

اهمیت داستان‌های حماسی - پهلوانی مثنوی در تاریخ ادبیات فارسی

عباس محمدیان*

میلاد جعفر پور**

چکیده

آیا داستان‌های حماسی - پهلوانی مثنوی در تاریخ ادبیات فارسی، جریان ادبی مستقل و توانمندی بوده است؟ آیا همه‌ی آثار این حوزه دارای الگوی مشترکی از بن‌مایه‌ها هستند، که قرن‌ها مورد تقلید راویان و کاتبان بوده است؟ آیا شاهنامه‌ی فردوسی در سیر تاریخی و تکوین این گونه‌ی ادبی تأثیرگذار بوده است؟ نگارندگان در پی پاسخ بدین پرسش‌ها مراحل ذیل را پیموده‌اند (الف) نخست، روی به بازخوانی چندباره‌ی چهار نمونه اثر از این جریان ادبی - سمک عیار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان - آورده‌اند و در پی با معرفی الگویی متشکل از چهار بخش بن‌مایه‌های حماسی و عیاری، ماورایی، عاشقانه و کرامت؛ این مدعا را به اثبات می‌رساند که مجموعه‌ی آثار موجود در این جریان، همواره از چارچوب بن‌مایه‌ای مشترکی پیروی می‌کنند که قرن‌ها مورد تقلید راویان و کاتبان قرار گرفته است و این در حالی است که معیارهای مهم گزینش این بن‌مایه‌ها میزان بسامد و برانگیزندگی آن‌ها است. این گزاره‌ها و نمونه‌های آن‌ها به شکل توصیفی و تحلیلی ارائه شده‌اند. (ب) در بخش پسین، تأثیر مستقیم و مشهودی که نقطه‌ی عطف حماسه‌ی ملی ایران - شاهنامه‌ی فردوسی - در جریان شکل‌گیری این گونه‌ی ادبی بر جای گذاشته است، مورد بررسی قرار گرفت، ویژگی مهم این اثرپذیری وجود گونه‌های مختلفی از تلمیحات شاهنامه‌ای است، که در چهار بخش با شواهد پربسامدی نمایانده شده است. تا کنون هیچ پژوهشی ارزش و اهمیت داستان‌های حماسی - پهلوانی مثنوی و جایگاه این جریان ادبی را، آشکار نساخته است و نگارندگان با دریافت این ضرورت و فقر پژوهشی، کوشیده‌اند، مؤلفه‌هایی را مورد بررسی قرار دهند که اهمیت این جریان را هرچه بیشتر آشکار سازد، به‌رغم آن‌که پیش از این، چنین تحقیقی صورت نگرفته است.

واژه های کلیدی: داستان‌های حماسی - پهلوانی؛ بن‌مایه‌های مشترک؛ گونه‌های تلمیحات شاهنامه‌ای.

۱-۱. آثار حماسی - پهلوانی منثور فارسی: یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین جریان‌های تاریخ ادب فارسی، داستان‌های روایی منثوری است که گاه در برخی نمونه‌ها صورت منظوم‌شان از بین رفته، ولی برخی از ابیات آن‌ها، در متن منثور کنونی‌شان بر جای مانده است، ویژگی مهم دیگر این آثار وجود بن‌مایه‌های حماسی فراوان، در جای‌جای آن‌ها است که پیرو نوع زوال‌یافته‌ی حماسی در اواخر قرن ششم و تأثیر آشکار شاهنامه‌ی فردوسی شکل گرفته است و این بن‌مایه در کنار بسیاری دیگر از موتیف‌های داستانی، نظیر بن-مایه‌های عاشقانه، ماورایی و کرامت؛ سبب گشته است، این دسته از آثار ساختار و الگویی منسجم داشته باشند که در تاریخ ادبیات فارسی طی قرن‌ها، پیوسته به‌صورتی ثابت و واحد، از طریق راویان و نقلان، موجب پیدایش آثاری درازآهنگ گردند که بخشی از آن‌ها در اثر دستبرد روزگار ناتمام مانده است. درک ارزش و جایگاه واقعی این آثار ابتدا، در گرو آشنایی مخاطب با گونه‌های مشترک و مختلف بن‌مایه‌های موجود در این آثار است که به‌دلیل حجم بالا و گستردگی و پراکندگی آن‌ها در زوایای مختلف این آثار، گنگ و ناشناخته باقی مانده‌اند.

۱-۲. بن‌مایه: تقریباً تمام نظریه‌پردازان بعد از ارسطو در بررسی آثار ادبی بر اهمیت ساختار تأکید کرده‌اند، لکن تلقی آن‌ها از ساختار متفاوت بوده است، به هر حال امروزه نقد ساختارگرا به‌معنی شیوه‌ی منتقدانی است که ادبیات را بر مبنای الگوی صریح نظریه‌ی زبان‌شناسی ساختارگرا تحلیل می‌کنند (ر.ک. ایبرمز، ۱۳۸۷: ص ۴۲۵) و پیرو چنین نگرشی، از قرن بیستم توجه جوامع دانشگاهی غرب به درون‌مایه‌شناسی و ساختارگرایی جلب شد و مطالعات گسترده و اختصاصی در باب اجزای این دانش آغاز شد.^۱ در مطالعات (که در بیش‌تر ترجمه‌های ادبی فارسی معادل‌های بن‌مایه، مایه‌ی اصلی و Motif نقد ادبی امروز، موتیف) نقش مایه برای آن برگزیده شده؛ یکی از مقوله‌های مهم مورد بحث در حوزه‌ی درون‌مایه‌شناسی و بررسی آثار و سیر اندیشه‌ی صاحب اثر، تحلیل ساختار و سطح محتوایی اثر، دریافت رابطه‌ی صورت و محتوا و بسیاری عمل‌کردهای گوناگون دیگر است که تنها در بستر ادبیات کارا نیفتاده و به‌سایر حوزه‌های علمی نیز راه یافته است. با وجود اهمیت بن‌مایه در مطالعات ادبی، سابقه‌ی پرداختن به آن در ادبیات فارسی به‌بیش از سه دهه نمی‌رسد. حال آن‌که در ساختارشناسی بسیاری از آثار ادبی، بن‌مایه کلیدی‌ترین عنصر به‌شمار می‌رود

بن‌مایه‌های داستانی عبارت‌اند از: عناصر ساختاری- معنایی از نوع کنش‌ها، اشخاص، مضامین، مفاهیم و نمادها در قصه‌ها که بر اثر تکرار، به‌عنصری تیبیک و نمونه‌وار بدل می‌شوند. بن‌مایه‌ها در موقعیت روایی خاصی و اغلب به‌سبب تکرارشوندگی، برجستگی و معنای ویژه‌ای می‌یابند و حضورشان در قصه موجب بسط حجمی آن، زیبایی روایت و تقویت جاذبه‌ی داستانی و درون‌مایه‌ی قصه می‌شود (پارسانسب، ۱۳۸۸: ص ۲۲؛ نیز ر.ک. رضایی، ۱۳۸۲: ص ۲۱۴). بن‌مایه‌ها علاوه بر صفت تکرارشوندگی و برجسته‌نمایی، حرکت داستانی را می‌آفرینند و یا دست کم در این حرکت اثر دارند (ر.ک. پارسانسب، ۱۳۸۸: ص ۲۶). بن‌مایه‌ها ممکن است در یک یا چند قصه هم‌زمان، یا در گونه‌ای خاص از داستان‌ها، یا در آثار داستانی یک دوره یا دوره‌های مختلف و در مواردی در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدد حضور یابند (ر.ک. همان: ص ۲۳).

هدف از این پژوهش، نمایاندن الگوی ساختاری بن‌مایه‌های مشترکی است که در این آثار -به‌عنوان نمونه‌های برگزیده‌ی آثار روایی ادب فارسی که دارای عناصر حماسی و پهلوانی نیز هستند- وجود دارد و شناختگی و تعریف این بن‌مایه‌ها از یک سو محققان و پژوهندگان ادبی را متوجه این حوزه‌ی توانمند ادبی در تاریخ ادبیات فارسی می‌کند و از دگر سو تأثیر نقطه‌ی عطف حماسه‌ی ملی ایران - شاهنامه‌ی فردوسی - را در این حوزه آشکار می‌سازد. جریان داستان‌های حماسی- پهلوانی در تاریخ ادبیات از قرن ششم به‌بعد با تقلید از شاهنامه‌ی فردوسی و با هدف بیداری هویت ملی در برابر تجاوز بیگانگان شکل گرفت و شناخت این جریان در پایان روند روبه‌زوال نوع حماسی در قرن ششم بسیار مهم و بایسته است و ضرورتی تحقیقی است. و در فرجام این مقاله را می‌توان تمهید و پیش‌زمینه‌ای برای معرفی این دسته از آثار به‌عنوان حوزه‌ای پویا و توانمند در تاریخ ادبیات فارسی، به‌شمار آورد به‌رغم آن‌که؛ تا کنون پژوهشی پیرامون این جریان انجام نشده است.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

۳-۱. آثار مورد بررسی

الف) سمک عیار: تاریخ ادبیات فارسی در قرن ششم با شکل مکتوب نخستین بارقه‌ی این جریان یعنی سمک عیار روبه‌رو می‌گردد. سمک عیار قدیمی‌ترین داستان بلند حماسی- پهلوانی منثور فارسی است. صدقه بن ابوالقاسم شیرازی آن را روایت و به احتمال، فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب ارجانی آن را در سال ۵۸۵ ق. تدوین کرده است. این کتاب نمونه‌ای کهن از داستان‌های عیاری است و نمودار رفتار مردم در مبارزه با ظلم و ستم، و پهلوانی و پشتیبانی جوانمردان از اهل حق است. این گونه اعمال به‌جوانمردان سیمایی قهرمانی و حماسی بخشیده است (ر.ک. صفا، ۱۳۶۶: ۲/ص ۹۹۰؛ محجوب، ۱۳۸۲: ۱/ص ۵۹۴). قهرمانان

اصلی این داستان، دو شاهزاده به نام‌های خورشیدشاه و فرخ‌روز هستند. هر دو در طلب معشوق آرمانی خود به مخاطراتی سخت دچار می‌شوند. در فرجام، خورشیدشاه در این راه جان خود را از دست می‌دهد و سرنوشت فرخ‌روز و مرزبان‌شاه (پسر فرخ‌روز) نیز بر اثر دستبرد روزگار ناتمام مانده و ذکر نشده است. سمک عیار را هم شاعری به‌نظم درآورده؛ چنان‌که ابیاتی از آن در متن کنونی کتاب آمده است (ر.ک. همان: ۲/ص ۹۹۱).^۲ اگر چنین باشد، متن کنونی کتاب، صورت منثور آن روایت است. سمک عیار داستانی است مربوط به شرق ایران و در ادامه‌ی سنت حماسی و به‌دست قصه‌پردازان پدید آمده است (ر.ک. ارجمانی، ۱۳۶۶: ۱/صص ۵-۶). نکته‌ی مهمی که از نگاه بیش‌تر محققان پنهان مانده، این است که سمک عیار افسانه‌ای عاشقانه نیست که بر ساخته‌ی قصه‌گویان باشد؛ بلکه سمک عیار حماسه‌ای منثور است که متعلق به طبقات متوسط و پایین جامعه و به سنت‌های اساطیری- حماسی کهن متکی است. این قصه را راویان و داستان- پردازان سینه‌به‌سینه نقل کرده‌اند تا آن‌که مؤلف آن را از زبان یکی از این راویان، صدقه، شنیده و ضبط کرده است (ر.ک. حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: صص ۴۵-۴۶).

ب) داراب‌نامه: داراب‌نامه داستان کهنی است درباره‌ی شاهزاده‌ای پهلوان، به نام فیروزشاه پسر ملک داراب که مولانا شیخ حاجی بن محمد بن علی بن حاجی محمد بیغمی در حفظ داشت و آن را در حضور گروهی حکایت یا املاء می‌کرد و کاتبی به نام «محمود دفترخوان» آن را می‌شنید و یادداشت می‌نمود و بعد در حضور جمع می‌خواند. تاریخ تحریر مجلد اول این داستان سال ۸۸۷ ه.ق. است که در تبریز به‌دست محمود دفترخوان کتابت شده است (ر.ک. صفا، ۱۳۶۶: ۴/ص ۵۱۷). داراب در داستان‌های ملی ما پسر بهمن و همای چهارآزاد (دختر ملک مصر و بنابر بعضی روایات داستانی دختر بهمن پسر اسفندیار) است، پدر دارای دارایان، آخرین پادشاه کیانی بود، لیکن در داستان حاضر فرزند او دارا نام ندارد، بلکه فیروزشاه نامیده می‌شود، فیروزشاه نیز در طلب معشوق آرمانی خود، عین‌الحیات شاهزاده‌ی، یمنی به‌جنگ‌ها و سفرهایی طولانی می‌رود و در این سیر با جنگاوران و پادشاهان دیگر ملت‌ها روبه‌رو می‌گردد (ر.ک. صفا، ۱۳۸۱: صص ۷-۸). داراب‌نامه نیز همانند سمک عیار حاوی مضامین و بن‌مایه‌های حماسی‌ای است که با مرجع و نقطه‌ی عطف حماسه‌ی ملی ایران، شاهنامه‌ی فردوسی پیوندهای مشترک بسیاری دارد، اما تا کنون در گستره‌ی پژوهشی، مورد توجه واقع نشده است. بیغمی این داستان را، از قصاصان دیگر گرفته بود و آنان نیز سینه‌به‌سینه تا به- روزگار کهن پیش می‌رفتند و این رسمی قدیمی درباره‌ی قصه‌ها و داستان‌های قهرمانی بوده است (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ص ۸). این داستان نیز صورتی منظوم داشته که از بین رفته است و قالب آن مثنوی بوده و

ابیاتی از داستان در لابه‌لای متن منثور باقی مانده است (برای نمونه ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۸۲۰). شکل-گیری روایت‌های آثاری چون سمک عیار و داراب‌نامه بی‌گمان، ریشه در سنت گوسانی و آوازخوانان پارسی دارد و بر این فرضیه استوار است که خنیاگران، حافظان و راویان تاریخ شفاهی ایران‌زمین بوده‌اند (ر.ک. ابوالحسنی ترقی، ۱۳۸۳: ص ۱۸۴)، زیرا قبل از این‌که مردم پیش‌آمدهای مهم تاریخی، از غلبه و شکست یا داستان‌های حماسی و عشقی را بر روی الواح گلی و سنگی و فلزی یا پوست و کاغذ ثبت کنند، آن‌ها را در لوح خاطر خویش ضبط نموده زبان به‌زبان بازگو کرده، برای نسل‌های آینده به‌یادگار می‌گذاشتند و چه‌بسا برای سهولت حفظ آن‌ها در خاطر، داستان‌ها و خاطره‌ها را به‌صورت شعر و ترانه درآوردند، به‌تناسب در مراسم مذهبی و جشن‌ها و بزم‌های عمومی برای تشویق و انگیزتگی دیگران همراه با موسیقی و آواز می‌خواندند (ر.ک. ذکاء، ۱۳۶۶: ص ۱۰۷؛ نیز ر.ک. صفا، ۱۳۶۸: ص ۶۳). به‌تدریج انتقال شفاهی اساطیر و روایات کهن در دست و انحصار گروهی خاص و ویژه درآمد که آن‌را پیشه‌ی خود ساختند، داستان‌گزاران، نقالان و خنیاگرانی دوره‌گرد که در قلمرو زمانی و مکانی اشکانیان «گوسان» نامیده می‌شدند (ر.ک. جیحونی، ۱۳۷۲: ص ۲۲)، در مورد گوسانان این فرض نیز مطرح است که آنان، همان کولیان، لولیان و لوریانی بودند که بهرام گور از هندوستان به ایران آورد و فردوسی نیز به‌داستان آن‌ها اشاره کرده است (دهخدا، ۱۳۷۹: ذیل لولیان). در مجمل‌التواریخ و القصص آمده است: «پس بفرمود تا به‌ملک هندوان نامه نوشتند و از وی گوسان خواست و گوسان به‌زبان پهلوی، خنیاگر بود. پس از هندوان دوازده هزار مطرب بیامدند، زن و مرد لوریان که هنوز بر جایند» (به‌نقل از همان: ذیل لوریان).

