

فصلنامه «مطالعات نظریه و انواع ادبی»

دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه حکیم سبزواری
سال دوم، شماره چهار، پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۴۸ - ۱۳۱

واکاوی نوع ادبی رمانس در *داراب‌نامه* بیغمی

نجمه حسینی سروری^۱ علی جهانشاهی افشار^{۲*} خدیجه رحیمی صادق^۳

دانشگاه شهید باهنر کرمان

کرمان، ایران

چکیده

از دیرباز در ایران، داستان‌گزاران و نقّالان، داستان‌های حماسی، قومی، ملی، تاریخی و مذهبی را با بیانی آهنگین و زیبا، در میان مردم ویا در محفل بزرگان روایت می‌کردند. عده‌ای از راویان، آن چه را که می‌گفتند، مکتوب می‌کردند و شماری از این قصه‌ها و حکایت‌ها را، برای افرادی به نام دفترنویس باهدف مکتوب کردن، روایت می‌کردند. بعضی از شاهان و امیران نیز قصه‌گویی در دربار خود داشتند که این قصه‌ها و داستان‌ها را برای دفترنویسان روایت می‌کرده‌اند تا آن‌ها، قصه‌هایشان را به صورت نوشتاری درآورند. یکی از داستان‌های شفاهی بازمانده از ادبیات کهن فارسی مربوط به سده نهم هجری که صورت نوشتاری یافته است، *داراب‌نامه* مولانا محمد بیغمی است. این داستان حماسی - عشقی، روایت بلندی است از کشورگشایی‌های فیروزشاه، پسر داراب و از نمونه‌های ادبیات فولکلوریک به شمار می‌رود. از آن جا که یکی از مسایل مطرح در باب شناخت بهتر متون روایی کهن، کشف نوع ادبی این گونه آثار است، نویسندگان در این مقاله، نوع ادبی *داراب‌نامه* را بر پایه نظر صاحب‌نظران عرصه ادبیات داستانی بررسی کرده و با ذکر دلایل و شواهد آن را در نوع ادبی رمانس جای داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: *داراب‌نامه*، بیغمی، نوع ادبی، رمانس.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: hosseini.sarvari@gmail.com

۲. * استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسنده مسئول): ajahanshahiafshar@gmail.com

۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: khadijeh.rahimi@gmail.com

زمان پذیرش: ۱۳۹۶/۴/۱۹

زمان دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۳

۱- مقدمه

قصه‌ها و داستان‌های عامیانه از دیرباز مورد توجه عموم واقع شده و جنبه تفریح و سرگرمی داشته‌اند و گاه با وقایع تاریخی و مذهبی در هم آمیخته‌اند. از زمان‌های دور در ایران، داستان‌گزاران یا نقالان داستان‌های حماسی، قومی، ملی، تاریخی و مذهبی را با بیانی آهنگین و رسا روایت می‌کردند. عده‌ای از راویان آنچه را که می‌گفتند، مکتوب می‌کردند و بعضی این قصه‌ها را برای کسانی به نام دفترنویس روایت می‌کردند تا به صورت مکتوب در بیاورند (ر.ک: بلوکباشی، ۱۳۸۵: ۲).

از جمله این داستان‌های شفاهی بازمانده از ادبیات کهن فارسی که صورت نوشتاری یافته است، *داراب‌نامه* مولانا محمد بیغمی است. این داستان شرح وقایع قهرمانی‌های فیروزشاه، آخرین پادشاه خاندان افسانه‌ای کیانیان است که کاتبی به نام محمود دفترخوان، به نقل از بیغمی در سده نهم هجری در ۴ مجلد رشته تحریر در آورده است. ذبیح الله صفا در تصحیح مجلد نخست، تصریح می‌کند نام آن را باید *فیروزنامه* نامید و نه *داراب‌نامه* (بیغمی، ۱۳۸۱: یازده)؛ زیرا تمام این کتاب درباره سرگذشت فیروزشاه است و نقش داراب در آن اندک است. از *داراب‌نامه* یا *فیروزشاه‌نامه*، متن ظاهراً کاملی به زبان عربی و با عنوان سیره فیروزشاه بن الملک داراب یعنی «کارنامه فیروزشاه پسر داراب» در ۴ مجلد در مصر چاپ و منتشر شده است. گزارنده داستان، اشعار عاشقانه فراوانی از شاعران معروف را نیز در متن داستان آورده است. از این داستان ترجمه‌ای هم به زبان ترکی در دست است که آن را صالح بن جلال، برای سلطان سلیم خان به نام قصه فیروزشاه به ترکی برگردانده است (بیغمی، ۱۳۸۱، ۲: ۷۶۵-۷۶۶ و ۷۶۸).

بنابر رسم ممالک اسلامی، قصاصان، داستان *فیروزشاه* را برای عامه مردم و مردم سینه به سینه و دهان به دهان برای یکدیگر نقل و روایت و البته به هنگام روایت داستان، تصرفاتی نیز در آن می‌کردند. درباره ویژگی و ارزش ساختار ادبی و زبانی متن داستان *داراب‌نامه* باید گفت که این داستان نیز مانند بیشتر داستان‌های مشابه آن، زبان و بیانی ساده و روان و نثری بی تکلف و دلپذیر دارد. زبان آن نزدیک است به زبان عامه مردم آن زمان و دور از پیچیدگی و حاوی بسیاری از مفردات و ترکیبات بدیع و نزدیک به دسته لهجه‌های غربی ایرانی. جمله‌ها در آن کوتاه، عبارت‌ها روشن و لغزش‌های لغوی و دستوری بسیار کم است. یکی از ارزش‌های این گونه داستان‌ها، همین نزدیکی انشای آن‌ها به زبان گفتاری مردم است که زبانی

طبیعی و خالی از تصرفات زبان تازی بوده است (صفا، ۴، ۱۳۵۶: ۵۱۹). آن چه نقش و اهمیت این‌گونه داستان‌های عامیانه را بیشتر می‌نمایاند، پرداختن آنها به تاریخ اجتماعی جامعه، شرح چگونگی زندگی مردم و رفتارهای فرهنگی و اعتقادی آنهاست. این داستان‌ها چون صورت شفاهی داشته و سینه به سینه نقل می‌شده‌اند، کم و بیش منعکس‌کنندهٔ اوضاع اجتماعی و فرهنگی و آداب و رسوم مردم آن دوران هستند (نک. بلوکباشی، ۱۳۹۰: ۱۳).

