University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Components of lyric Genre in Darab Nameh (Firooz Shah Nameh) by Bighami

Omid Zakerikish[1]✉

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran, E-mail: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
20 December 2022
Received in revised form:
24 August 2023
Accepted:
10 September 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Darab Nameh (Firouz Shah Nameh) by Bighami, Lyric genre, Type, Mode, long folk tales.

ABSTRACT

One of the most important Persian long folk tales is Darab Nameh or Firozshah Nameh Bighami. This tale is one of the narrative stories written in the 9th century. This tale has often been examined by scholars in terms of Aristotelian literary genres. Some have called it epic and some have called it lyrical, and some have considered it a combination of these two literary genres. In this article, which is written in a descriptive-analytical method and relying on library sources, the author seeks to answer the question, how can this text be examined from the perspective of lyrical genre? The lyrical literary genre is used in this text in a "modal" manner; That is, a part of the content of the text can be examined from this point of view. Components such as lyrical narration, which can be seen in the form of monologue, lyrical characterization and lyrical dialogue in the text, make the language have an emotional function. In these cases, the narrator also gives the language of the text a poetic function. As well as, different types of lyrical literature, such as complaints, lyricism, invocations and prayers, victory prose, satire, and the concept of “seizing the time” strengthen the lyrical mode of the text of this book.

Cite this article: Zakerikish, Omid. (2024). “The Components of lyric Genre in Darab Nameh (Firooz Shah Nameh) by Bighami”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 69-86.
http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44317.3111

© Zakerikish, Omid.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

One of the most important Persian folktales is Darab Nameh or Firuzshah Nameh of Bighami. This story is one of the narrative stories written in the 9th century. It has often been examined by scholars in terms of Aristotelian literary genres. Placing these stories under one of the Aristotelian literary genres causes some of the characteristics of the work to be ignored. Iranian folk tales are a special genre of literature that, if we want to criticize them from the perspective of Aristotelian literary genres, both the epic mode and the lyrical and didactic mode can be seen in it. The main problem of the article is, how is the reflection of the features of the lyrical mode in the text of Darab Nameh (Firouzshah Nameh) of Bighami? And what components of this literary genre can be seen in the text of the work? From the perspective of genre criticism, narration and lyric are basically two different things. This means that the lyrical literary work is usually not a narrative (cf. Freedman 1963: 1), but as Heather Dubrow (2009: 8) points out, one of the common aspects of genre rules and social rules is that "they differ from culture to culture". In the literary and cultural history of Iran, there are many lyrical components (various emotions) in love stories.

2. Research methodology

This article is written in a descriptive-analytical method, relying on library sources. At first, the lyrical elements were collected from the reliable literary genre sources, and then by reading the text of Darab Nameh Bighami, the lyrical mode of this text was analyzed from this point of view. The method of this article gives a warning to the critics of the field of long folk tales not to place these works completely under one of the Aristotelian literary genres.

3. Discussion

The lyrical modes in Bighami's Darab Nameh have caused a large part of the text to express human emotions and feelings and to be presented in a poetic language. The lyrical genre is much more inclined to the poetic function of the language than other literary types. Bighami's Darab Nama has always been presented as a simple prose by researchers. While this text has used poetic expression many times. Also, unlike old folk tales where the omniscient narrator often casts a shadow over all the story's components, the narrator in this story sometimes allows the story's characters to be alone and talk alone. The narrator always shows the soliloquy of the character of the story with the conventional term "he said to himself". In addition to breaking the authority of the omniscient and creating an emotional atmosphere in the story, such monologues allow the reader to directly experience the emotions, feelings, thoughts and mentalities of the characters in the story. An important part of the characters in the story are lovers and beloveds. The narrator sometimes allows these characters to talk. These conversations are effective factors in strengthening the lyrical language of the text. The lyricism that manifests itself in the form of description of nature and description of the beloved in the text continuously gives this text a lyrical language. Also, plaintive, prayerful, satirical expressions are used in the text. The narrator sometimes creates a lyrical subjectivity in the text by relying on the concept of "seizing the time". The high frequency of these components in the text of the book has made a significant part of this work take on the characteristic of lyricism.

5. Conclusion

Considering that the long folk tale Darab Nameh (Firouz Shahnameh) by Bighami has often been examined by Iranian researchers from the perspective of the theory of Aristotelian literary genres, this Research draws the audience's attention to the fact that this story cannot be placed under a specific type of Aristotelian literary genre. Therefore, it is better to check its various modes. In this article, the lyrical mode of the work was researched. Components such as lyrical narrative, which is used in the form of emotional monologue, lyrical dialogue, and lyrical characterization in this text, make the narrative take on an emotional tone. Lyrical narration means a narration in which the speaker uses

words and sentences whose emotional and literary aspect is superior to their informative and referential aspect. Therefore, in the lyrical narrative, the omniscient authority is broken in the story. In this way, the narrator allows the characters to talk in their solitude. In these cases, the direction of the message is towards the speaker and language has an emotional function. On the other hand, despite the fact that the language of this story is presented in a simple way, it has a poetic language in many cases; This means that the author or narrator has paid attention to the way of presenting his message. Poetic language has been used in this text in various ways: the narrator has either created a poetic text himself or has created lyrical moments in his narration by referencing other poetry. In addition to these cases, various modes of lyrical literature have appeared in the text of Darab Nameh (Firouzshah Nameh).

6. References

Ahmadidarani A. A. (2017). "Verse of victory". *Literary criticism quarterly*; Vol. 10 Issue 39, 13-60.

Bighami, M. (2001). *Darab Nameh*, first volume, correction and introduction and notes by Zabihullah Safa, Tehran: Translation and Publishing Company.

Bighami, M. (2001). *Darab Nameh*, second volume, correction and introduction and notes by Zabihullah Safa, Tehran: Translation and Publication of Books.

Bighami, M. (2008). *Firouzshahnameh*, third volume, by Iraj Afshar and Mehran Afshari, Tehran: Cheshme.

Dubrow, H. (2009). *Genre*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz.

Freedman, R. (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse*, Andre Gide, and Virginia Woolf, Princeton University Press.

Ghasemipour, Q. (2009). "Mode vs. Genre: A discussion in the theory of literary genres", *Literary Criticism*, Vol. 10, 63-89.

Hesampor, S. (2017). Survey and comparison of storytelling in Samak e Ayyar with three folk tales. *CFL*; Vol. 5, Issue 12, 111-138.

Ja'afarpoor, M. and Alavi Moghadam, M. (2012). "Logic of Possible narratives in Sammak e Ayyār and Darābnāmeh", *Journal of Narrative Studies*, Vol. 2, Issue 2, 40-59.

Ja'afarpoor, M. and Alavi Moghadam, M. (2013). "Theme of Ayyari and Javanmardi and its Didactic-Suggestive Teachings in Prose Epics (case study: Samak-e Ayyar, Darabnameh and Firouzshahnameh)", *textual Criticism of Persian literature*, Volume 5, Issue 3, 37-52.

Ja'afarpoor. M. (2017). Introducing the newly found version of Bahman Shahnameh and its benefits (fourth and fifth volume of Darab Nameh Beighami). *Culture and Folk Literature*, Vol. 5, Issue 14, 199-223.

Mahmoodi, M. A. (2008). "The Study of the tale 'The Blind Owl' by Hidayat". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 6, Issue 10, 121-144.

Mirsadeghi, J. (1987). *fiction*, Tehran: Mahur.

Mohammadebrahimi, A., & sharifi, Gh. (2018). "Structural analysis of Firouz Shah'story (Bighami's Darab name)", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 16, Issue 30, 165-186.

Moshtagh Mehr, R., Bafekr, S. (2016). "Content and form indexes of lyrical literature". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol 14, Issue 26, 183-202.

Ph.D. coursebook of Persian language and literature. (2013). *focus on lyrical literature in programs approved by the Ministry of Science, Research and Technology*, available at https://prog.msrt.ir/fa/grid/phd-

Shahlazadeh, A., Akrami, M. (2020). "A look at the theoretical obstacles to the growth and development of prose lyric works". *Journal of Persian Language & Literature*, Vol. 73, Issue 241, 141-161.

Zakari Kish, O. & Mohammadi Fesharaki, M. (2012). "Folk stories and literary genres", *Adab Pazhuhi*, Issue. 24, 11-32.

Zarrin Koub, A. (1993). *A poem without lies, a poem without a mask*. Eighth edition. Tehran: Elmi.

پژوهشنامه ادب غنایی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

مؤلفه‌های وجه غنایی در داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامهٔ) بیغمی

امید ذاکری‌کیش[۱]✉

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۶/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی، نوع ادبی غنایی، گونه، وجه، قصه‌های بلند عامیانه.

