• دریافت ۹۱/۰۷/۸
• تأیید ۹۱/۰۹/۷

اهمّیّت داستانهای حماسی- پهلوانی منثور در تاریخ ادبیّات فارسی

عبّاس محمّدیان*
میلاد جعفرپور**

چکیده

آیا داستانهای حماسی- پهلوانی منثور در تاریخ ادبیّات فارسی، جریان ادبی مستقل و توانمندی بوده است؟ آیا همهٔ آثار این حوزه دارای الگوی مشترکی از بن‌مایه‌ها هستند که قرن‌ها مورد تقلید راویان و کاتبان بوده است؟ آیا شاهنامهٔ فردوسی در سیر تاریخی و تکوین این‌گونهٔ ادبی تأثیرگذار بوده است؟ نگارندگان در پی پاسخ بدین پرسش‌ها مراحل ذیل را پیموده‌اند:

الف) نخست، به بازخوانی چندبارهٔ چهار نمونه اثر از این جریان ادبی (سمک عیّار، داراب‌نامه، جنیدنامه و امیرارسلان) روی آورده و در پی، با معرّفی الگویی متشکّل از چهار بخش بن‌مایه‌های حماسی و عیّاری، ماورایی، عاشقانه و کرامت، این مدّعا را به اثبات می‌رساند که مجموعهٔ آثار موجود در این جریان، همواره از چارچوب بن‌مایه‌ای مشترکی پیروی می‌کنند که قرن‌ها مورد تقلید راویان و کاتبان قرار گرفته است. این در حالیست که معیارهای مهمّ گزینش این بن‌مایه‌ها، میزان بسامد و برانگیزندگی آنها است. این گزاره‌ها و نمونه‌های آنها به‌شکل توصیفی و تحلیلی ارایه شده‌اند.

ب) در بخش پسین، تأثیر مستقیم و مشهودی که نقطهٔ عطف حماسهٔ ملّی ایران-شاهنامهٔ فردوسی- در جریان شکل‌گیری این گونهٔ ادبی بر جای گذاشته است، مورد بررسی قرار گرفت. ویژگی مهمّ 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 اهمّیت داستانهای حماسی- پهلوانی منثور و جایگاه این جریان ادبی را، آشکار نساخته است و با توجّه به اینکه پیش از این، چنین تحقیقی صورت نگرفته است، نگارندگان با دریافت این ضرورت و فقر پژهشی، کوشیده‌اند مؤلّفه‌هایی را مورد بررسی قرار دهند که اهمّیّت این جریان را هرچه بیش‌تر آشکار سازد.

کلید واژه‌ها:

داستانهای حماسی-پهلوانی، بن‌مایه‌های مشترک، گونه‌های تلمیحات شاهنامه‌ای.

* استادیارگروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری mohammadian@hsu.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری

مقدّمه

آثار حماسی- پهلوانی منثور فارسی

یکی از مهمّ‌ترین 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 مهمّ دیگر این آثار، وجود بن‌مایه‌های حماسی فراوان، در جای‌جای آنها است که پیرو نوع زوال‌یافتهٔ حماسی در اواخر قرن ششم و تأثیر آشکار *شاهنامهٔ فردوسی* شکل گرفته است. 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 ادبیّات فارسی طیّ قرن‌ها، پیوسته به‌صورتی ثابت و واحد، از طریق راویان و نقّالان، 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، گنگ و ناشناخته باقی مانده‌اند.

بن‌مایه

تقریباً تمام نظریّه‌پردازان بعد از ارسطو، در بررسی آثار ادبی بر اهمیّت ساختار تأکید کرده‌اند، لکن تلقّی آنها از ساختار متفاوت بوده است. به هر حال، امروزه نقد ساختارگرا به‌معنی شیوهٔ منتقدانی است که ادبیّات را بر مبنای الگوی صریح نظریّهٔ زبان‌شناسی ساختارگرا تحلیل می‌کنند (ر.ک. ایبرمز، ۱۳۸۷: ص۴۲۵) و پیرو چنین نگرشی، از قرن بیستم توجّه جوامع دانشگاه های غرب به درون‌مایه‌شناسی و ساختارگرایی جلب شد و مطالعات گسترده و اختصاصی در باب اجزای این دانش آغاز شد[۱]. در مطالعات نقد ادبی امروز، موتیف (Motif) که در بیشتر ترجمه‌های ادبی فارسی، معادل‌های بن‌مایه، مایهٔ اصلی و نقش‌مایه برای آن برگزیده شده، یکی از مقوله‌های مهمّ مورد بحث در حوزهٔ درون‌مایه‌شناسی و بررسی آثار و سیر اندیشهٔ صاحب اثر، تحلیل ساختار و سطح محتوایی اثر، دریافت رابطهٔ صورت و محتوا و بسیاری عملکردهای گوناگون دیگر است که تنها در بستر ادبیّات کارا نیفتاده و به‌سایر حوزه‌های علمی نیز راه یافته است. با وجود اهمّیّت بن‌مایه در مطالعات ادبی، سابقهٔ پرداختن به آن در ادبیّات 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 قصّه‌ها که بر اثر تکرار، به عنصری تیپیک و نمونه‌وار بدل می‌شوند. بن‌مایه‌ها در موقعیّت روایی خاصّی و اغلب به‌سبب تکرارشوندگی، برجستگی و... معنای ویژه‌ای می‌یابند و حضورشان در قصّه موجب بسط حجمی آن، زیبایی روایت و تقویت جاذبهٔ داستانی و درون‌مایهٔ قصّه می‌شود (پارسانسب، ۱۳۸۸: ص۲۲ ؛ نیز ر.ک.رضایی، ۱۳۸۲: ص۲۱۴). بن‌مایه‌ها علاوه بر صفت تکرارشوندگی و برجسته‌نمایی، حرکت داستانی را می‌آفرینند و یا دست کم در این حرکت اثر دارند (ر.ک. پارسانسب، ۱۳۸۸: ص۲۶). بن‌مایه‌ها ممکن است در یک یا چند قصّهٔ 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 (ر.ک. همان: ص۲۳).

هدف از این پژوهش، نمایاندن الگوی ساختاری بن‌مایه‌های مشترکی است که در این آثار – به‌عنوان نمونه‌های برگزیدهٔ آثار روایی ادب فارسی که دارای عناصر حماسی و پهلوانی نیز هستند- وجود دارد . شناختگی و تعریف این بن‌مایه‌ها از یک سو، محقّقان و پژوهندگان ادبی را متوجّه این حوزهٔ توانمند ادبی در تاریخ ادبیّات فارسی می‌کند و از دگر سو، تأثیر نقطهٔ عطف حماسهٔ ملّی ایران –*شاهنامهٔ فردوسی*- را در این حوزه آشکار می‌سازد. جریان داستانهای حماسی- پهلوانی در تاریخ ادبیّات از قرن ششم به‌بعد، با تقلید از *شاهنامهٔ فردوسی* و با هدف بیداری هویّت ملّی در برابر تجاوز بیگانگان شکل گرفت و شناخت این جریان در پایان روند رو به زوال نوع حماسی در قرن ششم بسیار مهّم و بایسته و ضرورتی تحقیقی است. در فرجام، این مقاله را می‌توان تمهید و پیش‌زمینه‌ای برای معرّفی این دسته از آثار به‌عنوان حوزه‌ای پویا و توانمند در تاریخ ادبیّات فارسی به‌شمار آورد؛ به‌رغم آنکه تا کنون پژوهشی پیرامون این جریان انجام نشده است.

آثار مورد بررسی

الف) *سمک عیّار*: تاریخ ادبیّات فارسی در قرن ششم با شکل مکتوب نخستین بارقهٔ این جریان، یعنی *سمک عیّار* روبه‌رو می‌گردد. *سمک عیّار*، قدیمی‌ترین داستان بلند حماسی- پهلوانی منثور فارسی است. صدقة بن ابوالقاسم شیرازی آن را روایت و به احتمال، *فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب ارّجانی* آن را در سال ۵۸۵ه.ق. تدوین کرده است. این کتاب نمونه‌ای کهن از داستان های عیّاری است و نمودار رفتار مردم در مبارزه با ظلم و ستم و پهلوانی و پشتیبانی

جوانمردان از اهل حق است. این‌گونه اعمال به جوانمردان، سیمایی قهرمانی و حماسی بخشیده است (ر.ک. صفا، ۱۳۶۶: ۲/ص۹۹۰ ؛ محجوب،۱۳۸۲: ۱/ص۵۹۴). قهرمانان اصلی این داستان، دو شاهزاده به‌نام‌های *خورشیدشاه* و *فرّخ‌روز* 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 *فرّخ‌روز* و *مرزبان‌شاه* (پسر فرّخ‌روز) نیز بر اثر دستبرد روزگار ناتمام مانده و ذکر نشده است. *سمک عیّار* را هم شاعری به‌نظم درآورده؛ چنانکه ابیاتی از آن در متن کنونی کتاب آمده است (ر.ک. همان:۲/ص۹۹۱ [۲]). اگر چنین باشد، متن کنونی کتاب، صورت منثور آن روایت است. *سمک عیّار* داستانی است مربوط به‌شرق ایران و در ادامهٔ سنّت حماسی و به‌دست قصّه‌پردازان پدید آمده است (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۶۶: ۱/صص۵-۶). نکتهٔ مهمّی که از نگاه بیشتر محقّقان پنهان مانده، این است که *سمک عیّار* افسانه ای عاشقانه نیست که بَرساختهٔ قصّه‌گویان باشد، بلکه *سمک عیّار* حماسه‌ای منثور است که متعلّق به طبقات متوسّط و پایین جامعه و به - سنّت‌های اساطیری- حماسی کهن متّکی است. این قصّه را راویان و داستان‌پردازان سینه‌به‌سینه نقل کرده‌اند تا آنکه مؤلّف آن را از زبان یکی از این راویان- صدقه- شنیده و ضبط کرده است (ر.ک. حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: صص۴۵-۴۶).

ب) *داراب‌نامه*: *داراب‌نامه* داستان کهنی است دربارهٔ شاهزاده‌ای پهلوان، به‌نام *فیروزشاه* پسر ملک *داراب* که مولانا *شیخ حاجی بن محمّد بن علی بن حاجی محمّد بیغمی* در حفظ داشت و آن‌را 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 مجلّد اوّل این داستان، سال ۸۸۷ ه.ق. است که در تبریز به‌دست محمود دفترخوان کتابت شده است (ر.ک. صفا، ۱۳۶۶: ۴/ص۵۱۷). *داراب*، در داستان های ملّی ما پسر *بهمن* و *همای چهرآزاد* (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*، شاهزادهٔ یمنی، به‌جنگ‌ها و سفرهایی طولانی می‌رود و در این سِیر با جنگاوران و پادشاهان دیگر ملّت‌ها روبه‌رو می‌گردد (ر.ک. صفا، ۱۳۸۱: صص۷-۸). *داراب‌نامه* نیز همانند *سمک عیّار* حاوی مضامین و بن‌مایه‌های حماسی‌ای است که با مرجع و نقطهٔ عطف حماسهٔ ملّی ایران، *شاهنامهٔ فردوسی* پیوندهای مشترک بسیاری دارد. امّا تا کنون

