متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۲، (پیاپی ۱۴) تابستان ۱۳۹۱، ص ۶۰- ۳۹

ساختار بن‌مایه‌های داستانی امیرارسلان

میلاد جعفرپور*، دکتر مهیار علوی‌مقدم**

چکیده

بررسی آثار حماسی- پهلوانی منثور فارسی که تحت تأثیر شاهنامه و پیرو سنّت روایی پدید آمده‌اند، یکی از حوزه‌هایی است که در جریان پژوهشی عصر حاضر مورد توجّه قرار نمی‌گیرند. امیرارسلان واپسین نمونهٔ برجسته و اثرگذار جریان زوال‌یافتهٔ داستان‌های روایی فارسی است که در عصر قاجار به‌صورت نقّالی توسّط نقیب‌الممالک شیرازی روایت شده و به‌وسیلهٔ توران‌دخت، فرزند ناصرالدّین‌شاه به‌کتابت درآمده است. تأثیر و نفوذ این داستان در صفوف مختلف اجتماعی- فرهنگی ایران، خود گویای اهمیت و جایگاه این اثر بوده است، امّا درک ارزش محتوایی امیرارسلان، در گرو بازشناخت بن‌مایه‌های ساختاری چارچوب کلّی این اثراست که همانند سایر نمونه‌های مشابه خود، به‌علّت گستردگی و حجم این دسته از آثار، در بطن امیرارسلان گنگ و ناشناخته باقی مانده است. نگارندگان با درک ضرورت انجام پژوهش در زمینهٔ درون‌مایه‌شناسی داستان‌های روایی فارسی و فقر پژوهشی موجود در مورد داستان امیرارسلان، ساختار بن‌مایه‌های داستانی امیرارسلان را در چهار بخش بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز، بن‌مایه‌های حماسی- عیاری، بن‌مایه‌های عاشقانه و بن‌مایه‌های دینی، بررسیده‌اند. مشخّصهٔ اصلی شکل‌گیری بن‌مایه‌ها در این اثر، وجود دو عامل تکرار و برانگیزندگی است. از دیگر ویژگی‌های آشکار این بررسی، تأثیر شاهنامه در امیرارسلان است که در اثر روایت از طریق نقّالی، این پیوند و پیوستگی صورت گرفته است و تلمیحات شاهنامه‌ای موجود در امیرارسلان، خود بیانگر این موضوع می باشد.

واژه‌های کلیدی

امیرارسلان، بن‌مایه‌های داستانی، سنّت روایی، نثر حماسی- پهلوانی.

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم سبزوار (مسئول مکاتبات) milad138720@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم سبزوار m.alavi2007@yahoo.com

تاریخ وصول ۹۰/۷/۶ تاریخ پذیرش ۹۰/۱۲/۶

۱- آشنایی کوتاه با داستان امیرارسلان

امیرارسلان آخرین نمونهٔ بازمانده از جریان روایی داستان‌های کلاسیک فارسی است که جایگاه و اهمّیتی هم‌چند آنان دارد (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۳۵). شکل و چارچوب کلّی (Plot) این اثر از یک سو و وجود بن‌مایه‌ها و مضمون‌های داستانی امیرارسلان از سوی دیگر، سبب پیوستگی و اتّصال این اثر با نمونه‌های ابتدایی آن، آثاری مانند: سمک عیار،[۱] داراب‌نامه،[۲] حمزه‌نامه[۳] و... گشته است. راوی امیرارسلان میرزا محمّدعلی شیرازی معروف به نقیب‌الممالک (محجوب،۱۳۸۳: ۴۳۹؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: دوازده تا چهارده؛ نیز رک. یاوری،۱۳۸۷: ۱۵۹) آخرین نقّال برجسته‌ای است که جایگاه نقابت و نقّالی دربار ناصرالدّین‌شاه را داشته است و جز از امیرارسلان، دو اثر داستانی دیگر با عنوان «ملک‌جمشید: طلسم آصف و حمّام بلور» و «ملک‌زرّین»[۴] از وی در دست است (رک. 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 ناصرالدّین شاه به اتاق نقّالان و نوازندگان باز می‌شده و هنگامی‌که شاه به‌بستر می‌رفته، نقیب‌الممالک، خود را برای نقل آماده می‌کرده و نوازندگان نغمه سر می‌دادند. نقل هر قصّه چندین روز طول می‌کشیده است و قصّهٔ امیرارسلان جزو قصّه‌هایی بوده که شاه بدان علاقه بسیار داشته و سالی یک‌بار آن را می‌شنیده است. در یکی از این نوبت‌ها فخرالدّوله، دختر ناصرالدّین‌شاه بانویی که ادیب، شاعر، شیرین‌سخن و خوش‌خطّ نیز بوده است؛ پنهانی از پشت در اتاق خواجگان، کار ثبت روایت را شروع می‌کند و چون شاه مطّلع می‌شود، بسیار شیفتهٔ این کار می‌گردد و فرمان می‌دهد هر زمانی‌که فخرالدّوله حضور دارد، نقّال‌باشی قصّه را متنوّع‌تر کند تا وی همیشه برای نوشتن، چیزی داشته باشد (معیرالممالک،۱۳۳۴: ۵۵، ۵۶؛ نیز رک. یاوری،۱۳۸۷: ۱۶۰)، تحریر در شرایطی که گفته شد، بی‌شکّ پاک‌نویس و حکّ و اصلاحاتی را به‌دنبال داشته است؛ زیرا گفتار را به‌صورت نوشتار ارائه دادن، خواه‌ناخواه به حکّ و اصلاحاتی می‌انجامد. معیرالممالک که یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدّین‌شاه را نوشته است، فصلی در این کتاب دارد با عنوان شاه و اطفال که این چنین آغاز می‌شود: شش ساله بودم که روزی دایه‌ام مرا به اتاق‌های توران‌آغا و تومان‌آغا دخترهای شاه که بعدها ملقّب به‌فخرالدّوله و فروغ‌الدّوله شدند، برد. وقتی رسیدیم که توران‌آغا به پاک‌نویس نمودن داستان امیرارسلان و خواهرش به‌رنگ کردن یکی از مجالس اسکندرنامه، اشتغال داشتند (معیرالممالک، ۱۳۳۴: ۵۸). بنابراین می‌توان گفت این بانوی ادیب در پدید آمدن امیرارسلان، نقشی اساسی داشته است و عدم توفیق دو اثر دیگر نقیب‌الممالک؛ یعنی ملک‌جمشید و زرّین‌ملک، نسبت به امیرارسلان تأیید دیگری است بر نقش مؤثّری که محرّر و کاتب امیرارسلان در حکّ و اصلاح آن داشته است.

داستان امیرارسلان بر حوادث متنوّع و حیرت‌انگیزی استوار است که برای امیرارسلان رومی پیش می‌آید؛ شاهزادهٔ جوانی که با دیدن تصویر فرّخ‌لقای فرنگی به او دل می‌بازد و برای رسیدن به‌معشوق از تخت و تاج خود، در روم می‌گذرد و در لباس مبدّل، رهسپار دیار فرنگ می‌شود. امیرارسلان در راه رسیدن به‌دلدار خود با موانع گوناگونی، روبه رو می‌شود و در این رویارویی به‌جهانی دیگر می‌رود و بیش از نیمی از ماجرا را، در میان پری‌زادان، دیوان و بنی‌جانان و غولان می‌گذراند، تا آن‌که سرانجام به‌کام می‌رسد.

۲- پیشینهٔ تحقیق

امیرارسلان روایتی است که در آن عشق و آرمان رسیدن به‌معشوق، محوری برای شکل‌گیری شبکهٔ درهم تنیده‌ای از بن‌مایه‌ها و مضامین داستانی گشته است و بر این اساس، امیرارسلان در شمار آثاری همچون سمک عیار، داراب‌نامه،

حمزه‌نامه و... قرار می‌گیرد که البتّه نمی‌توان به‌طور قطع همهٔ آن‌ها را نتیجهٔ تخیل راویان دانست؛ زیرا تحقیقات اخیر (رک. حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۶؛ رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۳۵۴؛ ابوالحسنی ابوالحسنی ترقّی، ۱۳۸۳: ۱۸۴؛ ذکاء، ۱۳۶۶: ۱۰۷؛ جیحونی، ۱۳۷۲: ۲۲) امیرارسلان و آثاری چون سمک عیار و داراب‌نامه را نه‌تنها بازماندهٔ سنّت روایی گوسانان پارتی؛ بلکه نوع منثور آثار حماسی دانسته‌اند، نه برساختهٔ قصّه‌گویان یا افسانه‌ای عاشقانه؛ نگارندگان با در نظر داشتن چنین پژوهش‌هایی از هرگونه پیش‌داوری در مورد تخیلی و یا روایی بودن امیرارسلان پرهیز کرده‌اند. محلّ بحث در این‌باره، فرصت و زمینهٔ پژوهشی دیگری می‌طلبد.

امیرارسلان از بدو پیدایش تاکنون در نزد خاصّ و عام به‌چنان شهرت و محبوبیتی دست یافته است که محجوب در مقدّمهٔ مفصّل خود بر امیرارسلان نوشت، می‌توان امیرارسلان را «مظهر داستان‌های عامّیانهٔ فارسی» نامید (نقیب‌الممالک،۱۳۵۶: مقدّمه۱۶۳) و شاملو می‌نویسد، افسانه‌ای است که از آن می‌توان با عناوین مشهورترین و شیرین‌ترین داستان عامّیانهٔ فارسی یاد کرد (شاملو،۱۳۷۷: ذیل امیرارسلان). به‌نظر می‌رسد، مهّم‌ترین دلیل شهرت این اثر، بن‌مایه‌های متفاوت و متنوّع در آن است. از آن‌جایی‌که از این داستان نقل گفته می‌شده است و شنوندگان نقّالی هم افرادی از اقشار گوناگون بوده‌اند، راویان و نقّالان این قصّه سعی می‌کردند، برای جذب شنوندگان بیش‌تر، از بن‌مایه‌های متنوّعی، در این اثر استفاده کنند تا هر شنونده‌ای متناسب با ذوق شخصی و علاقه‌ای که به هر نوع داستانی دارد، به‌سوی این داستان جذب شود. این کار، هم سبب شهرت و محبوبیت امیرارسلان گشته و هم باعث غنی شدن بار روایی و تخیلی آن شده است. از شمار اندک پژوهش‌های موجود در مورد این داستان، می‌توان به این موارد اشاره کرد: در پژوهشی سبک‌شناختی و دستوری، محمود فتوحی رودمعجنی و هادی یاوری (۱۳۸۸) به‌نمایاندن تفاوت سبک نثر امیرارسلان و ملک‌جمشید، بر پایهٔ نقش بافت و مخاطب پرداخته‌اند (رک. منابع). در مقاله و گستره‌ای دیگر، هادی یاوری (۱۳۸۷) گزاره‌های قالبی موجود در امیرارسلان را مورد بررسی قرار داده است (رک. منابع). محمّدجعفر محجوب (۱۳۸۳) در مجموعه مقالاتی، گردآوری شده با عنوان برنهادهٔ ادبیات عامّیانهٔ ایران به تحقیق دربارهٔ داستان‌ها و آداب و رسوم مردم ایران پرداخته است و نخستین گام را در راه بازشناسی و معرّفی اوّلیهٔ داستان امیرارسلان برداشته است (رک. منابع: ذوالفقاری)، همو (۱۳۵۶) مقدّمه‌ای نیز بر داستان امیرارسلان نوشته است. کریستف بالایی نیز در پژوهشی (۱۳۷۷) دربارهٔ رمان فارسی به‌چگونگی پیدایش روایت امیرارسلان پرداخته است (رک. منابع).

۳- روش تحقیق

با پیش چشم داشتن این پیشینهٔ پژوهشی، نگارندگان در این مقاله کوشیده‌اند، ساختار بن‌مایه‌های داستانی موجود در امیرارسلان را که گذشته از بسامد بسیار بالای آن‌ها، به‌سبب پراکندگی و گستردگی‌شان در جای‌جای اثر، ناشناخته و گنگ مانده‌اند، در چهار بخش بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز، بن‌مایه‌های حماسی و عیاری، بن‌مایه‌های عاشقانه و بن‌مایه‌های دینی، بنمایانند. از دیگر نکات مهّم ساختار بن‌مایه‌های امیرارسلان که خاصّ داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی است، پیوند و پیوستگی آشکار این اثر با شاهنامه است که تلمیحات شاهنامه‌ای پربسامد موجود در آن، خود گواهی بر تأثیر شاهنامهٔ فردوسی در این اثر بوده است. روش تحقیق در این مقاله، بررسی موردی و گونه‌شناختی است که در جهت نشان دادن ارزش‌ها و ویژگی‌های خاصّ این اثر انجام شده و نتایج آن به‌شکل توصیفی و تحلیلی ارائه شده است. در اغلب موارد، نویسندگان، نیم‌نگاهی نیز به صورت تطبیقی داشته‌اند و به اثر یا آثار مشابهی اشاره کرده‌اند که این

بن‌مایه‌ها در آن‌ها به‌کار رفته است. تا کنون در مورد ارزش داستانی امیرارسلان و ساختار بن‌مایه‌های موجود در آن تحقیق و پژوهشی به انجام نرسیده است و نگارندگان در این مقاله، فقر پژوهشی موجود را در نظر داشته‌اند.