چکیده

یکی از مهم‌ترین داستان‌های بلند عامیانهٔ فارسی، داراب‌نامه یا فیروزشاه‌نامهٔ بیغمی است. این داستان ازجمله داستان‌های نقالی است که در قرن نهم کتابت شده و اغلب از سوی محققان ازنظر انواع ادبی ارسطویی بررسی شده است. برخی آن را حماسی و برخی غنایی نامیده‌اند و برخی نیز ترکیبی از این دو نوع ادبی دانسته‌اند. در این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه‌بر منابع چاپی و کتابخانه‌ای نوشته شده است، نگارنده در پی پاسخ به این پرسش است که این متن چگونه از منظر نوع ادبیِ غنایی قابل‌بررسی است. نوع ادبی غنایی در این متن به‌صورت «وجهی» به‌کار رفته است؛ یعنی بخشی از درون‌مایهٔ متن را می‌توان از این منظر بررسی کرد. مؤلفه‌هایی مانند روایت غنایی که به شکل تک‌گویی، شخصیت‌پردازی غنایی و گفت‌وگوی غنایی در متن مشاهده می‌شود، باعث می‌شود که زبان کارکرد عاطفی داشته باشد. در این مواقع راوی یا نقال به زبان متن خود کارکرد شعری نیز می‌دهد. همچنین گونه‌های مختلف ادب غنایی مانند شکوائیه، تغزل‌وارگی، مناجات و نیایش، فتح‌نامه، هجویه و مفهوم «دم را غنیمت شمردن» باعث تقویت وجه غنایی در متن این کتاب می‌شود.

ذاکری‌کیش، امید. (۱۴۰۳). «مؤلفه‌های وجه غنایی در داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامهٔ) بیغمی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۶۹-۸۶.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44317.3111

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© ذاکری‌کیش، امید.

۱- مقدمه

داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی قصهٔ بلندی است که از گذشته‌های دور نقالی می‌شده و در قرن نهم در تبریز کتابت شده است. این کتاب که از نظر ریخت‌شناسی بسیار شبیه سمک عیار است (رک. حسام‌پور، ۱۳۹٦؛ جعفرپور و علوی‌مقدم، ۱۳۹۲)، از مهم‌ترین قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی است. اهمیت این کتاب را از منظرگاه‌های گوناگون می‌توان دریافت. نثر زیبا و دل‌انگیز آن که آیینه‌ای از نثر متداول میان مردم کوچه و بازار قرن نهم است، یکی از امتیازات این اثر است (رک. بیغمی، ۱۳۸۸: ۹ مقدمهٔ مصحح؛ بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۷۲ تعلیقات مصحح). علاوه‌بر این، بررسی این اثر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات عامیانه نیز می‌تواند به نتایج جالب‌توجهی منجر شود.

این کتاب در سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی به‌عنوان یکی از منابع درس ادبیات غنایی غیرمنظوم ارائه می‌شود (سرفصل دکتری ادبیات غنایی،۱۳۹۰). با توجه به این مسئله، اخیراً در مقالات و آثار علمی این کتاب و امثال آن از منظر انواع ادبی ارسطویی تقسیم‌بندی شده و اغلب بدون زمینهٔ نظری و فلسفی ذیل یکی از این انواع، به‌ویژه نوع غنایی گذاشته شده است؛ بنابراین به عقیدهٔ نگارنده، مؤلفه‌های انواع ادبی ارسطویی در این اثر قابل‌بررسی است. در این مقاله صرفاً وجه غنایی این اثر بررسی می‌شود.

۱-۱- بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

در عرصهٔ نقد ادبی آثار ادبی فارسی، قصه‌های بلند عامیانه اغلب ازنظر انواع ادبی تقسیم‌بندی شده است. اینکه تقسیم این آثار از نظر انواع ادبی درست است یا نه، بحث دیگری است. واقعیت این است که قصه‌های عامیانهٔ ایرانی یک نوع ادبی خاصی است که اگر بخواهیم از منظر انواع ادبی ارسطویی آن‌ها را نقد کنیم، هم وجه حماسی و هم وجه غنایی و تعلیمی در آن دیده می‌شود. مسئلهٔ اصلی مقاله این است که انعکاس ویژگی‌های وجه غنایی در متن داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی چگونه است؟ و چه مؤلفه‌هایی از این نوع ادبی در متن اثر مذکور دیده می‌شود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت پژوهش

نقد ژانری قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی از این نظر اهمیت دارد که می‌تواند منجر به شناخت بهتر و دقیق‌تر متن شود و این ویژگی البته برای تحقیق‌های جانبی که دربارهٔ متن انجام می‌شود، بسیار راهگشاست. این تحقیق همچنین به دنبال مسیری است که از طریق آن می‌توان به یک نظریهٔ منسجم نثر غنایی دست یافت.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی و تحقیقات مربوط به آن، جعفرپور (۱۳۹٦: ۲۰٦-۲۰۰) پیشینهٔ انتقادی کاملی نوشته است. دربارهٔ گونه‌شناسی این کتاب، جمال میرصادقی (۱۳٦٦ : ۱۲۰) آن را ازجمله قصه‌های بلند با زمینهٔ عشقی و عاطفی دانسته است. در سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی این کتاب و آثار شبیه به آن ذیل متون غیرمنظوم غنایی آورده شده است (سرفصل دکتری زبان و ادبیات غنایی، ۱۳۹۰). به تبع این سرفصل اخیراً در پایان نامه‌ها و تحقیقات دوره‌های تحصیلات تکمیلی ادبیات فارسی این متن را بی هیچ استدلالی غنایی فرض کرده‌اند؛ اما مهران افشاری در مقدمهٔ فیروزشاه‌نامه، ادامه داراب‌نامه بیغمی، نوشته است: «فیروزشاه‌نامه را باید متنی حماسی محسوب کرد که به اقتضای حماسه‌بودن صنعت مبالغه و اغراق در آن فراوان است» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۷ مقدمه). جعفرپور و علوی‌مقدم (۱۳۹۲) همین کتاب را با صفت حماسی آورده‌اند. محمد ابراهیمی و شریفی (۱۳۹۷: ۱٦۵) دربارهٔ عناصر داستان در این قصه بحث کرده‌اند و آن را با قید نوع شناسانهٔ «رمانس» همراه کرده‌اند. آن‌ها با توجه به عناصر داستان موجود در این قصه به این نتیجه رسیده‌اند که «در رمانس‌ها از

آنجا که صحنه‌های رزم و بزم با هم آمیختگی دارد، لحن داستان، حماسی و کوبنده و گاه عاطفی است» (همان: ۱۸٤). مشتاق‌مهر و بافکر (۱۳۹۵: ۱۸۳-۲۰۲) دربارهٔ شاخص‌های صوری و محتوایی نوع ادبی غنایی بحث کرده‌اند که به لحاظ نظری در تحقیقات مربوط به ادبیات غنایی کارآمد است. شهلازاده و اکرمی (۱۳۹۹: ۱٤۸) به‌درستی این بحث را طرح کرده‌اند که «شاهد نمونه‌هایی از نثر غنایی در سطح جمله و بند هستیم، اما پردازش کتابی مستقل در قالب نثر غنایی محض را چندان چشمگیر نمی‌یابیم.» بدین‌ترتیب در بسیاری از آثار نقد انواع ادبی در نثر فارسی این تصور پیش آمده که بر مبنای همین جمله‌ها و بندهای غنایی پاره‌پاره، یک متنی را ذیل نوع غنایی آورده‌اند. بر این اساس ذاکری کیش و محمدی فشارکی (۱۳۹۲: ۲۷) به این نتیجه رسیده‌اند که «این قصه را نمی‌توان ذیل یک گونهٔ خاص از انواع سه‌گانهٔ ادبی قرارداد... در قصه‌های عامیانه تنها بحث «وجه» قابل‌بررسی است. حتی از این نظر هم نمی‌توان یک وجه غالب -به‌طور مثال حماسی یا غنایی- برای آن تعیین کرد؛ زیرا نویسنده یا نقال همواره وجوه گوناگون ادبی را در داستان استفاده کرده است. ویژگی‌های حماسی و غنایی، قسمت اعظم این قصه را تشکیل داده است؛ اما درنهایت نه حماسی محض است و نه غنایی محض؛ بلکه آمیزه‌ای از وجه حماسی، غنایی، عیاری، قصهٔ دیو و پری و روایی است و حتی مواد تعلیمی هم در آن دیده می‌شود.»

در این مقاله مطابق با همین دیدگاه اخیر تنها «وجه» غنایی از بین سایر وجوه در داستان بررسی و تحلیل شده است.

۲- بحث و بررسی

بی‌شک مهم‌ترین آثاری که علایق و رویکردهای عاطفی جامعه را آیینگی می‌کند، ادبیات عامیانه است. در بین این آثار داستان‌های بلند عامیانه جایگاه ویژه‌ای دارد. با دقت به ساختار کلی این داستان‌ها می‌توان ذهنیت مردم عام را تحلیل و تفسیر کرد. در این داستان‌ها که سالیان دراز نقالی می‌شده‌اند و سپس به کتابت درآمده‌اند، نقش مخاطب بسیار مهم است. به‌نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین نگرانی‌های نقال همواره این بوده است که طیف گستردهٔ مخاطبان را اقناع کند؛ ازاین‌رو ما با رویکردهای ساختاری و محتوایی متنوعی در این داستان‌ها مواجه می‌شویم. موقعیت‌های مختلف وصال، فراق، غم، شادی، گله، مرگ، زندگی، جنگ، کینه، نفرت و موقعیت‌های کنش‌محور عیاران و موقعیت‌های بیان جادویی باعث شده است خواننده با صحنه‌های متنوعی از گفتمان‌ها در زمینهٔ روایی مواجه شود. از این بین به‌طور خاص موقعیت‌های رزمی (توصیف ابزارآلات جنگی، توصیف شخصیت پهلوانان و شیوهٔ مبارزه آن‌ها، توصیف رجزخوانی‌های مبارزان و...) و موقعیت‌های عشق و عاشقی (توصیف عاشق و معشوق و بیان روابط احساسی آن‌ها) موقعیت‌های بزمی (توصیف مجالس بزم شخصیت‌ها و ابزارآلات نشاط، شادی و طرب) و موقعیت‌های عیاری و جادویی، ساختار کلی این آثار را شکل می‌دهد. به‌نظر می‌رسد این تنوع به‌دلیل توجه نقال به مخاطبان و موقعیت‌های مختلف بیان داستان برای آنان ایجاد شده است.