داستان *داراب‌نامه*، روایتی است از ماجراهای گوناگون که همه با رشته‌ای به محورهای اصلی داستان پیوند خورده‌اند. شرح زندگی افسانه‌ای و پر حادثهٔ داراب، شاه ایران و فرزندش فیروزشاه و فرخزاد، فرزند پهلوان پیل‌زور و دیگر پهلوانان ایرانی و ماجراهای عشق و عاشقی و جنگاوری‌ها و هنرنمایی‌های فیروزشاه و دیگر پهلوانان، از محورهای اصلی داستان هستند؛ بدین‌گونه که فیروزشاه، تنها فرزند داراب، در خواب عاشق عین‌الحیات دختر شاه یمن می‌شود و به سودای عشق او با همراهانی چند، از شهر و دیار خود آواره سرزمین‌ها شده، جنگ‌ها می‌کند و مرارت‌ها می‌کشد. داراب نیز در جست‌وجوی وی به تجهیز سپاه می‌پردازد؛ تا این که فیروز شاه همهٔ موانع را از سر راه خود برداشته و با شاهان و پهلوانان سرزمین‌هایی مانند یمن، مصر، کشمیر، زنگبار، روم، دمشق، فرنگ و سرزمین‌های دیگر به جنگ و نبرد می‌پردازد. در برخی سرزمین‌ها گرفتار جادوان، جنیان و عفریتان می‌شود و با گشادن و شکستن طلسم‌ها، از بندهای جادویی رهایی می‌یابد. سرانجام نیز با تحمل مصائب بسیار و پیروزی بر همهٔ دشواری‌ها و درهم‌شکستن رقیبان، به وصال معشوق خود دست یافته و به زادگاهش باز می‌گردد.

عشق و عاشقی در این داستان، بهانه و دستاویزی شده برای بیان حوادث متنوع و ماجراهای گوناگون. این حوادث اغلب ساختهٔ تخیل قوی بیغمی است که با فصاحت و بلاغتی هرچه تمام، به تصویر کشیده شده است.

۱-۱. بیان مسئله

یکی از مسایل مطرح در باب متون روایی کهن، کشف نوع ادبی این گونه آثار است. از جملهٔ آثار قابل توجه در این دسته، *داراب‌نامه* بیغمی است که در این پژوهش، کوشیده شده است *داراب‌نامه* به لحاظ نوع ادبی مورد بررسی قرار گیرد؛ به این منظور، ابتدا توضیحی دربارهٔ انواع آثار منشور و تقسیم‌بندی صاحب‌نظران در عرصهٔ ادبیات داستانی ارائه می‌شود؛ سپس بر پایهٔ دیدگاه‌های طرح شده، نوع ادبی *داراب‌نامه* تعیین می‌گردد.

۱-۲. ضرورت و اهمیت تحقیق

داستان‌های عامیانه در حفظ و انتقال ارزش‌های اجتماعی، مکمل داستان‌های ادبی هستند. در این میان *داراب‌نامه* بیغمی و داستان‌های عامیانه دیگری مانند *داراب‌نامه* طرسوسی، *سمک عیار* و *اسکندرنامه*، به‌ویژه بر ارزش اخلاق پادشاهی و ارزش اجتماعی روابط میان مردان و زنان تمرکز یافته و نقش مؤثر و مفیدی در آشنایی ما با راه و رسم زندگی گذشتگان و انتقال سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی واجتماعی داشته اند؛ به این جهت، بررسی و شناخت نوع ادبی این نوع آثار و قصه‌ها می‌تواند با قرار دادن دوباره آن‌ها در کانون توجه، ما را در حفظ و انتقال میراث گرانبهای گذشتگان یاری و تشویق کند.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، بررسی ساختاری متون روایی ادب فارسی مورد توجه بسیاری از اندیشمندان قرار گرفته و در این زمینه پژوهش‌های ارزشمندی انجام شده است. در زمینه نوع ادبی، تحقیقاتی چند مانند موارد ذیل به چاپ رسیده است؛ اما در باب نوع ادبی *داراب‌نامه* بیغمی تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است: «*تاریخ جهانگشای* جوینی و بررسی جنبه‌های تراژیک آن با رهیافت نوع شناسی ادبی» در *کهن‌نامه* ادب پارسی؛ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱؛ «بررسی ویژگی‌های نوع رمانس در هفت پیکر» در *مجله* ادب فارسی؛ «نوع ادبی مناجات‌های منظوم فارسی» نشریه: دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تهران): پاییز ۱۳۸۵، دوره ۵۷، شماره ۱۷۹؛ «تمثیل رویا به مثابه یک نوع ادبی» نشریه: نقد ادبی: پاییز ۱۳۹۰، دوره ۴، شماره ۱۵؛ «نوع ادبی کارنامه» نشریه: نقد ادبی: پاییز ۱۳۹۰، دوره ۴، شماره ۱۵؛ «بررسی نوع ادبی مرثیه در زبان اردو» نشریه: پژوهش ادبیات معاصر جهان (پژوهش زبان‌های خارجی): زمستان ۱۳۸۹، دوره ۱۵، شماره ۶۰؛ «نوع ادبی سوگندنامه» *شعری پژوهی* (بوستان ادب) سال هفتم تابستان ۱۳۹۴ شماره ۲ (پیاپی ۲۴)؛ «بررسی نوع ادبی تذکره اولیا بر مبنای تذکره الاولیاء عطار» معارف ۱۳۸۰ شماره ۵۳؛ «تحلیل نوع ادبی *سمک عیار* ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی زمستان ۱۳۸۶ شماره ۹؛ «بررسی نوع ادبی *سفرنامه*» نشریه قلم سال پنجم پاییز و زمستان ۱۳۸۹ شماره ۱۲.