درگسترهٔ پژوهشی، مورد توجّه واقع نشده است. بیغمی این داستان را، از قصّاصان دیگر گرفته بود و آنان نیز سینه‌به‌سینه تا به‌روزگار کهن پیش می‌رفتند و این رسمی قدیمی دربارهٔ قصّه‌ها و داستان های قهرمانی بوده است (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ص۸). 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/ص۸۲۰). شکل‌گیری روایت‌های آثاری چون *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* بی‌گمان، ریشه در سنّت گوسانی و آوازخوانان پارتی دارد و بر این فرضیّه استوار است که خنیاگران، حافظان و راویان تاریخ شفاهی ایران‌زمین بوده‌اند (ر.ک. ابوالحسنی ترقّی، ۱۳۸۳: ص۱۸۴). زیرا قبل از این‌که مردم، پیش‌آمدهای مهّم تاریخی، از غلبه و شکست یا داستان های حماسی و عشقی را بر روی الواح گلی و سنگی و فلزّی یا پوست و کاغذ ثبت کنند، آنها را در لوح خاطر خویش ضبط نموده، زبان به‌زبان بازگو کرده، برای نسل‌های آینده به یادگار می‌گذاشتند و چه‌بسا برای سهولت حفظ آنها در خاطر، داستان ها و خاطره‌ها را به‌صورت شعر و ترانه درآورده، به‌تناسب در مراسم مذهبی و جشن‌ها و بزم‌های عمومی برای تشویق و انگیختگی دیگران همراه با موسیقی و آواز می‌خواندند (ر.ک. ذکاء، ۱۳۶۶: ص۱۰۷ ؛ نیز ر.ک. صفا، ۱۳۶۸: ص۴۶۳). به‌تدریج انتقال شفاهی اساطیر و روایات کهن در دست و انحصار گروهی خاص و ویژه درآمد که آن‌را پیشهٔ خود ساختند؛ داستان‌گزاران، نقّالان و خنیاگرانی دوره‌گرد که در قلمرو زمانی و مکانی اشکانیان «*گوسان*» نامیده می‌شدند (ر.ک. جیحونی،۱۳۷۲: ص۲۲). 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 مجمل التّواریخ و القصص آمده است: «پس بفرمود تا به‌مَلِک هندوان نامه نوشتند و از وی گوسان خواست و گوسان به‌زبان پهلوی، خنیاگر بُوَد. 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 *عبدالمطّلب* که در اثر شنیدن اوصاف زیبایی و دیدن تصویر پهلوان‌بانویی به‌نام *رشیده*، دلدادهٔ وی می‌گردد و با هدف وصال و پیوند با او، روی به‌سفر می‌آورد. در این راه *شیبوی عیّار* 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 به کام می‌رسد. *جنیدنامه*، نخستین بخش از داستان روایی، طویل و پرمحتوای *ابومسلم‌نامه* است که به‌روایت *ابوحفص کوفی* است. حال آنکه باقی اثـر بـه‌روایـت *ابوطاهر طرسوسی* است. *ابوحفص کوفی* که اطّلاعی از وی در دسترس نیست، معاصـر هـارون-*الرّشید* عبّاسی بوده و *جنیدنامه* را برای خلیفه روایت کرده است. این مدّعا با این بیت که بارها در طول داستان تکرار می‌گردد به‌روشنی مؤکّد می‌گردد:

ابـــوحفص کـــوفی روایـــت کنـــد بـه‌نـزد خلیفـه حکایـت کنـد (طرسوسـی،۱۳۸۰: ۲۰۴)

این داستان از روایت فارسی افتاده است و از ترجمهٔ ترکی همین داستان به‌فارسی برگردانده و نقل شده است. روایت *جنیدنامه* نیز بمانند همهٔ داستان های روایی منثور، به‌شیوهٔ «داسـتان در داستان» است. *ابومسلم‌نامه* تا کنون محلّ تأمّل نبوده است و پاره‌ای از گفته‌های پراکندهٔ موجود نیز به‌معرّفی و شرح ویژگی‌های روایت *طرسوسی* پرداخته است و *جنیدنامه* کاملاً مغفـول مانـده است. اهمّیّت این داستان از دو منظر قابل بررسی است؛ نخست آنکه روایت *ابومسـلم‌نامـه* را در ادامـهٔ *حمـزه‌نامـه* انگاشـته‌انـد (ر.ک. طرسوسـی، ۱۳۸۰: صـص۲۰۱-۲۰۲ ؛ محجـوب، ۱۳۸۲: ۱/ص۳۲۳). زیرا شخصیّت‌های داستان، بیش از آنکه به‌شخصیّت‌های *ابومسـلم* شـباهت داشـته باشند، به *امیرحمزه* و اطرافیان او نزدیک‌اند. *سیّد جنید*، قهرمان داستان، درست به‌*حمزه* می‌مانـد که سرمشق پهلوانی و اخلاقی اوست.

بنابراین، *جنیدنامه* حلقهٔ زنجیری است که داستان *ابومسلم‌نامه* را به‌*حمزه‌نامه* پیوند می‌زند. از این‌روی، داستان همواره نگاهی به این و نگاهی بـه آن دارد، عناصـری از ایـن و اجزایـی از آن داستان را گرفته و در هم آمیخته است. شخصیّت‌های اصلی، یعنی *سیّد جنید* و *رشیده*، با داشتن تمام ابعاد اسطوره‌ای و پهلوانی خود، پس از رسیدن به وصال یکدیگر، تبدیل به‌موجوداتی خاکی و معمولی می‌شوند و کاری ندارند جز به‌وجود آوردن *ابومسلم*. از این دیـدگاه، *جنیدنامـه* همـواره نگاهی به‌داستان *ابومسلم* دارد و تمهیدی ارزشمند برای این داستان و مهـم‌تـرین حلقـهٔ اتّصـال *ابومسلم‌نامه* و *حمزه‌نامه* است. دوّم از آن جهت که گزاره‌ها و بن‌مایه‌های موجود در این بخش از *ابومسلم‌نامه*، بسامد و برانگیزندگی بیش‌تر و برجسته‌تری در مقام مقایسـه بـا روایـت *طرسوسـی* دارد که البتّه محلّ تحقیق است و نیز نباید از یاد برد، با وجود آنکه روایت *ابوحفص کوفی* بسـیار کم‌تر از روایت *طرسوسی* است، به‌لحاظ سـاخت و چـارچوب خیـالی و افسـانه ای خـود، تطـابق بیش‌تر و بن‌مایه‌های مشترک بسیاری با آثار مورد بررسی دارد تا روایت تاریخی *ابومسلم‌نامه*.

د) *امیرارسلان*: یکی از واپسین آثار بازماندهٔ جریان روایی داستان های روایی فارسـی اسـت

که جایگاه و اهمّیّتی فراوان دارد. شکل و چارچوب کلّی این اثر از یک سو و وجود بن‌مایه‌ها و مضمون‌های داستانی *امیرارسلان* از سوی دیگر، سبب پیوستگی واتّصال این اثر و نمونه‌های ابتدایی آن، مانند آثاری همچون: *سمک عیّار*، *داراب‌نامه*، *حمزه‌نامه* و... گشته است. راوی *امیرارسلان*، *میرزامحمّدعلی‌شیرازی* معروف به*نقیب‌الممالک* (ر.ک. محجوب، ۱۳۸۲: ص۴۳۹؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: صص دوازده تا چهارده ؛ ر.ک. یاوری، ۱۳۸۷: ص۱۵۹) ، 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*[۳]» از وی در دست است (ر.ک. کتاب‌نامه). همان‌طور که اشاره شد، راوی این داستان، *نقیب‌الممالک شیرازی* است. ولی *دوستعلی معیّرالممالک*، چگونگی کتابت *امیرارسلان* را این‌گون بیان می‌کند: یکی از سه درِ خوابگاه *ناصرالدّین‌شاه* 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 علاقهٔ بسیار داشته و سالی یکبار آن را می‌شنیده است. در یکی از این نوبت‌ها *فخرالدّوله*، دختر *ناصرالدّین‌شاه* که بانویی ادیب و شاعر وشیرین‌سخن و خوش‌خطّ نیز بوده، پنهانی از پشت در اتاق خواجگان، کار ثبت روایت را شروع می‌کند و چون شاه مطّلع می‌شود، بسیار شیفتهٔ این‌کار می‌گردد و فرمان می‌دهد هر زمانی‌که *فخرالدّوله* حضور دارد، نقّال‌باشی قصّه را متنوّع‌تر کند تا وی همیشه برای نوشتن چیزی داشته باشد (معیّرالممالک، ۱۳۳۴: صص۵۵،۵۶ ؛ نیز ر.ک. یاوری، ۱۳۸۷: ص۱۶۰). 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 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 پی می گیرد و سرانجام به‌کام می‌رسد.

پیشینهٔ تحقیق: در حوزهٔ پژوهشی و تحقیقی، تا کنون داستان‌های حماسی- پهلوانی منثور محلّ تأمّل نبوده‌اند و تنها شماری از پژوهش‌ها، با اشاراتی، سعی در شناخت بن‌مایه‌ها و نوع ادبی این دسته از آثار بویژه *سمک عیّار*، آن هم به‌صورت مجزّا داشته‌اند که از این شمار اندک،

به‌پنج مقاله اشاره می‌شود: میلاد جعفرپور (۱۳۹۰) در جدیدترین بررسی انجام شده، پیرو آشکار ساختن چهرهٔ حماسی *سمک عیّار*، سبک محتوای بن‌مایه‌های حماسی *سمک عیّار* را به‌عنوان یکی از نخستینه‌های 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 داستان های سنّتی فارسی، آثار حماسی– پهلوانی منثور را از نظر قالب، افسانه های پهلوانی شناخته و آن را با *شاهنامهٔ* فردوسی در یک ردیف قرار داده است[۴]. حسینعلی قبادی (۱۳۸۶) تأثیر *شاهنامهٔ فردوسی* را بر ادبیات عیّاری محلّ تامل قرار داده و در آن، به‌پیروی *سمک عیّار* از *شاهنامه* اشاره کرده است. محمود حسن‌آبادی (۱۳۸۶) نیز با مقایسهٔ ساختار *سمک عیّار* با *شاهنامه*، این نکته را آشکار کرده که *سمک عیّار* حماسه است نه افسانه. پیش از این نیز، شمیسا این گونه آثار را حماسهٔ پهلوانی منثور خوانده (۱۳۸۷: ص ۷۳) و ریپکا این نوع نثر را با عنوان رمانهای حماسی– جوانمردی معرّفی کرده است (۱۳۷۰: ص۱۸۳). ویلیام هاناوی *سمک عیّار* و *داراب‌نامه* را با عنوان رمانس‌های عامّیانه شناخته است (1970: 1-2pp) (نیز در این باره ر.ک. یاوری، ۱۳۸۸: ص۱۹۸ ؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ص۲۶۰). فرشیدورد (۱۳۶۸: ۱/ص۸۸) نثر حماسی و صفا (۱۳۶۶: ۱/ص۴۷) آن را داستانی ملّی و پهلوانی نامیده است (نیز ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ص۳۵۸). همان‌طور که نمایانده شده تا کنون پژوهشی چنان که باید و شاید ارزش و اهمّیّت مجموع آثار این حوزه را و جایگاه شایان توجّهی که در تاریخ ادبیّات فارسی دارند آشکار نساخته است و نگارندگان با دریافت فقر پژوهشی در این زمینه، ضرورت انجام این کار را – با ارائهٔ الگوی واحد در ساختار بن‌مایه‌های مشترک این آثار و تأثیری که *شاهنامه* در این جریان برجا گذاشته است– تا حدودی مشخّص ساخته‌اند؛ حال آنکه این حوزه، زمینهٔ بسیاری از تحقیقات جریان‌شناسی و شکل‌شناسی آثار حماسی می‌تواند بود. این پژوهش به‌روش کتابخانه ای انجام یافته و نتایج تحقیق به شکل توصیفی– تحلیلی ارایه شده است.

بن‌مایه‌های مشترک

بن‌مایه‌های حماسی و عیّاری

در داستان های حماسی–پهلوانی منثور، هرچند قهرمان داستان اغلب به‌دنبال معشوق خود است و از این نوع، برداشتی عاشقانه می‌شود، امّا این نکته را نباید از یاد برد که مشخّصهٔ اصلی این

گونه آثار در مرحلهٔ اوّل 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 الاّ در همهٔ حماسه‌های منظوم و منثور به‌صورت مشترک وجود دارد و نوع منثور به‌تبعیّت از نوع منظوم آن را در خود جای داده است؛ درحالی که عشق در مرحلهٔ ثانوی قرار دارد و ماجراهای کم‌بسامد و کوتاه عاشقانه، دستاویزی است تا کاتبان این آثار، اعمال خارق‌العادّهٔ قهرمان داستان را مطرح کنند. از مهم‌ترین بن‌مایه‌های حماسی‌ای که در آثار این حوزه وجود دارد، می‌توان به‌نمونه‌های ذیل اشاره کرد.

