نگاهی به مناسبات بینامتنی متون حماسی و عیاری
(براساس شاهنامه و سمک عیار)

افسون قنبری*

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

دربارهٔ جایگاه ادبیات عیاری در طبقه‌بندی انواع ادبی فارسی اختلاف نظر وجود دارد. برخی آن را زیر مجموعه ادبیات حماسی قرار داده، و برخی دیگر آن را از اقسام رمانس محسوب داشته، و برخی دیگر آن را در زمره ادبیات عامیانه برشمرده‌اند. در این مقاله فرض هم‌سنخ بودن ادبیات عیاری با ادبیات حماسی مورد بحث قرار گرفته و با بررسی مناسبات ادبیات حماسی و عیاری، مهمترین متن ادبی فارسی هر یک از این دو گروه، یعنی شاهنامه و سمک عیار برگزیده شده است و سپس با بررسی روابط بینامتنی آنها از دیدگاه سه رویکرد" خاستگاهی، تولیدی و خوانشی" ارتباطات و مناسباتی که بین این دو نمونه برجسته متون حماسی و عیاری وجود دارد توضیح داده، و تبیین شده، و در نهایت به این نتیجه رسیده است که با توجه به وجود رابطه معنادار بین متون عیاری و متون حماسی می‌توان گفت که هر یک از متون عیاری و متون حماسی به عنوان زیر ژانرهایی از مجموعه نوع ادبی کلی‌تری به نام ادبیات «حماسی قهرمانی» قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عیاری، ادبیات حماسی، روابط بینامتنی، شاهنامه، سمک عیار.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٤/۸/۲٦ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۱۱/۱۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

بیان مسأله

از دیرباز اهل نظر دربارهٔ روابط و مناسباتی که از جهات گوناگون بین آثار ادبی وجود دارد، اندیشیده و درباب دسته‌بندی این آثار به گروه‌های مختلف، سخن گفته‌اند؛ اما ناگزیر در این تقسیم‌بندیها، فقط آثار و منابعی مبنای کارشان قرار گرفته است که در دسترسشان بوده و با آنها آشنا بوده‌اند و با همان معیاری به طبقه‌بندی این آثار پرداخته‌اند که آثار ادبی را بر آن مبنا نقد و ارزیابی می‌کرده‌اند. ازاین‌رو، تقسیم‌بندی اینان براساس منابع در دسترس و عمدتاً بومی، و معیارهای زیبایی‌شناسی شخصی، استوار بوده است. در نتیجه به زمان، مکان، شخص و فرهنگ خاص مقید بوده و نمی‌توانسته است برای کل ادبیات جهان یا فرهنگها و دوره‌های مختلف عمومیت داشته باشد؛ اگرچه زمینه‌ها و جهتگیریهایی را برای تقسیم‌بندی آثار ادبی سایر ملل در زمانها و مکانهای مختلف در اختیار پژوهشگران بعدی قرار می‌داده است.

از نخستین تقسیم‌بندیهای آثار ادبی، تقسیم‌بندی ارسطو از آثار ادبی در سه گروه آثار «دراماتیک، حماسی و غنایی» است که مبنای تقسیم‌بندیهای دوره‌های بعدی قرارگرفته، ولی همواره نقد و اصلاح شده است به گونه‌ای که صاحبنظران بعدی هر یک به فراخور مطالعات و دیدگاه‌های خویش، دسته‌بندیهای جدیدی را ارائه کرده، و باب کشف و نوآوری را در این زمینه همچنان گشوده نگه داشته‌اند.

طبیعی است که به دلیل کلی بودن نقسیم‌بندی ارسطو از نخستین اصلاحاتی که در آن صورت گرفته، تقسیم کردن آن به دسته های جزئی تر و در نهایت توسعه و گسترش متفرعات آن بوده است به گونه‌ای که امروز طبقه‌بندیهای ادبی گسترده و گوناگونی بین پژوهشگران رواج یافته و گاه درباره تعیین جایگاه برخی از ژانرها و زیرژانرها اختلاف نظر پدید آمده است؛ برای مثال برخی از پژوهشگران، ادبیات عیاری را جزء ادبیات حماسی برشمرده‌اند، برخی دیگر جزء رمانسها و گروهی دیگر آن را در دسته ادبیات عامه قرار داده، و هر یک نیز برای اقدام خود دلایل و توضیحاتی ارائه کرده اند. هدف این مقاله بررسی مناسبات ادبیات عیاری با ادبیات حماسی است.

در پیشینه ادبیات فارسی از نخستین کسانی که به تفصیل درباب ادبیات حماسی فارسی سخن گفته و آن را به انواعی تقسیم کرده ذبیح‌الله صفا در کتاب *حماسه سرایی در ایران* است. وی ادبیات حماسی ایران را به سه نوع حماسه ملی، تاریخی و دینی

تقسیم کرده‌است و بعد از وی افراد دیگری زیرژانر دیگری را با عنوان حماسه عرفانی بر آن افزوده‌اند(شمیسا، ۱۳۸۲:ص۲٤).

چون در این مقاله هدف، بررسی این فرض است که ادبیات عیاری در زیرمجموعه ادبیات حماسی قرار می‌گیرد به وجود مشترکات و روابط و مناسبات متون حماسی و عیاری پرداخته، و سپس این مسأله بررسی می‌شود که اگر ادبیات عیاری در زیر مجموعه ادبیات حماسی قرار بگیرد، جزء کدام شاخه از زیر مجموعه‌های آن است و اگر در ذیل آن زیرشاخه‌ها قرار نمی‌گیرد، جایگاه آن را چگونه می‌توان تبیین کرد.

فرض این بررسی این است که عنوان ادبیات حماسی، شمول کافی را برای دلالت بر همهٔ آثار فارسی که پژوهشگران ذیل این عنوان قرار می‌دهند، ندارد؛ بلکه در تقسیم‌بندی اولیه به جای «ادبیات حماسی» بهتر است از عنوان «ادبیات قهرمانی» یا «ادبیات حماسی و قهرمانی» استفاده شود تا هم آثاری همچون شاهنامه را دربرگیرد و هم داستانهایی که قهرمانیها و پهلوانیهای شخصیتهای غیراساطیری یا تاریخی را شرح داده‌است؛ مانند سمک عیار، حمزه نامه، امیر ارسلان، اسکندرنامه و شهنشاهنامه را شامل شود.

پیشینه

پژوهشهایی که تاکنون در این زمینه صورت گرفته علاوه بر حماسه‌سرایی در ایران نوشته ذبیح الله صفا عبارت است از: حماسه و هیاهو(شیوه انتقال حماسه ها در مقایسه سازه شناختی سمک عیار ، ابومسلم نامه و شاهنامه فردوسی (دکتر محمود حسن آبادی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم اسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش۲۳ بهار ۸۷ ص ۱۹تا۵۸)؛ بررسی تطبیقی عناصر آیینی و جنگاوری در شاهنامه و سمک عیار، (میلاد جعفرپور- دکتر مهیار علوی مقدم، جستارهای ادبی، شماره ۱۷۵ زمستان ۹۰ص۵۱ تا۸٤)؛ تأثیر شاهنامه فردوسی بر ادبیات عیاری، (دکتر حسینعلی قبادی- علی نوری، زبان و ادب فارسی نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، س۵۰، ش۲۰۱ ، بهار و تابستان ۸٦، ص٦۳ تا۹٦)؛ سمک عیار افسانه یا حماسه؟ (مقایسه سازه شناسی سمک عیار با شاهنامه، (دکتر محمود حسن آبادی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد ، ش۱۵۸، پاییز ۸٦ ص۳۷ تا ٥٦). این پژوهشها به رابطه تأثیر و تأثری این آثار از یکدیگر و بویژه از شاهنامه فردوسی پرداخته‌است؛ اما این

مقاله درصدد است مناسبات این متون را از دیدگاه رویکردهای بینامتنی و براساس رابطه بیناژانری آنها مورد توجه قرار دهد.

مبانی نظری و روش پژوهش

برای کشف و نشاندادن روابط و مناسبات بین آثار ادبی، می‌توان از روشهای متفاوتی استفاده کرد. در بررسی روابط بینامتنی، نظریه‌ها و روشهای مختلفی هست که در هر روش به یکی از جنبه‌های این رابطه توجه می‌شود یا هر نظریه‌پردازی با توجه به هدف و نگرش خود بر یکی از این جنبه‌ها تأکید ورزیده و به آن اهمیت داده است در نتیجه چنانکه در دنباله توضیح داده خواهد شد بناچار از روش تلفیقی استفاده شده و بنا به ضرورت از رویکردها و روشهایی متناسب با هر بحث بهره برده شده است؛ اما مسلم است در بررسیهای روابط بینامتنی آثار ادبی، آنها را از سه جهت می‌توان بررسی کرد:

الف) رابطه خاستگاهی(تبارشناسی یا خویشاوندی) که در نقد سنتی مورد توجه است و بویژه در معنی بررسی رابطهٔ تأثیر و تأثری آن، رواج گسترده‌ای داشته، امروز هم همچنان مورد توجه است و کسانی مانند ژنی و ریفاتر بدان اهمیت ویژه‌ای می‌دهند. .

ب)رابطه تولیدی که مهمترین نظریه‌پرداز آن یولیا(ژولیا) کریستوا است؛ وی بیشتر به نقش پدید آورنده اهمیت می‌دهد و متون را به دو دسته یا لایهٔ زایشی(خفی) و پدیداری(جلی) تقسیم می‌کند و- همان طور که در دنباله خواهد آمد- معتقد است بینامتنیت در فاصله و میان متن پدیداری و متن زایشی صورت می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱٤۷تا۱۵۰).

ج) رابطه خوانشی که رولان بارت از نظریه‌پردازان اصلی آن است به نقش فرامتن‌ها از جمله به نقش پیش‌متن‌ها و نقش خواننده اهمیت می‌دهد. وی پیش‌متن‌ها را به دو گروه متون تألیفی پیش از متن و متون تألیفی پس از متن که- پیش از متن خوانده شده‌است- تقسیم می‌کند و نقش خواننده را نیز از دو جهت ویژگیهای فردی و اجتماعی مورد توجه قرار می‌دهد.

در این مقاله به منظور بررسی دقیقتر، شاهنامه فردوسی و سمک عیار به عنوان دو اثر شاخص و معیار از هر حوزه (متون حماسی و متون عیاری) انتخاب شده است تا بتوان با تکیه بر اصول و ویژگیهای اصلی و اصیل به بررسی مناسبات متون حماسی و عیاری فارسی پرداخت؛ چرا که شاهد تغییر برخی از ویژگیهای این دو نوع ادبی در

سیر تطور آنها هستیم. شایان ذکر است در این مقاله، در نقل شواهد و بررسیها به دلیل رعایت اختصار، اصل را بر ذکر نمونه‌ها از کتاب سمک عیار قرار داده‌ایم و به شواهد شاهنامه – بویژه به آن دلیل که غالب خوانندگان با آن آشنایی دارند– فقط به اشارات کوتاه اکتفا شده است.

معرفی

ذبیح‌الله صفا در تعریف کلی خود حماسه را چنین تعریف کرده‌است: «نوعی از اشعار وصفی که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگیهای قومی یا فردی باشد به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد» (صفا، ۱۳۷٤:ص۲٤) و کادن در تعریف حماسه آن را متنی روایی و بلند درباره رفتار جنگجویان و پهلوانان و آمیزه ای از اسطوره ، افسانه ، داستان عامیانه، تاریخ و آداب و رسوم و اعتقادات دانسته است که به تناسب، گاه به همه و گاه به برخی از آنها توجه نشان داده شده است (ر.ک: مدخل Guddon : Epic، ۱۹٤۸).

ادبیات عیاری نیز به مجموعه آثاری گفته می‌شود که درآنها شرح قهرمانیها با عناصر عامیانه و بعضاً عاشقانه و بویژه با آداب جوانمردی و عملیات شبه پارتیزانی در آمیخته باشد و محور حرکت ماجراهای داستان براساس عملیات عیاران پیش برود.

شاهنامه، که مهمترین اثر حماسی فارسی است، کتاب منظومی است که تاریخ دورهٔ اساطیری و بخشی از تاریخ شفاهی ایران قدیم را بیان می‌کند و دلاوریهای پهلوانان این مرز و بوم را در مقابل حملات متجاوزان شرح می‌دهد و در ضمن آن مبانی اعتقادی و اخلاقی و رفتاری ایرانیان را توضیح می‌دهد و در خلال آن چند ماجرای عاشقانه نیز آمده است. مطالب شاهنامه را به سه دوره اساطیری (کیومرث تا ظهور فریدون)، پهلوانی (از قیام کاوه تا قتل رستم) و تاریخی (از قتل رستم تا انقراض ساسانیان)تقسیم کرده‌اند.

سراینده شاهنامه ابوالقاسم فردوسی (۳۲۹-٤۱۱) است که آن را از روی شاهنامه منثور ابومنصوری و منابع منثور پیشین دیگر – که خودِ آنها، صورتهای گردآوری شده و مکتوبِ روایات شفاهی پیشتر بوده– فراهم آورده است و حدود هفتاد هزار بیت دارد.

سمک عیار، که مهمترین اثر عیاری فارسی است، یکی از کهن‌ترین نمونه‌های داستانیِ قهرمانی و عیاری است که در پنج مجلد به تصحیح پرویز ناتل خانلری منتشر شده است. این کتاب تألیف فرامرز بن خداد بن عبدالله کاتب الارجانی است که بنا به اشاره خودِ وی، آن را از روی روایت شفاهی صدقه بن ابی‌القاسم شیرازی تألیف کرده است. تاریخ تألیف آن احتمالاً ۵۸۵ ه.ق و زمان کتابت تنها نسخه خطی موجودش، اواخر قرن هفتم یا اوایل قرن هشتم است (الارجانی، ۱۳۸۵، مقدمه:ص هفت تا دوازده). گفتنی است موضوع این داستان- که از روزگاران باستان بین ایرانیان به صورت شفاهی سینه به سینه نقل می‌شده است- شرح دلاوریهای سمک عیار و یاران اوست که در خدمت خورشیدشاه هستند، خورشیدشاه، شاهزاده حلب است که دلباخته دختر فغفور، پادشاه چین شده و برای به دست آوردن وی، ناگزیر شده است با موانع سر راهش بجنگد.

