مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۱۵۸- پاییز ۱۳۸۶

دکترمحمود حسن‌آبادی
(استادیار دانشگاه سیستان و بلوچستان)

سمک عیّار: افسانه یا حماسه؟
(مقایسهٔ سازه شناختی سمک عیّار با شاهنامهٔ فردوسی)*

چکیده

سنّت دیرینهٔغنی و مردمی قصّه‌گویی شفاهی توسط قصه‌گویان که نزد همهٔ هندو اروپاییان؛ بخصوص اقوام آریایی ساکن فلات ایران بویژه شرق ایران،خراسان‌بزرگ، رواج بسیار داشته، افسانه‌ها و اساطیرکهن و نیزبسیاری از اخبار حوادث تاریخی را حفظ و منتقل کرده‌است.در این مقاله، ضمن بررسی این سنّت وتحلیل درزمانی آن،کوشیده‌ایم نشان دهیم که بسیاری‌ازآثارداستانی اولیهٔ دورهٔاسلامی، از رهگذرهمین سنّت شفاهی پدید آمده است و قسمتهای‌بسیار از *شاهنامه*، *ویس و رامین* و نیز *سمک عیار* را راویان و به صورت شفاهی روایت کرده‌اند. مقایسهٔسازه شناختی *شاهنامه* و *سمک‌عیار* نه تنها این‌نظریه را اثبات می‌کند بلکه آشکار می‌سازد که *سمک‌عیار* به دلیل داشتن عناصر، بنمایه ها و سازه‌های حماسی بسیار، یک حماسه است نه افسانه.

کلید واژه‌ها: سمک‌عیار، شاهنامه، گوسان، سازه‌شناسی‌سنّت‌قصّه‌پردازی.

مقدمه

سمک عیّار اولین داستان بلند و طولانی ـ افسانهٔ ـ منثورکه امروزه در دست است و یکی از زیباترین و دلکشترین داستانها در زبان و ادبیات فارسی است. از این اثر مؤلّف آن در هیچ کتاب دیگری ذکری به میان نیاوردست امّا نام مؤلّف در متن کتاب در چندین جای با تصریح فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی‌کز شده و باز خود مؤلّف در مواردی متعدد راوی قصه را صدقه‌بن ابی القاسم معرفی کرده‌است(سمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: ۵).زمان تألیف اصل قصه وجمع وتدوین این روایت هیچ یک معلوم نیست امّا با توجه به وجوشعر از شعرایی چون مسعود سعد و فخرالدین و امیر معزّی و نیز نامهای خاص ترکی در کتاب مانند سمارق، سنجرو ارغون می‌توان گمان برد که تاریخ تدوین و تألیف قصه پیش از اواخر دورهٔ سلجوقی نیست، گر چهممکن است اشعار را ناسخان متأخّر بدان افزوده باشند. با این همه

* تاریخ دریافت: ۸۵/۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۸۶/۸/۱

سال ۵۸۵ را سال تألیف کتاب دانسته‌اند(صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۹۹۰). *سمک عیّار* یکی از داستانهای عامیانهٔ فارسی است که قرنها مایهٔ سرگرمی و نشاط مردمان طبقات مختلف جامعه بخصوص طبقات پایین و متوسط در اوقات فراغت بوده‌است.قصه‌گویان و داستانگزاران آن را برای مردم روایت می‌کرده‌اند و در قبال آن از شنوندگان مزد و گاه دعا طلب می‌کرده‌اند(سمک عیار،ج۴،۱۰۴:۱۳۶۳). از نظر نوع ادبی ـ ژانر ـ معمو لاً کتاب را رمانس دانسته(مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶۰)و درگروه آثار منثور غنایی از نوع بلند و طولانی جای داده‌اند(رزمجو،۱۳۷۲: ۱۲۹). مضمون اصلی آن را عشق و حوادث عاشقانه توأم با اعمال قهرمانی و شجاعتهای قهرمان داستان دانسته‌اند(شمیسا،۱۳۷۳: ۵۹)؛ گروهی که *بختیار نامه*، *طوطی نامه*، *امیر ارسلان نامدار*، *حسین کرد شبستری* و یا حتی *هزار و یکشب* در آن جای دارند.برخی این قصه را رمان حوادث در مقابل رمان شخصیت(داد،۱۳۷۱: ۱۴۹)معرفی کرده‌اند(شمیسا،۱۳۷۳: ۱۵۶)که در آن تکیه بر اعمال قهرمانی است(رزمجو،۱۳۷۲: ۱۶۴).

شیوهٔ انتقال حماسه ها

چنان که می‌دانیم در دورهٔ سلوکیه در غرب ایران یونانیان،خود، بر شهرها حکومت میکردند اما در شرق ایران ـ خراسان بزرگ، محل زندگی قوم پارت ـ به دلایلی بخصوص به خاطر وجود رودهای سیحون و جیحون و هیرمند و...که نظام آبیاری دقیق و منظمی را می‌طلبید و نیز دوری این ناحیه از مرکز حکومت سلوکیه در شام، از کمک ایرانیان بی نیاز نبودند؛ از این رو در شهرهای بزرگ این سرزمین، حاکمان یونانی ازمشاورت ایرانیان بهره می‌گرفتند و یا حتی ادارهٔ امور برخی از شهرها را به خود ایرانیان واگذار می‌گردد. این امر بتدریج گسترش یافت چنان که در یک زمان بیشترنواحی شرقی به دست خود ایرانیان اداره می‌شد واندک اندک قدرت این حاکمان ایرانی دست نشانده بیشترو بیشتر شد(بهار، ۱۳۷۴: ۵۱ و۱۱۰).سرانجام از همین ناحیه اشکانیان از قوم پارت و نیز کوشانیان برخاستند که ابتدا خود را تابع،دست نشانده و دوستدار یونانیها می‌دانستند و به آنها خراج و مالیات میپرداختند اما پس از این که کارشان بالا گرفت وقدرتشان افزون شد، بر یونانیان شوریدند و توانستند آنها را ابتدا از شرق و سپس از تمام ایران برانند. پارتها پس از این کار، سلسلهٔ قدرتمند اشکانی را پدید آورند و چند قرن با افتخار و اقتدارتمام بر قسمت پهناوری از دنیا با نظام ملوک الطوایفی حکم راندند و سپس به دست ساسانیان از میان رفتند.

قبل از آن که مردم پیشآمدهای مهم تاریخی، از غلبه و شکست یا داستانهای حماسی و عشقی را بر روی الواح گلی و سنگی و فلزی یا پوست و کاغذ ثبت کنند، آنها را در لوح خاطر خویش ضبط نموده،

زبان به زبان بازگو کرده، برای نسلهای آینده به یادگار می‌گذاشتندو چه بسا بـرای سـهولت حفـظ آنهـا در خاطر، داستانها و خاطره‌ها را به صورت شعر و ترانـه درآورده، بـه تناسـب در مراسـم مـذهبی و جشـنها و بزمهای عمومی برای تحریض و تشجیع دیگران همراه با موسـیقی و آواز مـی‌خواندنـد. قرنهـا راه حفـظ وقایع شگفت تاریخی، داستانهای مذهبی و عاشقانه جز این نبود؛ حتی بعدها هم که ثبـت و ضـبط وقـایع بر الواح و بالاخره بر روی کاغذها و کتب معمول گردید، بـاز هـم ایـن رسـم و عـادت دیرینـه متـروک و منسوخ نگشت و همراه با وقایع نویسی رسمی به سیر و حیات خود ادامه داد(ذکـاء، ۱۳۶۶: ۱۰۷). بتـدریج انتقال شفاهی اساطیر و روایات کهن در دست و انحصار گروهی خاص و ویژه درآمدکه آن را پیشـهٔ خـود ساختند: داستانگزارانقّالان و خنیاگرانی دوره گردکه درقلمرو زمانی و مکانی اشکانیان «گوسان» نامیـده می‌شدند؛ آنها مردمان طبقات متوسط و پایین ونیز بزرگان و حاکمان را با شعرها و آوازهای خود سـرگرم و مجذوب می‌نمودند.گوسانهای دوره‌گرد پارتی نـه تنهـا شـاعر و نوازنـده بلکـه حـاملان و راویـان اخبـار و داستانهای کهن بودند و علاوه بر این مهمترین وسیلهٔ اطلاع رسانی و ارتباط نواحی مختلف قلمـرو پارتهـا با یکدیگر به شمار می‌آمدند؛ آنها ضمن انتقال اخبار رخدادهای یک ناحیه بـه دیگـر نواحی،گـاه در اشـعار خود از شاهان و حاکمان عیب‌جویی و اعمال آنها را نقد و نقل می‌کردند. البته پیش از آن در دربـار مادهـا هم تا آنجا که خبر داریم چنین اشخاص بانفوذی وجود داشتند چنان که خنیاگری به نام انگارس توانسـت خطر استیلای کورش را به گوش استیاک پادشاه ماد برساند(جیحونی،۱۳۷۲: ۲۲).