ج) جنیدنامه: جنیدنامه اثری است در شرح پهلوانی‌ها و جنگاوری‌های جنید از نوادگان عبدالمطلب، که در اثر شنیدن اوصاف زیبایی و دیدن تصویر پهلوان‌بانویی به‌نام رشیده، دل‌داده‌ی وی می‌گردد و با هدف وصال و پیوند با او، روی به‌سفر می‌آورد. در این راه شبیوی عیار و مختار پهلوان نیز جنید را در برداشتن موانع راه یاری می‌دهند، آنان در این راه با دیوان، پریان و جادوان روبه‌رو می‌گردند و با موجوداتی شگفت چون دوال‌پایان، گلیم‌گوشان، اژدران و حیواناتی عظیم نبرد می‌کنند، تا سرانجام جنید به‌کام می‌رسد. جنیدنامه نخستین بخش از داستان روایی، طویل و پرمحتوای ابومسلم‌نامه است که به‌روایت ابوحفص کوفی است، حال آن‌که باقی اثر به‌روایت ابوطاهر طرسوسی است. ابوحفص کوفی که اطلاعی از وی در دسترس نیست، معاصر هارون‌الرشید عباسی بوده و جنیدنامه را برای خلیفه روایت کرد است، این مدعا با این بیت که بارها در طول داستان تکرار می‌گردد به‌روشنی مؤکد می‌گردد:

ابوحفص کوفی روایت کند به‌نزد خلیفه حکایت کند (طرسوسی، ۱۳۸۰: ص ۲۰۴)

این داستان از روایت فارسی افتاده است و از ترجمه‌ی ترکی همین داستان به‌فارسی برگردانده و نقل شده است. روایت جنیدنامه نیز به‌مانند همه‌ی داستان‌های روایی منثور به‌شیوه‌ی «داستان در داستان» است. ابومسلم‌نامه تا کنون محلّ تأمل نبوده است و پاره‌ای از گفته‌های پراکنده‌ی موجود نیز به‌معرفی و شرح ویژگی‌های روایت طرسوسی پرداخته است و جنیدنامه کاملاً مغفول مانده است؛ اهمّیت این داستان از دو منظر قابل بررسی است؛ نخست آن‌که روایت ابومسلم‌نامه را در پی و ادامه‌ی حمزه‌نامه انگاشته‌اند (ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: صص ۲۰۱-۲۰۲؛ محجوب، ۱۳۸۲: ۱/ص ۳۲۳) زیرا شخصیت‌های داستان، بیش از آن‌که به‌شخصیت‌های ابومسلم شباهت داشته باشند، به امیرحمزه و اطرافیان او نزدیک‌اند، سید جنید قهرمان داستان، درست به‌حمزه می‌ماند که سرمشق پهلوانی و اخلاقی اوست؛ بنابراین جنیدنامه حلقه زنجیری است که داستان ابومسلم‌نامه را به‌حمزه‌نامه پیوند می‌زند. از این‌رو، داستان همواره نگاهی به این و نگاهی به آن دارد، عناصری از این و اجزایی از آن داستان را گرفته و در هم آمیخته است. شخصیت‌های اصلی، یعنی سید جنید و رشیده، با داشتن تمام ابعاد اسطوره‌ای و پهلوانی خود، پس از رسیدن به وصال یکدیگر، تبدیل به موجوداتی خاکی و معمولی می‌شوند و کاری ندارند جز به‌وجود آوردن ابومسلم، از این دیدگاه جنیدنامه همواره نگاهی به‌داستان ابومسلم دارد و تمهیدی ارزشمند برای این داستان و مهم‌ترین حلقه‌ی اتصال ابومسلم‌نامه و حمزه‌نامه است. دوم از آن جهت که گزاره‌ها و بن‌مایه‌های موجود در این بخش از ابومسلم‌نامه، بسامد و برانگیزندگی بیش‌تر و برجسته‌تری در مقام مقایسه با روایت طرسوسی دارد، که البته محلّ تحقیق است و نیز نباید از یاد برد، با وجود آن‌که روایت ابوحفص کوفی بسیار کم‌تر از روایت طرسوسی است به‌لحاظ ساخت و چارچوب خیالی و افسانه‌ای خود تطابق بیش‌تر و بن‌مایه‌های مشترک بسیاری با آثار مورد بررسی دارد، تا روایت تاریخی ابومسلم‌نامه.

د) امیرارسلان: یکی از واپسین آثار بازمانده‌ی جریان روایی داستان‌های روایی فارسی است که جایگاه و اهمّیتی هم‌چند آنان دارد. شکل و چارچوب کلی این اثر از یک سو و وجود بن‌مایه‌ها و مضمون‌های داستانی امیرارسلان از سوی دیگر، سبب پیوستگی و اتصال این اثر و نمونه‌های ابتدایی آن، مانند آثاری هم‌چون سمک عیّار، داراب‌نامه، حمزه‌نامه و... گشته است. راوی امیرارسلان میرزاحمدعلی شیرازی معروف به‌نقیب‌الممالک (ر.ک. محجوب، ۱۳۸۲: ص ۴۳۹؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: صص دوازده تا چهارده؛ ر.ک. یآوری، ۱۳۸۷: ص ۱۵۹) آخرین نقال برجسته‌ای است که جایگاه نقابت و نقالی دربار ناصرالدین‌شاه را داشته است و جز از

امیرارسلان، دو اثر داستانی دیگر با عنوان «ملک جمشید: طلسم آصف و حمام بلور» و «ملک زرین»^۳ از وی در دست است (ر.ک. کتاب‌نامه)، همان‌طور که اشاره شد راوی این داستان نقیب‌الممالک شیرازی است ولی، دوستعلی معیرالممالک چگونگی کتابت امیرارسلان را این‌گونه بیان می‌کند: یکی از سه در خواب‌گاه ناصرالدین‌شاه به اتاق نقالان و نوازندگان باز می‌شده و هنگامی که شاه به‌بستر می‌رفته، نقیب‌الممالک، خود را برای نقل آماده می‌کرده و نوازندگان نغمه سر می‌دادند. نقل هر قصه چندین روز طول می‌کشیده است و قصه‌ی امیرارسلان جزو قصه‌هایی بوده که شاه بدان علاقه بسیار داشته و سالی یک‌بار آن را می‌شنیده است. در یکی از این نوبت‌ها فخرالدوله، دختر ناصرالدین‌شاه که بانویی ادیب و شاعر و شیرین‌سخن و خوش‌خط نیز بوده؛ پنهانی از پشت در اتاق خواجگان کار ثبت روایت را شروع می‌کند و چون شاه مطلع می‌شود، بسیار شیفته‌ی این کار می‌گردد و فرمان می‌دهد هر زمانی که فخرالدوله حضور دارد، نقال‌باشی قصه را متنوع‌تر کند تا وی همیشه برای نوشتن چیزی داشته باشد (معیرالممالک، ۱۳۳۴: صص ۵۶، ۵۵؛ نیز ر.ک. یآوری، ۱۳۸۷: ص ۱۶۰). داستان امیرارسلان بر حوادث متنوع حیرت‌انگیزی استوار است که برای امیرارسلان رومی پیش می‌آید؛ شاهزاده‌ی جوانی که با دیدن تصویر فرخ‌لقای فرنگی به او دل می‌بازد و برای رسیدن به معشوق از تخت و تاج خود در روم می‌گذرد و در لباس مبدل رهسپار دیار فرنگ می‌شود. امیرارسلان در راه رسیدن به دلدار خود با موانع گوناگون روبه‌رو می‌شود و در این رویارویی به‌جهانی دیگر می‌رود و بیش از نیمی از ماجرا را در میان پری‌زادان، دیوان و بنی‌جانان و غولان می‌گذرد و سرانجام به‌کام می‌رسد.

۴-۱. پیشینه‌ی تحقیق: در حوزه‌ی پژوهشی و تحقیقی تا کنون داستان‌های حماسی - پهلوانی منثور محلّ تأمل نبوده‌اند و تنها شماری از پژوهش‌ها، با اشاراتی، سعی در شناخت بن‌مایه‌ها و نوع ادبی این دسته از آثار به‌ویژه سمک عیار، آن هم به‌صورت مجزاً داشته‌اند، که از این شمار اندک، به‌پنج مقاله اشاره می‌شود: میلاد جعفرپور (۱۳۹۰) در جدیدترین بررسی انجام شده، پیرو آشکار ساختن چهره‌ی حماسی سمک عیار، سبک محتوای بن‌مایه‌های حماسی سمک عیار را به‌عنوان یکی از نخستین‌های این نوع در پنج بخش نمایانده است. حسن ذوالفقاری (۱۳۸۹) در طیّ بررسی خود از حمزه‌نامه سعی در نمایاندن ساختار بن‌مایه‌های این اثر حماسی - پهلوانی در چهار بخش داشته است. هم او (۱۳۸۸) در پژوهشی دیگر، با طبقه‌بندی داستان‌های سنتی فارسی، آثار حماسی - پهلوانی منثور را از نظر قالب، افسانه‌ای پهلوانی شناخته و آن را با شاهنامه‌ی فردوسی در یک ردیف قرار داده است.^۴ حسینعلی قبادی (۱۳۸۶) تأثیر شاهنامه‌ی فردوسی را بر ادبیات عیاری محلّ تأمل قرار داده و در آن، به‌پیروی سمک عیار از شاهنامه اشاره کرده است. محمود حسن‌آبادی

(۱۳۸۶) نیز با مقایسه‌ی ساختار سمک عیار با شاهنامه، این نکته را آشکار کرده که سمک عیار حماسه است نه افسانه. پیش از این نیز، شمیسا این گونه آثار را حماسه‌ی پهلوانی منثور خوانده است (۱۳۸۷: ص ۷۳) و ریپکا این نوع نثر را با عنوان رمان‌های حماسی - جوانمردی معرفی کرده (۱۳۷۰: ص ۱۸۳)، ویلیام هاناوی سمک عیار و داراب‌نامه را با عنوان رمانس‌های عامیانه شناخته است (۱۹۷۰: pp ۲-۱) (نیز در این باره ر.ک. یآوری، ۱۳۸۸: ص ۱۹۸؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۲۶۰) فرشیدورد (۱۳۶۸: ۱/ص ۸۸) نثر حماسی و صفا (۱۳۶۶: ۱/ص ۴۷) آن را داستانی ملی و پهلوانی نامیده است (نیز ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ص ۳۵۸). همان‌طور که نمایانده شده تا کنون پژوهشی چنان که باید و شاید ارزش و اهمیت مجموع آثار این حوزه و جایگاه شایان توجهی که در تاریخ ادبیات فارسی دارند را؛ آشکار نساخته است و نگارندگان با دریافت فقر پژوهشی در این زمینه، ضرورت انجام این کار را - با ارائه‌ی الگوی واحد در ساختار بن‌مایه‌های مشترک این آثار و تأثیری که شاهنامه در این جریان برجا گذاشته است - تا حدودی مشخص ساخته‌اند، حال آن‌که این حوزه زمینه‌ی بسیاری از تحقیقات جریان‌شناسی و شکل‌شناسی آثار حماسی می‌تواند بود. این پژوهش به‌روش کتاب‌خانه‌ای انجام یافته و نتایج تحقیق به شکل توصیفی - تحلیلی ارایه شده است.

۲- بن‌مایه‌های مشترک

۲-۱. بن‌مایه‌های حماسی و عیاری

در داستان‌های حماسی - پهلوانی منثور هرچند قهرمان داستان اغلب به‌دنبال معشوق خود است و از این نوع، برداشتی عاشقانه می‌شود، اما این نکته را نباید از یاد برد که مشخصه‌ی اصلی این گونه آثار در مرحله‌ی اول جنگ‌ها، رویارویی‌های تن‌به‌تن، رفتارهای پهلوانانه و رشادت‌های جنگاوران است که هم از بسامد بسیار بالایی برخوردار است و هم آن‌که این نمونه‌ها بسیار نزدیک و مشابه شاهنامه است و در حقیقت اعمال حماسی این آثار را باید خویش‌کاری‌هایی پنداشت که تنها عامل آن تغییر کرده است و آلا در همه‌ی حماسه - های منظوم و منثور به‌صورت مشترک وجود دارد و نوع منثور به‌تبعیت از نوع منظوم آن را در خود جای داده است، درحالی که عشق در مرحله‌ی ثانوی قرار دارد و ماجراهای کم‌بسامد و کوتاه عاشقانه دستاویزی است تا کاتبان این آثار اعمال خارق‌العاده‌ی قهرمان داستان را مطرح کنند. از مهم‌ترین بن‌مایه‌های حماسی‌ای که در آثار این حوزه وجود دارد می‌توان به‌نمونه‌های ذیل اشاره کرد.