مهم‌ترین پیامد این تنوع در ساختار داستان‌های بلند عامیانهٔ ایرانی این است که به یقین ما نمی‌توانیم از منظر ژانری، این داستان‌ها را ذیل یک ژانر خاص ارسطویی قرار بدهیم؛ به‌همین‌دلیل ما در این مقاله برای نوع‌شناسی از واژهٔ کلیدی «وجه» به جای نوع استفاده کردیم. نظریه‌پردازان حوزهٔ ادبیات بین «وجه» (mode) و گونه یا نوع (genre) تفاوت قائل‌اند. «وجه» بر جنبه‌های درون‌مایگی انواع ادبی دلالت دارد. ازنظر آنان وجه عبارت است از «کیفیت درون‌مایه‌ای یا نواختی یا طنین و حالت یک گونه» (ر.ک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷٦-۷۲). با این استدلال می‌توان وجه غنایی یا وجه حماسی این اثر را بررسی کرد؛ اما نمی‌توان در نهایت این داستان را حماسی یا غنایی محض نامید. جالب است که وقتی سیاوش نقاش برای نگارگری تصویر فیروز شاه برای عین‌الحیات به یمن می‌رود، چهرهٔ این شخصیت را دو بار در مقام رزم و یک بار در موقعیت بزم نقاشی می‌کند (رک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٤۷). به یقین خود نقال یا راوی به ساختار چند وجهی اثر واقف بوده است. با تکیه بر این ساختار چند وجهی، باید این داستان‌ها را ژانر خاصی بدانیم که سالیان سال در ایران، بدون اطلاع از بوطیقای ارسطویی اجرا می‌شده است.

در این مقاله تمرکز نگارنده بر وجه غنایی اثر است؛ یعنی جنبه‌هایی از درون‌مایهٔ اثر که موقعیت عاطفی و شعری در آن برجسته شده است. کنش‌های جنگی و روایت حوادث رزمی در این آثار صفحات بیشتری را شامل می‌شود؛ اما بیان موقعیت‌های عاطفی شخصیت‌ها و زبان غنایی این آثار نیز شایستهٔ بررسی است. اساساً با توجه به اینکه عشق باعث حرکت داستان می‌شود و حوادث بی‌شمار داستان را به‌وجود می‌آورد، می‌توان گفت وجه غنایی در این آثار برجستگی خاصی دارد. با توجه به برجستگی دو وجه غنایی و حماسی در این کتاب، هاناوی (۱۹۷٤) هوشمندانه نام گزیدهٔ خود را عشق و جنگ (love and war) گذاشته است.

۲-۱- روایت غنایی

از منظر نقد ژانری اصطلاح روایت (narration) و اصطلاح غنایی (lyric) اساساً دو چیز متفاوت هستند؛ به این معنی که معمولاً اثر ادبی غنایی، روایت نیست (Freedman 1963: 1)؛ اما همان‌طور که هدر دوبرو اشاره می‌کند، یکی از وجوه اشتراک احکام نوع و قواعد اجتماعی این است که «از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸). در تاریخ ادبی و فرهنگی ایران بسیاری از مؤلفه‌های غنایی (عواطف و احساسات گوناگون) در ضمن روایت‌های داستانی عاشقانه آمده است. این ویژگی ممکن است در فرهنگ عربی به این گونه برجسته نباشد و در آن فرهنگ اغلب از طریق قالب غزل و قصیده مؤلفه‌های بالا بیان شود؛ اما در ادبیات فارسی همواره داستان‌های روایی عاشقانه وجوه محتوایی و زبانی غنایی را در خود جا داده است؛ بنابراین با توجه به فرهنگ ایرانی و با تکیه‌بر برخی روایت‌ها می‌توانیم به‌درستی از اصطلاح روایت غنایی استفاده کنیم و واژهٔ غنایی را به‌عنوان صفت و وجه درون‌مایه‌ای روایت به‌کار ببریم.

منظور از روایت غنایی، روایتی است که گوینده در آن از واژه‌ها و جملاتی بهره می‌گیرد که بار عاطفی و ادبی آن‌ها بر جنبهٔ اطلاع‌رسانی و ارجاعی جملات برتری دارد:

«چون فیروزشاه آن دختر ماه‌رو را بدید، آن چشم‌های مخمور را و آن حور و نور را و آن عارض گلگون و هیأت موزون را، در کوه بلور آن مایهٔ سرور و در قصر زرین آن کوه سیمین را بدید، فیروزشاه متحیر و متغیر گردید؛ دل در تپیدن و روح در جهیدن درآمد، به کلی از دست رفت و خود را فراموش کرد. با چشم تر و رنگ زرد و دل بیمار و آه سرد پیش رفت و در نزد آن مایهٔ ناز خدمت کرد و قد چون الف را دال کرد» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۲).

آشکارا است گوینده با حرکت در قطب استعاری زبان عمل دیدن فیروزشاه را در جملات متعدد با ساختار نحوی همسان بیان کرده است. با انتخاب واژه‌ها، استعاره‌هایی مانند «حور»، «نور»، «عارض»، «گلگون»، «هیأت موزون»، «مایهٔ سرور در کوه بلور» و «کوه سیمین در قصر زرین»، ضمن توجه به روابط آوایی واژه‌ها و جملات، به‌لحاظ معناشناسی واژه‌هایی را آورده است که مدلول آن‌ها در زبان و ادبیات فارسی، خواننده را مجاب می‌کند که باید بینندهٔ این صحنه‌ها عاشق شود و دچار موقعیت عاطفی شود. علاوه‌بر این در ادامه متأثرشدن فیروزشاه را در چند جمله آورده است و حال عاطفی او را با چهار صفت «چشم تر»، «رنگ زرد»، «دل بیمار» و «آه سرد» وصف کرده است. این صفات در ادبیات فارسی نشانه‌های عشق‌ورزی و عاشق‌پیشگی است. گوینده با آوردن استعارهٔ «مایهٔ ناز» به جای اسمِ معشوق، جنبهٔ غنایی زبان متن خود را تقویت کرده است. همچنین با تشبیه‌ها و تناسب‌های گوناگون کارکرد شعری به متن خود داده و درنهایت روایتی غنایی به وجود آورده است. در روایت غنایی حرکت داستانی و پیش‌روندگی روایی داستان متوقف می‌شود و تمرکز گوینده بر حالات، عواطف و احساسات شخصیت داستانی یا بر کارکرد ادبی زبان قرار می‌گیرد؛ بنابراین در این حالت ما با توقف روایی مواجه می‌شویم که لحظهٔ غنایی شخصیت داستانی یا راوی داستان آن را به وجود آورده است. بدین‌ترتیب «هویت عاطفی- احساسی شعر» (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٤۹) در نثر روایی جاری شده و به آن وجه غنایی داده است.

نمونهٔ دیگر روایت غنایی را می‌توان در همان صفحات آغازین داستان یافت. وقتی عاشق، معشوق را در خواب می‌بیند، راوی در این لحظه متوقف می‌شود و به وصف معشوق می‌پردازد:

بر روی ماه او سه خال مشکین از غالیه‌دان قدرت بر عارض چون ماه داشت؛ دو بر رخسار و یکی در چاه زنخدان:

آن چه نقش است که از مشک سیاه آوردی　　آن چه خال است که بر گوشهٔ ماه آوردی

تو گفتی که در بهار رخسارش دست فتنه بر ورق گل و بنفشه می‌ساید و یا سنبل تر بر عارض چون نسرین آورده با آن مه روی مه، روی آن ندیدی که لاف حسن زدی و زُهره زَهرهٔ آن نداشتی که دعوی جمال کردی. با این چنین حسن و جمال، بربطی در چنگ می‌نواخت که از نالهٔ رود و آواز سرود او بلبل جامهٔ وجود به سان صبا قبای گل چاک زدی و سنگ‌ریزه در قعر آب چون ذره در هوا از هوای او رقص کردی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٦).

راوی با توقف بر وصف زیبایی معشوق با استفاده از استعاره، تشبیه، ایهام و تناسب‌های متنوع شاعرانه از یک سو و توازن‌های موسیقایی از سوی دیگر کارکرد شعری زبان را برجسته جلوه داده و روایتی غنایی خلق کرده است. علاوه بر این راوی با استشهاد به یک بیت و پس از آن آوردن اصطلاح «تو گفتی» به لحاظ زبانی این توقف را به‌خوبی آشکار کرده است. این وصف در روایت داستان عامل سفر قهرمان داستان است؛ بنابراین راوی با بیان این وصف در آغازین صفحات داستان نوید روایتی عاشقانه را به مخاطب می‌دهد.