خانم مری بویس اعتقاد دارد که افسانه های باستانی و اساطیر کهن از زبان همین خنیاگران شـنیده و جمع آوری می شده است. ایشان این جمله را از متنی مانوی نقـل مـی کنـد کـه «گوسـان، ارزشـمندی شاهان و قهرمانان باستان را پرآوازه می دارد» و بر آن است که نزد سایر ملل نیز چنـین اشخاصـی وجـود داشته اند(جیحونی،۱۳۷۲: ۲۰). به هر روی «شواهد بسیاری هست بر این که گوسانها در زنـدگی پارتیـان و همسایگان ایشان تا زمانهای اخیر فرمانروایی ساسانیان اثری شگرف داشتند... براستی که دامنهٔ پهنـاور کار آنان، تعیین دقیق موقع و سرشت کار ایشان را دشوار می‌سـازد:گـاهی وسـیلهٔ چشـم و همچشـمی و رقابت بوده‌اند و گاه ملازم میخانه‌ها و روسپی‌خانه‌ها و گاه نوازنده و خواننده و گاه عضـوی از گروهـی کـه با سازهای گوناگون هنرنمایی می‌کرده‌اند. توجیه این چندگانگی هنر در یک تن از آنجـا روشـن مـی‌شـود که موسیقی و شعر پارتی چنان با هم پیوند خورده بودکه کسی نمی‌توانست شاعر حرفه‌ای باشد و نوازنـده نباشد و در آواز و ساز هر دو مهارت نداشـته باشـد(بـویس، ۱۳۶۹: ۸-۳۷). در شـرق ایـران عمـدةً مسـیر حرکت و انتقال اساطیر و حماسه‌ها از طریق همین گوسانها و به صورت شفاهی بود؛ الگا دیوید سـن ایـن

سنت شفاهی را تنها شکل انتقال و استمرار اساطیر و حماسه ها می‌داند که البته قدری اغراق آمیز به نظر می رسد(دیوید سن، ۱۳۷۸: ۸۷-۶۷).

از آنجا که حکومت اشکانیان حکومتی دینی نبود، آنها در امر دین تعصبی نداشتند و در قلمروشان، ادیان و آیینهای مختلفی رواج داشت که همه با مسالمت در کنار هم می‌زیستندلساسا ً یکی از علل دشمنی ساسانیان با اشکانیان که باعث شد تمام آثار اشکانی را نابود سازند، همین مسامحهٔ دینی اشکانیان بود. محدودهٔ زمانی و مکانی دولت اشکانی، محل برخورد و تلاقی فرهنگها و آیینهای مختلف بود و از اینجاست که میان اساطیر و حماسه‌های ایرانی، هندی، یونانی و حتی سامی شباهتها و اشتراکهای بسیار یافته می‌شود. به یاد داشته باشیم که گوسانها نیز همیشه در حرکت بودند(بهار، ۱۳۷۴: ۱۰۹). گوسان پارتی نقشی بسیار مهم و سازنده درحفظ و ابقای سنّت اساطیری ـ حماسی ایران بر عهده داشت و سرانجام همین اساطیر و حماسه‌ها که از دورهٔ 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 *شاهنامهٔ منثور* و از سوی فردوسی به *شاهنامهٔ* منظوم بدل گشت. البته ساسانیان تلاش بسیاری کردند تا مبادا اثری از اشکانیان در تاریخ و روایات تاریخی ـ حماسی باقی بماند و درحقیقت اگر گوسانها نبودند و سنّت حماسی ما شفاهی نمی‌بود، در این کار توفیق می‌یافتند اما مگر می‌شد چند قرن زندگانی پهلوها را که سراسر به پهلوانی و عشق به ایران و سرود خوانی گذشته بود، فراموش نمود. با وجود اعتراف فروتنانهٔ فردوسی که می‌گوید:

از ایشان به جز نام نشنیده‌ام نه در نامهٔ خسروان دیده‌ام

(شاهنامه،ج۵،ص۱۳۶،ب۶۱)

«بنا به تحقیق صاحب نظرانی 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، ۱۳۶۶: ۱۲۸)صو لاً یکی از لوازم ظهور منظومه‌های حماسی گردش روایات و احادیث است[...]و شاعری که به نظم داستانهای ملی می‌پردازد[...] از توجه به این روایات شفاهی بر کنار نخواهد ماند(حاکمی،۱۳۷۴: ۳۴۳). همچنان که روایات شفاهی یکی از مآخذ کتابهای تاریخی و شاهنامه‌ای است که پیش از فردوسی تدوین شده‌اند، بیت بالا نیز نشان می‌دهد که قسمتی از منابع شاهنامه نیز، شنیداری و شفاهی بوده است. برخی صاحب نظران برآنندکه«دوام شاهنامه حاصل استقبال عمومی ملت ایران است و این تأیید و استقبال در صورتی ممکن بوده است که شاهنامه مبتنی بر سنت باشد؛ یعنی هماهنگ با قواعد اجرای نقالی.حتی می‌توان

ادعا کرد که بقای شاهنامه در قالب اجراهای بیشمار نقالان، خود بهترین دلیل است بر این که عصارهٔ این کتاب را شعر شفاهی تشکیل می دهد»(دیوید سن، ۱۳۷۸: ۸۱). اما حقیقت این است که اساساً فردوسی از چند دسته منبع بهره گرفته است:منابع مکتوب مانند *شاهنامهٔ ابومنصوری* و *دفتر یا نامهٔ پهلوی*احتما لاً اثر یا آثاری به زبان پهلوی همچون *خداینامه*، *کارنامهٔ اردشیر بابکان* و...که بخش تاریخی شاهنامه بیشتر از آنها تأثیر پذیرفته است. دستهٔ دیگرمنابع که فردوسی بیشتر در بخش پهلوانی از آنها استفاده کرده، منابع شفاهی و نقلی است. دبخش اساطیری احتما لاً فردوسی از هر دو دسته از منابع بالا بهره جسته است. لازم به یادآوری است که بر خلاف نظر برخی (شیرباز،۱۳۷۴: ۴۱۴) منابع شفاهی نه تنها اصالت و سندیتشان کمتر از منابع مکتوب نیست بلکه چنان که گفته آمد ذات حماسه و اسطوره با شفاهی بودن سازگارتر است و به هرحال این مطلب چیزی از خلاقیت سترگ و دستاورد هنری فردوسی نمی کاهد(دیوید سن، ۱۳۷۸: ۲۰۹). دیگر منظومه‌های حماسی ما نیز چنین وضعی دارند؛ «قسمتی از داستانها مبتنی بر مآخذ شفاهی است ویا نویسندگان آنها از روایات شفاهی همچنان استفاده کرده‌اند که از روایات مکتوب»(صفا،۱۳۶۳: ۷۴) چنان که قسمتی از منظومه‌های حماسی ما مانند *برزونامه* و دو روایت از *فرامرزنامه* و دو روایت از داستان *کک کوهزاد* و *داستان شبرنگ* و...، از این گونه روایتهای داستانگزاران و قصه‌گویان مایه گرفته است، منتهی بعد از آن که کسانی آنها را به کتابت درآوردند و برای آیندگان به میراث گذاشتند.در شاهنامه چندین بار به این راویان و روایتهای آنان و حتی با انتقال روایات از نسلی به نسل دیگر اشاره شده است»(صفا،۱۳۷۴: ۵۰).

چیزی که کمتر بدان توجه شدلن است که سنّت گوسانی، یعنی آمیختن، نقل و حفظ داستانها و روایات کهن و غیر کهن به دست شاعر_ نوازندگان دوره‌گرهسنّتی عمیق و ریشه‌دار بود و مردمان شرق ایران بدان سخت خوگر بودند، بخصوص که در آن زمانها کتابت و ابزار آن بسیار نادر و دشواریاب بوظاهر اً اقوام هندواروپایی جملگی با این سنت آشنا و مأنوس بوده اند چنان که مرحوم دکتر زرین کوب نمونه هایی ازآن را در میان دیگر اقوام آریایی و از جمله اقوام ساکن در اروپای امروزی جسته و نشان داده اندئ لاً در یونان، افراد این طبقه «آئیدس» نام داشته اندو ترانه های دلپذیری از جنگهای تروا را با آلتی به نام ستار برای مردمان به گونه ای زیبا و مؤثر بازمی گفتند.در فرانسه داستان شارلمانی و منظومهٔ رولان و در انگلیس حماسهٔ بزمی گینگ آرتور و... از این راه پدید آمده اند(زرین کوب، ۱۳۸۱: ۴-۱۲). بنابراین بعید است که نابودی اشکانیان به دست ساسانیان و انقراض ساسانیان به دست اعراب توانسته باشد چئ سنّت عمیق،غنی، پرمخاطب و مردمی را بیکباره نابود کرده باشد؛ بخصوص که این ناحیه _ شرق ایران _ هم از کانون قدرت و نفوذ ساسانیان دور بود و هم از مرکز نفوذ و قدرت اعراب. شواهدی