خانلری در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته، آورده‌است: «داستان سمک عیار که قدیمترین نمونه باقیمانده از داستانپردازی در زبان فارسی است از چند جهت اهمیت بسیار دارد: نخست از جهت عبارات و لغات و اصطلاحات که گنجینه‌ای گرانبهاست و اگر کتابهای تفسیر و تاریخ را در نظر نگیریم، مفصلترین و بزرگترین متنی است که از قرنهای ششم و هفتم در دست مانده است. ... فایده مهمتر اطلاعاتی است... که دربارهٔ اوضاع اجتماعی و فرهنگی ایران در قرن ششم و هفتم به دست می‌توان آورد و از این حیث شاید از صد دیوان شعر به این اندازه استفاده نتوان کرد» (همان، ص هفده و هجده).

۱. رابطه خاستگاه شاهنامه و سمک عیار

اگر چه بررسی رابطه تأثیر و تأثری آثار با یکدیگر، مورد پسند گروه نخستین نظریه‌پردازان بینامتنیت مانند کریستوا و بارت نیست، پژوهشگران نسل دوم بینامتنیت مانند «ژنی و ریفاتر با صراحت از تأثیرات بینامتنی سخن می‌گویند و به نقد منابع می‌پردازند؛ این موضوع بویژه در مفهوم ترامتنیت مورد نظر «ژرار ژنت» به اوج خود می‌رسد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ص۳۲ تا ۳۵).

بنابر این در اینجا نیز باید خط سیری که از منابع و آبشخورهای واحد به سوی شاهنامه و سمک عیار به پیش آمده است مورد بررسی قرارگیرد و سپس به روش بررسی تطبیقی (براساس مکتب امریکایی) - و نه تأثیر و تأثری- نشان داده شودکه این

دو اثر اگرچه شخصیت مستقل دارد از نظر منابع و آبشخورها چه رابطهٔ خویشاوندی بین آنها وجود دارد. شواهد نشان می‌دهد که اشتراکات فراوانی بین این دو اثر هست و مفاهیم کلیدی و محوری مشابه و گاه یکسان و تکرار شونده در آنها دیده می‌شود که حاکی از ارتباط درونی این دو نوع ادبی در یک نظام کلی است. در ذیل برای نمونه به بعضی از مهمترین شباهتهای تبارشناسانه شاهنامه و سمک‌عیار به اختصار اشاره می‌شود:

الف) هر دو اثر به پیش از اسلام متعلق است: از ویژگیها و شباهتهای شاهنامه و سمک عیار در بررسیهای تبارشناسی، بازگشتن اصل آنها به دوره‌های کهن است که به صورت روایتهای شفاهی سینه به سینه نقل می‌شده و بعداً به قید کتابت درآمده‌است. درباره قدمت روایات شاهنامه، منابع پژوهشی فراوانی هست که ما را از تکرار بی‌نیاز می‌کند. درباره سمک عیار نیز خانلری می‌نویسد:

قدمت روایات این اثر به پیش از دوران اشکانی و حتی پیشتر از آن باز می‌گردد. راویان در طول زمان آنها را از یکدیگر آموخته‌اند و سینه به سینه منتقل کرده‌اند و هر بار داستان به اقتضای زمان و به حکم تحول اوضاع جامعه رنگی تازه به خود گرفته تا برای شنوندگان غریب و ناآشنا نباشد. قالب کلی داستان مانند تنه تناور درخت برجای مانده و شاخ و برگهای آن غالباً دستخوش تغییر و تبدیل شده است(خانلری، ۱۳۸۵: ۵). عیاری از زمانهای بسیار دور حتی قبل از دوره ساسانیان در ایران رواج داشته، و حتی گفته شده است که میان ویژگیهای عیاران و ارزشهای آیین مهری، مطابقتهایی همچون اصل یاریگری و اخوت و تأکید بر رفاقت و دوستی وجود دارد که احتمال پیوند این دو آیین را تقویت می‌کند. به باور دکتر خانلری سوگندهای عیاران در داستان سمک عیار از قبیل سوگند به یزدان دادار، سوگند به نور و نار، سوگند به زند و پازند، گواه سابقه عیاری در پیش از اسلام است (همان).

شواهد دیگری نیز هست که ثابت می‌کند آیین عیاری پیش از اسلام در ایران رایج بوده است؛ از جمله در زند وندیداد، گروهی از مخالفان نظام کسانی بوده‌اند که دزدیدن از توانگران و بخشیدن به درویشان را «کُرفه»؛ «کارنیک وثواب» می‌دانستند(شکی، ۱۳۷۲).

شواهدی که در داستان سمک عیار هست، ثابت می‌کند که اصل این اثر اسلامی نیست و احتمالاً به دوره قبل از اسلام مربوط می‌شود. شاید مهمترین دلیل این ادعا

حاکم نبودن روحیه دینی و اسلامی بر فضای داستان است، در این داستان هیچ‌یک از نامهای اسلامی به عنوان نام شخص یا مکان خاصی به چشم نمی‌خورد. چگونگی سلطنت شاهان شبیه حکومتهای پس از اسلام نیست. ساختار جامعه به صورت ملوک الطوایفی طرح شده است. هیچ اثری از اماکن دینی از قبیل مساجد و تکایا نیست. شرابخواری به صورت غیر مذموم و رایج مطرح است. وجود سنتهای غیر اسلامی، از قبیل دفن میت با تابوت، نبودن احکام اسلامی، جنگها، سوگندهای رایج در داستان و موارد بسیار دیگر در کتاب، نشانگر این است که ریشه‌های عیاری به دورانهای قبل از اسلام برمی‌گردد.

خانلری معتقد است: «ریشه این داستان [سمک عیار] را شاید در روزگاری بسیار کهن باید جستجو کرد. به نظر می‌آید که اصل داستان در عصر زندگی پهلوانی به وجود آمده و طی زمان، بارها تجدید حیات کرده و نو شده باشد. شباهت تام صحنه‌های رزم آن با صحنه‌های شاهنامه این گمان را به ذهن می‌آورد که هر دو داستان سرنوشت واحدی داشته و به یک گونه در طی زمان تحول یافته تا در مرحله آخرین به صورت کتاب تثبیت شده و به دست ما رسیده است»(خانلری، ۱۳۸۵: ص۵).

خانلری معتقد است وجود برخی از نامهای کهن ایرانی مثل خُردَسب شیدو، هرمزکیل، شاهک، گیل‌سوار، سرخ‌ورد، مهرویه، زرند این فکر را به ذهن می‌آورد که با داستانی سر و کار داریم که تاریخ آن به گذشته بس دور می‌رسد و در حدود اواخر سده ششم به صورتی تازه روایت شده است. او همچنین دادن نام «خورشیدشاه» به نوزادی که چهره‌اش همزمان با طلوع خورشید در جهان ظاهر می‌شود، نشانه‌ای از سابقه پیش از اسلامی داستان می‌بیند و این قضیه را نزدیک به داستان نامگذاری یکی از نیاکان منوچهر در بندهشن می‌داند(الارجانی، ۱۳۸۵،ج۱، مقدمه ص ده و یازده).

ب) شرق ایران خاستگاه هر دو اثر: خاستگاه هر دو اثر شرق ایران است. سمک عیار، داستانی است مربوط به شرق ایران و در ادامه همان سنت حماسی و به دست همان گروه از قصه‌پردازان، روایتگران شرقی پدید آمده است. فراهم آوردن داستان، کار قصه‌گویان مردمی است که بساط خود را در مکانهای عمومی پهن می‌کرده، و مخاطبانشان نیز مردمان فرودست بوده‌اند نه اشراف و بزرگان و ثروتمندان؛ گرچه برخی، مؤلف و راوی قصه را از مردم فارس دانسته‌اند (صفا، ۱۳٦٦،ج۲: ۹۹۰ ؛ الارجانی،

۱۳۸۵، ج۱: مقدمه/نه تا یازده)؛ اما قراین متعدد ثابت می‌کند که اصل این روایت متعلق به شرق ایران یعنی خراسان بزرگ بوده است. نام قهرمان داستان سمک است و نام راوی آن، صدقه بن ابی القاسم. ما از طریق تاریخ سیستان می‌دانیم که در آن ناحیه، کمی پیش از این، دو فرقه به نامهای سمکی و صدقی وجود داشته‌است. هر کدام طرفدار یکی از دو نواده عمرولیث (تاریخ سیستان، ۱۳٦٦: ٦ و۲۷۵) بوده‌اند. این شباهت عجیب هرگز نمی‌تواند تصادفی باشد ضمن اینکه داستان این دو فرقه در سمک عیار به‌صورت ماجرای سرخ علمان و سیاه علمان و جنگ و اختلاف میان آنها ذکر شده است(الارجانی، ۱۳۸۵: ج۲،۲۲۳ به بعد).

عیاران در شرق ایران و در خراسان بزرگ، گروه‌های سازمان یافته‌ای بوده‌اند که در مخالفت و اعتراض به خلافت مشهور بوده است. از قابوسنامه می‌توان دریافت که در قهستان در جنوب خراسان که شامل سیستان هم می‌شده، یک سازمان مهم و گسترده عیاری وجود داشته است (قابوسنامه، ۱۳۷۸:ص٦٤ تا ۲٤۳) و این موضوع را تاریخ سیستان هم تأیید می‌کند. حتی صاحب قابوسنامه، که خود از اهالی شمال ایران بوده است، به مطربان توصیه می‌کند که اگر قومی سپاهی و عیارپیشگان را بینی، دوبیتی‌های ماوراءالنهری گوی در حرب کردن و خون ریختن و ستودن عیاران (قابوسنامه، ۱۳۷۸:ص ٦ تا ۱۹۵). از نکات قابل توجه دیگر این است که ردپای طبقه دهقانان را، که حافظان سنتهای اصیل و روایات کهن گذشته بوده‌اند در داستان سمک عیار نیز می‌توان دید؛ چنانکه پدر سمک عیار، شرابدار و شراب‌ساز یکی از افراد همین طبقه بوده است(الارجانی، ج۱، ۱۳۸۵: ص۱۹٤). خانلری نیز ضمن اینکه انتساب این داستان را به نواحی غربی و مرکزی ایران یا جایی خارج از ایران نمی‌پذیرد با استناد به دلایل مختلف از جمله وجه تسمیه خورشیدشاه، قهرمان اصلی داستان که با آنچه در بندهشن در ذکر اعقاب منوچهر، پادشاه کیانی آمده شبیه است(الارجانی، ج۱، ۱۳۸۵: ص یازده) و همچنین شیوه انشای کتاب، که اثباتگر تدوین این روایت در خراسان است، معتقد است باید این روایت را مربوط به شرق ایران و به داستانگزاران و روایتگران این منطقه و در امتداد همان سنت کهن به شمار آورد (همان).

ج) تکیه هر دو اثر بر روایات شفاهی: به طور دقیق نمی‌توان گفت که راوی یا راویان واقعی این دو اثر کیست. آیا می‌توان به قطع و یقین فرامرز بن خداد بن عبدالله

الارجانی را، که تألیف کتاب سمک عیار به او منسوب شده و در خلال داستان نیز چند بار نام او آمده است – اما در هیچ جای دیگر رد و اثری از او نیست– آفریننده واقعی سمک عیار دانست یا به قول خانم مارینا گیّار، آیا «او فقط الهام‌بخش موضوعی است که شاید بعدها آن را گرفته و پرورانده‌اند و از آن بهره جسته و یا آیا او داستان را از یک منبع، که به سنت شفاهی رایج تعلق داشته گرفته است و یا فقط تدوین کننده داستان یعنی کاتب آن است، همچنانکه از نام و عنوانش بر می‌آید؟ در این صورت صدقه فرزند ابوالقاسم که وجود او هم غیر قابل وارسی و تحقیق است، کیست؟» (گیّار، ۱۳۸۷: ص٤) نام ارجانی و صدقه در مجموع شش بار با عنوانهای طالب، مصنف، مؤلف(ج۱/ص۷۵و ج۳/ص۱۰۵ و ۱۳۳)، راوی(ج۱، ص۷۵و۹۲و ج۳/ص۱۳۰)، جمع‌کننده (ج۱/ص۱) و استادکامل (ج۳/ ص۲٦۹) در کتاب سمک عیار آمده است اما این به معنی محرز بودن نقش آنان به عنوان مؤلف یا مؤلفان قطعی اثر نیست.

گردآوران و راویان شاهنامه منثور و کسانی که فردوسی در اثر گرانقدر خود از آنان نام برده‌است نیز چنین سرنوشتی دارند. منبع اساسی کار فردوسی، شاهنامه منثوری است که تألیف آن به امر ابومنصور محمد بن عبدالرزاق آغاز شده و در ۳٤٦ ه.ق پایان یافته است. ماخ پیر خراسانی از هرات، یزداناد پسر شاپور از سیستان، ماهوی خورشید پسر بهرام از نیشابور، شادان برزین از طوس(ریاحی، سرچشمه‌های فردوسی شناسی، ص۱۷۳) چهار موبد سالخورده‌ای بودند که وظیفه جمع‌آوری شاهنامه ابومنصوری را بر عهده داشتند و آنان علاوه بر منابع مکتوب به زبان پهلوی از روایات شفاهی هم که به یاد داشته‌اند، بهره جسته، و کتابی آورده‌اند که منبع سرودن شاهنامه شده است (ریاحی، ۱۳۷۵: ٦۰).

د) نقش گوسانها و دهقانان در زنده نگهداشتن و انتقال هر دو اثر: راویان اصلی و ناقلان و نگاهبانان اصلی این فرهنگ ارجمند بشری گوسانها و دهقانان بوده‌اند. مردم پیش از اینکه تاریخ و قصه‌ها و حوادث زندگی خود را بر الواح نقش کنند در خاطر خود ضبط می‌کردند و سپس برای یکدیگر بازگو می‌کردند. بتدریج انتقال شفاهی اساطیر و روایات کهن در دست و انحصار گروهی خاص و ویژه درآمد که آن را پیشه خود ساختند؛ داستانگزاران، نقالان و خنیاگرانی دوره‌گرد که در قلمروی زمانی و مکانی اشکانیان «گوسان» نامیده می‌شدند. آنها، مردمان طبقات متوسط و پایین و نیز بزرگان و

حاکمان را با شعرها و آوازهای خود سرگرم و مجذوب می‌نمودند. گوسانهای دوره‌گرد پارتی نه تنها شاعر و نوازنده بلکه حاملان و راویان اخبار و داستانهای کهن بودند و علاوه بر این مهمترین وسیله اطلاع‌رسانی و ارتباط نواحی مختلف قلمروی پارتها با یکدیگر به شمار می‌آمدند(حسن آبادی، ۱۳۸٦: ۳۸و۳۹). خانم مری بویس اعتقاد دارد که افسانه‌های باستانی و اساطیر کهن از زبان همین خنیاگران شنیده و جمع‌آوری می‌شده است. وی این جمله را از متنی مانوی نقل می‌کند که «گوسان، ارزشمندی شاهان و قهرمانان باستان را پرآوازه می‌دارد» و بر آن است که نزد سایر ملتها نیز چنین اشخاصی وجود داشته‌اند (جیحونی، ۱۳۷۲:ص۲۰).