۱-۱-۲. **عیاری**: جزء جدایی‌ناپذیر همه‌ی داستان‌های حماسی-پهلوانی منثور وجود بن‌مایه‌ی عیاری است که عنوان گروه خاصی است و آداب معینی دارند، اما گاه قهرمانان این آثار نیز به‌عیاری روی می‌آورند. در باب ریشه و اصل این کلمه دو نظر وجود دارد یا آن‌را عربی و صیغه‌ی مبالغه‌ی «عیر» دانسته، به‌معنی «نیک پویا» و کسی که بسیار در آمدوشد است، لیک می‌تواند بود که این کلمه ریخت تازی‌شده‌ی واژه‌ای ایرانی باشد و در پیوند با واژه‌ی «یار». اصل این لغت در پهلوی قدیم «ادی‌وار» یا **adyär** و یا **ayär** بوده است و بعدها «ایی‌وار» و «اییار» و در زبان دری «یار» شده است و عیار ریخت تازی‌شده‌ی ایار باشد. گویا رشته‌ی اتصال عیاران به‌دوره‌ی ساسانیان و شاید پیش‌تر از این عهد می‌کشیده است (ر.ک. حاکمی، ۱۳۴۶: ص ۴؛ کزازی، ۱۳۸۴: ص ۱۶۲؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ص ۷۷). عیار نیز مانند بسیاری دیگر از نمونه‌های مشابه خود گشتاری را پیموده و اکنون دو وجه و گونه‌ی معنایی دارد: معنایی نیکوست و معنایی دیگر نکوهیده. عیار در معنای نکوهیده، دزد و طرّار و شب‌رو و رهن‌است. اما عیار در کاربرد و معنای نیکو، راد و جوانمرد است و مردم-دوست که به‌پاس مهر به‌مردمان و تلاش در به‌روزی و آسایش آنان، از هیچ دشواری و خطری نمی‌پرهیزد (ر.ک. کزازی، ۱۳۸۴: صص ۱۶۲-۱۶۳). عیاران در داستان‌های حماسی-پهلوانی منثور جوانمرد، راستگو، شجاع و وفادارند، در روندگی و شب‌روی و نقب زدن و کمند انداختن و کارد کشیدن ماهر و چالاک‌اند (ر.ک. گیار، ۱۳۸۹: صص ۵۱-۶۴). عمل کرد عیاران در حوزه‌ی جنگ شامل فعالیت‌هایی نظیر گشودن قلعه‌ها، رهاندن اسیران لشکر خود از زندان، اسیر کردن یا کشتن پهلوانان بزرگ سپاه دشمن و یافتن گمشدگان در ناکجاآبادهاست. عیاران تقریباً همه‌ی اعمال خود را در شب انجام می‌دهند و به‌هنگام طلوع خورشید به‌سپاه خود باز می‌گردند. عیاران پویا و توانمند داستان‌های مورد بررسی به شرح ذیل هستند.

نام آثار	عیاران
سمک عیار	سمک، روزافزون، شغال پیل‌زور، سرخ‌ورد، آتشک کانون، کافور، جنگجوی قصاب، پیلو
داراب‌نامه	بهروز، آشوب، سیاوش‌نقاش، هلال، پیل‌پای، جوانمرد قصاب، طارق، بادرفتار
جنیدنامه	شیبوعیار، مختار، دیلوی عیار، زرقی عیار
امیرارسلان	امیرارسلان، الماس‌خان، قمر وزیر

شکل (۱): عیاران موجود در سمک عیار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان

۲-۱-۲. مبدل‌پوشی و بیهوشانه دادن: دو بن‌مایه‌ی مشترک در آثار حماسی-پهلوانی که از آداب عیاران است یکی مبدل‌پوشی است و در این شیوه عیار برای ناشناس ماندن از دید دشمن چهره‌ی خود را از طریق به‌کار بردن لوزم و آلات عیاری تغییر می‌دهد و به‌لشکریان یا زندان دشمن نفوذ کرده و موجب گشایش یاران و اسیران سپاه خود و یا وارد آوردن شکست بر سپاه دشمن می‌شود؛ دیگر روش، استفاده از داروی بیهوشی است. معمولاً این دارو از چند طریق به‌حریف خورانده یا مستعمل می‌گردد. این شیوه فقط به‌وسیله-ی عیاران عملی می‌شود و آن‌ها نیز یا از طریق نان و حلوا و یا شراب، بیهوشانه به‌جنگاوران و حریفان می-خورانند و یا بیهوشانه را به‌دست می‌آیند و دست خود را نزدیک بینی حریف می‌برند و یا به‌واسطه‌ی ترنج بویا، دشمنان خود را به‌دام می‌اندازند.

«سمک گفت: باید چاره‌ای کرد تا کار از کار نگذرد؛ چراکه این‌ها دیر مست می‌شوند. پس با حيله خود را نزد ساقی رساند و مراقب بود تا این‌که ساقی شراب در قده ریخت. سمک ایستاد و داروی بیهوشی در شراب مخصوص انداخت. ساقی شراب را به فلکیار داد؛ فلکیار تا خورد بر زمین افتاد. طیراق وقتی چنین دید، از آن‌جایی که آدمی باهوش بود، با خود گفت: شاید چیزی در شراب انداخته‌اند و گرنه چرا فلکیار چنین بی‌هوش شده است» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۲۹۷-۲۹۸؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۷۶۰؛ ۲/ص ۸۴۸؛ ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۴۱۸، طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۵۰، ۲۴۷، ۲۵۸؛ نیز ر.ک. نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۲۱۹).

۲-۱-۳. رجزخوانی: رجزخوانی از آداب مسلّم جنگ بوده و دو مبارز ناگزیر از پرداختن به آن قبل از نبرد بوده‌اند. در واقع رجزخوانی بخشی از تاکتیک رزمی جنگاوران برای درهم شکستن روحیه‌ی دشمن است. از دیدگاه روان‌شناختی، در رجزخوانی از یک سو می‌توان غرور گوینده و اطمینان او از شکست دادن حریف را مدنظر داشت و از سوی دیگر دلهره و ترس پنهانی گوینده را از شکست خوردن در ورای سخنان او دریافت و رجزخوانی را پوششی برای پنهان نمودن این ترس دانست (ر.ک. فلّاح، ۱۳۸۵: ص ۲). در داستان‌های حماسی-پهلوانی مثبور، جنگاوران وقتی وارد میدان می‌شوند، اول جولان می‌دهند و بر روی اسب هنرنمایی می‌کنند و سپس رجز می‌خوانند (طرید یا طریت) و هم‌آورد می‌طلبیدند و جنگ می‌کنند (ناورد) و به این رفتار در مجموع «طرید و ناورد» می‌گویند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۷: ص ۸۱). این رجزها گاه به گفت-و‌گوهایی منجر می‌شود که در آن پهلوانی، حریف را به‌عاصی شدن در پادشاه متهم می‌کند و قصد دارد با

سؤال‌های استدلالی او را به سمت سپاه خود بکشاند و در حقیقت مناظره‌ای بین دو جنگاور روی می‌دهد، از این رو ژرف‌ساخت مناظره را، حماسه می‌دانند (ر.ک. همان: ص ۸۱). در آثار حماسی-پهلوانی مثنوی، رجزخوانی جلوه‌ها و کارکردهایی دارد:

۱) برکشیدن پهلوانان خودی:

«من هرگز سواری چون تو ندیده‌ام. آیا تو خورشیدشاهی؟ خورشیدشاه گفت: ای نادان! خورشیدشاه هزار بنده چون من دارد. او به جنگ تو نمی‌آید چرا که تو مجهول هستی و او شاهزاده» (ارّجانی، ۱۳۸۶: ۱/ص ۴۲۴ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۶۰۴؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۴۷۶؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۸۹).

۲) تحقیر هم‌آورد:

«دبور دیوگیر رجز می‌خواند و گفت: هرکس پیمان‌های عمرش پر شده و بخت از او برگشته و اجل در کمین او نشسته به میدان بیاید تا بفهمد مردان چگونه هستند... هرمزکیل به میدان تاخت و گفت: این همه فریاد غوغا و خود را ستایش کردن و متکبر شدن به قدر دراز خود چیست؟ شتر هم بلند قد است اما ناتوان بیاور بینم از مردانگی چه داری؟» (ارّجانی، ۱۳۸۶: ۱/ص ۳۹۲؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۶۰۴، ۶۰۵؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۴۷۷؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۸۹).

۳) تهدید دشمن:

«نیکو با اسب به میدان تاخت و نزد کوهیار آمد و بانگ براو زد و گفت: ای کوهیار به مردانگی خود بسیار مغرور شده‌ای! دشمنین همایش ملی پژوهش‌های ادبی می‌پنداری که در جهان مرد نمانده است؟ این چه کاری است که شما پیش گرفته‌اید؟ مشت خود را بر درفش می‌زنید و با ازدها پنجه می‌افکنی و بر پادشاه خود عصیان می‌کنی» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۳۲۵؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۱۰۳؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۹۸؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۵۲۹).

۴-۱-۲. **نوای رزم:** یکی از راه‌های دریافت مفهوم حماسه از یک اثر، جزئی‌نگری در آیین جنگ است. در داستان‌های حماسی-پهلوانی مثنوی نویسندگان اغلب در یک نقطه شور و هیجان را به مخاطب انتقال می‌دهد و این مرحله با به‌گوش رسیدن نوای جنگ آغاز می‌شود. در مجموعه‌ی این آثار دوازده نوع ابزار موسیقی رزمی دیده می‌شود. این ابزارها، در یک نگاه به‌دو گونه است:

۱- **ابزار بادی؛** مانند: بوق، شیپور، کرنا، گاو دم و نای. ۲- ابزار کوبه‌ای یا ضربی که خود دو گونه است: الف) کوبه‌ای پوستی: این ابزار بدنه‌ای استوانه‌ای یا کاسه‌ای و روبه‌ای از پوست حیوانات دارد که آن‌ها را با کوبه-

ای چوبی، فلزی، یا چرمی به صدا در می‌آورند؛ مانند: تیره، رویینه‌خم، طبل و کوس. ب) کوبه‌ای فلزی: که از برخورد دو تکه فلز با یکدیگر، بانگی از آن بر می‌آید؛ مانند: جنگ، درای و سنج (ر.ک. ستایشگر، ۱۳۷۵: ۲/ص ۲۵). در سمک عیار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان نوای رزم پنج وظیفه‌ی ویژه دارد:

۱- اعلان جنگ و صف کشیدن سپاهیان و آماده‌ی جنگ شدن (طبل جنگ):

«از لشکر ارمن شاه صدای طبل جنگ بلند شد. بر طبل‌ها کوبیدند و بر شیپور دمیدند و تمام سپاهیان از خاصّ و عامّ رو به میدان آوردند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۴۲۱؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۶۳۲، ۵۸۳، ۶۷۱). «آن دو لشکر در کار راستی جنگ بودند و خواب نمی‌کردند و کارهای جنگ ساز می‌دادند تا بامداد که آفتاب گل‌رنگ از برج خرچنگ طالع شد و عالم ظلّمانی را به نور خود منورّ و نورانی گردانید، جهان از غم و بلاّی شب برهید. از آن دو لشکر آواز کوس حربی و نای رزمی برآمد، سواران عزم میدان کردند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۲۸۷، ۶۸۳؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص ۱۷۲، ۱۸۹، ۱۸۲، ۵۱۴؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۲۰؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۴۲۷).

۲- پایان دادن جنگ (طبل آسایش):

«تا بینیم کار هر مزکیل به کجا می‌رسد. آن‌گاه امر کرد تا طبل آسایش زدند و هر دو لشکر روبه آسایش نهادند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۲۳۰؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۵۵). «سیامک مرکب را می‌تاخت و کیماس از عقب سیامک تیغ کشیده می‌راند. سیامک ناگاه در روی مرکب به قفا باز خفت و تیر در کمان نهاد و بکشید، چنان بر سینه‌ی کیماس زد که از صدر سینه‌اش پرّان بدر پرید و در زمین غرق شد. کیماس در افتاد. فغان از آن دو سپاه برآمد. فیروزشاه آفرین کرد. جمله‌ی امرا بخندیدند. شاه‌نوش به غایت ملول شد. از غایت ملالت بفرمود تا کوس بازگشتن بزدند، سپاه از هم بازگشتند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۱۷۴؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص ۶۳۸، ۶۳۹). «شب هنگام نیز، دو لشکر جنگ را ادامه داده و بر جای خویش بماندند. در برآمدن آفتاب طبل آسایش کوفتند و دو سپاه کشته‌ها را شمارش کردند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۲۳). «تا غروب سیزده نفر از دلاوران و شجاعان عفریتان ملک اقبال‌شاه به دست فولادزره کشته شدند. هنگام غروب آفتاب ملک اقبال‌شاه با خاطر پریشان فرمود طبل بازگشت زدند و دو لشکر روبه اردوی خود نهادند» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۴۳۰).

۳- اعلان ترک کردن یا رسیدن به محلی:

«ناگزیر چنین سپاهی به نزدیکی شهر رسیده و او خبر ندارد. وقتی صدای طبل جنگ بلند شد و در شهر زلزله افتاد، فهمیدیم که سپاهی رسیده است» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۱۷۱؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۱۶۹، ۴۹۷، ۲/ص ۸۸۵). «دیگر روز که آفتاب طلوع کرد کوس رحیل بکوفتند و راه مملکت مدینه در پیش گرفتند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۵۰۷). «اما سپاه زود به ملاطیه می‌باید کشیدن که اهل ملاطیه از دست طرم‌تاش عظیم به‌زحمت‌اند و هر بلایی که به‌جان اهل ملاطیه رسیده است به‌جهت ما رسیده و طرم‌تاش گفته است که من از ملاطیه نروم تا جواب سپاه ایران نگویم و خون برادرم تیمورتاش از ایرانیان نخواهم. فیروزشاه گفت فردا کوس رحیل بکویم» (همان: ۲/ص ۱۳۴). «ملک‌اقبال‌شاه از جانب مملکت آسوده شد و نظم و ترتیب شهر را درست کرد؛ روز سوّم طبل رحیل به‌نوازش درآوردند. سپاه کوچ کرد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۱/ص ۴۲۴).

۴- حربه‌ای برای جلوگیری از کشته شدن پهلوانان و سپاهیان:

«گرچه دبور پهلوان و جنگجو بود، ارمن‌شاه با خود گفت: مبدا که مرد میدان سیاه نباشد. پس امر کرد تا طبل آسایش زدند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۴۵۱؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۴۲۵، ۶۳۴). «آه از جان طرم‌تاش برآمد. با خود گفت تا من بر پشت مرکب هرگز چنین حریفی در مقابل من نیامده است! کاشکی شاه‌نوش طبل آسایش می‌زد که من زنده از میدان این مجهول به‌در می‌رفتم. طام که پسر تیمورتاش بود، با شاه بود، گفت ای شاهزاده حکم کن تا طبل آسایش بزنند که عمویم بسیاری به‌نیزه و تیغ و عمود با این سوار بکوشید. هر آینه خسته شده باشد که این سوار به‌دیگران نمی‌ماند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۱۹۲؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۳۵۰). «اما چون سپاه مدینه کم بود، پایداری نتوانستند و اسد به‌سختی مجروح گردیده، و اسب اسد نیز از ناوک آذین شده بود. به‌ناچار طبل آسایش زدند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۲۱).

۵- نشان دادن شادی سپاه از واقعه‌ای (طبل نشاط):

«کشتی‌ها فریاد زدند که: ای دشمن بدانندیش! در جای‌تان بایستید که شاه عالم، خورشیدشاه رسید. پهلوانان وقتی این را شنیدند، طبل مژده زدند و روی دریا را از شادی آکنده» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۸۲۶؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۵۳۶، ۷۴۶).

«شاه‌روز کشمیری سؤال کرد که این کیست؟ هنوز نامش نگفته بودند که نیزه‌ای بر پهلوی خورد که سر نیزه از سوی دیگر بیرون رفت، درافتاد و جان داد. آه از جان شاه‌روز برآمد. او را برادری بود، به‌خون برادر بیرون آمد تا خون برادر بخواهد، راه برادر در پیش گرفت. تا پنج سوار به‌دست تمیم به‌قتل آمدند. آواز طبل بشارت از سپاه یمن برآمد، شاه‌سرور خرم شد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۹۸؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۶۱۵، ۶۰۶).

«در میان گرد بیست علم، نشانه‌ی بیست هزار سوار لشکر جرّار و قتال، مکار و بطّال، شمشیرزن و شیرافکن پدیدار شد و به عمرویه، امیر عرب ملحق گردیدند. چون عمرویه چنان بدید، به‌غایت خرم شد و کوس شادی بناخت» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۲۰ نیز همان: ۱/ص ۲۹۷). «سپاه ملک‌جان شاه از جا درآمد، دو لشکر به-یکدیگر زدند. امیرارسلان تا عصر سپاه ملک‌جان شاه را از میان برداشت؛ وقت عصر با چنگال خون‌آلود قدم در بارگاه نهاد. طبل بشارت به‌نوازش درآوردند...» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۱/ص ۵۲۹؛ نیز ر.ک. همان: ص ۵۲۷).

۵-۱-۲. نام و ننگ: پهلوانان بزرگ والاترین ویژگی‌ها و ارزش‌های انسانی را بازمی‌تابند و آشکار می‌دارند. ارزش‌هایی چون: داد، مردمی، راستی، باورمندی به‌دین، پایبندی به‌پیمان، جوانمردی، رادی، پرهیز از فریب و دروغ، پیراستگی از آز و خودپسندی، بیزاری از ترس و زبونی؛ کوتاه‌سخن، همه‌ی آنچه ارزش‌های انسانی و پهلوانی را می‌سازد (ر.ک. کزازی، ۱۳۸۸: ص ۸۱)؛ و این ویژگی‌ها در داراب‌نامه، در اصطلاح ناموس و در سمک عیار، در اصطلاح نام‌وننگ فروشده شده است. در آثار مورد بررسی، اصلی‌ترین و مهم‌ترین انگیزه‌ی رفتار و کردار پهلوانان و رزم‌آوران نام است، آنان برای نام می‌جنگند و برای نام می‌میرند. در بسیاری از رویدادها خواننده با این نکته روبه‌رو می‌گردد که اگر نام را از پهلوانی بگیرند، آن پهلوان فروخواهد ریخت و پهلوان شکسته‌نام دیگر پهلوان نیست. باری فرآیند به‌دست آوردن نام را در سه اصل باید جست:

۱) نام نیک جستن: در این آثار، عیاران و جنگاوران و پهلوانان می‌کوشند که با انجام دادن کارهایی بزرگ و گشودن گره‌هایی سخت و شکست آوردن بر قهرمانانی از سپاه دشمن نام نیک و جایگاهی فراتر از آنچه که تا کنون داشتند، در نزد پادشاه و دیگران پیدا کنند.

«گیلک گفت: ای جوانمردان! دنیا جای نام‌آوری است و غوغای دنیا برای یادآوری. بیایید تا ما هم نامی از خود در دنیا باقی بگذاریم که تا قیامت از آن بگویند و این غریبه‌ها را از دست این پادشاه ظالم نجات دهیم» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۷۶۸؛ نیز ر.ک. ۲/صص ۹۰۷، ۹۲۷، ۹۷۲، ۸۹۸، ۸۸۹، ۷۶۸). «جوان‌دوست گفت: من باری جان خود را فدای این جوان غریب خواهم کردن. شما چه می‌گویید؟ ایشان گفتند که ما همه بنده و خدمت‌کاریم و در راه جوانمردی با تو متفقیم... بنگریم که با این جوان غریب چه خواهند کردن؟ اگر خیلی کنند، دستی برآریم و او را تعصّبی که بعد از ما در مجلس‌ها این نیکی بگویند، و دیگر پیش ایرانیان گم نماند... شما نیز اگر دستی برآرید، و این جوانمرد را مددی کنیم، هم از برای ناموس خود کوشیده باشیم» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۸۸۳؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۷۳۰؛ ۲/صص ۴۷۴-۴۷۵).

۲) نام در ارتباط با نژاد: در آثار مورد بررسی، نژاد به معنای خانواده و دودمان است و به نظر نمی‌رسد که به معنایی جز در همان حدود به کار رفته باشد. نام‌داری تا حدود زیادی رابطه‌ی مستقیم با نژاد پهلوانان دارد؛ تخمه و نژاد و گوهر از عناصر زیربنایی شخصیت پهلوانان به حساب می‌آید. این نکته در این آثار به روشنی و با بسامدی بسیار کاربرد یافته و از دیگر پیوندها و حلقه‌های اتصال این آثار با شاهنامه است.

«رویین بانگ بر او زد و گفت: ای آزادمرد! بسیار ماهر و چالاک؛ تو را چه می‌خوانند و نامت چیست؟»

جمشید گفت: ای نادان آیا کسی هست که خورشید را نشناسد؟ من جمشید، فرزند خورشیدشاه، پادشاه جهان و برادر پهلوان دوران، فرخ‌روز هستم. رویین گفت: ای شاهزاده! تو نیازی به شاهی برای حرفت نداری. بی‌اور تا بدانم از مردانگی چه داری؟ این را گفت و نیزه بر نیزه‌ی هم انداختند» (ارژانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۱۰۰۳؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۶۹۴؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۲۰).

۳) نام در ارتباط و در تقابل با ننگ: اهمیت نام و ارزش نام‌داری زمانی بیش‌تر آشکار می‌شود که آن‌را در تقابل با ننگ در نظر بگیریم. آن زمان که هرآن‌چه جنگاور و پهلوان نام به دست آورده بر اثر عواملی در جایگاه چندوچون قرار می‌گیرد و این حالت موجب شکستگی نام پهلوان می‌گردد.

«اگر شاه به من اجازه دهد من همین امشب قطران را دست‌بسته به اینجا می‌آورم... چون نگاه کرد او را چون کوهی دید و با خود گفت: ای سمک! تو از پس این بر نمی‌آیی! اگر بیدار شود و با یک دست بر تو زند، بی‌گمان تو را خواهد کشت... درین فکر بود که کمند از کمرش باز کرد و هر دو پای قطران را بر گوشه‌ی تخت بست و آن‌گاه به پالینش آمد و دست‌هایش را با کمند به گوشه‌ی دیگر تخت بست و خنجرش را کشید و بر سینه‌ی قطران نشست... و بالشی را که در زیر او بود شکافت و آن را خالی کرد و قطران را در آن انداخته درش را بست و با هزار تقلا او را بر اسب انداخت... اسب قطران شروع به سرکشی کرد. سمک کوشش می‌کرد که اسب را برجای خود نگاه دارد و یا او را به سویی دیگر براند؛ اما نتوانست... چاله‌ای در آن‌جا بود. قطران را در آن چاله انداخت... وقتی طلایه‌ها بازگشتند با شنیدن صدای شیهه‌ی اسب به آن سو رفتند... دو سه نفر در چاله رفتند و... بالش را باز کردند و قطران را در آن دیدند... هیچ‌کس جرأت نداشت که از او بپرسد چه اتفاقی افتاده. قطران نیز چیزی نگفت... او بسیار غمگین بود... سمک عیار ماجرا را بازگفت. پهلوانان از شنیدن از خنده بی‌هوش شدند» (ارژانی، ۱۳۸۸: ۱/صص ۱۰۸-۱۰۹).

در داراب‌نامه، فرخ‌زاد و بهزاد که از نسل رستم و برادر هستند بر سر مردانگی و شجاعت اختلاف دارند، تا اینکه در جنگی فرخ‌زاد و فیروزشاه برای عیاری لباس دشمنان را پوشیده بودند و بهزاد به اشتباه فرخ‌زاد را

دشمن می‌انگارد و بر او حمله کرده و فرخ‌زاد را از زین اسب بلند می‌کند. فرخ‌زاد از این ماجرا شکسته‌نام می‌گردد، تا در جنگی بر بهزاد زخم زده و سپاه خود را ترک می‌کند و از این‌که در نزد شاه و سپاهیان شکسته شده، شرم دارد. (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۵۵۰؛ ۲/صص ۲۰۱-۲۰۲).

۶-۱-۲. **جنگ‌افزارها:** زیربنای هر حماسه‌ای رویارویی دو جبهه و دو نیروی خیر و شر است که در نهایت به دلیل سرشست متضاد دو جبهه، فرجام کار به جنگ می‌انجامد؛ پس یکی از مختصات بنیادین هر حماسه‌ای کاربرد فراوان جنگ‌افزارها و به عبارتی اشیاء حماسی (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۷: ص ۱۱۳) است. در به‌کار بردن جنگ‌افزارهای میدان رزم نیز ترتیبی عینی به چشم می‌خورد که تقریباً در همه‌ی بخش‌های آثار مورد بررسی یکسان و مشابه است. این ترتیب به‌وسیله‌ی رزم‌افزارهای ذیل شکل می‌گیرد.

الف) نیزه: جنگ‌های تن‌به‌تن در هر بخش از داستان با نیزه آغاز می‌شود: «حال هرچه از مردی داری بیاور! فرخ‌روز نیزه را از جا بلند کرد و به‌سوی قطران انداخت. دو پهلوان با نیزه آن‌قدر با هم جنگیدند که نیزه در دست‌شان هم‌چون چوب فرآشان شد و زره‌ها بر تن‌هایشان چاک شد؛ اما هیچ‌یک بر دیگری پیروز نشد...» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۱۵۵). «پس شاه هزبر حمله کرد و سیامک نیز به‌نیزه حمله کرد. آن دو دلاور نیزه در نیزه‌ی هم انداختند، حلقه‌حلقه‌ی زره به‌سر سنان می‌ربودند و بسیاری به‌نیزه بکوشیدند سودی نکرد. نیزه‌ها از دست بینداختند و...» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۲۹۶). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۳۲۶).

ب) شمشیر: نبرد تن‌به‌تن جنگاوران پس از نافرجام ماندن کوشش آنان با نیزه، معمولاً به استفاده از شمشیر کشیده **شمشیر همایش ملی پژوهش‌های ادبی** می‌شود. «نیزه‌هایشان شکسته شد. پس آن‌ها را انداختند و دست به‌شمشیرهای آتش‌رنگ آخته بردند و آن‌ها را از غلاف بیرون کشیدند. کاوه خواست تا شمشیرش را بر فرخ‌روز بزند که فرخ‌روز شمشیرش را در مقابل آن گرفت. کاوه لبه‌ی تیغ را به‌طرف خود گرفته بود که شمشیرش از وسط به‌دو نیم شد. شمشیر را انداخت...» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۸۸۴). «اما چون بهزاد نیزه از دست علطور در خاک انداخت، علطور در غضب رفت و گفت، ای ایرانی مکار با تیغ چه کنی؟ دست برآورد تا تیغی بر بهزاد راند. بهزاد مرکب درو جهانید و قبضه‌ی تیغ در دست داشت» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۱۸۰).

ج) تیر و کمان: ویژگی این رزم‌افزار آن است که در میدان جنگ تنها جنگاوری که در این فن مهارت دارد از آن استفاده می‌کند و از دیگر جنگاوران چنین عملی ظاهر نمی‌گردد، چنین کاربردی در آثار مورد بررسی

به‌وضوح مشاهده می‌شود و معمولاً با وجود آن‌که جز از چند تن، دیگر کسی از این رزم‌افزار استفاده نمی‌کند، این رزم‌افزار خود را در جای‌جای داستان می‌نمایاند.

«فیروز کمربندی مرصع و کلاهخودی گوهرنگار بر سر گذاشته بود وقتی لشکریان کاوه و فیروز او را دیدند، گفتند: این پسرک برای چه به میدان آمده؟ شاید که برای تماشای این گوهرها آمده است. آن‌ها به او نگاه می‌کردند و فیروز همچنان فریاد می‌زد و فرخ‌روز را می‌طلبید. وقتی که فیروز دهانش را باز کرده بود، خردک تیری به طرف دهانش نشانه گرفت و رها کرد. تا فیروز به‌خود حرکتی بدهد، از اسب بر زمین افتاد... و تا ده مرد بدین‌گونه بر زمین افکند» (ارْجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۹۱۷؛ ۱/ص ۲۲۲). (نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۳۲۶). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۳۲۶).