در دست است که نشان می‌دهد هم پیش از اشکانیان و هم پس از آنها این گروه وجود داشته و کم یا بیش همین کار را انجام می‌داده‌اند(بویس، ۱۳۶۹: ۳۹ به بعد)هنتهی ظاهراً در دورهٔ حکومت اشکانیان حضور آنها بیشتر و بار مسؤولیتشان سنگینتر بوده است(بویس، ۱۳۶۹: ۴۷). گوسان پارتی در دورهٔ ساسانی به خنیاگتغییر نام داد و در وظایفش نیزتحولاتی ایجاد گشت امّا به هر حال از اهمیتش کاسته نشد (اقبال،۱۳۶۶: ۷). باربد و دیگر خنیاگران ساسانی، شاعر هم بودند و در اشعار خود که با موسیقی همراهی می‌شد، گاه روایاتی کهن را نقل می‌نمودند؛ اسامی برخی از الحان باقی مانده از این دوره شاهدی بر این ادعاست: آیین جمشید، کین ایرج، نوروز کیقباد، سیاوشان، کین سیاوش و پیکرگرد و ...(کریستین سن، ۱۳۶۶: ۳۶). آشکار و بدیهی است که اشعار نوازندگان دوره‌گرد تا نسلها پس از پیروزی عربان رواج داشته و این سنّت، یعنی پیوستگی شعر و موسیقی، از میان نرفته است؛دکتر دیویدسن برآن است که این سنت سالها پس از مرگ فردوسی دوام داشته است(دیویدسن،۱۳۷۸: ۲۰۹)منتهی به چنان صورتی درآمد که برخی گمان برده‌اند چنین سنتی از شاعری و نوازندگی بیکبارگی از میان رفته است و دلایلی هم برای آن آورده‌اند و آن را با اشعار بی‌وزن و قافیهٔ انگلوساکسون که پس از پیروزی نورمانها و رواج اوزان قافیه‌دار فرانسوی از میان رفت، برابر دانسته‌اند(بویس، ۱۳۶۹: ۶۱).

تحقیق این است که در ادب رسمی پارسی این سنّت و اشعار و روایات مرتبط با آن به شکل اصلی کمتر امتداد یافت بلکه در آن تغییراتی راه یافت اما در اشعار محلی و گویشی و نیزدر تصنیفها تا قرن بیستم امتداد یافته و اشعار آن شفاهاً و با همراهی موسیقی خوانده می‌شده است چنان که نمونه‌هایی از آنها را در سبزوار خراسان،و نیز در میان کردها و افغانان یافته‌اند (بویس، ۱۳۶۹: ۴-۶۲) اما حکایت ادب رسمی دیگر است: برجسته‌ترین نمایندگان شعر پارسی تا قرن هشتم، خود نوازندگان و موسیقیدانان توانایی بوده‌اند و ترانه و غزل خویش را به آوازی خوش می‌سروده‌اند و یا راوی یا چنگی خوش‌آوازی را برای خواندن و سرودن سروده‌های خویش برمی‌گزیده‌اند. سرآمد سرایندگان این دوره رودکی است که برخی او را آخرین خنیاگر پهلوی دانسته‌اند(ملکی، ۱۳۶۶: ۱۳۱). فرخی، دقیقی، منوچهری، مولوی و حافظ نیز از موسیقی آگاهی وسیع داشته و به این فن دلبستگی شدیدی نشان داده‌اند؛ محتمل است که علت روی آوردن رودکی به نظم *کلیله و دمنه* و *سندبادنامه*، علاوه بر اجابت تقاضای امیر سامانی، همین سنّت بوده باشد؛ وبعید نیست علت خواهش امیر سامانی از رودکی برای نظم داستانها همین آشنایی رودکی با آنها بوده باشد؛ شاید شریف مخلّدی گرگانی به همین موضوع پی برده بود که رودکی را با باربد، خنیاگر ساسانی،برابر نهاده و سروده بود که:

از آن چندان نعیم این جهانی که ماند از آل ساسان و آل سامان

ثنای رودکی ماندست و مدحت نـوای باربـد مانـدسـت و دستـان
(چهارمقاله، ۱۳۸۲: ۴۴)

فرخی در مدح امیر محمّد با توجه به همین مطلب چنین سروده است:

شاعرانت چو رودکی و شهید مطربانت چو سرکش و سرکسب
(فرخی،۲۵۳۵: ۱۴)

متأسفانه امروزه تنها ابیاتی معدود از رودکی باقی مانده و امکان قضـاوت و داوری در ایـن بـاب از مـا ستانده شده استامّا پیداست که قسمت اصلی یکصد هزار یا یک ملیون و سیصد هـزار بیـت رودکـی را داستان و قسمت کمتر را دیگر انواع شعر تشکیل می‌داده است. دیوان شعرش هم که خود رودکی مـدعی است امرا نزد خود نگاه می‌داشته‌اند:

همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان است همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان بود
(رودکی،۱۳۷۸: ۲۴)

احتما لاً شامل داستانها و روایات کهن بوده‌است و گرنه معنی ندارد امیری، دیوان شـعری را نگهـداری کند که در آن در مورد همه کس شعر و مدیحه یافت می‌شده است.چنان که می‌دانیم ظاهر اً ناقلان ایـن روایات کهن بیشتر از دهقانان بوده‌اند و خاصیت طبقاتی دهقانان نیز این اصل را ایجاب مـی‌کـرده‌اسـت و به همین سبب فردوسی و حماسه سرایان دیگر برای اثبات صحت اقوال خویش همواره روایات منقـول را به دهقان اسناد می‌دهند» (حاکمی،۱۳۷۴: ۳۴۲) از قضا رودکی نیز به این طبقه اشاره کرده و بیان داشـته که دهقانها از او حمایت و او را تشویق می‌کرده‌اند:

کجا به گیتی بوده‌ست نامور دهقان مرا به خانهٔ او سیم بود و حملان بود
(رودکی،۱۳۷۸: ۲۴)

همانطور باربد با رودکی که در قرن چهارم هنوز به سنّت بدیهه‌گویی و چنگ نـوازی پـای بنـد بـوده است، همچنین همانندی سبک *یادگار زریران* و *شاهنامه* و سـروده شـدن *ویس‌ورامـین* در قـرن پـنجم نمودار ادامهٔ این سنت است(بویس، ۱۳۶۹: ۵۷). روایت *تاریخ سیستان* در این‌که فردوسـی بـرای محمـود چندین روز شاهنامه می‌خواند(تاریخ سیستان،۱۳۶۶: ۷)، با این زمینه قابـل تأمـل اسـت، گـر چـه شـأن و منزلت فردوسی بالاتر است از آن‌کاو را تا حـدّ یـک داسـتانگزار پـایین بیـاوریم. ابوریحـان بیرونـی در *آثارالباقیه* نیز از چند راوی روایاتی را استماع کرده است(حاکمی،۱۳۷۴: ۳۴۸). سخن صاحب *قابوسنامه* نیـز در این زمینه دارای اهمّیت است که«خنیاگران راویان شاعرانند نه راویان خـویش»(قابوسـنامه، ۱۳۷۸: ۵–۱۹۴)و پای همین سنّت در مقامات، چه عربی و چه فارسی و نیز در *گلستان* سعدی و بـالاتر از ایـن در

منظومهٔ غنایی *ویس‌ورامین* دیده می‌شود؛ *ویس‌ورامین* متعلق بـه دورهٔ اشـکانی اسـت و در آن دو مرتبـه واژهٔ گوسان با همین معنی به کار رفته است(بویس، ۱۳۶۹: ۱) از قضلمک *عیّار* را هم شاعری بـه نظـم درآورده بوده چنان که ابیاتی از آن در متن کنونی کتاب آمـده اسـت(صـفا، ۱۳۶۶، ۲: ۹۹۱) و اگـر چنـین باشد باید پذیرفت که متن کنونی دومین کتاب منثور از این روایت است. باز می‌دانیم کـه در دورهٔ صـفویه و بعد از آن نیز سنّت وجود داشته است ؛ نقیب الممالک، قصه گوی ناصرالدین شاه بـا بهـره گیـری از همین سنّت، افسانهٔ *امیرارسلان نامدار* را روایت کرد و سرانجام اخوان ثالـث، «خـوان هشـتم» را از زبـان یک راوی(=مرد نقال) نقل می‌کند. افزون براینها، در همین روزگار ما، در روستاهای شرق ایـران و نـواحی سـنّتی‌تـر خراسـان‌امتـداد و اسـتمرار سـنّت *شـاعری- نوازنـدگی-داسـتان‌پـردازی*رامـی‌تـوان درکارعاشیقهاوبخشیهای دوره‌گرد مشاهده کرد که کـار اجـداد و اسـلاف خـود، یعنـی گوسـانها،را دنبـال می‌کنند:داستان همراه با موسیقی و نیز اجرای نمایش (توره) و حتی انتقـاد از حاکمـان(بوسـتان/درویشـی، ۱۳۷۰: ۷-۸۶) همان گونه که گوسان پارتی نیز به انتقاد می‌پرداخته و با تئاتر و نمایش هم پیونـد داشـته است(بویس، ۱۳۶۹: ۵۷) به طور خلاصه متوان چنین گفت که سنّت حماسی شفاهی که قـدیمی‌تـرین نمونهٔ آن را درگوسان پارتی اشکانی می‌یابیم و عمدهً در شرق ایران رواج داشت، بعد از حملهٔ اعـراب هـم با فراز و فرودی اندک به شکل سابق تا به امروز به حیات خود ادامه داده‌است.