در شرق ایران عمده مسیر حرکت و انتقال اساطیر و حماسه‌ها از طریق همین گوسانها و به صورت شفاهی بود. الگا دیویدسن این سنت شفاهی را تنها شکل انتقال و استمرار اساطیر و حماسه‌ها می‌داند که البته قدری اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد (ر.ک: دیویدسن، ۱۳۷۸: ص۸۷-٦۷).

گوسان پارتی نقشی بسیار مهم و سازنده در حفظ و ابقای سنت اساطیری – حماسی ایران برعهده داشت و سرانجام همین اساطیر و حماسه‌ها، که از دوره اشکانی مایه‌های بسیار پذیرفته بود و بسیاری از شخصیتهای حماسی آن را می‌توان با بزرگان و شخصیتهای اشکانی و کوشانی منطبق دانست، پس از اسلام به دست ابومنصور عبدالرزاق و یارانش به شاهنامه منثور و از سوی فردوسی به شاهنامه منظوم بدل گشت.

«براساس پژوهش صاحبنظرانی مانند نولدکه و مارکوارت بخش قابل ملاحظه‌ای از شاهنامه به تاریخ اشکانی برگزار شده است و مبنای این بخش بدون شک چکامه‌های پهلوی بوده که چه بسا تا زمان خود استاد توس همراه با چنگ گوسانها و خنیاگران اجرا می‌شده است(ملکی، ۱۳٦٦:ص۱۲۸). برخی صاحبنظران برآنند که «دوام شاهنامه حاصل استقبال عمومی ملت ایران است و این تأیید و استقبال در صورتی ممکن بوده است که شاهنامه بر سنت مبتنی باشد؛ یعنی هماهنگ با قواعد اجرای نقالی. حتی می‌توان ادعا کرد که بقای شاهنامه در قالب اجراهای بیشمار نقالان، خود بهترین دلیل است بر اینکه عصاره این کتاب را شعر شفاهی تشکیل می‌دهد» (دیویدسن، ۱۳۷۸، ص۸۱). دیگر منظومه‌های حماسی ما نیز چنین وضعی دارد. «قسمتی از داستانها بر مآخذ شفاهی

مبتنی است یا نویسندگان آنها از روایات شفاهی همچنان استفاده کرده‌اند که از روایات مکتوب» (صفا، ۱۳٦۳:ص۷٤).

گوسان پارتی در دوره ساسانی به خنیاگر تغییر نام داد و در وظایفش نیز تحولاتی ایجاد گشت اما به هر حال از اهمیتش کاسته نشد (اقبال، ۱۳٦٦:ص۷). باربد و دیگر خنیاگران ساسانی، شاعر هم بودند و در اشعار خود که با موسیقی همراهی می‌شد، گاه روایاتی کهن را نقل می‌نمودند. نامهای برخی از الحان باقیمانده از این دوره شاهدی بر این مدعاست: آیین جمشید، کین ایرج، نوروز کیقباد، سیاوشان، کین سیاوش و پیکرگرد و ... (کریستین سن، ۱۳٦٦:ص۳٦). آشکار و بدیهی است که اشعار نوازندگان دوره‌گرد تا نسلها پس از پیروزی عربها رواج داشته و این سنت، یعنی پیوستگی شعر و موسیقی، از میان نرفته است. دیویدسن بر آن است که این سنت سالها پس از مرگ فردوسی دوام داشته است(دیویدسن،۱۳۷۸:ص۲۰۹).

«ظاهراً ناقلان این روایات کهن بیشتر از دهقانان بوده‌اند و خاصیت طبقاتی دهقانان نیز این اصل را ایجاب می‌کرده‌است و به همین سبب فردوسی و حماسه سرایان دیگر برای اثبات صحت اقوال خویش همواره روایات منقول را به دهقان اسناد می‌دهند» (حاکمی، ۱۳۷٤:ص۳٤۲).

ه)نوع تعامل جامعه با این دو اثر: درکتاب سمک عیار، هم بنمایه‌ها و سازه‌های اساطیری و حماسی شبیه به شاهنامه را می‌توان یافت و هم برساخته‌های اساطیری-حماسی مردم ایران را وهم افزوده‌ها و اضافاتی که از ذوق و تخیل سرشار راویان سرچشمه گرفته است و به یقین از فضای ایران بعد از اسلام و دیگر فرهنگهای مجاور و حتی شاید از روایتهای ترکان که تا آن زمان مدتها از تسلطشان بر این مرز و بوم می‌گذشت، تأثیر پذیرفته‌باشد. در سمک عیار نیز همچون دیگر حماسه‌ها مضامین عاشقانه راه یافته است تا جذابیت آن برای شنوندگان عامی بیشتر باشد.

پژوهشگران بر این نکته اتفاق نظر دارند که اوضاع آشفته روزگار فردوسی، تسلط ترکان و خوار شمردن آداب فرهیختگی و فرزانگی ایرانی و زور گویی حاکمان نابخرد، چنان عرصه را بر مردم تنگ کرده بود که آنان را برای نجات از این خفقان، تشنهٔ شنیدن داستانهای ایام خوش گذشته کرده بود تا بدین وسیله آبی بر آتش و التهاب خود بیفشانند و همین اقتضای روزگار بود که اسباب سرودن شاهنامه را فراهم کرد. در ایام

تألیف کتاب سمک عیار نیز اوضاع روزگار فردوسی همچنان ادامه دارد. در این زمان نیز سرزمین ایران لگدکوب سم ستور بیگانگان است و مردم را به شنیدن داستانهای پهلوانی مشتاق کرده است؛ از این رو شاهنامه در مدار توجهات همگان بویژه عامه مردم قرار دارد؛ مردمی که حکومت غیر خودی را با رگ و پوست خود حس می‌کنند و با سلاح اسطوره و حماسه و داستان به مقابله با آن می‌پردازند؛ بنابر این هم قصه‌گو و هم شنوندگان او با نیت اعتراض به بیگانگان به شنیدن داستانهای حماسی شاهنامه و سمک در کنار یکدیگر گوش دل می‌سپارند. این نکته را شواهد شعری کتاب تأیید می‌کند که بیشتر برگرفتهٔ از شاهنامه است.

تعامل اثر و صاحب اثر و گوینده و شنونده، سبب شده است هدف و محور هر دو اثر از شخص گذر کند و در یک مفهوم یا آرمان تجلی بیابد. هدف فردوسی در شاهنامه روایت داستان رستم یا فلان پادشاه یا شخص خاص نیست . محور بنیادی و اصلی شاهنامه فردوسی تاریخ ایران و زنده نگهداشتن آن است. در سمک عیار نیز هدف و محور داستان، نقل داستان سمک یا خورشید شاه و ذکر دلاوریهای آنان نیست. بلکه محور اصلی داستان جوانمردی است.

۲. رابطه تولیدی بینامتنی

نامور مطلق می‌نویسد براساس نظریهٔ بینامتنیت «هیچ گفته‌ای نیست مگر اینکه از گفته دیگری برگرفته باشد و هیچ قولی نیست مگر اینکه خود نقل قول دیگری باشد. هیچ نقشی خلق نمی‌شود مگر اینکه آیینه‌ای برای بازتاب نقشهای دیگر باشد؛ ... گفته‌ها و برگرفته‌ها و قولها و نقل‌قولها دارای رابطه و شبکه‌ای پیچیده است که موجب زایش متنهای نو و حضور متنهای پیشین در آنها می‌شود. در پرتوی چنین روابط تو در تویی است که میراث بشری از متنی به متن دیگر و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گردد. ...به همین دلیل یک متن وارث تمام متنهای پیش از خود است» (نامورمطلق،۱۳۹۰: ص۱۷).

حال اگر به این توضیح، نظر باختین را هم بیفزاییم که جامعه و تاریخ را نیز همچون متنی می‌پندارد که نویسنده در آنها و با آنها می‌نویسد (همان، ص۱۳۱)، راه برای مقایسه تطبیقی چگونگی تولید شاهنامه و سمک عیار هموارتر می‌گردد که به طور موازی از آبشخورِ فرهنگ و جامعهٔ واحد و در دورهٔ زمانی نسبتاً همسان، و گرایش شبیه به هم، ولی از زاویه دیدی گوناگون و زبانی نسبتاً متفاوت، تدوین شده‌است.

هموارتر می‌گردد. در دنباله اگر تقسیم‌بندی بینامتنیت کریستوایی را که به دو بخش متن زایشی و متن پدیداری تقسیم می‌شود نیز بر آن بیفزاییم، افق دید برای این مقایسه روشنتر می‌گردد.

کریستوا، متن را فرایندی تولیدگرایانه می‌داند که تلاقی گفته‌های فراوانی که از متون مختلف برگرفته شده‌است، آن را می‌سازد؛ بنابر این اساساً سرشت متن، بینامتنی است و از انحصار صرف مؤلف خارج است (همان، ص۱۲۹تا۱۳۱)؛ به بیان دیگر در نظر او بینامتنیت به این معنا نیست که متن، متن پسین خود را (با دگرگون کردن آن) باز تولید می‌کند، بلکه از دیدگاه او بینامتنیت توالی و جایگشت متنها و فرایندی نامعین برای پویایی آنهاست (همان، ص۱۳۸).

به نظر او در فرایند تولید متن، دولایهٔ زایشی(مخفی) و پدیداری (آشکار) وجود دارد. «متن زایشی در پایین‌ترین و عمیق‌ترین سطح فرایندِ متنی قرار دارد و زیربنای زبان ارتباطی به‌شمار می‌رود. درمقابل متن پدیداری همان زبانی است که افراد از طریق آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند». کریستوا می‌گوید «متن زایشی، خود را همچون زیربنا برای زبانی قرار می‌دهد که ما آن [صورت زبانی] را با اصطلاح متن پدیداری مشخص کرده‌ایم» و ادامه می‌دهد «پس فرایند دلالت‌پردازی، متن زایشی را همانند متن پدیداری دربر می‌گیرد»؛ بنابر این متن زایشی به موضوع کورای نشانه‌ای بسیار نزدیک می‌شود (همان، ص۱٤۷ و ۱٤۸).

اما کورای نشانه‌ای چیست؟ «منظور کریستوا از کورا، عاملی است که هر شخصی پیش از اینکه چارچوب هویتی او کاملاً شکل بگیرد از آن برخوردار است (همان، ص۱٤٥). کورا از نظر افلاطون به فضایی گفته می‌شود که جهان، پیش از پیدایش در آن قرار گرفته و محافظت شده است. در مورد انسان نیز به زهدان مادر اطلاق می‌شود که همان کارکرد را دارد. در کورا یک چیز هنوز شکل کامل خود را پیدا نکرده است، ولی رگه‌های اولیهٔ چیزهایی که خلق یا متولد خواهد شد در آن قرار دارد» (همان، ص۱٤٤).

بینامتنیت در معنای کریستوایی آن بیشتر با متون زایشی ارتباط دارد در حالی که بینامتنیت در نظر نسل دوم نظریه‌پردازان این مفهوم، بیشتر با متون پدیداری مرتبط می‌گردد.

همان‌گونه که بیان شد در بینامتنیت زایشی، زیرساختها و اندیشه‌هایی که متن بر پایهٔ

آنها شکل می‌گیرد بررسی می‌شود. این اندیشه‌ها در متن، ساختاری واحد اما نمودهایی متفاوت دارد و همین امر موجب زایش صورتهای مختلف از آنها می‌شود.

در سمک‌عیار امانتداری، پاکدامنی و عفت، نان دادن، وفای به عهد، راستگویی و راستکرداری و نام‌جویی از ویژگیهای اساسی اخلاق عیاری به شمار می‌رود و سمت و سوی هدفمندی داستانها و وقایع را شکل می‌دهد و توانایی در شب‌روی، نقب‌زدن، تغییر چهره، استفاده از بیهوشانه، سرعت و دقت در عمل، و کشیدن سریع خنجر یا کارد از پایه‌های کنشهای اصلی قهرمانان است. در شاهنامه نیز پهلوانان راستین به این اصول پایبندند و این عناصر با ساز و کاری که متناسب با ساختار حماسه است در آن نقش ایفا می‌کنند؛ به بیان دیگر از نظر اصلی و فرعی بودن جایگاهِ این عناصر در داستانها با هم متفاوتند که در ذیل به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود:

الف) راستگویی: از اولین اصول و قواعد جوانمردی و عیاری، این است که عیار باید در همه وقت و همه جا راستی و درستی را پیش بگیرد و غیر از راست نگوید (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸، باب ٤٤: ص۱۸۱) و شهرت و اعتبار این صفت چنان است که همواره به منزله سند یا قول فصل به کار می‌رود؛ برای مثال وقتی خاطور عیار نزد ارمن‌شاه و قزل‌ملک فاش می‌کند که خورشید شاه و مه‌پری را در شب زفافشان ربوده است، شاهزاده شادمان شد. «گفت ای خاطور این سخن راست است یا نه؟ خاطور گفت ای شاهزاده، مردان دروغ نگویند خاصه در خدمت پادشاه» (ج۱، ص۳۷۱) یا سمک عیار در مناسبت دیگری به فغفورشاه و مهران وزیر یادآور می‌شود که « خدایگان را بقا باد، بدان و آگاه باش که در جهان هیچ به از راستی نیست و راست گفتن به هر جا که باشد در پیش خاص و عام، خاصه در پیش شاه، علی‌الخصوص که ما سخن گوییم الا راست نتوانیم گفتن که نام ما به جوانمردی رفته است و ما خود جوانمردانیم» و در ادامه تأکید می‌کند که: «ای شاه یک نوبت گفتم که هیچ به از راستی گفتن نیست که از راستی همه کارها راست گردد و رستگاری بود» (الارجانی،۱۳۸۵، ج۱: ص٦٤). دوست و دشمن بر این ویژگی عیاران اذعان دارند (همان: ص۱۱۵).