۲- مبانی نظری تحقیق

۲-۱. ادبیات روایی منثور

جمال میرصادقی، ادبیات داستانی را شامل همه انواع آثار داستانی روایتی منثور می‌داند. خواه این انواع، از خصوصیت ادبیات تخیلی برخوردار باشند، خواه نباشند. از نظر وی هر اثر روایتی منثور خلاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد، در حوزه ادبیات داستانی قرار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۱). وی آثار منثور تخیلی را به چهار گروه کلی تقسیم می‌کند: ۱- قصه^۱: شامل اسطوره، حکایت اخلاقی، افسانه تمثیلی، افسانه پریان و افسانه پهلوانان ۲- داستان کوتاه: شامل داستانک و داستان بلند ۳- رمان: شامل رمان کوتاه و ناولت ۴- رمانس: شامل رمانس روستایی، رمانس شهسواری و رمانس عاشقانه (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۵).

رضا براهنی (۱۳۶۲: ۲۳). واژه داستان را در سنت، به روایت‌های عموماً وابسته به دربار و دارای زبان فخیم ادبی اطلاق می‌کند و به روایت‌هایی که بیشتر به زبان مردم و در مورد آنها و خطاب به آنها بوده، قصه گفته است. وی با توجه به این پیشینه معتقد است که چون شکل‌های روایی جدید به زبان توده مردم و درباره آنها و خطاب به آنهاست باید قصه خوانده شوند (براهنی، ۱۳۶۰: ۱۱-۴۴). اما در مواردی روایت‌های بلند عامیانه به‌ویژه امیرارسلان را رمانس یا قصه خیالی می‌خواند.

در داستان، اصل قهرمان است که بقیه نقش‌ها را می‌آفریند. تمام شخصیت‌های دیگر به دلیل ارتباطی که با قهرمان دارند و یا کمکی که به آشکار شدن ابعاد شخصیت و سرشت پیچیده وی می‌کنند، در داستان قرار می‌گیرند. شخصیت‌های داستان را می‌توان به صورت منظومه شمسی تصور کرد که قهرمان، خورشید، نقش‌های مکمل، سیارات دور خورشید و نقش‌های کوچک، ماهواره‌های دور سیارات‌اند. گرچه نقش‌های مکمل باید متناسب با قهرمان طراحی شوند؛ اما آنها هم می‌توانند پیچیده باشند (مک کی، ۱۳۸۷: ۲۴۸-۲۴۹). در **داراب‌نامه** شخصیت اصلی فیروزشاه است که با اتفاقاتی که برای او می‌افتد، همچنین جنگ‌ها و سلحشوری‌های داستان را به پیش می‌برد. شخصیت‌هایی چون مظفرشاه، خورشیدشاه، فرخزاد، بهروز عیار و دیگر پهلوانان و عیاران ایرانی به دلیل ارتباطی که با فیروزشاه دارند در داستان قرار می‌گیرند و نقش مکمل دارند.

محمد جعفر محبوب نام کلی «داستان عامیانه» را برای آثاری از جمله *امیرارسلان* برگزیده است. او آثار مورد مطالعه خود را «داستان» نامیده اما قید «عامیانه» را با در نظر گرفتن سبک و محتوا به کار برده است و در ضمن یادآوری کرده است که این اصطلاح «داستان عامیانه» دقیق و کافی نیست (محبوب، ۱۳۸۳: ۱۲۵-۱۲۶).

این داستان‌ها موضوعات گوناگونی دارند از جمله: موضوعات حماسی و پهلوانی، عاشقانه، افسانه‌های دیوان و جادوان و عفريتان، افسانه‌های دینی یا مذهبی، قصه‌های پیامبران و اولیای دین، معجزات و خوارق عادت منقول از ائمه و رسل، قصص قرآن کریم و شرح و تفسیر آن، شرح عجایب مخلوقات و موجودات روی زمین، قصه‌هایی که قهرمانان آن جانوران‌اند، نادر حکایات و سیر و سرگذشت‌ها، داستان‌های مربوط به جوانمردی و جوانمردان یا قصه‌های عیاران و طراران و دزدان و کیسه‌بران و نظایر آنها. برای داستان‌ها باید داستان‌های نیمه تاریخی را نیز افزود. داستان‌هایی که قهرمانان آنها وجود تاریخی دارند؛ اما زندگی‌شان در حجابی از افسانه پوشیده شده است. در این داستان‌ها گاهی وقایع و حوادث و سرفصل‌های اصلی با تاریخ مطابقت دارد؛ اما شرح حوادث، رنگ افسانه به خود می‌گیرد. مانند: *ابومسلم‌نامه*، *تیمورنامه*، *اسکندرنامه*، *داراب‌نامه* (محبوب، ۱۳۸۳: ۱۲۸-۱۲۷). یکی از وجوه اشتراک تمامی این داستان‌ها، برتری انکارناپذیر اصول اخلاقی است. در هیچ‌یک از این داستان‌ها، کسی که خلاف اصول جوانمردی، اخلاق و شرافت رفتار می‌کند، توفیق نیافته و قهرمان هرگز برای پیشرفت خویش به حيله و تزویر و ریاکاری توسل نمی‌جوید (همان: ۱۱۸).

داراب‌نامه داستانی است که فقط نام آن از تاریخ گرفته شده و تمامی حوادث و اتفاقات آن برگرفته از ذهن داستان‌گزار آن است. فیروزشاه نمونه کامل یک شاهزاده ایرانی است که تمام کردار و ظاهرش بیانگر جوانمردی، اخلاق و شرافت طبقه خویش است.

۲-۲. واکاوی نوع ادبی رمانس

اصطلاح رمانس (Romance) در اوایل قرون وسطی به زبان‌های بومی جدیدی اطلاق می‌شد که ریشه در لاتین داشتند و در عین حال، در برابر زبان رسمی و عالمانه، یعنی لاتین، قرار می‌گرفتند. واژه‌های *Romanz*, *Enromancier*, *Romancer* به معنی ترجمه یا تألیف کتاب‌هایی به زبان بومی بود؛ سپس معنی واژه تعمیم و گسترش یافت و در مقابل آثاری که به زبان لاتین نوشته بود، انواعی از ادبیات را دربرگرفت که به زبان‌های بومی

تألیف می‌شد. در زبان فرانسوی کهن، roman و romant «حکایت منظوم عشق درباری» معنی می‌دهد؛ ولی معنی لغوی آن، «کتاب عامه‌پسند» است. توجه بسیار به عشق و ماجراجویی و نوعی افسارگسیختگی تخیل، از ویژگی‌هایی بود که در آن زمان با ادبیات زبان بومی تداعی می‌شد (ر.ک: بیر، ۱۳۷۹: ۸).