عیّاری: جزء جدایی‌ناپذیر همهٔ داستان های حماسی–پهلوانی منثور، وجود بن‌مایهٔ عیّاری است که عنوان گروه خاصّی است و آداب معیّنی دارند. امّا گاه قهرمانان این آثار نیز به‌عیّاری روی می‌آورند. در باب ریشه و اصل این کلمه دو نظر وجود دارد : یا آن‌را عربی و صیغهٔ مبالغهٔ «عَیر» دانسته، به‌معنی «نیک پویا» و کسی که بسیار در آمدوشد است می دانند یا این کلمه را ریخت تازی‌شدهٔ واژه‌ای ایرانی دانسته و معتقدند در پیوند با واژهٔ «یار» است. اصل این لغت در پهلوی‌قدیم «ادی‌وار» یا adyär و یا ayär بوده است و بعدها «ایی‌وار» و «ایار» و در زبان دری «یار» شده است و عیّار، ریخت تازی‌شدهٔ ایّار است. گویا رشتهٔ اتّصال عیّاران به‌دورهٔ ساسانیان و شاید پیش‌تر از این عهد می‌کشیده است (ر.ک. حاکمی، ۱۳۴۶ : ص۴ ؛ کزّازی، ۱۳۸۴: ص ۱۶۲ ؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ص۷۷). عیّار نیز مانند بسیاری دیگر از نمونه‌های مشابه خود گشتاری را پیموده و اکنون دو وجه و گونهٔ معنایی دارد: معنایی نیکوست و معنایی دیگر نکوهیده. عیّار در معنای نکوهیده، دزد و طرّار و شبرو و رهزن است. امّا عیّار در کاربرد و معنای نیکو، راد و جوانمرد است و مردم‌دوست که به‌پاس مهر به‌مردمان و تلاش در بهروزی و آسایش آنان، از هیچ دشواری و خطری نمی‌پرهیزد (ر.ک. کزّازی، ۱۳۸۴: صص۱۶۲–۱۶۳). عیّاران در داستان های 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. گیّار، ۱۳۸۹: صص۵۱–۶۴). عملکرد عیّاران در حوزهٔ جنگ شامل فعالیّت‌هایی نظیر: گشودن قلعه‌ها، رهاندن اسیران لشکر خود از زندان، اسیر کردن یا کشتن پهلوانان بزرگ سپاه دشمن و یافتن گمشدگان در ناکجاآبادهاست. عیّاران تقریباً همهٔ اعمال خود را در شب انجام می‌دهند و به‌هنگام طلوع خورشید به‌سپاه خود باز

می‌گردند. عیّارانِ پویا و توانمندِ داستان های مورد بررسی، به شرح ذیل هستند:

نام اثر	عیّاران
سمک عیّار	سمک، روزافزون، شغال پیل‌زور، سرخورد، آتشک، کانون، کافور، جنگجوی قصّاب، پیلو
داراب‌نامه	بهروز، آشوب، سیاوش‌نقّاش، هلال، پیل‌پای، جوانمرد قصّاب، طارق، بادرفتار
جنیدنامه	شیبوعیّار، مختار، دیلوی عیّار، زرقی عیّار
امیرارسلان	امیرارسلان، الماس‌خان، قمر وزیر

مبدّل‌پوشی و بیهوشانه دادن: دو بن‌مایهٔ مشترک در آثار حماسی- پهلوانی که از آداب عیّاران است، یکی مبدّل‌پوشی است و در این شیوه، عیّار برای ناشناس ماندن از دید دشمن، چهرهٔ خود را از طریق به‌کار بردن لوازم و آلات عیّاری 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 به‌وسیلهٔ عیّاران عملی می‌شود و آنها نیز یا از طریق نان و حلوا و یا شراب، بیهوشانه به‌جنگاوران و حریفان می‌خورانند و یا بیهوشانه را به‌دست می‌آلایند و دست خود را نزدیک بینی حریف می‌برند و یا به واسطهٔ ترنج بویا، دشمنان خود را به دام می‌اندازند.

«سمک گفت: باید چاره‌ای کرد تا کار از کار نگذرد؛ چراکه اینها دیر مست می‌شوند. پس با حیله خود را نزد ساقی رساند و مراقب بود تا اینکه ساقی شراب در قدح 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 وگرنه چرا فلک‌یار چنین بی‌هوش شده است؟» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۲۹۷-۲۹۸ ؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص۷۶۰ ؛ ۲/ص۸۴۸ ؛ ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۴۱۸، طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۲۴۲، ۲۴۶، ۲۴۷،۲۵۰، ۲۵۸ ؛ نیز ر.ک. نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۲۱۹)

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 روحیّهٔ دشمن است. از دیدگاه روان شناختی، در رجزخوانی از یک سو، می‌توان غرور گوینده و اطمینان او از شکست دادن حریف را مدّنظر 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 این‌ترس دانست (ر.ک. فلاّح، ۱۳۸۵: ص۲). در داستان های حماسی–پهلوانی منثور، جنگاوران وقتی وارد میدان می‌شوند، اوّل جولان می‌دهند و بر روی اسب هنرنمایی می‌کنند و سپس رجز می‌خوانند (طرید یا طریت) و هم‌آورد می‌طلبند و جنگ می‌کنند (ناورد) و به این رفتار در مجموع «طرید و ناورد» می‌گویند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۷: ص۸۱). این رجزها گاه به گفتگوهایی منجر می‌شود که در آن پهلوانی، حریف را به عاصی شدن در پادشاه متّهم می‌کند و قصد دارد با سؤال‌های استدلالی او را به‌سمت سپاه خود بکشاند و در حقیقت مناظره‌ای بین دو جنگاور روی می‌دهد. از این رو، ژرف‌ساخت مناظره را، حماسه می‌دانند (ر.ک. همان: ص۸۱). در آثار حماسی– پهلوانی منثور، 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. چراکه تو مجهول هستی و او شاهزاده» (ارّجانی، ۱۳۸۶: ۱/ص۴۲۴ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۶۰۴ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۷۶ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۸۹).

۲) تحقیر هم‌آورد:

«دبور دیوگیر رجز خواند و گفت: هرکس پیمانهٔ عمرش پر شده و بخت از او برگشته و اجل در کمین او نشسته، به میدان بیاید تا بفهمد مردان چگونه هستند... هرمزکیل به‌میدان تاخت و گفت: این همه فریاد غوغا و خود را ستایش کردن و متکبّر شدن به قدّ دراز خود چیست؟ شتر هم بلند قد است، امّا ناتوان! بیاور ببینم از مردانگی چه داری؟» (ارّجانی، ۱۳۸۶: ۱/ص۳۹۲ ؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص۶۰۵،۶۰۴ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۷۷ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۸۹).

۳) تهدید دشمن:

«نیکو با اسب به‌میدان تاخت و نزد کوهیار آمد و بانگ براو زد و گفت: ای کوهیار، به‌مردانگی خود بسیار مغرور شده‌ای! می‌پنداری که در جهان مرد نمانده است؟ این چه کاری است که شما پیش گرفته‌اید؟ مشت خود را بر درفش می‌زنید و با اژدها پنجه می‌افکنید و بر پادشاه خود عصیان می‌کنید» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۳۲۵ ؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۱۰۳ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۹۸ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۵۲۹).

نوای رزم: یکی از راه‌های دریافت مفهوم حماسه از یک اثر، جزیی‌نگری در آیین جنگ است. در داستان های حماسی–پهلوانی منثور، نویسندگان اغلب در یک نقطه شور و هیجان را به مخاطب انتقال می‌دهد و این مرحله با به‌گوش رسیدن نوای جنگ آغاز می‌شود. در مجموعهٔ

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 کـه خـود دو گونه‌است: الف) کوبه‌ای پوستی: این ابزار ، بدنه‌ای استوانه ای یا کاسـه‌ای و رویـه‌ای از پوسـت حیوانات دارد که آنها را با کوبه‌ای چوبی، فلزّی، یا چرمی بـه صـدا در مـی‌آورنـد؛ ماننـد: تبیـره، رویینه‌خم، طبل و کوس. ب) کوبه‌ای فلزّی: که از برخورد دو تکّه فلز با یکدیگر، بانگی از آن بـر می‌آید؛ مانند: چنگ، درای و سنج (ر.ک. ستایشگر،۱۳۷۵: ۲/ص۲۵).در *سمک عیّـار*، *داراب‌نامـه*، *جنیدنامه* و *امیرارسلان* نوای رزم، پنج وظیفهٔ ویژه دارد:

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

«از لشکر ارمن‌شاه صدای طبل جنگ بلند شد. بر طبل‌ها کوبیدند و بر شیپور دمیدند و تمام سپاهیان از خاصّ و عام رو به میدان آوردند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۴۲۱؛ نیز ر.ک. همان:۱/ صص۶۳۲،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 ظلمانی را به‌نور خود منوّر و نورانی گردانید. جهان از غم و بلای شب برهید. از آن دو لشکر، آواز کوس حربی و نای رزمـی برآمـد. سـواران عـزم میـدان کردنـد» (بیغمـی، ۱۳۸۱: ۱/صـص۶۸۳،۲۸۷ ؛ نیـز ر.ک. همـان:۲/ صـص۱۷۲ ،۱۸۲،۱۸۹، ۵۱۴ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۲۰ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۴۲۷).

۲- پایان دادن جنگ (طبل‌آسایش):

«تا ببینیم کار هرمزکیل به‌کجا می‌رسد. آن‌گاه امر کرد تا طبل آسایش زدنـد و هـر دو لشـکر روبـه آسایش نهادند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۲۳۰ ؛ نیز ر.ک. همـان:۱/صـص۱۰۷، ۱۱۱،۱۵۵). «سـیامک مرکب را می‌تاخت و کیماس از عقب سیامک تیغ کشیده می‌راند. سیامک ناگاه در روی مرکب به‌قفا باز خفت و تیر در کمان نهاد و بکشید. چنان بر سینهٔ کیماس زد که از صدر سینه‌اش پرّان بدر پرید و در زمین غرق شد. کیماس درافتاد. فغان از آن دو سـپاه برآمـد. فیروزشـاه آفـرین کـرد. جملـهٔ امـرا بخندیدند. شاهنوش به‌غایت ملول شد. از غایت ملالت بفرمود تا کوس بازگشتن بزدند. سـپاه از هـم بازگشتند» (بیغمی،۱۳۸۱: ۲/ص۱۷۴ ؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص۶۳۸، ۶۳۹). «شب‌هنگام 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/ص۲۲۳). «تا غروب سیزده نفر از دلاوران و شجاعان عفریتان ملک اقبال‌شاه به‌دست فولادزره کشته شدند. هنگام غروب آفتاب، ملک‌اقبال‌شاه با خاطر پریشان فرمود طبل بازگشت زدند و دو لشکر رو به اردوی خود نهادند» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۴۳۰).