۴- گذری بر بن‌مایه

در مطالعات نقد ادبی امروز، موتیف (Motif) که در بیشتر ترجمه‌های ادبی فارسی معادل‌های بن‌مایه، مایهٔ اصلی و نقش‌مایه برای آن برگزیده شده است؛ یکی از مقوله‌های مهّم مورد بحث در حوزهٔ درون‌مایه شناسی و بررسی آثار و سیر اندیشهٔ صاحب اثر، تحلیل سطح محتوایی اثر، دریافت رابطهٔ صورت و محتوا و بسیاری عملکردهای گوناگون دیگر است، که علاوه برادبیات، در دیگر حوزه‌ها نیز، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

بن‌مایه‌های داستانی عبارت‌اند از: عناصری ساختاری- معنایی از نوع: کنش‌ها، اشخاص، مضامین، مفاهیم و نمادها در داستان‌ها که بر اثر تکرار به‌عنصری تیپیک و نمونه‌وار بدل می‌شوند. بن‌مایه‌ها در موقعیت روایی خاصّی و اغلب به‌سبب تکرارشوندگی، برجستگی و برانگیزندگی، معنایی ویژه می‌یابند و حضورشان در داستان موجب بسط حجمی، زیبایی روایت و تقویت جاذبهٔ داستانی و درون‌مایه‌ای آن می‌شود (رک. پارسانسب، ۱۳۸۸: ۲۲؛ رضایی،۱۳۸۲: ۲۱۴). بن‌مایه‌ها علاوه بر صفت تکرارشوندگی و برجسته‌نمایی، حرکت داستانی را می‌آفرینند و یا دست کم در این حرکت اثر دارند (پارسانسب،۱۳۸۸: ۲۶). بن‌مایه‌ها ممکن است در یک یا چند قصّه هم‌زمان، یا در گونه‌ای خاصّ از داستان‌ها، یا در آثار داستانی یک دوره یا دوره‌های مختلف و در مواردی در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدّد، حضور یابند (همان،۲۳).

عاملی که سبب شکل‌گیری و تدوین بن‌مایه در امیرارسلان گشته، به‌طور حتم میزان بسامد و تکرار مضمون‌ها است، که در برخی از نمونه‌ها، ویژه و کارا افتاده است، حال آن‌که در دیگر آثار مشابه خود، مانند سمک عیار، داراب‌نامه و حمزه‌نامه چنین نیست، برای مثال، در امیرارسلان، بسامد موجود در بن‌مایه‌هایی چون طلسم، جادوگری و حضور جنّ و پری را، نمی‌توان با هیچ یک از آثار فوق‌الذّکر مقایسه کرد و علّت این امر را باید در جریان نهضت ترجمه[5] و آشنایی ایرانیان با رمانس‌های اروپایی دانست؛ زیرا راوی در چارچوب داستانی امیرارسلان، از الگوی بن‌مایه‌ای آثاری چون سمک عیار و داراب‌نامهتا حدودی می‌گسلد و به‌گونه‌ای مشهود و آشکار، هم‌گام با مضمون‌هایی چون جادوگری، طلسم و... می‌گردد که نقش‌مایه‌ای رایج در رمانس‌های اروپایی است، در عین حال باید این نکته را به‌یاد داشت که با کمی تسامح بن‌مایه‌های موجود در امیرارسلان پیرو همان ساختار آثار داستانی پیش از خود است و بر این اصل استوار است که بن‌مایه، مضمون، شخصیت یا الگوی کلامی‌ای است که در ادبیات یا فرهنگ قومی تکرار می‌شود (رضایی،۱۳۸۲: ۲۱۴؛ نیز رک. داد،۱۳۸۷: ۸۵؛ ایبرمز،۱۳۸۷: ۲۵۶).

گفتنی است بن‌مایه‌های موجود در امیرارسلان از تنوّع و پیچیدگی خاصّی برخوردار است که البتّه ویژگی ذاتی همهٔ داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی است؛ از این رو طبقه‌بندی آن‌ها نیازمند شناسایی عناصر مهّم و برجسته‌ای است که از دو ویژگی بسامد و اثرگذاری برخوردار باشند.

۵. ساختار بن‌مایه‌های امیرارسلان

۵-۱. بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز

یکی ازپایه‌های بنیادین بن‌مایه‌های داستانی امیرارسلان- با بسامد درخورتوجّه- مضمون‌های شگفت‌انگیزاست. در این

اثر، مضمون‌هایی چون یافتن گنج، گشودن طلسم‌ها، جن، پری، چاه، دریا، کوه، شهرهای افسانه‌ای و حیوانات وجود دارند که نمی‌توان استنباطی معمولی و عادّی از آن‌ها داشت، چراکه این مضامین در محور خارق‌العاده و شگفت‌انگیز داستان جریان دارند و همین پوشش فراطبیعی و بسامد بالای این عناصر و تأثیر انکارناپذیرشان سبب شکل‌گیری بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز امیرارسلان گشته است.در این بخش به‌پاره‌ای از این مضمون‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۱-۵. جادوگری: مضمون جادو و جادوان، در بیش‌تر داستان‌های اولیهٔ فارسی، به‌عنوان حربه‌ای جنگی مشاهده می‌شود و عنصری جداناپذیر به‌شمار می‌آید و بهره‌گیری راویان این داستان‌ها از شاهنامه را نیز نباید از نظر دور داشت؛ زیرا خاصیت جنگ در همهٔ آثار حماسی- پهلوانی این‌چنین است، آن زمان‌که لشکریان از چیرگی و غلبه بر هماوردان خود باز می‌مانند، به‌جادوگران روی می‌آورند و حضور اینان در داستان‌ها، گذشته از آشکار ساختن چهرهٔ منفی گمارندگان‌شان، پویایی و رنگ دیگری به‌داستان می‌بخشد و مخاطب را از یکنواختی بدر می‌آورد. خالی از اغراق نیست، اگر بگوییم نه‌هیچ؛ بلکه کمتر نمونه‌ای در زبان فارسی، این مضمون را به‌پایهٔ فراخی، گستردگی و بسامد بالای امیرارسلان، در خود گنجانده و تقریباً اغلب رویدادها و حوادث این اثر در تقابل و رویارویی امیرارسلان با جادوگران سپری می‌شود، البتّه همان‌طور که پیش از این ذکر کردیم، نباید اثرپذیری راوی این داستان را از رمانس‌های ترجمه شدهٔ اروپایی، فراموش کرد (در این زمینه رک. یادداشت ۵).

«بدان‌که این باغ منزل و مکان ریحانه‌بانو خواهر خداوند شیر گویاست؛ من مرجانه‌بانو نام دارم و دختر ریحانه هستم. مادر من چنان ساحری است که اگر لب بر هم زند، زمین و آسمان را به‌هم دوخته می‌شود و همان است که به‌صورت اژدها شد و تو را گرفت. حالا به‌خون تو تشنه است و یک قطرهٔ خون تو را با عالمی برابر می‌داند. بخصوص از وقتی که شنیده است، شیر گویا را کشته‌ای کمر به‌قتل تو بسته است» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۶۳۶). «پدرم گفت ملکه! فولاد زره دیو چگونه با آن همه شجاعت و ساحری به این آسانی که تو می‌گویی در دست بنی‌آدم بیست‌ساله کشته شد؟ اگر به‌قوّت بازو حریف او نبود می‌خواست به‌علم سحر چاره کند. خودت اگر لب بر هم زنی دنیا را به آتش سحر می‌سوزانی؛ چرا او را سحر نکردی؟» (همان، ۴۷۹). «فولادزره دیو حرامزاده‌ای است که در شجاعت و زور بازو در زیر قبّه‌ی قمر مانند ندارد و هیچ‌کس نیست که در میدان رزم با او بتواند مقابل شود. علاوه بر شجاعت ساحری است که اگر لب بجنباند زمین و آسمان را به‌هم می‌دوزد و مادری دارد که در ساحری نظیرش در تمام دنیا پیدا نمی‌شود اگر بخواهد در نیم ساعت دنیا را کن‌فیکون می‌کند» (همان،۴۱۲).

۲-۱-۵. پیش‌گویی: بهره‌گیری از سخنان اخترشناسان یکی از شگردهای پرداخت حماسه است. با آن‌که پژوهش راز سپهر در اندیشهٔ اساطیری ایران کاری ناستوده به‌شمار آمده است، همه جا قهرمانان حماسه از سر استیصال به این کار دست یازیده‌اند (رک. کویاجی،۱۳۸۰: ۹۹؛ سرّامی،۱۳۸۸: ۵۵۰). اصولاً پیش‌بینی شگردی عام در گره‌گشایی داستان‌های حماسی است و از میان انواع آن پیش‌بینی اخترشناسان همواره از دقّت بیشتری برخوردار بوده است و معمولاً جزییات رویدادها را نیز در برمی‌گرفته است. برای نمایاندن اهمیت پیش‌بینی اخترشناسان در شکل گرفتن رویدادهای حماسهٔ ملّی ایران یادآور می‌شویم که همهٔ شاهان ایران زمین در دربار خویش اخترشناسانی را به‌کار می‌گمارده‌اند و این سنّت بعد از اسلام نیز، رایج بوده است (سرّامی، ۱۳۸۳: ۵۵۱،۵۵۰). در امیرارسلان نیز به مانند همهٔ داستان‌های حماسی- پهلوانی، از اخترشناسان، فراوان سخن به‌میان آورده شده است زیرا اوّلاً، فضای داستان در محیطی اشرافی است و ثانیاً،

نویسنده برای توجیه رویدادها به اخترشناسی دست می‌زند، چراکه در امیرارسلان هم، مانند شاهنامه، سمک عیار، داراب‌نامه و حمزه‌نامه، قضا و قدر فراوان چهره نشان می‌دهد. در امیرارسلان، همواره در آغاز هر رویداد، یکی از وظایف اخترنگر، نگریستن به‌طالع و بیان آیندهٔ شاه، شاهزادگان و پهلوانان است و حوادث پسین داستان همیشه مطابق روایتی است که پیشگویان امکان و حتّی قطعیت وقوع آن را ابراز می‌دارند. طالع یا زایجه، وسیله‌ای است که به‌مخاطب می‌فهماند، داستانی که روایت می‌شود چه تحوّلاتی خواهد یافت، و در عمل نیز هرگز خلاف آن روی نمی‌دهد. طالع، که به‌هنگام تولّد معین و مشخّص می‌شود – و البتّه امتیازی است که فقط اشراف و صاحبان قدرت از آن برخوردار هستند– خطوط اصلی مسیری را که حوادث داستانی آینده خواهد پیمود، نشان می‌دهد و از همین روست که کلود برموندClaude Bremond یکی از پنج «منطق روایت ممکن» در داستان را پیش‌گویی و اخترنگری می‌داند (رک. گیار،۱۳۸۹: ۱۳۷؛ Bremond, 1964:60)، اصلی که در همهٔ‌آثار حماسی– پهلوانی بدان توجّه شده و راویان بخوبی از این عمل‌کرد آگاه بوده‌اند. راوی امیرارسلان نیز با پیروی از چنین آیینی، در اوایل داستان از طریق اخترنگری و پیشگویی، صورت مختصر و کوتاه روایت ممکن کلّ داستان را، بیان می‌کند.

«خواجه شادی‌کنان از جا برخاست و رفت در اتاق دیگر نشست. تختهٔ رمل را از بغل بیرون آورد و تخته را به‌رمل زد و اسطرلاب را در برابر آفتاب نگاه داشت، ستارهٔ طفل را ملاحظه کرد؛ دید اگر این طفل در این ساعت به‌دنیا بیاید خواه پسر باشد خواه دختر، پیشانی او درفش کاویانی است و بخت و اقبال او را هیچ یک از سلاطین روزگار ندارند... ستارهٔ این پسر چون خورشید رخشان است و اقبالی دارد که اگر در برابر صدهزار لشکر بایستد از آن صدهزار یکی زنده برنمی‌گردد و ستارهٔ این پسر خیلی بلند است... من شصت کرور ثروتم بدهم و شما سی‌هزار نفر سپاه بدهید تا ارسلان را بردارم، ببرم. در رمل چنین دیدم که روم و فرنگ را مسخّر خواهد کرد... » (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۵۸، ۸۰).