رمانس به‌عنوان یک نوع ادبی، اغلب با ادبیات قرون وسطی پیوند خورده است. رمانس-های قرون وسطی الگویی را بنا نهادند که شاید تا قرن هفدهم، شکل غالب ادبیات داستانی بود (نک. همان: ۶-۷). برخی از ویژگی‌های رمان قرون وسطی، معمولاً در ادبیات شفاهی یافت می‌شود. بسیاری از رمانس‌ها هرگز به ثبت نرسیدند و به این دلیل از میان رفتند. رمانس‌ها به همراه موسیقی برای شنوندگان، در جمع درباریان و یا خانواده یک ارباب نقل می‌شدند و نقل می‌توانست مثل یک بازیگر نقش شخصیت‌های گوناگونی مثل زنان و دیوها، شهسواران و... را به نمایش بگذارد (ر.ک: بیر، ۱۳۷۹: ۳۱).

رمانس را «مجموعه ماجرا» تعریف کرده‌اند؛ ماجرا یا حادثه، بنیان رمانس است. قهرمان از یک ماجرا بیرون می‌آید و با ماجرای دیگر درگیر می‌شود. با این حال، کنش اساسی، «جست‌وجو» است یا دست‌کم، جست‌وجو در بخش‌هایی از آن هست و بر سر راه این جست‌وجو، موانعی پیش می‌آید که هیچ رابطه علی با هم ندارند، فقط موانعی هستند که پشت سر هم چیده شده‌اند. البته رمانس‌هایی هم هستند که روابط علی دارند؛ ولی نیاز رمانس نیست. این است که رمانس به «شکل بی‌پایان» معروف است (ر.ک: براهیمی، ۱۳۸۰: ۱-۲).

معمولاً رمانس را داستان‌های عشقی می‌نامند؛ درحالی‌که رمانس در مرحله اول جنگ‌ها، رشادت‌ها و رفتارهای شهسوارانه یا پهلوانانه است و عشق در مرحله دوم قرار دارد. در واقع ماجراهای عاشقانه دستاویزی است تا اعمال خارق‌العاده قهرمان داستان مطرح شود (نک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۲).

در رمانس هم مانند حماسه، از نبرد با اژدها و دیوان و غولان، آینده‌بینی و پیشگویی و از سلاح‌های جادویی مثل کمندهای عجیب و غریب و سحر و جادو سخن می‌رود؛ اما با حماسه تفاوت‌هایی چند هم دارد از جمله: در حماسه، اعمال پهلوانی بنیادهای اساطیری دارد؛ اما در رمانس، اعمال بیشتر غیرواقعی می‌نماید. حماسه شرح تاریخ ملی است؛ اما رمانس از جعلیات نویسنده است. قهرمان حماسه در جنگ‌ها شکست می‌خورد یا کشته

می‌شود؛ اما قهرمان رمانس همیشه پیروز است و به خواسته خود دست می‌یابد. قهرمان رمانس، واقعی نیست و دارای همه صفات نیکوست. نویسندگان رمانس معمولاً ناشناخته‌اند و مردم بر اساس آرمان‌های خود این داستان‌ها را ساخته‌اند. حماسه اثری جدی است اما؛ رمانس لحنی شاد و سرگرم‌کننده دارد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳). گرچه حماسه و رمانس‌های ایرانی هر دو عمدتاً روایاتی پهلوانی‌اند؛ اما از نظر تاریخی و اجتماعی یکسان نیستند. حماسه‌ها کهن‌تر و معرف عصری واقعی‌اند که در آن جنگاوران وظیفه حفظ و حراست از قوم و سرزمین خود را به عهده داشته‌اند؛ اما رمانس‌ها متأخرتر و قهرمانان آنها عمدتاً از «میان‌حالیان بازار» و عیاران‌اند. زبان فاخر و ادبی همراه با شعر و هنر داستان‌سرایی در حماسه‌ها در مقابل زبان نثر و نسبتاً عامیانه و هنر نه چندان درخشان ساخت داستان در رمانس، تفاوت دیگر رمانس با حماسه است؛ اگرچه مخاطب هر دو آثار، اغلب عامه مردم بوده است (بهار، ۱۳۷۶: ۷۷-۷۹). می‌توان گفت حماسه‌ها در پایان تاریخ خود، بعد از سپری کردن اعصار حماسی و اساطیری، سرانجام به رمانس تبدیل می‌شوند و رمانس را می‌توان واسط حماسه و داستان دانست (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

جمال میرصادقی (۱۳۸۲: ۳۹۷) هرچند در تقسیم‌بندی کلی ادبیات داستانی، رمانس را یکی از شاخه‌های اصلی می‌شمارد، اما بخش مستقلی به آن اختصاص نداده و تنها در بخش رمان، اشاره‌ای مختصر به آن می‌کند و آن را با قصه‌های بلند فارسی از نظر سبک و خاستگاه متفاوت می‌شمارد اما نمونه‌هایی که از افسانه پهلوانان ارائه می‌کند، با منتقدان غربی در مورد رمانس، مخصوصاً رمانس قرون وسطی یکی است. می‌نویسد:

افسانه پهلوانان، قصه‌هایی است که در آنها از نبرد میان پهلوانان و قهرمانان واقعی و تاریخی و افسانه‌ای صحبت می‌شود. این نوع افسانه‌ها در میان جهان اسطوره، جهان علم، جهان خیال و وهم و جهان واقعی معلقند. بعضی از پهلوانان و قهرمانان این افسانه‌ها، از نظری واقعی هستند و در حوادث تاریخی شرکت دارند؛ اما اعمالی که از آنها سر می‌زند چنان مبالغه‌آمیز است که گاهی پهللو به اسطوره و حماسه می‌زند و امروز نمی‌توان باور کرد که آنها شخصیت‌های معمولی‌اند. از نمونه‌های افسانه پهلوانان می‌توان از پهلوانان قصه‌های بلند عامیانه مثل سمک عیار، اسکندرنامه، ابومسلم‌نامه و غیره نام برد (جمال میرصادقی، ۱۳۸۲: ۸۵).