با توجه به این کلیات می‌توان گفت روایت غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی به شکل‌های متعددی اجرا می‌شود:

۲-۱-۱- تک‌گویی عاطفی

برخلاف داستان‌های عامیانهٔ کهن که اغلب راوی دانای کل بر همهٔ اجزای داستان سایه افکنده است، راوی در این داستان گاهی اجازه می‌دهد شخصیت‌های داستان با خودشان خلوت کنند و در تنهایی خودشان صحبت کنند. راوی همواره با اصطلاح قراردادی «با خود گفت» یا «با دل خود می‌گفت»، تک‌گویی شخصیت داستان را در روایت نشان می‌دهد. البته این تک‌گویی‌ها را نباید تک‌گویی درونی دانست که در رمان‌های مدرن برای «نمایش روندهای ذهنی شخصیت در لایهٔ پیش‌گفتار ذهن او» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۳٤) استفاده می‌شده است. این تک‌گویی به شکل ساده و اولیه است که اغلب لحن و فضای عاطفی به روایت می‌دهد. اگر درنظر بگیریم که داستان نقالی می‌شده، به یقین این لحن در مخاطب تأثیر می‌گذاشته است.

عشق بر ملک بهمن زور آورده بود و وقت بود که آنچه در دل دارد آشکار کند، اما تحمل می‌کرد. با خود گفت: چند نالم و چند سوزم و چند سازم. دیگر طاقت ندارم. کاشکی با سپاه نیامده بودم. اکنون کجا روم و خورشیدچهر را از که جویم و راز دل با که گویم. آخر تا چند در فراقش بگریم. نه این آب دیده‌ام کم می‌آید و نه این سوز دلم کم می‌شود. به غیر از خیال خورشیدچهر در نظرم نیست و به غیر از گریه هیچم دسترس نیست.

کار افتاد بی تو مرا با گریستن　　عیب است عیب در غم تو ناگریستن
نی حیله‌ای به وصل تو الا گداختن　　نی چاره‌ای ز درد تو الا گریستن
شب تا به روز کار من و روز تا به شب　　یا ناله است در غم تو یا گریستن

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٦۹۲)

در این مواقع جهت‌گیری پیام به سمت گوینده (یکی از شخصیت‌های داستان) است. معمولاً این شخصیت داستانی در موقعیت فراق و تنهایی قرار دارد؛ بنابراین کارکرد زبان در این مواقع آشکارا عاطفی است. شبه‌جملهٔ عاطفی «کاشکی» و جملات پرسشی پی‌درپی کارکرد عاطفی زبان را برجسته‌تر کرده است. علاوه‌بر این، با استشهاد به شعر و استفاده از توازن هجایی مفاعیلن در عبارت «به غیر از گریه هیچم دسترس نیست» که در فرهنگ و ادبیات فارسی، بومی سرودهای عامیانه و

دوبیتی‌ها به این وزن سروده می‌شده است، کارکرد شعری نیز به متن خود داده است. با توجه به این عامل این فرضیه را می‌توان مطرح کرد که راوی و نقال این تک‌گویی‌های عاطفی را زمزمه می‌کرده است.

نمونهٔ دیگر این مورد، تک‌گویی عاطفی توران‌دخت در فراق مظفرشاه است:

«توران‌دوخت با دل پر درد و چشم گریان و جگر کباب بازگشت و با خود می‌گفت: ای دل! خرمن عافیت بر باد دادی و مرا و خود را اسیر دام عشق گردانیدی. اکنون چون کنم و این درد را دوا از کدام طبیب جویم و این راز را با کدام محرم در میان نهم و یا خود این راز را با که توان گفت؟ چه گویم که دل به که دادم و یا خود چه زهرهٔ آن دارم که نام او را به زبان آورم؟» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۵۷).

این گونه تک‌گویی‌ها علاوه‌بر شکستن اقتدار دانای کل و ایجاد فضای عاطفی در داستان، اجازه می‌دهد خواننده بی‌واسطه در جریان عواطف، احساسات، افکار و ذهنیات شخصیت داستان قرار گیرد.

«شاهزاده از جهان و آنچه در اوست بیزار شد و از تنهایی عاجز شد. روزی نشسته بود و سر در گریبان فرو برده بود و از عین‌الحیات و جهان‌افروز و پدر و مادر و خواهر و لشکرگاه و مال و گنج به یاد آورد و هیچ امید خلاص نبود. گریه بر شاهزاده افتاد. زار زار بگریست. روایت کنند شاهزاده آواز خوش داشت. در میان گریه این شعر خواندن گرفت و در فراق عزیزان می‌گریست چنان که قایل گوید:

فراق دوستانش باد و یاران — که ما را دور کرد از دوستاران
دلم در بند تنهایی بفرسود — چو بلبل در قفس روز بهاران

شاهزاده در میان گریه می‌گفت: ای پدر بزرگوار و ای مادر مهربان و ای خواهر عزیز و ای برادران! هرگز از من به یاد نیاوردید و نگفتید که آن یار ما کجا رفت. مرا به شما چشم‌داشت بیشتر از این بود؛ اما راست گفتند که «از دل برود هر آنکه از دیده برفت». ای محبوب جانی و ای یار گرامی و ای شاه خوبان عین‌الحیات! چندین سال در عالم از برای تو تیغ زدم و بارها سر خود را فدای تو کردم و از وصالت بهره‌ای ندیدم و از گلستان وصالت هیچ گلی نچیده به فراقت گرفتار شدم؛ گویا اکنون حالت چیست؟ در وفای منی یا دل از من برداشتی؟ تصور کرده باشی که مگر من در عالم نیست شدم، دل به کسی دیگر داده باشی یا در وفای من نشسته باشی؟ و ای جهان‌افروز تو از پدر خود برگشتی و دل در من بستی و از من نفعی ندیدی، کاشکی کسی بودی که من از حال خود شما را معلوم می‌کردم؛ اما من کجا که به ده سال از شما دورم. عجب باشد اگر من به دیدار شما برسم. ای دریغ جوانی و پهلوانی من! ای دریغ از مال گنج و پادشاهی من! ای دریغ از حشمت و سلطنت من! ای دریغ از جمال عین‌الحیات! ای دریغ از محبت جهان‌افروز! این می‌گفت زار زار می‌گریست» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۶).

این جملات که با بیان اول شخص ادا شده، حدود یک صفحه از متن را به خود اختصاص داده است. این اتفاق در یک داستان بلند عامیانه شگفت‌انگیز است، چه برسد به اینکه این بیان اول شخص با تک‌گویی عاطفی هم همراه شده باشد. شخصیت داستانی پی‌درپی کشمکش درونی و عاطفی خود را با یادآوری خاطراتش تک‌گویی می‌کند و خواننده به‌صورت ضمنی در جریان حال و هوای عاطفی ذهن شخصیت در روایت داستانی قرار می‌گیرد. مؤلفه‌های غنایی که برای نمونه‌های پیشین گفتیم، در این نمونه نیز دیده می‌شود. علاوه‌بر آن باید مجدداً به این نکته اشاره کرد که نقال به احتمال فراوان بخش‌هایی از این تک‌گویی را به آواز ملحون می‌خوانده است. اشاره به آوازخواندن شخصیت داستانی این گمان را تقویت می‌کند. توازن‌های هجایی سطرهای پایانی این متن و جمله‌های عاطفی که با شبه‌جملهٔ «دریغا» آغاز می‌شود، زمینهٔ آوازی متن را برای نقال فراهم می‌آورده است. بسامد بالای این تک‌گویی‌ها در داراب‌نامهٔ بیغمی (همان: ۳۹۵، ۶۲۳ و ۷۲۳)، یکی از مهم‌ترین عوامل تقویت وجه غنایی روایت در این کتاب است. این مؤلفه باعث کم‌رنگ‌شدن کارکرد ارجاعی متن و برجسته‌شدن کارکرد عاطفی و ادبی زبان می‌شود.

۲-۱-۲- گفت‌وگوی غنایی

بخش مهمی از شخصیت‌های داستان، عاشق و معشوق هستند. راوی گاهی اجازه می‌دهد این شخصیت‌ها گفت‌وگو کنند. در گفت‌وگوهای عاشق و معشوق، هنر روایت‌گری راوی جای خود را به شاعرانگی می‌دهد:

«فیروزشاه در خواب در پیش آن دلبر نیکولقا و آن محبوب لعلین‌قبا خدمت کرد و گفت: ای ملکهٔ آفاق و به خوبی در جهان طاق! چه کسی و چگونه شکرستان بی مگسی که مقام و مأوای ما را به قدم خود مشرف و مزیّن کرده‌ای؟ مگر زهرهٔ زهرایی که از قبّهٔ خضرایی فرود آمده‌ای و یا حور بهشتی که در این صحن سرای زرین‌خشت ما نزول کرده‌ای، که چشم خون‌ریزت بر کمان ابرو تیر مژگان می‌اندازد:

چشم تو جادوی دل زلف تو افعیِّ جان — جادوی هندو لباس افعی زنگی بدن
لعل تو در ره بری پیرو روح‌الامین — جزع تو در رهزنی پیش‌رو اهرمن

آن دختر صاحب جمال بخندید و گفت: ای شاهزادهٔ ایران به عشق روی تو آمده‌ام، زیرا از آنِ تو خواهم بود...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۷-۱۶).