در شاهنامه نیز راستی یکی از ویژگیهای مهم انسانی و شیوه‌های تخلف ناپذیر پهلوانی است که در ابیات بسیاری بر آن تأکید شده از جمله در پندنامه اردشیر

(ج۷ص۱۸۳ب۴۹۱ به بعد) به تفصیل به آن اشاره شده است. فردوسی راستی را پایه و مایه انسان بودن دانسته است.

سرمایه مردمی راستیست ز تاری و کژی بباید گریست

(ج٦، ص۳۸، بیت ۴۹۰)

ب) پایبندی به سوگند: از دیگر ویژگیهای متون عیاری، پایبندی جدی عیاران به سوگند است. شخص عیار، که در ابتدا با اجرای مراسم سوگند در شمار عیاران جای می‌گیرد به سوگند به عنوان امری مقدس می نگرد و هرگز نسبت به سوگند خود خیانت نمی ورزد. سوگندهای عیاران شکلهای گوناگون دارد که مهمترین و اساسی‌ترین این سوگندها همان سوگند آغازین شخص عیار است.

در واقع سوگند عیاری مهر و امضای شخص عیار نسبت به مرام عیاری است. در مرام عیاری یک سوگند می‌تواند دشمن را به دوست بدل کند. در این اثر، سوگندها چنان راستین و قابل اطمینان است که عیاران به حکم سوگند براحتی به دشمن و کارگزاران آنها اعتماد می‌کنند (الارجانی، ج۱ ،ص١٦٤) ؛ زیرا سوگند حکم صلحنامه دارد. خیانت به سوگند بمراتب نابخشودنی‌تر از خیانت به سپاه خودی است. «احترام به سوگند در میان عیاران چنان اهمیت داشته است که اگر کسی نسبت به این سوگند خیانت می‌نمود، او را به فجیع‌ترین شکل به قتل می‌رساندند» (باستانی پاریزی، ١٣٤٤، ص ٤٧).

در قسمتهای گوناگونی از داستان سمک عیار با سوگند به عنوان عامل آشتی و پیوند روبه‌رو می‌شویم. یکی از این نمونه‌ها ماجرای سمک و آتشک، خدمتکار قطران، پهلوان ارمنشاه است (الارجانی، ج۱ ،١٦٤). دراین ماجرا، فاصله میان دشمنی و برادری بین سمک و آتشک، تنها ذکر قسم است. در ادامه همین داستان سمک عیار به پاسبان دربار ارمنشاه نیز با یادکردن سوگند از جانب او زینهار می‌دهد(الارجانی، ج۱ ،ص٢١٦) .

تعهد به سوگند از صفات جوانمردانه عیاران است و کسی که به سوگند خود وفادار نباشد، شایسته جوانمردی نیست. از میان همه شخصیتهای داستان سمک عیار تنها یک نفر است که به سوگند و عهد خود وفا نمی‌نماید. این شخص، که طرمشه نام دارد، موجودی دو جنسیتی است که نه مردی به کمال دارد و نه زنانگی به اتمام. انتخاب چنین شخصیتی به عنوان پیمان‌شکن و خائن در سوگند از ظرافتهای این داستان

زیباست(ج ۱، ص۲۳۹و۲٤۰). البته به همین دلیل سمک عیار، طرمشه را به بدترین شکلی مجازات می‌کند (همان، ۳۳۵ تا ۳۳۸).

در شاهنامه نیز ادای سوگند و وفاداری نسبت به آن در بسیاری از ماجراهای شاهنامه نقش تعیین کننده و مهمی دارد؛ از آن جمله: زمانی که پیران قصد دارد کیخسرو را به افراسیاب معرفی کند از او طلب سوگند می‌نماید. ایمنی پیران پس از سوگند افراسیاب، نشانگر این است که سوگند در شاهنامه چون آثار عیاری قابل اعتماد و شکست‌ناپذیر است.

نخستین به پیمان مرا شاد کن — ز سوگند شاهان یکی یاد کن..
فریدون به داد و به تخت و کلاه — همی داشتی راستی را نگاه
ز پیران چو بشنید افراسیاب — سر مرد جنگی درآمد ز خواب
یکی سخت سوگند شاهانه خورد — به روز سپید و شب لاژورد
به دادار کاو این جهان آفرید — سپهر و دد و دام و جان آفرید
که ناید بدین کودک از من ستم — نه هرگز برو بر زنم تیز دم
زمین را ببوسید پیران و گفت — که ای دادگر شاه بی‌یار و جفت
برین بند و سوگند تو ایمنم — کنون یافت آرام جان و تنم

(ج۳ص١٦٤-١٦٥ ب ٢٥١٤تا٢٥٢١)

در داستان بیژن و منیژه، پس از اینکه بیژن در حریم زنانه کاخ افراسیاب گرفتار می شود از گرسیوز می‌خواهد در مقابل افراسیاب جان او را باز خرد، گرسیوز نیز که از خونریزی بیژن بیمناک است به سوگندی پیمان خود را محکم می‌کند:

وفا کرد با او به سوگندها — به خوبی بدادش بسی پندها
به پیمان جدا کرد زو خنجرا — به خوبی کشیدش به بند اندرا

(ج۵ ص۲۵ ب۲۹۷و۲۹۸)

در داستان هفت خوان اسفندیار، پس از اینکه همراهان اسفندیار دست به پند و اندرز برده و از او می‌خواهند که از خطرها خود را بر حذر دارد، اسفندیار در اعتراض به آنها سوگندهای آنها را یادآوری می‌کند:

کجا آن همه عهد و سوگند و بند — به یزدان و آن اختر سودمند

(ج٦، ص۱۸۵ ب۳۲٦)

همین‌طور است در بسیاری از ماجراهای دیگر شاهنامه ؛ مانند داستان دوازده رخ (ج۵، ص۱۵۰، ب۱۱٤۲)؛ سوگند چاکری (ج۵ ص ۲۳۱ ب۲٤۷۲تا۲٤۷٤)؛ سوگند مانع افشای راز (ج۷، ص۲۳۰، ب۲۰۳تا۲۰۹)؛ پیمان‌داری با اعتقاد به سوگند (ج۸، ص٤۲۳، ب۱۷۵۲تا ۱۷۵٦)؛ ماجرای نبردهای خسروپرویز و بهرام چوبینه (ج۹، ص٦٤، ب۹۱۰تا۹۱۵ / ص۱٤۰، ب۲۲۰۵تا۲۲۰۷)؛ سوگند خسرو پرویز در مقابل گردیه(ج۹، ص۱۸۳، ب۲۹٤۷و۲۹٤۸).

ج) نان دادن و رازپوشیدن: به عقیده شغال پیل زور، استاد سمک، دو تکلیف در صدر شرایط ضروری برای ادعای نام جوانمردی قرار دارند. «حد جوانمردی از حد فزون است؛ اما آنچه فزونتر است هفتاد و دو طرف دارد و از آن دو را اختیار کرده‌اند: یکی نان دادن و دوم رازپوشیدن» (ج۱، ص٤٤).

در چنین زمینه‌ای نان دادن (یا نان رساندن) نماد سخاوت است که موضوع اصلی مورد توجه جوانمردان است و جهت و حدود تمامی رفتار و کردار آنان را تعیین می‌کند. این امر مقتضی پناه دادن (زنهار دادن) است که در غالب اوقات به معنای حمایت و حفاظت تام و تمام کسی است که به قهرمان داستان متوسل شده است؛ زیرا در بسیاری از اوضاع و احوال زنهار دادن عبارت است از پناه دادن به شخصی که وجودش مایه یا حاوی خطر است. نمونه‌ها بسیاراست:

سمک آنجا که زخمی می‌شود و مهرویه او را پناه و زنهار می‌دهد(ج۱، ص۸٤) و زرند جراح که سمک را معالجه می‌کند(ج۱، ص۸٦). و زینهار خواستن از ارغون (ج۱ ص۱۳۹)، یا زینهار دادن غور کوهی (ج۱، ص٤۹۳ و ٤۹٤).

حفظ اسرار نیز از اصول جوانمردی است. سمک وقتی می‌بیند زرند جراح او را شناخته است از ویژگی کتمان سر طبیبان استفاده می‌کند و از او می‌خواهد که اسرار او را نگه دارد (ج۱، ص۸٦).

رازداری در شاهنامه فردوسی نیز به عنوان امری مهم ذکر شده است؛ اما حوزه این رازداری به وسعت داستان سمک عیار نیست. در شاهنامه، شکستن پیمان پناه‌جویان و توجه نکردن به زینهاری، عامل بدنامی و تیره‌روزی است. یکی از این نمونه‌ها با عقوبت تلخ پیمان‌شکنی، داستان سیاوش است. شاهنامه از افراسیاب به عنوان شاهی قدرتمند نام می‌برد که از صفات جوانمردانه بهره‌ای نبرده است. شکستن پیمان

زینهاردار از جانب چنین شخصیتی، امری قابل قبول است. افراسیاب پهلوان نمایی است که در جای جای داستانها رفتارهای غیر جوانمردانه از او بروز می‌کند.

فردوسی با نمایش صحنه‌های قتل سیاوش، حکم ناجوانمردی افراسیاب را صادر می‌کند. پیران با اینکه از پهلوانان تورانی و معاون و مشاور افراسیاب است بارها به بدگویی این ناجوانمردی افراسیاب پرداخته است.

نبردهای کین‌خواهانه ایرانیان تاوان سخت این پیمان‌شکنی است. کیخسرو به عنوان نمادی از جوانمردی در طول این نبردها بارها پناهندگان تورانی را به خود می‌پذیرد (ج۵، ص۲۲۹تا۲۳۰، ب۲٤۳۵تا۲٤٦۳). نمونه دیگری از زینهارداری پهلوانان جوانمرد ایرانی در شاهنامه پذیرفتن بهمن و تربیت و پرورش او توسط رستم است (ج٦، ص۳۱۲، ب۱۵۱۷تا۱۵۱۹). از دیگر نمونه‌ها، زینهارداری و امان‌دهی رستم به گرگین در ماجرای گم شدن بیژن به فریب گرگین است که پس از گرفتاری، گرگین از رستم می‌خواهد که واسطه امان‌یابی او از شاه گردد . رستم به شرط پیدا شدن بیژن و رهایی یافتن او زینهارخواهی گرگین را از شاه قبول می‌نماید (ج۵، ص۵۸ و ۵۹، ب۸۵٦ تا ۸٦۷).

د) بردباری و تحمل سختی‌ها: عیاران مردمانی برآمده از دل جامعه‌اند. آنان برای برآوردن پیمان و عهد خود، فداکاریهای بزرگی انجام می‌دهند. آنها به دلایل مختلفی از قبیل امانتداری، رازداری، زینهارداری،... گاه سختیهای بسیاری را متحمل می‌شده‌اند با این حال از عقاید و شیوه‌های خاص خود دست نمی‌کشیده‌اند. یکی از شیوه‌های تمرینی آنها انتخاب سختی‌های خود خواسته بوده است. آنان برای افزایش قدرت تحمل خود به تمرینهای سختی دست می‌زدند. حتی «عیاران از برای آنکه استواری و پایداری خود را در برابر رنج و ایذا نشان دهند، گاه برخی از اعضای بدن خود را می‌بریده‌اند» (اخلاق ناصری، ۱۳۵٦، ص۱۲٦)؛ به همین دلیل است که عیاران در برابر شکنجه‌ها و مصائب بزرگ نیز از عقاید خود دست برنمی‌داشتند؛ زیرا آنچه برای عیار اهمیت داشت رسیدن به هدف بود. عیار برای دستیابی به خواسته‌اش از زندگی عادی و معمول دست می‌شست. سمک‌عیار در طول داستان، انسانی پرطاقت و بردبار است؛ با اینکه بارها مورد شکنجه قرار می‌گیرد، هرگز از آرمان خود که عیاری و حفظ حکومت عادلانه «خورشیدشاه» است، دست برنمی‌دارد. تحمل گرسنگی، تشنگی، بیابانگردی و زندگی مخفیانه همه از ویژگیهای زندگی سمک عیار و دیگر عیاران داستانهاست.

پهلوانان شاهنامه هدفی فراتر از خواسته های شخصی دارند. نبردهای پی در پی، جدایی از خانواده، گذر از عواطف فرزندی، نبردهای طولانی و طاقت‌فرسا نشان از ویژگی بردباری میان پهلوانان شاهنامه است. تحمل کاوه آهنگر، سختیهای داستان هفت‌خوان رستم و هفتخوان اسفندیار، بردباری در سوگ سیاوش از نمونه‌های برجسته بردباری و صبوری پهلوانان شاهنامه است. در داستان کاوه آهنگر، کاوه نماینده انسانهای رنج دیده‌ای است که با قدرت بسیار جوانمردی به انقلابی عظیم دست می‌زند. هفت خوانها (رستم و اسفندیار) در شاهنامه، نمایش مراحل سخت و طاقت‌فرسای زندگی پهلوانان و قهرمانان است. نمونه دیگر بردباری در شاهنامه، داستان سیاوش است. سیاوش برای دفاع از آرمانهای خود به تحمل مصائب بسیاری تن داده است.

ه) شجاعت: شجاعت و دوری از پریشانی و ترس، ویژگی جدانشدنی عیار جوانمرد است. در طول داستان سمک عیار بارها از زبان سمک، قهرمان دلیر داستان شنیده می‌شود که «عیاری به بددلی (ترسویی) نتوان کرد» (الارجانی، ۱۳٦۹، ج۱، ص۱۱۰). شخص عیار، گاه برای انجام دادن مأموریت خود تا دل سپاه دشمن پیش می‌رود و شجاعت باعث افزایش اعتماد به نفس او می‌گردد. حضور عیاران در بیراهه‌ها و بیابانها، رویارویی آنها به تنهایی با دشمن، قدرت تغییر لباس و نفوذ به جمع دشمنان و...، بدون وجود شجاعت هرگز امکانپذیر نمی تواند باشد.