تفاوت رمانس و قصه در حجم آن هاست. رمانس، روایت‌های بلند با ویژگی‌های خاص است و قصه، روایت‌های کوتاه (یاوری، ۱۳۹۰: ۳۹). اما جمال میرصادقی (۱۳۷۶: ۲۳) روایت‌های بلند و کوتاه عامیانه را «قصه» می‌نامد و در مقایسهٔ روایت‌های بلند عامیانهٔ فارسی با رمانس‌های اروپایی می‌گوید که رمانس‌ها هم از نظر ساختاری و هم از نظر معنایی، وجوه اشتراک بسیاری با قصه‌های بلند فارسی دارند؛ اما خاستگاه و قهرمان^۳ اشرافی و درباری و سبک فاخر رمانس، آن‌ها را از قصه‌های بلند فارسی متفاوت می‌کند.

در دنیایی که قهرمان رمانس سیر می‌کند، قانون‌های طبیعت کارایی نداشته و کارهای شگفتی که برای ما غیرطبیعی می‌نماید، برای او کاملاً طبیعی است. سلاح‌های جادویی، حیوانات سخنگو، غول‌ها، ساحره‌ها، طلسم‌ها و ... قانون احتمالات را نقض نمی‌کنند (فرای، ۱۳۷۷: ۴۷-۴۸). جنگاوری و شهسواری قهرمان رمانس، یکی از صفات کلی و تغییرناپذیری است که بر آن تأکید می‌شود.

آرمان شهسواری، با تأکید بر رفتار پسندیده و خصال شجاعت و وفاداری و صیانت شرف، از ملزومات رمانس است که در محیطی آکنده از بازی‌های سلحشوران و ماجراها و به‌ویژه عشق صورت می‌پذیرد (ولک، ۱۳۷۷: ۴۴).

عشق و کامیابی در آن از جنبه‌های ضروری رمانس است،

عشق توأم با وفاداری کاستی‌ناپذیر دو دلداده، با وجود وسوسه‌ها و آزمایش‌های بسیار و محفوظ ماندن معجزه‌آسای پاکدامنی دختر^۴ (هابت، ۱۳۷۶: ۲۷۵). در حقیقت «بن‌مایهٔ ترکیب نگارشی اصلی در این داستان‌ها، آزمون صداقت و شخصیت قهرمان‌هاست و بیشتر رویدادها دقیقاً در قالب آزمون قهرمانان زن و مرد، مخصوصاً آزمون نجابت و وفاداری متقابل آنها سازماندهی شده‌اند (باختین، ۱۳۸۷: ۱۶۲).

نخستین کسی که به شیوه‌ای علمی و دقیق به تعیین حد و مرز رمانس‌های عامیانه ایرانی می‌پردازد، ویلیام هاناوی، استاد بازنشسته دانشگاه پنسیلوانیا است. وی با نگاهی به پیشینهٔ این ژانر، موتیف‌های اصلی و فرعی، عناصر تعلیمی، تأثیرپذیری از سنت ادبی، فرم و عناصر روایی و زبانی این ژانر را می‌کاود و با توجه به تحقیقاتش، این ژانر را شایستهٔ قرار گرفتن در یک طبقهٔ مجزا و مهم در تاریخ ادبیات فارسی می‌داند. تلقی هاناوی از رمانس، همان تلقی اکثر منتقدان غربی است که آن را معادل با رمانس قرون وسطی می‌دانند (یاوری، ۱۳۹۰: ۲۷).

هاناوی، علت پیدایش رمانس‌های عامیانه قبل از صفویه را نیاز و ضرورت فرهنگی‌ای می‌داند که به موازات حماسه‌های فاخر، برای پاسخگویی به حس هویت فرهنگی ایرانیان سده‌های میانه به وجود آمده است. او آبشخور اصلی محتوای رمانس‌ها را ایران قبل از اسلام می‌داند و معتقد است در طی دوره انتقال از فرهنگ شفاهی به مکتوب، عناصری از فرهنگ عوام، مسائل زمینی و مذهبی به آن افزوده شد و حوادث اجتماعی و مذهبی بر لحن و ساختار آنها تأثیر گذاشت و در آن منعکس شد (یاوری، ۱۳۹۰: ۲۸).

رمانس به حسب قرارداد، به دو گونه اصلی تقسیم می‌شود: رمانس اشرافی و رمانس عامیانه. این دو با اینکه از نظر مضامین و ویژگی‌ها همسانند؛ اما از نظر درجه و میزان این ویژگی‌ها و مضامین با هم متفاوتند. رمانس اشرافی ریشه در حماسه دارد و اثری است طولانی، که رشته‌های روایی متعددی را درهم می‌تند. رمانس عامیانه ساده‌گرا و موجز است و تنها به یک قصه می‌پردازد (ر.ک: بیر، ۱۳۷۷: ۹-۱۰). در آفرینش رمانس‌های عامیانه، نکته‌ای اساسی و مشترک وجود دارد و آن، این است که همه آنها محصول سنت قصه‌گویی ایرانی یا نقالی‌اند. این سنت، محصول دورانی است که فرهنگ شفاهی جوامع پرننگ و پر بار بوده و مجالس قصه‌گویی رونق بسیار داشته‌اند. چون در قصه‌گویی ایرانی یا نقالی، ارتباطی فعال بین قصه‌گو و شنونده/ شنوندگان برقرار می‌شود، این تعریف از قصه‌گویی ارائه می‌شود: «قصه‌گویی در اساسی‌ترین شکل خود، فرایندی است که از طریق آن یک شخص (گوینده) با به کارگیری تصاویری ذهنی، ساختاری روایی و دکلمه و آواز، با انسان‌های دیگر (شنوندگان) ارتباط برقرار می‌کند که آنان نیز از تخیل خود استفاده کرده و در نتیجه اصولاً از طریق زبان تن و حرکات صورت، به گوینده پاسخی می‌دهند که موجب خلق مشترک یک داستان می‌شود» (یاوری، ۱۳۹۰: ۲۸-۲۹).