این گروه گاه روایاتی را که بر زبان همه جاری بود و همگـان آن را مـی‌دانسـتند، بـه صـورت سـرود درمی‌آوردند و با موسیقی همراه می‌کردند تا جاذبه و دوام بیشتری داشته باشد. چنـان کـه« یـک نـوع از روایات شفاهی که زبان به زبان میگشت و ظاهراً در جایی ثبت نبود، سرودها و منظومه‌هایی است کـه از قدیم الایام در باب بعضی از وقایع تاریخی به جا مانده و از بعضی از آنها اخبـاری بـه مـا رسـیده اسـت.در *تاریخ بخارا* آمده است که:«مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحـه‌هاسـت چنـان کـه در همـهٔ ولایتهـا معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویندو قـوّالان آن را گریسـتن مغـان خواننـدو ایـن سخن زیادت از سه هزار سال است»، باز در جای دیگر آمـده اسـت:«اهـل بخـارا را بـر کشـتن سـیاوش سرودهای عجیب است و مطربان آن سرودها را کین سیاوش گویند»(حاکمی،۱۳۷۴: ۳۴۸).

باری*سمک عیّار*، داستانی است مربوط به شرقایران و در ادامهٔ همان سـنّت حماسـی و بـه دسـت همان گروه از قصه‌پردازان، روایتگران و داستانگزاران شرقی پدید آمده است ؛ فـراهم آوردن داسـتان، کـار قصه گویان مردمی است که بساط خود را در مکانهای عمومی پهن مـی‌کـرده انـد و مخاطبانشـان نیـز مردمان فرودست بوده‌اند نه اشراف و بزرگان و ثروتمندان.گر چه برخـی‌ازمؤلّـف و راوی قصـه را از مـردم فارس دانسته اند(صفا، ۱۳۶۶، ۲: ۹۹۰و نیزسمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: پنج وشـش)امّـا قـراین متعـدد ثابـت

می‌کند که اصل این روایت متعلق به شرق ایران، یعنی خراسان بزرگ بوده است؛ نام قهرمان داستان،سمک است و نام راوی آن، صدقهٔ 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 داشته‌اند، هرکدام طرفدار یکی از دو نوادهٔ عمرو لیث(تاریخ سیستان،۱۳۶۶: ۶–۲۷۵)؛ این شباهت عجیب هرگز نمی‌تواند تصادفی باشد، ضمن این که داستان این دو فرقه نیز دوسمک *عیّار* به صورت ماجرای سرخ علمان و سیاه علمان و جنگ و اختلاف میان آنها ذکر شده است(سمک عیار،ج۲،۱۳۶۳: ۲۲۳به بعد).

عیّاران بیشتر به شرق ایران، خراسان بزرگ، مربوط شیده اند و اساساً سازمانی در مخالفت و اعتراض به خلافت به شمار می‌رفته است. از *قابوس‌نامه*در می‌یابیم که در قهستان در جنوب خراسان که شامل سیستان هم می‌شدیک سازمان مهم و گستردهٔ عیّاری وجود داشته(قابوسنامه، ۱۳۷۸: ۶۴–۲۴۳)که *تاریخ سیستان* هم آن را تأیید می‌کند. دیگر این که صاحب *قابوس‌نامه* که خود از اهالی شمال ایران بوده، به مطربان توصیه میکند که اگر قومی سپاهی و عیّارپیشگان را بینی،دوبیتیهای ماوراءالنهری گوی در حرب‌رکن و خون ریختن و ستودن عیّاران(قابوسنامه،۱۳۷۸: ۶–۱۹۵) دیگرکه ردپای طبقهٔ دهقانان را که حافظان سنتهای اصیل و روایات کهن گذشته بوده اند، در داستانسمک *عیّار* نیز می‌توان دید؛چنان که پدر سمک عیّار، شرابدار و شراب ساز یکی از افراد همین طبقه بوده است (سمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: ۱۱۸). علاوه بر اینها مرحوم دکتر خانلری، خود، در این باب که این داستان متعلق به نواحی غربی و مرکزی ایران و یا بالاتر از این متعلق به جایی غیراز ایران باشد، تردید کرده و دلایلی هم برای این تردید ذکر نموده‌اند؛یکی ذکر وجه تسمیهٔ خورشید شاه، قهرمان اصلی داستان، که با آنچه در *بندهشن* در ذکر اعقاب منوچهر،پادشاه کیانی، آمده شبیه است (سمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: ۵)؛ دیگر شیوهٔ انشای کتاب که ثابت می کند این روایت به احتمال نزدیک به یقین در خراسان تدوین شده است. با این همه، می‌توان و باید این روایت را مربوط به شرق ایران و به داستانگزاران و روایتگران این منطقه و در امتداد همان سنّت کهن به شمار آورد.

امّا نکتهٔ مهمتری که از نگاه بیشتر محققان مخفی مانده، این است که این داستان، افسانه‌ای عاشقانه که برساختهٔ قصه گویان زمانه باشد، نیست؛ در واقعسمک *عیّار* یک حماسهٔ منثور است متعلق به طبقات متوسط و پایین جامعه ـ عوام ـ که هیچگاه به حساب نمیآمدند و متّکی استبر سنّتهای اساطیری ـ حماسی کهن که به توسط گوسانهای پارتی و جانشینان راوی و داستانپرداز آنها به گونه‌ای شفاهی، از سینه‌ای به سینهٔ دیگر منتقل شده تا آن کهؤلّف کتاب آن را از یکی از همان راویان کهن ـ

صدقه ـ شنیده و به ضبط درآورده است، درست همان گونه که دیگر روایتهای کهن منتقل شده است: این گونه داستانهای عامیانه، اصلی بسیار کهن در تاریخ زندگی یک قوم دارند. راویان، در طی زمان، یکی پس از دیگری آنها را می‌آموزند و سینه به سینه نقل می‌کنند و هر بار داستان به اقتضای زمان و به حکم تحول اوضاع جامعه، رنگی تازه به خود می‌گیرد تا برای شنوندگان غریب و ناآشنا نباشد، امّا قالب کلّی داستان مانند تنهٔ تناور درخت برجای می‌ماند و شاخ و برگهاست که غالباً دستخوش تغییر و تبدیل می‌شود. داستان سمک عیّار از این حکم کلّی بیرون نیست، بلکه نمونه و مصداق کامل آن است، ریشهٔ این داستان را شاید در روزگاری بسیار کهن باید جستجو کرد. به نظر می‌آید که اصل داستان در عصر زندگی پهلوانی به وجود آمده و در طی زمان بارها تجدید حیات کرده و نو شده باشد(ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۵).

در کتاب هم می‌توان بنمایه ها و سازه های اساطیری و حماسی را یافت همچون شاهنامه و هم برساخته‌های اساطیری ـ حماسی مردم ایران و نیز افزوده‌ها و اضافاتی که از ذوق و تخیّل سرشار همان راویان سرچشمه گرفته است و بیقین از فضای این بعد از اسلام و دیگر فرهنگهای مجاور و حتّی شاید از روایتهای ترکان که تا آن زمان مدتها از تسلطشان بر این مرز و بوم می‌گذشت، متأثر شده است. در *سمک عیّار* نیز همچون دیگر حماسه‌ها عده‌ای مضامین عاشقانه راه یافته است تا جذابیت آن برای شنوندگان عامی بیشتر باشد و البته در کتاب اشاراتی است مبنی بر این که قصه‌گو، قصه را از خود نساخته بلکه جمع‌کنندهٔ آن است (سمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: شش و۱۰). ایام تألیف کتاب، از آن جهت که سرزمین ایران لگدکوب سمّ ستور بیگانگان گشته است، *شاهنامه* در مدار توجهات همگان بخصوص عامهٔ مردم است که حکومت غیر خودی را با رگ و پوست خود حس می‌کنند و با سلاح اسطوره وحماسه و داستان به مقابله باآن می‌پردازند؛ هم قصه‌گو و هم شنوندگان او با نیّت اعتراض به بیگانگان به این حماسه دل می‌داده‌اند. این نکته را شواهد شعری کتاب که بیشتر از *شاهنامه* است، تأیید می‌نماید و اصلاً خود تأسیسات عیّاری نوعی اعتراض به حکومت غیر خودی است از خلیفهٔ عرب گرفته تا انواع و اقسام اشغالگران بعدی مانند غزنویان و سلجوقیان و ... .