تناسب آوایی موجود در متن در واژه‌های نیکولقا/ لعلین‌قبا، آفاق/طاق، کسی/ مگسی، زهره/ زهرا/ خضرا و... و تناسب‌های شاعرانهٔ چشم خون‌ریز، کمان ابرو، تیر مژگان و استشهاد به شعر غنایی بیش از آنکه به نوع روایت مربوط باشد، به نوع ادبی غنایی مرتبط است؛ مثال دیگر:

«فیروزشاه به هزار زبان مدح و ثنا گفت و این چند بیت در مدح مه‌لقا پری به زبان دری گفت:

ای عارض تو چون گل و زلف تو چو سنبل — من شیفته و فتنه بر آن سنبل و آن گل
زلفین تو است قیر است برانگیخته از عاج — رخسار تو شیر است بر آمیخته با مل
بر دانهٔ لعل است تو را نقطهٔ عنبر — در گوشهٔ ماه است تو را خوشهٔ سنبل
تو سال و مه از غنج خرامنده چو کبکی — من روز و شب از درد خروشنده چو بلبل

مه‌لقا از گوشهٔ چشم در فیروزشاه نگاه کرد. به هزار لطف فیروز شاه را پرسش کرد و گفت: ای شاهزاده از تنهایی چونی که از فراق عزیزان دیگر گونی؟ فیروز شاه گفت: چنانک تقدیر خداست نه چنانک که ارادت ماست! به امید وصال یک سال نگرانی کشیدم تا اکنون که به خدمت شاهزادهٔ کوه قاف رسیدم و شرف خدمت بانوی بانوان و سلطان پریان دریافتم. هرچند که مدتی در بادیهٔ حیرت به سرگردانی دویدم. مه‌لقا گفت: ای گویندهٔ بی‌قول و ای جویندهٔ بی‌جهد خودداری کردی و تکبر نمودی. لابد که مبتلای غم و اندوه شدی! فیروزشاه گفت: ندیده بودم و نشناخته بودم از بی‌عقلی و بی‌خردی کردم، اکنون که به خدمت رسیدم از جمله غم‌ها رهیدم. من بعد سر و جان و عمر و زندگانی را فدای تو کنم و تو را مخدوم و خداوندگار خود دانم، تا باشم مهرت از دل نگذارم» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۲).

این گفت‌وگو برخلاف سایر قسمت‌های متن، به نثر موزون نوشته شده است تا جایی که برخی قسمت‌های آن به شعر هجایی شبیه است. به‌نظر می‌رسد راوی یا نقال در حین روایتِ این گفت‌وگوها نوع ادبی مناظره را پیش چشم داشته است. علاوه‌بر این استشهاد به یک شعر عاطفی و عاشقانه که از طریق موازنه و ترصیع موسیقایی نیز است، زبان غنایی این گفت‌وگو بسیار برجسته شده است (برای نمونه‌های دیگر گفت‌وگوی غنایی، رک بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۶۱-۵۵۸، ۵۷۵ و ۵۸۰).

۲-۱-۳- شخصیت پردازی غنایی

شخصیت‌ها را در داستان داراب‌نامه به دو طریق می‌توان شناخت: اول از طریق توصیف راوی و دوم از طریق رفتار، کنش و گفتار آن‌ها. باید توجه داشت که قهرمان در قصه‌های بلند عامیانه همهٔ ویژگی‌های آرمانی بشر را در خود دارد. فیروزشاه جنگجوی ماهری است و در عین حال عاشق و شیفتهٔ عین‌الحیات نیز است. هم خوب می‌جنگند و هم خیلی راحت گریه

می‌کند. هم محکم، قوی و قدرتمند است و هم زیبا و ظریف و نازک‌بدن. این مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی در واقع بیانگر ساختار چندوجهی این داستان‌هاست که البته مقولهٔ رزمی و غنایی نسبت‌به سایر مقولات برجستگی بیشتری دارد. شخصیت‌پردازی فیروزشاه:

«عین‌الحیات از آن منظرگاه نگاه کرد. نظرش بر فیروزشاه افتاد. حسنی دید خدا داده و جمالی دیدی ایزدآفریده؛

رویی چگونه رویی چون آفتاب رویی — مویی چگونه مویی هر حلقه پیچ و تابی
چون ماه بود و چون سرو نه ماه بود و نه سرو — زبان نبندد سرو و کله ندارد ماه

جوانی دید که ماه در خدمت آن خورشیددیدار سوسن‌وار کمر می‌بست. عطارد به قلم مشک بار گلبرگ عارض او می‌نگاشت» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۳۷).

نمونهٔ دیگر وصف فیروزشاه:

«لعل لبش هزار دل به زیر نگین داشت، درّ و گوهر در ضمن شهد و شکر نهان کرده بود و قوت جان در دو یاقوت جان‌پرور ودیعت نهاده بود» (همان: ۱۲۳). به نظر می‌رسد راوی در شخصیت‌پردازی فیروزشاه بیشتر به سنت نوع ادبی غنایی توجه داشته است. این ویژگی در شخصیت‌پردازی فرخ‌زاد که در داستان نوادهٔ رستم معرفی شده و بیشتر به جنگجویی او پرداخته شده است نیز دیده می‌شود: «زمرد لعل آبدارش آب زمرد و قیمت لعل می‌شکست» (همان: ۵۹)؛ این در حالی است که این دو شخصیت در هنگام رزم بسیار زبردست و ماهر هستند (برای نمونه ر.ک. همان: ۲۰۳– ۲۰۲؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٣٦).

نکتهٔ قابل‌ذکر شخصیت‌پردازی غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی، وصف زیبایی زن است. این ویژگی که در شعر غنایی فارسی بسیار کم‌رنگ است، در ادبیات عامیانه و به‌طور خاص در داستان‌های بلند عامیانهٔ فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد:

«عین‌الحیات و توران‌دخت درآمدند همچون دو ماه و دو خورشید، دو آهو چشمی که از بند بلا جسته باشند، دو زهره‌جبین و دو مشتری نگین و دو گور سرین، دو ماه‌روی و دو حورخوی، دو سلسله‌موی و دو مشکین‌بوی دو گل‌عذار، دو طاووس‌رفتار، دو سرو که در بوستان لطافت رسته باشند... دو لب‌نوش و دو قصب‌پوش، دو صدف‌گوش، دو تاجدار و دو شهریار، دو شکر گفتار و دو دلدار، دو نار پستان، دو آرام جان و دو قوت روان؛ چنان که شاعر گوید:

یکی را دست شاهی تاج داده — یکی صد تاج را تاراج داده
یکی را سنبل از گل بردمیده — یکی را گرد گل سنبل رسیده
یکی مرغول عنبر بسته بر گوش — یکی مشکین‌کمند افکنده بر دوش
یکی از طوق خود مه را شکسته — یکی بر مه ز غبغب طوق بسته...

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ٧٦٦)

راوی اغلب در وصف زنان از وصف‌های نظامی کمک می‌گیرد؛ این ویژگی باعث تقویت زبان غنایی متن می‌شود (برای نمونه ر.ک همان: ٤٨٨)

نمونهٔ دیگر وصف عین‌الحیات:

شاه خوبان چون خرمن گل بر سر مسند بالای بستر آسوده و وجود سیمین خود را در چادر شب زربفت کرده و موی مشک‌بوی چون عنبر تر بر بالش پراکنده و تیر مژه‌اش در کمان ابرو به قصد دل مهجوران پیوسته و گوی زنخش چون سیب سیمین از گوشهٔ مه درآویخته و دو نار پستانش در بوستان صدر سینه رسته و دو عناب لبش گرد چشمه نوش پیوسته (همان: ٧٨٤؛ همچنین برای نمونهٔ دیگر وصف عین‌الحیات و جهانافروز، رک بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۲۷۷).

در این موارد علاوه‌بر پیروی راوی از سنت وصف غنایی به‌نظر می‌رسد شیوهٔ نقالی و اجرای کلام در حضور مخاطبان نیز تأثیر گذاشته است. این عامل باعث می‌شود شخصیت‌پردازی تحت‌تأثیر بازی‌های زبانی در توصیف شخصیت قرار گیرد که

البته در شرایط نقالی ممکن بود مخاطبان را سخت به وجد آورد. علاوه‌بر این گرایش گوینده به اطناب (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱۵۴) عامل دیگری است که وجه غنایی را از طریق این توصیفات به نثر کتاب داده است. این در حالی است که حتی شخصیت زن در این داستان گاهی کاملاً حماسی وصف می‌شود و کنش‌های رزمی از خود بروز می‌دهد (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۴۰؛ همان، ج ۲: ۲۶۲).