۳-۱-۵. طلسم‌شکنی: طلسم ازتلسمای یونانی (Talesma) است که در انگلیسی و فرانسه نیز صورت (Talisman) یافته و عملی است بیرون از عادت که مبدأ آن را قوای فعّالهٔ آسمانی و قوای منفعلهٔ زمینی دانند و بدان، امور عجیب و غریب پدید آید. طلسم می‌تواند عملی فوق عادت باشد یا نوشته‌ای شامل اشکال و ادعیه که به‌توسّط آن عملی خارق عادت انجام دهند. علم طلسمات را لیمیا هم گفته‌اند که از زمرهٔ علوم خمسهٔ محتجبه[۶] است (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۵۷۸). در امیرارسلان طلسم حضور پویایی دارد و معمول آن است که مانعی برای پیش‌روی قهرمان داستان، امیرارسلان، به‌حساب می‌آید. گاه طلسم شکل و صورتی است که بر سر خزاین و صندوق‌ها تعبیه می‌شود و یا طلسم عالمی خلق‌شده است که امیرارسلان وارد آن می‌شود و تا آن زمان‌که طلسم را گشاید در آن محبوس باقی می‌ماند و یا قلعه‌هایی که امیرارسلان باید برای رهایی یارانش آن‌ها را بگشاید، به‌وسیله‌ی طلسم غیرقابل دسترس مانده‌اند، گشودن هر طلسم در این اثر، شکلی متفاوت دارد و اغلب پس از هر گشایش، گنجی فراوان نصیب امیرارسلان می‌شود و از شمار بسیار طلسم‌های موجود در امیرارسلان به‌نمونه‌های ذیل می‌توان اشاره کرد.

«چون عاشق ملک‌شاپور بودم، خداپرستی اختیار کردم؛... فولادزره دیو او را با وزیر و امیرانش تبدیل به‌سنگ کرده است... و من فهمیدم تو کشندهٔ او و نجات‌دهندهٔ ملک‌شاپور هستی... امیرارسلان گفت ملکه! در این صورت چرا مرا از رفتن به‌قلعهٔ سنگ‌باران منع می‌کنی؟ ماه‌منیر گفت قلعهٔ سنگ‌باران طلسم است از جوانی تو حیفم می‌آید؛ می‌دانم به‌پای قلعه نرسیده کشته می‌شوی... ماه‌منیر گفت قلعه‌ی سنگ‌باران طلسم است؛ به‌پانصدقدمی قلعه که می‌رسی سری تا کمری

از قلعه بیرون می‌آید؛ قلّاب‌سنگی در دست دارد و نعره می‌کشد و دستش را حرکت می‌دهد که برگرد؛ اگر آن آدم به طرف قلعه می‌رود، برنگشت سنگ را رها می‌کند. تا سنگ از فلاخن آن زنگی رها شود به یک مرتبه سنگ‌های ده‌منی و بیست‌منی مثل باران از برج و باروی آن قلعه بر سر آن شخص می‌بارد... خود را در قلعه‌ای دید که دور تا دور قلعه حجرهٔ بسیاری هست... دید هیچ چیز در گنبد نیست، سوای گاوصندوق بزرگی که در وسط گنبد نهاده‌اند... تا عصر هر قدر معطّل شد که شاید در صندوق باز کند یا صندوق را از گنبد بیرون بیاورد، نتوانست. ناچار صندوق را همان‌جا گذاشت... ناگاه در بالای گنبد چشمش بر همان عقاب شیاه افتاد که بالای درخت بود. دید سر به‌زیر بال خود کشیده در خواب است. تیری از ترکش درآورد... تیرورش‌کنان بر سینهٔ عقاب نشست... دید دسته‌کلیدی به‌قدر صد کلید طلا به ردن عقاب بسته است؛ کلیدها را از گردن عقاب گشود، که از برابرش پیرمرد زاهد نمایان شد،... گفت فرزند مبارک باد بر تو برهم زدن دستگاه طلسم قلعهٔ سنگ‌باران» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۴۹۰،۵۰۹، ۵۱۰).

۴-۱-۵. پری: پری در اساطیر، موجودی است لطیف، بسیار زیبا و از عالم غیرمرئی، که با جمال خود انسان را می‌فریبد. در اوستا پریان جنس مؤنّث جادو هستند که از طرف اهریمن مأمورند تا پیروان مزدیسنا را از راه راست منحرف کنند. پریان دلباختهٔ پهلوانان می‌شوند و آن‌ها را افسون می‌کنند و با آبستنی و زایش سروکار دارند (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۱۸). از مجموعهٔ اشاره‌های مربوط به‌پری در شاهنامه و دیگر آثار فارسی و افسانه‌ها و داستان‌های عامّیانه چنین برمی‌آید که در ایران دورهٔ اسلامی، پری برخلاف باور پیروان آیین زرتشتی به‌صورت زن اَثیری بسیار زیبا پنداشته شده است که از نیکویی و حتّی فرّ برخوردار است؛ حتّی گاهی به‌سبب سودرسانی به‌مردمان و زیبایی، مقابل دیو و اهریمن قرار می‌گیرد (قنبری جلودار، ۱۳۸۰: ۱۵). در امیرارسلان پریان گذشته از ویژگی‌های ذکرشده یاریگر و همراه امیرارسلان هستند نه دشمن وی، جادوگران که نیروی شرّ این اثر هستند با پریان دشمن‌اند و پس از شکست به‌جنّیان پناه می‌برند و جنّ و پری سرزمینی مخصوص خود دارند و هر دو در تقابل با یکدیگر قرار دارند؛ امّا برخی از پژوهش‌ها برآنند که در داستان‌های پریان ایرانی، پری با جن در می‌آمیزد و حتّی گاه پری داستان‌های عامّیانه با جنّ و توصیفاتی که از آن در دست است، مطابقت بیش‌تری دارد (رک. ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۶۱۸-۶۲۱)، امّا شواهد بسیاری در سمک عیار، داراب‌نامه و امیرارسلان وجود دارد که پری متمایز از جنّ است و جنّیان اغلب دشمن آدمیان‌اند و پریان دوست و یاریگر انسان‌ها هستند.

«پادشاه گفت جوان! بدان‌که این‌جا خاک پریزاد است و این شهر از بناهای سلیمان پیغمبر است. اسم این شهر، شهر صفاست. اسم این مملکت هم دشت صفاست و اسم من ملک‌اقبال‌شاه است. ما از جنس پریزادیم و جز تو آدمیزادی در این شهر نیست. من به‌وجود تو محتاج شدم و فرستادم تو را آوردند. حالا بگو ببینم تو ملک‌ارسلان شاه پسر ملک‌شاه رومی هستی یا تو را عوضی آورده‌اند... اقبال‌شاه گفت فرزند! اگر می‌ترسی ما دشمن تو باشیم و اسم خودت را پنهان می‌کنی به‌جلال خدا سر مویی در این شهر کسی با تو دشمنی ندارد و گرهی به‌کار ما افتاده است که از دست تو گشوده می‌شود و تو را برای مطلبی به اینجا آوردم. اگر ارسلان هستی تو را به‌خدای هجده‌هزارعالم ما را معطّل مکن» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۳۹۸). هنگامی‌که فرّخ‌لقا دختر پطرس‌شاه توسّط قمر وزیر تهدید می‌شود، آصف‌وزیر در سرزمین پریان به آنان کمک می‌کند «امروز از اوّل خاک پری‌زاد تا آخر خاک بنی‌جان و هزار طاق سلیمان که آخر کوه قاف است کاهنی مثل من پیدا نمی‌شود... شمس وزیر به‌نزد من آمد امداد خواست و من این دوازده دانه یاقوت را که کاهنان

پری‌زاد اسم‌ها بر آن نقش کرده بودند و به‌گردن منظربانو دختر ملک شاهرخ شاه پری بود از او گرفتم و از نو کاهنان را جمع کردم گردن‌بند را طلسم کردیم؛ دادم به شمس‌وزیر به‌گردن فرّخ‌لقا بست؛ دیگر قمر وزیر به‌واسطه‌ی گلوبند نمی‌توانست نزدیک دختر برود» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۴۱۰،۴۱۱).

۵-۱-۵.دیو: واژهٔ دیو در اوستایی، دَئوَ (daeva) و در هندی باستان، دیوا (devā) خوانده می‌شود. در اوستا، دیوان خدایان باطل یا گروه شیاطین و یا مردمان مشرک و مفسد تلقّی شده‌اند. مطابق روایات، دیوان موجوداتی شاخ‌دار و زشت‌رو و حیله‌گرند و از خوردن گوشت آدمی رویگردان نیستند، اینان اغلب سنگدل و ستمکار و از نیروی عظیمی برخوردارند؛ تغییر شکل می‌دهند؛ در انواع فسون‌گری چیره‌دست هستند و در داستان‌ها به‌صورت‌هایی دل‌خواه در می‌آیند و حوادثی ایجاد می‌کنند. در ادبیات فارسی، دیو گاهی مرادف اهریمن در اندیشهٔ ایرانی، و گاه به‌معنی شیطان در فرهنگ اسلامی و زمانی، به‌مفهوم غول و عفریت و موجودات خیالی است که در بیشتر روایت‌های عامّیانه، از جمله سمک عیار و داراب‌نامه و امیرارسلان تجلّی یافته است (یاحقّی،۱۳۸۶: ۳۷۱،۳۷۲،۳۷۳). آن‌ها سنگ آسیا یا صخره‌هایی را که بر تنهٔ درختی سوار کرده‌اند، به‌جای سلاح به‌کار می‌برند و با کشتن آنان سحرهایی که کرده‌اند، باطل می‌شود (کریستین‌سن، ۲۵۳۵: ۱۳۲). در دورهٔ اسلامی غول که خاستگاه سامی- عربی دارد وارد ایران شده و با دیو درآمیخته است. در امیرارسلان الهاک دیو و فولادزره دیو از نمونه‌های پویا و فعّال دیوان هستند که جملهٔ توصیفات فوق را در خود نمایان ساخته‌اند.

«از ترس خود را به‌تنهٔ درختی چسباند. از کنار درخت نگاه کرد و دید آن سیاهی آمد و آمد تا رسید به‌دم خندق. از تختهٔ پل گذشت؛ بطوری خم شد که دماغش به‌زمین خورد؛ خود را با هزار زحمت داخل دروازه کرد و از دهلیز گذشت. همین‌که داخل باغ شد، قد راست کرد و یک نعره از دل برکشید. چشم ارسلان بر عفریت قوی‌هیکل و انبوه شاخی افتاد که قد مثل منار و بازوها چون شاخ چنار، سر به‌طریق گنبد دوّار و شاخ‌ها قلاج‌قلاج از کاسهٔ سرش به‌در رفته، دو چشمش چون دو مشعل سوزان، دهانی مثل غار و دندان‌ها از چاک لب به در رفته، دار شمشادی از هفت‌سنگ آسیا بر دوش، می‌غرّد و می‌آید» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۳۶۵). «از پشت سر چنان نعره‌ای برخاست که دل امیرارسلان فروریخت. به‌پشت سر نظر کرد، نرّه‌دیو قوی‌هیکل درشت‌استخوانی دید سر تا پا چون شیر سفید، شاخ‌ها چون شاخهٔ چنار قلاج‌قلاج از کاسهٔ سرش به در 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» (همان، ۵۵۰).

۶-۱-۵. چاه: در روایت‌های پهلوانی منثور فارسی که از بن‌مایه‌هایی شگفت‌انگیز برخوردار هستند، چاه مسکن دیوان است[۷]. در امیرارسلان چاه نه‌تنها محلّ زندگی دیوان است؛ بلکه امیرارسلان با ورود به این چاه‌ها وارد عالمی دیگر می‌گردد و در حقیقت چاه حلقهٔ اتّصالی برای این ورود است.

«باید از آن چاهی که در قلعهٔ سنگ دیدی پایین بروی تا به‌دشت فازهر برسی که در هر وجب آن صحرا عفریت و غول و ساحر و جن و لاقیس خوابیده است؛ همه هم از یاران فولادزره و مادرش هستند؛... به‌محض این‌که قدم از چاه سنگ پایین بگذاری هر تیکهٔ گوشتت به‌دست ده نفر عفریت و جمع ساحران می‌افتد... چهار عفریت تخت را بلند کردند به‌چاه سرازیر شدند. امیرارسلان صداهای عجیب و غریبی می‌شنید که نزدیک بود زهره‌اش در ملک بدن آب شود

و بوهای متعفّن به‌مشامش می‌رسید. هرچه پایین‌تر می‌رفتند صداها بیش‌تر و مخوف‌تر می‌شد، به‌طوری که تاب بر امیرارسلان نماند و مدهوش شد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۴۴۰،۴۳۷).