۳- اعلان ترک کردن یا رسیدن به محلّی:

«ناگزیر چنین سپاهی به‌نزدیکی شهر رسیده و او خبر ندارد. وقتی صدای طبل جنگ بلنـد شـد و در شهر زلزله افتاد، فهمیدیم که سپاهی رسیده اسـت» (ارّجـانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۱۷۱ ؛ نیـز ر.ک. همـان:

۱/صص۱۶۹، ۴۹۷ ؛ ۲/ص۸۸۵). «دیگر روز که آفتاب طلوع کرد، کوس رحیل بکوفتند و راه مملکت مدینه در پیش گرفتند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۵۰۷). «امّا سپاه زود به ملاطیّه می‌باید کشیدن که اهل ملاطیّه از دست طرم‌تاش عظیم به‌زحمت‌اند و هر بلایی که به‌جان اهل ملاطیّه رسیده است، به‌جهت ما رسیده و طرم‌تاش گفته است که من از ملاطیّه نروم تا جواب سپاه ایران نگوییم و خون برادرم تیمورتاش از ایرانیان نخواهم. فیروزشاه گفت فردا کوس رحیل بکوبیم» (همان: ۲/ص۱۳۴). «ملک‌اقبال‌شاه از جانب مملکت آسوده شد و نظم و ترتیب شهر را درست کرد. روز سوم طبل رحیل به‌نوازش درآوردند. سپاه کوچ کرد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۴۲۴).

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

«گرچه دبور پهلوان و جنگجو بود، ارمن‌شاه با خود گفت: مبادا که مرد میدان سپاه نباشد. پس امر کرد تا طبل آسایش زدند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۴۵۱ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/صص۴۲۵، ۶۳۴). «آه از جان طرمتاش برآمد. با خود گفت تا من بر پشت مرکبم، 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 به نیزه و تیغ و عمود با این سوار بکوشید. هر آینه خسته شده باشد که این سوار به‌دیگران نمی‌ماند» (بیغمی،۱۳۸۱: ۲/ص۱۹۲ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/ص۳۵۰). «امّا 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/ص۲۲۱).

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

«کشتی‌ها فریاد زدند که: ای دشمن بداندیش! در جایتان بایستید که شاه عالم، خورشیدشاه رسید. پهلوانان وقتی این را شنیدند، طبل مژده زدند و روی دریا را از شادی آکندند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۸۲۶ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/صص۵۳۶،۷۴۶).

«شاه‌روز کشمیری سؤال کرد که این کیست؟ هنوز نامش نگفته بودند که نیزه‌ای بر پهلو 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 خرّم شد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۹۸ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/صص۶۰۶،۶۱۵).

«در میان گرد بیست علم، نشانهٔ بیست هزار سوار لشکر جرّار و قتّال، مکّار و بطّال، شمشیرزن و شیرافکن پدیدار شد و به‌عمرویه، امیر عرب ملحق گردیدند. چون عمرویه چنان بدید، به‌غایت خرّم شد و کوس شادی بنواخت» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۲۰ نیز همان:۱/ص۲۹۷). «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: ص۵۲۹ ؛ نیز ر.ک. همان: ص۵۲۷).

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. کوتاه-سخن، همهٔ آنچه ارزش‌های انسانی و پهلوانی را می‌سازد (ر.ک. کزّازی، ۱۳۸۸: ص۸۱) و این ویژگی‌ها در *داراب‌نامه*، در اصطلاحِ ناموس و در *سمک عیّار*، در اصطلاحِ نام‌وننگ فروفشرده شده است. در آثار مورد بررسی، اصلی‌ترین و مهم‌ترین انگیزهٔ 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 پهلوانِ شکسته‌نام دیگر پهلوان نیست. باری فرآیند به‌دست آوردن نام را در سه اصل باید جست:

۱) نام نیک جستن[5]: در این آثار، عیّاران 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/ص۷۶۸ ؛ نیز ر.ک. ۲/صص۹۰۷،۹۲۷،۹۷۲، ۸۸۹،۸۹۸، 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 متّفقیم... بنگریم که با این جوان غریب چه خواهند کردن؟ اگر حیلی 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/ص۸۸۳ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/ص۷۳۰ ؛ ۲/صص۴۷۴-۴۷۵).

۲) نام در ارتباط با نژاد: در *آثار مورد بررسی*، نژاد به‌معنای خانواده و دودمان است و به نظر نمی‌رسد که به معنایی جز در همان حدود به‌کار رفته باشد. نام‌داری، تا حدود زیادی رابطهٔ مستقیم با نژاد پهلوانان دارد. تخمه و نژاد و گوهر از عناصر زیربنایی شخصیّت پهلوانان به‌حساب می‌آید. این نکته در این آثار به‌روشنی و با بسامدی بسیار کاربرد یافته و از دیگر پیوندها و حلقه‌های اتّصال این آثار با ***شاهنامه*** است.

«رویین بانگ بر او زد و گفت: ای آزادمرد! بسیار ماهر و چالاکی؛ 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، فرّخروز هستم. رویین گفت: ای شاهزاده! تو نیازی به‌شاهدی برای حرفت نداری. بیاور تا بدانم از مردانگی چه داری؟ این را گفت و نیزه بر نیزهٔ هم انداختند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۱۰۰۳ ؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص۶۹۴ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۲۰).

۳) نام در ارتباط و در تقابل با ننگ: اهمّیّت 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 به‌دست آورده بر اثر عواملی در جایگاه چندوچون قرار می‌گیرد و این حالت موجب شکستگی نام پهلوان می‌گردد.

«اگر شاه به‌من 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 برنمی‌آیی! 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 گوشهٔ تخت بست و آن‌گاه به‌بالینش آمد و دست‌هایش را با کمند به گوشهٔ دیگر تخت بست و خنجرش را کشید و بر سینهٔ 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 تقلاّ او را بر اسب انداخت... اسب قطران شروع به‌سرکشی کرد. سمک کوشش می‌کرد که اسب را برجای خود نگاه دارد و یا او را به‌سویی دیگر براند؛ امّا نتوانست... چاله‌ای در آنجا بود. قطران را در آن چاله انداخت... وقتی طلایه‌ها بازگشتند، با شنیدن صدای شیههٔ 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 اتّفاقی افتاده؟ قطران نیز چیزی نگفت... او بسیار غمگین بود... سمک‌عیّار ماجرا را بازگفت. پهلوانان از شنیدن، از خنده بی‌هوش شدند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/صص۱۰۸-۱۰۹).

در *داراب‌نامه*، *فرّخزاد* و *بهزاد* که از نسل *رستم* و برادر او هستند بر سر مردانگی و شجاعت اختلاف دارند، تا اینکه در جنگی *فرّخزاد* و *فیروزشاه* برای عیّاری، لباس دشمنان را پوشیده بودند و بهزاد به اشتباه *فرّخزاد* را دشمن می‌انگارد و بر او حمله کرده و *فرّخزاد* را از زین اسب بلند می‌کند. *فرّخزاد* 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/ص۵۵۰ ؛ ۲/صص۲۰۱-۲۰۲).

جنگ‌افزارها: زیربنای هر حماسه‌ای، رویارویی دو جبهه و دو نیروی خیر و شرّ است که در نهایت، به‌دلیل سرشت متضادّ دو جبهه، فرجام کار به‌جنگ می‌انجامد. پس یکی از مختصّات بنیادین هر حماسه‌ای، کاربرد فراوان جنگ‌افزارها و به عبارتی اشیاء حماسی (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۷: ص۱۱۳) است. در به‌کار بردن جنگ‌افزارهای میدان رزم نیز ترتیبی عینی به‌چشم می-

خورد که تقریباً در همهٔ بخش‌های آثار مورد بررسی یکسان و مشابه است. این ترتیب بـه‌وسـیلهٔ رزم‌افزارهای ذیل شکل می‌گیرد.

الف) نیزه: جنگ‌های تن‌به‌تن در هر بخش از داستان با نیزه آغاز می‌شـود: «حـال هرچـه از مردی داری بیاور! فرّخ‌روز نیزه را از جا بلند کرد و به‌سوی قطران انداخت. دو پهلوان بـا نیزه آن‌قدر با هم جنگیدند که نیزه در دستشان همچون چوب فرّاشان شـد و زره‌هـا بـر تن‌هایشان چاک شد. امّا هیچیک بر دیگری پیروز نشد...» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۱۵۵). «پس شاه هزبر حمله کرد و سیامک نیز به‌نیزه حمله کرد. آن دو دلاور نیزه در نیزهٔ هم انداختند. حلقه‌حلقهٔ زره به‌سر سنان می‌ربودند و بسیاری به‌نیزه بکوشیدند سودی نکـرد. نیزه‌ها از دست بینداختند و...» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۲۹۶). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۳۲۶).

ب) شمشیر: نبرد تن‌به‌تن جنگاوران پس از نافرجام ماندن کوشش آنان با نیزه، معمـولاً بـه استفاده از شمشیر کشیده می‌شود. «نیزه‌هایشان شکسته شـد. پـس آنهـا را انداختنـد و دست به‌شمشیرهای آتش‌رنگ آخته بردنـد و آنهـا را از غـلاف بیـرون کشـیدند. کـاوه خواست تا شمشیرش را بر فرّخ‌روز بزند که فرّخ‌روز شمشـیرش را در مقابـل آن گرفـت. کاوه لبهٔ تیغ را به‌طرف خود گرفته بود که شمشیرش از وسط به‌دو نیم شـد. شمشـیر را انداخت...» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۸۸۴). «امّا چون بهزاد نیزه از دست علطـور در خـاک انداخت، علطور در غضب رفت و گفت: ای ایرانی مکّار! با تیغم چه کنی؟ دست برآورد تا تیغی بر بهزاد راند. بهزاد مرکب درو جهانیـد و قبضـهٔ تیـغ در دسـت داشـت» (بیغمـی، ۱۳۸۱: ۲/ص۱۸۰).

ج) تیر و کمان: ویژگی این رزم‌افزار آن است که در میدان جنگ، تنها جنگاوری که در ایـن 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 بـا وجـود آنکـه جز از چند تن، دیگر کسی از این رزم‌افزار استفاده نمـی‌کنـد، ایـن رزم‌افـزار خـود را در جای‌جای داستان می‌نمایاند.

«فیروز کمربندی مرصّع و کلاهخودی گوهرنگار بر سر گذاشته بود. وقتی لشکریان کاوه و فیروز او را دیدند، گفتند: این پسرک برای چه به‌میـدان آمـده؟ شـاید کـه بـرای تماشای این گوهرها آمده است. آنها به او نگاه می‌کردند و فیروز همچنان فریاد مـی زد و فرّخ‌روز را می‌طلبید. وقتی‌که فیروز دهانش را باز کرده بود، خـردک تیـری بـه‌طـرف

دهانش نشانه گرفت و رها کرد. تا فیروز به‌خود حرکتی بدهد، از اسب بر زمین افتـاد... و تا ده مرد بدین‌گونه بـر زمـین افکنـد» (ارّجـانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۹۱۷ ؛ ۱/ص۲۲۲). (نیـز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۳۲۶). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۳۲۶).

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 وسـیله آغـاز مـی‌کنـد. نویسندگان داستان های حماسـی– پهلـوانی منثـور، اسـتفاده از گـرز را تنهـا در مـورد پهلوانانی بزرگ به‌کار برده‌اند و در این کاربرد از اثرپذیری *شاهنامه* برکنار نبوده‌اند. زیـرا جنگ‌ابزار آیینی و بنیادی پهلوانان ایرانی است. آنان بـه‌گرزشـان پـرآوازه و نامبردارنـد. هرچه گرز،گران‌تر باشد، پهلوان تهم‌تر و یل‌تر است (ر.ک. کزّازی، ۱۳۸۵: ۱/ص۲۵۸).

«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» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۷۷۰ ؛ ۲/صص۱۱۷۳،۸۵۴) ؛ (نیـز ر.ک. بیغمـی، ۱۳۸۱: ۲/صص۶۳۸،۶۳۷،۶۳۶). (نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۲۵۰، ۳۲۶، ۳۴۳، ۴۰۶).