۲-۱-۴- رویکرد عاطفی راوی نسبت‌به قهرمان داستان و شخصیت‌های یاور قهرمان

یکی از ویژگی‌های داستان‌های بلند عامیانه این است که اتفاقات خارق‌العاده‌ای به‌ویژه برای قهرمان داستان می‌افتد. قهرمان داستان هر جا گرفتار می‌شود یا به یک‌باره سپاهی برای کمک می‌رسد (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷-۵۳۶) یا با مناجات با خدا مشکل او حل می‌شود (همان: ۱۶۸؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۲). این جانب‌داری عاطفی از قهرمان داستان تا جایی است که حتی وقتی او در دست جن و پری گرفتار می‌شود نیز عاملی برای نجات پیدا می‌کند و آن عامل هم اغلب عشق است.

مه‌لقا باقری عاشق فیروزشاه است (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۱) و با او ازدواج می‌کند و همواره در مشکلات و گره‌ها یار و یاور فیروزشاه و ملک بهمن می‌شود. این اتفاق برای شخصیت‌های یاور قهرمان نیز می‌افتد. زرده جادو عاشق بهروز عیار است و به او می‌گوید:

ای نور دیده و ای آرام دل و جان، تو رو تنها گذاشتم. ملول شده باشی! بی ما چگونه‌ای؟

بیا تا یک زمان با هم نشینیم جمال یکدگر یک دم ببینیم

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۲۴)

بسیاری از شخصیت‌های یاورِ گرفتار در زندان به واسطهٔ عاشق‌شدن دختر دشمن رهایی می‌یابند (همان: ۶۳، ۷۰۹ و ۸۸۶).

۲-۲- بیان شاعرانه

علاوه‌بر کارکرد عاطفی، کارکرد ادبی یا شعری (poetic function) نیز در نوع غنایی بسیار مهم است. نوع غنایی از انواع ادبی دیگر بسیار بیشتر به کارکرد شعری در زبان متمایل است. داراب‌نامهٔ بیغمی از سوی محققان همواره یک نثر ساده معرفی شده است؛ در حالی که این متن هم از بیان شاعرانه بارها استفاده کرده است. کارکرد شعری به سه حالت در متن داراب‌نامه دیده می‌شود: اول اینکه نویسنده (راوی یا نقال) با هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌های متعدد به خلق نثر شاعرانه می‌پردازد؛ در مرحلهٔ دوم، گوینده قسمتی از اشعار شاعران دیگر را در ضمن متن خود می‌آورد و در مرحلهٔ سوم، بیت یا ابیات کاملی از شاعران دیگر را تضمین می‌کند. نمونهٔ حالت اول را در بحث روایت غنایی دیدیم. علاوه بر این گوینده به‌ویژه در جلدهای اول و دوم هر گاه به موضوع طلوع و غروب آفتاب می‌رسد، وصف شاعرانه‌ای می‌آورد (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۴۲ و ۱۳۵ و ۳۴۱).

حالت دوم به شیوه‌های مختلف به‌کار می‌رود. گوینده از طریق واژه‌ها یک رابطهٔ بینامتنی با شعر غنایی پیش از خود ایجاد می‌کند:

«فیروزشاه گفت: ما را بحل کنید که در وفای عین‌الحیات جان دادم. روی او سیر ندیده و از وصال او شربتی نخورده، در هجران او جان دادم» (همان: ۵۳۵) که آشکارا با شعر حافظ مرتبط است. در جای دیگر: «دایه گفت: ای جان مادر! راست بگوی و پنهان مکن و مرا از جمله محرمان خود پندار» (همان: ۵۵۸). که شعر معروف مولانا را فرایاد می‌آورد. علاوه بر این گوینده گاهی مصرعی از یک شعر غنایی را در ضمن روایت می‌آورد: «فیروزشاه بهروز را گفت: ای پیک پی خجسته چه داری پیام دوست؟» (همان: ۵۰۱) یا در جای دیگر می‌گوید:

«صعلوک دریافت که (معشوقش) فیروزشاه را درنظر نیامد. گفت: ای شاهزاده! «بیا بر چشم من بنشین تماشا کن جمالش را». ای شاهزاده! از منظر چشم مجنون باید نظاره لیلی‌کردن. «محبوب من است آنکه به نزدیک تو زشت است» (همان: ۲۰۵).

این ویژگی ضمن اینکه بار عاطفی و غنایی عبارت‌ها را در روایت داستان تقویت می‌کند، کارکرد شاعرانه‌ای نیز به متن می‌دهد.

حالت سوم کارکرد شعری زبان، زمانی است که گوینده بیت یا قسمتی از شعر یک شاعر را در ضمن متن می‌آورد. شواهدی که در این مقاله آمده است، اغلب این ویژگی را دارد. گوینده در این داستان برای ایجاد فضای غنایی از شعر نظامی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۲)، فخرالدین اسعد گرگانی (بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٦٤)، عبدالواسع جبلی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۳) و... بهره می‌گیرد. در نثر فارسی باید این را بپذیریم که «نثر در اغلب موارد به‌صورت تابعی از نظم به حرکت خود ادامه داده است» (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٤۷). این ویژگی در نثرهای داستانی عامیانه و نقالی به‌وضوح دیده می‌شود. گویندگان یا نویسندگان این آثار با توجه به موقعیت مختلف نقل داستان (حماسی، غنایی و...) اشعاری را به مناسبت از شعر فارسی انتخاب می‌کردند و بدین وسیله زبان غنایی و حماسی نثر خودشان را تقویت می‌کردند. از منظر وجه غنایی کتاب مورد بحث بسیار به شعر غنایی متکی است.

این مؤلفه را می‌توان مهم‌ترین عامل شاعرانگی متن داراب‌نامهٔ بیغمی دانست. راوی با این کار ضمن تقویت شاعرانگی زبان متن، روایت را متوقف می‌کند و شنونده و خواننده را با «لحظهٔ غنایی» شخصیت‌های داستان مواجه می‌کند.

۲-۳- گونه‌های غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی

گونه‌های غنایی براساس انواع عواطف و احساسات تعیین می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱٤٤). وصف شاعرانهٔ هر کدام از عواطف انسانی منجر به گونه‌ای از ادب غنایی می‌شود. نمود این گونه‌ها در داراب‌نامه برجسته است:

۲-۳-۱- تغزل‌وارگی در داراب‌نامه

تغزل در متن داراب‌نامه به دو حالتِ وصف طبیعت و وصف معشوق، جوانی و عشق جلوه می‌کند؛ وصف طبیعت حاصل هیجان گوینده است از دیدن و به یاد آوردن منظره‌ای زیبا و بیان شاعرانهٔ آن:

«باغی دید... موضع خوش و خرّم، درختان الوان، انواع درختان با میوه‌های گوناگون بر سر اشجار، هوا از زلف پر تاب بنفشه جیب صبح به مشک ناب آلوده، بوی صدرهٔ گل احمر در پیراهن سحر گرفته و نسیم سحری اسرار زمین آشکار کرده؛ تو گفتی که نسیم صبای دلگشا به روضهٔ رضوان وزیده است و بوی عنبر و مشک به تحفهٔ جان آورده است. آبی در او چو جان خردمند زلال و صافی و همچون شکر

گلاب است گویی به جویش روان — همی شاد گردد ز بویش روان
همه ساله خندان لب جویبار — تذروان به چنگال بازان شکار

آن آب گاه از حرکت صبا چون زلف دلبران معقد شدی و گاه...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۱؛ همچنین برای دیدن نمونهٔ دیگر ر.ک. همان، ج ۲: ۷۱۳).

گوینده از طریق تشخیص، شگفتی خود را از دیدن طبیعت بیان کرده است. عبارت «تو گفتی» نمود زبانی این حس در متن است. گوینده گاهی با حلول رمانتیکی در طبیعت، عواطف انسانی به عناصر طبیعت القا می‌کند:

«چون آفتاب از میان فلک به افق رسید، به مرگ مبارزان جامهٔ خونین و چهرهٔ زعفرانی کرد و ایام در ماتم جوانان نشست و جامه سیه کرد و ستارگان ثابته به مرگ جوانان معجر از سر دور کردند و در میان جامهٔ کبود درفشان گشتند» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٦۳۱).