در جایی از داستان سمک عیار، سمک خود را در صف درباریان و سرهنگان جای می‌دهد و گستاخ‌وار به سرای ارمنشاه می‌رود: «سرخ ورد و صابر و صملاد آمده بودند و نظاره می‌کردند و با یکدیگر می‌گفتند که عجب مردی که این سمک است. دل و زهره بدین عظیمی دارد که در چنین جایگاه ایستاده است و شخصی چون مهران وزیر در پیش روی او نشسته و با وی برآمده است. خود این اندیشه نمی‌کند. این چنین مردی با دل و زهره در جهان کجا به دست آید؟» (همان، ج۱، ص۲۹٤)

شجاعت، اساس کار پهلوانان نام‌آور شاهنامه نیز هست. حضور دو جوانمرد خوالیگر در داستان ضحاک، داستانهای مربوط به رستم و دیگر پهلوانان شاهنامه، همه مشق شجاعت است.

و) عفت و پاکدلی: اصل رعایت عفت از اصول مورد احترام عیاران است. شخص عیار در مقام جوانمرد واقعی، مدافع حریم خصوصی و اجتماعی مردم جامعه است، از

این رو همچنان که در زینهارداری و ادای امانت مورد قبول اجتماع است در حفظ ناموس مردم و عفت و پاکدلی نیز مثال زدنی است (ملک الشعرای بهار،۱۳۲۰).

عیاران چنان به صفت پاکی و عفت متصف هستند که مردم از همراهی و همجواری آنها با خانواده و ناموس خود هراسی ندارند. عیاران در داستان سمک عیار چنان به این صفت آراسته‌اند که بدون برقراری پیوند ازدواج، حتی با نامزد خود نمی‌پیوندند. در همین داستان، هرجا عیار داستان قصد برقراری ارتباط با زنی را دارد از رابطه خواهرخواندگی بهره می‌جوید. «سمک گفت: ای آتشک دلارام تو به گواهی یزدان خواهر من است، از بهر آنکه اگر دست من بر اندام وی آید تو را گمان بد در دل نیاید» (الارجانی،۱۳٦۹، ج۱، ص ۲۱٦). از این نمونه‌ها شواهد بسیاری در این داستان به چشم می‌خورد.

توجه به رعایت عفت و پاکدامنی به عنوان اصل مهمی در شاهنامه نیز وجود دارد. شاهنامه به عنوان اثری که به بررسی زندگی شاهان و پهلوانان پرداخته است دارای پردازشی عفیفانه و پرده‌پوش است. در بسیاری از موارد، قلم پاک و عفیف شاعر چنان با هنرمندی به تصویرهای عاشقانه رنگ پاکدامنی داده است که ذهن خواننده را از انحراف به هر صحنه مبتذل باز می‌دارد. نمونه این نکته را در مضامین الحاقی ازدواج رستم و تهمینه می‌توان ملاحظه نمود. داستان سیاوش از زیباترین نمونه‌های رعایت عفت و پاکدامنی یک شاهزاده، پهلوان است(ج۳، ص۲۳، ب۲۸٦تا۲۸۸و ص۲۵ ب ۳۲۸و۳۲۹). در پندنامه اردشیر نیز به عفت سفارش شده است:

دل آرام دارید بر چار چیز — کزو خوبی و سودمندیست نیز
یکی بیم و آزرم و شرم خدای — که باشد ترا یاور و رهنمای
دگر داد دادن تن خویش را — نگه داشتن دامن خویش را

(ج۷، ص۱۸۳، ب۴۹۰تا۴۹۲)

ز) صحنه‌های نبرد: از صحنه هایی که به فراوانی در شاهنامه و سمک عیار تکرار می شود، وصف جنگها و مبارزهٔ پهلوانان است. از جالب توجه‌ترین این توصیفات، شباهت فراوان آنها به یکدیگر است. صحنه‌های جنگی ساختار زیربنایی کلی دارد که با اندک تفاوتی در رو ساختهای گوناگون و متعدد یا به قول کریستوا در پدیدار ظاهر می شود و جالب توجه‌تر از آن، هنرمندی مصنفان و سخنپردازان آن است که آنچنان به

زیبایی و هنرمندی این صحنه‌ها را وصف می‌کنند که هیچ خواننده‌ای از خواندن مکرر آنها خسته نمی‌شود.

چنانکه گفته شد، صحنه‌های نبرد بارها و بارها تکرار می‌شود و جز در جزئیات تفاوت عمده‌ای با هم ندارد. همین‌که شیپور جنگ به صدا در می‌آید دو سپاه رو به میدان می‌نهند و رویاروی هم صف می‌کشند. مؤلف(راوی) معمولاً شیوه استقرار قلب و جناحهای چپ و راست را بیان، و فرماندهان هر واحد را معرفی می‌کند، و می‌گوید که شاهزاده (یا شاه) در کجا مستقر شده است. آن گاه یک پهلوان را با ذکر نام وارد میدان می‌کند. او یا تازه وارد داستان شده، و یا تا آن هنگام جایی مهم در داستان پیدا کرده است. به هر حال این مرد مبارز به آسانی شماری و گاه انبوهی از جنگاوران دشمن را از پا در می‌آورد؛ اما گاهی نیز بسختی می‌افتد و این امر امکان می‌دهد تا نتیجه نبرد در وقتی که پهلوان در رویارویی با حریفی هم شأن خود قرار گرفته است بسختی حدس زده شود و خواننده را نگران و ملتهب کند. معمولاً در رویارویی افراد هم شأن، نام هر دو مبارز به محض ورود به میدان ذکر می‌شود و یکی از آنان از پا درمی‌آید و آن صحنه پایان می‌یابد؛ گاهی نیز هنگامی که هر دو مبارز، که بسیار رزم آزموده و پرهنر هستند- مثل شخصیتهای مهم که برای ادامه داستان هم سودمندند- پس از یک رویارویی طولانی و خسته‌کننده از هم جدا می‌شوند. اینان در ضمن آن رزم آزمایی از هر سلاحی که دارند، استفاده می کنند و سرانجام با دست خالی با هم روبه‌رو می‌شوند و کشتی می‌گیرند بی‌اینکه یکی بر دیگری فائق آید. در این احوال، در وقتی که یکی از مبارزان دچار مشکل شده و یا در ضمن مبارزه به صفوف خود نزدیک شده، ممکن است که بخشی از سپاه خودی به میدان بیاید و به او کمک کند. اگر نبرد پایان داشته باشد کسی که پیروز شده است، حریف شکست خورده را با خود می‌برد و شیپور استراحت به صدا در می‌آید.

تفاوت داستانهای عیاری با داستانهای حماسی در صحنه های نبرد در این است که در داستانهای حماسی سرنوشت جنگ معمولاً در میدان نبرد و در مبارزه‌های تک به تک نام‌آوران تعیین می شود؛ ولی در داستانهای عیاری، روشهای عیاری و جنگهای پارتیزانی، سرنوشت جنگ را معین می کند و حتی گاهی با ورود عیار به میدان مبارزه تک به تک با سپر کاغذی و ابزار جنگی نامتعارف اساساً پهلوان مقابل و جنگ کلاسیک

را به سخره می‌گیرد و با روشهایی که خاص عیاران است و بیشتر بر هوش و درایت خلاقانه یا روشهای غیر پهلوانانه مبتنی است، دشمن را مغلوب یا تحقیر می‌کند. اگر چه هم در داستانهای عیاری شیوه جنگ داستانهای حماسی وجود دارد و هم در داستانهای حماسی، کمتر شیوه‌های عیاری دیده می شود.

ح) شبروی: بیشتر کارهای عیاری در شب انجام می‌شود. نوعی حمله شبانه ناگهانی یا شبیخون هم که غالباً به وسیله گروهی اندک و نه سپاهی بزرگ انجام می‌گیرد، فقط شب، روی می‌دهد؛ اما کارهای دیگر، مثل نبردهایی که در میدان جنگ روی می‌دهد، غالباً در روز اتفاق می‌افتد. نبردهایی که در روز آغاز می‌شود، صرف نظر از هر ساعت که باشد به طور طبیعی و قراردادی با رسیدن شب متوقف می‌شود. رسیدن به اردو پس از یک اقدام شبانه و بازگشت برحسب فاصله‌ای که باید طی شود در ضمن شب یا در سحرگاه آغاز می‌شود. همچنین استراحت و دست کشیدن از جنگ پیش از کارهای حساس شبانه و بویژه اگر جنگ متوقف شده باشد برای گفتگو، تصمیم‌گیری در دربار، نوشتن نامه، جست و جوی همدست، درخواست مهلت و مانند اینها همه شب انجام می‌شود.

عیاران در شب فرصت اجرای نقشه‌های مخفیانه خود را دارند و سمک بسیاری از نقشه‌های خود را شب به انجام می‌رساند؛ مانند دزدیدن دایه جادو(ج۱/ص۵۲)، اقدام برای آزادی فرخ‌روز(ج۱/ص٥٦-٥٥)، ربودن مه‌پری از دربار شاه روم (ج۱/ ص ۳۷٦) و... . در شاهنامه نیز اگرچه اساس ماجراها و جنگها روز صورت می‌گیرد، گاهی نمونه‌هایی از شبیخون یا عملیات شبانه به شیوهٔ عیاران دیده می‌شود، شبروی در شاهنامه نیز وسیله‌ای برای اجرای بهتر عملیات پهلوانانه و نقشه های مدبرانه قهرمانهاست. شبیخونها و شب‌گریزیها بارزترین شکلهای شبروی در شاهنامه است. نبرد میان منوچهر شاه و سلم و تور(ج۱، ص۱۲۳، ب ۷۳٤و ۷۳۵ و ۷٤۲و ۷٤۳)؛ شبروی زال به حرمسرای مهراب کابلی (ج۱، ص۱۷۱، ب ٥۳٦ تا٥۳۸)؛ شبیخون سپاه ایران و توران (ج٤، ص۱۷۲، ب ۸۹۷ و ۸۹۸/ ...) از آن جمله است.

ط) کمندافکندن، نقب بریدن و ناوک اندازی: کمندافکندن از لوازم کار عیاران است و عیار باید در این کار استاد باشد. یک جا سمک با آتشک، شبانه به سرای شاه می‌روند و سمک از آتشک می‌خواهد که کمند بیندازد و او موفق نمی‌شود. سمک کمند را از او

می‌گیرد و خودش می‌اندازد (الارجانی، ۱۳۸۵: ج۱/ ۲۱۵). یکی از اصول کمند انداختن این است که هنگامی که به بالای بام رسید، کمند را بردارد؛ مبادا دشمن نیز از آن استفاده کند. در صحنه‌ای از داستان روزافزون با سمک برای نجات آبان‌دخت می‌روند. روزافزون کمند می‌اندازد و بالا می‌روند و روز افزون فراموش می‌کند کمند را بردارد که سمک متوجه می‌شود: «آهی بکرد و گفت: روزافزون هنوز ناتمام است. کسی کمند به جای رها کند؟ خاصه در چنین جایگاه؟» (ج۲/ ص۱۲۸)

یکی دیگر از حیله‌های عیاران نقب‌زدن است. عیار از زیر زمین به خانه و کاخ و قلعه در می‌آمده و مال را با خود حریف می‌ربوده است. کانون، عیار شهر ماچین به همراه استادش خاطور، که در عیاری و نقم بریدن کاردان است، مأمور دزدیدن خورشیدشاه و مه‌پری می‌شود. آنان پس از شناسایی چادر خورشیدشاه، جای مناسب برای نقم زدن را پیدا می‌کنند و مشغول می‌شوند و از همانجا که نقم زده‌اند، خورشید شاه و مه‌پری را می‌دزدند و با خود می‌برند(ج۱، ص۳۷۰).

اگرچه جنگجویی وسپاهیگری کار عیاران نیست، عیار باید در میدانداری عاجز نباشد و آن هنگام که لازم است درنماند. از جمله فنون عیاری «ناوک‌اندازی» است. «ناوک، که گاهی از آن به جوالدوز تعبیر می‌شود از آلات جنگ آشکارا و میدانی نیست بلکه از نهانگاه و به طور مخفی به سوی دشمن افکنده می‌شود» (خانلری،۱۳۸۵:ص۸۳). هنگامی که سمک و روزافزون برای رهایی آبان‌دخت می‌روند، روزافزون که استاد ناوک‌اندازی است عادان(والی شهر) را با ناوک از پای در می‌آورد (ج۲/ ص۱۲۸).

این نوع عملیات در داستانهای شاهنامه نیز دیده می شود ولی از نظر اهمیت و بسامد با داستانهای عیاری قابل مقایسه نیست؛ زیرا این عنصر در متون عیاری میزبان است و در متون حماسی میهمان. بنابر گفته فردوسی، آموزش کمند جزء برنامه تعلیم و تربیت ایرانیان قرار داشته است. رستم برای تربیت پهلوانی سیاوش او را برای آموزش به زابلستان می برد :

تهمتن ببردش به زابلستان　　نشستنگهش ساخت در گلستان
سواری و تیر وو کمان و کمند　　عنان و رکیب و چه و چون و چند
(ج۳، ص۱۰و۱۱، ب۷۹ و۸۰)

ی) مکر و حیله: مکرو حیله و پنهانکاری ویژگیهایی است که تقریباً ناخودآگاه، وقتی

ظاهر می‌شود که هنگام عملیات عیاری است؛ خواه به وسیله دوست و خواه به وسیله دشمن:

- خاطور همچون کسی توصیف می‌شود که در زمینه مکر و حیلت و تلبیس (رنگ عوض کردن)، کاردانی به کمال رسیده است: «کانون استادی به غایت کمال داشت در عیاری و نقم بریدن و مکر و حیلت و تلبیس کاردان؛ نام او خاطور» (ج۱،ص۳٤٤).
- سرخ‌کافر درباره سمک به ماهانه می‌گوید: «او هیچ کار به روز نمی‌کند که مردی عیار و مکار است. به حیلت مردان را بسته کند. در برابر نمی‌آید، پنهان کارها می‌کند» (ج۱، ص٦١٧).
- همچنین ارمن‌شاه در نامه‌ای به دبور دیوگیر دربارهٔ سمک می‌نویسد: «در میان ایشان مردی هست عیارپیشه، درد، مکار که از شهر چین برخاسته است» (ج۱، ص٦٣٥).
- و تأکید می‌کند که: «سمک‌عیار... به حیلت و مکر و عیاری سپاه ابر را با سرخ‌کافر در بند آورد»(ج۱، ص٦٣٦).