شیوه‌های ارسال پیام: یکی از نکات جالب توجّه، ارسـال پیـام در داسـتان‌هـای حماسـی– پهلوانی که مشابه نمونه‌های موجود در *شاهنامه* است، شیوه‌های انجام این عمل است که از این میان می‌توان به‌نمونه‌هایی نظیر ارسال پیام به‌وسیلهٔ تیر، نقّاشی، انگشتر پادشاهی و تـرنج‌نوشـته 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 مقرّر کردند و مکتوبی چنانکه دانسـتند، در قلـم آوردنـد... ایشـان آن مکتوب را در تیری بستند و در سپاه ایران انداختند» (بیغمـی، ۱۳۸۱: ۱/ص۸۷۸ ؛ نیـز ر.ک. همان:۲/صص۵۶، ۲۱۰ ؛ ۱/ص۲۲، ۴۱،۴۲). «مثقال خادم از همهٔ آن کارها آگاهی یافـت و همان‌دم نامه‌ای نوشت و همه را شرح داد و گفت که چهار هزار سوار بـرای آوردن صـیحانهٔ جادوگر از شهر بیرون رفته‌اند. آنگاه، نامه را به‌پیکان بسـت و آن‌را انـداخت. نامـه بـه‌میـان طلایه افتاد» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۵۵۰ ؛ نیـز ر.ک. همـان: ۱/ص ۲۸۶ ؛ ۲/ص۱۲۱۴). «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 به‌زبان عربی بر آن تیر نوشت و به‌میان شهر انـداخت. تیر را پیش سلطان بردند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۴۰۸–۴۰۹).

بن‌مایه‌های ماورایی

یکی از ساختارهای بنیادین داستان های حماسی–پهلوانی منثور که مجموعه‌ای از بن‌مایه‌ها را در خود گنجانده است، سازه‌ها و گزاره‌های ماورایی است که در این حوزه از بسامد و تنوّع زیادی برخوردار است، تا آن‌جا که گونه‌ای رنگ تخیّلی به آنها بخشیده و از فخامت و جزالت بن-مایه‌های حماسی این دسته از آثار کاسته است. اصل مهم آن‌جاست که همهٔ آثار این حوزه با کمی تسامح به یک نسبت از بن‌مایه‌های ماورایی استفاده کرده‌اند. در این بخش بن‌مایه‌هایی بررسیده شده است که به‌صورت مشترک در همهٔ آثار وجود داشته و منطبق بر دو اصل تکرار و برانگیزندگی هستند.

جادوگران: اغراق نیست اگر جادو و جادوان را سازهٔ شخصیّتی مهمّی در بن‌مایه‌های ماورایی همهٔ 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 که بسامد چنین گزاره‌ای از جزالت و فخامت سبک حماسی می‌کاهد. امّا در داستان های منثور مورد بررسی، وجود جادو و جادوگران، تنها زمانی است که دشمن در عجز و ناتوانی آمده و توان و توشهٔ پیکار ندارد در این زمان، جادوگران در جبههٔ مخالف حق ظاهر می‌شوند و چنین حالتی با بسامدی فراوان در این دسته از آثار وجود دارد. جادوگری فنّی است که دانندهٔ آن می‌تواند به‌شکل هر جانوری که می‌خواهد درآید، مسافت‌های طولانی را طیّ کند و در پیکار، سلاح‌های شگفت‌آوری را به‌کار ببرد. البتّه جادوگری در این داستان ها حرام است و جادوگر گناهکار و راندهٔ درگاه خداوندی است و از این‌روی از نام بزرگ یزدان بیمناک است و می‌هراسد (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۸۸: ص۶).

«ارمن‌شاه و زلزال گفتند: خوب گفتی. امّا خودت باید اینکار را بکنی. بر ما معلوم است که اگر صیحانه(جادوگر) نیاید، ما از پس این گروه برنمی‌آییم و باید خیلی زود برویم» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۵۷۶ ؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص۶۳۷-۶۳۸ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۷۳ ؛ نقیب-الممالک، ۱۳۷۹: ص۶۳۶).

پریان: از دیگر گزاره‌های مشترک در میان آثار حماسی–پهلوانی منثور، می‌توان به‌پریان 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 مؤنّث جادو هستند کـه از طـرف اهـریمن مأمورنـد تـا پیروان *مزدیسنا* را از راه راست منحرف کنند. پریان دل‌باختهٔ پهلوانان می‌شوند و آنهـا را افسـون می‌کنند و با آبستنی و زایش سروکار دارند (ر.ک. سرکاراتی، ۱۳۵۰: ص۱۸). از مجموعه اشـاره-های مربوط به پری در *شاهنامه* و کتاب‌های دیگر فارسی و افسانه‌ها و داسـتان هـای عامیانـه، چنین برمی‌آید که در ایران دورهٔ اسلامی، پری برخلاف باور پیروان آیین *زرتشتی* بـه‌صـورت زن اثیری بسیار زیبا پنداشته شده که از نیکویی و حتّی فرّ برخوردار است. حتّی گاهی به‌سـبب سـود رسانی به‌مردمان و زیبایی، مقابل دیو و اهـریمن قـرار مـی‌گیـرد (ر.ک. قنبـری جلـودار، ۱۳۸۰: ص۱۵). در حوزهٔ داستان های حماسی–پهلوانی منثور نیز پریان فراوان رخ می‌نمایند.

«تیغو (پادشاه پریان) بر اسبی سوار شده بود که با جادوگری چهاردست‌وپای، اسب مانند، سر سگ و سر اسبش نیز مانند سر فیل بود که دو خرطوم داشت که آتش از آنها زبانه می‌کشید» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۱۵۱۸). «روحانه پری ترنجی از زر سرخ بەدست فیروزشاه داد و گفت این ترنج را بوی کن تـا بگویم که چه بوده است. فیروزشاه آن ترنج را بستد و بوی کرد. بیهوش شد. روحانه در حال، فیروزشاه را ربود و ناپیدا شد» (بیغمـی، ۱۳۸۱: ۲/ص۷۳۹ ؛ نبـز ر.ک. همـان: ۲/ص۳۹۳ ؛ طرسوسـی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۳۳ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۳۹۸).

دیوان: واژهٔ دیو، در اوستایی، دَئِوَ (daeva) و هندی باستان، دیوا (devā) خوانده می‌شـود. در *اوستا*، دیوان خدایان باطل یا گروه شیاطین و یا مردمان مشرک و مفسد تلقّی شده‌اند. مطـابق روایات، دیوان موجوداتی شاخ‌دار و زشت‌رو و حیله‌گرند و از خـوردن گوشـت آدمـی روی‌گـردان نیستند. اینان اغلب سنگ‌دل و ستمکار و از نیروی عظیمی برخوردارند؛ تغییر شکل می‌دهنـد؛ در انواع فسون‌گری چیره‌دست هستند و در داستان ها به‌صورت‌های دلخواه در می‌آینـد و حـوادثی ایجاد می‌کنند. در ادبیّات فارسی، دیو گاهی مرادف اهـریمن در اندیشـهٔ ایرانـی و گـاه بـه‌معنـی *شیطان* در فرهنگ اسلامی و زمانی، به‌مفهوم غول و عفریت و موجـودات خیـالی اسـت کـه در بیشتر افسانه‌ها، از جمله *سمک عیّار*، *داراب‌نامه*، *جنیدنامه* و *امیرارسلان* تجلّی یافته اسـت (ر.ک. یاحقّی، ۱۳۸۶: صص۳۷۱،۳۷۲،۳۷۳). آنها سنگ آسیا یا صخره‌هایی را که بر تنـهٔ درختـی سـوار کرده‌اند، به‌جای سلاح به‌کار می‌برند و با کشتن آنان سحرهایی که کرده‌اند، باطل می‌شود (ر.ک. کریستن‌سن، ۲۵۳۵: ص۱۳۲). در دورهٔ اسلامی، غـول کـه خاسـتگاه سـامی– عربـی دارد، وارد *ایران* شده و با دیو درآمیخته است. دیوان نیز یکی از نقش‌مایه‌های مشترک آثـار مـورد بررسـی هستند که در زوایای مختلف داستان، نقشی پویا دارند.

«سرانجام بعداز سه شبانه‌روز به جزیرهٔ سگساران که سیه‌دیو پادشاه آنجا بود، رسیدند. ملاّح گفت: ای

عالم‌افروز! در جایی سخت افتادیم. اگر هزار جان داشته باشیم، یکی را بـه در نمـی‌بـریم» (ارّجـانی، ۱۳۸۸: ۱/صص۷۴۴،۷۴۳ ؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ص۷۵۹). «آن طرف ملوکان دیو به‌خواستگاری دختـر می‌آمد و جاسوسان خبر دادند به دیو که دختر به آدمیزاد عاشق است. دود ناخوش از روزنـهٔ دمـاغش زبانه کشید. جمله دیوان قاف را برداشته، آمدند و ریختند در شهر شعیب و شـروع بـه قتـل و غـارت کردند. در یک طرفه‌العین، تمامی مردم شعیب را کشته، دختر را با سیّد جنید برداشته، متوجّه شهر خود گردیدند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۶۷). «از پشت سر، چنان نعره‌ای برخاست کـه دل امیرارسـلان فروریخت. به‌پشت سر نظر کرد، نرّه‌دیو قوی‌هیکل درشت استخوانی دید سر تا پا چـون شـیر سـفید، شاخ‌ها چون شاخهٔ چنار قلاج‌قلاج از کاسهٔ سرش به‌در رفته، چشمانش چون مشـعل سـوزان، لـیکن دماغش را از بیخ بریده‌اند، دار شمشادی بر دوش دارد که پنج آسیاسنگ بـزرگ بـر سـرش جـا داده، فحش و ناسزاگویان از دامنهٔ کوه سرازیر شده می‌آید» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۵۵۰).

اژدها: واژهٔ اژدها که در فارسی صـورت‌هـایی دیگـر چـون اژدر، اژدرهـا و اژی‌دهـاک دارد، به‌معنای ماری عظیم باشد با دهان فراخ و گشاده که عرب آن را «ثعبـان» گویـد. نـام اژدهـا در *اوستا*، جزو خرفستران[۶] ذکر شده است و از پدیده‌های اهریمنی است. «اژی» در *اوستا* و «اهـی» در سنسکریت، به معنی مار است که گاهی با صفت اودروتهـراس[۷] آورده شـده؛ یعنـی «بـه‌روی شـکم رونـده» و گـاهی بـا صـفت خشـوئو[۸] یعنـی «زود خزنـده» یـا چسـت و چابـک (ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ص۲۸۹،۲۹۰). یکی از مشخّصات اساطیر آریایی آن است کـه پهلـوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبه‌رو می‌شود و به‌پیکار می‌پردازد و این امر به صورت جزیـی از حماسه‌های پهلوانی درآمده است (ر.ک. بهار، ۱۳۵۱: ص۱۴۰). اژدها جانوری است که در اساطیر و ادبیّات ملل گوناگون تقریباً با ویژگی‌ها و کارکردهای مشابه وصف شده است. اژدهـا تجسّـدی از اصل شرّ، غاصب و محتکر آب، خدای زمین، سرور دنیای زیرزمینی و نگهبان گنجینـه‌هاسـت (ر.ک. هندرسن، ۱۳۵۷: ص۱۸۰). اژدها در داستان های پهلوانی فارسی، همواره در برابر پهلوانی خداپرست قرار می‌گیرد و چون اژدها موجودی اهریمنی است، قهرمـان داسـتان آن را مـانعی در برابر آمال خود می‌داند و برای کشتن اژدها از یزدان یاری می‌خواهـد و در فرجـام بـر آن پیـروز می‌گردد. همین سرشت اساطیری و اهریمنی اژدها تا امروز، در آثار ادب فارسی موجود و از رهرو این سنّت است که به‌روایت *امیرارسلان* نیز راه یافته و *امیرارسلان* سه بار در جریان داسـتان بـا 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 نعـره شـنید 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 مـی‌غرّیـد و از نفـس او عـالمی مـی‌سـوخت» (طرسوسـی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۰۱). «سهیل حرامزاده ناچار قبول کرد و مرکب پیش دواند. چندقدمی که پـیش رفـت و وارد جنگل که شد، امیرارسلان صدای مهیبی را شنید که چون صدای توپ لب‌شکسته بلند شد و سـهیل وزیر با رنگ پریده گریخت و سر و کلّهٔ اژدها چون تکّه‌کوهی نمایان شد. شاخها قلاج‌قلاج از کاسـهٔ 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 عربده‌کنـان مـی‌آیـد کـه زهـرهٔ شـیر نـر آب می‌شود... امیرارسلان نامدار مثل شیر ژیان ایستاد. برابر اژدها آمد، کمان عاج قبضهٔ طیّارگوشـه را از قربان جدا کرد» (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۵۸۳). نیز در این مورد (ر.ک بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص۶۴۸).