حالت دوم تغزل وقتی است که گوینده به توصیف معشوق یا وصف جوانی و عشق می‌پردازد:

سیاوش از بالای آن قصر کرد. عین‌الحیات را دید که لعل خوش‌آب و از چشمهٔ نوش آب حیوان را مدد می‌داد و نرگس نیم‌خوابش به تیر غمزه از کمان ابروان جان‌ها را خسته می‌کرد و به چوگان سنبل، گوی سیمین زنخدان می‌ربود و عقرب زلف بر گوشهٔ ما حلقه کرده و از سلسلهٔ مویش در گردن خورشید کمند عنبرین افکنده بود و از سایهٔ جعد پرتابش بر کنار رخسار بنفشه‌زار پیدا کرده

سازد از زلف و زنخ هر ساعتی چوگان و گوی　　تا دل و پشت مرا چون گوی و چون چوگان کند

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۴۵)

چنان که آشکار است گوینده در وصف معشوق از طریق قیاس او با زیبایی طبیعت و با استفاده از انواع تشبیه و استعاره متنی شاعرانه خلق کرده که یادآور تغزلات معروف سبک خراسانی در شعر فارسی است؛ نمونهٔ دیگر در وصف خورشید چهرهٔ معشوق ملک بهمن:

کودریس پنداشت که مگر خورشید از زیر ابر پیدا شد. روی چون طبق گل سوری دهانی چون حقهٔ یاقوت پر از مروارید. دو چشم چون نرگس تر. اختری که از مطلع حسن چون روی او هرگز آفتابی (طلوع) ننموده بود و عطرفروش صبا چون زلف او هرگز نافه‌ای نگشوده بود. جمیله‌ای که اگر دیده در شب، روی او بدیدی گمان بردی که مگر صبح است از تتق افق طالع گشته است و اگر چشم در پردهٔ ظلام نظر بر عارض زیبای او انداختی، پنداشتی که آفتاب برآمد... ماه‌دیدار، گل‌عذار، جادوچشم، دل‌فریب، سیب‌زنخدان و دُرّ دندان و شاه‌خوبان و چون خورشید درخشان:

دو چشمش به سان دو نرگس به باغ　　مژه تیرگی برده از پرّ زاغ

دو ابرو به سان کمان طراز　　به او توز پوشیده از مشک ناز...

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۵۹)

گوینده به شیوهٔ تغزلات در شعر، اجزای بدن معشوق را وصف کرده و با تشبیه و استعاره متنی تغزل‌گونه و شاعرانه خلق کرده است (و نیز ر.ک. همان: ۴۵۸).

۲-۳-۲- شکوائیه

نمونهٔ شکوائیه در بحث روایت غنایی و تک‌گویی درونی ذکر شد. در آنجا گوینده از زبان فیروزشاه از پدر و مادر، خواهر و برادران گله می‌کند که «نگفتید یار ما کجا رفت؟ مرا به شما چشم داشت بیشتر از این بود؛ اما راست گفته‌اند: «کز دل برود هر آنکه از دیده برفت...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۷-۷۲۶). نمونهٔ دیگر، شکایت خورشیدچهر معشوق ملک بهمن از روزگار و زندگی سخت خود است که گوینده با استشهاد به شعر فخرالدین اسعد گرگانی لحنی غنایی در متن خود ایجاد کرده است:

خورشیدچهر وفای ملک بهمن نگاه می‌داشت به امید آنکه شاید روزی به مراد برسد و مادام این معنی می‌گفت:

به هر روزی که نو گردد ز گردون　　مرا نو گردد اندوهی دگرگون

چه آشفتست بخت و روزگارم　　چه بد فرجام و دشوارست کارم

روان را مرگ روز کامرانی　　بسی خوش‌تر ز چونین زندگانی

کشم از بی‌دلی وز بخت فریاد　　مرا مادر مگر بی بخت و دل زاد

جهان را گوهر آمد زشت کاری　　چرا زو مهربانی چشم داری

به من بر نگذرد هرگز یکی روز　　که ننماید مرا داغ جگرسوز

به کام خویش جامی می نخوردم　　که جام زهرش اندر پی نخوردم

گل چرخ فلک خاری نیرزد　　همه عالم به تیماری نیرزد

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٦٤)

گوینده با استشهاد به این ابیات، ضمن حسب حالی تک‌گویانه، موقعیت عاطفی شخصیت داستان و گلایه‌های او را از زمین و زمان با بیانی شاعرانه آورده است. علاوه‌بر این به‌نظر می‌رسد نقال یا راوی این نوع اشعار را با لحن مناسب شکوائیه برای مخاطبان به آواز می‌خوانده است. بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد بحث ملازمهٔ تاریخی موسیقی در کنار شعر غنایی (رک. شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٥٦) در تقویت وجه غنایی این اثر مؤثر بوده است.

۲-۳-۳- مناجات و نیایش

توسل به درگاه حق در ادبیات فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد. این مؤلفه اغلب به یک متن عاطفی منجر می‌شود که حس پرستش و بندگی خالصانه ویژگی اصلی آن است. متن نیایشی اغلب از مؤلفهٔ «صمیمیت عاطفی» نیز برخوردار است. این ویژگی در ادبیات عامیانه همواره نقش و جایگاه مهمی داشته است. در داستان مورد بحث مناجات همواره دیده می‌شود. قهرمان اصلی داستان هر جا دچار مشکل می‌شود، به درگاه الهی نیایش می‌کند و مشکل او حل می‌شود (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٦۸ و ٥۳٦؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۲)؛ یا شخصیت‌های یاور قهرمان نیز با مناجات مشکل‌شان حل می‌شود. مانند مناجات مظفرشاه (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۳۸٦) و مناجات آشوب عیار (همان: ۳۸۹) و مناجات بهزاد (همان: ۷۰٥). گوینده اغلب در نیایش‌ها و مناجات‌ها از اشعار معروف نیایشی بهره می‌گیرد و لحنی عاطفی به کلام خود می‌بخشد؛ به طور مثال در (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱–۸۰) از اشعار نیایشی نظامی بهره می‌گیرد؛ یا در نمونهٔ دیگر:

در آن وقت سحر فیروزشاه بنالید به حضرت ذوالجلال و الاکرام، بزارید و بنالید. در دل خدای تعالی را یاد کرد گفت: ای صانع مصنوعات و ای خالق مخلوقات و ای معبود بی‌زوال و ای سلطان بی‌وبال و ای دارای بی‌ملال و ای دانندهٔ رازها و ای شنوندهٔ آوازها و ای غمگسار غمخواران و ای طبیب بیماران و ای هادی گم‌گشتگان و ای خداوند بی‌نظیر و ای سلطان بی‌وزیر و ای قادر قدرت‌نمای و ای خالق ارض و سمای و ای گردانندهٔ فلک و ای پدیدآورندهٔ آدمی و جن و ملک

ای ذات تو منزه ز جهان وی دیدهٔ عقل در کمالت حیران

به کرمت که در این دم و در این ساعت مرا دستگیری کن که غیر از تو پناهی ندارم که مرا بر این ملعون فرصت ده

شبی دارم سیاه از صبح نومید در این شب رو سفیدم کن چو خورشید

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٤۳)

چنان که آشکار است، گوینده در مناجات پیرو شیوهٔ مناجات‌های معروف فارسی ازجمله مناجات خواجه عبدالله انصاری نثری موزون ایجاد کرده است. از سوی دیگر با روابط بینامتنی که با قرآن مجید و ادعیهٔ معروف ایجادکرده، حس عاطفی آن مناجات‌ها را به متن خود منتقل کرده است. مناجات اغلب یک متن تک‌گویانه است؛ بنابراین کارکرد زبان در این وجه‌ها کارکرد عاطفی است. راوی دانای کل اجازه می‌دهد شخصیت داستانی مدتی با خدای خود راز و نیاز کند.

۲-۳-٤- فتح‌نامه

در شعر فارسی برخی شاعران مدیحه‌پرداز به میمنت فتح و پیروزی ممدوح شعری می‌سرودند که در اصطلاح به آن شعر فتح می‌گویند (برای دیدن ویژگی‌ها و انواع مختلف شعر فتح ر.ک. احمدی دارانی، ۱۳۹٦: ۱٤ به بعد). با توجه به اینکه این نوع شعر علاوه بر اینکه نوعی از شعر مدحی است، حاوی احساس شادی گوینده نسبت‌به یک اتفاق نیز است؛ می‌توان ذیل شعر غنایی جای داد. مؤلفه‌های این نوع شعر گاهی در نثر فارسی نیز آمده است که آن را «فتح‌نامه» می‌نامیدند (همان: ۱۹). در داراب‌نامه بیان عاطفی فتح چندین بار آمده است؛ در نمونهٔ زیر با استشهاد به ابیاتی از شعر فتحی مسعودسعد از زبان فیروزشاه ماجرای فتح لشکر ایران به شاه داراب، پادشاه ایران گفته می‌شود:

فیروزشاه بر پای خاست و در پیش پدر خدمت کرد و گفت:

شکوفهٔ طرب آورد شاخ عشرت بار — که بوی نصرت و فتح آمد از نسیم بهار
فرانمود زمانه که جز به کام تو نیست — مدار گنبد گردون و کوکب سیار
چنان که جستی از بخت و داشتی در دل — برآمدت همه مقصود و راست شد همه کار

دیگر بار فیروزشاه رو به پدر کرد و گفت: ای شاه روی زمین از لطف یزدانی و فر پادشاه کامکار بر خصمان فرصت یافتیم و به یمن دولت شاه دشمنان عاجز شدند و منهزم گشتند.

گر خصم تو چون گل است گو باش — قهر تو چو باد مهرگان است
کردم صفتش به گل که چون گل — دانم که فناش در جوانی است

و همیشه سر دشمنان در زیر سمند خوار افکنده... (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۳۱-٤۳۰).

راوی یا نقال حس شادی شخصیت داستان را به مناسبت فتح با استشهاد به اشعار فتحی به زیبایی بیان کرده است. این فتح از زبان فیروزشاه در حالی گفته می‌شود که «لشکر ایران به عیش و عشرت و طرب مشغول بودند». در آن ضمن اظهار شادی، به دشمنان شاه نیز نفرین کرده و مؤلفه‌های اصلی شعر فتحی را در آن آورده است. در ادامهٔ این فتح‌نامه، طیطوس حکیم، وزیر شاه، مدحیه‌ای برای پادشاه می‌گوید و از فتح یاد می‌کند (همان: ٤۳۲-٤۳۱). شاه نیز به شکرانهٔ این فتح دستور می‌دهد عفو کرده، عدل را شعار خود کنند (همان: ٤۳۱).