مکر اصطلاحی است که می‌تواند تحقیرآمیز و منفی تصور شود؛ اما در عمل و در ادبیات عیاری مترادف زرنگی و مهارت است و چیزی جز یک وسیله نیست؛ نیرنگی است که در نظر کسانی که از آن بهره‌مند می‌شوند در خور تحسین است، ولی از نظر قربانیان آن، نادرستی و حقه‌بازی برای رسیدن به هدف است. مکر غالباً عبارت است از طرح و تدوین نقشه‌های پیچیده برای دستیابی به هدف بدان‌گونه که حالتی پیش آید که شخص (عیار) اختیار اوضاع را در دست داشته باشد در حالی که دشمن در بی‌خبری به سر می‌برد. مکر عبارت است از اینکه شخص همواره در کمین هر خبر و اطلاع باشد تا بتواند به شیوه‌ای رفتار کند که طرحهای احتمالی طرف مقابل را خنثی کند (مثل آزاد شدن مه‌پری از چنگ مقوقر به دست سمک (ج۱/ص۱۹۷). گاهی یک مکر، اگر خوب طرح و اجرا شده باشد، ستایش دشمن را هم بر می‌انگیزد؛ اما به هر حال در همه حالات مکر از لحاظ عیار باید از دورویی عاری باشد.

اساساً به کار بردن مکر و تدبیر از لوازم نبردهاست؛ اما در داستانهای عیاری محور حوادث بر گرد آن می چرخد حال اینکه در متون حماسی اساس کار بر زورآزماییهای فردی است.

یا) تغییر لباس و چهره: هنر تلبیس(تغییر قیافه) یکی از موارد اجرای مکر و ابزار عیاری

است. عیاران هر بار به شکلی و لباسی درمی‌آیند تا کسی آنها را نشناسد و به این وسیله مقصود خود را انجام می‌دهند. آنها گاه به کمک رنگ و ابزار تغییر چهره و گاه با تراشیدن موی سر و صورت به طراحی و تغییر چهره خود می پرداختند به صورتی که دیگران قادر به شناسایی چهره آنها نبودند. عیاران با این اقدام به میان دشمنان می رفتند و نقشه خود را عملی می‌کردند. بویژه سمک مهارت فوق‌العاده‌ای در اجرای نقشه‌های مختلف (با قیافه‌های متفاوت) و توانایی بسیار در تهیهٔ لباس مناسب برای هر نقش دارد. او در قیافه یک زن، بهزاد را فریب می‌دهد (ج۱/۲۲۲-۲۲٤)؛ و وقتی که به رزمیار برمی‌خورد، نقش مست لایعقلی را بازی می‌کند که در جشن از پا درآمده است (ج۱/۲۲۵). خود را به صورت فرمانده نگهبانان ارمن‌شاه درمی‌آورد و وارد دربار می‌شود (ج۱/۲۷٦)؛ و در قیافه ساقی نزد فلک‌یار راه می‌یابد (ج۱/۳۸۷)... .

برخی از انواع تغییر قیافه چون از انواع دیگر عملی‌تر است بیشتر به کار می‌رود: مثلاً تغییر قیافه دادن به صورت ساقی امکان می‌دهد تا وقتی قربانی با نوشیدن چند پیاله از خود بی‌خود می‌شود، عیار وارد خیمه یا اقامتگاه او شود و هر چه بیشتر به او نزدیک گردد؛ زیرا از این راه می‌توان به اطلاعات مهم و ذی‌قیمت دست یافت. در این وضعیت عیار به نوشیدنی قربانی دسترسی دارد و در صورت لزوم برای خنثی کردن او می‌تواند از داروی بیهوشی نیز استفاده کند. نمونه این امر روزافزون است که خود را به صورت شاگرد صعدون آبدار درمی‌آورد و درباره زندانیان خودی اطلاعاتی کسب می‌کند، آن‌گاه از چادر ارمن‌شاه انگشتری و کمربند شاه را می‌رباید و بیرون می‌آید(ج۱/٤٦۵). این کار در نتیجه داشتن هنر تغییر قیافه و همزمان با آن، تغییر شخصیت دادن، ممکن می‌شود؛ زیرا تغییر قیافه و لباس برای متقاعد کردن حریف کافی نیست، بلکه آشنایی کامل به رفتارها و شیوه‌ها و عادات و آداب رایج در آن پیشه نیز ضرورت دارد و نیز شخص باید بتواند با به کار بردن اصطلاحات مناسب، هویت خود را بقبولاند تا طرف مقابل او را به عوض همان کس که عیار ادعا می‌کند بگیرد که این خود هنر زبان آوری عیار را نشان می‌دهد. یک نمونه ناموفق تغییر قیافه در ج سوم صفحه‌های ۹٦ و ۹۷ مشاهده می‌شود: چاراسب، پس از بازجویی از دو تن از پهلوانان طوطی‌شاه متوجه می شود که آنان به دروغ خود را بازرگان معرفی کرده‌اند؛ زیرا هیچ اطلاع درستی از پیشهٔ بازرگانی نداشتند.

درواقع یکی از پیشه‌ها یا هویتهایی که عیاران غالباً به آن متوسل می‌شدند بازرگانی بود؛ زیرا بازرگانی هرگونه جا به جایی و رفت و آمد میان شهرها و کشورها را توجیه می‌کرد؛ حتی در زمان جنگ، با توجه به اهمیت موضوع تأمین آذوقه هنگامی که سپاه خودی به مقصد جایی حرکت می‌کرد یا سپاه دشمن شهری را در محاصره می‌گرفت. ضرورت تأمین آذوقه دژهای دورافتاده به کارگیری همین حیله را برای راه یافتن به درون آن جایگاه‌های تسخیرناپذیر، ممکن می‌ساخت؛ چنانکه کانون برای رخنه به دره ارغون بغرایی خود را تاجر شراب جا می‌زند (ج۱/۲۲۷) و سمک نیز برای راه یافتن به اردویی که دره غورکوهی را محاصره کرده است به همین حیله متوسل می‌شود (ج۱/۵۴۹-۵۵۱).

یک شخصیت یا نقش دیگر عیار، جاسوسی است که لازمهٔ آن تداوم رفت و آمدها و شکیبایی در خودداری از گفتار و توداری و کم سخنی را توجیه می‌کند؛ چنانکه سمک پس از بیرون آمدن از دره غورکوهی، خود را لَمَک جا می‌زند که از جاسوسان ارمن‌شاه است و نزد سیاه‌ابر ادعا می‌کند که اَزَل است؛ جاسوسی دیگر از دستگاه ارمن شاه(ج۱/ ص۶۱۹).

این شیوه عیاران در میان پهلوانان و قهرمانان شاهنامه نیز وجود داشته است. پنهان نمودن نام: رستم نام خود را از شاه مازندران پنهان، و خود را چون چاکری برای رستم معرفی می کند (ج۲، ص۱۱۵، ب ۷۲۶تا۷۳۲)؛ پوشید لباس مبدل: رستم در حمله سهراب به ایران زمین به نیت شناسایی سهراب و سرکشی به سپاه او لباس مبدل می پوشد (ج۲، ص ۲۰۸، ب۴۸۳و۴۸۴)؛ ناشناس رفتن رستم برای نجات بیژن: رستم برای تجات بیژن تغییر قیافه می دهد و در لباس بازرگانان به دربار افراسیاب می‌رود (ج۵، ص۶۰، ب ۸۷۶ تا۸۷۸)؛ ناشناس رفتن گیو به توران برای شناسایی کیخسرو (ج۳، ص۲۰۳، ب۳۰۹۷ و ۳۰۹۸)؛ تغییرلباس و بازرگان نمایی اسفندیار در نجات بخشیدن خواهرانش (ج۶، ص۱۹۳: ب۶۰-۶۱ و ب ۴۷۸-۴۷۳)؛ و ... .

یب) سخندانی و زبان‌آوری: هنر خوب حرف‌زدن یا به تعبیر دیگر سخندانی و زبان‌آوری نیز از جمله ویژگیهایی است که به عیار امکان می‌دهد تا در هر موقعیتی کار خود را انجام دهد و از هر مهلکه جان سالم به در ببرد. باید بتوان بدون توهین به قدرتمندان، واقعیت را محترم داشت؛ باید راست و درست ماند بی‌اینکه پرده از کارهای

شخصی آدمی برداشته شود؛ باید پیامها با ذوق صائب و موقع‌شناسی گزارده شود؛ باید در مقام ایلچی و رسول خویشتندار و هوشیار بود و در هر موقعیت زبان خاص و مناسب آن را به کار برد؛ باید بتوان در دیگران نفوذ کرد؛ تحت تأثیرشان قرار داد؛ متقاعدشان کرد؛ بی‌نظمی و آشفتگی درمیانشان پدید آورد و از آرمان خود یا آرمان شخص دیگر دفاع کرد. مهران وزیر در ضمن هشدار به ارمن‌شاه در باره سمک عیار در این زمینه می‌گوید: «ندانی که چه جلد و با دانش است، و زبان‌آور و سخنگوی و شب‌رو و عیار» (ج۱، ص۲۳۸).

برای عیار ضروری است که از تمامی دانستنیها و اطلاعاتی که یک انسان می‌تواند در طول زندگی به دست آورد، آگاهی داشته باشد و با زیرکی بتواند آنها را به سود فعالیتهای خود به کار ببرد؛ از جمله آنها تسلط به انواع فنون نگارش است. کانون به کمک پیامی که به سبک و شیوه فغفور می‌نویسد، مه‌پری را فریب می دهد و به بند می‌کشد: «کانون دبیری نیک دانستی... و نامه نوشت از زبان فغفور به دختر وی، مه‌پری، به خط خوب و عبارتی پسندیده» (ج۱، ص۲۷۱). هنری که سمک نیز به این هنر تسلط کامل دارد و همین او را در چشم یارانش بزرگ و گرامی می‌نماید و آفرین همگان را برمی‌انگیزد(ج۱، ص۳۵۸). این ویژگی بخصوص از جهت غلبه بر حریف از طریق سخندانی و زبان‌آوری در داستانهای عیاری بسیار پُررنگتر از آثار حماسی است و عیاران نسبت به پهلوانان از این حربه برای گول‌زدن یا غلبه بر حریف بیشتر استفاده می‌کنند و بواقع یکی از عناصر ویژه متون عیاری به شمار می‌رود.

یج) خواب و رؤیا: منظور، خوابهای اخبار دهنده است که شخصیت داستان را در بزنگاه‌ها از امور پنهان یا امور غیر قابل احتراز آگاه می‌کند؛ اطلاعاتی که آگاهی از آنها جز از راه خواب ناممکن است. خوابها و رؤیاها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

دسته اول خوابهای اخباری که خبری را پیشاپیش اطلاع می‌دهد؛ مثلاً خورشیدشاه خوابی درباره فرخ‌روز می‌بیند و چون آن را برای فرخ‌روز نقل می‌کند، فرخ‌روز تردیدی نسبت به پیام آن خواب و رابطه‌اش با سرنوشت محتوم خود که مرگ است به ذهن راه نمی‌دهد و در عالم بیداری نیز چنین می‌شود او در پایان مبارزه با پهلوانان ارمن‌شاه پس از جنگی طولانی و خسته کننده اسیر می‌شود و به دست قزل ملک جان می‌بازد (ج۱، ص۶۰۰- ۶۰۷). برداشتن دستار از سر آدمی به وسیله موجودی که از آسمان آمده در علم

تعبیر رؤیا نشانه مرگ حتمی است و یا غورکوهی، آبان دخت را در ته یک چاه به بند کشیده است. آبان‌دخت در آنجا خواب می‌بیند که دایه‌اش خبر از نجات قریب‌الوقوع او می‌دهد (و در واقع سمک در شرف کارهایی برای نجات اوست) و در همان احوال سرنوشت آینده‌اش هم (که بعداً تحقق می‌یابد) به او خبر داده می‌شود: او با یک پادشاه ازدواج خواهد کرد و فرزندشان بر جمله عالم فرمان دهد (ج۲، ص۸٦).

دسته دوم خوابهای ارشادی یا هشداری است که در لحظه‌های بسیار سخت، که اوضاع بدون مفر جلوه می‌کند، راه‌حلهایی را اعلام یا فرد را از خطر قریب‌الوقوعی آگاه می‌کند.

فرخ‌روز در حالی که در خواب است به‌وسیله پدرش از هشدار نزدیک بودن دشمن آگاه می گردد و چون ناگهان بیدار می‌شود، سندان‌شکن را می‌بیند که با خنجر برهنه در بالای سرش ایستاده است. او در آخرین لحظه، خطر را از خود دور می‌کند(ج۳/ ص ۲۷۱ و ۲۷۲).

در داستانهای شاهنامه، رؤیا و گزارش رؤیا در شکل‌گیری قصه‌ها نقش مهم و بسزایی دارد. بسیاری از شخصیتهای برجسته شاهنامه حداقل یک بار در خواب، رویدادی را پیش از وقوع دیده‌اند. در شاهنامه، افراد در موقعیتهای حساس خواب می بینند و آنها را نگران یا آسوده خاطر می‌کند. برخی از خوابهای شاهنامه، ساده‌است و بیننده خواب، تعبیر آن را حدس می زند ولی برخی از آنها به معبّر نیاز دارد و در برخی موارد ، هر کسی از عهده تعبیر آنها برنمی‌آید. « خوابهای شاهنامه به داستانهای نمادینی می‌ماندکه خوابگزاران با کشف راز و رمزهاشان، آنها را گزارش می‌کنند. البته در شاهنامه گاه گاه واقعیتی که در بیداری رخ خواهد نمود، بی‌پرده و بی‌میانجیگری نمادها به خواب قهرمان می آید» (سرامی، ۱۳٦۷: ۹۸۰).

در برخی از خوابهای شاهنامه، نوعی پیشگویی و آگاهی از غیب نیز دیده می شود؛ مانند خوابی که افراسیاب درباره سیاوش می‌بیند (ج۳/ ص٤۸، ب ۷۱۲ به بعد))؛ خوابی که ضحاک می بیند و با آن از آینده خود باخبر می‌شود(ج۱، ص۵۳ و ٥٤، ب ٤۲ به بعد).