داراب‌نامه داستانی است که بیغمی آن را صورت شفاهی آن را برای مردم نقل کرده و محمود دفترخوان آن را به ثبت رسانده است. داستان آن شرح حوادث، پهلوانی‌ها و جنگ‌های فیروزشاه پسر داراب است که در جست و جوی معشوق خود، موانع را پشت سر گذاشته و داستان را به پیش می‌برد. جادوگران، پریان، دیوان و غولان، پیشگویی و طالع‌بینی و سحر و جادو در **داراب‌نامه** به روشنی نمود دارند و در رفع و ایجاد موانع برای قهرمان، نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

فرای رمانس را به دو نوع عمده تقسیم می‌کند: رمانس مذهبی و رمانس طلب. رمانس مذهبی، مختصّ افسانه‌های مردان خداست و بر کرامات و معجزه‌های آنان تکیه دارد و رمانس طلب، مشتمل بر سلحشوری و شوالیه‌گری. رمانس طلب، با مناسک و رؤیا شباهت فراوان دارد؛ اگر آن را به زبان رؤیا برگردانیم جست‌وجویی است که آرزومند به آن دست می‌زند تا ارضا شود و به‌وسیله آن از دلهره‌های واقعیت‌رهایی یابد (فرای، ۱۳۷۷: ۳۶۳).

زمان در رمانس‌های سلحشورانه- عاشقانه مبتنی بر نقطه آغاز و پایان پیرنگ است؛ بدین معنی که زمان با عاشق شدن قهرمان یا ملاقات زن و مرد آغاز می‌شود و با ازدواج موفقیت‌آمیز آنها پایان می‌یابد؛ اگر چه در این میان ماجراهای گوناگون و به تبع آن، زمان طولانی بر آن دو می‌گذرد؛ اما در پایان، این محدوده به صورت غیرزمانی جلوه گر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که عاشق و معشوق پس از طی این زمان بین آغاز و پایان، همچنان به همان شادابی و جوانی اولیه هستند. مکان نیز در این‌گونه رمانس، مضمونی کاملاً انتزاعی است (باختین، ۱۳۸۷: ۱۳۹-۱۹۰). به‌طوری که ذکر مکان‌های مختلف از قبیل مصر، روم، یمن، دمشق، حلب، ملاطیه، فرنگ ... کوه بلور و زمرد، کوه قاف، سرزمین پریان و ... در *داراب‌نامه* یا داستان‌هایی از این نوع بر هیچ مکان خاصی دلالت نمی‌کند و گستره جغرافیایی طرح شده در داستان، فضایی وسیع از مکان‌های واقعی و خیالی برای رخداد حوادث است. رمانس اساساً ذهن‌گراست؛ گرچه شاید شخصیت نویسنده تنها از طریق خود اثر بروز یابد نه با حضور شخصی او. راوی رمانس، ما را از مکانی به مکان دیگر می‌کشاند. بی‌منطقی رمانس زمانی احساس می‌شود که ما از حضور در دنیای رمانس امتناع کرده و باورهای خودمان را در آن دخالت دهیم. خواننده رمانس باید با تمام وجود با داستان درگیر شود تا لذتی کودکانه و آرامش و شعفی را که در رمانس وجود دارد احساس کند (بیر، ۱۳۷۹: ۱۳-۱۵).

بنابراین، رمانس در ادبیات فارسی، روایت داستانی بلندی است که رشد اخلاقی و اجتماعی قهرمان را از نوجوانی تا بلوغ توصیف می‌کند. معمولاً قهرمان در آن یک شاهزاده است و قصه یک دوره کوتاه چهار یا پنج ساله را دربرمی‌گیرد؛ اما شامل محدوده جغرافیایی وسیعی است. الگوی عام این قصه‌ها، مخصوصاً رمانس‌های منثور «سفر عاشقی است در جست‌وجوی معشوقش». عاشق تمام جهان را به دنبال معشوقش می‌گردد. قسمت مهم این سفر، سفر به دنیای پریان، اجنه و دیگر موجودات فراواقعی است. رمانس، معمولاً با اتحاد

عاشق و معشوق پایان می‌پذیرد و آنان باهم ازدواج می‌کنند. قهرمان، تاج‌گذاری کرده و جانشین پدر می‌شود و با همسرش به خوشی زندگی می‌کند (بیر: ۳۸-۳۹).

۳- بحث و بررسی

داستان *داراب‌نامه* یا داستان‌های از این نوع با جملاتی نظیر «مؤلف اخبار و گزارنده اسرار چنین روایت می‌کند...»، «راویان اخبار و ناقلان اسرار چنین روایت می‌کنند...» آغاز می‌شود که این عبارت‌ها، بر نوعی بی‌زمانی دلالت می‌کند که خاص قصه‌های سنتی است. در آن‌ها «اگرچه اشاره‌ای به زمان می‌شود؛ ولی این زمان، تقویمی نیست» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳۴ و آسابرگر، ۱۳۸۰: ۹۶). این جملات در آغاز داستان بر این کارکرد زبان تأکید کرده و روایت را در زمانی دور از زمان حال و دور از جهان خواننده، شنونده و قصه‌گو به حرکت در می‌آورد. از سوی دیگر، آوردن این‌گونه عبارت‌ها، شیوه‌ای است که به کمک آن، راوی روایت را از زبان راوی غایبی گزارش کرده و نقش خود را تنها به عنوان راوی قصه از پیش‌گفته می‌پذیرد. مخاطب چنین قصه‌هایی، هم با قصه پیش‌گفته روبه‌رو است و هم با روایتی منحصر به فرد که بار دیگر و به شکل دیگر تولید شده است. این نوع داستان‌ها، در نقل روایت از پذیرش چارچوب مکانی مشخص نیز سرباز می‌زنند. مثلاً فیروزشاه بدون آنکه از دریا استفاده کند از روم (آسیای صغیر) به چین می‌رود؛ اما از ایران نمی‌گذرد یا مشخص نمی‌شود که وی چگونه از یمن به زنگبار می‌رود یا آن همه جزیره‌ها و مکان‌ها که او و پهلوانان دیگر دیدند، صحرای محترقات، کوه قاف و کوه برق‌ربا، معدن الماس و ... در کجا واقع شده است. همه اینها نشان ابهام در اندیشه جغرافیایی داستان‌گزار است که همین‌طور هم باید باشد (صفا، «یادداشت‌ها و ...»، داراب‌نامه بیغمی، ۲: ۷۷۷). همچنین در این نوع روایت‌ها، چون تأکید بر کنش است، این کنش‌ها، فارغ از قید زمان و مکان، در هر زمان و مکانی می‌توانند اتفاق افتاده و عملی شوند لازم به یادآوری است که در رمانس‌های عامیانه فارسی، کنش‌های اخلاقی، اجتماعی و عاشقانه قهرمان، محور اصلی داستان‌پردازی واقع می‌شود.