۲-۳-۵- هجویه

ساختار دوقطبی خوب مطلق و بد مطلق، از ویژگی‌های ریخت‌شناسی داستان‌های عامیانه است. شخصیت‌های این داستان‌ها اغلب یا یاور قهرمان‌اند یا ضدقهرمان. ضدقهرمان‌ها اغلب از سوی راوی با صفت ملعون حرامزاده، غدار، سگ نابکار و... می‌آیند. منفی‌ترین شخصیت داستانی که می‌توان او را مصداق واقعی ضدقهرمان تلقی کرد، طیفور، وزیر شاه سرور یمنی است که به قول راوی «هر فتنه‌ای که روی داد همه را ماده آن حرامزاده بود» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ٤٦٤). راوی در قسمتی از داستان که این شخصیت فرار کرده و در نوراب حمام قایم شده است، او را به زشت‌ترین حالت شخصیت‌پردازی کرده که می‌توان آن را مصداق گونهٔ ادبی هجویه دانست:

... آتش برکردند و حمام را در گردش آوردند. آب در نوراب روان شد. طیفور راه را گرفته بود. آب نوراب نمی‌گذشت که در (از) آب نوراب گنده‌تری در راه بود و راه را گرفته بود. خدمتکار حمام پیش اوستاد آمد. گفت: نمی‌دانم که چه حالت است که آب گندهٔ حمام نمی‌گذرد. حمام پر آب شد. استاد گفت: شاید که عیبی کرده باشد یا خود سگی در نقم رفته باشد و هم آنجا مرده باشد... یکی به شیب آمد و طیفور را بدید. فغان برآورد که از لشکریان یکی در این سوراخ نقم گریخته است و به سختی جان داده است... خواستند تا بازوی طیفور را بگیرند تا او را بالا بکشند. بازو به دست نیفتاد. ریش دراز داشت بگرفتند و بالا می‌کشیدند. آن حرام‌زادهٔ بد فعال بدکردار چون سگی که در لجن مرده باشد، دهن و روی و اندام به نجاست آلوده بود. به خیال دشمنان بیرونش کشیدند و بر سر راهش انداختند و به زاری زار خلقی بسیار آنجا جمع آمدند که زنده است یا مرده؟... بهروز بخندید و گفت: این جزا و سزای بد فعال و بد کردار است (همان ٤٦٦-٤٦۵).

۲-۳-٦- دم را غنیمت شمردن

مفهوم «دم را غنیمت شمردن» در شعر غنایی فارسی بارها آمده است. این مفهوم در داستان مورد بحث ما نیز پربسامد است. شخصیت‌های داستان بارها حتی در گرفتاری‌ها دم را غنیمت می‌شمرند. فیروزشاه در جایی از داستان گنجی را می‌گشاید که بر در آن گنج‌خانه نوشته‌اند: «ای کسی که این گنج را برداری ... بردار و به کامرانی بخور و بخوران و در غم دو روز مباش:

روزی که گذشت و روزی که هنوز نیامده است ...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ٤٨٦). این مفهوم بارها در این کتاب تکرار شده است:

حالیا وقت را باشیم و این دم را غنیمت شمریم که بر عمر اعتمادی نیست.

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی　　حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٥٦١ و ٥٧٢)

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه قصهٔ بلند عامیانهٔ داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی اغلب از سوی پژوهشگران ایرانی از منظر نظریهٔ انواع ادبی ارسطویی بررسی شده است، این پژوهش ضمن رویکرد انتقادی به این پژوهش‌ها، توجه مخاطبان را به این نکته جلب می‌کند که این داستان را نمی‌توان ذیل یک نوع ادبی خاص ارسطویی جای داد؛ بنابراین بهتر است وجوه مختلف نوعی آن را بررسی کرد. از این روی در این مقاله وجه غنایی اثر مورد پژوهش قرار گرفت. مؤلفه‌هایی مانند روایت غنایی که به شکل تک‌گویی عاطفی، گفت‌وگوی غنایی و شخصیت‌پردازی غنایی در این متن به‌کار رفته است، باعث می‌شود روایت لحن عاطفی به خود بگیرد. منظور از روایت غنایی روایتی است که گوینده در آن از واژه‌ها و جملاتی بهره می‌گیرد که بار عاطفی و ادبی آن‌ها بر جنبهٔ اطلاع‌رسانی و ارجاعی آن‌ها برتری دارد؛ بنابراین در روایت غنایی اقتدار دانای کل در داستان شکسته می‌شود. بدین ترتیب راوی یا نقال اجازه می‌دهد شخصیت‌ها در تنهایی خودشان گفت‌وگو کنند. در این موارد جهت‌گیری پیام به سمت گوینده است و زبان کارکردی عاطفی دارد. از سوی دیگر علی‌رغم اینکه زبان این داستان ساده معرفی شده است، در بسیاری از موارد زبان شاعرانه‌ای دارد؛ بدین معنی که نویسنده یا نقال به شیوهٔ ارائهٔ پیام خود توجه داشته است. زبان شاعرانه به شیوه‌های گوناگون در این متن به‌کار رفته است: راوی یا خود متن شاعرانه به وجود آورده یا با استشهاد به شعر دیگران در روایت خود لحظه‌های غنایی خلق کرده است. علاوه بر این موارد، گونه‌های مختلف ادب غنایی در متن داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) نمود پیدا کرده است. تغزل‌وارگی که به شکل وصف طبیعت و وصف معشوق در متن جلوه‌گری می‌کند، پیوسته به این متن زبان غنایی می‌دهد. همچنین وجه شکوائیه‌ای، نیایشی، هجویه‌ای در متن به کار رفته است. راوی گاهی با تکیه‌بر مفهوم «دم را غنیمت شمردن» یک ذهنیت غنایی را در متن به وجود می‌آورد.

به این ترتیب این داستان از منظر مؤلفه‌های غنایی قابل‌توجه است؛ اما این نتیجه‌گیری مانع از این نمی‌شود که مؤلفه‌های وجه حماسی و تعلیمی و... در این متن بررسی نشود.

٤- منابع

احمدی دارانی، علی‌اکبر. (١٣٩٦). شعر فتح؛ معرفی و تحلیل نوعی از شعر مدحی، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال دهم، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۳-٦٠.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۱). *داراب‌نامه*، جلد اول و دوم، تصحیح و مقدمه و تعلیقات ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۸). *فیروزشاه‌نامه*، جلد سوم، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.

جعفرپور، میلاد. (١٣٩٦). معرفی نسخهٔ نو یافته حماسهٔ بهمن‌شاه‌نامه و فواید آن (مجلد چهارم و پنجم داراب‌نامهٔ بیغمی)، *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال پنجم، شمارهٔ ١٤.

جعفرپور، میلاد؛ علوی‌مقدّم، مهیار. (۱۳۹۲). مضمون عیاری و جوانمردی و آموزه‌های تعلیمی و القایی عیاران و جوانمردان (مطالعهٔ موردی: سمک عیار، داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)، *متن‌شناسی ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۹ صص ۳٦-۱۳.

جعفرپور، میلاد؛ علوی‌مقدّم، مهیار. (۱۳۹۲). منطق روایت‌های ممکن در سمک عیار و داراب‌نامه، *مجلهٔ مطالعات داستانی*، سال دوم، شمارهٔ ۲، صص ٤۰-۵۹.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۹٦). شیوهٔ قصه‌گویی در سمک عیار و مقایسهٔ آن با سه داستان عامهٔ عیاری، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۳۸-۱۱۱.

دوبرو، هِدِر. (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

ذاکری‌کیش، امید؛ محمدی فشارکی، محسن. (۱۳۹۲). قصه‌های عامیانه و انواع ادبی، *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲٤، صص ۱۱-۳۲.

زرین‌کوب. عبدالحسین. (۱۳۷۲). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، چاپ هشتم. تهران: علمی.

سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی. (۱۳۹۰). *گرایش ادبیات غنایی در برنامه‌های مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری*، قابل دریافت در https://prog.msrt.ir/fa/grid/phd-

شهلازاده، علی؛ اکرمی، میر جلیل. (۱۳۹۹). جستاری در موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی منثور، *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، دانشگاه تبریز، دورهٔ هفتادوسوم، شمارهٔ ۲٤۱، صص ۱٤۱-۱٦۱.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹). وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۸۹-٦۳.

محمدابراهیمی، آسیه؛ شریفی، غلامحسین. (۱۳۹۷). تحلیل ساختاری قصهٔ فیروزشاه، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۰، صص ۱٦۵-۱۸٦.

محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۷). بررسی روایت در بوف کور هدایت، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱٤٤-۱۲۱.

مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲٦، صص ۱۸۳-۲۰۲.

میرصادقی، جمال. (۱۳٦٦). *ادبیات داستانی*، تهران: ماهور.

Freedman, R. (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton University Press.