۷-۱-۵.حیوانات: یکی از عناصر سازه‌ای مهّم در امیرارسلان، رویارویی قهرمان داستان باگونه‌های مختلفی از حیوانات است که گاه ویژگی‌هایی انسانی دارند و گاه یکسره حیوان‌اند و در دستهٔ خوارق عادات قرار می‌گیرند. در داستان‌های حماسی، حیوانات نقش‌های بزرگی دارند و نمی‌توان آن‌ها را جانورانی معمولی به‌شمار آورد. در حماسه، سخن از بعضی حیوانات در میان است (شمیسا،۱۳۸۷: ۷۵) در امیرارسلان نیز، نه همهٔ پهلوانان؛ بلکه تنها، امیرارسلان (قهرمان داستان) چون در شبکه‌ای از خوارق عادات حضور دارد، از این سازهٔ بنیادین حماسه جدا نیست و عنصر خرق عادت نیز در این اثر، بازمانده‌یی از کردار پهلوانان حماسه‌های بدوی است که در مقایسه با رفتار سنجیدهٔ شخصیتهایی مانند رستم و اسفندیار و بهمن بیشتر و بهتر نمود می‌یابد (خالقی مطلق، ۲۰۰۶: ۲۸۴). همان‌طور که پیش از این اشاره شد، مضمون جادو به قدری در چارچوب کلّی داستان فعّال و پویاست که حتّی برخی از حیوانات نیز تحت تأثیر جادو به‌وجودمی‌آیند و در فرجام امیرارسلان، آن‌ها را از بین می‌برد.

«بعد از چند دقیقه امیرارسلان دید، عفریت سر زنجیری گرفته در دست، برگشت و آمد تا وسط خیابان. ملک‌ارسلان عقب سر عفریت نگاه کرد، دید سگ سیاه بزرگی به اندازهٔ یک استر بزرگ‌جثّه را به‌زنجیر کرده‌اند و سر زنجیرش به دست این عفریت است. عفریت به‌وسط خیابان که رسید، روبه‌روی امیرارسلان میخ طویلهٔ سگ را کوبید بر زمین و امیرارسلان دید این سگ مثل ابر بهار گریه می‌کند و هی عجز و التماس می‌کند» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۳۶۵). «ناگاه چشمش بر عنتر قوی‌هیکل درشت استخوانی افتاد به‌تنهٔ یک استر بزرگ که چهار زنجیر کلفت بر گردن و هر دو دستش محکم بسته‌اند؛ به‌طوری که اگر تکان بخورد، تمام استخوان‌های سینه‌اش خرد می‌شود. دو چشمش چون دو کاسهٔ مشعل سوزان، چهار میخ طویله در چهار گوشهٔ دولابچه کوبیده‌اند و سر آن چهار زنجیر عنتر را بر چهار میخ بسته‌اند. به‌محضی که چشم امیرارسلان به‌هیکل عنتر افتاد پشتش لرزید و واهمهٔ غریبی در دلش راه یافت و دید تا در را گشود آن حرامزاده اوّل قدری تقلّا کرد و دست‌پاچه شد... » (همان: ۵۳۵). «امیرارسلان دید در وسط شاخه‌های این چنار تخت مرصّعی نهاده‌اند و ژنده پیل سفیدی چون کوه در بالای تخت ایستاده است... هر وقت این چهار زنجیر شروع کردند به حرکت و صدای زنگ‌ها و ناقوس‌ها بلند شد فیل از خواب برمی‌خیزد، نعرهٔ رعدآسایی می‌زند و یک شرارهٔ آتش از نوک خرطومش سرازیر می‌شود. تا آتش به‌پایین نرسیده باید یک ضربهٔ شمشیر زمرّدنگار چنان بر پشت گردنش بزنی که سر از تنش جدا شود» (همان، ۵۴۵).

۸-۱-۵. دارو: یکی از بخش‌های مهّم و جریان‌ساز روایت امیرارسلان، جستجوی امیرارسلان به‌منظور یافتن فولادزره دیو و مادرش است؛ زیرا تعدادی از یاران وی به‌وسیلهٔ شمشیر زمرّدنگار زخم برداشته‌اند و این جراحت با گذشت زمان، آنان از پای در می‌آورد و تنها راه درمان آنان، کشتن فولادزره دیو و مادرش است، تا از راه آمیختن مغز سر آنان با چند گیاه، مرهمی برای بهبود جراحت زخم آنان، به‌دست آید، کاربرد دیگر این دارو گذشته از خاصیت درمانی آن، باطل کردن طلسم فولادزره است؛ زیرا وی شاه و ساکنان قلعه‌ای را با طلسم به‌سنگ تبدیل کرده و تنها راه گشایش طلسم، آمیختن این دارو در آب و پاشیدن مقداری از این آب به‌روی قلعه است. امیرارسلان رویدادها و موانع بسیاری را پشت سر می‌گذارد، تا سرانجام این دارو را به‌دست می‌آورد. یافتن داروهایی که خاصیت ماورایی و شفابخش دارند و

رویدادهای بسیاری که پیرامون این جستجو روی می‌دهد، سبب شکل‌گیری این مضمون در میان بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز گشته است ودرهمهٔ روایت‌های پهلوانی منثور فارسی، عنصری ثابت و پرکاربرد به‌شمار می‌رود[۸].

«فرزند مغز کلّهٔ قمر وزیر و فولادزره دیو را در بیاور و در این حقّه بریز تا من از گیاه‌های باغ فازهر مرهم درست کنم برای زخم شمشیر زمرّدنگار... آصف وزیر زخم شمس وزیر را باز کرد و مرهم‌های بی‌فایده را پاک کرد، از مرهم مغز فولادزره بر سرش نهاد و زخمش را بست. شمس وزیر فوراً به‌هوش آمد، چشم گشود... آصف وزیر سر ملک‌فیروز را در دامن گرفت؛ زخم سرش را باز کرد و مرهمی که از مغز سر فولادزره و قمر وزیر درست کرده بودند به‌روی زخمش گذاشت. بعد از ساعتی ملک‌فیروز، چشم باز کرد» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۴۶۴،۴۶۸، ۴۵۶).

۲-۵. بن‌مایه‌های حماسی و عیاری

در داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی، قهرمان برای هدفی ملّی، مذهبی و یا عاشقانه، با دشمن مبارزه می‌کند. ریخت این‌گونه از داستان‌ها را نبردهایی مداوم با حریفان طبیعی یا فراطبیعی و دلاوری‌ها و شجاعت‌های فراوان و رفتارهای عیاری تشکیل می‌دهد که گاه عیاران از خود می‌نمایانند و گاه قهرمان که عامل نبرد و نیروی فیزیکی را بی‌اثر می‌داند، برای رسیدن به‌هدف خود به‌شگردهای عیاری و شب‌رَوی روی می‌آورد. از برجسته‌ترین مضمون‌های این بن‌مایه می‌توان به‌کمندافکنی، اژدهاکشی، رویین‌تنی، مبدّل‌پوشی و تلمیحات شاهنامه‌ای اشاره کرد.

۱-۲-۵. کمندافکنی: کمند از جمله حربه‌هایی است که یا در جنگ مورد استفادهٔ جنگاوران قرار می‌گیرد تا بدان حریفان خود را اسیر سازند و یا آن‌که به‌عنوان ابزار شب‌روی، عیاران را کارا و سودمند افتاده است تا به‌وسیلهٔ آن از دیوار و بام قصرها و قلعه‌ها بالا روند. در امیرارسلان کمند هرگز به‌عنوان حربه‌ای جنگی کاربرد ندارد، اگرچه در دیگر داستان‌های مشابه امیرارسلان کمند بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد[۹] ولی در این اثر تنها به عنوان ابزار شب‌روی به‌کار گرفته می‌شود.

«راستهٔ کوچه را به‌نظر سنجید و صیادانه راه افتاد. نمی‌دانست به‌کجا می‌رود و جذبهٔ محبّت او را می‌برد تا رسید به دهنهٔ میدان قدم به‌میان میدان نهاد و رفت تا رسید پشت دیوار باغی. هر قدر خواست بگذرد دید نمی‌تواند. با خود گفت ای ارسلان! بیش از کشته شدن که نیست! برو به این باغ! هرچه می‌شود بشود! کمند را از دستهٔ خنجر آزاد کرد و آن را چون زلف دلبران چین‌چین و حلقه‌حلقه کرد و انداخت به‌دیوار باغ. کمند بند شد. دست به‌کمند زد و چون مرغ سبک روح بالا آمد. سینه به‌روی دیوار گذاشت و در باغ نظر کرد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۲۷۷). «امیرارسلان با ملکه وداع کرد و دست بر کمند زد؛ بالا رفت؛ سینه بر روی دیوار نهاد، نظر کرد در میدان کسی را ندید؛ چون سیلاب اجل سرازیر شد. کمند را به‌دستهٔ خنجر محکم کرد و دست بر قبضهٔ شمشیر جلو رفت تا از در میدان درآمد» (همان، ۲۸۷).

۲-۲-۵. اژدهاکُشی: واژهٔ اژدها که در فارسی صورت‌هایی دیگر چون اژدر، اژدرها و اژی‌دهاک دارد، به‌معنای ماری عظیم باشد با دهان فراخ و گشاده که عرب آن را «ثعبان» گوید. نام اژدها در اوستا، جزو خرفستران (Xrafstra) ذکر شده است و از پدیده‌های اهریمنی است. «اژی» در اوستا و «اهی» در سنسکریت به‌معنی مار است که گاهی با صفت اودروتهراس (udaro-thrasa) آورده شده، یعنی «به‌روی شکم رونده» و گاهی با صفت خشوئو (Xšvaewa) یعنی «زود خزنده» یا چُست و چابک (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۲۸۹،۲۹۰). یکی از مشخّصات اساطیر آریایی آن است که پهلوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبه‌رو می‌شود و به‌پیکار می‌پردازد و این امر به‌صورت جزیی از حماسه‌های

پهلوانی درآمده است (بهار، ۱۳۵۱: 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 محتکر آب، خدای زمین، سرور دنیای زیرزمینی و نگهبان گنجینه‌هاست (هندرسن، ۱۳۵۷: 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 همین سنّت به‌روایت امیرارسلان نیز راه یافته است و امیرارسلان سه بار در جریان داستان با اژدها روبه‌رو می‌گردد.

«سهیل حرامزاده ناچار قبول کرد و مرکب پیش دواند. 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 کلّهٔ اژدها چون تکّه‌کوهی نمایان شد. شاخ‌ها قلاج‌قلاج از کاسهٔ سرش به‌در رفته؛ دهان را مثل غار گشوده، دندان‌ها چون خنجر از دهانش درآمده، آتش خرمن‌خرمن از دهانش می‌ریزد و طوری عقب سهیل وزیر نعره‌زنان و عربده‌کنان می‌آید که زهرهٔ شیر نر آب می‌شود... امیرارسلان نامدار مثل شیر ژیان ایستاد؛ برابر اژدها آمد، کمان عاج قبضهٔ طیارگوشه را از قربان جدا کرد» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۵۸۳). «امیرارسلان نظر کرد در میان آتش چشمش بر هیولای اژدهایی افتاد که سر به طریق گنبد دوّار، دهان چون دهنهٔ غار، شاخ‌ها مثل شاخ چنار، دو چشمش چون دو کاسهٔ پرخون و دهان را چون دهنهٔ غار گشوده و دندان‌ها به‌طریق خنجر از دهانش بیرون آمده از آتش پروا نمی‌کند و می‌آید و این صدا از این اژدها بلند می‌شود. نبض امیرارسلان ساقط شد. با خود گفت نامرد عجب هیولایی عجیبی است!» (همان،:۳۴۰).

۳-۲-۵.رویین‌تنی: رویین‌تنی یعنی داشتن بدنی نیرومند و مقاوم که اسلحه بر آن کارگر نباشد. در روایت‌های حماسی جهان تنها چند تن به این صفت نام‌بردارند و وجه مشخّصهٔ آن‌ها این است که هر کدام به‌طرزی معجزه‌آسا رویین‌تن شده‌اند؛ امّا نقطه‌یی هم از بدن هر یک آسیب‌پذیر است و سرانجام، همان نقطه مورد اصابت اسلحه قرار می‌گیرد. اندیشهٔ رویین‌تنی که ریشه‌ای کهن دارد کنایه از آرزوی بشر به آسیب‌ناپذیر ماندن و بی‌مرگی و عمر جاوید می‌تواند باشد (یاحقّی،۱۳۸۶: ۴۰۵،۴۰۴). رستگار فسایی، رویین‌تنی را از مظاهر فرّ برشمرده است (رک. رستگارفسایی،۱۳۸۸: ۶۳) حال آن‌که در داستان‌های پهلوانی منثور فارسی گاه همین جادوان و دیوان، رویین‌تن هستند و از آن‌جا که فرّ به اهریمن نمی‌پیوندد، گمان نگارندگان بر آن است که چنین برداشتی از رویین‌تنی، نادرست و نیازی به بازنگری دارد. در امیرارسلان دو تن، رویین‌تن هستند، اوّل فولادزره دیو است که با افسون رویین‌تن گشته است و در عین این‌که نقطهٔ آسیب‌پذیری در بدن ندارد، هیچ سلاحی نیز بر وی کارگر نیست، و تنها به‌وسیلهٔ شمشیر زمرّدنگار، رویین‌تنی وی از بین می‌رود؛ سرانجام فولادزره به‌دست امیرارسلان کشته می‌شود، دوّم رویین‌تنی در برابر سحر و جادوست که امیرارسلان از این نوع برخوردار است، هرچند سلاح بر وی کارگر است؛ امّا جادوگران و دیوان نمی‌توانند با افسون و ورد بر وی غلبه کنند.