در رمانس‌ها، معمولاً شخصیت به صورت طرح کلی ترسیم می‌شود نه به صورت چند بعدی (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۰). شخصیت‌های اصلی یعنی قهرمانان رمانس‌ها، شجاع و جذابند و قول و قرارهای عجولانه، آنها را پای‌بند نمی‌کند. با وجود موقعیت‌های دشواری که برای آنها پیش می‌آید، به دنبال هدف می‌روند و در این میان، با موجودات شروری روبه‌رو می‌-

شوند. نام‌گذاری شخصیت‌های این‌گونه قصه‌ها با مسماست و با خود شخصیت هم‌خوانی دارد، مانند: فیروزشاه (که در اغلب جنگ‌ها پیروز است)، عین‌الحیات (زیبارویی که چشمه زندگی است)، شبرنگ، بادرفتار، برق‌آسا، جلدک و... (نام عیاران و جاسوسان). شخصیت‌ها، سفید سفید و یا سیاه سیاه نیستند؛ به عنوان مثال در داراب‌نامه بی‌فکری و خوشگذرانی فیروزشاه، جریان داستان یا موقعیت جنگ را تغییر می‌دهد یا حسادت و رقابت فرخزاد و بهزاد، دو برادر پهلوان، در سرهایی را به وجود می‌آورد و... البته موقعیت‌های قصه بارها پیچیده و بغرنج می‌شود. عاملی که سبب پیوند ماجراهای پی‌درپی می‌شود، قهرمان است. اگر قهرمان را از این مجموعه حوادث حذف کنیم، هیچ رشته ارتباطی بین این ماجراها وجود ندارد. شخصیت اصلی، پیونددهنده و حلقه اتصال این زنجیره‌هاست. در واقع، شخصیت اصلی (قهرمان)، به شخصیت اول تبدیل می‌شود. در رمانس، در هر ماجرا یا هر چند ماجرا، یک ضد قهرمان جداگانه وجود دارد. از سوی دیگر، تعدد و توالی ماجراها، اجازه می‌دهد ابعاد گوناگون شخصیت تا جای ممکن، رشد یابد. در پایان رمانس - اگر پایانی وجود داشته باشد - شخصیت از همه جهات (اخلاقی، اجتماعی، درونی، باورها و ...) ساخته و پرداخته شده است و مخاطب نمی‌تواند از چنین شخصیتی دل بکند.

بنابر آنچه در متن آمده است، داراب‌نامه به دلایل زیر در نوع ادبی رمانس جای می‌گیرد:

- ۱- اشتغال بر جنگ‌ها و رشادت‌های پهلوانانه ۲- نبرد با دیوان و غولان، جادوگران و پریان ۳- پیشگویی و سلاح‌های جادویی ۴- داشتن لحنی شاد و سرگرم‌کننده ۵- همیشه پیروز بودن قهرمان آن ۶- انتزاعی و مبهم بودن مفهوم زمان و مکان ۷- کارایی نداشتن قانون‌های طبیعت در آن و عدم روابط علی و معلولی ۸- ترسیم شدن شخصیت‌ها به صورت طرح کلی ۹- استفاده از گزاره‌های قالبی ۱۰- مطلق‌گرایی به سمت خوبی یا بدی و ارائه تیپ‌های محبوب یا منفور به‌عنوان الگوهای کلی ۱۲- همسانی رفتار قهرمان‌ها ۱۳- اعجاب-انگیزی رویدادها و کهنگی موضوعات.

به علاوه می‌توان *داراب‌نامه* را نوعی رمانس عامیانه دانست که در آن حوادث زندگی شخصیت تاریخی - حماسی فیروشاہ روایت شده است. همچنین *داراب‌نامه* از نظر جمال میرصادقی رمانس شهسواری و عاشقانه است و از نقطه نظر فرای، در نوع رمانس طلب جای می‌گیرد.

یادداشت‌ها

۱. قصه (conte) که جمع آن در زبان عربی قصص و اقصیص می‌باشد «معمولاً به آثاری که در آنها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست» گفته می‌شود. محور ماجرا در قصه، بر حوادث خلق‌الساعه است. حوادث، قصه را به وجود می‌آورند و رکن اساسی و بنیادی آن هستند؛ بی‌آنکه در رشد قهرمان و آدم‌های قصه نقش داشته باشند؛ به عبارت دیگر، شخصیت‌ها و قهرمانان در قصه کمتر تغییر می‌کنند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند. قصه‌ها اغلب پایانی خوش دارند و خوبی‌ها بر بدی‌ها پیروز می‌شوند. شکل قصه‌های عامیانه، اغلب ساده و ابتدایی است و ساختمان‌شان نقلی و روایتی. زبان آنها نزدیک به زبان محاوره مردم و پر از اصطلاح و لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۲).

هدف اصلی درنگارش اغلب قصه‌های عامیانه، سرگرم و مشغول ساختن خواننده و جلب توجه وی به کارهای خارق‌العاده و شگفت‌شخصیت‌هایی است که نقش‌آفرین رویدادهای عجیب هستند... و غالباً «مظهر آرمان‌ها، خوشی‌ها و ناخوشی‌های مردمی هستند که قصه‌نویس به عنوان سخنگوی آن مردم، در خلال رفتار و گفتار آنان، با زبانی ساده و جذاب و سرگرم‌کننده، به شرح آن احساسات و عواطف می‌پردازد و خصال نیک و فضایل اخلاقی ایشان را بیان می‌کند» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۶۴).

قصه‌های موجود در ادب فارسی که اغلب جنبه عامیانه دارند از لحاظ اختصار و یا تفصیل مطلب به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. نوع بلند آن نیز از جهت موضوع به سه گروه زیر تقسیم می‌شود:

- الف- قصه‌های عشقی همراه با اعمال قهرمانی مانند: سمک عیار، امیرارسلان و...
 - ب- قصه‌های بلندی که زمینه دینی دارند مانند: اسکندرنامه، رموز حمزه و...
 - ج- قصه‌های بلندی که به شیوه هزار و یک شب نوشته شده‌اند مانند: چهل طوطی یا طوطی‌نامه.
- قصه‌ها بسته به درون‌مایه و جنس قهرمانان و اهدافشان به اقسام دیگری از جمله: تاریخی، دینی، رزمی، عشقی، مطایبه‌آمیز، روستایی و محلی، کودکانه و قصه‌های جن و پیری و حیوانات ... که بیشتر جنبه خیالی دارند تقسیم می‌شوند (همان: ۱۶۷).

