaju Kermani's Khamseh* (edited by Saeed Niaz Kermani). Kerman: Shahid Bahonar University of Kerman.

Lanson, G. (1946). La Méthode de l'histoire littéraire. In H. Peyre, Essais *de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (pp. 31-56). Paris.

Lothe, J. (2007). *Narrative in fiction and film*: *an introduction* (translated into Farsi by Omid Nik Farjam). Tehran: Mēnōg-ī Khrad.

Nazlabadi Sabzevari, M. (2003). *Masnavi of Jamal et Jalal* (edited by Shokofeh Ghobadi). Tehran: University Publication Center.

Ouhadi Daqaqi Biliani, T. (2009). *Arafat al-Asheqin and Arasat al-Arifin* (edited by Seyed Mohsen Naji Nasrabadi) (Vol. 2). Tehran: Asatir.

Pasha, M. Kh. (2019). *The broken spell: Indian storytelling and the romance genre in Persian and Urdu*. US: Wayne State University Press.

Prince, G. (2012). *Narratology: the form and functioning of narrative* (translated into Farsi by Mohammad shahba). Tehran: Mēnōg-ī Khrad.

Staji, I. (2012). The structure and features of love stories – epic. *Dor -e Dari Quarterly (Lyrical, Mystical Literature.)*, *1*, 7 -26.
Unknown. (2004). *Humay Namah* (edited by Mohammad Rowshan). Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignitaries.
Unknown. (2007). *Badi' al-Zaman namah: Badi 'al-Zaman and Qamarchahr* (edited by Hassan Zolfaghari and Parviz Aristotle). Tehran: Cheshmeh.
Unknown. (2013). *Sam Namah*. (edited by Vahid Rooyani). Tehran: Miras-e Maktoob.
Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Theory of literature* (translated into Farsi by Zia Movahed and Parviz Mohajer). Tehran: Niloofar.
Yavari, H. (2011). *Amir Arsalan tale as a transitional text from Romance to novel period* (in Farsi). Tehran: sokhan.
Zarghani, M., & Ghorban Sabbagh, M. (2016). *Genre theory (literary type) Analytical-historical approach* (in Farsi). Tehran: Hermes.
Zarghani, M., & Zarghani, J. (2017). Genre approach in the Study of literary history. *Nama-i farhangistan (magazine)*, *16*(2), 36-56.
Zarrinkub, A. (1975). *Literary criticism*: *search for principles, methods, and critical topics by reviewing the history of criticism and critics*. Tehran: Amirkabir Publisher.

Introducing an Ancient Genre: Bazmarazm

Mahboobeh Alihoori[*] [1], Mohammadjafar Yahaghi [2] , Seyed Mehdi Zaraghani[3]

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Epic Literautre, Ferdowsi Mashhad University, Mashhad, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi Mashhad University, Mashhad, Iran
3. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi Mashhad University, Mashhad, Iran.

Received: 17/03/2020 Accepted: 01/05/2020

Abstract

Genres in Iran are more widely known through European literary forms. In this regard, most researchers focus on the adaptation of European genres on Persian texts; while genres have no inherent characteristics, they consist of a set of features manifested in certain works. Thus, in such an approach, the researcher's job is to examine the structural features of works that are placed "in a genre class". In this paper, through descriptive-analytic method and based on the genre approach and narrative study, the defining features of a genre have been studied in six poetries from the fifth to the eleventh centuries. According to the data of these texts, one of the genres of Persian literature is entitled "Bazmarazm": "the poetic narrative of the many epic and romantic behaviors between the champion and the lady from the family of elders that finally leads to marriage ". This literary type has similar features in narrative form, expression form, elements of narration, characterization, types of action, narrator, narratee and narrative strategy. Despite its unique structural features, we think "Bazmarazm" is one of the undefined genres of classical Persian poetry which might have obvious similarities with other genrel; however, this genre has the particular structural and content features that could be distinguished from other similar genres.

Keywords: Genre; Persian poetic narratives; genre approach; narratology; Bazmarazm.

* Corresponding Author's E-mail: ma.alihouri@mail.um.ac.ir