اژدهٔ عیّار آنچنان که مرحوم ملک الشعرا بدرستی حدس زده‌اند فارسی و صورتی از «یار» است؛ یار در متون پهلوی به صورت «*دییار*» ثبت شده است و آن را «*ییار*» نیز توان خواند ؛تبدیل «د» و «ذ» به «ی» در تحول زبانهای ایرانی نمونه دارد مانند *آذین* و *آیین* ؛درکتابت نیز نوشتن «ا» با «ع» نظایری دارد مانند «*ایاره*» به معنی بازوبند به صورت «*عیاره*» در برخی از متون قدیمی و از جمله در همین *سمک عیّار*. علاوه بر این از قدیمترین زمان کلمهٔ عیّار در شعر فارسی به صورت اسم خاص یا صفت

محبوب و معشوق ذکر شده است، چنان که رودکی می‌گوید:

داد پیغام به سلندر عیّار مرا که مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا

تعبیرات دربارهٔ عیّار و عیّاری در شعر سخنوران ایرانی فراوان به کار رفته است (ناتل خانلری، ۱۳۶۴:۷۰)پس عیّاری مترادف با جوانمردی و رفاقت است؛ در کتاب *سمک عیّار* نیز گاهی واژهٔ *رفیق*در ذکر آداب عیّاری و شادی‌رفیق عیّاران آمده است ؛ عیّاران یکدیگر را برادر می‌خوانند و این نیز مؤید حدس و گمان درست مرحوم ملک الشعراست و بعید است که با مفهوم عربی واژه، یعنی بسیار دونده و امثال آن ارتباطی داشته باشد.سازمان عیّاری، سازمانی از همبستگان و یاران بوده است که به آیین خاصی در رفتار و کردار پایبند بوده و آن را آیین جوانمردی می‌خوانده‌اند:یکی از سازمانهای مهم ایران که به‌احتمال سرچشمهٔ آن را در تاریخ پیش از اسلام باید جستجو کرد؛ این سازمان بزرگ اجتماعی بی‌شک یکی از نشانه های مخالفت و اعتراض به بیگانگان و یکی از عوامل مؤثر برای پایداری ایرانیان در مقابل استیلای بیگانگان بوده است به گونه‌ای که پس از آن که در قرن ششم، خلیفهٔ عباسی، الناصر لدین الله، شلوار عیّاری بر تن کرد و این امر در حکم ریاست او بر این تشکیلات محسوب شد و سازمان عیّاری به عنوان نهادی‌مطیع و همراه حاکمیت بیگانه تلقّی شد، به همین دلیل نفوذ اجتماعی و سیاسی خود را در میان مردم از دست داد، لذا از آن پس این سازمان با اسم فتوّت و فتیان به راه خود ادامه داد و حتّی کتبی دربارهٔ آن نوشته شد؛ مانند*فتوّت نامهٔ سلطانی* اثرحسین واعظ کاشفی و .... (ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۹۷).

در*سمک عیّار*، رئیس عیّاران، *اسفهسالار*، با وجود شاه و درباریان، همه‌کاره است امّا همیشه و در همهٔ موارد مطیع حکومت نیست بلکه بیشتر به مردم و افراد جامعه تکیه دارد؛ از این رو گاه درست به خلاف دستگاه حکومتی کار می‌کند و بعضاً بدان اعتراض هم می‌نمایدلین پایداری و مخالفت غالباً به پشتیبانی مردم است که عیّاران را بسیار دوست می‌دارند، نسبت به آنها خوشبین هستندوایشان را دزد نمی‌دانند؛البته عیّاران تابع و خدمتگزار حکومت،در جامعه شهرت و محبوبیت کمتری دارند، در حالی که در جامعهٔ آن روزگار، عیّاران مخالف حکومت،دارای اعتبار و شأن بسیار بوده‌اند. باری در قرن پنجم هجری عیّاری یک فرقهٔ معتبر و معروف اجتماع بوده و در نزد همگان بخصوص طبقات متوسط و فرودست جامعه مقام و منزلت خاصی داشته است (سمک عیار،ج۱، ۱۳۶۲: ۵۳و نیزناتل خانلری،۱۳۶۴: ۷– ۹۵).

سمک عیّار را می‌توان یک حماسه به شمار آورد. مواد و روایات آن(آنچه در *مورفولوژی* بدان سازه اطلاق می‌شود) یا همان مسیری را طی کرده که روایات و مواد اساطیری و حماسی *شاهنامه* طی کرده و

نیز به دست همان گروه که *شاهنامه* را حفظ نموده و انتقال داده‌اند؛ از قضا در اینجا نیز راوی داستان، صدقه، با موسیقی آشناست و مردم را با کمک موسیقی به شنیدن داستان دعوت و ترغیب می‌کند(ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۶۶) و یا از همان میل و خواستی سرچشمه گرفته که در *شاهنامه* نیز وجود دارد و اصلاً باعث ایجاد آن کتاب سترگ گشته است.این نکته یعنی حماسی بودن سمک عیار را شباهتهای بسیار ونیزسازه‌های مشترک فراوانش با *شاهنامهٔ* فردوسی تأیید می‌نماید. در اینجا علاوه بر شگردها، سازه ها و بنمایه‌های حماسی و اسطوره‌ای که به اعتبار آنها باید این کتاب را حماسه به شمار آورد نه افسانه‌ای عاشقانه؛ با این توضیح که رنگ و بو و فضای ایران پس از اسلام در آن مشهودتر از دیگر حماسه‌های ملی است[۱]، می‌توان پاره‌ای از این شباهتها و اشتراکها را که علاوه بر *شاهنامه* در دیگر حماسه‌های ملی ایرانی نیز وجود دارد و به همین اعتبار آنها را حماسه می‌دانیم به ترتیب زیر ذکر کرد:

۱. درونمایه و مضمون اصلی داستان که مبارزه میان خیر و شر است مثل *شاهنامه* و بر گرفته از اعتقادات زرتشتی

۲. غلو و اغراق البته از نوع عامیانه به عنوان عنصر اصلی یک حماسه

۳. کثرت وصف و توصیف و نزدیکی توصیفات به نوع حماسی

۴. کثرت ذکر شراب و آیین شادخواری و توجه فراوان قهرمانان بدان پیش و پس از هر حادثه‌ای. این نکته وقتی چشمگیرتر می‌نماید که بدانیم اساساً در قرون پنج و شش تعصبات دینی اسلامی در ایران به اوج خود رسیده بود و سلسله‌های ترک تبار نیز به آن دامن می‌زدند. بنابراین کثرت این گونه توصیفات از شراب و شادخواری در معنای زمینی واژه با آن فضا سازگاری ندارد. همهٔ شخصیتهای داستان همین که فراغتی می یابند، به شراب‌خواری می‌پردازند. در مجالس مهمانی رسم است که پس از غذا شراب می‌آورند و ساقی به نوبت به همهٔ حاضران شراب می‌نوشاند (ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۳۹) همچنین در خانه‌های بزرگان شرابخانه وجود دارد که محل ساختن شراب است و نیز شادی خوردن که از آداب خاص عیاران است.راوی داستان نیز رسم شرابخواری را به روزگار پیشین، دوران قبل از اسلام، منسوب می‌دارد و همواره عبارت «قاعدهٔ ماتقدّم» را می‌آورد (ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۱۰).

۵. شکار بخصوص شکار گورخر که سر منشأ و نقطهٔ شروع برخی از حوادث و رویدادهاست؛ یادآور داستانهای بخش پهلوانی *شاهنامه* مثل داستان سیاوش و داستانهای مربوط به بهرام گور در بخش

---

۱. به‌منظور رعایت جلب اختصار و پرهیز از اطناب، از آوردن شواهد خودداری و به دادن شمارهٔ صفحه بسنده کرده‌ایم.

تاریخی. باز به یاد داشته باشیم که در ایران پس از اسلام تقریباً از همین قرون به بعد و تحت تأثیر عادات ترکان و بعدها مغولان، شکار به صورت دیگری متداول شده بود. در این نوع شکار که به آن شکار جرگه می‌گفتند، عدهٔ زیادی از حیوانات را به سمت محلی که شاه در آن جای گرفته بود، می‌راندند و او بدون هیچ خطر کردنی ازفرازکوشکی مرتفع آنها را شکار می‌نمود؛در نتیجه رنگ و بوی حماسه و کارهای پهلوانی در این نوع شکار کمتر دیده می‌شود و یا از حیوانات شکاری مثل یوز و باز استفاده می‌کردند(عبداللهی،۱۳۷۳: ۱۷۵–۳۸).

۶. وجود جادو و جادوگران در داستان و ذکر آنها به صورتی منفی مثل *شاهنامه* ؛ در اینجا هم جادو حرام تلقی می‌شوهعمو لاً دشمنان وقتی که با شکست روبرو می‌شوند، به جادو و جادوگران متوسل می‌شوند(در مورد جادو و جادوان رک: فریزر،۱۳۸۳: ۲۴۳–۷۱)البته مرحوم یوسفی وجود همین مسأله را در *داراب‌نامه* یادآور شده‌اند (یوسفی، ۱۳۷۵: ۲۳۰).

۷.تبلیغ و ترویج فضایل انسانی و خلقیّات نیک و فراوانی پند و اندرزها همچون *شاهنامه* و اندرزنامه‌های دورهٔ ساسانی.

۸. ندیده دل بستن و عاشق شدن از راه گوش و نه چشم، یادآور رودابه و تهمینه که آن نیز می‌تواند ریشه در اساطیر هندوان داشته باشد مانند آنچه در مورد کریشنا ذکر می‌شود. (بهار، ۱۳۷۴: ۵–۱۱۴).

۹. سوگندهای پهلوانان، شخصیتهای داستان که اصلاً رنگ و بوی اسلامی ندارند. در سوگندهای عیّاران هیچ نشانی از مسلمانی نیست بلکه مواد سوگندها مربوط به ایران پیش از اسلام است؛ سوگندهای کتاب همیشه به نام یزدان دادار کردگار است و در پی آن به مهر و ماه و نور و نار و زند و پازند که همه عناصری مربوط به پیش از اسلام هستند و یا به هفت اختر و .... البته در چند مورد معدود قسم به جان نزدیکان ذکر شده است (ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۳–۵۲ و نیز ۹۲).