بعضی وقایع و اتفاقات آینده در خواب به برخی از پهلوانان شاهنامه الهام شده است. سام زنده بودن فرزندش زال را در البرزکوه به خواب می بیند(ج۱، ص۱٤۱، ب ۹٤

به بعد)؛ پیران وزیر افراسیاب تولد کیخسرو فرزند سیاوش و کین‌خواهی خون سیاوش را به خواب می بیند(فردوسی، ج۳/ ص۱۵۸، ب ۲٤۲۵ به بعد).

ید)طالع‌بینی و پیشگویی: طالع یا زایچه وسیله‌ای است که به مخاطب می‌فهماند که داستان چه تحولاتی خواهد یافت و در عمل نیز هرگز خلاف آن روی نمی‌دهد. طالع، که هنگام تولد مشخص و تعیین می‌شود – و البته امتیازی است که فقط بزرگان از آن برخوردار هستند- خطوط اصلی مسیری را که سرنوشت خواهد پیمود (به اراده و دلخواه راوی که گویی خود به آن باور دارد) نشان می‌دهد. طالع خورشیدشاه، که هنگام بیمار شدن او پس از نخستین دیدار مه‌پری فاش می‌شود، آشکار می‌سازد که در مورد نتیجه پیکاری که در راه رسیدن به مه‌پری در پیش دارد، باید خوشبین بود؛ هر چند صدها مانع و حوادث خوش و ناخوش در پیش رو دارد (ج۱، ص۲۱).

اعتقاد و باور به طالع‌بینی به مخاطب کمک می‌کند با توجه به اطلاع از نتیجه کار از نگرانی خود بکاهد ولی در عین حال کنجکاوی او تحریک می‌شود که این بحرانها چگونه حل می شود و این داستان را برای خواننده و مخاطبان قابل تحمل و در عین حال جذاب می‌کند.

همچنین در ستاره‌ها پاسخ سؤالهای بی‌پاسخ جست و جو می‌شود. ... فرخ‌روز که نگران احوال سمک و مردان‌دخت است هر روز نزد عدنان مزیر می‌رود تا به کمک ستارگان از آنچه بر سرشان آمده است و از جایی که هستند آگاه شود (ج٤، ص٤٤۳).

اعتقاد به سعد و نحسی زمان و مناسب بودن اوقات خاصی برای اجرای کاری معین، سبب می‌شود تا پاره‌ای از مردم هنگام شروع کارهای مهم به سراغ ستاره‌شناسان بروند. اکبار، که از طرف ارمن‌شاه برای گفتگو نزد صیحانه جادو گسیل می‌شود، پیش از حرکت «روی به شهران وزیر می‌کند که : ساعتی اختیار کن تا بدین کار بروم. شهران وزیر اسطرلاب به دست گرفت و جلوی آفتاب آمد و ارتفاعش را به دست آورد و بیرون آمدن آفتاب را تعیین کرد هفت ستاره آسمان را به سختی آشفته دید. پس آمد و به شاه گفت: ستارگان آشفته‌اند» (ج۲، ص ۲۵۰ و بعد).

«بهره گیری از سخنان اخترشناسان یکی از شگردهای پرداخت حماسه است. با اینکه پژوهش راز سپهر در اندیشهٔ اساطیری ایران، کاری ناستوده به شمار آمده است، همه جا قهرمانان حماسه از سر استیصال به این کار دست یازیده‌اند .اصولاً پیش‌بینی،

شگردی عام در گره‌گشایی داستانهای حماسی است و از میان انواع آن، پیش‌بینی اخترشناسان همواره از دقت بیشتری برخوردار بوده و معمولاً جزییات رویدادها را نیز در برمی‌گرفته است .برای نمایاندن اهمیت پیش بینی اخترشناسان در شکل گرفتن رویدادهای حماسهٔ ملی ایران یادآور می‌شویم که همهٔ شاهان ایران زمین در دربار خویش اخترشناسانی را به کار می‌گمارده‌اند و این سنت بعد از اسلام نیز رایج بوده‌است» (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۵۰ و ۵۵۱).

طولانی‌ترین و تفصیلی‌ترین پیش‌بینی‌های اخترشناسان در شاهنامه، پیش‌بینی جاماسب وزیر در باب جنگهای این پادشاه با ارجاسب تورانی است؛ برای مثال هنگامی که لشکریان ایران و توران بر سر رود جیحون صف می‌کشند، جاماسب نام یکایک کسانی را که در جنگ کشته خواهند شد، می‌گوید (فردوسی، ۱۳۷۳: ۸۷/٦–۹۳، ب٤١١–۳۱۳).

کاووس پس از تولد سیاوش ستاره‌شناس بزرگ را فراخواند تا طالع او را ببیند و از سرنوشت او خبر دهد. ستاره شناس طالع کودک را آشفته و زندگانیش را پر درد و رنج با سرانجامی نامبارک دید و ناگزیر شد که شاه را از آن حال آگاه سازد (ج ۳/ص۲۰۳، ابیات ۷۳–٦۷). اسکندر وقتی به بابل رسید در همان شب در آنجا کودکی زاده شدکه سری چون سر شیر و بر پا سُم و دمی مانند گاو داشت و در ساعت که زاده شد، بمرد. آن را نزد اسکندر آوردند؛ به شگفتی در او نگریست و به فال بد گرفت؛ از ستاره شناسان چویای حال او شد. آنان از بیان واقعیت تن زدند. اسکندر آنان را به کشتن تهدیدکرد. ناگزیر گفتند چون تو بر طالع شیر زاده شده‌ای سر کودک که همانند سر شیر بود، نشان سرنگون شدن تخت و تاج و پرآشوب شدن زمین است و نشانه های دیگر نیز گفتند. اسکندر چون شنید، غمگین شد و همان روز رنجور گردید (ص ۸٤۸–۸٤۷ ابیات ۱۷٦۳–۱۷٤٥).

یه) پذیرایی از پادشاهان و فرستادگان: فرستاده‌ای که به دربار می‌آید، پس از اینکه خبر رسیدنش اعلام شد، روی کرسی‌ای که پادشاه معین می‌کند، می‌نشیند. نگهبانان و خادمان به گونه‌ای جدی و منظم در جاهای خود می‌ایستند. خدمتکاران ظرفهای نفیس و گرانقیمت را می‌آورند و در آنها به سفیر گلاب و شربت داده می‌شود تا خستگی و تشنگی را فرو نشاند. آن‌گاه سفره روی زمین گسترده می‌شود و با آنچه باید خورده

شود، آرایش می‌یابد. فرستاده، پس از صرف غذا هدایا را – در صورتی که همراه آورده باشد- پیشکش می‌کند و سرانجام نامه را به شاه می‌دهد. پادشاه نامه را به وزیر یا دبیر می‌دهد تا بخواند و چکیده آن را به اطلاعش برساند. آن‌گاه نوازندگان می‌آیند و حاضران در مجلس تا دیروقت به باده نوشی می‌پردازند. قواعد ادب اصولاً حکم می‌کند که فرستاده را مسئول محتوای نامه – تهدیدها و توقعات حریف- نمی‌شناسند و به سبب خشم، او را به صورتی که در خور دشمن است، تنبیه و مجازات نمی‌کنند. بدرفتاری با فرستاده اردوی دشمن، مخالف با آداب و شئون است و مرگ (یا قتل) او خبط و خطایی فاحش به شمار می‌رود که پیامد و عوارض سنگین دارد؛ مثلاً قرقوب، فرستاده ارمن شاه به نزد غورکوهی، پس از تمهیداتی می‌گوید: «ای پهلوان... اکنون چرا باید که دشمن [من] یک باشی و بر من بیرون آیی و رسولی فرستم، و او را بکشی؟ از روزگار کیومرث و جمشید تا بدین هنگام کدام پادشاه یا کدام پهلوان رسول کشته است یا فرموده؟» (ج۱،ص۵۱۹).

مراسم پذیرایی از پادشاه یگانه با این مراسم اندک تفاوتی دارد؛ اما جزئیات آن برحسب مورد بسیار دامنه‌دار است. پادشاهی که میزبان است، تاج برسر بر تخت می‌نشیند. آن‌گاه جزئیات اثاثیه وساز و برگ مجلس و جایگاه خاص مهمان وصف می‌شود. بزرگان کشور در جاهای خود ایستاده، پادشاه را در میان می‌گیرند. نگهبانان و بردگان و خدمه در جاهای مخصوص به خود هستند. در اینجا نوبت وصف پوشاکها، کلاه‌ها، ساز و برگ و شیوه‌های صف کشیدن حاضران می‌رسد. بعد وضع مجلس باده‌نوشی وصف می‌شود که ضمن آن به ساز وآواز گوش می‌دهند. بدیهی است وقتی که رسولی را محرمانه به جایی می‌فرستند یا هنگامی که کسانی از لشکرگاه خبر می‌آورند، هیچ مراسمی برپا نمی‌شود. این مراسم بدون تغییر چشمگیر سیزده بار در سمک عیار برگزار می‌شود.

در شاهنامه فردوسی نیز تشریفات و آیینهای پذیره و پیشباز از جمله مسائل مهم و مطرح است و پذیره و استقبال از مسافر با آداب و رسوم و آیینهای مخصوص همراه است. «ترتیب دادن مجالس بزم، تفریحات مختلف و مواردی از این گونه را می توان مهمترین آیینهای پذیره در شاهنامه فردوسی به شمار آورد که بیشتر این آیینها در دوره غزنویان نیز همچون دوره سامانیان وجود داشته، و بسیاری از این رسوم در کتاب تاریخ

بیهقی و کتابهای تاریخی مربوط به دوره ساسانیان، ثبت و ضبط شده است»(ر.ک: کریستین سن، ۱۳٦۸). حضور بزرگان کشوری و سپاهیان در پذیره (پذیره فریدون از فرستاده پسرانش سلم و تور ۱۳۸۷: ج۱۱۳/۱؛ پیشباز اشکش از کیخسرو ج۳۷۵/۵)؛ شهرآرایی، آماده کردن بارگاه و جایگاه نشستن میزبان و رسیدگی میزبان به ظاهر خود (آماده کردن شاهه، شهر هاماوراندر پذیره کاوس که برای ازدواج با سودابه به آنجا رفته ج۲/ ۱۳۵)؛ مسافتی را به پیشواز مسافر از شهر بیرون رفتن (پذیره سیاوش از گرسیوز، برادر و فرستاده افراسیاب ج۱۱۸/۳؛ پذیره کاوس از نوه اش، کیخسرو ج۲۳۲/۳)؛ نواختن موسیقی و شادی و سرور (پیشباز منوچهر از سام که از سفر جنگی گرگساران برگشته بود ج۵/ ۱۳۵؛پذیره شاه هاماوران از کیکاوس ج۲/ ۱۳۵)؛ نثار ریختن، هدیه دادن و بخشش که این بخشش و هدایا با توجه به جایگاه مسافر متفاوت است (در پذیره شاه هاماوران از کاووس ج۱۳۵/۲؛ اعطای خلعت به سیاوش در استقبال افراسیاب از او ج۳/ ۹۰)؛ ترتیب دادن مجالس بزم و میگساری و میهمانی با حضور مسافر(پذیره کیکاوس از کیخسرو (مسافر جنگ با فراسیاب) ج۵/ ۳٦۳).

۳. بررسی روابط خوانشی

آنچه بینامتنیت بارت را به‌رغم تمام اشتراکش از بینامتنیت کریستوا متمایز می‌سازد، تأکید وی بر خوانش و دریافت متن است که پس از وی، ریفاتر آن را ادامه می‌دهد. در واقع بارت با طرح نظریه مرگ مؤلف و همراه با چرخش محور مطالعات از مؤلف به مخاطب به جای اینکه به خلق اثر توجه کند، دریافت اثر را مورد توجه قرار داده است. بنابر این به نظر او مخاطبِ متن، دیگر مصرف‌کنندهٔ ساده‌ای نیست، بلکه برعکس در خلق اثری که مشاهده می‌کند، شرکت دارد (نامورمطلق، ص۲۰۰ و ۲۰۱) و بر این اساس منابع هر متن فقط آنهایی نیست که پیش از متن تألیف شده‌است، بلکه آنهایی که پس از متن تألیف شده و خواننده آنها را خوانده است نیز هست، و بدین طریق «روابط خطی زمان دچار تزلزل می‌گردد؛ چنانکه گویا دو سیر زمانی وجود دارد: یکی زمان نوشتن و تقدمات نوشتاری که به مؤلفان بازمی‌گردد و دیگر زمان خوانش که از آنِ مخاطبان است. این دو در بیشتر موارد نه تنها با هم یکی نیست، بلکه متفاوتَ و گاهی وارونه‌است؛ به همین دلیل برخلاف روند تألیفی در روند خوانشی گاه، نویسنده معاصر پیش متن نویسنده باستانی می‌شود» (همان، ص۲۰۲). به این مطلب می‌توان این نکته را

نیز افزود که روابط ذهنی و اطلاعات خواننده نیز به دو بخش قابل تقسیم است: یکی اطلاع از مفاد پیش‌متنهای نویسنده و دیگر اطلاعات و دانسته‌های او و از پس متنهای او. البته این بخش دوم نیز به نوبهٔ خود به دو دسته قابل تقسیم است: یکی پس‌متنهای دربارهٔ متن مورد نظر(نقدهایی که بر آن نوشته شده است) و دوم سایر متون.

پس از کریستوا و بارت، نظریه‌پردازان نسل دوم کوشیده‌اند به نظریه‌های بینامتنیت جنبه کاربردی بخشند که بین آنها نقش لوران ژنی و میکائیل ریفاتر از دیگران برجسته‌تر و برتر است. این نسل همچنین نقش واسطه میان بینامتنیت و ترامتنیت(پسا بینامتنیت) را ایفا کرده‌اند که ژرار ژنت ارائه کننده آن است (همان، ص۲۲۳تا۲۲٦).

لوران ژنی گذشته از توجه به منابع متن (همان، ص۲۳۳ و ۲۳۵) بر رابطه ساختاری آنها نیز تأکید می‌ورزد و می‌گوید «پیشنهاد می‌کنم از بینامتنیت فقط هنگامی سخن گفته شود که در وضعیتی باشیم که در هر متن بتوان عناصر از پیش ساختارمند شده نسبت به آن متن را – فراتر از حد لغوی- بازجویی و بازیابی نماییم» (همان، ص۲۳۳). به نظر وی «اگر رابطه متن با متن بدون عناصر ساختارمند برقرار شده باشد، نمی‌توان از بینامتنیت واقعی سخن گفت؛ بلکه می‌توان آن را بینامتنیت ضعیف نامید» (همان، ص۲۳۸).