د) گرز: گرز نیز همانند تیروکمان کاربردی گسترده دارد و آن زمان که جنگاوری در استفاده از این رزم‌افزار توانایی بیش‌تری دارد، جنگ را نخست با همین وسیله آغاز می‌کند. نویسندگان داستان‌های حماسی - پهلوانی منشور استفاده از گرز را تنها در مورد پهلوانانی بزرگ به‌کار برده‌اند و در این کاربرد از اثرپذیری شاهنامه برکنار نبوده‌اند، زیرا جنگ‌ابزار آیینی و بنیادی پهلوانان ایرانی است. آنان به‌گزرشان پرآوازه و نامبردارند، هرچه گرزگران‌تر باشد پهلوان تهم‌تر و یل‌تر است (ر.ک. کزازی، ۱۳۸۵: ۱/ص ۲۵۸).

«کلنگال از جای بلند شد و گرزش را به‌دست گرفت و گفت: ای شاه! چرا ساکتی و پاسخی نمی‌دهی؟ یا فرمان پادشاه را به‌جای بیاور و یا با گرز گاوسر تو و سپاهت را هلاک می‌کنم» (ارْجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۷۷۰؛ ۲/صص ۸۵۴، ۱۱۷۳)؛ (نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/صص ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۲۵۰، ۳۲۶، ۳۴۳، ۴۰۶).

۷-۱-۲. شیوه‌های ارسال پیام: یکی از نکات جالب‌توجه ارسال پیام در داستان‌های حماسی - پهلوانی که مشابه نمونه‌های موجود در شاهنامه است، شیوه‌های انجام این عمل است، که از این میان می‌توان به‌نمونه‌هایی نظیر ارسال پیام به‌وسیله‌ی تیر، نقّاشی، انگشتر پادشاهی و ترنج‌نوشته اشاره کرد (ر.ک. کتاب‌نامه: خیریّه، ۱۳۸۷). وجود چنین شیوه‌هایی در ارسال پیام، نشانی دیگر از وجود سازه‌ها و بن‌مایه‌های مشترک در این آثار و مستحکم شدن پیوند این آثار با شاهنامه است.

«پس برین معنی مقرر کردند و مکتوبی چنان‌که دانستند در قلم آوردند... ایشان آن مکتوب را در تیری بستند و در سپاه ایران انداختند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۸۷۸؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص ۵۶، ۲۱۰؛ ۱/ص ۲۲، ۴۲، ۴۱). «مثقال خادم از همه‌ی آن کارها آگاهی یافت و همان‌دم نامه‌ای نوشت و همه را شرح داد و گفت

که چهار هزار سوار برای آوردن صیحانه‌ی جادوگر از شهر بیرون رفته‌اند. آن‌گاه نامه را به پیکان بست و آن را انداخت. نامه به میان طلایه افتاد» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۵۵۰؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۲۸۶؛ ۲/ص ۱۲۱۴). «از آن طرف هم، قاضی و سعد مصری از غم مختار شب و روز آرام نداشتند. تا یک روز، مختار فرصت یافته، تیری برگرفت و حال‌ها به زبان عربی بر آن تیر نوشت و به میان شهر انداخت. تیر را پیش سلطان بردند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۴۰۸-۴۰۹).

۲-۲. بن‌مایه‌های ماورایی

یکی از ساختارهای بنیادین داستان‌های حماسی-پهلوانی منثور که مجموعه‌ای از بن‌مایه‌ها را در خود گنجانده است، سازه‌ها و گزاره‌های ماورایی است که در این حوزه از بسامد و تنوع زیادی برخوردار است، تا آن‌جا که گونه‌ای رنگ تخیلی به آن‌ها بخشیده و از فخامت و جزالت بن‌مایه‌های حماسی این دسته از آثار کاسته است. اصل مهم آن‌جاست که همه‌ی آثار این حوزه با کمی تسامح به یک نسبت از بن‌مایه‌های ماورایی استفاده کرده‌اند. در این بخش بن‌مایه‌هایی بررسی شده است که به صورت مشترک در همه‌ی آثار وجود داشته و منطبق بر دو اصل تکرار و برانگیزندگی هستند.

۲-۲-۱. جادوگران: اغراق نیست اگر جادو و جادوان را سازه‌ی شخصیته‌ی مهمی در بن‌مایه‌های ماورایی همه‌ی داستان‌های حماسی-پهلوانی بدانیم، تنها تفاوتی که این سازه در نوع منظوم و منثور داستان‌های حماسی-پهلوانی دارد، چگونگی رویارویی جادوگران با جنگاوران و پهلوانان است، زیرا در متون منظوم (شاهنامه، گرشاسپ‌نامه...) موتیف جادوگری ناگهانی و بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای در رویدادها وارد می‌شود و بسامدی کم دارد، زیرا حماسه‌سرایان از این رمز آگاه بوده‌اند، بسامد چنین گزاره‌ای از جزالت و فخامت سبک حماسی می‌کاهد، اما در داستان‌های منثور مورد بررسی وجود جادو و جادوگران، تنها زمانی است که دشمن در عجز و ناتوانی آمده و توان و توشه‌ی پیکار ندارد در این زمان جادوگران در جبهه‌ی مخالف حق، ظاهر می‌شوند و چنین حالتی با بسامدی فراوان در این دسته از آثار وجود دارد. جادوگری فتی است که داننده‌ی آن می‌تواند به شکل هر جانوری که می‌خواهد درآید، مسافت‌های طولانی را طی کند و در پیکار، سلاح‌هایش گت‌آوری را به کار ببرد. البته جادوگری در این داستان‌ها حرام است و جادوگر گناهکار و رانده‌ی درگاه خداوندی است و از این روی از نام بزرگ یزدان بیم‌ناک است و می‌هراسد (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۸۸: ص ۶).

«ارمن شاه و زلزال گفتند: خوب گفتی اما خودت باید اینکار را بکنی. بر ما معلوم است که اگر صیحانه (جادوگر) نیاید ما از پس این گروه بر نمی آیم و باید خیلی زود برویم» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۵۷۶؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۶۳۷-۶۳۸؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۷۳؛ نقیب الممالک، ۱۳۷۹: ص ۶۳۶).

۲-۲-۲. پریان: از دیگر گزاره‌های مشترک در میان آثار حماسی-پهلوانی منثور می‌توان به پریان اشاره کرد. پری در اساطیر، موجودی است لطیف، بسیار زیبا و از عالم غیرمرئی که با جمال خود انسان را می‌فریبد. در اوستا پریان جنس مؤنث جادو هستند که از طرف اهریمن مأمورند تا پیروان مزدیسنا را از راه راست منحرف کنند. پریان دل‌باخته‌ی پهلوانان می‌شوند و آن‌ها را افسون می‌کنند و با آبستنی و زایش سروکار دارند (ر.ک. سرکاراتی، ۱۳۵۰: ص ۱۸). از مجموعه اشاره‌های مربوط به پری در شاهنامه و کتاب‌های دیگر فارسی و افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه چنین برمی‌آید که در ایران دوره‌ی اسلامی، پری برخلاف باور پیروان آیین زرتشتی به صورت زن اثری بسیار زیبا پنداشته شده که از نیکویی و حتی فرّ برخوردار است؛ حتی گاهی به سبب سود رسانی به مردمان و زیبایی، مقابل دیو و اهریمن قرار می‌گیرد (ر.ک. قنبری جلودار، ۱۳۸۰: ص ۱۵). در حوزه‌ی داستان‌های حماسی-پهلوانی منثور نیز پریان فراوان رخ می‌نمایند.

«تیغو (پادشاه پریان) بر اسبی سوار شده بود که با جادوگری چهار دست و پای اسب مانند سر سگ و سر اسبش نیز مانند سر فیل بود که دو خرطوم داشت که آتش از آن‌ها زبان می‌کشید» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۱۵۱۸). «روحانه پری ترنجی از زر سرخ به دست فیروزشاه داد و گفت این ترنج را بوی کن تا بگویم که چه بوده است. فیروزشاه آن ترنج را بستند و بوی کرد، بیهوش شد، روحانه در حال فیروزشاه را ربود و ناپیدا شد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۷۳۹؛ نیز ر.ک. همان: ۲/ص ۳۹۳؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۳۳؛ نقیب الممالک، ۱۳۷۹: ص ۳۹۸).

۲-۲-۳. دیوان: واژه‌ی دیو که در اوستایی، دَبَوَ (daeva) و هندی باستان، دیوا (devā) خوانده می‌شود. در اوستا، دیوان خدایان باطل یا گروه شیاطین و یا مردمان مشرک و مفسد تلقی شده‌اند. مطابق روایات، دیوان موجوداتی شاخ‌دار و زشت‌رو و حيله‌گرنده و از خوردن گوشت آدمی روی گردان نیستند. اینان اغلب سنگ‌دل و ستم‌کار و از نیروی عظیمی برخوردارند؛ تغییر شکل می‌دهند؛ در انواع فسون‌گری چیره‌دست هستند و در داستان‌ها به صورت‌های دل‌خواه در می‌آیند و حوادثی ایجاد می‌کنند. در ادبیات فارسی، دیو گاهی مرادف اهریمن در اندیشه‌ی ایرانی، و گاه به معنی شیطان در فرهنگ اسلامی و زمانی، به مفهوم غول و عفریت و موجودات خیالی است که در بیش‌تر افسانه‌ها، از جمله سمک عیّار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان تجلی

یافته است (ر.ک. یاحقی، ۱۳۸۶: صص ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳). آن‌ها سنگ آسیا یا صخره‌هایی را که بر تنه‌ی درختی سوار کرده‌اند، به‌جای سلاح به‌کار می‌برند و با کشتن آنان سحرهایی که کرده‌اند، باطل می‌شود (ر.ک. کریستن‌سن، ۲۵۳۵: ص ۱۳۲) در دوره‌ی اسلامی غول که خاستگاه سامی-عربی دارد وارد ایران شده و با دیو درآمیخته است. دیوان نیز یکی از نقش‌مایه‌های مشترک آثار مورد بررسی هستند که در زوایای مختلف داستان نقشی پویا دارند.

«سرانجام بعد از سه شبانه‌روز بجزیره‌ی سگساران که سیه‌دیو پادشاه آنجا بود، رسیدند. ملّاح گفت: ای عالم‌افروز! در جایی سخت افتادیم. اگر هزار جان داشته باشیم یکی را بدر نمی‌بریم» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/صص ۷۴۳، ۷۴۴؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۷۵۹). «آن طرف ملوکان دیو به‌خواستگاری دختر می‌آمد و جاسوسان خبر دادند به‌دیو که دختر به آدمی‌زاد عاشق است. دود ناخوش از روزنه‌ی دماغش زبانه کشید. جمله دیوان قاف را برداشته، آمدند و ریختند در شهر شعیب؛ و شروع به‌قتل و غارت کردند. در یک طرفه‌العین، تمامی مردم شعیب را کشته، دختر را با سید جنید برداشته، متوجّه شهر خود گردیدند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۶۷). «از پشت سر چنان نعره‌ای برخاست که دل امیرارسلان فروریخت. به‌پشت سر نظر کرد، نره‌دیو قوی‌هیکل درشت استخوانی دید سر تا پا چون شیر سفید، شاخ‌ها چون شاخه‌ی چنار قلاج قلاج از کاسه‌ی سرش به‌در رفته، چشمانش چون مشعل سوزان، لیکن دماغش را از بیخ بریده‌اند، دار شمشادی بر دوش دارد که پنج آسیاسنگ بزرگ بر سرش جا داده، فحش و ناسزاگویان از دامنه‌ی کوه سرازیر شده می‌آید» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۵۵۰).

۴-۲-۲. اژدها: واژه‌ی اژدها که در فارسی صورت‌هایی دیگر چون اژدر، اژرها و اژی‌دهاک دارد، به‌معنای ماری عظیم باشد با دهان فراخ و گشاده که عرب آن را «ثعبان» گوید. نام اژدها در اوستا، جزو خرفستران^۶ ذکر شده است و از پدیده‌های اهریمنی است. «اژی» در اوستا و «اهی» در سنسکریت به‌معنی مار است که گاهی با صفت اودروتهراس^۷ آورده شده، یعنی «به‌روی شکم رونده» و گاهی با صفت خشوئو^۸ یعنی «زود خزنده» یا چست و چابک (ر.ک. رستگارفسائی، ۱۳۸۸: صص ۲۸۹، ۲۹۰). یکی از مشخصات اساطیر آریایی آن است که پهلوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبه‌رو می‌شود و به‌پیکار می‌پردازد و این امر به صورت جزیی از حماسه‌های پهلوانی درآمده است (ر.ک. بهار، ۱۳۵۱: ص ۱۴۰). اژدها جانوری است که در اساطیر و ادبیات ملل گوناگون تقریباً با ویژگی‌ها و کارکردهای مشابه وصف شده است. اژدها تجسّدی از اصل شرّ، غاصب و محترک آب، خدای زمین، سرور دنیای زیرزمینی و نگهبان گنجینه‌هاست (ر.ک. هندرسن، ۱۳۵۷:

ص ۱۸۰). اژدها در داستان‌های پهلوانی فارسی همواره در برابر پهلوانی خداپرست قرار می‌گیرد و چون اژدها موجودی اهریمنی است، قهرمان داستان آن را مانعی در برابر آمال خود می‌داند و برای کشتن اژدها از یزدان یاری می‌خواهد و در فرجام بر آن پیروز می‌گردد. همین سرشت اساطیری و اهریمنی اژدها تا امروز در آثار ادب فارسی موجود و از رهرو این سنت است که به‌روایت امیرارسلان نیز راه یافته و امیرارسلان سه بار در جریان داستان با اژدها روبه‌رو می‌گردد.

«دلیلی خواست که نشیمن اژدها را به وی نماید. قاضی و سعد مصری بر سر کوه بلندی رفتند. مختار چون شیری به‌میان مرغزار آمده، نعره‌ای زد که کوه و صحرا به‌لرزه درآمد. اژدها چون نعره شنید از پشته روی به‌مرغزار نهاد و دهان باز کرده چون غار سیاه، پشت او چون پشت پلنگ و نفس از دهان او می‌آمد مانند دود سیاه. چون شیر می‌گریید و از نفس او عالمی می‌سوخت» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۴۰۱). «سهیل حرامزاده ناچار قبول کرد و مرکب پیش دوآند. چندقدمی که پیش رفت و وارد جنگل که شد امیرارسلان صدای مهیبی را شنید که چون صدای توپ لب‌شکسته بلند شد و سهیل وزیر با رنگ پریده گریخت و سر و کله‌ی اژدها چون تکه‌کوهی نمایان شد. شاخ‌ها قلاج‌قلاج از کاسه‌ی سرش به‌در رفته؛ دهان را مثل غار گشوده، دندان‌ها چون خنجر از دهانش درآمد، آتش خرمن‌خرمن از دهانش می‌ریزد و طوری عقب سهیل وزیر نعره‌زنان و عربده‌کنان می‌آید که زهره‌ی شیر نر آب می‌شود... امیرارسلان نامدار مثل شیر زیان ایستاد؛ برابر اژدها آمد، کمان عاج قبضه‌ی طیارگوشه را از قربان جدا کرد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۵۸۳). نیز در این مورد (ر.ک بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۶۴۸).