۱۰. تأکید بر لزوم عدل و داد در جامعه و توجه شاهان بدان.

۱۱. وجود سرزمینهایی وهم‌انگیز وترسناک شبیه به آنچه در *شاهنامه* استثناً در هفت خان و بخصوص شبیه به *گرشاسپنامه* و سرزمینهایی ترسناک که گرشاسپ بدانها پای می‌نهد.

۱۲. توصیف زنان همچون *شاهنامه* و بر خلاف متون شعر و نثر قرن پنج و شش ؛ در کتاب کمتر با خوارداشت زن مواجه می‌شویم.شجاعت‌عفّت، عدم حسادت، آزادی در انتخاب همسر و گذاشتن شرط و عهدی از سوی دختر تا رضایت خود را به آن مشروط کندر طی داستان به چند زن پهلوان و عیّار همچون *روزافزون*، *آبان‌دخت* و *سرخورد* برمی‌خوریم که وظایف خطیری بر عهده دارند. این شیر زنان مانند *گردآفرید* در *شاهنامه* سلیح جنگ می‌پوشند و به میدان می‌روند و تعداد بسیاری از پهلوانان را به

خاک می‌اندازند و هنرها می‌نمایند چون سوگند وفاداری به آیین عیّاری خورده‌اند، از هیچ خدمتی در راه توفیق سرکردهٔ خود دریغ نمی‌ورزند؛ گاه جامهٔ مردان می‌پوشند وکارمردان را به عهده می‌گیرند. این وضعیت تناسبی با اوضاع زنان و معتقدات دورهٔ پس از اسلام دربارهٔ زنان ندارد(حسن آبادی،۱۳۸۱: ۱۱۸–۹۵). گرچه بناچار در مواردی اندک نشانه‌هایی از اعتقادات غیراسلامی–انسانی و بی ریشه و اساس قرون پنج و شش را می‌توان مشاهده کرد؛ مانند حرمت موسیقی برای دختران بزرگان یا منع آموزش خط و سواد به دختران از بیم فساد و نوشتن نامه به مردان.

۱۳. قهرمان داستان، سمک، همان صفات و ویژگیهای پهلوانان حماسه را دارد به جز آن که جثه و هیکل او پهلوانانه‌نیست امّا به جای آن از نیرنگ و حیله بخوبی بهره می‌برد.شاه به او احترام بسیار می‌نهد و او نیز به وقت ضرورت به یاری شاه برمی‌خیزد.

۱۴. مهمترین صفت سمک، پهلوان حماسه، دینداری، اعتقاد و توکل بسیار اوست به خدا، از این رو در همهٔ احوال به یاد یزدان است و پیش و پس از هر امری با او به نیایش می‌پردازد.

۱۵. دیدن خواب ورؤیا؛گاهی قهرمان داستان با دیدن خوابی، به حقایقی بسیار پی می‌برد و آینده و حوادث آن برایش روشن می‌گردد.

۱۶.وجود فرّه ایزدی منتهی به صورت اسم اعظم یزدان. جادوی جادوان بر آن کس که اسم اعظم را می‌داند، کارگر نمی‌افتد و با ذکر اسم اعظم تمام جادوها باطل می‌شود یادآور خان چهارم رستم که با نام یزدان، چهرهٔ حقیقی‌جادوگر بر رستم آشکار و به دست او کشته می‌شود. اعتقادات اسطوره‌ای مردمان باستان را در مورد کلمه و قداست آن را به یاد داشته باشیم(کاسیرر،۱۳۶۷: ۹–۹۸ و۱۰۳و نیزستاری، ۱۳۷۲ : ۹–۳۸).

۱۷. بی‌اعتیاری دنیا و دعوت به بی‌اعتنایی به آن همچون *شاهنامه* و دیگر حماسه‌ها و نیز *نوروز نامهٔ* خیام که او نیز به اعتقادات پیش از اسلام توجه فراوان داشته است.

۱۸. وجود موجودات و پدیده‌های فراطبیعی و نقش آفرینی آنها در داستان مثل جادو، طلسم، پریان و دوالپایان (یادآوردیوهادر*شاهنامه*)، سیمرغ(که ازقضا به یاری پهلوان داستان می‌شتابد)،گیاهان شفابخش(یادآور نوشدارو و هومه به ترتیب در حماسه و اسطوره).

۱۹. اعتقاد به طالع و طالع‌بینی و وجود اخترشناسان طالع‌بین که از آینده خبر می‌دهند.

۲۰. شروع نامه‌ها کبنا به رسم و سنّت روزگار تألیف کتاب بایستی با ذکر ناخداوند باشد امّا به شیوهٔ *شاهنامه* و مانند سوگندها با نام یزدان دادار کردگار شروع می‌شود.

۲۱. توجه به *شاهنامه* بخصوص بخش اساطیری آن ذکر پادشاهان اساطیری با همان ترتیب *شاهنامه* و نیز آوردن ابیاتی بسیار از *شاهنامه*.

۲۲. نکته‌ای که بیش از هر چیز فرضیهٔ بالا را تأیید می‌کند و نمایانگر حماسی بودن داستان و شباهت و قرابت آن با شاهنامهٔ فردوسی است، جنگ و هر آن چیزی است که با جنگ ارتباط دارد: صحنه‌های مکرر جنگ در این داستان شباهت فراوان به صحنه‌های شاهنامه دارد.جنگها پهلوانی است و تن به تن و کار اصلی و سرنوشت نهایی جنگ به دست پهلوانان انجام می‌پذیرد؛ پهلوان همیشه، جز در مواردی اندک، سوار براسب و غرق در آهن است. صف‌آرایی و نظم میدان نبرد(قلب، میمنه، میسره، طلایگان) درست مانند *شاهنامه* است.پهلوانان به نوبت پس ازکسب دستوری از شاه یا فرمانده، به میدان می‌روند، رجز می‌خوانند و همآورد می‌طلبند. جنگ دو پهلوان به ترتیب با نیزه، شمشیر و سپر، تیر و کمان و سرانجام با کمند است تا یکی دیگری را در کمند بگیرد، از اسب بیندازد وکشان کشان به لشکرگاه خود ببرد. سرداران هر یک درفش و علمی خاص دارند که به آن شناخته می‌شوند و داشتن علم نشانهٔ مقام فرماندهی و سرداری است. علمها درست مانند *شاهنامه* نقوش جانوران درنده مزیّن است: شیرپیکر، گرگ‌پیکر، بازپیکر، اژدهاپیکر، ببرپیکر، خنزیر پیکر.

۲۳. توجه به رزم‌افزارها و وصف دقیق آنها و نیز به آلات موسیقی جنگ. وجود دهل کابلی با توجه به فرضیّهٔ شرقی بودن اصل روایت‌در این میان تأمّل برانگیز است.

۲۴.وجود شخصیتهایی با خلقیّات اشخاص *شاهنامه*؛ خورشید شاه شبیه سیاوش، فرخ روز شبیه فرود و ....

۲۵. در این کتاب که گفته می‌شود در قرن پنج و شش نوشته شده، اشاره به آیین اسلام بسیار اندک است و حال آن که قرن پنج و شش به سبب غلبهٔ اشاعره‌و اوج شریعتمداری و تعصّبات دینی در ایران است و تقریباً هیچ کتابی از این اشارات به‌فراوانی برکنار نمانده است.

۲۶.درآمدن پهلوان به لباس و هیئتی مبدّل که با این تدبیر و ترفند بارها در قلب دشمن پیش می‌رود و بناشناس هنرهای بزرگ انجام می‌دهد، یادآور رستم در داستان بیژن و منیژه و اسفندیار در نجات خواهران.

۲۷. اشاره به زبان پهلوی، خاور کوه، جوزجان، ترکی، رمز، ترنگیانه و هندوی.

۲۸. نکتهٔ مهم و قابل تأمل نامهای خاص کتاب استبیشتر نامهای پهلوانان و عیّاران در داستان ایرانی است ؛ نامهایی که رنگ ایران پیش از اسلام دارد و گمان نمی‌رود که در قرون نخستین اسلامی ـ چه رسد به قرن ششم ـ در سرزمین ایران متداول بوده یا دست‌کم مردم ایران معانی دقیق آنها را درک

می‌کرده‌اند. پیداست که این نامها بازمانده و یادگار از دوره‌ای کهنتر است و راوی داستان از تبدیل آنها به نامهای معمول زمان خود به دلیلی صرف نظر کرده است؛ مانند: خردسب شیدو، شروان بشن، شروانه، زیانه و نیز نامهای متروکی چون زرند، مهرویه، سامانه، روزافزون و ....