«این فولادزره دیو حرامزاده‌ای است که در شجاعت و زور بازو در زیر قبّهٔ قمر مانند ندارد و هیچ‌کس نیست که در میدان رزم با او بتواند مقابل شود... مادر حرامزاده‌اش تن فولادزره را طلسم‌بند کرده است که هیچ حربه‌ای بر بدن او و مادرش کار نمی‌کند. اگر حربهٔ تمام دنیا را بیاورند سر مویی بر بدن آن‌ها کارگر نیست؛ مگر شمشیر زمرّدنگاری که بر

کمر خود فولادزره دیو حرامزاده بسته است» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۴۱۲). «عفریته سری تکان داد و خندید. گفت پادشاه به‌خیالت می‌رسد که این پسر بنی‌آدم مادر به‌خطا هم‌چو آتش‌پاره‌یی است که من و صدهزار از من بهتر بتوانیم علاج او را بکنیم و هم‌چو بلایی است که سحر کسی به او کارگر شود؟ به قدرتت قسم هر سحری که از پیر استاد به خاطر داشتم زدم به‌کارش، به‌قدر سر مویی در وجودش اثر نکرد. سحرهایی بر او کردم که اگر بر کوه می‌کردم هرآینه آب می‌شد، ذرّه‌ای تغییر بر حالت آن مادر به‌خطا پیدا نشد! هرچند سحرش کردم قوی‌تر شد. این بلایی است از جمله بلاهای روزگار که سحر احدی بر او کار نمی‌کند و در شجاعت و دل و جرأت و زور بازو صد مثل رستم دستان و سام نریمان را طفل نی‌سوار میدان خودش حساب نمی‌کند» (همان، ۴۸۰).

۴-۲-۵. مبدّل‌پوشی: یکی از شگردهای عیاران تغییر وضع پوشش و دگرگونی ظاهری برای راه یافتن به مکان‌های ناممکن است که در امیرارسلان و آثار مشابه آن کاربرد فراوانی یافته است. هنگامی‌که امیرارسلان در فرنگ و پایتخت پطرس‌شاه به‌سر می‌برد، چهره‌ای شناخته شده است و به‌همین دلیل هنگامی‌که قصد دیدار فرّخ‌لقا را دارد برای در امان ماندن از داروغه و برملا نشدن هویتش، لباس شب‌روی پوشیده و نقاب به‌صورت بسته و با ابزار و آلات عیاری به انجام این کار می‌پردازد.

«امیرارسلان گفت پدر یک‌دست لباس شب‌روی می‌خواهم... از جا برخاست، برهنه شد، خفتان مخمل مشکی پوشید و بر پر و پا تاوه پیچید و زره تنگ‌حلقه در بر کرد و سپر به‌مهره‌ی پشت انداخت و چهار خنجر بر کمر زد... شَدهٔ مشکی بر صورت بست و سراپا چون آب حیات، در سیاهی نهان شد» (۲۱۹). «از جا برخاست، برهنه شد و لباس شب‌روی را پیش کشید و سر تا پا چون آب حیات، در سیاهی نهان شد. سراپا مسلّح گردید و شَده‌ی مشکی بر صورت بست» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۲۷۶).

۵-۲-۵. تلمیحات شاهنامه‌ای: یکی از ویژگی‌های زیربنایی و بنیادین داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی تأثیرپذیری از شاهنامه، غنی‌ترین منبع تاریخ، نژاد، فرهنگ و ادب ایران است، وجود چنین بن‌مایه‌ای در آثاری نظیر امیرارسلان، حمزه‌نامه، داراب‌نامه و سمک عیار سبب گشته، این نمونه‌ها از نظر پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی در رستهٔ آثار برجستهٔ تاریخ زبان و ادبیات فارسی قرار گیرند. مجموع اشارات و تلمیحات شاهنامه‌ای موجود در امیرسلان تنها در محور این‌همانی کردن (تشبیه) شخصیت‌های داستانی این اثر به نمونه‌های برجستهٔ حماسی شاهنامه، محدود گشته است. این سنّت در جریان روبه زوال نوع حماسی، از اوایل قرن ششم و هشتم از طریق آثاری نظیر سمک عیار و داراب‌نامه به‌شکلی گسترده آغاز گشت و به‌عنوان مضمونی بسیار کارا، وارد فرآیند تدوین داستان‌های منثور حماسی- پهلوانی فارسی گشت و امیرارسلان را می‌بایست یکی از واپسین آثاری دانست که چنین مضمونی در آن به‌کار رفته است، البتّه این تلمیحات در آثار نخستین به اشکال گوناگونی[۱۰] وارد صحنه‌های داستانی می‌گشت و در قرار دادن مخاطب داستانی، در حال و هوای حماسی سهمی بسزا ایفا می‌کرد؛ امّا چنین کاربردی در امیرارسلان تنها در بخش تشبیه کارا افتاده و چون بسامد بسیار بالایی دارد، آرام‌آرام رنگ تکرار به‌خود می‌گیرد و ملال‌آور می‌گردد.

«اگر لشکر سلم و تور را با خود به‌فرنگ ببرد یک نفر جان سالم به‌در نخواهد برد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۱۰۴). «به جلال خدا اگر سهراب، پسر رستم، تاب یک نظر دیدن جمالش را داشته باشد. در شجاعت و دل و جوانی و جرأت اسفندیار رویین‌تن است» (همان،۱۱۷). «چون سهراب یل و سام نریمان چپ بر خانهٔ زین نشسته، کلاه‌خود فولاد ناب را

یک‌وری به‌گوشهٔ سر گذاشته» (همان،۴۶۷). «از میان ابلق تا نعل موزه تا میل ابلق غرق اسلحهٔ رزم گردید، چون رستم دستان و سام نریمان از سراپرده بیرون آمد» (همان،۶۱۶).

۳-۵. بن‌مایه‌های عاشقانه

ساختار بنیادین و نقطهٔ آغازین روایت داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی، به‌گونه‌ای است که شاهزاده‌ای از راه مشاهدهٔ تصویر شاه‌دختی به‌صورت نقّاشی یا در حالت خواب و یا از راه شنیدن اوصاف وی، دلباخته و عاشق شاه‌دخت می‌گردد و پس از تحمّل مشکلات و رفع موانعی که بر سر راهش قرار دارد؛ به‌کام می‌رسد. در این بن‌مایهٔ داستانی، مضمون‌هایی چون عاشق شدن از طریق تصویر، رقابت عشقی، مجالس بزم، گونه‌های ازدواج و سفر برای دست‌یابی به معشوق از برجستگی و کارایی بیش‌تری برخوردارند. از آن‌جایی که اغلب مضمون‌های ذکر شده، در داستان‌های حماسی نیز به‌کار رفته است، شاید چنین حالتی، موجب پیدایش این پرسش شود که چرا این گزاره‌ها در ذیل عنوان بن‌مایه‌های حماسی- عیاری مورد بررسی قرار نگرفته‌اند؟ در این مورد، می‌بایست نکته‌ای را در نظر داشت که صرف به‌کارگیری این مضمون‌ها در آثار حماسی، دلیلی بر حماسی بودنشان نیست و می‌بایستی نقش آن‌ها را، در پیدایش رویدادها و بافت حالت‌های درونی اثر در نظر گرفت، حوادث و حالاتی که غنایی و عاشقانه هستند، هرچند که در اثری حماسی، مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛ این بن‌مایه‌های پرتکرار و برانگیزنده، گزاره‌هایی نیستند که موجب حفظ فخامت یک اثر حماسی و انسجام ساختار آن شوند و از فروعات آثار حماسی به‌شمار می‌آیند و نباید از منظر ساخت و فرم برونی آثار حماسی به آن‌ها نگریست؛ ولی از آن‌جایی که، راویان و پدیدآورندگان آثار حماسی از این گزاره‌ها، به‌عنوان دستاویزی برای پرورش طرح کلّی حماسه‌ها سود جسته‌اند، به‌تبع چنین حالتی، موجبات حماسی انگاشتن این مضمون‌ها را نیز پدید آورده‌اند.

۱-۳-۵. عاشق شدن با تصویر: 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 به هم درمی‌آمیزند و از آن میان، عشق به‌همان درجه از قوّت آشکار می‌شود، که طنطنه و شکوه پهلوانی و رزم‌آزمایی (صفا،۱۳۸۴: ۲۴۴). امیرارسلان، اثری است که با عشق و مهر آغاز می‌شود، و همین عشق امیرارسلان به‌فرّخ‌لقا است که همهٔ پیکارها و لشکرکشی‌ها را، با خود به‌دنبال دارد. بروز عشق در داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی، از دو راه صورت می‌گیرد: ۱- عاشق شدن از راه گوش ۲- عاشق شدن از راه دیدن تصویر. امّا این اصل را باید در ساختار بن‌مایه‌های داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی به‌یاد داشت که مشخّصهٔ اصلی همهٔ این‌گونه آثار در مرحلهٔ اوّل جنگ‌ها، رشادت‌ها و رفتارهای شهسوارانه یا پهلوانه است و عشق در مرحلهٔ ثانوی قرار دارد. می‌توان گفت، عشق دستاویزی است که کاتب یا راوی، اعمال خارق‌العادهٔ قهرمان داستان را، از طریق آن مطرح کند (نیز رک. شمیسا،۱۳۸۷: ۱۲۴).

یکی از موتیف‌های رایج در داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی که در دوران پیش از اسلام نیز زبانزد بوده، عاشق شدن از طریق تصویر معشوق است. قدیم‌ترین مأخذی که در آن، داستان عشق و پیوند عاشق و معشوق با دیدن تصویر مطرح می‌شود، گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی است که در آن دختر شاه زابلستان با دیدن تصویر جمشید، عاشق او می‌شود

(رک. اسدی طوسی،۱۳۵۴: بیت ۲۶ به‌بعد). و این امری بدیهی است که داستان گرشاسب از کهن‌ترین روایت‌های ایران باستان است. در امیرارسلان نیز به‌مانند سایر داستان‌های حماسی- پهلوانی[۱۱] چنین مضمونی مشاهده می‌شود، چنان‌که از یک سو امیرارسلان تنها از راه دیدن تصویر فرّخ‌لقا دلباختهٔ وی می‌گردد و از دگر سو، فرّخ‌لقا نیز بدون آن‌که برخورد مستقیمی با امیرارسلان داشته باشد، با دیدن تصویرش، بدو عشق می‌ورزد.

«امیرارسلان فرمود پرده را عقب زدند،... چشمش به‌تصویر پانزده‌ساله دختری افتاد... به‌مجرّد آن‌که چشم امیرارسلان بر جمال این پرده تصویر افتاد، دل و جان و عقل و خرد و هوش و حواسش تاراج شد. رنگ از صورتش رفت؛ زانویش سست شد؛ به‌لرزه درآمد و عرق از سر تا پایش به‌در رفت و هرچه نگاه می‌کرد بیش‌تر گرفتار می‌شد» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۹۵). «پطرس‌شاه گفت چرا! این تصویرها مال امیرارسلان است... پطرس‌شاه تصویر را از روی میز برداشت و به‌دست ملکه داد. فرّخ‌لقا پرده را گشود و چشمش بر آفتاب جمال و جوانی و برومندی امیرارسلان افتاد... دل و دین و عقل و هوش و خردش به‌تاراج رفت. بند دلش گسیخت و قلبش تپید. رنگش پرید و لرزه بر اعضایش افتاد و به‌یک دل نه، بلکه به‌صدهزار دل عاشق و مایل گردید» (همان،۱۲۲،۱۲۱). «به‌مجرّد این‌که چشم ملک‌شاپور بر گل رخسار زلف تاب‌دار ماه‌منیر افتاد، به‌یک‌باره صدهزار تیر دل‌دوز جان‌شکاف از صف مژگان آن دلبر خون‌خوار عیار جَستن کرد تا پر و سرخی سوفار بر هدف سینهٔ ملک‌شاپور نشست؛ مایل و گرفتار شد؛ به‌نوعی که عنان طاقت و خودداری از کفش بیرون رفت؛ بی‌اختیار شد» (همان، ۵۱۸).

۲-۳-۵. رقابت عاشقانه: روند شکل‌گیری چنین مضمونی بدین صورت است که در داستان‌های عاشقانه رقابتی بین عشّاق، بر سر به‌دست آوردن معشوق وجود دارد که، سرانجام قهرمان بر رقیبان پیروز می‌شود و با معشوق ازدواج می‌کند. در امیرارسلان دو رقیب برای قهرمان وجود دارند، نخست امیرهوشنگ پسر پاپاس‌شاه فرنگی است و دوّم قمر وزیر، پیش‌کار پطرس‌شاه فرنگی است که در نهایت پس از فراز و فرودهای بسیاری که امیرارسلان طی می‌کند، موفّق به از میان بردن آنان و رسیدن به‌معشوق می‌شود.