بن‌مایه‌های عاشقانه

در آثار حماسی جهان، نشانه‌های عشق و افکـار غنـایی بسـیار دیـده مـی‌شـود و ایـن دسـته از کنشهای حماسی، این‌گونه کتب را رونق، شکوه و جلالی خـاصّ بخشـیده اسـت. زیـرا در آنهـا تناوری و دلاوری پهلوانان و زیبایی و لطافت زنان و عواطف رقیق، به‌هـم درمـی‌آمیزنـد و از آن میان عشق به‌همان درجه از قوّت آشکار می‌شود که طنطنه و شکوه پهلوانی و رزم‌آزمـایی (ر.ک. صفا، ۱۳۸۴: ص۲۴۴). نقطهٔ آغازین اغلب داستان های حماسی–پهلوانی منثور عشق است. زیـرا شاهزادگان در اثر یک سلسله حوادث که معمولاً در خواب یا حالت بیـداری اتّفـاق مـی‌افتـد، بـا دیدن نقش رخ یار یا با شنیدن اوصاف و کمالات وی، در صدد به‌دسـت آوردن وی مـی‌شـوند و پس از رفتن سفرهای طولانی، پشت سر گذاشتن آزمون‌ها و غلبه بـر رقیبـان و دشـمنان خـود، به‌کام می‌رسند که البتّه گونه‌ها و سبک‌های پیوند در این‌گونه آثـار، خـود محـلّ تحقیـق اسـت (ر.ک. جعفرپور،۱۳۸۹). باری، مهم‌ترین مضمون‌های این بن‌مایه عبارتند از:

سفر: نخستین کنشی که در آثار حماسی–پهلوانی منثور از سـوی شـاهزادگان دل‌باختـه رخ می‌نمایاند، انگیزهٔ سفر برای دستیابی به معشوقه است. در *سمک عیّار*، *خورشیدشاه* بـرای یـافتن *مه‌پری* از شام به‌چین می‌رود (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/صـص۲۶–۴۰). در *داراب‌نامـه*، *فیروزشـاه* برای یافتن معشوقهٔ گمنام و ناآشنای خویش که بر اثر خوابی وی را دیده از *ایران* به *یمن* می‌رود (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص۱۶–۲۴) یا *مظفّرشاه* برای به‌دست آوردن *توران‌دخت* روی به‌سـفر می‌آورد (ر.ک. همان: ۲/ص۳۷۳). در *جنیدنامه* نیز *سیّد جنید* برای یافتن *رشیده* به‌سـفرهایی دور می‌رود؛ مانند رفتن به‌کوه قاف و روم (ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۲۴۲–۲۵۱). *امیرارسـلان* نیز برای رسیدن به‌وصال *فرّخ‌لقای* از مصر به‌روم و سپس به‌فرنگ می‌رود (ر.ک. نقیب‌الممالـک، ۱۳۷۹: صص۸۰–۱۱۰).

آزمون ازدواج: در جوامع و قبایل کهن، یکی از آیین‌های پرتکرار ازدواج، مراسم یا سنّت آزمودن خواستگاران است. به این معنا که پدر دختر و یا خود او به‌شیوه‌های مختلف، خردمندی و اغلب زور و مردی جوان/جوانان را می‌سنجیدند و هر کس را که از عهدهٔ آزمون/ آزمون‌ها برمی‌آمد، به‌دامادی یا همسری برمی‌گزیدند. منظور از این آزمون‌ها، اطمینان از شایستگی خواستگار و مهم‌تر از آن- مطابقِ این باور زن‌سالارانه 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 به‌عمد می‌خواسته است خواستگار را ناکام بگذارد و از دست او رها شود (ر.ک. آیدنلو، ۱۳۸۷: ص۲). بر پایهٔ روایات و افسانه‌های ایران، شیوهٔ آزمون ازدواج به‌دو 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: ص۳). آزمون‌های ازدواج موجود در داستان های حماسی- پهلوانی منثور تاریخ ادب فارسی، در بستر اجتماعی، برخاسته از سنّت‌های حماسی- پهلوانی ایران و جهان است[۹]. زمینهٔ اجتماعی- فرهنگی با ارائهٔ چنین آزمون‌هایی سعی می‌کند لیاقت و شایستگی شاهزاده و قهرمان داستان را در جهت برقراری پیوند با شاهدخت توجیه کند. در این آزمون‌ها، طبقهٔ خاص و به اصطلاح خاندان های شاهی، درصدد ازدواج با شاهدخت برمی‌آیند و بعد اجتماعی نیز با این سنّت هماهنگ است (ر.ک. جعفرپور، ۱۳۸۹: صص۶-۸). آزمون‌های ازدواج در آثار حماسی- پهلوانی فارسی، به‌دلیل بسامد بالا و ایجاد برانگیزندگی در مخاطب خود، به‌گزاره‌ای 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 جنّه در ازدواج خود با پادشاه کشور همسایه دارد (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۸۰۶). نیز آن زمان که در *جنیدنامه*، به‌سبب زیبایی *رشیده*، در میان جوانان قبیلهٔ *سیّد منذر* نزاع افتاده است، این آزمون است که موجب پایان یافتن رقابت جوانان می‌گردد (ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۳۰).

جدایی موقّت و طولانی: سنّت داستانی- حماسی آثار ادبی بیشتر بر آن است که قهرمان و یا شاهزاده پس از ازدواج، طیّ یک سلسله روابط علّت و معلولی از زن و فرزند برای مدّتی 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 تولّدش 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/ص۶۵۱).

بن‌مایه‌های کرامت

کوتاه‌سخن، آن زمان که توانایی و عقل آدمی در داستان های منثور، توان و توشهٔ گشایش کارهایش را ندارد، روی به‌طلب 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 شخصیّتی ثابت و شناخته شده در این آثار است، به‌مطلوب دست می‌یابند که اینان نیز با اعمالی چون پیشگویی و انجام کاری خارق‌العادّه، قهرمانان و پهلوانان را مدد می‌رسانند. معمول آن است که لحظهٔ آغازین وقوع این بن‌مایه با دعا نمایانده می‌شود. تحقّق خواب‌ها و وجود داروهایی خاص، از دیگر نمودهای این بن‌مایه است.

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/ص۷۲۵). «خواست بدانجا رود و حبیب عطّار را بردارد، میسّر نشد. امّا شنید که خضر(ع) او را بگفت هنوز عمر حبیب عطّار به آخر نرسیده است. بعد از تو، جوانی از نسل تو خواهد آمد و این کارها به‌دست او گشاده می‌شود» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۱۵) ، (نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/صص۳۸۲، ۶۹۰ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص۴۹۷،۴۹۸).

دعا و اجابت آن: یکی از مضمون‌های مهمّ کرامت در داستان های 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 داستان ها مطرح می‌شود که نه مخاطب و نه شخصیّت داستانی هیچ راه گشایشی در کار خود نمی‌بیند که ناگهان قهرمان سر به‌دعا برداشته و گشایش کار خود را از خداوند می‌طلبد.

«چون مظفّر شاه در آن خندق آتش بماند، گرسنگی بر شاهزاده غالب شد. مظفّرشاه گفت درین ورطه که من افتاده‌ام، هیچ چاره ندارم مگر یزدان به‌فریاد رسد که فریادرس بندگان اوست. پس به‌گریه و تضرّع درآمد. زارزار بگریست. گفت الهی! به‌عزّت 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 به زیر ریخت که هر یک مثل ترنجی بود» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص۳۸۷ ؛ نیز ر.ک. طرسوسی، ۱۳۸۰:

۱/ص۴۰۷ ؛ نیز ر.ک. همان:۱/صص۳۰۳، ۲۵۰، ۲۵۲). «مختار به‌حضرت باری تعالی بنالید و گفت: خداوندا! روا مدار که این کافران بی‌دین مرا هلاک کنند! تو می‌دانی که در دل من چیزی نیست الاّ محبّت علی علیه‌السّلام. چون من به‌خورد دیوان روم؟... فی‌الحال، دعای او مستجاب شد که...» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۰۷ ؛ نیز ر.ک. همان: ۱/صص۳۰۳، ۲۵۰، ۲۵۲ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص۲۶۷، ۲۶۶).

داروهای خاص: در داستان های حماسی- پهلوانی، درختان و گیاهانی ویژه با خاصیّتی درمانی وجود دارند و عموماً خاصیّت بینا کردن چشم دارند و یا اینکه عیّاران با استفاده از آن می‌توانند بوی آدمی خود را از بین برده و در میان پریان درآیند. در *سمک عیّار*، *داراب‌نامه* و *جنیدنامه*، پریان به‌واسطهٔ لطافت‌شان، تنها از راه استنشاق بوی آدمی، او را می‌شناسند. چنین نمونه‌هایی در اساطیر نیز وجود دارد. آنچنانکه در تورات توصیف می‌شود: درخت بویا، درختی است در بهشت که ثمرهٔ آن میوهٔ ممنوعه است. *آدم*(ع) با خوردن میوهٔ ممنوعه بینایی می‌یابد. بودا نیز در دامن درخت بو به‌بینایی می‌رسد و حقیقت و راه خود را پیدا می‌کند (ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ص۴۱۹). در بخشی از *داراب‌نامه*، *آشوب‌عیّار* برای کشتن *جندلهٔ 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 پیهٔ گوسفند بیامیزی. معجونی به‌دست می‌آید که مانند داروی چشم است و اگر آنرا بر چشم کور مادرزاد بگذاری، به‌قدرت پروردگار، چشم او روشن می‌شود» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۷۲۵ ؛ بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص۳۹۷ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۳۹۶).

تحقّق خواب: یکی از پدیده‌های شگفت و پیچیده‌ای که آدمی از دیرباز در باب آن اندیشیده، خواب و رؤیا است. صوَری که آدمی در حالت خواب و ناخودآگاهی می‌بیند، بی‌مفهوم و معنی نیست. امّا معانی آنها، همان معانی و مفاهیمی نیست که در حالت بیداری، این صور بر آنها دلالت دارند. یکی از مضمون‌های مهمّی که در درک چارچوب کلّی آثار ادبی نسبت به آن بی‌توجّهی شده، شاید همین مضمون باشد. البتّه، منظور نگارندگان در این بررسی، خواب‌های اخباردهنده است که در فرآیند شکل‌گیری رویدادها، چندین بار در آثار مورد بررسی اتّفاق می‌افتد. امّا به‌دلیل گستردگی و پراکندگی این مضمون مکرّر، 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. کزّازی، ۱۳۸۷:

ص۷۹) همین باور از گذشته و تا اندازه‌ای در امروز وجود دارد و راویان این آثار از ویژگی شگرف و آیینی خواب و رؤیا به‌خوبی مطّلع بوده‌اند. زیرا خواب‌های اخباردهنده، شخصیّت‌های داستانی را در آن قسمت خاصّ از داستان از امور غیرقابل احتراز آگاه می‌کنند یا اطّلاعاتی را در نقطه‌ای معیّن به او می‌رسانند، جزییّات و اطّلاعاتی 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. فرّخ‌روز گفت: ای شاه! این‌که تو می‌گویی نشانهٔ فراق است. من به‌پیشواز مرگ می‌روم؛ یا مرا می‌کشند و یا اسیر می‌کنند» (ر.ک. ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۳۶۶، ۳۷۰ ؛ نیز ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صص۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: ص۶۸۶).

پیش‌گویی: اصولاً پیش‌بینی، شگردی عام در گره‌گشایی داستان های حماسی است و از میان انواع آن، پیش‌گویی اخترشناسان، همواره از دقّت بیشتری برخوردار بوده است و معمولاً جزییّات رویدادها را نیز در برمی‌گرفته است و برای نمایاندن اهمیّت پیش‌بینی اخترشناسان در شکل گرفتن رویدادهای حماسه، یادآور می‌شویم که همهٔ شاهان ایران‌زمین در دربار خویش اخترشناسانی را به‌کار می‌گمارده‌اند و این سنّت بعد از اسلام نیز رایج بوده است (ر.ک. سرّامی، ۱۳۸۳: صص۵۵۱، ۵۵۰ ؛ نیز ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۶: ص۲۴۹). در همهٔ داستان های حماسی- پهلوانی، از اخترشناسانی فراوان سخن آورده شده. زیرا اوّلاً 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 به‌شهران‌وزیر کرد و گفت: وقتی را تعیین کن تا برای اینکار برویم. شهران‌وزیر اسطرلاب به دست گرفت و جلوی آفتاب آمد و ارتفاعش را به دست آورد و بیرون آمدن آفتاب را تعیین کرد. هفت ستارهٔ آسمان‌را به سختی آشفته دید. پس آمد و به شاه گفت: ستارگان آشفته‌اند» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۵۳۹ ؛ نیز ر.ک. همان: ۲/صص۱۵۶۵، ۱۳۸۹، ۱۳۷۲، ۱۳۷۰، ۹۵۲؛ بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۵۴۲ ؛ همان: ۲/صص۱۵۶۵، ۱۳۸۹، ۱۳۷۲، ۱۳۷۰ ؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۳۱۸، ۲۱۶ ؛ نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: صص۱۱۰، ۷۹).

۳- تأثیر مستقیم شاهنامهٔ فردوسی در آثار حماسی-پهلوانی منثور

گونه‌ها و انواع تلمیحات شاهنامه‌ای: داستان های حماسی- پهلوانی فارسی، از نظر پشتوانه‌های

فرهنگی- تاریخی در رستهٔ آثار برجستهٔ تاریخ زبان و ادبیّات فارسی قرار دارند. زیـرا از *شـاهنامهٔ* فردوسی که غنی‌ترین منبع تاریخ، نژاد، فرهنگ و ادب ایران است، تأثیری مسـتقیم و غیرقابـل انکار، پذیرفته‌اند و جای‌جای زوایای این دسته از آثار، آکنده از تلمیحات *شاهنامه‌ای* است. رستم به‌عنوان قهرمانی شاخص و پهلوانی حماسی، به همراه دیگر پهلوانـان نـامی شـاهنامه، در رأس این تلمیحات قرار دارند. اینان هستی و ماهیّتشان به‌گونه‌ای تصوّر و تصویر شده اسـت کـه هـر واقعه یا عنصری در پیوند با ایشان، می‌تواند به هویّت و یا چهره‌ای حماسی دست یابد. خـویش-کاری‌های رستم و دیگر پهلوانان شاهنامه، معیار سنجش پهلوانی و قهرمانی قلمداد مـی‌گـردد و همهٔ قهرمانان داستان های پهلوانی منثور پس از شاهنامه، از رهرو هماننـدی شخصـیّت‌شـان و همسانی اعمالشان با نمونه‌های شاخص شاهنامه، چهره‌ای حماسـی بـه‌خـود مـی‌گیرنـد و ایـن شگردی است که راویان و کاتبان آثاری چون: *سمک عیّار*، *داراب‌نامـه*، *جنیدنامـه* و *امیرارسـلان* آن را سرلوحهٔ توصیف روایات خویش قرار می‌دهند. البتّه کاوش در ژرف ساخت این تلمیحـات و چرایی کثرت آنها، خود فرصت دیگری می‌طلبد و در حوصلهٔ این جستار نیست. باری، نگارندگان با بازخوانی چندبارهٔ این متون، متوجّه وجود گونه‌های مختلفی از تلمیحات گشتند که با توجّه به-شکل کاربرد خاصّی که دارند، نمی‌توان مجموع این اشارات و تلمیحات را در دیگـر انـواع ادبـی یافت و به یقین مشخّصهٔ خاص و درونی این حوزه است که در چهار بخش، دریافتنی است. ایـن نکته شایان ذکر است که بیشتر این اشارات، در بطن جنگ و میدان رزم وجود دارند.

۱) ذکر نسب اشخاص:

«این گنج را برای کودکی گذاشته‌ایم که او اینها را برمی‌دارد. نامش فرّخ‌روز و از نسل فریـدون‌شـاه است» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۶۸۰). «جوان‌دوست نشسته و بعضی در خدمت او نشسته و ایستاده که پهلوان گیتی و مبارز جهان، پهلوان بهزادبن پیل‌زور بن آذربرزین بن فرامرز بن رستم (بن) زال بن سام رسید به آیین تمام» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/صـص۶۵،۲۳،۸۸۲ ؛ نیـز ر.ک. همـان: ۲/صـص ۶۹۴، ۸۵۵،

۱۷۹،۶۱۰،۶۱۶،۶۴۳). «دیگر کسی به‌میدان نیامد که نعره برآورد و مبارز طلب نمود. پهلوانی بود، او را عروه می‌گفتند. نسب به اسفندیار رویین‌تن داشت. با خود گفتی اگر رستم زال در این ایّام بودی، غاشیهٔ مرا بر دوش کشیدی» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۹۶).

۲) این‌همانی‌های شخصیّتی:

«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: ۲/ص۱۵۱۷). «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/ص۶۳۴ ؛ همان: ۲/صص۵۲۶، ۳۳۷، ۱۰۷). «برادری دارد چون غضنفر، پهلوانی بی‌مثال و در جهان نام‌دار که در روز پیکار از رستم دستان واهمه نکردی... آن پیل‌تن چنان جوانی است که گویی حمزهٔ صاحب‌قران زنده شده است و در میدان کارزار رستم دستان را ماند» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/صص۲۱۸، ۴۱۸).

۳) اشخاص حماسی- اساطیری:

«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...» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۲/صص۸۷۵ ؛ ۸۸۹ ، ۷۶۸، ۱۰۳۵، ۹۸۸، ۸۸۱، ۷۹۴ ،۷۹۳). «در زیرزمین راهی دیدند و بدان راه درآمدند و مقدار نیم‌فرسنگ برفتند. تا عاقبت به‌سنگ‌خانه ای 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. خطّی 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 به رنج
منم پور هوشنگ‌شاه بلند — جهاندار تهمورث دیوبند...
تو ای پهلوان گُرد جوینده کام — که خوانند فیروزشاهت بنام...

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۸۲۰)

یکی از نشانه‌های بازمانده از آیین مهر که پیوندی مشترک با شخصیّت 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 مـی‌رود. در *سـمک عیّـار* ایـن بـاور، خـود را در سوگند به‌نور، نار، زند و پازند نمایانده است. درباب ارتباط جمشید و خورشید، ایـن‌گونـه دریافـت می‌شود که جمشید در حقیقت اسم دیگری از مهر است و او را باید تجلّی دیگری از مهر دانست. مراد قدما هم‌از آیین جمشید، خورشیدپرستی بود. خلقت جمشید، خلقتی نورانی و شـگفت‌انگیـز، قدرتمند و زیبا است که در این اوصاف، نسبتی با انسـان هـای دیگـر نـدارد. حتّـی بعضـی او را خورشید و آفتاب دانسته‌اند و در *ودا* او را پسر خورشید گفته‌اند و بدو لقـب خورشیدسـان داده‌انـد (ر.ک. رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ص۲۲۴ ؛ شمیسا، ۱۳۷۶: صص۹۹،۹۷).

«آن شب بگذشت و خورشید جمشید طلوع کرد، خطیب منبر فلک چهارم خطبه بـه‌نـام روز روشن خواند. شهسوار میدان چرخ زنگاری، تاج شهریاری بـر تـارک سـر نهـاد و خـاتون سـپهر زبرجدی پردهٔ حجاب در روی کشید» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱/ص۱۳۰ ؛ نیـز ر.ک. همـان:۱/ص۵۴۲ ؛ نیز ر.ک. ۱/ص۶۱۹ ؛ ۲/صص۱۴۸،۲۶۱،۳۱۲،۶۰۲،۶۱۸،۶۳۹،۷۳۰). «آن خون سـیاوش از خـون جم/ چون تیغ فراسیاب در ده» (همان: ۲/ص۷۳۵). «سوگند خورد که: به‌خداوند جهاندار و به‌نور و آتش و زند و پازند که پیمان نشکند و خیانت‌نکرده، به آن فکر هـم نکنـد و بـا دوسـتان آنهـا دوست و با دشمنان‌شان دشمن باشد» (ارّجانی، ۱۳۸۸: ۱/ص۷۵۸). «به‌خدمت شاه تاج را نهـاد و آن از فریدون‌شاه بود. از فریدون به‌سلم مانده بود. از سلم به‌قیصر رسیده بود و جملهٔ روم و مصـر قیمت آن تاج نبود» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۲۴۵ ؛ نیز ر.ک. همـان: ۱/صـص۲۸۷، ۳۰۸،۳۱۷، ۳۹۰، ۴۴۵).

۴) ذکر رویدادهای حماسی:

«ملک *داراب* را معلوم باشد که پدر پدرت 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 به‌زحمت بودنـد. اسـفندیار آن گرگ را بکشت. جالقوس‌شاه دختر خود را به وی داد که بهمن بزرگ از آن دختر پیدا شد که پدر تـو بود» (بیغمی،۱۳۸۱: ۲/ص۲۵۹). «گندمک گفت: ای شاهزاده! ما باید همچون رستم‌زال و فرزنـدش، سهراب جنگ کنیم و هر کـس افتـاد، او را مـی‌کشـیم. فـرّخ‌روز گفـت: رواسـت» (ارّجـانی، ۱۳۸۸: ۲/ص۹۲۸). «جام‌شاه گفت: تو خودت فرّخ‌روز را دیده‌ای؟ راهـو گفـت: آری دیـده‌ام. ای شـاه! او در میدان جنگ به‌تمام صفت‌های مردان آراسته است. در شمشیرزنی و گرز زدن، طوری نیست که بتوان وصفش کرد. شجاعت و هیبت او را رستم‌زال و سام نریمان نداشتند» (همان:۲/ص۹۰۲). «چراکه او به‌همراه خورشیدشاه، ده طلسم دیوسفید را گشودند؛ شاید که بیاید» (همان:۲/ص۹۶۲).

در *داراب‌نامه*، فرزند «اکوان‌دیو»، «صندلوس‌دیو» با نوادهٔ «رستم»، «بهزاد» روبه‌رو می‌گردد و صندلوس در باب انداختن بهزاد از آسمان، مانند پدرش اکوان عمل می‌کند:

«کوه‌تن گفت که اگر صندلوس معلوم کند که از فرزندان رستم کسی بدین مقام آمده است، آن‌کس را به‌عذاب تمام هلاک کند که پدر او اکوان‌دیو است که به‌دست رستم به‌هلاک آمده است» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ص۶۵۳). «با وجود آنکه بهزاد خفته بود و از عالم بی‌خبر بود، صندلوس را زهرهٔ 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/صص۷۰۴-۷۰۵). «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، به‌مشتی او را هلاک کردمی» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱/ص۴۲۶ ؛ نیز ر.ک. همان: ۱/ ص۴۲۱).

نتیجه‌گیری

جریان تکوین آثار حماسی- پهلوانی منثور، پیش از این به‌عنوان حوزهٔ ادبی مستقلّی در نظر گرفته نمی‌شد، چراکه این آثار و ارزش و جایگاهشان در تاریخ ادبیّات فارسی مشخّص نبود. حال آنکه با پژوهش آنجام شده، این اصل ادبی به اثبات رسید که این آثار، جریانی مستقل و حوزه‌ای توانمند هستند که پیرو پاسداشت هویّت ملّی و حفظ روحیّهٔ ظلم‌ستیزی ایرانیان به‌وجود آمده‌اند. چارچوب کلّی این آثار و الگوی مشترکی که آنها در طیّ قرن‌ها در خود حفظ کرده‌اند، خود گواهی بر وجود جریانی مستقل در ادب فارسی می‌باشد که عطفاً، از تأثیر بی‌چون وچرای شاهنامهٔ فردوسی نیز برکنار نمانده است. یکی از مهم‌ترین برآیندهای این پژوهش، وجود تلمیحات پربسامد و متنوّع شاهنامه‌ای در داستان های حماسی-پهلوانی منثور است که این گونه در کمتر حوزه‌ای با این کیفیّت 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 پایهٔ بررسی‌هایی که نگارندگان به آنجام رسانده‌اند، این حوزه، آبشخوری 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 بایسته است که توجّه محقّقان ادبی را می‌طلبد.

یادداشت‌ها

۱. اوّلین نمود برجستهٔ این مطالعات، شش جلد فرهنگ درون‌مایه‌ای ادبیّات عامّیانه در سال‌های پایانی دههٔ شصت قرن بیستم بود که استیت تامسون آن را تهیه کرده بود و از دو کتاب درون‌مایهٔ ادبیّات جهانی و موتیف ادبیّات جهانی، اثر الیزابت فرنزیل آلمانی را می‌توان دوّمین جلوهٔ این توجّهات دانست.

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

۳. *معیّرالممالک* 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 (ر.ک. معیّرالممالک، ۱۳۶۱: ص۶۳).

۴. «افسانهٔ پهلوانی: داستان هایی که سراسر نبرد اغراق‌آمیز پهلوانان و قهرمانان واقعی و تاریخی یا خیالی را به‌تصویر می‌کشند. این نوع افسانه‌ها میان اسطوره و واقعیّت معلّق‌اند؛ مثل: ***شاهنامه***، ***سمک عیّار***، ***اسکندرنامه***، ***ابومسلم‌نامه***، ***امیرارسلان***، ***حسین‌کرد شبستری***، ***حمزه‌نامه*** و ***حملهٔ حیدری***.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ص۳۷).

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

6. Xrafstra
7. udaro-thrasa
8. Xšvaewa

۹. از نمونه‌های این سنّت 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: صص۲-۳).

منابع

- آیدنلو، سجّاد؛ «بررسی و تحلیل چند رسم پهلوانی در متون‌حماسی»؛ *فصلنامهٔ تخصّصی پیک‌نور زبان و ادبیّات فارسی*؛ س۱؛ ش۱؛ صص۵-۲۶؛ ۱۳۸۹.
- _____؛ «پهلوان‌بانو»؛ *مجلّهٔ مطالعات ایرانی*، س۷؛ ش۱۳؛ صص۱۱-۲۴؛ ۱۳۸۷.
- ابوالحسنی‌ترقّی، مهدی؛ «تأمّلی در خنیاگری در ایران باستان»؛ *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*؛ ش ۳۶-۳۷؛ صص۱۸۳-۲۰۲؛ ۱۳۸۳.
- ارّجانی، فرامرز بن خداداد بن عبداللّه الکاتب؛ *سمک عیّار*؛ با مقدّمهٔ محمّد روشن، ۲جلد، چاپ چهارم، تهران: صدای معاصر، ۱۳۸۸.
- _____؛ *سمک عیّار*؛ تصحیح پرویز ناتل خانلری، ۵جلد، چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
- ایبرمز، میر هاوارد و جفری گالت هرفم؛ *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*؛ ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، چاپ اوّل (ویراست نهم)، تهران: رهنما، ۱۳۸۷.
- بشیری، محمود و طاهره خواجه‌گیری؛ «نام و ننگ در شاهنامه»؛ *فصلنامهٔ بهار ادب*، س۲، ش۲، صص۷۷-۹۵، ۱۳۸۸.
- بهار، مهرداد؛ *اساطیر ایران*؛ چاپ اوّل، تهران: توس، ۱۳۵۱.

– بیغمی، محمّد بن علی؛ *داراب‌نامه*؛ تصحیح ذبیح‌اللّه صفا، ۲جلد، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۱.
– پارسانسب، محمّد؛ «بن‌مایه: تعاریف، کونه‌ها، کارکردها و...»؛ *مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، س۲، ش۵، صص۷–۴۱، ۱۳۸۸.
– جعفرپور، میلاد؛ «بررسی سبک محتوایی بن‌مایه‌های حماسی سمک‌عیّار»؛ *بهار ادب*، س۴، ش۱۲، صص۱۵۷–۱۷۶، ۱۳۹۰.
– _____؛ «بررسی سبک و گونه‌های ازدواج در سمک‌عیّار (مقایسهٔ برخی گزاره‌ها با رویکردهای فمینیستی)»؛ *مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، س۳، ش۱۱–۱۲، صص۱۴۳–۱۷۰، ۱۳۸۹.
– جیحونی، مصطفی؛ «گوسان یا مهربان»؛ *فصلنامهٔ کتاب پاژ*، ش۱۱–۱۲، صص۱۹–۴۱، ۱۳۷۲.
– حاکمی‌والا، اسماعیل؛ «آیین فتوّت و عیّاری»؛ *سخن*، ش۱۹۳، صص۲۷۱–۲۷۸، ۱۳۴۶.
– حسن‌آبادی، محمود؛ «*سمک عیّار*، افسانه یا حماسه؟ (مقایسهٔ سازه‌شناختی *سمک عیّار* و *شاهنامهٔ* فردوسی»؛ *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، س۴۰، ش۱۵۸، صص۳۷– ۵۶، ۱۳۸۶.
– خیریّه، بهمن؛ *شیوه‌های ارسال پیام در حماسه‌های ایرانی*؛ چاپ اوّل، تهران: فرهنگ مکتوب، ۱۳۸۷.
– دهخدا، علی‌اکبر؛ *امثال و حکم*؛ ۴جلد، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
– ذوالفقاری، حسن؛ «ساختارشناسی بن‌مایه‌های حمزه‌نامه»؛ *مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، س۳، ش۱۱–۱۲، صص۲۰۵–۲۳۲، ۱۳۸۹.
– _____؛ «طبقه‌بندی قصّه/داستان های سنّتی فارسی(نقد و بررسی، شکل‌شناسی و گونه‌شناسی داستان‌های فارسی)»؛ *دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد مجلّهٔ جستارهای ادبی*، س۴۲، ش۳، صص۲۳–۴۵، ۱۳۸۸.
– رستگارفسایی، منصور؛ *انواع نثر فارسی*؛ چاپ اوّل، تهران: سمت، ۱۳۸۰.
– _____؛ *پیکرگردانی در اساطیر*؛ چاپ دوّم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.
– رضایی، عربعلی؛ *واژگان توصیفی ادبیّات*؛ چاپ اوّل، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
– ریپکا، یان و دیگران؛ *تاریخ ادبیّات ایران*؛ ترجمهٔ کریم کشاورز، چاپ اوّل، تهران: گوتنبرگ، ۱۳۷۰.
– ستایشگر، مهدی؛ *واژه‌نامه موسیقی ایران*؛ دوجلد، چاپ اوّل، تهران: اطّلاعات، ۱۳۷۵.
– سرّامی، قدمعلی؛ *از رنگ‌گل تا رنج‌خار*؛ چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
– شمیسا، سیروس؛ *نگاهی به‌تاریخ اساطیر ایران باستان* (تقریرات مهرداد بهار)؛ چاپ اوّل، تهران: علم، ۱۳۸۸.
– _____ ؛ *انواع ادبی*؛ چاپ‌سوّم، تهران: میترا، ۱۳۸۷.
– _____؛ *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*(همرا با مباحثی در آیین مهر)؛ چاپ اوّل، تهران: میترا، ۱۳۷۶.
– صفا، ذبیح‌اللّه؛ *حماسه‌سرایی در ایران*؛ چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.
_____؛ «اشاره‌ای کوتاه به‌داستان‌گزاری و داستان‌گزاران تا دوران صفوی»؛ *مجلّهٔ ایران‌شناسی*، س۱، ش۳، صص۴۶۳–۴۷۱، ۱۳۶۸.
– _____؛ *تاریخ ادبیّات ایران*؛ ۵جلد، چاپ هشتم، تهران: فردوس، ۱۳۶۶.

– طرسوسی، ابوطاهر؛ *ابومسلم‌نامه*؛ تصحیح حسین اسماعیلی، ۴جلد، چاپ اوّل، تهران: معین، ۱۳۸۰.
– فرشیدورد، خسرو؛ *دربارهٔ ادبیّات‌ونقد ادبی*؛ دوجلد، چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
– فلّاح، غلامعلی؛ «رجزخوانی در *شاهنامه*»؛ *مجلّهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم تهران*، س۱۴، ش۵۴– ۵۵، صص۱۰۷–۱۳۰، ۱۳۸۵.
– قبادی، حسینعلی؛ «تأثیر *شاهنامهٔ* فردوسی بر ادبیّات عیّاری»؛ *دانشکده ادبیّات و علوم‌انسانی دانشگاه تبریز نشریّهٔ زبان و ادب فارسی*، س۵۰، ش۲۰۱، صص۶۳–۹۶، ۱۳۸۶.
– قنبری جلودار، اصغر؛ «*سنجش پری در اساطیر ایرانی با جنّ*»؛ پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی‌ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.
– کریستین‌سن، آرتور امانوئل .(۲۵۳۵). *آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی*، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی و مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
– کزّازی، میرجلال‌الدّین؛ *رؤیا، حماسه، اسطوره*؛ چاپ چهارّم، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
– _____؛ *نامهٔ باستان* (دورهٔ۹جلدی)؛ چاپ پنجم، تهران: سمت، ۱۳۸۵.
– _____؛ *آب و آیینه* (جستارهایی در ادب و فرهنگ)؛ چاپ اوّل، تبریز: آیدین، ۱۳۸۴.
– گیّار، مارینا؛ *سمک عیّار*(جامعهٔ آرمانی مبتنی بر جوانمردی)؛ ترجمهٔ عبدالمحمّد روح‌بخشان، چاپ اوّل، تهران: کتاب روشن، ۱۳۸۹.
– محجوب، محمّدجعفر؛ *ادبیّات عامّیانهٔ ایران* (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)؛ به‌کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ دوّم، تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
– معیّرالممالک، دوستعلی؛ *رجال عهد ناصری*؛ چاپ اوّل، تهران: تاریخ ایران، ۱۳۶۱.
– _____؛ «رجال عصر ناصری»؛ *یغما*، س۸، ش۱۲، صص۵۵۴–۵۵۶، ۱۳۳۴.
– مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*؛ چاپ اوّل، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
– نقیب‌الممالک شیرازی، میرزا محمّدعلی؛ *کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار*؛ پژوهش منوچهر کریم‌زاده، تهران: طرح‌نو، ۱۳۷۹.
– هندرسن، جوزف؛ *اساطیر باستانی و انسان امروز*؛ ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
– یاحقّی، محمّدجعفر؛ *فرهنگ‌اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات‌فارسی*؛ چاپ اوّل، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۶.
– یاوری، هادی؛ «گزاره‌های قالبی در قصّهٔ امیرارسلان»؛ *مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، س۱، ش۴، صص۱۵۳–۱۸۸، ۱۳۸۷.
– یوسفی، غلامحسین؛ «در آرزوی جوانمردی»؛ دیداری با اهل قلم، ۲ج، چاپ اوّل، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۵۵.
- Hanaway, William*; Persian Popular Romances before the Safavied period*. Full text & Theses: 1970; [database on-line]. Available diss. Columbia University. http://www. Proquest. Com (publication number AAT7233423; Accessed March 1, 2009).