۲-۳. بن‌مایه‌های عاشقانه

در آثار حماسی جهان نشانه‌های عشق و افکار غنایی بسیار دیده می‌شود و این دسته از کنشهای حماسی، این‌گونه کتب را رونق، شکوه و جلالی خاص بخشیده است، زیرا در آن‌ها تناوری و دلاوری پهلوانان و زیبایی و لطافت زنان و عواطف رقیق به‌هم درمی‌آمیزند و از آن میان عشق به‌همان درجه از قوت آشکار می‌شود که طنطنه و شکوه پهلوانی و رزم‌آزمایی (ر.ک. صفا، ۱۳۸۴: ص ۲۴۴). نقطه‌ی آغازین اغلب داستان‌های حماسی-پهلوانی منثور عشق است، زیرا شاهزادگان در اثر یک سلسله حوادث که معمولاً در خواب یا حالت بیداری اتفاق می‌افتد، با دیدن نقش رخ یار یا با شنیدن اوصاف و کمالات وی، در صدد به‌دست آوردن وی می‌شوند و در این راه پس از رفتن سفرهای طولانی، پشت سر گذاشتن آزمون‌ها و غلبه بر رقیبان و دشمنان

خود، به کام می‌رسند، که البته گونه‌ها و سبک‌های پیوند در این گونه آثار خود محل تحقیق است (ر.ک.

جعفرپور، ۱۳۸۹). باری مهم‌ترین مضمون‌های این بن‌مایه عبارتند از:

۱-۳-۲. سفر: نخستین کنشی که در آثار حماسی-پهلوانی متثور از سوی شاه‌زادگان دل‌باخته رخ می‌نمایاند،

انگیزه‌ی سفر برای دست‌یابی به معشوقه است. در سمک عیّار، خورشیدشاه برای یافتن مه‌پری از شام به چین

می‌رود (ر.ک. ازجانی، ۱۳۸۸: ۱/صص ۲۶-۴۰). در داراب‌نامه فیروزشاه برای یافتن معشوقه‌ی گمنام و

ناآشنای خویش که بر اثر خوابی وی را دیده از ایران به یمن می‌رود (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۱۶-۲۴) یا

مظفرشاه برای به‌دست آوردن توران‌دخت روی به سفر می‌آورد (ر.ک. همان: ۲/صص ۳۷۳). در جنیدنامه نیز سید

جنید برای یافتن رشیده به سفرهایی دور می‌رود، مانند رفتن به کوه قاف و روم (ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰:

۱/صص ۲۴۲-۲۵۱). امیرارسلان نیز برای رسیدن به وصال فرخ‌لقای از مصر به روم و سپس به فرنگ می‌رود

(ر.ک. نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص ۸۰-۱۱۰).

۲-۳-۲. آزمون ازدواج: در جوامع و قبایل کهن یکی از آیین‌های پرتکرار ازدواج، مراسم یا سنت آزمون

خواستگاران است. به این معنا که پدر دختر و یا خود او به شیوه‌های مختلف، خردمندی و اغلب زور و مردی

جوان/جوانان را می‌سنجیدند و هر کس را که از عهده‌ی آزمون/آزمون‌ها برمی‌آمد به دامادی یا همسری

برمی‌گزیدند. منظور از این آزمون‌ها، اطمینان از شایستگی خواستگار و مهم‌تر از آن- مطابق این باور زن-

سالارانه که ازدواج با دختر شاه سبب پادشاهی داماد خواهد شد- تأیید توانایی‌های شهریار آینده بوده است.

در مواردی نیز که پدر با ازدواج دخترش مخالف بوده، با گذاشتن شرط‌های دشوار و آزمون‌های خطرناک

به عمد می‌خواستند خواستگار را ناکام بگذارند و از دست او رها شود (ر.ک. آیدنلو، ۱۳۸۷: صص ۲). بر

پایه‌ی روایات و افسانه‌های ایران، شیوه‌ی آزمون ازدواج به دو گونه بوده است: اگر دختر پهلوان‌بانو و جنگجو

باشد، شرط و آزمون ازدواج، برتری بر دختر در میدان نبرد یا زورآزمایی است و اگر دختر پرده‌نشین و

درباری باشد، پدر دختر با قرار دادن شرط‌ها و آزمون‌هایی خواستگار را می‌آزماید (ر.ک. همو، ۱۳۸۹: صص ۳).

آزمون‌های ازدواج موجود در داستان‌های حماسی- پهلوانی متثور تاریخ ادب فارسی؛ در بستر اجتماعی،

برخاسته از سنت‌های حماسی- پهلوانی ایران و جهان است.^۹ زمینه‌ی اجتماعی- فرهنگی با ارائه‌ی چنین

آزمون‌هایی سعی می‌کند لیاقت و شایستگی شاهزاده و قهرمان داستان را در جهت برقراری پیوند با شاه‌دخت

توجیه کند. در این آزمون‌ها طبقه‌ی خاص و به اصطلاح خاندان‌های شاهی در صدد ازدواج با شاهدخت

برمی‌آیند و بعد اجتماعی نیز با این سنت هماهنگ است (ر.ک. جعفرپور، ۱۳۸۹: صص ۶-۸). آزمون‌های

ازدواج در آثار حماسی - پهلوانی فارسی، به دلیل بسامد بالا و ایجاد برانگیزندگی در مخاطب خود، به گزاره‌ای ثابت در این آثار تبدیل شده‌اند و محلّ تحقیق هستند. آزمون‌های خورشیدشاه در ازدواج با مه‌پری (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۳۸؛ نیز ر.ک. همان، ۱/صص ۵۶-۵۷) و آزمون‌هایی که جثّه در ازدواج خود با پادشاه کشور همسایه دارد (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۸۰۶). نیز آن زمان که در جنیدنامه، به سبب زیبایی رشیده، در میان جوانان قبیله‌ی سید منذر نزاع افتاده است، این آزمون است که موجب پایان یافتن رقابت جوانان می‌گردد (ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۳۰).

۳-۲-۳. جدایی موقت و طولانی: سنت داستانی - حماسی آثار ادبی بیشتر بر آن است که قهرمان و یا شاهزاده پس از ازدواج، طی یک سلسله روابط علت و معلولی از زن و فرزند برای مدتی جدا می‌افتد و یا زن و فرزند از قهرمان/شاهزاده دور می‌افتند و این حالت بارها در سراسر داستان تکرار می‌شود و خود عاملی برای طولانی شدن داستان است.

«منجّمان ماهر و حکیمان چیره‌دست طالع شاهزاده را از هنگام تولدش حساب کردند... حکم آن‌ها این است که شاهزاده از خان و مانش جدا شود و در غربت کارش انجام پذیرد» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/صص ۲۶-۲۷؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۶۵).

۴-۲. بن‌مایه‌های کرامت

کوتاه‌سخن، آن زمان که توانایی و عقل آدمی در داستان‌های منشور، توان و توشه‌ی گشایش کارهایش را ندارد، روی به طلب امداد و گشایش الهی، دارد و گاه در این سیر با راهنمایی و کمک اشخاصی که معمولاً در این آثار پیران، اولیا، زاهدان و گوشه‌نشینان نامیده می‌شوند و یا افرادی چون خضر که تقریباً شخصیتی ثابت و شناخته شده در این آثار است؛ به‌مطلوب دست می‌یابند، که اینان نیز با اعمالی چون پیش‌گویی و انجام کاری خارق‌العاده قهرمانان و پهلوانان را مدد می‌رسانند؛ معمول آن است که لحظه‌ی آغازین وقوع این بن‌مایه با دعا نمایانده می‌شود. تحقّق خواب‌ها و وجود داروهایی خاص از دیگر نموده‌های این بن‌مایه است.

۱-۴-۲. حضور اولیا و زاهدان:

«پیر گفت: برخیز و از درخت روبه‌رو ترنجی بیاور و مغزش را دور بیانداز و پوستش را بخور. من هم از همان می‌خورم و این هیکل بزرگی که دارم از نیروی همان است» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۷۲۵). «خواست بدان‌جا رود و حبیب عطار را بردارد، میسر نشد. اما شنید که خضر(ع) او را بگفت هنوز عمر حبیب عطار به

آخر نرسیده است. بعد از تو، جوانی از نسل تو خواهد آمد و این کارها به دست او گشاده می شود» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۴۱۵)، (نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/صص ۳۸۲، ۶۹۰؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص ۴۹۷، ۴۹۸).

۲-۴-۲. **دعا و اجابت آن:** یکی از مضمون‌های مهم کرامت در داستان‌های حماسی - پهلوانی منثور اعتقاد به - دعا و اجابت آن است که بارها در آثار مشابه و بیش از همه در امیرارسلان مشاهده شده است، این بن‌مایه در امیرارسلان از بسامد بالایی برخوردار است. معمولاً دعا زمانی در ساختار داستان‌ها مطرح می‌شود که نه مخاطب و نه شخصیت داستانی هیچ راه گشایشی در کار خود نمی‌بیند که ناگهان قهرمان سر به دعا برداشته و گشایش کار خود را از خداوند می‌طلبد.

«چون مظفر شاه در آن خندق آتش بماند، گرسنگی بر شاهزاده غالب شد، مظفرشاه گفت درین ورطه که من افتاده‌ام هیچ چاره ندارم مگر یزدان به فریاد رسد که فریادرس بندگان اوست. پس به گریه و تضرع درآمد، زارزار بگریست، گفت الهی به عزت نیکان و پاکان... مرا ازین بلا برهان... به قدرت خدای تعالی یکی باد عظیم برخاست و آن درخت را در حرکت درآورد و از آن درخت میوه‌ای چند بزیر ریخت که هر یک مثل ترنجی بود» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/صص ۳۸۷؛ نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۴۰۷؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۳۰۳، ۲۵۰، ۲۵۲). «مختار به حضرت باری تعالی بنالید و گفت: خداوندا، روا مدار که این کافران بی‌دین مرا هلاک کنند! تو می‌دانی که در دل من چیزی نیست الا محبت علی علیه السلام. چون من به - خورد دیوان روم؟... فی الحال دعای او مستجاب شد که...» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۴۰۷؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۳۰۳، ۲۵۰، ۲۵۲؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص ۲۶۷، ۲۶۶).

۲-۴-۳. **داروهای خاص:** در داستان‌های حماسی - پهلوانی، درختانی و گیاهانی ویژه با خاصیتی درمانی وجود دارند، و عموماً یکی خاصیت بینا کردن چشم و یا این که عیاران با استفاده از آن می‌توانند بوی آدمی خود را از بین برده و در میان پریان درآیند، زیرا در سمک عیار، داراب‌نامه و جنیدنامه پریان به واسطه‌ی لطافت‌شان تنها از راه استنشاق بوی آدمی، او را می‌شناسند. چنین نمونه‌هایی در اساطیر نیز وجود دارد، آن - چنان‌که در تورات توصیف می‌شود: درخت بویا درختی است در بهشت که ثمره‌ی آن میوه‌ی ممنوعه است. آدم (ع) با خوردن میوه‌ی ممنوعه بینایی می‌یابد؛ بودا نیز در دامن درخت بو به بینایی می‌رسد و حقیقت و راه خود را پیدا می‌کند (ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ص ۴۱۹). در بخشی از داراب‌نامه آشوب‌عیار برای کشتن جندله‌ی دیو می‌بایستی بوی آدمی خویش را از بین ببرد.

«(عالم‌افروز) من یادگاری از تو می‌خواهم تا برایم نشانی از تو باشد. پیر گفت: برو و از آن درخت برگی بیاور. عالم‌افروز رفت و از آن درخت برگی نزد پیر آورد. پیر گفت: این برگ را باید در سایه خشک کنی و آن را با دو درم سنگ پیه‌ی گوسفند بیامیزی. معجونی به‌دست می‌آید که مانند داروی چشم است و اگر آن را بر چشم کور مادرزاد بگذاری، به‌قدرت پروردگار، چشم او روشن می‌شود» (ارْجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۷۲۵؛ بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۳۹۷؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۳۹۶).

۴-۴-۲. تحقیق خواب: یکی از پدیده‌های شگفت و پیچیده‌ای که آدمی از دیرباز در باب آن اندیشیده، خواب و رؤیا است. صوری که آدمی در حالت خواب و ناخودآگاهی می‌بیند، بی‌مفهوم و معنی نیست اما معانی آن‌ها، همان معانی و مفاهیمی نیست که در حالت بیداری این صور بر آن‌ها دلالت دارند. یکی از مضمون‌های مهمی که در درک چارچوب کلی آثار ادبی نسبت به آن بی‌توجهی شده، شاید همین مضمون باشد، البته منظور نگارندگان در این بررسی، خواب‌های اخباردهنده است که در فرآیند شکل‌گیری رویدادها، چندین بار در آثار مورد بررسی اتفاق می‌افتد، اما به‌دلیل گستردگی و پراکندگی این مضمون مکرر نقش آن در روایت‌های ممکن نادیده گرفته می‌شود. باور بر آن بوده است که رخدادهای سترگ و تاریخی که در آینده‌ای دور یا نزدیک می‌بایست روی دهند، در رؤیا به‌شیوه‌ای رمزی باز می‌تابند (ر.ک. کزازی، ۱۳۸۷: ص ۷۹) همین باور از گذشته و تا اندازه‌ای در امروز وجود دارد و راویان این آثار از ویژگی شگرف و آیینی خواب و رؤیا به‌خوبی مطلع بوده‌اند، زیرا خواب‌های اخباردهنده، شخصیت‌های داستانی را در آن قسمت خاص از داستان از امور غیرقابل احتراز آگاه می‌کنند یا اطلاعاتی را در نقطه‌ای معین به او می‌رسانند، جزئیات و اطلاعاتی که کسب آن‌ها جز از راه خواب ناممکن است.

«گفت: ای برادر! در خواب دیدم که من با اسبی در گردابی افتاده بودم و اسب مرا می‌چرخاند. تو آمدی و عنان اسب مرا گرفتی و مرا بیرون آوردی. بعد هر دو در آن‌جا ایستاده بودیم و با هم حرف می‌زدیم که ناگهان عقابی آمد و کلاه از سر تو برداشت و به‌هوا پرواز کرد. من از این می‌ترسم. فرخ‌روز گفت: ای شاه! این‌که تو می‌گویی نشانه‌ی فراق است. من به‌پیشواز مرگ می‌روم؛ یا مرا می‌کشند و یا اسیر می‌کنند» (ر.ک. ارْجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۳۶۶، ۳۷۰؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص ۶۸۶).

۵-۴-۲. پیش‌گویی: اصولاً پیش‌بینی شگردی عام در گره‌گشایی داستان‌های حماسی است و از میان انواع آن پیش‌گویی اخترشناسان همواره از دقت بیش‌تری برخوردار بوده است و معمولاً جزئیات رویدادها را نیز در

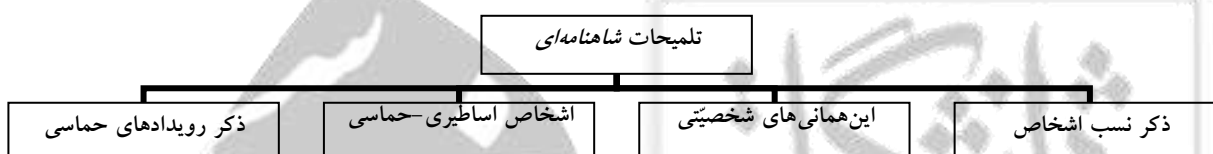
برمی‌گرفته است و برای نمایاندن اهمیت پیش‌بینی اخترشناسان در شکل گرفتن رویدادهای حماسه، یادآور می‌شویم که همه‌ی شاهان ایران‌زمین در دربار خویش اخترشناسانی را به‌کار می‌گمارده‌اند و این سنت بعد از اسلام نیز رایج بوده است (ر.ک. سرآمی، ۱۳۸۳: صص ۵۵۱، ۵۵۰؛ نیز ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۶: ص ۲۴۹). در همه‌ی داستان‌های حماسی-پهلوانی، از اخترشناسانی فراوان سخن آورده شده، زیرا اولاً فضای داستان در محیطی اشرافی است و ثانیاً نویسنده برای توجیه رویدادها به اخترشناسی دست می‌زند، چرا که در این آثار همانند شاهنامه، قضا و قدر فراوان چهره نشان می‌دهد.

«پس، رو به‌شهران وزیر کرد و گفت: وقتی را تعیین کن تا برای اینکار برویم. شهران وزیر اسطراب بدست گرفت و جلوی آفتاب آمد و ارتفاعش را بدست آورد و بیرون آمدن آفتابرا تعیین کرد. هفت ستاره‌ی آسمان-را بسختی آشفته دید. پس آمد و به شاه گفت: ستارگان آشفته‌اند» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۵۳۹؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص ۹۵۲، ۹۵۱، ۱۳۸۹، ۱۳۷۲، ۱۳۷۰؛ بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۵۴۲؛ همان: ۲/صص ۱۵۶۵، ۱۳۸۹، ۱۳۷۲، ۱۳۷۰؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۳۱۸، ۲۱۶؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص ۱۱۰، ۱۰۹).

۳- تأثیر مستقیم شاهنامه‌ی فردوسی در آثار حماسی-پهلوانی متثور. نخل علی زبان ادبی فارسی

گونه‌ها و انواع تلمیحات شاهنامه‌ای: داستان‌های حماسی-پهلوانی فارسی، از نظر پشته‌های فرهنگی-تاریخی در رسته‌ی آثار برجسته‌ی تاریخ زبان و ادبیات فارسی قرار دارند، زیرا از شاهنامه‌ی فردوسی که غنی‌ترین منبع تاریخ نژاد، فرهنگ و ادب ایران است؛ تأثیری مستقیم و غیرقابل انکار، پذیرفته‌اند و جای‌جای زوایای این دسته از آثار، آکنده از تلمیحات شاهنامه‌ای است، رستم به‌عنوان قهرمانی شاخص و پهلوانی حماسی به‌همراه دیگر پهلوانان نامی شاهنامه در رأس این تلمیحات قرار دارند، اینان هستی و ماهیت‌شان به-گونه‌ای تصوّر و تصویر شده است که هر واقعه یا عنصری در پیوند با ایشان می‌تواند به‌هویت و یا چهره‌ای حماسی دست یابد. خویش‌کاری‌های رستم و دیگر پهلوانان شاهنامه، معیار سنجش پهلوانی و قهرمانی قلمداد می‌گردد و همه‌ی قهرمانان داستان‌های پهلوانی متثور پس از شاهنامه از رهرو همانندی شخصیت‌شان و هم‌سانی اعمال‌شان با نمونه‌های شاخص شاهنامه، چهره‌ای حماسی به‌خود می‌گیرند و این شگردی است که راویان و کاتبان آثاری چون سمک عیّار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان آن را سرلوحه‌ی توصیف روایات خویش قرار می‌دهند. البته کاوش در ژرف ساخت این تلمیحات و چرایی کثرت آن‌ها، خود فرصت دیگری

می‌طلبد و در حوصله‌ی این جستار نیست؛ باری نگارندگان با بازخوانی چندباره‌ی این متون، متوجه وجود گونه‌های مختلفی از تلمیحات گشتند که با توجه به شکل کاربرد خاصی که دارند، نمی‌توان مجموع این اشارات و تلمیحات را در دیگر انواع ادبی یافت و به‌یقین مشخصه‌ی خاص و درونی این حوزه است که در چهار بخش، دریافتنی است، این نکته شایان ذکر است که بیش‌تر این اشارات در بطن جنگ و میدان رزم وجود دارند.



شکل (۲): نمودار تقسیم‌بندی تلمیحات شاهنامه‌ای در سمک عیار و داراب‌نامه

(۱) ذکر نسب اشخاص:

«این گنج را برای کودکی گذاشته‌ایم که او این‌ها را برمی‌دارد. نامش فرخ‌روز و از نسل فریدون‌شاه است» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۶۸۰). «جوان‌دوست نشسته و بعضی در خدمت او نشسته و ایستاده، که پهلوان گیتی و مبارز جهان، پهلوان بهزاد بن پیل‌زور بن آذربرزین بن فرامرز بن رستم (بن) زال بن سام رسید به آیین تمام» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۶۵، ۸۸۲، ۲۳؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص ۶۹۴، ۸۵۵، ۱۷۹، ۶۱۰، ۶۱۶، ۶۴۳). «دیگر کسی به میدان نیامد که نعره برآورد و مبارز طلب نمود. پهلوانی بود، او را عروه می‌گفتند، نسب به اسفندیار روین - تن داشت. با خود گفتی اگر رستم زال در این ایام بودی، غاشیه‌ی مرا بر دوش کشیدی» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۹۶).

(۲) این‌همانی‌های شخصیتی:

«ناگهان از کنار هر دو سپاه سواری با اسب به میدان تاخت که کجا رستم دستان، سام نریمان و یا بهمن - درازپا و اسفندیار روین تن یا فرهاد پسر میلاد مانند آن‌ها بودند» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۱۵۱۷). «کوه‌تن رعدآواز یک نعره زد چنان‌که کوه و در و دشت از آواز او بلرزید و آواز طبل و نقاره پست شد... در عقب نعره گفت: کجاست رستم دستان و سام نریمان و مبارزان جهان و پهلوانان ایران و توران» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۶۳۴؛ همان: ۲/صص ۵۲۶، ۳۳۷، ۱۰۷). «برادری دارد چون غضنفر، پهلوانی بی‌مثال و در جهان نام‌دار،

که در روز پیکار از رستم دستان واهمه نکردی... آن پیل تن چنان جوانی است که گویی حمزه‌ی صاحب‌قران زنده شده است، و در میدان کارزار رستم دستان را ماند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۲۱۸، ۴۱۸).

۳) اشخاص حماسی - اساطیری:

«قصری دیدند و به‌در آن قصر آمدند. فرخ‌روز دستی به آن در زد و در باز شد. پس هر دو داخل شدند. پرده‌هایی آویخته دیدند. وقتی از یکی دو پرده گذشتند، تختی را در وسط آن قصر دیدند که یک نفر بالای آن خوابیده بود و طوماری در کنارش افتاده بود. فرخ‌روز خواند که: ای آدمی که به اینجا می‌رسی و نام تو فرخ‌روز است! بدان و آگاه باش که من طهمورث دیوبند هستم. هفتصد سال در اینجا زندگی کردم...» (ارجمانی، ۱۳۸۸: ۲/صص ۸۷۵؛ ۸۸۹، ۷۶۸، ۱۰۳۵، ۹۸۸، ۸۸۱، ۷۹۴، ۷۹۳). «در زیرزمین راهی دیدند و بدان راه درآمدند و مقدار نیم‌فرسنگ برفتند، تا عاقبت به‌سنگ‌خانه‌ای رسیدند، مثل سردابه‌ای؛ در آن سردابه درآمدند، تختی دیدند که در میان آن سردابه زده بودند و شخصی بر بالای تخت در خواب رفته بود و چادر شبی از پرنیان بر روی کشیده و لوحی از بالای سر او آویخته. فیروزشاه آن لوح را به زیر آورد، خطی بر آن لوح نبشته بود:

نبشته چنین بد که هرگز خرد بدین جای و مأوای من نگذرد
چه باشد ز بهر سرای سپنج ندارد دل خویشتن را برنج
منم پور هوشنگ‌شاه بلند جهاندار تهمورث دیوبند...
تو ای پهلوان گُرد جوینده کام که خوانند فیروزشاهت بنام...
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص ۸۲۰)

یکی از نشانه‌های بازمانده از آیین مهر که پیوندی مشترک با شخصیت اساطیری جمشید در داراب‌نامه برقرار کرده است، وجود اصطلاح «خورشیدِ جمشید» است که چندین بار تنها در جریان طلوع و غروب خورشیدِ روز جنگ، به‌کار می‌رود، در سمک عیار این باور، خود را در سوگند به‌نور، نار، زند و پازند نمایانده است. در باب ارتباط جمشید و خورشید این‌گونه دریافت می‌شود که، جمشید در حقیقت اسم دیگری از مهر است و او را باید تجلی دیگری از مهر دانست. مراد قدما هم‌از آیین جمشید، خورشیدپرستی بود. خلقت جمشید، خلقتی نورانی و شگفت‌انگیز، قدرتمند و زیبا است که در این اوصاف، نسبتی با انسان-های دیگر ندارد. و حتی بعضی او را خورشید و آفتاب دانسته‌اند و در ودا او را پسر خورشید گفته‌اند و بدو لقب خورشیدسان داده‌اند (ر.ک. رستگارفسائی، ۱۳۸۸: صص ۲۲۴؛ شمیسا، ۱۳۷۶: صص ۹۹، ۹۷).

«آن شب بگذشت و خورشید جمشید طلوع کرد، خطیب منبر فلک چهارم خطبه به نام روز روشن خواند، شهسوار میدان چرخ زنگاری تاج شهریاری بر تارک سر نهاد و خاتون سپهر زبرجدی پرده‌ی حجاب در روی کشید» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص ۱۳۰؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص ۵۴۲؛ نیز ر.ک. ۱/ص ۶۱۹؛ ۲/صص ۷۳۰، ۶۳۹، ۶۱۸، ۶۰۲، ۳۱۲، ۲۶۱، ۱۴۸). «آن خون سیاوش از خون جم/ چون تیغ فراسیاب در ده» (همان: ۲/ص ۷۳۵). «سوگند خورد که: به خداوند جهاندار و به نور و آتش و زند و پازند که پیمان نشکنند و خیانت نکرده؛ به آن فکر هم نکند و با دوستان آن‌ها دوست و با دشمنان‌شان دشمن باشد» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص ۷۵۸). «به خدمت شاه تاج را نهاد؛ و آن از فریدون شاه بود. از فریدون به سلم مانده بود از سلم به قیصر رسیده بود و جمله‌ی روم و مصر قیمت آن تاج نبود» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص ۲۴۵؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۲۸۷، ۳۰۸، ۳۱۷، ۳۹۰، ۴۴۵).

۴) ذکر رویدادهای حماسی:

«ملک داراب را معلوم باشد که پدر پدیرت اسفندیار بود، در روزگار پدر پدرم ملک جالقوس به ملک روم آمد و درین مملکت روم گرگی عظیم پیدا شده بود، و خلق از آن جانور به زحمت بودند، اسفندیار آن گرگ را بکشت. جالقوس شاه دختر خود را به وی داد که بهمن بزرگ از آن دختر پیدا شد که پدر تو بود» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۲۵۹). «گندمک گفت: ای شاهزاده! ما باید هم چون رستم زال و فرزندش، سهراب جنگ کنیم و هر کس افتاد، او را می کشیم. فرخ روز گفت: رواست» (ارجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص ۹۲۸). «جام شاه گفت: تو خودت فرخ روز را دیده‌ای؟ راهو گفت: آری دیده‌ام. ای شاه! او در میدان جنگ به تمام صفت‌های مردان آراسته است. در شمشیرزنی و گرز زدن، طوری نیست که بتوان وصفش کرد. شجاعت و هیبت او را رستم زال و سام نریمان نداشتند» (همان: ۲/ص ۹۰۲). «چراکه او به همراه خورشیدشاه ده طلسم دیوسفید را گشودند؛ شاید که بیاید» (همان: ۲/ص ۹۶۲).