«قمر وزیر گفت امیرهوشنگ پسر پادشاه قلاد چهارّم فرنگ است و به‌خواستگاری ملکهٔ آفاق می‌آید... امیرارسلان همین‌که این سخنان را شنید گویا کندند نه گنبد روّاق نیلگون‌سپهر را بر کلّه‌اش کوبیدند. دانست رقیب برای او پیدا شده... امیرهوشنگ هم جوان صاحب غیرت، چشمش که بر بیگانه افتاد دیگر سر از پا نشناخت؛ بی‌اختیار نعره برآورد... دست بر قبضهٔ شمشیر آبدار کرد... و به‌جانب امیرارسلان دوید... آن شیر بیشهٔ شجاعت از روی نیمکت نیم‌خیزی کرد و شمشیر را از ظلمت غلاف کشید. دست امیرهوشنگ که با تیغ بالا رفت چنان زیر بغلش زد که برق تیغ از سر شانهٔ چپش طلوع کرد... امیرارسلان گفت نازنین! می‌خواستی نکشم و چنین رقیبی را زنده بگذارم» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۲۲۴،۱۵۱). «قمر وزیر گفت ملکه! بلایت به‌جانم! من عاشق تو هستم و این‌همه زحمتی که کشیدم و تو را به‌دست آوردم، مقصود من این است که با تو به‌کام دل عیش کنم و این مادربه‌خطا (امیرارسلان) رقیب من شده و دل از تو برده است. من سال‌هاست در پی دفع کردن این حرامزاده بودم و امروز به‌پای خودش به‌دستم گرفتار شده. قادر به‌کشتن او هستم؛ لیکن می‌خواهم او را به‌زجر و به‌حسرت بکشم که ببیند یارش به‌دست من گرفتار است و به حرف من رفتار می‌کند» (همان،۳۵۳).

۳-۳-۵. مجلس بزم: گزاره‌ای قالبی در سراسر داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی وجود دارد و آن برپایی بزم به

هنگام دیدار معشوق و یا پس از شکست دشمنان است و این مضمون از جمله تصویرهای اشرافی موجود در داستان‌های کلاسیک فارسی است که در امیرارسلان بیش‌تر در فضایی عاشقانه کارا افتاده است.

«ملکه... گفت: قربانت گردم! امشب سرزده آمدید و مرا خجلت دادید. بزمی که قابل حضورت باشد نچیده بودم. بعد از این هر وقت می‌خواهید بیایید خبر کنید... مردانه آمد تا به‌پای قصر رسید؛ بالا رفت پشت پرده ایستاد و گوشهٔ پرده را آهسته برچید؛ نظر در اندرون کرد، دید عمارت را زینت بسیار کرده‌اند؛ مجلس چیده‌اند و بزم ملوکانه آراسته‌اند. ملکه در بالای تخت نشسته و هفت قلم مشّاطهٔ جمال کرده و خود را چون طاووس مست آراسته... و گفت نمی‌دانم ملک ارسلان چرا دیر کرد؟... دختر گفت ان‌شاءاللّه هیچ اتّفاقی نیفتاده و خواهد آمد» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۲۸۴،۲۸۲). «امیرارسلان و ملک‌شاپور به هر طرف که رو می‌آوردند از کشته پشته می‌ساختند. وقت ظهر یک نفر بنی‌جان باقی نماند. تمام را از پیش برداشتند با فتح و فیروزی قدم در بارگاه نهادند. اقبال‌شاه فرمود بزم شاهانه آراستند» (همان،۵۲۳).

۴-۳-۵. سفر: یکی از اصل‌هایی که در سبک انواع حماسی با آن روبه‌روییم، سفر پهلوانان و شاهزادگان برای یافتن همسری است که یا وصف آن را شنیده و یا اتّفاقی، بر اثر رویدادی او را دیده‌اند. معمولاً آنان که به این سفر برون‌مرزی می‌روند، قهرمانان آثار هستند و حوادث داستان حول محور شخصیتی آنان روی می‌دهد.

وقتی با متنی سر و کار داریم که فاقد نشانه‌هایی مانند: فصل‌بندی، تبویب و آرایش طرّاحی‌شدهٔ کتاب‌های امروزی است، مطالعهٔ دقیق صورت ظاهری آن فقط با تقطیع یا برش داستانی امکان‌پذیر خواهد بود. با این کار می‌توان دریافت که راوی از چه راه‌ها و با کدام دستاویزها توانسته است داستانی را که همهٔ اجزا و بخش‌های آن کاملاً به‌هم پیوسته‌اند، این همه به‌درازا بکشاند (گیار، ۱۳۸۹: ۶۵). با این وجود، هیچ اشاره‌ای به سلسله‌مراتب روایی وجود ندارد که امکان برش داستانی فراهم آورد. بنابراین برای بازشناسی به‌هم‌پیوستگی و تسلسل رویدادها، باید به‌همان ظاهر و سطح نخستینِ سازمان‌بندی داستان توجه کنیم. هدف نهایی ما در این سیر برای درکی بهتر از امیرارسلان، به‌گزارهٔ سفر و جست‌وجوی امیرارسلان در اوّلین برخورد غیر مستقیم خود با فرّخ‌لقا و ایجاد انگیزهٔ درونی برای یافتن وی و سفر به فرنگ محدود می‌شود؛ چرا که این سفر نقطهٔ آغازین سفرهای دیگر است، سفرهایی که حوادث داستانی پیرامون و در امتداد آن‌ها به‌وقوع می‌پیوندد و همه‌ی آن‌ها در جهت جفت‌یابی شاهزاده صورت می‌گیرد و موجب شکل‌گیری رویدادی غنایی و عاشقانه می‌شود.

«ای ارسلان! بیا و بزن پشت پا بر این تاج و تخت پادشاهی رُوم. یکّه و تنها برو از پی کارت! سلطنتی که دردسر باشد به چه دردت می‌خورد؟ یک دست لباس کهنه خرید و آورد. امیرارسلان مرحبا گفت و لباس فرنگی کهنه تو را بس است که خودت را به‌دیار یار برسانی... اگر رفتی در راه یارت کشته شدی زهی سعادت... عزم را بر خود جزم کرد که فردا بگریزد و به‌قلاد سوّم فرنگ برود و آن شب تا صبح در این خیال بود» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۱۰۹). «امیرارسلان گفت من ناچارم به‌دنبال مادر فولادزره به‌مملکت جان بروم و اگر به‌جای هفت بیابان صد هم‌چو بیابان باشد تا نروم شمشیر زمرّدنگار را به‌دست نیاورم و مادر فولادزره راه نکشم، آرام نخواهم گرفت» (همان، ۴۷۱).

۴-۵. بن‌مایه‌های دینی

اگرچه اغلب داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی صبغهٔ دینی ندارند؛ امّا بن‌مایه‌های دینی در آن‌ها حضوری فعّال دارند، بیقین می‌توان گفت نخستین اثر روایی‌ای که در آن جنگ، غزا و جنگجویان غازیند، امیرارسلان است؛ زیرا اولاً

شخصیت‌ها در این داستان به‌دو دسته تقسیم می‌شوند یا مسلمان هستند یا مسیحی، ثانیاً هنگامی‌که امیرارسلان به‌روم می‌رود، اقدام به‌ویرانی نُه کلیسای بزرگ مسیحیان می‌کند و اصحاب کلیسا را اخراج می‌کند و حتّی آن زمان‌که به‌قصد از بین بردن امیرهوشنگ در کلیسای فرنگ به‌محلّ عقد فرّخ‌لقا می‌رود «خاج اعظم» را که برای مسیحیان نشانهٔ وجودی از خدا است، می‌رباید و سپس آن را خرد می‌کند. در جای‌جای داستان، امیرارسلان مسیحیان را کافر می‌خواند و جنگ خود بر علیه سام‌خان فرنگی را غزا می‌نامد. در بخشی پایانی داستان، امیرارسلان با موجودی جادو به‌نام «شیرگویا» روبه‌رو می‌شود که خود را خدا می‌نامد و به ابلیس سوگند یاد می‌کند و امیرارسلان را نیز به‌پرستش خود دعوت می‌کند؛ امّا سرانجام با یاری زاهد دینی به‌دست امیرارسلان کشته می‌شود.

۱-۴-۵. دعا و اجابت آن: یکی از مضمون‌های مهّم دینی در امیرارسلان اعتقاد به‌دعا و اجابت آن است که بارها در آثار مشابه پیش از امیرارسلان نیز مشاهده شده است؛ امّا این بن‌مایه در امیرارسلان از بسامد بالایی برخوردار است و تقریباً همهٔ دعاها منحصر به‌شخصیت امیرارسلان است، معمولاً دعا زمانی در ساختار داستانی مطرح می‌شود که نه مخاطب و نه شخصیت داستانی هیچ راه گشایشی در کار خود نمی‌بیند، که ناگهان قهرمان داستانی سر به‌دعا برداشته و گشایش کار خود را از خدا می‌طلبد.

«همین‌که امیرارسلان نامدار پای خود را در حضور خلایق و پادشاه در فلک دید، اشک به‌حلقهٔ چشمش آمد و دامن قبا را به‌روی صورت انداخت و سر به‌سوی آسمان کرد و گفت پروردگارا! تو می‌دانی که در هر کاری دل به‌لطف و کرم تو بسته‌ام و بندهٔ ضعیف تو هستم. روا مدار در ولایت کفّار خوار و خفیف شوم... دست فرّاشان بلند شد که بزنند، ناگاه از دهنهٔ میدان صدای غلغله و شیونی برخاست که گویی قیامت برپا شد و دست فرّاشان در هوا ماند» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ۲۶۷، ۲۶۶). «خم شد، شمشیر را از زمین برداشت به‌جانب امیرارسلان دوید. امیرارسلان دید قمر وزیر با شمشیر کشیده به‌جانب او می‌آید و دیگر هیچ راه فراری ندارد... از آن‌جایی‌که جان عزیز است سر به سوی آسمان کرد و عرض کرد، پروردگارا! ای آن‌که تا به‌حال چندین دفعه از کشتن نجاتم دادی، روا مدار که بی‌گناه کشته شوم. تیر دعای امیرارسلان به‌هدف اجابت رسید و در آن اثنا که قمر وزیر با تیغ کشیده به‌جانب امیرارسلان دوید ناگاه صداهای مختلف از آسمان بلند شد و هوا تیره و تار گردید و دستی از ابر بیرون آمد گریبان ملکه و قمر وزیر را گرفت و هر دو را از زمین کند و به‌هوا برد» (همان، ۳۵۴). «امیرارسلان نظر کرد خود را بالای دار دید. پادشاه و امیران یک‌طرف نشسته‌اند و از یک سمت غلامان تیرها به‌چلّهٔ کمان نهاده قصد جانش دارند. از یک سو خلایق با دامن‌های پرسنگ ایستاده و از طرف دیگر هیمهٔ زیادی گوشهٔ میدان ریخته‌اند که بعد از تیرباران نعش او را آتش بزنند. آه از نهادش برآمد و بی‌اختیار سیلاب اشک از دو چشمش سرازیر شد و سر به‌سوی آسمان کرد. عرض کرد الهی! آیا چه گناهی به‌درگاه تو کرده‌ام که این‌همه انتقام پس می‌دهم؟ خدایا تو می‌دانی که بی‌تقصیرم، لطفی بنما و نجاتی کرامت بفرما. خدایا! از ته دل چنان نالید که تیر دعایش به‌هدف اجابت رسید و قادر قدرت نمود. از روی هوا لکّهٔ ابری ظاهر شد و دستی از ابر بیرون آمد، گریبان امیرارسلان را گرفت؛ او را از دار کند و بر هوا بلند شد» (همان، ۳۹۶).

۲-۴-۵. ویژگی دینی جنگ‌ها: همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، امیرارسلان در جنگ خود با فرنگیان در روم، آنان را کافر و جنگ خود را غزا و جنگجویان را غازی می‌نامد و آثار دین مسیح را در روم از بین می‌برد و نسبت به آن‌ها بی‌اعتنا است و جنگ با آنان را بر خود فرض می‌داند؛ ولی این صبغه پس از عاشق شدن امیرارسلان بر فرّخ‌لقا از

بین می‌رود و تنها در بخشی از داستان مشهود است.