* * *

باری‌ساختمان کلّی داستان و همهٔ این دلایل و شواهد حکایت از آن دارد که این داستان، حماسه‌ای است مربوط به شرق ایران و به دست راویان و داستانگزاران شرق ایران حفظ و منتقل شده است. داستان اصلی بسیار کهن داشته که از روزگار ساسانیان هم فراتر می‌رفته و به دوران پهلوانی می‌رسیده است(ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۹). تا چون این گونه قصه‌ها تنها سینه به سینه نقل می‌شده ومکتوب نبوده است، البته قصه‌گویان در نکات مربوط به آداب و رسوم و اوضاع اجتماعی تصرف کرده و آن را تا حدّی با زمان خود و شنوندگان منطبق ساخته‌اند و این تصرفات تا زمان تدوین و انشا و کتابت داستان ادامه داشته است. ای بسا که نسخهٔ شفاهی داستان همچنان به حیات، نقل و انتقال خود ادامه داده باشد و با تغییرات و تحویل و تحولهایی در قالبهای دیگری درآمده باشد و بتوان بنمایه‌ها و سازه‌های اصلی آن را در داستانهای دیگر جست و یافت.

اما با این همه‌سمک *عیار* تفاوتهایی با حماسهٔ ملّی ایران، *شاهنامه* دارد همچنان که دیگر حماسه‌ها نیز با *شاهنامه* متفاوتند به این دلیل که هرگز در آسمان گستردهٔ ادب پارسی کسی ظاهر نشده است که روح حماسه و حماسه‌پردازی و ضروریات و لوازم آن را همچون فردوسی درک کرده باشدیکی از هنرهای برجستهٔ فردوسی گزینشی است که در مواد حماسی‌اش انجام داده است و از این جهت در جایگاهی بسیار بالاتر از دیگران قرار گرفته است. این هنر در دیگر حماسه‌ها و نیز در*سمک عیار* به چشم نمی‌آید و در آن برخی از آن چیزها که از روح حماسه بدور است، وارد شده است. برای آن که کار شگفت فردوسی را تا حدی بتوان شناخت می توان به کتاب *هفت لشکر*که تقریباً دربردارندهٔ آن چیزی که به دست فردوسی رسیده، مراجعه کرد(هفت لشکر، ۱۳۷۷).

یکی از مهمترین تفاوتهای *شاهنامه* با دیگر حماسه‌های منظوم و منثور بعد ازآن و نیز داستان حماسی *سمک عیار* آن است که این حماسها و اساساً روح حماسه پردازی ایرانی پس از *شاهنامه*، بشدت دچار عوامزدگی و عامیانگی می‌شود و بسیاری از معتقدات و باورهای عوام بدان راه می‌یابد. شاید علت این باشد که حامیان اصلی شعر و ادب رسمی یعنی دربارها و سلسله‌ها که بیشتر غیر ایرانی بودند، به حماسه توجهی نمی‌کردند و حتی از آن می‌هراسیدند. همین دربارها بودند که مسیر ادبیات رسمی را به جا ذهٔ مدیح و ستایش یا به انواع کم‌خطر و بی‌ضرر مانند خمریه و وصف و مرثیه یا به شکلهایی همچون تاریخنگاریهای آنچنانی رهنمون شدند و شعرا و ادبا، خواسته یا ناخواسته، به آن مسیرها سوق

داده شدند(صفا،۱۳۶۳: ۱۵۸). از این پس ادب حماسی، حامی و مخاطبی در دربار و میان درباریان نیافت و بیشتر مردمان طبقات متوسط و فرودست جامعه بودند که به حماسه پردازان و حماسه‌ها دل می‌دادند و با علاقه به آنها گوش می‌سپردندمؤلّفان حماسه‌ها، منظوم و منثور، نیز عمدهً به دربارها وابستگی نداشتند یا وابستگی آنها بسیار اندک بود. ویا شاید به خاطر غلبهٔ عرفان و اشراق بر عقل و فلسفه.در نتیجهٔ این عوامزدگی و عامیانگی، حماسه‌های ایرانی از جهت محتوا، بشدت تنزل یافتند و این امر بلافاصله بعد از *شاهنامه* یعنی از *گرشاسپنامهٔ* اسدی توسی آغاز گردید. بارزترین جلوهٔ این تنزل محتوایی، ورود خوارق عادات و نوادر و پدیده‌های فراطبیعی به‌فراوانی به قلمرو حماسه است ؛ چنان که در *گرشاسپنامه* می‌توان مشاهده کرد. در*سمک عیّار* نیز چنین است: جادو و جادوان، طلسم، پریان، دوالپایان، سیمرغ و سایر پرندگان عجیب و غریب، گیاهان شفابخش همچون جادوگیاه و مردمگیا برای درمان نابینایی و امثال اینها بوفور به کار رفته است.

دیگر جلوهٔ تنزل محتوایی بخصوص در*سمک عیّار*توجه زیاده به جزییات نالازم و احیاناً زشت و سخیف است؛ مثلاً قضا حاجتی بر بام، زیاده پرداختن به برده فروشی، شعبده بازی و هنگامه داری، ذکر جزییات نالازم، مانند جزییات لباسهای طبقات مختلف جامعه، سورها و سوگها،آوردن مطالبی که در اساس با حماسه و یا هر نوع داستان پهلوانی تضاد دارد، مانند شکست خوردن گهگاهی پهلوان حماسه یا به لباس زنان درآمدن او و به کار بردن ناز و عشوه و کرشمه، دارو سازی و طبابت کردن او، قطع کردن روایت از سوی راوی و طلبیدن مزد از شنوندگان،طناب نابجا و بسیار مملّ در برخی از توصیفات....

مهمترین اختلاف آن که برخی از عیّاران، به عنوان قهرمان روایت،به هیچ وجه حسّ میهن‌پرستی ـ که از ضرویات و مقتضیات حماسه است ـ ندارند و به وطن خویش عشق و علاقه‌ای نشان نمی‌دهند؛ نان به نرخ روز می‌خورند، گاه با بیگانه می‌پیوندند و بر خودی می‌شورند و گاه تنها به خاطر مصالح شخصی به وطن و هموطنان خود پشت می‌نمایند(ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۹۷). که این مسأله یا در *شاهنامه*نیست یا اگر هست، نکوهش می‌شود. این مطلب یا ناشی از پیروزی دینمداران متعصب بر روحیهٔ وطنپرستی و بر وطن‌پرستان در این دوره است که هم با امداد ترکان به دینمداران همراهی می‌شود و هم سخت به نفع حاکمان بیگانه و غیر خودی است همچون غزنویان و سلجوقیان ؛ و یا ناشی از حاکم بودن روحیهٔ عیّاریعیّارپیشگی است بر این داستان و بر کلّ این دوره.اشارات فراوان به ماهیت عیّاری و سؤالات بسیار در مورد مفهوم و حقیقت جوانمردی در کتب این عهد مثل *قابوسنامه*، *اسرار التوحید*، *منطق‌الطیر*، همگی حاکی از گرایش و تمایل همگانی وعلاقهٔ مردمان به عیّاری وفتوت است و یا ناشی ازاه یافتن و غلبه و تسلط عرفان و تصوّف بر خراسان وسیستان است و در آن ایّام ـ و تا حدّی نیز

امروزه ـ این گروه از هرگونه تعصب ملّی و وطنی به‌دور بوده که این روحیّه و رویّه بـه مـذاق حاکمـان غیر خودی خوشتر می‌آمد و در گسترش آن بسی کوششها می‌نمودند. لاًمسمک عیّار چنین جملـه‌ای را می‌توان دید: «خان و مان [وطن] معنی ندارد، هر جا که منفعت به دست توان آورد، آنجا وطن واقعـی است»(ناتل خانلری،۱۳۶۴: ۹۷ و نیز۵۱)، که از خلقیّات رایـج در دورهٔ بعـد از سـامانیان اسـت و اوج آن در قرن شش و دو سه قرن بعد از آن دیده می‌شود. البته گاهی در این کتاب اشاراتی عکس این مطلب دیـده می‌شود مثل عدم تحمل حکومت بیگانگان و ...(سمک عیار، ج۱، ۱۳۶۲: ۲۵۹) که البتـه بسـامد زیـادی ندارد.و البته این اختلافات تا بدان پایه نیست که جنبهٔ حماسی کتاب را تحت الشـعاع قـرار دهـد و باعـث شود که آن را در زمرهٔ داستانهای عاشقانهٔ همراه با اعمال قهرمانی بپنداریم.

فرجام سخن

۱. حماسه‌های ایرانی بخصـوص *شـاهنامه* توسـط یـک سنّـت شـفاهی ـ افـواهی بـه وسـیلهٔ راویـان و داستانگزاران حفظ و منتقل شده است.

۲. این سنّت پس از اسلام و بعد از *شاهنامه* از میان نرفت، بلکه زنده ماندو تـا روزگـار معاصـر نیـز امتـداد یافت.

۳. بیشتر نزدیک به تمام حماسه‌های ایرانی از جهت مواد و سازه‌های حماسی مربوط است به شرق ایـران، خراسان بزرگ، و بیشتر آنها را شاعران خراسانی به نظم درآورده‌اند.

۴. میل فطری و تمایل غریزی بشر به اسطوره همواره وجود داشته و مرتب و مکـرر باعـث احیـا، تولیـد و بازتولید اسطوره و حماسه شده است.