در داراب نام‌هفرزند «اکوان دیو»، «صندلوس دیو» با نواده‌ی «رستم»، «بهزاد» روبه‌رو می‌گردد و صندلوس در باب انداختن بهزاد از آسمان مانند پدرش اکوان عمل می‌کند:

«کوه تن گفت که اگر صندلوس معلوم کند که از فرزندان رستم کسی بدین مقام آمده است، آن‌کس را به عذاب تمام هلاک کند که پدر او اکوان دیو است که به دست رستم به هلاک آمده است» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص ۶۵۳). «با وجود آن‌که بهزاد خفته بود و از عالم بی‌خبر بود صندلوس را زهره‌ی آن نبود که گرد بهزاد گردد که عظیم از بهزاد ترسیده بود، که از او ضرب خورده بود، که دستش را انداخته بود. با خود گفت چون

کنم که برو دست نهادن نمی‌توان. در خاطرش آمد که پدر من با جدّ این که رستم بود و با او دشمنی داشت، او را خفته دریافت و او را برداشت و در دریا انداخت...صندلوس را ناگاه معلوم شد که بهزاد بیدار شد، از ترس بی‌اختیار بهزاد را با آن درخت در دریا انداخت» (همان: ۲/صص ۷۰۴-۷۰۵). «اینجا باید فرود آمدن که در این نزدیکی پهلوانی هست که او را بتورا می‌گویند. از فرزندان دیو سپید می‌باشد و از جنگ پدران خود که با رستم کرده‌اند ننگ می‌دارد و می‌گوید اگر رستم زال در این دور بودی، به‌مستی او را هلاک کردمی» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص ۴۲۶؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص ۴۲۱).

نتیجه‌گیری

جریان تکوین آثار حماسی - پهلوانی مشور پیش از این به‌عنوان حوزه‌ی ادبی مستقلی در نظر گرفته نمی‌شد، چراکه این آثار و ارزش و جایگاهشان در تاریخ ادبیات فارسی مشخص نبود، حال آن‌که با پژوهش انجام شده؛ این اصل ادبی به اثبات رسید که این آثار جریانی مستقل و حوزه‌ای توانمند هستند که پیرو پاس- داشت هویت ملی و حفظ روحیه‌ی ظلم‌ستیزی ایرانیان به‌وجود آمده‌اند، چارچوب کلی این آثار و الگوی مشترکی که آن‌ها در طی قرن‌ها در خود حفظ کرده‌اند، خود گواهی بر وجود جریانی مستقل در ادب فارسی می‌باشد که عطفاً، از تأثیر بی‌چون‌وچرای شاهنامه‌ی فردوسی نیز برکنار نمانده است، یکی از مهم‌ترین برآیندهای این پژوهش وجود تلمیحات پربسامد و متنوع شاهنامه‌ای در داستان‌های حماسی-پهلوانی مشور است که این گونه در کم‌تر حوزه‌ای با این کیفیت یافت می‌شود و این خود از خصایص ویژه و ذاتی این دسته از آثار است که رنگی ایرانی داشته و پیش از این مغفول بوده است. کاوش پیرامون این جریان ادبی تنها به این موضوع محدود نمی‌شود و بر پایه‌ی بررسی‌هایی که نگارندگان به انجام رسانده‌اند، این حوزه آبخوری است که آثار فراوانی را که همه دارای یک الگو و هدف هستند، در خود جای داده است و شناخت و شناساندن ارزش‌ها و موضوعات محوری این دسته از آثار، خود ضرورت پژوهشی بایسته‌ای است که توجّه محققان ادبی را می‌طلبد.

پی‌نوشت

۱. اولین نمود برجسته‌ی این مطالعات، شش جلد فرهنگ درون‌مایه‌ای ادبیات عامیانه در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت قرن بیستم بود که استیت تامسون آن را تهیه کرده بود. و از دو کتاب درون‌مایه‌ی ادبیات جهانی و موتیف ادبیات جهانی، اثر الیزابت فرنزیل آلمانی را می‌توان دو‌مین جلوه‌ی این توجّهات دانست.

۲. غلامحسین یوسفی نیز این فرض را مطرح کرده است که روایت **سمک عیّار**، در یک زمان خاص به- سبب شهرتی که پیدا کرده بود از نثر به‌نظم درآمد (یوسفی، ۱۳۵۵: ۱/ص ۲۲۱).

۳. معیرالممالک در فصل ششم کتاب **رجال عصر ناصری**، اثر دیگری نیز با عنوان «**زرین‌ملک**» به‌نقیب- الممالک نسبت می‌دهد که تا کنون مورد توجّه نبوده و به‌طبع نیز نرسیده است (ر.ک. معیرالممالک، ۱۳۶۱: ص ۶۳).

۴. «افسانه‌ی پهلوانی: داستان‌هایی که سراسر نبرد اغراق‌آمیز پهلوانان و قهرمانان واقعی و تاریخی یا خیالی را به‌تصویر می‌کشند. این نوع افسانه‌ها میان اسطوره و واقعیت معلّق‌اند؛ مثل **شاهنامه**، **سمک عیّار**، **اسکندرنامه**، **ابومسلم‌نامه**، **امیرارسلان**، **حسین‌کرد شبستری**، **حمزه‌نامه** و **حمله‌ی حیدری**» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ص ۳۷).

۵. گفتار محمود بشیری و طاهره خواجه‌گیری توجّه مرا به این نوع از تقسیم‌بندی نام و ننگ جلب کرد (ر.ک. کتاب‌نامه: بشیری: ۱۳۸۸).

۶. Xrafstra

۷. udaro-thrasa

۸. Xšvaewa

۹. از نمونه‌های این سنت حماسی فراگیر می‌توان به این موارد اشاره کرد: آزمون ازدواج گشتاسب با کتایون، آزمون پرسش سرو (فرمانروای یمن) از پسران فریدون، آزمون فرش رستم برای خواستگاران بانوگشسب و آزمون نبرد دختر رستم با گیو (ر.ک. آیدنلو، ۱۳۸۹: صص ۲-۳).

آیدنلو، سجّاد؛ «بررسی و تحلیل چند رسم پهلوانی در متون حماسی»؛ فصلنامه‌ی تخصصی پیک‌نور زبان و ادبیات فارسی؛ س ۱؛ ش ۱؛ صص ۵-۲۶؛ ۱۳۸۹.

_____؛ «پهلوان‌بانو»؛ مجله‌ی مطالعات ایرانی، س ۷؛ ش ۱۳؛ صص ۱۱-۲۴؛ ۱۳۸۷.

ابوالحسنی‌ترقی، مهدی؛ «تأملی در خنیاگری در ایران باستان»؛ مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان؛ ش ۳۶-۳۷؛ صص ۱۸۳-۲۰۲؛ ۱۳۸۳.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب؛ سمک عیار؛ با مقدمه‌ی محمد روشن، ۲ جلد، چاپ چهارم، تهران: صدای معاصر، ۱۳۸۸.

_____؛ سمک عیار؛ تصحیح پرویز ناتل خانلری، ۵ جلد، چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

ایرمرز، میر هاوارد و جفری گالت هرفم؛ فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی؛ ترجمه‌ی سعید سبزیان مرادآبادی، چاپ اوّل (ویراست نهم)، تهران: رهنما، ۱۳۸۷.

بشیری، محمود و طاهره خواجه‌گیری؛ «نام و ننگ در شاهنامه»؛ فصلنامه‌ی بهار ادب، س ۲، ش ۲، صص ۷۷-۹۵، ۱۳۸۸.

بهار، مهرداد؛ اساطیر ایران؛ چاپ اوّل، تهران: توس، ۱۳۵۱.

بیغمی، محمد بن علی؛ داراب‌نامه؛ تصحیح ذبیح‌الله صفا، ۲ جلد، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۱.

پارسانسب، محمد؛ «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...»؛ مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

فصل‌نامه‌ی نقد ادبی، س ۲، ش ۵، صص ۷-۴۱، ۱۳۸۸.

جعفرپور، میلاد؛ «بررسی سبک محتوایی بن‌مایه‌های حماسی سمک عیار»؛ بهار ادب، س ۴، ش ۱۲، صص ۱۵۷-۱۷۶، ۱۳۹۰.

_____؛ «بررسی سبک و گونه‌های ازدواج در سمک عیار (مقایسه‌ی برخی گزاره‌ها با رویکردهای

فمینیستی)»؛ مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس فصل‌نامه‌ی نقد ادبی، س ۳، ش ۱۱-۱۲، صص ۱۴۳-۱۷۰، ۱۳۸۹.

جیحونی، مصطفی؛ «گوسان یا مهربان»؛ فصلنامه‌ی کتاب‌پاژ، ش ۱۱-۱۲، صص ۱۹-۴۱، ۱۳۷۲.

حاکمی‌والا، اسماعیل؛ «آیین فتوت و عیاری»؛ سخن، ش ۱۹۳، صص ۲۷۱-۲۷۸، ۱۳۴۶.

حسن‌آبادی، محمود؛ «سمک عیار، افسانه یا حماسه؟ (مقایسه‌ی سازه‌شناختی سمک عیار و شاهنامه‌ی فردوسی)»؛ مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، س ۴۰، ش ۱۵۸، صص ۳۷-۵۶، ۱۳۸۶.

خیریّه، بهمن؛ شیوه‌های ارسال پیام در حماسه‌های ایرانی؛ چاپ اول، تهران: فرهنگ مکتوب، ۱۳۸۷.

دهخدا، علی‌اکبر؛ امثال و حکم؛ ۴ جلد، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

ذوالفقاری، حسن؛ «ساختارشناسی بن‌مایه‌های حمزه‌نامه»؛ مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس فصل‌نامه‌ی نقد ادبی، س ۳، ش ۱۱-۱۲، صص ۲۰۵-۲۳۲، ۱۳۸۹.

_____؛ «طبقه‌بندی قصه/داستان‌های سنتی فارسی (نقد و بررسی، شکل‌شناسی و گونه‌شناسی داستان‌های فارسی)»؛

دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد مجله‌ی جستارهای ادبی، س ۴۲، ش ۳، صص ۲۳-۴۵، ۱۳۸۸.

رستگارفسائی، منصور؛ انواع نثر فارسی؛ چاپ اول، تهران: سمت، ۱۳۸۰.

_____؛ پیکرگردانی در اساطیر؛ چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.

رضایی، عربعلی؛ واژگان توصیفی ادبیات؛ چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.

ریپکا، یان و دیگران؛ تاریخ ادبیات ایران؛ ترجمه‌ی کریم کشاورز، چاپ اول، تهران: گوتنبرگ، ۱۳۷۰. ستایشگر، مهدی؛ واژه‌نامه موسیقی ایران؛ دو جلد، چاپ اول، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۵.

سرّامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار؛ چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.

شمیسا، سیروس؛ نگاهی به تاریخ اساطیر ایران باستان (تقریرات مهرداد بهار)؛ چاپ اول، تهران: علم، ۱۳۸۸.

_____؛ انواع ادبی؛ چاپ سوم، تهران: میترا، ۱۳۸۷.

_____؛ طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار (همرا با مباحثی در آیین مهر)؛ چاپ اول، تهران: میترا،

۱۳۷۶. صفا، ذبیح‌الله؛ حماسه‌سرایی در ایران؛ چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.

_____؛ «اشاره‌ای کوتاه به داستان‌گزارى و داستان‌گزاران تا دوران صفوی»؛ مجله‌ی ایران‌شناسی، س ۱، ش ۳، صص ۴۶۳-۴۷۱، ۱۳۶۸.

_____؛ تاریخ ادبیات ایران؛ ۵ جلد، چاپ هشتم، تهران: فردوس، ۱۳۶۶.

طرسوسی، ابوطاهر؛ ابومسلم‌نامه؛ تصحیح حسین اسماعیلی، ۴ جلد، چاپ اول، تهران: معین، ۱۳۸۰.

- فرشیدورد، خسرو؛ درباره‌ی ادبیات و نقد ادبی؛ دوجلد، چاپ اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳
- فلاح، غلامعلی؛ «رجزخوانی در شاهنامه»؛ مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم تهران، س ۱۴، ش ۵۴-۵۵، صص ۱۰۷-۱۳۰، ۱۳۸۵.
- قبادی، حسینعلی؛ «تأثیر شاهنامه‌ی فردوسی بر ادبیات عیاری»؛ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز نشریه‌ی زبان و ادب فارسی، س ۵۰، ش ۲۰۱، صص ۶۳-۹۶، ۱۳۸۶.
- قنبری جلودار، اصغر؛ «سنجش پری در اساطیر ایرانی با جن»؛ پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.
- کریستین سن، آرتور امانوئل. (۲۵۳۵). آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی، ترجمه‌ی احمد طباطبایی، تبریز: دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی و مؤسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران.
- کزازی، میرجلال‌الدین؛ رؤیا، حماسه، اسطوره؛ چاپ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
- _____؛ نامه‌ی باستان (دوره‌ی ۹ جلدی)؛ چاپ پنجم، تهران: سمت، ۱۳۸۵.
- _____؛ آب و آینه (جستارهایی در ادب و فرهنگ)؛ چاپ اول، تبریز: آیدین، ۱۳۸۴.
- گیار، مارینا؛ سمک عیار (جامعه‌ی آرمانی مبتنی بر جوانمردی)؛ ترجمه‌ی عبدالرحمن روح‌بخشان، چاپ اول، تهران: کتاب روشن، ۱۳۸۹.
- محبوب، محمدجعفر؛ ادبیات عامیانه‌ی ایران (مجموعه مقالات درباره‌ی افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)؛ به‌کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
- معیرالممالک، دوستعلی؛ رجال عهد ناصری؛ چاپ اول، تهران: تاریخ ایران، ۱۳۶۱.
- «رجال عصر ناصری»؛ یغما، س ۸، ش ۱۲، صص ۵۵۴-۵۵۶، ۱۳۳۴.
- مقدادی، بهرام؛ فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی؛ چاپ اول، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
- نقیب‌الممالک شیرازی، میرزا محمدعلی؛ کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار؛ پژوهش منوچهر کریم‌زاده، تهران: طرح‌نو، ۱۳۷۹.
- هندرسن، جوزف؛ اساطیر باستانی و انسان امروز؛ ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- یاحقی، محمدجعفر؛ فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی؛ چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۶.
- یاوری، هادی؛ «گزاره‌های قالبی در قصه‌ی امیرارسلان»؛ مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس فصل‌نامه‌ی نقد ادبی، س ۱، ش ۴، صص ۱۵۳-۱۸۸، ۱۳۸۷.

یوسفی، غلامحسین؛ «در آرزوی جوانمردی»؛ دیداری با اهل قلم، ۲ ج، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۵۵.

Hanaway, William; Persian Popular Romances before the Safavied period. Full text & Theses: ۱۹۷۰; [database on-line]. Available diss. Columbia University. [http://www. Proquest. Com](http://www.Proquest.Com) (publication number AAT۷۲۳۳۴۲۳; Accessed March ۱, ۲۰۰۹).



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