«این خبر به‌گوش وزیر و امیرانی که در شهر بودند رسید؛ دست به‌شمشیر بردند آن‌چه فرنگی در شهر بود عرضهٔ شمشیر آب‌دار کردند؛ هر یک نفر به‌دست ده نفر اوباش رومی گرفتار شدند؛ حرم سام‌خان را دستگیر کردند. وقت عصر امیرارسلان و غازیان اسلام چون شیر نر با چنگ و چنگال خون‌آلود به‌دروازهٔ استانبول پا نهادند. کاردان وزیر و امیران سرکردگان فرنگی را در رکابش قربانی کردند» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۹۰). «دم دروازه چشم امیرارسلان بر بنای عالی و سر به‌فلک‌کشیده‌ای افتاد. پرسید اینجا کجاست؟ کاردان وزیر عرض کرد قربانت گردم! این کلیسای فرنگیان است و معبد ایشان است. در این هیجده‌سال که شهر روم در تصرّف فرنگیان بود، چندین کلیسا و معبدگاه برپا کردند که این یکی از آن‌هاست و در هر یک از آن‌ها کشیشان و برهمنان و پاپ‌ها و دختران و پسرانی هستند که ترک دنیا کرده‌اند. امیرارسلان گفت شما چرا در این ده‌روز به‌من نگفتید؟ چه معنی دارد که در دیار اسلام فرنگیان و عابدان ایشان سکنی گیرند و عبادت‌گاه بسازند... فرمود همه را غارت کردند و کشیشان و برهمنان همه را کشت و کلیسا را با خاک یکسان کرد و بیرون آمد... وزیر عرض کرد ده کلیسا در این شهر است... امیرارسلان گفت تا امروز همه را خراب نکنم آرام نمی‌گیرم» (همان، ۹۴).

۳-۴-۵. حضور اولیا: دیدارهای امیرارسلان با زاهدان خداپرست و یاریگری و راهنمایی آنان به امیرارسلان برای نبرد علیه جادوان، دیوان و شیاطین از یک سو و حضور پویای سلیمان پیغمبر در داستان، نمونه‌ای دیگر از بن‌مایه‌های دینی موجود در امیرارسلان است.

«نظر کرد در نزدیک آن چشمه دهنهٔ غاری و صومعهٔ عابدی دید؛ از جا برخاست، به‌در غار رفت، نظر کرد پیرمرد محاسن‌سفیدی دید که بر سر سجّاده نشسته، نور الهی از جبین او هویداست. پیری روشن‌ضمیر را دید، صبر کرد تا از نماز فارغ شد. امیرارسلان سلام کرد. پیر زاهد علیکی گفت... پیرگفت جوان! چون واقعیت را به‌من گفتی امیدوارم به یاری خدای عالم و به‌راهنمایی من این دستگاه را برهم زنی» (نقیب‌الممالک،۱۳۷۹: ۴۹۸،۴۹۷).«چون گفتی از این راه آمدم تو را شناختم که امیرارسلان رومی و برهم زنندهٔ دستگاه قلعهٔ سنگ‌باران هستی؛ چون سلیمان پیغمبر طلسم را به نام تو بسته است به‌نشانی‌های آن حضرت تو را شناختم» (همان، ۴۹۸). «پیرمرد فقیری است و در عهد سلیمان دربان این باغ بوده است؛ از آن زمان تا به‌حال در این‌جاست؛ مکرّر در حیات پدرم من او را می‌دیدم و جای همهٔ گنج‌هایی را که در باغ است او می‌داند و طلسم‌هایی هم که فولادزره بسته است می‌داند» (همان:۵۲۱؛ رک. ۳۹۸).

۶- نتایج و یافته‌های تحقیق

۱- در این مقاله چنان‌که نمایانده شد،ساختار بن‌مایه‌های داستانی، از مضمون‌های متنوّعی تشکیل شده است که هماهنگ با الگوی ساختاری داستان‌های پهلوانی منثور فارسی است و از دو ویژگی تکرار و برانگیزندگی برخوردار است. بن-مایه‌های مورد بررسی در امیرارسلان پیرو ساختار روایی ثابتی پدید آمده است که در طی چندین قرن مورد تقلید راویان قرار گرفته و چنین امری در سمک عیار، داراب‌نامه و حمزه‌نامه نیز مشهود و آشکار است و امیرارسلان نیز با وجود این‌که در عصر قاجار به‌کتابت درآمده و در دوره‌های پیشین از طریق نقّالان و راویان سینه‌به‌سینه انتقال یافته چنین الگویی را در خود حفظ کرده است. بن‌مایه‌های شگفت انگیز، حماسی- عیاری و عاشقانه و دینی، الگوی بنیادین همهٔ

داستان‌های روایی فارسی است وبااین نوع بن مایه‌ها می‌توان به‌چارچوب و مفهوم کلّی آثار داستانی‌ای که صبغهٔ روایی دارند، دست یافت و دور از اغراق نیست که این الگو را شکل مطلق همهٔ داستان‌های روایی دانست، که البتّه با اندکی تفاوت حجمی و تنوّع این بن‌مایه‌ها در آثار مورد بررسی همراه است.

۲- امیرارسلان نیز به‌مانند همهٔ داستان‌های حماسی- پهلوانی فارسی از تأثیر بی‌چون‌وچرای شاهنامه برکنار نمانده و پیوستگی و شباهت بن‌مایه‌هایی نظیر جادوگری، پیش‌گویی و تلمیحات پربسامد شاهنامه‌ای حجّتی انکارناپذیر برای این اثرپذیری است. شخصیت قهرمان، امیرارسلان، برخلاف دیگر داستان‌های پهلوانی در لفّافه‌ای از عناصر ماورایی و خرق عادت پرورده شده است، به‌گونه‌ای که در جریان رویدادهای داستان پیوسته در رویارویی با مضمون‌هایی چون جادوگران، دیوان، پریان و حیوانات فراطبیعی قرار دارد. تفاوت اساسی بن‌مایه‌های داستانی امیرارسلان و بن‌مایه‌های آثاری چون سمک عیار، داراب‌نامه و حمزه‌نامه؛ فراوانی بیش از حدّ مضمون جادوگری، پیشگویی و فضای ماورایی داستان است. که گونه‌ای رنگ تخیلی به آن بخشیده و چنان‌که ذکر شد، نباید تأثیر آشنایی ایرانیان با اروپاییان، صنعت چاپ و جریان ترجمه در عصر قاجار را از یاد برد و شمار فراوان داستان‌ها و رمانس‌های عاشقانه و جادویی ترجمه شده در کتاب‌خانهٔ ناصرالدّین‌شاه و استفادهٔ توران‌دخت از این منابع، یقیناً در این امر اثر داشته است (در این زمینه رک. یادداشت ۵)، البتّه هرگونه گمان و چندوچون در این زمینه، خود فرصت و مجال دیگری می‌طلبد و پیشنهادی پژوهشی نیزبرای محقّقان وعلاقه‌مندان این زمینه به‌شمار می‌آید.

۳- امروزه، مطالعه دربارهٔ بن‌مایه، به‌عنوان عنصری کارآمد در نقد و تجزیه و تحلیل آثار ادبی، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات و نقد ادبی جهانی یافته است، با وجود این؛ اهمیت سابقهٔ پرداختن به آن در ادبیات فارسی به‌بیش از دو دهه نمی‌رسد و آن هم اغلب در گزارش‌های کوتاه چند فرهنگ‌نامه محدود شده است، که خود ترجمه‌ای از فرهنگ‌نامه‌های غربی است و یکی از نتایج مقالهٔ حاضر نمایاندن عنصر بن‌مایه و نقش و کارایی آن، در داستان و چگونگی دریافت و مفهوم شدن چارچوب کلّی و طرح داستانی دانست.

پی‌نوشتها

۱. سمک عیار یکی از نخستین داستان‌های حماسی- پهلوانی منثور فارسی است، که باحتمال، در سال ۵۸۵ه.ق. صدقهٔ بن ابوالقاسم شیرازی آن را روایت و فرامرز بن خداداد بن عبداللّه الکاتب‌أرّجانی آن را 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 حقّ است. این‌گونه اعمال به جوانمردان سیمایی قهرمانی و حماسی بخشیده است (صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۹۹۰).

۲. داراب‌نامه داستان کهنی است دربارهٔ پهلوانی به‌نام فیروزشاه پسر ملک داراب که مولانا شیخ حاجی بن محمّد بن علی‌بن حاجی محمّد بیغمی در حفظ داشت و آن‌را در حضور گروهی حکایت یا املاء می‌کرد و کاتبی به‌نام «محمود دفترخوان» آن‌را می‌شنید و یادداشت می‌نمود و بعد در حضور جمع می‌خواند. تاریخ تحریر مجلّد اوّل این داستان سال ۸۸۷ ه.ق. است که در تبریز بر دست محمود دفتر خوان کتابت شده است (صفا،۱۳۶۶: ۵۱۷/۴).

۳. حمزه‌نامه جزء آثار حماسی ادب فارسی و فرهنگ اسلامی است. زمان دقیقی را نمی‌توان برای آن تعیین کرد. البتّه ویژگی‌های صرفی، نحوی و زبانی رایج در متون قرن‌های ۵ و ۷ هجری، موجود در این داستان، حاکی از آن است که شالودهٔ نثر کتاب در همین دوران شکل گرفته نه در دوره‌ی صفویه؛ اگرچه شاید، در دورهٔ صفویه نگارش جدیدی از آن پدید آمده باشد.

۴. معیرالممالک در فصل ششم کتاب رجال عصر ناصری، اثر دیگری نیز با عنوان «زرّین‌ملک» به نقیب‌الممالک نسبت می‌دهد که تا کنون مورد توجّه نبوده و به‌طبع نیز نرسیده است (رک. معیرالممالک،۱۳۶۱: ۶۳).

۵. با آغاز سلطنت ناصرالدّین‌شاه و اوج‌گیری روابط سیاسی با اروپا ترجمه به‌عنوان ابزار انتقال دانش و فرهنگ اروپایی به خدمت گرفته شد و نقشی بسیار اساسی ایفا کرد. در بررسی نظام ترجمهٔ رمان و ادبیات روایی در ایران، اوّلین دورهٔ آن را «از تأسیس چاپخانه یعنی حدود ۱۲۰۰ تا ۱۲۸۰ ه.ش. ابتدای قرن بیستم و اوج مبارزات مشروطه‌خواهی، برابر با ۱۲۳۶ تا ۱۳۱۸ه.ق.» دانسته‌اند که تقریباً با دورهٔ حکومت ناصرالدّین‌شاه (۱۲۴۶ تا ۱۳۱۳ ه.ق.) مقارن است. جالب توجّه است که قدیمی‌ترین دستنویس تاریخ‌دار این ترجمه‌ها به‌سال ۱۲۴۷ه.ق. یعنی یک‌سال پس از تاج‌گذاری ناصرالدّین‌شاه مربوط است. بیشترین آثار تخیلی و روایی ترجمه‌شده در این دوره (اعم از منتشرشده/نشده)، به‌دستور شاه یا درباریان بوده است. گفتنی است که سهم دربار قاجار حتّی به این محدود نمی‌شود و از این فراتر، حدود نیمی از مترجمان این دوره، از درباریان بوده‌اند (بالایی، ۱۳۷۷: ۷۷). در آن روزگار ترجمه از چهار طریق صورت می‌گرفت: ۱. شاه یا درباریان دستور به‌ترجمه می‌دادند. ۲. مدارس جدید، ترجمه‌ای را سفارش می‌دادند. ۳. مخالفان سیاسی به‌ترجمهٔ بعضی آثار می‌پرداختند. ۴. مترجمانی مستقلاً به‌ترجمه می‌پرداختند (بالایی،۱۳۷۷: ۴۱)، بیشترین سهم مجموع آثار ترجمه‌شدهٔ این دوره را، آثاری با محتوای آموزشی شکل می‌دهد که عمدةً از طریق مدارس جدید و مخالفان سیاسی تهیه می‌شد. اگرچه کیفیت ترجمه در این دوران چندان خوب نبود و با سهل‌انگاری‌های بسیاری همراه بود، کمّیت کتاب‌های ترجمه‌شدهٔ این دوره بسیار است (رک. بالایی، ۱۳۷۷: ۱۱۱–۲۳۱). برخی آثار برجستهٔ ادبی ترجمه‌شده در این دوره که می‌تواند تأثیری بر نقل و پرداخت روایت امیرارسلان داشته باشند، عبارتند از:

از چاپ شده‌ها

– تاریخ پتر کبیر، شارل دوازدهم و تاریخ اسکندر از ولتر، ترجمهٔ میرزا رضا مهندس، تبریز ۱۲۳۵ ه.ق.

– حماریه از کنتس دوسگور، ترجمهٔ میرزا علی‌خان امین‌الدّوله، ۱۳۰۰ه.ق.

– تله‌ماک از فنلون، ترجمهٔ علی‌خان نظام‌العلوم، تهران ۱۳۰۴ه.ق.

– کنت دو مونت کریستو از الکساندر دوما، ترجمهٔ محمّدطاهر میرزا، تبریز ۱۳۰۹ه.ق.

– سیاحت‌نامهٔ کاپیتان آتراس به‌قطب شمال از ژول ورن، ترجمهٔ اعتمادالسّلطنه، تهران ۱۳۱۱ه.ق.

– لارن مارگو از الکساندر دوما، ترجمه‌ی محمّدطاهر میرزا، ۱۳۱۳ه.ق.

از نسخه‌های خطّی چاپ‌نشده و بدون تاریخ

– دن‌کیشوت از سروانتس، ترجمه از روسی توسّط داوود خانوف (از معلّمان دارالفنون)، کتابخانهٔ ملّی، ف۴۱.