«از مشخصات اصلی قصه، مطلق‌گرایی به سوی خوبی یا بدی و ارائه تیپ‌های محبوب یا منفور به‌عنوان نمونه و الگوهای کلی، فرضی و مبهم بودن زمان و مکان، همسانی رفتار قهرمان‌ها، اعجاب‌انگیزی رویدادها و کهنگی موضوعات است. در قصه، طرح و نقشه رویدادها بر روابط علت و معلولی و انسجام و وحدت کلی و تحلیل ویژگی‌های ذهنی و روانی در فضای معنوی و محیط اجتماعی قهرمانان استوار نیست و از این جهت با داستان تفاوت دارد» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۶۵).

۲. رابرت مک‌کی می‌گوید: «داستان خوب، یعنی داستانی که ارزش تعریف کردن داشته باشد و دنیا بخواهد گوش کند» (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۱۵).

داستان (Histoire) که معنی لغوی آن سرگذشت، حکایت گذشتگان و واقعه است در متون ادبی و فرهنگ‌های فارسی مترادف قصه و افسانه استعمال شده است. به نظر برخی از منتقدان ادبی «داستان، شامل هر نوع نوشته است که در آن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته می‌شود. این طرز

تلقی از داستان، بدان اشمال وسیعی خواهد داد؛ بدین معنی که داستان هم شامل حکایت و افسانه و اسطوره (خواه منظوم و خواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه به معنای امروزی آن؛ یعنی رمان» (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۰). تمام داستان‌های قبل از دوران مشروطیت در ایران و قبل از قرن هجدهم در اروپا را نیز حکایت می‌نامند (همان: ۴۰). اما در اصطلاح نویسندگی امروز، داستان با قصه مترادف نیست و فرقی در این است که قصه، روایت ساده و بدون طرحی است که هنگامی که خواننده و شنونده آن را می‌خواند یا بدان گوش فرامی‌دهد به پیچیدگی خاص و غافلگیری و اوج و فرود شخصی قهرمانان برمی‌خورد؛ اما داستان، بر اساس تقلیدی نزدیک به واقعیت از آدمی و عادات بشری نوشته می‌شود و به نحوی انعکاس شالوده‌ی جامعه نویسنده است (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۶۵). «ساختار داستان در مفهومی که امروزه از آن در نظر داریم، در داستان‌های قدیم و بخصوص در حکایت‌ها و تمثیل‌های فرعی و مستقل -که حوادث در آنها بر اساس سیر طبیعی زمان مطرح می‌شود- چندان موضوعی ندارد. در این داستان‌ها به ندرت طرحی پیچیده و یا ابداعی در ساخت به چشم می‌خورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۷).

۳. ارسطو آثار داستانی را با توجه به ضرورت عمل قهرمان به پنج دسته تقسیم می‌کند: ۱. اگر قهرمان از نظر «سنخ» برتر از دیگر انسان‌ها و محیط باشد، آن داستان اسطوره است. ۲. اگر قهرمان از نظر «محیط» برتر از دیگر انسان‌ها و محیط خویش باشد، آن داستان رمانس است. ۳. اگر قهرمان از نظر «مرتب» برتر از دیگر انسان‌ها باشد؛ اما از محیط طبیعی خویش برتر نباشد، آن داستان حماسه یا تراژدی است. ۴. اگر قهرمان بر انسان‌های دیگر و محیط خویش برتری نداشته باشد، اثر رئالیستی است و در حقیقت دیگر قهرمان نیست. ۵. اگر قهرمان از نظر قدرت و هوش فروتر از انسان‌های عادی باشد، داستان تهمکمی و یا طنزآمیز است.

کتابنامه

۱. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختار گرایبی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگاه.
۳. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه*، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
۴. باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمه رؤیا پوراآذر، تهران: نشر نی.
۵. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصه نویسی*، چ سوم، تهران: نشر نو.
۶. _____ . (۱۳۶۰). «*قصه یا داستان*». *برج*، ش ۲، خرداد ۱۳۶۰: صص ۴۴-۱۱.
۷. براهیمی، منصور. (۱۳۸۰). *ژانرهای سینمایی (رمانس، ملودرام، تراژدی، کمدی)*، قم: خانه هنر و اندیشه.

۸. بلوکباشی، علی. (۱۳۹۰). «داراب‌نامه: داستان قهرمانی فیروزشاه پسر داراب»، *ارج‌نامه ذبیح الله صفا (آثار و افکار ذبیح الله صفا)*، به کوشش آل داوود: صص ۳۱۶-۳۳۳.
۹. _____ . (۱۳۸۵). *نقالی، دایرةالمعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی*. زیر نظر فریبرز خسروی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی.
۱۰. بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*، چ سوم، تهران: فکر روز.
۱۱. بیر، جیلین. (۱۳۷۹). *رمانس*، ترجمه سودابه دقیقی، تهران: نشر مرکز.
۱۲. بیغمی، محمدبن احمد. (۱۳۸۱). *داراب‌نامه*، تصحیح ذبیح اله صفا، ج ۱ و ۲، چ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ*، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۴. رزمجو، حسین. (۱۳۷۴). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چاپ چهارم، انتشارات آستان قدس رضوی.
۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*، چ دهم، تهران: فردوس.
۱۶. صفا، ذبیح الله. (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۴، تهران: انتشارات چاپ دانشگاه تهران.
۱۷. فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
۱۸. محبوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، چ دوم، تهران: چشمه.
۱۹. مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۷). *داستان (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی)*، ترجمه محمد گذرآبادی، چ سوم، تهران: هرمس.
۲۰. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*، چاپ سوم، تهران: سخن.
۲۱. _____ . (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی*، چ چهارم، تهران: سخن.
۲۲. ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیروانی، ج ۱، چ دوم، تهران: نیلوفر.
۲۳. هایت، گیلبرت. (۱۳۷۶). *ادبیات و سنت‌های کلاسیک*، ترجمه محمد کلباسی و مهین دانشور، تهران: آگه.
۲۴. یاور، هادی. (۱۳۹۰). *از قصه به رمان*، تهران: سخن.