۵. *سمک عیّار* یک داستان حماسی است ؛ روح حماسی و پهلوانی در آن بیشتر از روح غنایی است. وجـود بنمایه‌ها و سازه‌های اسطوره‌ای ـ حماسی و نیز شـباهتها و اشـتراکهای سـازه‌ای میـان *سـمک عیّـار* و *شاهنامه*آن را تأیید می‌کند.البته اختلافهایی در این‌موجود دارد که اوّلاً تا بدان پایـه نیسـت تـا روح حماسی اثر را کمرنگ کند.ثانیاً به صورت طبیعی ناشی از اتفاقات و رخـدادهایی اسـت کـه در فاصـلهٔ میان سال درگذشت حکیم توس تا زمان تألیف*سمک عیّار* در جامعهٔ ایران رخ نموده است، بخصـوص حکومت اقوام بیگانه‌ای مانند غزنویان و سلجوقیان، رواج تصوّف و غلبهٔ تعصبات دینی.

۶. داستان حماسی*سمک عیّار* نیز مانند دیگر حماسه‌ها متعلق است بـه شـرق ایـران و در زمـرهٔ روایـات حماسی مردم خراسان؛ حافظان، ناقلان و دخل و تصرف کنندگان در آن از مردم شرق ایـران بـوده‌انـد. گرچه‌راوی و مؤلّف داستان اهل عراق عجم معرفی شده امّا قهرمـان اصـلی داسـتان ـ سـمک ـ و

راوی آن ـ صدقه ـ مربوط به شرق ایران بوده‌اند. چنان که نثر داستان از جهت اتقان و استحکام خراسانی بودنش را تأیید کند.

۷. سرانجام این که لزومان عیّاری یک تشکیلات ایرانی بوده‌است ؛ حتی خود واژه‌ٔعیّار نیز واژه‌ای فارسی است و ربطی به اعراب ندارد. این سازمان و گسترش آن بواقع اعتراضی بوده است بر خلفای عرب و حاکمان غیر خودی و بیگانه.

کتابنامه

۱. قبال،عباس؛ «موسیقی قدیم ایران»؛ *شعر و موسیقی در ایران*؛ تهران: هیرمند، چ اول، صص۵ـ۱۳۶۶،۱۷ .

۲. بوستان، بهمن و درویشی، محمد رضا ؛ *هفت اورنگ*(مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران)؛ تهران: انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاول، ۱۳۷۰.

۳. بویس، مری؛ «گوسان پارتی و سنت نوازندگی در ایران»؛ *بررسی و تحقیق*(مجموعه مقالات)؛ تهران:توس، چ اوّل، صص۶۴ـ۲۷،۱۳۶۹.

۴. بهار، مهرداد؛ *جستاری چند در فرهنگ ایران*؛ تهران:فکر روز،چ دوم،۱۳۷۴.

۵. پژوم شریعتی،پرویز؛«زمانهای تاریخی در شاهنامهٔ فردوسی»؛ *نمیرم از این پس که من زنده ام* (مجموعه مقالات گنکرهٔ بزرگداشت فردوسی،هزارهٔ تدوین شاهنامه)؛ تهران:دانشگاه تهران، چ اول، صص ۶۱-۷۴۳، ۱۳۷۴.

ع *تاریخ سیستان* (مؤلف نامعلوم) ؛ تصحیح ملک الشعرا بهار، تهران: پدیده(خاور)، چ دوم، آبان، ۱۳۶۶.

۷. جیحونی، مصطفی؛«گوسان یا مهربان»؛ فصلنامهٔ *کتاب پاژ*؛ شمارهٔ۱۲-۱۱،زمستان۱۳۷۲،صص۴۱-۱۹، ۱۳۷۲.

۸. حاکمی،اسماعیل؛«نکاتی دربارهٔبرخی ازراویان شاهنامهٔ فردوسی»؛ *نمیرم از این پس که من زنده ام* (مجموعه مقالات گنکرهٔ بزرگداشت فردوسی،هزارهٔ تدوین شاهنامه)؛ تهران:دانشگاه تهران، چ اول، صص۹-۳۴۳، ۱۳۷۴.

۹. حسن آبادی، محمود؛ *مکتب اصالت زن در نقد ادبی*؛ مشهد: نیکو نشر، ۱۳۸۱.

۱۰. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ تهران: مروارید، چ اول، ۱۳۷۱.

۱۱. دیویدسن،الگا؛ *شاعر و پهلوان در شاهنامه*؛ ترجمهٔ فرهاد عطایی، تهران:نشرتاریخ ایران، چ اول، ۱۳۷۸.

۱۲. ذکاء،یحیی؛«یک تصنیف قدیمی شیرازی»؛ *شعر و موسیقی در ایران*؛ تهران:هیرمند،چ اول،صص۱۱۳ـ۱۰۷، ۱۳۶۶.

۱۳. رزمجو، حسین؛ *انواع ادبی* و آثار آن در زبان فارسی؛ مشهد: آستان قدس رضوی، چ دوم،۱۳۷۲.

۱۴. ــــــــــــ؛ *قلمرو ادبیات حماسی ایران*؛تهران:پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی،چ اول،۱۳۸۱.

۱۵. رودکی،جعفربن محمد؛ *دیوان شعر رودکی*؛ تصحیح جعفرشعار،تهران:مهد مینا،چ اول، ۱۳۷۸.

۱۶. زرین کوب،عبدالحسین؛ *نامور نامه*؛ تهران:سخن، چ اول، ۱۳۸۱.

۱۷. ستاری، جلال؛ *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*؛ تهران: نشر مرکز، چ اول، ۱۳۷۲.

۱۸. ــــــــــــ؛ *اسطوره در جهان امروز*، تهران: نشر مرکز، چ اول، ۱۳۷۶.
۱۹. شیرباز،خلیل الله؛ «منابع و مآخذ شاهنامهٔ فردوسی»؛ *نمیرم از این پس که من زنده ام* (مجموعه مقالات گنکرهٔ بزرگداشت فردوسی،هزارهٔ تدوین شاهنامه)؛ تهران:دانشگاه تهران، چ اول، صص۴-۴۱۲، ۱۳۷۴.
۲۰. شمیسا، سیروس؛ *انواع ادبی*؛ تهران: فردوس، چ دوم، ۱۳۷۳.
۲۱. صفا،ذبیح الله؛ *حماسه‌سرایی در ایران*؛ تهران: امیر کبیر، چ چهارم، ۱۳۶۳.
۲۲. ــــــــــــ؛ *تاریخ ادبیات در ایران*؛ تهران: فردوس، ج اول، چ هفتم، ۱۳۶۶.
۲۳. ــــــــــــ؛ *تاریخ ادبیات درایران*؛ تهران:فردوس،ج دوم،چ هفتم،۱۳۶۶.
۲۴. ــــــــــــ؛«نظری به مآخذ شاهنامه و دیگر حماسه های ملی»؛ *نمیرم از این پس که من زنده ام* (مجموعه مقالات گنکرهٔ بزرگداشت فردوسی،هزارهٔ تدوین شاهنامه)؛ تهران:دانشگاه تهران، چ اول، صص۵۵-۴۷، ۱۳۷۴.
۲۵. عبداللهی صنعتی، جواد؛ *شکار در شاهنامه*؛ پایان نامه کارشناسی ارشدزبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد مشهد، ۱۳۷۴.
۲۶. عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر؛ *قابوسنامه*،تصحیح غلامحسین یوسفی؛ تهران: علمی و فرهنگی،چ نهم، ۱۳۷۸.
۲۷. فرامرز بن خدادادبن عبدالله الکاتب الارجانی؛ *سمکعیار*؛ مقدمه وتصحیح پرویزناتل خانلری،تهران:آگاه،۵ جلد، ۳-۱۳۶۲.
۲۸. فرخی سیستانی، ابوالحسن علی؛ *دیوان*؛ تهران:اطلاعات و جهانگردی، ۲۵۳۵.
۲۹. فردوسی،ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ تصحیح ژول مول،تهران:کتابهای جیبی،چ سوم ، ۸مجلد، ۱۳۶۳.
۳۰. فریزر، جیمزجرج؛ *شاخهٔ زرین*؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند،تهران:آگاه، ۱۳۸۳.
۳۱. کاسیرر،ارنست؛ *زبان و اسطوره*؛ ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: نقره، ۱۳۶۷.
۳۲. کریستین سن،آرتور؛«شعرپهلوی وشعرفارسی قدیم»؛ *شعر وموسیقی درایران*؛ تهران:هیرمند،چاول، صص۴۳_۳۳، ۱۳۶۶.
۳۳. مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۳۴. ملکی،ایرج؛ «وابستگی‌های شعر و موسیقی»؛ *شعر و موسیقی در ایران*؛ تهران: هیرمند، چ اول،صص۱۳۵_۱۲۳، ۱۳۶۶.
۳۵. ناتل خانلری،پرویز؛ *شهر سمک*؛ تهران: آگاه،چ اول، ۱۳۶۴.
۳۶. نظامی عروضی سمرقندی؛ *چهار مقاله*؛ تصحیح علامه قزوینی، شرح و توضیح از قره بگلو و انزابی نژاد، تهران: جامی، چ اول، ۱۳۸۲.
۳۷. *هفت لشکر(طومارجامع نقالان)*؛ تصحیح مهران افشاری- مهدی مداینی، تهران:پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،۱۳۷۷.
۳۸. یوسفی، غلامحسین؛ «در آرزوی جوانمردی»؛ *دیداری با اهل قلم*؛ اچ وّل، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، چدوم، صص۲۴۵_۲۱۷،۱۳۵۷.