– ژیل بلاس از آلَن رُنه لوساژ، مترجم نامعلوم، کتابخانهٔ ملّی، ف ۴۳۳.

– پس از بیست سال از الکساندر دوما، ترجمهٔ محمّدطاهر میرزا، کتابخانهٔ ملّی، ف ۱۲۶۵؛ (ر.ک. بالایی،۱۳۷۷: ۵۹–۶۴).

۶. چهار علم کیمیا، لیمیا، هیمیا، سیمیا و ریمیا را علوم غریبه یا خمسهٔ محتجبه گویند (یاحقّی،۱۳۸۶: ۶۸۶).

۷. در داراب‌نامه نیز، دیوان در چاه حضور دارند و با ربودن معشوقهٔ پهلوانان آنان را به‌چاه می‌کشانند و با ورود پهلوانان به‌چاه مرحلهٔ جدیدی از داستان آغاز می‌شود. «در میان آن مرغزار چاهی بود عظیم نغل و سر آن چاه عظیم فراخ بود... چون گلبوی بدان چاه رسید از سر غفلت سنگی در آن چاه انداخت تا بداند که عمق آن چاه چه مقدار است. از ناگاه دودی سیاه از آن چاه برآمد، عظیم تند، و به‌فرمان خدای تعالی دستی از آن میان دود پیدا شد و گریبان گلبوی را بگرفت و زور کرد و گلبوی را در ربود و در میان آن دود ناپیدا شد و اوج هوا گرفت» (بیغمی،۱۳۸۱: ۱۵۹/۲،۱۶۰).

۸. در سمک عیار برگی وجود دارد که خاصیت بینابخشی دارد «(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 پیهٔ 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» (أرّجانی،۱۳۸۸: ۷۲۵/۱). در حمزه‌نامه نیز، دو مورد وجود دارد که در مورد اوّل، با مالیدن برگ سبزی که خضر به‌حمزه می‌دهد بینایی وی را بدو باز می‌گرداند (شعار،۱۳۶۲: ۵۱۳) و در مورد دوّم با بستن خاک پای پیامبر(ص)چشم بزرگمهر را که انوشیروان از حدقه بدر آورده، بینا می‌کنند (همان:۵۲۲).

۹. در سمک عیار و داراب‌نامه کمند یکی از حربه‌های جنگی پرکاربرد است.

«رویین وقتی این را شنید، برخاست و شمشیرش را حمایل کرد و به‌راه افتاد و به‌همراه ابرک به‌جایی رسیدند که عالم‌افروز و روزافزون در آن‌جا ایستاده بودند. رویین گمان کرد که گیتی‌نمای و خادمش هستند. گستاخانه جلو می‌آمد که ناگهان کمند انداختند و آن را در حلق رویین کردند و رسیدند. پس هر سه با هم او را از پای درآوردند و بستند» (أرّجانی،۱۳۸۸: ۱۰۲۲/۲؛ نیز ر.ک. همان:۱۰۶۲/۲).

«مگر حیله‌یی پیش گیرم، باشد که کاری پیش رود. پس سپر در پیش سینه آورد... این می‌گفت و پیش می‌آمد و کمند از فتراک می‌گشود و حلقه می‌کرد. شیرین‌سوار گفت: تو در میدان آمده‌ای که تواریخ بگویی یا جنگ کنی؟ بگرد تا بگردیم! قبیل گفت این کیست که از عقب می‌آید؟ شیرین‌سوار گفت: که باشد؟... شیرین‌سوار از عقب نگاه کرد، قبیل یمنی دست از زیر سپر برآورد و کمندی از ابریشم خام در گردن و دوش شیرین‌سوار انداخت و در حال عنان مرکب بگردانید و زور کرد. شیرین‌سوار نگاه کرد، خود را بسته دید تا بر خود جنبیدن، از پشت مرکب بر روی خاک آمده بود» (بیغمی،۱۳۸۱: ۳۲۲/۱؛ نیز ر.ک. همان: ۵۴۸/۱).

۱۰. گونه‌های به‌کارگیری تلمیحات شاهنامه‌ای در آثاری چون سمک عیار و داراب‌نامه به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف) ذکر نام اشخاص حماسی- اساطیری در قالب شخصیت‌داستانی: «قصری دیدند و به‌در آن قصر آمدند. فرّخ‌روز 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. فرّخ‌روز خواند که: ای آدمی که به اینجا می‌رسی و نام تو فرّخ‌روز است! بدان و آگاه باش که من طهمورث دیوبند هستم. هفتصد سال در اینجا زندگی کردم...» (أرّجانی،۱۳۸۸: ۸۷۵/۲). «در زیرزمین راهی دیدند و بدان راه درآمدند و مقدار نیم‌فرسنگ برفتند، تا عاقبت به‌سنگ‌خانه‌یی رسیدند، مثل سردابه‌یی؛ 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 به‌زیر آورد، خطی بر آن لوح نبشته بود:

نبشته چنین بُد 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...
(رک. بیغمی،۱۳۸۱: ۸۲۰/۱)

ب)ذکر رویدادهای حماسی: «کوه‌تن 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 اکوان‌دیو است که به‌دست رستم به‌هلاک آمده است» (بیغمی،۱۳۸۱: ۶۵۳/۲). «گندمک گفت: ای شاهزاده! ما باید هم‌چون رستم‌زال و فرزندش، سهراب جنگ کنیم و هر کس افتاد، او را می‌کشیم. فرّخ‌روز گفت: رواست» (ارّجانی،۱۳۸۸: ۹۲۸/۲).

ج) ذکر نسب اشخاص: «این گنج را برای کودکی گذاشته‌ایم که او این‌ها را برمی‌دارد. نامش فرّخ‌روز و از نسل فریدون‌شاه است» (أرّجانی،۱۳۸۸: ۶۸۰/۱). «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: ۸۸۲/۱)

د)این‌همانی (تشبیه) شخصیت‌های داستانی: «ناگهان از کنار هر دو سپاه سواری با اسب به‌میدان تاخت که کجا رستم دستان، سام نریمان و یا بهمن درازپا و اسفندیار رویین‌تن یا فرهاد پسر میلاد مانند آن‌ها بودند» (ارّجانی،۱۳۸۸: ۱۵۱۷/۲). «کوه‌تن رعدآواز یک نعره زد چنان که 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: ۶۳۴/۲).

۱۱. در داراب‌نامه عین‌الحیات شاهزادهٔ یمنی بدین طریق بهفیروزشاه عشق می‌ورزد «سیاوش گفت: آن‌چه عقل من اقتضای آن می‌کند بگویم، امید هست که موافق دولت باشد. گفتند بگوی. گفت: این بنده صورت شاه‌زاده را دیدم، بنده را اجازت دهید که بروم و صورت فیروزشاه را برکشم، به‌نوعی که مرا مصلحت باشد، به‌هر طریقی که من دانم، نوعی کنم که آن صورت را بدونمایم تا عین‌الحیات بر صورت شاه‌زاده عاشق شود و نادیده واله گردد» (بیغمی،۱۳۸۱: ۲۲/۱).

منابع

۱- ابراهیمی، معصومه.(۱۳۸۳). «پری»، **دایرةالمعارف بزرگ اسلامی**، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۲- ابوالحسنی‌ترقّی، مهدی.(۱۳۸۳). «تأمّلی در خنیاگری در ایران باستان»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ش ۳۶-۳۷، صص۱۸۳-۲۰۲.

۳- ارّجانی، فرامرز بن خداداد بن عبداللّه الکاتب.(۱۳۸۸). **سمک عیار**، با مقدّمهٔ محمّد روشن، ۲جلد، چاپ چهارّم، تهران: صدای معاصر.

۴- اسدی طوسی، علی بن احمد.(۱۳۵۴). **گرشاسب‌نامه**، تصحیح حبیب یغمایی، چاپ اوّل، تهران: طهوری.

۵- ایبرمز، میر هاوارد و جفری گالت هرفم.(۱۳۸۷). **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، چاپ اوّل (ویراست نهم)، تهران: رهنما.

۶- بالایی، کریستف.(۱۳۷۷). **پیدایش رمان فارسی**، ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطّاط، تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.

۷- بهار، مهرداد.(۱۳۵۱). **اساطیر ایران**، تهران: توس.

۸- بیغمی، محمّد بن علی.(۱۳۸۱). **داراب‌نامه**، تصحیح ذبیح‌اللّه صفا، ۲جلد، چاپ دوم، تهران: علمی‌وفرهنگی.

۹- پارسانسب، محمّد.(۱۳۸۸). «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...»، فصلنامهٔ نقد ادبی، س۲، ش۵، ص۷-۴۱.

۱۰- جیحونی، مصطفی.(۱۳۷۲). «گوسان یا مهربان»، فصلنامهٔ کتاب پاژ، شمارهٔ۱۱-۱۲، ص ۱۹-۴۱.

۱۱- حسن‌آبادی، محمود.(۱۳۸۶). «سمک‌عیار، افسانه یا حماسه؟ (مقایسهٔ سازه‌شناختی سمک عیار و شاهنامهٔ فردوسی)»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، س۴۰، ش۱۵۸(۳)، ص ۳۸- ۵۶.

۱۲- خالقی‌مطلق، جلال.(۲۰۰۶). **یادداشت‌های شاهنامه**، بخش دوّم، چاپ اوّل، نیویورک: بنیاد میراث ایران.

۱۳- داد، سیما.(۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید، چاپ چهارّم.

۱۴- ذکاء، یحیی.(۱۳۶۶). **شعر و موسیقی در ایران**، تهران: هیرمند، چاپ اوّل.

۱۵- رستگار فسایی، منصور.(۱۳۸۰). **انواع نثر فارسی**، تهران: سمت، چاپ اوّل.

۱۶- رضایی، عربعلی.(۱۳۸۲). **واژگان توصیفی ادبیات**، تهران: فرهنگ معاصر، چاپ اوّل.

۱۷- سرّامی، قدمعلی.(۱۳۸۳). **از رنگ‌گل تا رنج‌خار**، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.

۱۸- سرکاراتی، بهمن.(۱۳۵۰). «پری: تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، س۲۳، ش۹۷-۱۰۰، ص۱-۳۲.

۱۹- شاملو، احمد.(۱۳۷۷). **کتاب کوچه**، تهران: مازیار، چاپ دوّم.

۲۰- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۷). **انواع ادبی**، تهران: میترا، چاپ سوّم.

۲۱- صفا، ذبیح‌اللّه.(۱۳۶۶). **تاریخ ادبیات ایران**، ۵جلد، تهران: فردوس، چاپ هشتم.

۲۲- ---------- .(۱۳۸۴). **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: امیرکبیر، چاپ هفتم.

۲۳- فتوحی رودمعجنی، محمود؛ هادی یاوری.(۱۳۸۸). «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر امیرارسلان و ملک‌جمشید»، مجلّهٔ جستارهای ادبی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، س۴۲، ش۱۶۷، ص۱-۲۵.

۲۴- قنبری جلودار، اصغر.(۱۳۸۰). **سنجش پری در اساطیر ایرانی با جنّ**، پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۵- کریستین‌سن، آرتور امانوئل.(۲۵۳۵). **آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی**، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی و مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

۲۶- کویاجی، جهانگیر کوروجی.(۱۳۸۰). **بنیاد اسطوره و حماسهٔ ایران**، گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، تهران: آگه.

۲۷- گیار، مارینا.(۱۳۸۹). **سمک عیار** (جامعهٔ آرمانی مبتنی بر جوانمردی)، ترجمهٔ علی‌محمّد روح‌بخشان، تهران: کتاب روشن، چاپ اوّل.

۲۸- محجوب، محمّدجعفر.(۱۳۸۳). **ادبیات عامّیانهٔ ایران** (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه، چاپ دوّم.

۲۹- معیرالممالک، دوستعلی.(۱۳۶۱). **رجال عهد ناصری**، تهران: تاریخ ایران، چاپ اوّل.

۳۰- ---------- .(۱۳۳۴). **یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدّین‌شاه**، تهران: علمی.

۳۱- نقیب‌الممالک شیرازی، میرزا محمّدعلی.(۱۳۷۹). کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار، پژوهش منوچهر کریم‌زاده، تهران: طرح‌نو.

۳۲- ---------- .(۱۳۵۶). **امیرارسلان**، تصحیح محمّدجعفر محجوب، تهران: کتاب‌های جیبی، چاپ دوّم.

۳۳- هندرسن، جوزف.(۱۳۵۷). **اساطیر باستانی و انسان امروز**، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.

۳۴- یاحقّی، محمّدجعفر.(۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات‌فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر، چاپ اوّل.

۳۵- یاوری، هادی.(۱۳۸۷). «گزاره‌های قالبی در قصّهٔ امیرارسلان». فصلنامهٔ نقد ادبی، س۱، ش۴، ص۱۵۳-۱۸۸.

36- Bremond, C. L. (1964). «Le Message narrative». Communications n 4, Researchers Semiologiques. Paris: Seuil. PP. 4-32.