ریفاتر صاحبنظر دیگر نسل دوم بر موضوع ارجاع متن به واقعیت یا متنهای دیگر – که از موضوعات مهم نقد سنتی است- تأکید می‌ورزد(همان، ص ۲۵۹). «ریفاتر[همانند بارت] دو گونه ارجاع را در خوانش متن از یکدیگر متمایز می‌کند: ارجاع فرامتنی و ارجاع بینامتنی. ارجاع فرامتنی ارجاعی است که به جامعه و واقعیت برونی داده می‌شود و خواننده یا مخاطب می‌کوشد به واسطه جهان بیرونی و عینی به خوانش متن بپردازد و از آن رمزگشایی کند. در مقابل در ارجاع بینامتنی خوانش متن به دلیل جهان متنی و روابط بینامتنی صورت می‌گیرد... ریفاتر شعر و نثر را نیز براساس تمایزی که در ارجاعت فرامتنی و بینامتنی دارند، از هم جدا می‌کند. برپایه این نظریه در شعر ارجاع بینامتنی غلبه دارد در حالی که در نثر ارجاع فرامتنی از غلبه بیشتری برخوردار است» (همان، ص۲٦۰ و ۲٦۱).

از مسائل دیگر، که ریفاتر طرح کرده، تمایزی است که میان بینامتنیت و بینامتن قائل شده است. او در تعریف بینامتن می‌گوید: بینامتن مجموع متنهایی است که هر فرد در خاطراتش هنگام خوانش نوشتاری معین درمی‌یابد. در نتیجه بینامتن جنبه شخصی و

فردی می‌یابد و براساس زمان و مناسبات و ارتباطات فرد و اوضاع فرهنگی و شخصی افراد، تغییر می‌کند (همان، ص۲٦۹ و ۲۷۲).

وی با طرح نظریه سرخوانش و سرخواننده نیز نکته مهم دیگری را مطرح کرده است که در مطالعه و بررسی ما و بویژه در تبیین نقش نقالان اهمیت ویژه‌ای دارد. به نظر وی «سرخواننده با خواننده معمولی تفاوت دارد؛ زیرا خواننده معمولی در خوانش خود به واقعیت ارجاع می‌دهد در صورتی که در نظر ریفاتر ارجاع متن ادبی بویژه شعری بیش از اینکه به واقعیت باشد بر متن دیگر و روابط بینامتنی استوار است؛ به همین دلیل سرخواننده برای کدگشایی، نه به واقعیت که به متنهای دیگر ارجاع می‌دهد... » (همان، ص۲۸۵و۲۸٦).

با توجه به آنچه گذشت، نقش نقالان و شرح و بسط ماجراها یا شرح و توضیح آنها، آن‌هم با انواع اشارات و حرکات سر و دست و صورت که آنان در هنگام نقالی به کار می‌برند یا تغییراتی که در لحن کلام می‌دهند بویژه با توجه به اوضاع و احوال اقتصادی و اجتماعی هر روز و روزگار در هر شهر و دیار اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و نقش راویان شفاهی که سینه به سینه این روایات را نقل کرده، و همواره به بازتولید آنها پرداخته‌اند- تا سرانجام مکتوب شده است- نقش ویژه‌ای می‌یابد. همین‌طور است کارکرد این حکایات در تخلیه روحی و روانی مخاطبان و شنوندگان و اهمیت این داستانها از نظر سیالیت معنا، به دلیل ارائه معانی متفاوت با توجه به تفاوت اوضاع و احوال و دگرگونیهای تاریخی و اجتماعی و فرهنگی مخاطبان در ادوار مختلف که هر یک به تنهایی موضوع تحقیق مبسوطی می‌تواند بود. حال اگر نقش این داستانها را در ایجاد جنبشها و حرکتهای اجتماعی یا تأثیرشان در تولید داستانهای جدید با رنگ زمان خود را نیز بر آن بیفزاییم، مثنوی هفتادمن کاغذ خواهد شد. همچنین اگر روابط بینانشانه‌ای آن را با سایر هنرها مانند نقاشی و نمایش و مانند آنها نیز در نظر بگیریم، اهمیت آن از این هم فراتر خواهد رفت.

نتیجه

از تقسیم‌بندی ارسطو به عنوان نخستین تقسیم‌بندی آثار ادبی قرنها گذشته و در دوره‌های مختلف مورد نقد و اصلاح قرار گرفته است و صاحبنظران به فراخور مطالعات و دیدگاه‌های خویش، مواردی را به آن افزوده و یا دسته‌بندیهای جدیدی را

ارائه کرده، و با تقسیم آن به جزئیات بیشتر آن را توسعه و گسترش داده‌اند. در حال حاضر طبقه‌بندی گسترده و گوناگونی بین پژوهشگران رواج یافته و گاه درباره تعیین جایگاه برخی از زیرژانرها اختلاف نظر پدید آمده است؛ برای مثال برخی از پوهشگران ادبیات عیاری را جزء ادبیات حماسی برشمرده‌اند، برخی دیگر جزء رمانس و گروهی دیگر آن را در دسته ادبیات عامه قرار داده‌اند و هر یک نیز بر اقدام خود دلایل و توضیحاتی دارند. در بررسی روابط و مناسبات دو اثر شاخص حوزه ادبیات عیاری و ادبیات حماسی (سمک عیار و شاهنامه) رابطه معناداری به دست می‌آید که نشان می دهد ادبیات عیاری باید در زیر مجموعه‌ای قرار گیرد که متون حماسی به آن تعلق دارد. با بررسی رابطه خاستگاهی و تبارشناسی شاهنامه و سمک عیار باید گفت که این دو اثر اگر چه شخصیت مستقل دارد از منابع و آبشخورهای واحد بهره برده است و در این زمینه رابطه خویشاوندی دارد و در زیر مجموعه یک گروه ادبی بزرگ قرار می‌گیرد. تعلق هر دو اثر به پیش از اسلام، خاستگاه واحد هر دو اثر (شرق ایران)، تکیه بر روایات شفاهی، نقش گوسانها و دهقانان در زنده نگهداشتن و انتقال هر دو اثر و تعامل جامعه با این آثار، مهمترین شباهتهای تبارشناسانه شاهنامه و سمک‌عیار است.

بررسی زیرساختها و و اندیشه هایی که این دو متن بر پایه آن شکل گرفته‌است، نشان می‌دهد که این اندیشه‌ها در هر دو متن ساختاری واحد اما نمودهایی متفاوت دارد و همین امر موجب زایش صورتهای مختلف از آنها شده است. مقایسه تطبیقی چگونگی تولید شاهنامه و سمک عیارنشان می دهد که این دو اثر به طور موازی از آبشخور فرهنگ و جامعه واحد و در دوره زمانی نسبتاً همسان، و گرایش شبیه به هم، ولی از زاویه دیدی متنوع و زبانی نسبتاً متفاوت، تدوین شده است. در سمک‌عیار امانتداری، پاکدامنی و عفت، نان دادن، وفای به عهد، راستگویی و راستکرداری و نام‌جویی از ویژگیهای اساسی اخلاق عیاری به شمار می‌رود و سمت و سوی هدفمندی داستانها و وقایع را شکل می‌دهد و توانایی در شب‌روی، نقب‌زدن، تغییر چهره، استفاده از بیهوشانه، سرعت و دقت در عمل، و کشیدن سریع خنجر یا کارد از پایه‌های کنشهای اصلی قهرمانان است. در شاهنامه نیز پهلوانان راستین به این اصول پایبندند و این عناصر با ساز و کاری که متناسب با ساختار حماسه است در آن نقش

ایفا می‌کنند؛ به بیان دیگر تنها تفاوت این دو گونه متن در اصلی و فرعی بودن جایگاهِ این عناصر در این داستانهاست.

اشتراکات فراوان دو اثر، و مفاهیم کلیدی و محوری مشابه و گاه یکسان که در هر یک از آنها تکرار می‌شود، نشان از ارتباط آنها در درون یک نظام کلی دارد. تکرارپذیری وقایع و اهداف در هر دو اثر با تکرارخواهی همراه است. الگوهای ارزشی که در این دو اثر شرح و توسعه داده شده، برای این است که آن ارزشها در مخاطبان نیز تکرار شود و هیچ‌گاه از حیات و حرکت باز نایستد. هر دو اثر در انتقال روحیه پهلوانی و جوانمردی و الگوهای ارزشی در جامعه ایرانی توفیق چشمگیری داشته، و در ایجاد جنبشها و حرکتهای اجتماعی نقش مهمی را ایفا کرده‌است که این امر در بررسی بینامتنیت خوانشی بسیار حائز اهمیت است.

سخن آخر اینکه با توجه به رابطه معنادار «متون حماسی» و «متون عیاری» و با توجه به تقسیم‌بندی که برای متون حماسی تاکنون ارائه شده است، متون عیاری در زیرمجموعه هیچ‌کدام از شاخه های ادبیات حماسی (ملی، تاریخی، دینی و عرفانی) با گستره و تقسیم‌بندی کنونی قرار نمی‌گیرد؛ چرا که عنوان «ادبیات حماسی» از شمول کافی برای دلالت بر همه آثار فارسی که پژوهشگران در ذیل این عنوان قرار می‌دهند، برخوردار نیست. بهتر است در تقسیم‌بندی اولیه به جای «ادبیات حماسی» از عنوان «ادبیات قهرمانی» یا «ادبیات حماسی و قهرمانی» استفاده شود تا هم آثاری همچون شاهنامه را دربرگیرد و هم داستانهایی که قهرمانی‌ها و پهلوانیهای شخصیتهای غیراساطیری یا تاریخی را شرح داده‌اند؛ مانند سمک عیار، حمزه نامه، امیر ارسلان، اسکندرنامه و شهنشاهنامه را شامل شود. با پذیرش نوع ادبی «ادبیات حماسی قهرمانی» می توان آن را به دو شاخه اصلی و هر شاخه را به چندین زیرشاخه تقسیم کرد و تمامی آثار مرتبط را در یک مجموعه منسجم مورد بررسی قرار داد. در این تقسیم بندی «ادبیات حماسی قهرمانی» که تمامی آثاری را دربر می‌گیرد که از یک آبشخور واحد تغذیه کرده‌است به دو شاخه اصلی «ادبیات حماسی» و «ادبیات قهرمانی» تقسیم می شود. ادبیات حماسی مجموعه آثاری را دربر می‌گیرد که در دستان فرهیختگان و طبقه خواص قرار گرفته و با زبان سخته تدوین شده و غالباً در قالب نظم است و

«ادبیات قهرمانی» مجموعه آثاری است که در دست عامه مردم بالیده، سینه به سینه نقل شده تا به دست یکی از همان مردم و به زبان آنان در قالب نثر تحریر شده است.

منابع

اخلاق ناصری؛ تصحیح مجتبی مینوی؛ تهران: ، ۱۳۵٦.

اقبال، عباس؛ موسیقی قدیم ایران: شعر و موسیقی در ایران؛ تهران: هیرمند، ۱۳٦٦.

الارجانی، فرامرز بن خداد؛ سمک عیار؛ تصحیح ژرویز ناتل خانلری؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۵.

بویس، مری؛ گوسان پارتی و سنت نوازندگی در ایران(مجموعه مقالات)؛ تهران: توس، ۱۳٦۹، ص ٦٤-۲۷.

بهار، ملک الشعرا؛ جوانمردی؛ روزنامه مهر ایران، دوره یکم، ش ۲۲، ۱۳۲۰.

تاریخ سیستان؛ تصحیح ملک الشعرای بهار؛ چ دوم، تهران: پدیده (خاور)، ۱۳٦٦.

جیحونی، مصطفی؛ گوسان یا مهربان؛ فصلنامه کتاب پاژ؛ ش ۱۲-۱۱، زمستان ۱۳۷۲، ص٤۱-۱۹.

حاکمی، اسماعیل؛ نکاتی درباره برخی از راویان شاهنامه فردوسی (مجموعه مقالات کنگره فردوسی)؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.

حسن‌آبادی، محمود؛ ***سمک‌عیار: افسانه یا حماسه؟(مقایسه سازه‌شناختی سمک عیار با شاهنامه فردوسی)***؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، س چهلم، ش ۱۵۸(ش سوم)، پاییز ۱۳۸٦، ص٥٦-۳۷

دیویدسن، الگا؛ شاعر و پهلوان در شاهنامه؛ ترجمه فرهاد عطایی، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۷۸.

شمیسا، سیروس؛ انواع ادبی؛ چ دوم، تهران: پیام نور، ۱۳۸۲.

صفا، ذبیح‌الله؛ حماسه سرایی در ایران؛ چ ششم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷٤.

ـــــــــ ؛ تاریخ ادبیات ایران؛ (ج ۲) چ هشتم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳٦۷.

عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر، قابوسنامه؛ تصحیح غلامحسین یوسفی؛ چ نهم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

فردوسی، ابوالقاسم ؛ شاهنامه؛ متن انتقادی تحت نظر ی.ا.برتلس، مسکو، اداره انتشارات «دانش» شعبه ادبیات خاور، ۱۹٦٦.

قبادی، حسینعلی؛ تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی؛ پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد؛ دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۵.
ـــــــــــ ؛ «حماسه عرفانی یکی از انواع ادبی در ادب فارسی»؛ فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید ش اول، بهار و تابستان۱۳۸۱ ، ص۲۰-۱.
کربن، هانری؛ آیین جوانمردی؛ترجمه احسان نراقی، تهران: سخن ، ۱۳۸۳.
کریستین سن، آرتور؛ شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم؛ شعر و موسیقی در ایران؛ تهران: هیرمند، ۱۳٦٦، ص٤٣-۳۳.
گیار، مارینا؛ سمک‌عیار؛ جامعه آرمانی مبتنی بر جوانمردی؛ ترجمه ع. روح‌بخشیان؛ تهران: کتاب روشن، ۱۳۸۷.
ملک الشعرای بهار، روزنامه مهر ایران، یکم، ش ۲۲، ۱۳۲۰.
ملکی، ایرج؛ وابستگیهای شعر و موسیقی؛ شعر و موسیقی در ایران؛ تهران: هیرمند، ۱۳٦٦، ص۱۳۵-۱۲۳.
ناتل خانلری، شهر سمک؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۵.
نامور مطلق، بهمن؛ درآمدی بر بینامتنیت؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی