

گزاره‌های قالبی در قصهٔ امیرارسلان

هادی یآوری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

گزارهٔ قالبی یکی از عناصر ساختاری قصه‌های عامیانه است. این مقاله دربارهٔ تحلیل جایگاه این عنصر در قصهٔ *امیرارسلان* است. نخست مفهوم این اصطلاح در حوزهٔ شعر و ادبیات شفاهی روشن می‌شود، آن‌گاه دسته‌بندی نقشگرا از گزاره‌ها (گزاره‌های سازندهٔ روند خطی داستان، شکل‌دهنده به فضای داستان و گفت‌وگویی) ارائه می‌گردد، سپس با تحلیل زیرمجموعه‌های این سه گروه کلی، تأثیر کمی و کیفی عواملی چون سنت ادبی، سنت نقلی، نقال، مخاطب، کاتب، زمینهٔ اجتماعی و بعضی از دیگر مسائل وابسته به آفرینش این اثر نشان داده می‌شود. از این میان، می‌توان به تأثیر بسیار نثر فنی و متون حماسی و بزمی، غلبهٔ قطب استعارای زبان و شاعرانگی متن و تأثیر آشکار مخاطب و نویسندهٔ قصه (ناصرالدین‌شاه و فخرالدوله) بر روند آفرینش قصه اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: *امیرارسلان*، گزارهٔ قالبی، نقلی، قصهٔ عامیانه.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

در این مقاله به قصه عامیانه *امیرارسلان* پرداخته می‌شود؛ از این منظر که این اثر در سنت روایی کهن نقالی آفریده شده و نگاه ما به یکی از عناصر شکل‌دهنده روایت‌های شفاهی، یعنی «گزاره‌های قالبی» معطوف است.

۱-۲. اهداف

در بررسی گزاره‌های قالبی روایت *امیرارسلان* این اهداف جست‌وجو می‌شود:

- سهم گزاره‌های قالبی در *امیرارسلان* در مقایسه با آثار مشابه چه میزان است؟
- این گزاره‌ها چه کارکردهایی دارند و در چه گروه‌بندی‌هایی جای می‌گیرند؟
- با توجه به میزان کاربرد گزاره‌های قالبی، آیا می‌توان درباره جایگاه *امیرارسلان* در نظام ژانرها (معلق بودن بین رمانس و رمان) داوری کرد؟
- فضای شکل‌گیری داستان (فضای اشرافی، مخاطب و نویسنده) بر کیفیت و کمیت این گزاره‌ها چه تأثیری داشته است؟
- سنت ادبی در این گزاره‌ها چه مقدار تأثیر گذاشته است؟

۱-۳. روش کار: (معرفی الگو و تعریف اصطلاح)

اولریش مارزلف^۱، ایران‌شناس آلمانی، در مقاله «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانه حسین کرد»^۲، به قصد معرفی نمونه‌ای مکتوب از قصه عامیانه ایرانی و نشان دادن فنون آفرینش اثر در حوزه سنت نقالی ایرانی، پس از معرفی قدیم‌ترین دست‌نوشته قصه حسین کرد، به تحلیل گزاره‌های قالبی آن می‌پردازد و ضمن استخراج و دسته‌بندی این گزاره‌ها، نقش و کارکرد آن‌ها را در ساختار داستان نشان می‌دهد. وی از این رهگذر، به بعضی ویژگی‌های سبکی اثر نیز اشاره می‌کند و پس از بررسی همه نمونه‌های استخراج‌شده متن، به کاربرد گسترده گزاره‌های قالبی در نقالی ایرانی اشاره می‌کند.

او در پایان، تجزیه و تحلیل دیگر داستان‌های عامیانه ایرانی، به ویژه *امیرارسلان* را - با توجه به اطلاعات روشنی که از شرایط آفرینش آن در دست است - از همین منظر، برای درک بهتر سازوکارهای قصه عامیانه سفارش می‌کند. این پژوهش به همین منظور و با الهام از مقاله یادشده آغاز شد. اما برای ورود به بحث، آشنایی با اصطلاح کلیدی «گزاره قالبی» ضروری است.

پیشینه نظری مفهوم گزاره قالبی^۳ به پژوهش‌های محقق بزرگ شعر شفاهی، میلمان پری^۴، درباره اشعار هومر و نظریات تکمیلی شاگرد او، آلبرت لرد^۵ برمی‌گردد که بعد از استادش به کاربست آرای او روی شعر شفاهی مردم یوگسلاوی پرداخت.^۶ لرد و پری از گزاره قالبی، «گروهی از واژگان» را اراده می‌کنند که «به‌کرات تحت شرایط وزنی یکسان به‌کار گرفته می‌شوند تا بر یک انگاره اصلی تأکید کنند.» (فولی،^۷ ۱۹۸۸: ۴۱). این گزاره‌های قالبی خود در ساختی بزرگ‌تر «مضمون»ها^۸ را شکل می‌دهند و مضمون‌ها «گروهی از ایده‌هایند که در روایت یک قصه با سبک مبتنی بر گزاره قالبی به‌کار می‌روند.» (همان، ۴۲).

پس از لرد و پری، پژوهندگان دیگر مفاهیم حوزه شعر شفاهی را بازخوانی، و تعاریف آن را اصلاح کردند. در نگاه اخیر، مفهوم شعر شفاهی^۹ گسترش می‌یابد و دیگر واژه Oral فقط افاده معنای متضاد Written را نمی‌کند و واژه Poetry مفهومی معادل Literature دارد (ناجی،^{۱۰} ۱۹۹۶: ۱۳). در این بازنگری، گزاره قالبی این‌گونه تعریف شده است: «عبارتی تثبیت‌شده که در کنار مضمون‌های سنتی شعر شفاهی استقرار یافته است. گزاره قالبی برای فرم، در حکم مضمون است برای محتوا» و مضمون «واحد زیربنایی محتوا» است (همان، ۱۸).

این عبارات تثبیت‌شده و تکرارشونده، سنت روایی کهنی را نشان می‌دهند و نقش تداوم، تأکید، مقایسه، تمایزبخش زمان و فضا و... را دارند. در این مقاله، ترکیب «گزاره قالبی» معادل اصطلاح Formula به‌کار می‌رود^{۱۱}، با این توضیح که این گزاره‌ها از نظر دستوری در چهار گروه جای می‌گیرند:

۱. جمله، مانند «چند کلمه از ... بشنو»؛

۲. جمله‌واره، مانند «اما راویان اخبار... توسن خوش خرام سخن را بدین گونه به جولان درآورده‌اند که...»؛
۳. شبه‌جمله، مانند «القصّه»، «الغرض» و «حرامزاده» که اغلب به‌جز دو مورد پرکاربرد نخست، دشنام‌ها در این گروه جای می‌گیرد؛
۴. گروه متممی، مانند «به سرعت اجل»؛ قیاس‌ها اغلب در این گروه جای می‌گیرد.

۴-۱. پیشینه تحقیق

فصل چهارم کتاب *نظریه آفرینش ادبی شفاهی*^{۱۲} به معرفی آن دسته از پژوهش‌های ادبیات شفاهی می‌پردازد که با توجه به آرای لرد و پری انجام شده است. نویسنده دامنه تأثیر نظریات این دو پژوهشگر را بیش از صد حوزه سنت زبانی می‌داند و از آن میان آثاری را مرور و دسته‌بندی می‌کند که به‌طور خاص به نظریه «گزاره‌های قالبی شفاهی» پرداخته‌اند. پس از انتشار این اثر، در حوزه زبان فارسی نیز پژوهندگانی به کاربست این نظریه پرداخته‌اند که عمده این بررسی‌ها با سنت نقالی و شاهنامه فردوسی مرتبط است و مفصل‌ترین آن‌ها تحقیقات الگا ام. دیویدسون^{۱۳}، استاد دانشگاه هاروارد است^{۱۴}؛ دیویدسون با بررسی بعضی گزاره‌های قالبی *شاهنامه*، آن را حاصل سنت شعر شفاهی می‌شمارد. پس از وی کومیکو یاماموتو^{۱۵}، شاهنامه‌پژوه ژاپنی، در بخشی از کتاب خود^{۱۶} به تحلیل گزاره‌های قالبی *شاهنامه* فردوسی و مقایسه آن‌ها با طومارهای نقالی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد *شاهنامه* تا اندازه‌ای تحت تأثیر سنت شعر شفاهی است.^{۱۷}

اما این نظریه را اولین بار اولریش مارزلف در آثار منثور فارسی به‌کار می‌گیرد. وی در مقاله‌ای که ذکرش گذشت، به تحلیل گزاره‌های قالبی *قصه حسین کرد* می‌پردازد و ضمن استخراج و دسته‌بندی این گزاره‌ها، نقش و کارکرد آن‌ها را در ساختار داستان نشان می‌دهد. وی از این رهگذر به بعضی ویژگی‌های سبکی این اثر نیز اشاره می‌کند. بیشتر پژوهشگرانی که درباره *امیرارسلان* نوشته‌اند، به جمله‌ها و تعبیرهای مکرر آن اشاره کرده‌اند. محمدجعفر محجوب، مصحح ویرایش انتقادی *امیرارسلان*، در سه شماره از سلسله‌مقالاتی که در مجله *سخن* درباره داستان‌های عامیانه فارسی منتشر

می‌کرد، ضمن معرفی کلی این اثر، به تکرار بعضی گزاره‌های توصیفگر اشاره می‌کند و آن را از «تکیه‌کلام‌ها و جمله‌پردازی‌های نقلان و قصه‌خوانان» می‌داند. وی *امیرارسلان* را از نظر دربرگرفتن آن‌ها، با سایر قصه‌های عامیانه یکسان می‌داند (محبوب، ۱۳۸۳: ۴۹۷-۴۹۸).

غلامحسین یوسفی نیز ضمن معرفی کلی *امیرارسلان* و نشان دادن قوت و ضعف آن از منظر داستان‌نویسی جدید، از بعضی گزاره‌های توصیفگر با عنوان «تکرار در نحوه تعبیر» یاد می‌کند و پس از برشمردن هفت مورد از این تعبیرهای مکرر، آن را متأثر از شیوه نقلی، و ناشی از ضعف اثر می‌داند (یوسفی، ۱۳۵۸: ۳۵).

کریستف بالایی^{۱۸} که با پرداختن به ساختار و ارزش داستانی *امیرارسلان*، جایگاه آن را در شکل‌گیری رمان فارسی نشان داده است، ضمن اشاره به زاویه دید دانای کل، بی‌پروایی در استفاده از گزاره‌های میان‌متنی (مانند «القصه»، «چند کلمه از... بشنو» و...) و حضور بی‌واسطه راوی را در داستان با شیوه رمان‌نویسان قرن نوزدهم اروپا قیاس‌پذیر می‌داند (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۶۷-۲۶۶).

اما درباره دسته‌ای مهم از گزاره‌های قالبی سنت نقلی، یعنی گزاره‌های توصیفگر، در روزگار صفویان کتابی درخور توجه نوشته شده است. نام این کتاب *طراز الاخبار* تألیف عبدالنبی فخرالزمانی (۹۹۸ بعد از ۱۰۴۱ ه.ق) است. این کتاب «سفینه‌ای است از نظم و نثر فارسی» به همراه «آداب قصه‌گویی» و در واقع «نوعی بوطیقای قصه‌پردازی ... در سنت ایرانی سخنوری و نقل قصه‌ها» است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۰۹). فخرالزمانی در این کتاب، ضمن دسته‌بندی قصه‌ها به چهار نوع رزم، بزم، عاشقی و عیاری، توصیف‌های خاص هر کدام از این چهار نوع قصه را در دوازده طراز همراه با مثال‌های گوناگون آورده است تا قصه‌گوی اگر خواست به وصفی بپردازد، از آن نمونه‌های نظم و نثر یاری بجوید (همان، ۱۱۰).

۵-۱. قصه امیرارسلان

امیرارسلان روایتی است عاشقانه از گروه رمانس‌های متثور عامیانه‌ای چون *داراب‌نامه*، *فیروزشاه‌نامه*، *سمک عیاری*، *رموز حمزه* و... که همه آن‌ها نتیجه تخیل نقلان هنرمندی

است که در طول تاریخ ادبی این مرز و بوم در کنار سبک فاخر ادبی، آثاری با زبان و بیان درخور فهم و درک عامه مردم می‌آفریدند. بیشتر این روایت‌ها از الگویی کلی پیروی می‌کنند. حوادث همه آن‌ها:

یک دوره کوتاه ... را دربرمی‌گیرد؛ اما محدوده جغرافیایی عظیمی را شامل می‌شود. الگوی عام... سفر عاشقی است به دنبال معشوقش که تقریباً تمام جهان شناخته شده را درمی‌نوردد تا او را که به دست فردی شریر دزدیده شده بیابد و قسمت مهم آن، سفر به دنیای پریان... است ... و داستان معمولاً با اتحاد عاشق و معشوق و تاج‌گذاری به جای پدر پایان می‌یابد (هانای،^{۱۹}، ۱۹۹۱).

متن کامل و درست این اثر که به حق «مظهر داستان‌های عامیانه فارسی» نام گرفته، دارای ۵۳۶ صفحه و بیش از ۱۸۰ هزار واژه است (نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: مقدمه یک و شصت و سه) و در این روایت پرحادثه، به گفته هانای تقریباً در هر بند حادثه‌ای روی می‌دهد که پیرنگ داستان را گزارش می‌کند (همان‌جا).

متن مورد استناد این تحقیق

امیرارسلان را بارها ناشران بسیاری در حجم‌های گوناگون منتشر کرده‌اند (برای نقد این چاپ‌ها نک. محجوب، ۱۳۸۳: ۵۱۸-۵۲۳). در لوح فشرده کتاب‌شناسی ملی مشخصات ۲۲ چاپ مختلف آن آمده است (کتاب‌شناسی ملی ایران، لوح فشرده، نگارش یازدهم). درست‌ترین و باارزش‌ترین چاپ *امیرارسلان* تصحیح محجوب است که بر اساس نسخه خطی احتمالاً به تاریخ ۱۳۰۵ ق. و چاپ سنگی سال ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸ ق. صورت گرفته است (نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: مقدمه شصت و سه به بعد) و این پژوهش نیز بر اساس همین چاپ (ر.ک. کتاب‌نامه) انجام شده است. برای شناخت کارکرد گزاره‌های قالبی در قصه *امیرارسلان*، نگاهی کوتاه به درون‌مایه کلی داستان ضروری است:

ملکشاه رومی توسط سام‌خان فرنگی، فرمانده لشکر پطرس‌شاه، پادشاه فرنگ کشته می‌شود و همسر باردار ملک‌شاه در لباس کنیزان در جزیره‌ای از جمع اسیران جدا می‌ماند. خواجه نعمان، تاجر مصری، او را می‌یابد و به او دل می‌بندد. کودک متولد می‌شود. ارسلان نام می‌گیرد. در کودکی و اوان نوجوانی در همه علوم استاد می‌گردد و هفت زبان را به‌خوبی فرا می‌گیرد و آداب رزم را می‌آموزد. مقرب درگاه خدیو مصر می‌شود. پیک پطرس‌شاه هویت ارسلان را آشکار می‌کند و او، مادرش و خواجه‌نعمان را طلب می‌کند.

ارسلان پیک را می‌کشد، به روم لشکر می‌کشد، تاج و تخت پدر را پس می‌گیرد و ضمن تخریب کلیساها، تصویر فرخ‌لقا را می‌بیند و دلباخته او می‌گردد و با لباس مبدل راهی فرنگ می‌شود.

پطرس‌شاه از ماقع آگاه می‌گردد. فرخ‌لقا، دختر شاه، تصویر ارسلان را می‌بیند و عاشق او می‌شود. تصویر ارسلان را بر دروازه‌های پطرسیه می‌آویزند و نگهبان می‌گمارند. خواجه‌طاووس نامی ارسلان را از خطر آگاه می‌کند. ارسلان، الیاس نام می‌گیرد و به‌عنوان فرزند بازگشته وی در کافه زیر نظر برادرش، خواجه کاووس، مشغول به کار می‌شود. با فرخ‌لقا ملاقات می‌کند و هویت خود را به او می‌گوید. ملاقات‌هایی پنهانی صورت می‌دهد. به دست الماس‌خان داروغه گرفتار می‌شود. قمر وزیر، دشمن دوست‌نما، او را نجات می‌دهد. ارسلان در دام مکر وی گرفتار می‌شود. در ملاقاتی پنهانی گردن‌بند طلسم‌بندشده فرخ‌لقا را - که فقط او قادر به گشودن آن بوده - می‌گشاید. فولادزره دیو، فرخ‌لقا را می‌رباید و داستان وارد دنیای پریان می‌شود.

ارسلان در دنیای پریان برای یافتن معشوقه خود با عفريت، جن، لاقیس و پریان بسیاری روبه‌رو می‌شود. در گذر از بیابان‌های بسیار، قلعه سنگ، شهر لعل، شهر صفا، دشت و باغ فازهر، قلعه سنگ‌باران و ملک‌جان، طلسم‌های بسیاری را می‌گشاید، دوستانی می‌یابد و با بسیاری می‌جنگد: فولادزره دیو و مادرش، قمر وزیر، شیر گویا، ریحانه جادو و ... به دست او کشته می‌شوند.

سرانجام، پس از چهار سال ماجرا، به‌همراه فرخ‌لقا، شمس وزیر که یاریگرش بوده و لشکری بزرگ به پطرسیه‌ای بازمی‌گردد که درگیر جنگ با پاپاس‌شاه، پدر نامزد کشته‌شده فرخ‌لقاست. ارسلان مزد زحماتش را می‌گیرد و رضایت پطرس‌شاه را در ازدواج با فرخ‌لقا به دست می‌آورد، پاپاس‌شاه را شکست می‌دهد، ازدواج می‌کند، به روم برمی‌گردد و تاج شاهی بر سر می‌نهد.

خالق قصه امیرارسلان و نویسنده آن

میرزا محمدعلی شیرازی معروف به نقیب‌الممالک (محبوب، ۱۳۸۳: ۴۳۹؛ محبوب، ۱۳۴۰: دوازده تا چهارده)، آخرین نقال برجسته‌ای است که جایگاه نقابت و نقالی دربار ناصرالدین‌شاه را داشته است (درباره منصب و وظایف نقیب ر.ک. محبوب، ۱۳۸۳: ۴۹۳-۴۹۶ و ۱۰۵۳). دو اثر چاپ‌شده وی *امیرارسلان و ملک جمشید* است (ر.ک. کتاب‌نامه). دوستعلی معیرالممالک در یکی از سلسله‌مقالات «رجال عهد ناصری» که در مجله سخن چاپ

می‌کرد، سرگذشت فخرالدوله، دختر ناصرالدین‌شاه را بیان می‌کند که «بانویی ادیب و شاعر و شیرین‌سخن و خوش‌خط بود. دیوانش مشتمل بر چند هزار بیت است که به خط خود با نهایت سلیقه نوشته». او چگونگی پیدایش قصه *امیرارسلان* را این‌گونه بیان می‌کند که یکی از سه در خوابگاه ناصرالدین‌شاه به اتاق نقالان و نوازندگان باز می‌شده و هنگامی که شاه به بستر می‌رفته است، نقال‌باشی خود را برای نقل آماده می‌کرده و نوازندگان نغمه سر می‌داده‌اند. نقل هر قصه چندین روز طول می‌کشیده و قصه *امیرارسلان* از آن‌هایی بوده که شاه بدان علاقه بسیار داشته و سالی یک‌بار آن را می‌شنیده است. در یکی از این نوبت‌ها، فخرالدوله پنهانی از پشت در اتاق خواجگان کار ثبت نقالی را می‌آغازد و چون شاه آگاه می‌شود، بسیار شیفته این کار می‌گردد و فرمان می‌دهد هر زمانی که فخرالدوله حضور دارد، نقال‌باشی قصه را گوناگون‌تر کند تا وی همیشه چیزی برای نوشتن داشته باشد (معیرالممالک، ۱۳۳۴: ۵۵۶).

محبوب بر این شاهد گواهی‌های دیگری می‌افزاید (محبوب، ۱۳۸۳: ۴۸۹). با توجه به این سخنان و گواها، کریستف بالایی می‌گوید: «این اثر در واقع محل تلاقی دو شیوه روایت است: شفاهی و نوشتاری ... از جهتی می‌توان گفت این اثر دارای دو نویسنده بوده است: ابتدا شخصی که برای نخستین بار آن را گفت و نقل کرد و دومی آن که به کتابت آن پرداخت و موجب تداوم و برجا ماندن آن شد.» (بالایی، ۱۳۷۷: ۲۳۶).

دسته‌بندی گزاره‌های قالبی

گزاره‌های قالبی *امیرارسلان* با توجه به نقش خود در سه گروه کلی جای می‌گیرد: ۱. گزاره‌های سازنده روند خطی داستان؛ ۲. گزاره‌های شکل‌دهنده به فضای داستان؛ ۳. گزاره‌های گفت‌وگویی.

۱. گزاره‌های قالبی سازنده روند خطی داستان

منظور از این گزاره‌ها، جمله‌ها و شبه‌جمله‌هایی است که نقال به یاری آن‌ها روایت خود را شروع می‌کند، دو موقعیت مختلف زمانی یا مکانی داستان را به یکدیگر می‌پیوندد و سرانجام پایان روایت را رقم می‌زند. این گزاره‌ها در سه گروه جای می‌گیرد:

۱-۱. گزاره‌های قالبی آغازین

منظور از این گزاره‌ها، عبارت‌های قالبی آغازگر قصه‌ها یا روایت‌های فرعی گنجانده در دل قصه‌هاست. گزاره آغازگر در *امیرارسلان* این است: «اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین‌گفتار و خوشه‌چینان خرمن سخن‌دانی و صرافان سر بازار معانی و چابک‌سواران میدان دانش، توسن خوش‌خرام سخن را بدین‌گونه به جولان درآورده‌اند که ...» (۱/۱).

دو نکته درباره شیوه آغاز قصه‌ها در ادب فارسی گفتنی است: یکی درباره پیشینه این گزاره‌هاست که بنا به گفته هاناوی تا قرن هفتم به شیوه تاریخ‌نگاری اسلامی از مقوله مستندساختن اثر بوده^{۲۰} و از روزگار خواجه‌نوست که این گزاره‌ها صورتی معمول و قراردادی به خود گرفته و مرجع همه آنها معمولاً با عبارت «راویان اخبار و ناقلان آثار» می‌آید (هاناوی، ۱۹۷۰: ۲۵۰-۲۵۱)؛ نکته دوم به تفاوت‌های در عبارت همراه با ایجاز و اطناب آنها در قصه‌های گوناگون - و حتی روایت‌های مختلف از قصه‌ای واحد- مربوط است^{۲۱} که نشان از روانی و دگرگونی دائم روایت‌های نقلی دارد و درواقع ویژگی ذاتی آنها به‌شمار می‌رود. با این توضیح که محققان دگرگونی همیشگی روایت‌های شفاهی را چیزی فراتر از تغییراتی اندک در ساختار روایت می‌دانند. به‌نظر آنان، هر اجرایی اثری جدید است که در عین حال، به اثر اصلی نیز وابسته است. آنچه ما مشغول شنیدن آن هستیم، قائم به ذات است و هر اجرایی آفرینش دیگرباره است (فولی، ۱۹۸۸: ۴۵). اگر ما این نظر را بپذیریم، با این مسئله روبه‌رو می‌شویم که در چند سالی که *امیرارسلان* روایت می‌شده، هر سال اثری دیگرگون بر ساخته می‌شده و درواقع ما یکی از آنها را داریم که به قلم فخرالدوله نوشته شده است و باور داشتن این موضوع، نقش فخرالدوله را در فرایند آفرینش *امیرارسلان* برجسته‌تر می‌کند.

۱-۲. گزاره‌های قالبی میان‌متنی (تداومی)

منظور از این عنوان، گزاره‌هایی است که بدون واسطه نقل و به‌طور مستقیم شنونده را مخاطب قرار می‌دهد. این گزاره‌ها اغلب در دو جا به‌کار گرفته می‌شود:

نخست زمانی که نَقال نمی‌خواهد به صحنه مورد وصف یا کردار اشخاص بیشتر بپردازد - و این ممکن است به اقتضای حال مخاطبان کم‌حوصله یا علّت‌های دیگر باشد - پس با به‌کارگیری گزاره معروف «القصّه» آن صحنه را پایان می‌دهد و به ادامه روایت می‌پردازد؛ برای مثال «... القصّه مدّت پنج شبانه‌روز در بیابان قدم می‌زد ...» (۲۴۷/۱۵). گزاره «القصّه» در *امیرارسلان* ۴۹ بار به‌کار رفته و در ۵ مورد از گزاره‌های «الغرض» و «فی‌الجمله» نیز استفاده شده است.^{۲۲}

دیگر اینکه، گزاره‌های قالبی میان‌متنی اغلب «برای تغییر چشم‌انداز داستان و در نتیجه تغییر شخصیت، جریان داستان و زمینه داستان» به‌کار گرفته می‌شود. نَقال به‌طور مستقیم با خطاب دوم‌شخص به مخاطب می‌گوید: «... را داشته باش... از ... بشنو.» (مارزلف، ۱۹۹۹). این گزاره در مقایسه با نمونه‌های یادشده در بند پیشین، گونه‌گونی واژگانی بیشتری دارد.

مارزلف بین مجموع گزاره‌های میان‌متنی *قصّه حسین کرد* (۴۳ هزار واژه و شصت [و دو] گزاره) و مجموعه *قصّه‌های مشدی گلین خانم* (۱۸۰ هزار واژه و کمتر از ۴۰ گزاره) از نظر نسبی مقایسه‌ای انجام داده است. نتیجه این شده که تراکم گزاره‌ها در *حسین کرد* بیش از شش‌برابر *قصّه‌های مشدی گلین خانم* است. او نتیجه می‌گیرد طولانی بودن *حسین کرد* ساختار آن را تا حدی پیچیده کرده است و داستان به قهرمانان بسیار و رویدادهای مختلفی اشاره دارد که بارها جداگانه یا به‌صورت هم‌پایه در لحظاتی خاص ظهور می‌یابند. این پیچیدگی نسبی، تغییر وضعیت و چرخش میان صحنه‌های مختلفی را ایجاب می‌کند که شمارشان بسی بیشتر از *قصّه‌های کوتاه* و عامیانه *مشدی گلین خانم* است که ساختاری ساده دارند. از این منظر، تفاوت تراکم گزاره‌های قالبی بیشتر با شگرد و سبک روایت پیوند دارد (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۷).

مقایسه آمار این نوع گزاره‌های *امیرارسلان* با دو اثر یادشده جالب توجه است. *امیرارسلان* با داشتن ۱۸۰ هزار واژه (نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: مقدمه شصت‌وسه) با حجمی بیش از چهاربرابر *حسین کرد*، تنها ۲۵ مورد از این گزاره را دارد؛ یعنی این نوع گزاره در *حسین کرد* بیش از یازده‌برابر *امیرارسلان* به‌کار رفته است.

این نکته ناشی از دو علت است: یکی اینکه روایت *امیراسلان* به علت وجود شخصیت بسیار محوری امیراسلان منسجم‌تر از *حسین کرد* است؛ یعنی خط سیر روایت معمولاً با حضور امیراسلان پیش می‌رود و راوی کمتر نیاز دارد برای روایت صحنه‌ای دیگر، قهرمان را رها کند. اما در *حسین کرد* تعداد بسیار قهرمان‌ها، ۳۰۲ شخصیت در *حسین کرد* (افشار، و افشاری، ۱۳۸۵: مقدمه چهل و یک تا پنجاه) و در مقابل ۳۴ شخصیت در *امیراسلان* (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۹: مقدمه سیزده و چهارده)، پیوسته روایت را به این سو و آن سو می‌کشاند و نقال برای پیوند این صحنه‌های بسیار باید از این رده از گزاره‌ها استفاده کند.

علت دیگر را شاید بتوان کاتب قصه *امیراسلان* دانست. آن‌گونه که پیشتر ذکر شد فخرالدوله، دختر ادیب و شاعر ناصرالدین‌شاه، این اثر را نوشته و خود صاحب ذوق بوده و از کتابخانه پرمایه پدر بهره می‌برده است. دور نیست وقتی فخرالدوله روایت شفاهی قصه را از صافی ذهن خود می‌گذرانده، تراکم چنان گزاره‌هایی را نپسندیده و مقداری از آن‌ها را از قلم انداخته باشد.

گزاره‌های این رده از این قرار است:

«چند کلمه/ کلامی از ... بشنو/ بشنوید/ اما ~»: (۸/۲، ۵۴/۱، ۱۱۳/۶، ۱۵۰/۲، ۱۸۷/۱، ۲۸۸/۱۰، ۳۱۰/۲۰، ۵۳۱/۲۵)؛ «چند کلمه/ عرض کنیم از ... / اما ~»: (۵۹/۲۸، ۵۲/۲۱)؛ «... را داشته باش/ باشید/ بدارید، ۱۲۳/۲۸، ۱۵۰/۲، ۴۳۸/۱۲، ۴۳۹/۸، ۵۰۷/۱، ۵۰۹/۲۶)؛ «... را اینجا داشته باشید/ بدارید/ داشته باش/ تا، چند کلمه عرض کنیم از ...»: (۶۳/۲۴، ۴۵۲/۲۷، ۴۴۵/۱، ۶۳/۲۴)؛ «ایشان را در این گفت‌وگو بدارید»: (۱۷۹/۵)؛ «تا به داستان ایشان برسیم»: (۵۰۶/۶).

۳-۱. گزاره‌های قالبی پایانی

گزاره پایانی اغلب قصه‌های عامیانه ایرانی، همانند گزاره آغازین آن‌ها بسیار شبیه به هم است و به صورتی فشرده بر ادامه زندگی همراه با خوشی قهرمان داستان دلالت دارد (هانای، ۱۹۷۰: ۲۳۱)؛ چنان‌که در رمانس‌های قرون وسطایی اروپا نیز این ویژگی دیده

می‌شود (بیر، ۳، ۱۳۷۹: ۱۶). اما آن‌گونه که مارزلف بازگو می‌کند، در قصه‌های اسلامی این پایان‌بندی خوش، برابر با اخلاق اسلامی با خاطرنشان کردن برتری حکم الله و ذکر مرگ قهرمان تمام می‌شود (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۸). گزاره پایانی *امیرارسلان* این‌گونه است: «... سال‌های دراز در این دار فانی داد عیش و عشرت و کامرانی دادند ... تا به مرور ایام هریک جهان فانی را وداع گفته، به سرای جاودانی شتافتند و این داستان شیرین از ایشان به یادگار ماند.» (۵۳۶/۲۱).

چنان‌که می‌بینیم، گزارش مرگ قهرمانان با تعبیرهایی دل‌پسند بیان شده است. این نکته در مقایسه با گزاره‌های پایانی دیگر قصه‌ها برجسته‌تر می‌شود^{۲۴} و می‌تواند نشان نقش پسند شاهانه مخاطب باشد که نقال ضمن وفاداری به اصل بیان سرنوشت محتوم، از این تعبیر خوش سود جسته است.

۲. گزاره‌های قالبی شکل‌دهنده به فضای داستان (توصیف‌گر)

این رده از گزاره‌ها وظیفه عام توصیف را در قصه به‌عهده دارند و اغلب بر شگردهای بلاغی، به‌ویژه تشبیه و استعاره استوارند. از آنجا که نقالی پیوندی استوار با سنت ادبی کلاسیک دارد و این گزاره‌ها اغلب میراث سنت هستند، بیشترین تأثیر را در ایجاد فضای سنتی قصه دارند. در جریان نقالی هر چقدر مخاطب با این فضا آشنا تر باشد، نقال مجال بیشتری در عرضه آن‌ها دارد. کتابی چون *طراز الاخبار* شدت این تأثیر را نشان می‌دهد. این گزاره‌ها در پنج گروه جای می‌گیرد:

۲-۱. گزاره‌های قالبی توصیف‌گر زمان

این گزاره‌ها فضای داستان، به‌ویژه «زمان» حوادث را ترسیم می‌کند و در دو دسته کلی جای می‌گیرد: یکی در وصف آغاز صبح و طلوع خورشید و دیگر در وصف آغاز شب و غروب خورشید. هر دوی این مقوله‌ها سنتی دیرین در متون نظم و نثر فارسی دارند و در مقایسه با نثر دیگر قسمت‌های *امیرارسلان* - که عموماً ساده و روان و تهی از سجع‌پردازی و ملاحظات لفظی دیگر است - دنباله سنت نثر فنی‌اند؛ به‌ویژه در چند

مورد که تلمیحات خاصی چاشنی کار می‌شود؛ برای مثال در توصیف شب: «جهان لباس عباسیان پوشید».^{۲۵}

در واقع این نوع توصیف‌ها از نظر ماهیتی تفاوت چندانی با ابیاتی که در جای‌جای *امیراسلان* آمده، ندارد و ادامه سنت توصیف شاعرانه است. منشأ و سرچشمه ماهیت شعری این وصف‌ها، چنان‌که گفته شد، در ویژگی استعاره‌ی آن‌هاست و این، نکته‌ای مهم و از اساسی‌ترین تفاوت رمان واقعگرا با شعر و ادبیات رمانسی است؛ زیرا در رمان واقعگرا فرایند حرکت زبان بر اساس رابطه مجاورت و مجاز مرسل است و در شعر بر مدار فرایند شباهت (یا کوبسن)^{۲۶}، (۱۳۶۹: ۴۶).

با نگاهی به بسامد گزاره‌های استعاره‌محور، دوباره‌بودن قصه *امیراسلان* (که همه محققان بر آن تاکید دارند) معنادارتر به نظر می‌رسد و بعد تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ توضیح اینکه از نیمه‌های قصه که نقل به گفته‌ی محبوب چپته‌اش خالی می‌شود و به دنیای پریان گریز می‌زند، فراوانی گزاره‌های استعاره‌محور بیشتر می‌شود، درحالی‌که در نیمه نخست به نسبت واقعگرای اثر، فراوانی کمتری دارد. نقطه ورود به دنیای پریان در چاپ ۵۳۶ صفحه‌ای محبوب، صفحه ۲۴۶ یعنی تقریباً نیمه کتاب است. اما از مجموع ۷۰ گزاره این رده، تنها ۲۵ مورد (۳۵ درصد از کل) در نیمه نخست و ۴۵ مورد (۶۵ درصد از کل) در نیمه دوم کتاب جای دارد. این گزاره‌ها به صورت جداگانه از این قرار است:^{۲۷}

- وصف صبح و طلوع

«آفتاب گلرنگ به امر ملک بافرهنگ از دریا‌های پر نهنگ و / بن / کوه‌های پر پلنگ سر به درآورد و عالم / جهان را به نور منیر خود منور / مزین ساخت»: (۱۱۹/۲۵، ۳۹۷/۳۰، ۴۴۱/۲۱)؛ «عروس خلوت‌نشین خورشید / صبح برقع گشود / برقع از روی خود برداشت / از حجله‌خانه افق بیرون آمد / و شاهد بازاری گردید / و عالم را به نور جمال خود منور و مزین ساخت»: (۶۸/۲۷، ۱۰۸/۲۳، ۱۴۹/۱۳، ۲۶۹/۲۷، ۳۰۸/۱۱، ۴۶۴/۲۳، ۴۹۵/۱۹، ۵۳۰/۷، ۵۰۳/۲۷)؛ «گنجور قدرت‌نما / قدرت در خزانه افق را گشود و دست زرافشان آفتاب جواهر کواکب را به زیر مخزن دامن آورد»: (۱۷۹/۲۲، ۲۵۳/۱۱، ۲۵۹/۲۴،

۴/۴۰۷، ۸/۴۶۱، ۳۰/۴۶۷، ۲۴/۵۲۴)؛ «مرغ زرین‌بال آفتاب / سحر ندای قم باذن‌الله درداد و آفتاب جهانتاب سر از جیب افق بیرون کشید و عالم را به نور منیر خود منور و مزین ساخت»: (۱۰/۳۵، ۱۸/۳۱۵، ۱۶/۳۳۱، ۲۸/۳۸۹، ۱۷/۴۳۷).

- وصف شب و غروب

«آفتاب / قرص آفتاب / خورشید سر به چاهسار مغرب کشید / و شب بر سر دست درآمد»: (۲۵/۳۶، ۱/۶۸، ۲/۶۹، ۲۵/۸۲، ۱۹/۱۱۵، ۱۰/۲۶۳، ۲۴/۳۰۷، ۶/۳۶۸، ۴/۳۸۲، ۱۹/۳۹۳، ۷/۴۲۷)؛ «مرغ زرین‌بال خورشید آهنگ آشیانه مغرب نمود و غراب سیاه شب بال ظلمت گشود»: (۱۲/۴۸۰)؛ «شه زنگ جهان را مسخر کرد»: (۲۵/۸۲، ۱۹/۱۱۵، ۳۰/۱۸۵، ۱/۱۸۶، ۸/۲۴۷، ۱۰/۲۶۳، ۲۰/۳۹۳)؛ «شه زنگ بر اورنگ آبنوس / آبنوسی فلک قرار گرفت»: (۷/۳۸۲، ۷/۴۲۷)؛ «جهان لباس عباسیان پوشید»: (۱/۱۲۵، ۷/۳۸۲).

۲-۲. گزاره‌های قالبی توصیفگر مکان

فراوانی این دسته از گزاره‌ها برخلاف انتظار در *امیرارسلان* بسیار اندک است. در مقابل، می‌توان بسیاری توصیف‌های واقع‌گرایانه قابل توجه را در این قصه سراغ داد. تنها استثنا در این میان، وصف طبیعت و جنگل است که در پنج جای قصه (۵/۲، ۲۴/۶۷، ۱۷/۲۶۰، ۲۲/۴۱۱، ۴/۴۸۱) با اندک تغییراتی با این عبارات وام‌گرفته از سنت ادبی آمده است: «درختان سردسیری و گرمسیری و عرعر و صنوبر و سرو و کاج و چنار و بید سر به فلک کشیده و پا به کیمخت زمین استوار کرده، نهرهای آب روان از هر طرف چون کوثر و سلسبیل جاری.» (۷-۴/۴۸۱).

از آنجا که بسیاری از حوادث قصه در تماشاخانه، خیابان‌ها و کاخ‌های فرنگ رخ می‌دهد و مخاطب نقال (ناصرالدین‌شاه) همه آن مکان‌ها را از نزدیک دیده و نیز گزارش‌های دقیقی در سفرنامه‌هایش عرضه کرده است و در مقابل، نقال یا خالی‌الدهن بوده (زیرا در سنت ادبی جای این توصیف‌ها خالی است) و یا به‌واسطه گزارش‌هایی درباره آن‌ها خواننده و شنیده، توصیف‌هایش اغلب هم رنگی از واقع‌نمایی گرفته و هم معمولاً بسیار مختصر است.

۲-۳. گزاره‌های توصیفگر شخصیت‌ها

گزاره‌های این حوزه نیز مانند تمام گزاره‌های توصیفگر اغلب بر قطب استعاری زبان (با تلقی یاکوبسن) استوار است و بسیاری نمونه‌های آن را می‌توان خوشه‌ای تصویری، تشکیل شده از چندین گزاره قالبی مبتنی بر عنصر قیاس و تشبیه، با چاشنی کنایه و استعاره شمرد که با توجه به اصطلاح‌شناسی ذکرشده در مقدمه، می‌توان هر یک از این خوشه‌های تصویری را یک «مضمون» دانست. منشأ این مضمون‌ها که اغلب در سنت ادبی است، بنا به اقتضای مقام و موقعیت قصه و نیز حوصله مخاطب گاه فشرده و گاه بسیار دامنه‌دار است.

سه گروه از شخصیت‌ها در قصه *امیرارسلان* حضور دارند که به سه شیوه قالبی وصف می‌شوند: پهلوانان، زنان و عفریت‌ها. گزاره‌های مربوط به هر گروه از این قرار است:

۲-۳-۱. وصف ظاهر پهلوانان

توصیف ظاهر پهلوانان در قصه *امیرارسلان* بلندترین مضمون‌ها را تشکیل می‌دهد. نقال در صورت اقتضای فضای نقالی، ظاهر پهلوان را با بهره‌گیری از سنت ادبی تصویر می‌کند. این نمونه مفصل گواه خوبی است:

چشمش بر آفتاب جمال و زلف و خال امیرارسلان افتاد؛ دید تا آسمان سایه بر زمین انداخته است، چشم جهان‌بین فلک چون او ندیده، از قد و ترکیب ثانی سهراب یل و از حسن و جمال تالی حضرت یوسف علیه‌السلام! قد چون سرو آزاد، گردن کشیده، سینه فراخ، شانه پهن، بازو قوی، کمر باریک، چهره چون طبق یاقوت رمانی، قد سرو جویبار زندگانی، لب چون لعل بدخشانی، دو چشم مست فتنه‌انگیز چون دو نرگس شهلا، ابرو چون کمان رستم تا بناگوش کشیده، پشت لب را تازه آب بقا سبز کرده، دسته سنبل زلف را چون خرمن مشک بر اطراف پریشان کرده هزار یوسف مصری در چاه زرخدانش اسیر! (۱۲۷).

در اغلب موارد، همین تشبیه‌ها و ترکیب‌های وصفی با جابه‌جایی اندک و گاه با ایجاز، دستمایه روایت می‌شود. چنان‌که مشاهده شد این تصویر، ترکیبی است از ویژگی‌های قدرتمندی پهلوان و زیبایی معشوق برابر با جمال‌شناسی سنتی. نقال در

اغلب موارد با نظمی مشخص و البته با تفاوت در ایجاز و اطناب، وصف‌های قراردادی را یکی پس از دیگری می‌آورد. او نخست از زیبایی مانند قهرمان خبر می‌دهد، سپس با بیانی کنایی می‌گوید قهرمان در این دنیا مانند ندارد، آن‌گاه زیبایی و قدرتمندی او را با وصف جسم او (قد، گردن، سینه، شانه، بازو، کمر، چهره، لب، چشم، ابرو و زلف) ادامه می‌دهد و در این راه از آرایه‌های بیانی و بدیعی (به‌ویژه تشبیه و سجع) به‌فراخی سود می‌جوید.^{۲۸}

نقیب‌الممالک در توصیف‌ها تفاوتی بین قهرمانانش قائل نمی‌شود. او با همان بیانی شکوهمندی الماس‌خان ایلچی (۱۶) و امیرهوشنگ (۸۱ و ۱۳۸)، یعنی شخصیت‌های مقابل قهرمان را وصف می‌کند که خود امیرارسلان را. شاید تنها استثنا، توصیف الماس‌خان داروغه باشد که نشانه‌هایی از وصف واقع‌گرایانه دارد.^{۲۹}

۲-۳-۲. وصف عفریت، اژدها و موجودات غیرانسانی

در وصف شکل عفریت‌ها از گزاره‌های قالبی مسجع و مبتنی بر تشبیه استفاده شده است که این نوع گزاره با تغییراتی اندک در کامل‌ترین شکلش چنین است: «قد مثل منار، بازوها چون شاخ چنار، سر به طریق گنبد دوار و شاخ‌ها قلاج‌قلاج از کاسه سرش به در رفته، دو چشمش چون دو مشعل سوزان، دهانی مثل غار و دندان‌ها از چاک لب به در رفته، دارشمشادی از هفت سنگ آسیا بر دوش...»: (۲/۲۴۵، ۲۱/۲۶۳، ۲/۳۵۰، ۲۰/۴۱۳، ۶/۴۴۳).

اما مهم‌ترین عبارتی که با توجه به آن عفریت‌ها شناخته می‌شوند، گزاره تصویری «باد در تنوره انداخت» است که به مفهوم «به هوا بلند شدن» می‌باشد.^{۳۰}

۲-۳-۳. وصف معشوق

زنان در قصه *امیرارسلان* بیشتر نقش معشوق را دارند. بانوی ملکشاه، فرخ‌لقا، ماه‌منیر و... در جایگاه کسانی تصویر می‌شوند که قهرمانان داستان را شیفته خود می‌کنند. اما با اینکه محوری‌ترین موضوع این قصه، عشق است، وصف معشوق در آن برجسته نیست. این ویژگی آنجایی بیشتر نمود می‌یابد که آن را از نظر کیفی با توصیف پهلوانان بسنجیم. در مقایسه با مواردی چون چگونگی حتم رفتن امیرارسلان و وصف بلند بدن عریان او از نگاه قمر وزیر (۲۱۰)، آنجا که نقال از فرخ‌لقا و دیگر زنان داستان سخن

می‌گوید، گاه به ذکر گزاره مکرر «یک شبه حریر بر سر انداخت ...» بسنده می‌کند، گاه با یک یا دو گزاره کوتاه مبتنی بر قیاس مانند «چون سرو آزاد»، «چون یک بهشت حور» و ... زیبایی او را بیان می‌کند و گاه با تعبیر «هفت قلم مشاطه جمال کرده بود» سخن را کوتاه می‌کند. او اغلب می‌گوید که او زیباست و در این دنیا شبیه ندارد و از انبوه استعاره‌ها و تشبیه‌های سنت ادبی این حوزه معنایی، به بهره‌ای اندک بسنده می‌کند:^{۳۱}

چشمش به پانزده‌ساله دختری افتاد که تا آسمان سایه بر زمین انداخته از حسن و جمال و رعنائی و زیبایی و قد و ترکیب و شکل و شمایل و گل و نمک و دلبری، مادر دهر قرینه‌اش را به وجود نیاورده! در قد و ترکیب و زلف و خال و چشم و ابرو و لب و دهن و چاه زرخندان و بیاض گردن و کمند گیسوان و باریکی میان در این کره ارض لنگه و شبیه ندارد (۳۸).

گاهی نقال به وصف کلی لباس و دیگر پوشش‌ها بسنده می‌کند:

چنان حسنی ... مشاهده کردند که عقل از سرشان به در رفت. ملکه هم با کمال طنازی و دلبری و عاشق‌کشی، یک‌شبه حریر بر سر انداخت، نیم‌تاج مکمل به الماس بر سر نهاد، و سر تا پا غرق دریای جواهر گردیده، تعلیمی مرصع به دست گرفت، چون یک بهشت حور و یک فلک ماه بر صندلی نشست (۴۹۸).

۲-۴. گزاره‌های قالبی توصیفگر کنش‌ها و رخدادها

نقال به یاری این رده از گزاره‌ها، کنش‌ها یا افکار قهرمانان یا رخدادها تکراری قصه را گزارش می‌دهد. سه گروه از این گزاره‌ها از متن استخراج شده است:

۱-۴-۲. توصیف بیداری صبحگاهی و آماده شدن برای رزم/بزم

یکی از صحنه‌هایی که بارها در *امیرارسلان* تکرار می‌شود، وصف قالبی کارهایی است که قهرمان در آغاز روز انجام می‌دهد و معمولاً آماده رزم یا بزم می‌شود. کنش‌هایی که نقال به قهرمان نسبت می‌دهد در اغلب موارد یکسان است و با اختلاف‌هایی اندک در الفاظ یا چینش آن‌ها گزارش می‌شود. بلندترین نمونه این گزارش این مورد است:

در برآمدن آفتاب جهانتاب امیرارسلان نامدار سر از بستر راحت برداشت، به حمام رفت، سر و کله را صفا داد، زلف و کاکل را با مشک و عنبر شست‌وشو کرد و

بیرون آمده لباس مرصع پوشید، تاج مکمل به الماس به سر گذاشت، کمر مرصع بر میان بست، شمشیر زمردنگار حمایل کرد، خنجر زمردنگار پیش کمر زد، چون سرو آزاد و نخل طوبی چهره مانند قرص ماه شب چهارده شعاع جواهرها بر صورتش افتاده پرتو رویش به روشنی روز برتری داشت، چون یک بهشت غلمان از عمارت حرم بیرون آمد (۴۳۰).

بی‌گمان، این وصف پرزرق و برق و شاهانه از آغاز روز در کنار دیگر کنش‌های شاهانه است که هاناوی را بر آن داشته تا بگوید هدف اخلاقی نهفته در رمانس، نمودن الگویی برای آموزش به شاهزادگان برای شاهی است؛ اما مخاطب آن بیشتر عموم مردم است (هاناوی، ۱۹۹۱). البته این توصیف‌های اشرافی، کارکردی اجتماعی - سیاسی نیز دارد؛ یعنی در بستر قصه‌های عامیانه، میزان شکوه و اقتدار و فاصله میان قدرت سیاسی و توده، به مردم فهمانده می‌شود. ویژگی‌ای که ذوق طبقه اشراف نیز آن را می‌پسندد؛ زیرا کارکردش بر تثبیت وضع و نظم اجتماعی و نشان دادن اقتدار مبتنی است و این در کام اهل قدرت سخت خوشایند است.

البته می‌دانیم که *امیرارسلان* در میان همه رمانس‌های فارسی از نظر آگاهی ما از آفرینش، نقل و کتابت آن جایگاهی استثنایی و دیگرگون دارد و مهم‌ترین نکته‌اش این است که بی‌گمان متناسب با پسند و خواست شاه بر ساخته شده و در ابتدا اصلاً قرار نبوده است نوشته شود و به دست مخاطب عام برسد (معی‌الممالک، ۱۳۳۴: ۵۵۶). به هر روی، این آگاهی از بستر شکل‌گیری قصه‌های عامیانه به‌عنوان پشتوانه سنتی آن‌ها و نیز بستر آفرینش *امیرارسلان*، یعنی انتظار شاهانه مخاطب، چرایی پرزرق و برق بودن این توصیفات را به‌خوبی توجیه می‌کند.

این رده از گزاره‌های قالبی که مجموعه‌ای به‌هم پیوسته و گاه بلند است، در شکل مضمونی پربسامد تقریباً در تمام موارد برای امیرارسلان به‌کار می‌رود و گونه‌گونی آن نیز چنین است:^{۳۲}

«در سر زدن / برآمدن آفتاب جهانتاب ملک‌ارسلان نامدار ... از خواب برخاست / سر از خواب برداشت و به حمام رفت / سر و کله را صفا داد / زلف و کاکل را با گلاب و مشک شست / شست‌وشو کرد و بیرون آمد»: (۱۴/۲۵، ۷۷/۹، ۸۴/۳، ۴۷۴/۱، ۴۹۳/۱۸،

استراحت برداشت و به حمّام رفت، زلف و کاکل را با گلاب و مشک شست و سر و کله را صفا داده از حمّام بیرون آمد و ... شمشیر ... بر کمر بست و خنجر ... به کمر زد:» (۵۳۰/۱۴، ۵۲۴/۲۸). «در برآمدن نیر اعظم/ خسرو خاوری، امیر ارسلان نامدار سر از بالش

۲-۴-۲. توصیف نبرد

صحنه‌های رویارویی با حریف، رجزخوانی، پنجه افکندن، نبرد تن‌به‌تن و کشتن حریف یکی دیگر از جاهای نمودن آرایش‌های بدیعی و شگردهای بیانی است و نقیب‌الممالک در بیان این مضمون کاملاً به سنت نقالی وفادار است. با توجه به پیوند استوار نقالی ایرانی با روایت‌های ملی و حماسی، نقیب‌الممالک چپته‌ای پر از این‌گونه مضمون‌های رزمی داشته است؛ از این‌رو، قصه در این صحنه‌ها هم از نظر درون‌مایه و هم از نظر زبان و بیان کاملاً حماسی است. تفصیل یا اجمال در نشان دادن این رده از گزاره‌ها بیشتر به میزان اهمیّت مبارزه و حریف وابسته است.

در این‌گونه صحنه‌های قصه، مرکب «صرصرتک» و «بادرفتار» و «آتش طبع و خاک مزاج» است؛ برق شمشیر پهلوان از «ظلمت غلاف» برکشیده می‌شود و پنجه پهلوان چنان دست حریف را می‌فشارد که انگشتان او «چون خیار تر، راست» می‌ایستد. سرانجام حریف «چون خیار تر به دو نیم» می‌شود، آن‌گاه قهرمان به لشکر حریف می‌تازد و «از کشته، پشته» می‌سازد.

بلندترین نمونه این کنش‌ها، نبرد امیرارسلان با فولادزره دیو است که شامل وصف طولانی شکل و ظاهر و جنگ‌افزارهای دو مبارز، رجزخوانی آن‌ها، ترس، دودلی و اندیشه گریز از سوی فولادزره، نبرد تن‌به‌تن و سرانجام ضربه نهایی و کشته شدن فولادزره است. دو نمونه برجسته و نسبتاً متفاوت از این رده مضمونی چنین است:^{۳۳}

امیرارسلان هی بر مرکب بادرفتار بادیه‌پیمای خاک مزاج آتش طبع زد؛ چگونه مرکبی ... چنین مرکبی را به جولان درآورد تا رسید به دودانگه میدان، چنان طرید نبردی به جای آورد که احسنت از دل دوست و دشمن برآمد و نیزه را کویید بر دل زمین پای راست از حلقه رکاب بیرون آورده بر گرده مرکب انداخت، ... نعره برآورد که

خوش باشد! یکی از مردان بیاید تا سر و پایی بگردیم... برق شمشیر را از ظلمت غلاف کشید، چنان بر فرقیش نواخت که تا جگرگاهش شکافت (۳۱).
 ... دست برده کمان را از قربان نجات داده، یک تیر خدنگ زرنج چابک لب سرخ / عقاب پر یازده مشت خارا شکاف / زره شکاف دلدوز از ترکش نجات داده به چله کمان عاج قبضه طیارگوشه گذاشت. زانو بر زمین زد کمان را گوش تا به گوش و دوش تا به دوش کشید تیر ورشکنان آمد و تا پر و سرخی سوار قرار گرفت / از مهره پشتش به در رفت (۲۴۵/۲۲، ۳۶۶/۳۰، ۴۴۳/۱۱، ۴۸۰/۱۲، ۴۹۰/۱۹).

نکته گفتنی اینکه هر چند هسته اصلی قصه، عاشقانه است، صحنه‌های نبرد بیشتر و گونه‌گون‌تر از وصف دلدادگی‌های قهرمانان داستان است و دیگر اینکه *امیرارسلان* از نظر چهره قهرمان و شیوه مبارزه‌اش با اغلب قصه‌های سنتی تفاوت دارد. بدین شرح که در دیگر قصه‌ها، قهرمان داستان معمولاً یا عیار است، آن‌گونه که سمک عیار و حسین کرد یا قهرمان داستان یاریگری از عیاران دارد که کارهای خاص عیاران (از قبیل دزدی، باج‌گیری، دشمن‌فریبی، نقب بردن و ...) را برای قهرمان انجام می‌دهد؛ چنان‌که در *رموز حمزه*، عمرو بن امیه حضور دارد یا در *اسکندرنامه* مهتر نسیم دیده می‌شود. اما در *امیرارسلان* به جز یکی دو صحنه استثنایی (یکی شبانه رفتن ارسلان به کلیسا و کشتن امیر هوشنگ و دیگری چند ملاقات شبانه با فرخ‌لقا) خبری از این گونه کنش‌ها نیست. با وجود این، محبوب به حق می‌گوید: «*امیرارسلان* از لحاظ تنوع صحنه‌ها و گوناگونی حوادث، بر تمام داستان‌های عامیانه ایرانی برتری دارد.» او برای نبود کارهای کلیشه‌ای عیاری که جزء جدایی‌ناپذیر قصه‌های عامیانه بوده است، دو دلیل می‌آورد: اول اینکه کارهای عیاران از بسیاری نقل در کتاب‌های گوناگون ملال‌آور شده بوده است؛ دیگر اینکه در دوران نقل این قصه، دیگر رسم شاطری و عیاری کاملاً از میان رفته بوده است و راوی نمی‌توانسته آن‌ها را نادیده وارد داستان خود بکند (محبوب، ۱۳۸۳: ۴۴۹-۴۵۰).

دلیل نخست محبوب پذیرفتنی است؛ اما دلیل دوم به چند علت پذیرفته نیست: یکی اینکه لازمه وصف چیزی همیشه مشاهده مستقیم آن نیست، به‌ویژه در فضای سنتی نقالی که تقلید از پیشینیان اغلب جای تجربه مستقیم حس را پر کرده است؛

دیگر اینکه در *امیرارسلان* صحنه‌هایی هست که به‌یقین حاصل مشاهده مستقیم نقیب‌الممالک نبوده و این موارد کم نیست و آشکارترین آن وصف تماشاخانه و آداب حضور در آن و کنش کارکنان آن است.

۲-۵. گزاره‌های قالبی توصیفگر حالات

از آنجا که در فضای نقالی، مخاطب نقش‌گیرنده را دارد و عملاً منفعل است، نقال تلاش بسیاری برای درگیر نگه داشتن او با ماجرای قصه به‌کار می‌گیرد. در نتیجه این ویژگی، گزارش رخداد‌های بیرونی و کردارهای چشمگیر قهرمانان که درخور وصف بیشتر و هنرنمایی‌های لفظی‌اند و پشتوانه پرباری در سنت دارند، در اولویت کار نقال قرار می‌گیرند و در نتیجه حالات روحی و عوالم درونی شخصیت‌های قصه کمتر وصف می‌شود. در واقع، یکی از تفاوت‌های اساسی گفتمان گفتاری/ قصه با نوشتاری/ رمان نتیجه همین ویژگی است. در رمان، توصیف حالات درونی و نشان دادن دگرگونی‌های ژرف شخصیت جایگاهی اساسی دارد؛ زیرا مخاطب رمان را می‌خواند و فعالانه با درگیری‌های ذهنی شخصیت همراه می‌شود، درحالی‌که شخصیت‌های قصه سطحی و گذرا هستند و مخاطب، قهرمان قصه را ضمن ماجراجویی‌ها و از راه توصیف‌های دامنه‌دار کنش‌های قهرمانانه و درگیری‌های جسمی او بازمی‌شناسد. بسامد نسبتاً اندک این گزاره‌ها که در ادامه می‌آید، تأییدی بر این امر است. سه گروه از این گزاره‌ها از متن استخراج شده است:

۲-۵-۱. توصیف شادی

نقیب‌الممالک آن‌گاه که برای بیان شادی قهرمانان قصه از گزاره‌های قالبی استفاده می‌کند، اغلب یکی از سه گزاره زیر را می‌آورد و معمولاً به همین اندک بسنده می‌کند. از این موارد نیز فقط مورد دوم به احوال درونی شخص پیوسته است و دو مورد دیگر وصف مظاهر بیرونی شادی قهرمان قصه و همراهانش می‌باشد:

«نقاره‌خانه شادی به نوازش درآوردند»: (۴۲۴/۱۰، ۴۳۲/۱۲، ۵۱۹/۱۴)؛ «گویا همه دنیا را به او دادند»: (۴۲۶/۲۰، ۴۴۸/۲۶، ۴۵۶/۸، ۴۶۰/۱۹، ۴۶۶/۱۹، ۵۰۲/۸)؛ «چنان که ملک سر از فلک بیرون آورده سیر آن مجلس می‌نمود»: (۴۷۳/۹، ۴۳۳/۲، ۵۲۶/۱۷).

۲-۵-۲. توصیف اندوه

همه گزاره‌های نمودار افسوس و اندوه به کمک آرایه‌های بیانی تشبیه و کنایه و با بیانی اغراق‌آمیز به تصویر کشیده می‌شود و آبشخور و منشأ آن در تعبیرات آشنای ادب کهن است. نقال این رده از توصیف‌ها را معمولاً به صورت تک‌گزاره‌ای می‌آورد و فقط در یک صحنه از قصه به صورت ترکیبی چنین آمده است: «بانو ... گریبان درید، گیسو پریشان کرد ... پطرس شاه ... گریبان جان تا به دامن چاک زد، تاج بر زمین زد و بیهوش شد.» (۱۴-۲۳۴/۱۰).

پربسامدترین این گزاره‌ها از این قرار است:^{۳۴}

«آه از جان/ نهاد ... برآمد»: (۲۱۶/۲۳، ۲۳۴/۲۵، ۲۴۲/۴، ۲۸۴/۲، ۲۸۵/۲۳، ۲۸۶/۱، ۳۱۸/۱۵، ۳۱۹/۱، ۳۳۹/۹، ۳۴۱/۱۲، ۳۶۹/۱۱، ۳۹۱/۲۰، ۳۹۷/۵، ۴۱۹/۱۳، ۴۳۷/۲۷) (۲۵ مورد)؛ «گریبان درید/ چاک کرد»: (۴/۱۹، ۴۲/۱۲، ۶۲/۱۰، ۱۰۴/۳۰، ۱۱۱/۲۳، ۱۵۱/۷، ۱۵۲/۱۰، ۱۵۲/۲۴، ۱۷۹/۱۲، ۲۳۲/۲۰، ۲۳۴/۶، ۲۳۴/۱۰، ۲۸۶/۲).

۲-۵-۳. توصیف خشم و عصبانیت

گزاره‌های قالبی این رده، بیشتر در وصف موجودات غیرانسانی داستان یا اشخاصی است که رودرروی قهرمان قرار دارند. تعداد این گزاره‌ها اندک است. پایبندی نقال به سنت و زبان استوار ادبی به‌ویژه در گزاره نخست نمایان است:

«گویا کنند نه گنبد سپهر نیلگون/ نیلگون فلک را و بر سرش زدند/ بر کله‌اش کوبیدند»: (۳۳/۷، ۵۶/۱۱، ۸۶/۴، ۹۰/۱۶، ۱۶۸/۱۴، ۲۵۶/۱۷، ۳۹۷/۴، ۴۱۹/۱۲، ۴۵۷/۱۴)؛ «چشم‌هایش برگشت/ و موهای بدنش راست ایستاد»: (۵۵/۱۴، ۸۹/۱۳، ۴۶۷/۱۶)؛ «دود ناخوش از دماغ ... متصاعد شد»: (۲۵۶/۱۷، ۳۸۴/۲۲، ۵۰۷/۱۷)؛ «گویا عالم را بر فرقی زدند»: (۱۳۸/۱۳، ۱۵۳/۲۷)؛ «نزدیک بود ... پوست در پیکرش بترکد»: (۲۰/۷).

۶-۲. عنصر قیاس و تشبیه

گزاره‌های قالبی مبتنی بر قیاس، فراوان‌ترین نوع گزاره‌هاست. این فراوانی به یقین ناشی از این است که شکل نوشتاری *امیرارسلان* بی‌هیچ فاصله‌ای با راوی نخستین ثبت و ضبط شده است. گوناگونی این گزاره‌ها از سویی به ذوق و مهارت نقیب‌الممالک و از سویی به همین نزدیکی شکل نوشتاری با گزارش شفاهی آن برمی‌گردد؛ زیرا به‌خاطر سپردن روایتی چنین طولانی با همه گونه‌گونی در وصفش بسیار دشوار است. کاربرد بیش از ۳۴۰ گزاره مبتنی بر قیاس، نشان می‌دهد حرکت ذهن نقال بر مسیر فرایند شباهت است نه مجاورت. در نتیجه، از میزان واقعگرایی متن کاسته شده است و متن به شاعرانگی گرایش دارد.

تأثیر گسترده سنت ادبی نیز با نگاهی به این رده از گزاره‌ها دیده می‌شود؛ به‌ویژه تأثیر ادبیات حماسی و نثر فنی که مقام و جایگاه تشبیه در هر دو برجسته است. البته تصویرهایی از مسائل تمدنی جدید نیز که به‌احتمال زیاد از برساخته‌های نقال است، در این قیاس‌ها دیده می‌شود؛ مانند قیاس گردش چشم با «ثانیه ساعت»: (۱۶۰/۸، ۱۶۴/۱۶) و لشکر منظم با «دسته گوگرد» (چوب‌های کبریت): (۳۰/۴، ۸۸/۳۰، ۴۲۳/۲۴).

گوناگونی این نوع گزاره‌ها نیز در مقایسه با متون مشابه چشمگیر است: در *قصه حسین کرد* ۲۴ شکل مختلف قیاس به‌کار رفته (مارزلف، ۱۳۸۵: ۳-۴۵۲)؛ اما در *امیرارسلان* این رقم بیش از ۱۳۰ گونه متفاوت است؛ یعنی میزان گوناگونی بیش از پنج برابر *قصه حسین کرد* است.

بعضی از پربسامدترین قیاس‌ها از این قرار است:^{۳۵}

«چون ابر بهار/ مثل ~» (گریه): (۲۱۸/۱۷، ۲۴۳/۱۴، ۲۶۶/۱۱، ۲۸۰/۱۸، ۳۴۱/۱۸، ۳۸۴/۱۸، ۴۰۴/۱، ۴۰۸/۱۰، ۴۵۳/۷، ۴۶۰/۱۷، ۵۳۲/۱)؛ «چون باران بهار/ قطرات باران» (ریزش اشک/ عرق/ ...): (۱۱/۲۵، ۶۵/۴، ۱۰۸/۱، ۲۳۷/۶، ۲۴۹/۳، ۲۵۲/۲۵، ۲۶۵/۱۱، ۳۲۴/۲۴، ۳۶۲/۲۹، ۳۶۷/۲۶، ۴۰۲/۴، ۴۰۳/۲۰) (۱۷مورد)؛ «چون جان شیرین»: (۳۴۰/۲۵، ۴۱۹/۱۶، ۴۲۷/۲۰، ۴۳۲/۱۶، ۴۸۸/۱۶، ۴۹۵/۱۹، ۵۱۹/۳، ۵۲۰/۱۴، ۵۲۴/۲۳، ۵۲۸/۱۸، ۵۲۹/۴، ۵۳۰/۲۱)؛ «چون خورشید/ خورشید تابان/ قرص خورشید/ قرص

آفتاب»: (۱۱/۱۳، ۱۴/۲۷، ۱۵/۵، ۱۴/۶۵، ۱۲۳/۱، ۱۲۵/۶، ۱۷۳/۷، ۲۹۱/۲۵، ۳۰۰/۲، ۳۲۵/۱۶، ۳۲۷/۷، ۳۳۹/۲۳) (۲۱ مورد).

۳. گزاره‌های گفت‌وگویی

این رده از گزاره‌ها، گفت‌وگوهای پرسامدی است که شخصیت‌های قصه بر زبان می‌آورند و یا ریشه استواری در سنت دارند و یا در این قصه به کلیشه تبدیل می‌شوند. این گزاره‌ها بر اساس نقشی که دارند، در چهار حوزه معنایی قرار می‌گیرند:

۳-۱. تهدید

گزاره‌هایی که بر تهدید دلالت دارند، بیشتر از زبان پهلوان بیان می‌شوند. این گزاره‌ها گاه در میانه رجزخوانی و میدان جنگ به چشم می‌خورد و گاه غیر آن. به هر روی، گونه‌گونی تصویری‌ای که محبوب معتقد است در *امیرارسلان* هست و در دیگر قصه‌های عامیانه نیست، در این حوزه به خوبی دیده می‌شود. در کل ۴ مورد استخراج شده با ۹ تصویر متفاوت بیان شده است:^{۳۶}

«خاک در کاسه سر ... می‌کنم / می‌کردم / کنند»: (۴۴۵/۱۳، ۴۴۷/۲۲، ۴۵۱/۱۲، ۴۷۰/۲۲، ۴۸۲/۱، ۴۸۸/۲۲، ۴۸۹/۱۹، ۵۱۶/۲۳)؛ «به زجری / چنان بکشم که مرغان هوا به حالت گریه کنند»: (۲۵۰/۱۸۰، ۲۵۰/۷، ۲۸۱/۲۴، ۲۸۷/۱۲)؛ «خاک شهرت را زیر و زیر می‌کنم / با توبره اسبان می‌کشم و زن و بچه / عیال همه را به خرابات / خندق خرابات می‌نشانم»: (۱۸/۲۴، ۴۹۴/۷، ۵۰۷/۱۴)؛ «با شمشیر دو نیمت / شقه‌ات می‌کنم»: (۲۰۰/۲۷، ۲۶۸/۱۲، ۴۴۷/۲۵، ۴۶۰/۲۶).

۳-۲. سوگند

سوگند، پس از گزاره‌های مبتنی بر قیاس بیشترین طیف گزاره‌های قالبی را دارد. در ۵۳۶ صفحه متن، ۲۲۳ بار سوگند یاد شده است؛ یعنی یک مورد به‌ازای حدود هر دو صفحه. گونه‌گونی سوگندها نیز چشمگیر است: مجموع این سوگندها در ۳۹ شکل گوناگون

آمده و این هوشیاری نقال را می‌رساند که با این بسامد زیاد مانع از ملال‌آوری این تکرارها شده است. این تنوع علاوه بر گونه‌گونی در آنچه بدان سوگند یاد می‌شود، در ساخت‌های زبانی نیز وجود دارد؛ یعنی علاوه بر شکل رایج آن که با «به»ی سوگند شناخته می‌شود، بعضی سوگندها به شکل جمله کنایی می‌آید و معنای کنایی آن‌ها مفهوم سوگند را دارد؛ مانند «جیقه‌ات را دشمنم» که بارها از آن یاد می‌شود.

بسیاری از این سوگندها، پشتوانه دروغ‌های فراوانی است که امیرارسلان می‌گوید و این مسئله انحرافی اساسی را در ارزش‌های قصه‌های عامیانه نشان می‌دهد؛ زیرا در قصه‌های عامیانه کهن‌تر، در موضوع عیاری، سوگند به‌ویژه به حق نان و نمک یا حق هم‌صحبتی به معنای یقینی بودن سخن گوینده است. محجوب در مقدمه کتاب این مسئله را برگرفته از زمینه اجتماعی داستان می‌داند (نقیب‌الممالک، ۱۳۵۶: مقدمه چهل و پنج به بعد). علاوه بر این، در بعضی انواع سوگند نیز تأثیر زمینه اجتماعی دیده می‌شود: سوگندهایی که در پیوند با جیقه (جقه) شاه است، در واقع سوگند به نقش سرو سرافکننده کلاه قجری است.

پربسامدترین سوگندها از این قرار است:^{۳۷}

«به جلال خدا/ ی عالم»: (۱۳/۵، ۱۲/۱۰، ۴۰/۱۸، ۴۷/۹، ۴۷/۲۶، ۵۱/۲۷، ۵۹/۵، ۷۰/۱۱، ۷۲/۲۲، ۷۲/۱۸، ۷۵/۶، ۸۰/۲۹، ۸۵/۱۵، ۸۹/۲۹، ۹۶/۱۵، ۹۹/۱۶ و ...) (۸۰ مورد)؛ «جیقه‌ات را دشمنم»: (۲۷/۱۳، ۹۷/۵، ۹۸/۱، ۹۸/۱۸، ۱۰۴/۱۳، ۱۷۲/۱۹، ۱۷۳/۱۶، ۱۷۵/۱، ۱۸۰/۲۳، ۱۸۳/۲، ۱۸۴/۶، ۲۱۴/۱، ۲۳۵/۱۳، ۲۳۹/۲۴، ۵۱۲/۱۵)؛ «دشمنی به عیسی بن مریم/ روح‌الله کرده‌ام»: (۵۸/۴، ۸۰/۲۶، ۸۵/۲۵، ۸۹/۲۱، ۱۲۱/۸، ۱۵۳/۲۴، ۱۶۸/۲۲، ۱۷۰/۲۵، ۱۸۵/۲۵، ۱۹۵/۲۷، ۲۰۸/۱۰، ۲۰۹/۱۴، ۲۳۸/۵)؛ «به خدای/ جلال خدای هجده هزار عالم»: (۷۳/۳، ۹۸/۱۶، ۱۶۸/۱۶، ۲۰۶/۱۶، ۲۰۷/۲۱، ۲۲۰/۳، ۲۳۶/۳، ۲۷۹/۲۰، ۲۸۹/۳۰، ۴۹۴/۶).

۳-۳. دشنام

دشنام‌ها از پرکاربردترین گزاره‌های قالبی *امیرارسلان* است و ۱۸۸ مورد دشنام خطابی مستقیم بدون شمارش صفت‌های دشنام‌گونه بی‌شماری که نقال در ادامه نام شخصیت‌های منفور داستان آورده- در متن هست که بر زبان شخصیت‌های قصه جاری

شده است. این میزان فراوانی دشنام که «کمتر در زبان قلم راه داشته» (یوسفی، ۱۳۵۸: ۳۰)، به‌ویژه مواردی چون «سیاه نفهم خر»، «درد پدرم»، «گه خوردی» و ... نشان‌دهنده تأثیر نقال از بافت اجتماعی عصر قاجار است و سبک قصه را بیش از پیش به گفتار نزدیک می‌کند.

از میان این دشنام‌ها، بیش از ۸۰ درصد (۱۵۴ از کل) آن‌ها بر حرامزادگی (مستقیم یا کنایی) دلالت دارند و از آن میان عبارت «حرامزاده» بیشترین بسامد را دارد. مارزلف با استناد به اورلند و وارن می‌گوید دشنام در این حوزه معنایی دارای گسترده‌ترین طیف در میان دشنام‌های زبان فارسی است (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۵۱). این مسئله پیشینه‌ای فرهنگی دارد و نمودار پایبندی ایرانیان به نژادگی و اصالت خاندان و اهمیت آن است. در این فرهنگ، دشنام به حریم ناموس (مادر/ خواهر) حساسیت‌برانگیزترین مسئله در تعرض به فرد است.

پربسامدترین دشنام‌ها از این قرار است:^{۳۸}

«حرامزاده»: (۲۰/۱۱، ۲۱/۱۷، ۳۳/۱۲، ۷۲/۱، ۷۵/۲۵، ۷۹/۵، ۸۱/۷، ۸۱/۷، ۸۱/۹، ۸۲/۱۰، ۸۳/۱۰، ۱۰۰/۸، ۱۰۵/۲۰، ۱۴۶/۲۳، ۱۵۴/۲۲، ۱۵۵/۱۱، ۱۵۵/۲۱، ۱۵۵/۳۰، ۱۶۰/۱۵، ۱۶۴/۲۳، ۱۹۹/۱۲، ۱۹۹/۲۴، ۲۰۰/۲۶، ۲۰۰/۹، ۲۵۳/۲۸، ۲۵۳/۳۰، ۲۵۵/۲، ۲۵۶/۹، ۲۶۸/۱۲، ۲۷۵/۱۸، ۲۷۴/۲۵، ۲۸۱/۱۰، ۲۸۷/۱۰، ۲۹۷/۲۹، ۳۱۹/۵، ۳۳۷/۲۰، ۳۶۵/۱۹، ۳۹۷/۵، ۴۴۷/۲۲، ۴۵۱/۷، ۴۶۷/۲۱، ۴۷۱/۴، ۴۷۶/۲۳، ۴۷۶/۱۴)؛ «زن‌جلب»: (۱۸/۲۰، ۲۰/۱۱، ۲۲/۲، ۲۲/۲، ۱۰۰/۲۲، ۱۵۴/۲۰، ۱۸۲/۲۴).

۳-۴. ضرب‌المثل

با اینکه ضرب‌المثل در پیوندی تنگاتنگ با گفتار و کاربرد محاوره‌ای زبان است و *امیرارسلان* بازتابنده این سبک می‌باشد، کاربرد آن در این اثر اندک است و بالطبع باید این کمی کاربرد را از ویژگی‌های سبکی نقیب‌الممالک دانست. یوسفی به‌منظور نشان دادن تأثیر زیاد این جنبه از گفتار در این اثر، بعضی تعبیرهای کنایی را نیز در ردیف مثل‌ها آورده و نمونه‌های بیشتری را گردآوری کرده است (یوسفی، ۱۳۵۸: ۳۱)؛ اما تعبیرهایی چون «تو سگ کدام گله حساب می‌شوی»، «سبیل‌هایش آویخته شد» و «دید

من هرگز به خاک نیفتاده» را نمی‌توان ضرب‌المثل شمرد. در **حسین کرد** نیز سهم ضرب‌المثل‌ها اندک است و مارزلف از تبخّر قصه‌گو در کاربرد فراوان آن در قصه‌های **مشدی گلین خانم** خبر داده است (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۸). ضرب‌المثل‌های به‌کار رفته از این قرار است:

«آب پاکی بر دست کسی ریختن»: (۳۴۱/۱۸)؛ «آب که ریخت جمع نخواهد شد»: (۲۴/۱۶)؛ «از کوزه همان برون تراود که در اوست»: (۱۲/۲)؛ «دریغ از راه دور و رنج بسیار»: (۴۰۵/۴)؛ «دسته‌گل به آب دادن»: (۳۰۵/۱۶)؛ «شتر دیدی ندیدی»: (۲۰۰/۶).

۳-۵. خطاب درونی

یکی از ظرافت‌های نقّال در **امیرارسلان** وصف بعضی درگیری‌های ذهنی قهرمان قصه است. در طول قصه، به‌ویژه آن‌گاه که قهرمان دچار گرفتاری، تردید یا پشیمانی می‌شود با خود سخن می‌گوید. بیان این تردیدها و دودلی‌ها، جزء عامل شخصیت‌پردازی از طریق گفت‌وگو به‌شمار می‌رود و گامی کوچک به‌سوی نوشتار رمانی است. این حدیث‌نفس‌ها گاه به‌صورت کامل بیان می‌شود:

تا اینکه شبی از شب‌ها با خود فکر کرد. گفت: نامرد! من دو ماه است که سلطنت می‌کنم و شب و روز خودم را از عشق این دختر فرنگی نمی‌دانم! لذت سلطنت و مملکتی را که به قوت بازو گرفته‌ام به من زهرمار شده است! نمی‌دانم می‌خورم یا خون جگر ... بیا ای ارسلان! بزن پشت پا بر این تاج و تخت پادشاهی... (۱۰-۵۰/۱).

اما اغلب با تک‌عبارت «نامرد» نه به‌صورت دشنام به کسی، بلکه نهیبی به خود خلاصه می‌شود و در طول قصه، خواننده امیرارسلان را با این تکیه‌کلام می‌شناسد: (نامرد): (۱۲/۱، ۵۰/۱، ۶۶/۱۹، ۶۹/۲۰، ۷۱/۱۵، ۱۴۲/۱۶، ۱۴۲/۲۵، ۱۴۸/۷، ۱۶۹/۲۲، ۱۸۸/۸، ۱۸۹/۷، ۲۰۰/۲، ۲۰۰/۲۰، ۲۰۲/۲۱، ۲۰۶/۲۰، ۲۳۲/۵، ۲۴۵/۶، ۲۴۶/۱۲) (۳۲ مورد).

نتیجه‌گیری

از بررسی و تحلیل گزاره‌های قالبی قصه **امیرارسلان** دریافت‌هایی حاصل شد که در لابه‌لای نوشتار آمد. خلاصه این دریافت‌ها چنین است:

بیشتر این گزاره‌ها، به‌ویژه گزاره‌های قالبی شکل‌دهنده به فضای داستان (توصیفگر)، نشانه غلبه قطب استعاری زبان در *امیرارسلان* است و ویژگی رمانسی این اثر را برجسته می‌کند. سنت ادبی، به‌ویژه شعر و نثر فنی و ادبیات حماسی و بزمی در روایت متن *امیرارسلان* تأثیری چشمگیر داشته و این تأثیر بیشتر در قالب وام‌گیری تصاویر سنتی (به‌ویژه در حوزه تشبیه و استعاره) صورت گرفته است. جلوه‌هایی از فرهنگ عامه و زبان اجتماعی عصر قاجار به‌صورت گزاره‌های قالبی - به‌ویژه در سوگندها (سوگند مکرر به جیقه) و دشنام‌ها - در این اثر نمود یافته است. بسامد فراوان بعضی گزاره‌های قالبی (مانند سوگندها و دشنام‌ها) نتیجه تأثیر بافت گفتاری روایت است. جلوه شکل آرمانی زندگی و ذوق اشرافی که به‌شیوه‌ای قالبی در متن آمده (مانند توصیف بیداری صبحگاهی و آماده شدن برای رزم/بزم) با این میزان تکرار، نتیجه مخاطب خاص و مکرر قصه (ناصرالدین‌شاه) بوده است. حضور فخرالدوله هم در کم و کیف روایت و هم در برآیند کار، یعنی شکل نوشتاری مؤثر بوده است.

این دستاوردها استوارتر خواهد شد اگر دو اثر دیگر نقیب‌الممالک (*ملک جمشید*) و اگر دستیاب شود *زرین‌ملک*) نیز به‌همین شیوه تحلیل، و با یکدیگر مقایسه شود؛ به‌ویژه قصه *زرین‌ملک* که شرایط آفرینش و نگارش آن دقیقاً مانند *امیرارسلان* است و آن را هم فخرالدوله مکتوب کرده است.

پی‌نوشت

1. Ulrich Marzolph
2. "A Treasury of Formulaic Narrative: The Persian Popular Romance *Hosein-e Kord* in Oral Tradition. 14/2:pp. 279-303. (1999).
3. Formula
4. Milman Parry
5. Albert Lord
6. آلبرت لرد در سال ۱۹۶۰م. کتاب معروف خود را با عنوان *The Singer of Tales* منتشر کرد و در آن آرای استادش را به‌همراه یافته‌های خود بازگو کرد. اثری که بعدها جان مایلز فولی از آن به کتاب مقدس نظریه شفاهی (*the Bible of Oral Theory*) تعبیر کرد.

7. John Miles Foley

8. Theme

9. Oral Poetry

10. Gregory Nagy

۱۱. برای یافتن و انتخاب معادلی دقیق جست‌وجو و اندیشه بسیار شد، تعبیرهای دیگری مانند «فرمولواره» که دیگران به‌کار برده‌اند یا «سازه قالبی» نیز بررسی، و سرانجام ترکیب «گزاره قالبی» برگزیده شد.

12. Foley, John Miles. (1988). *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.

13. Olga M. Davidson

14. "A Formulaic Analysis of Samples Taken from the *Shâhnâma* of Firdowsi" in *Oral Tradition*, 3/1-2 (1988): 88-105.

- *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*. Cornell University Press. (1994).

- *Comparative Literature and Classical Persian Literature*. Mazda. (2000).

15. Kumiko Yamamoto

16. Kumiko, Yamamoto. (2003). *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*. Brill Studies in Middle Eastern Literatures 26, Leiden: Brill.

۱۷. برای نقد نظریات این دو محقق نگاه کنید به فهرست منابع: (OmidSalar, 2005) و

(OmidSalar & OmidSalar, 2002).

18. Christophe Balay

19. Hanaway

۲۰. چنان که در ابتدای **سمک عیار** این‌گونه آمده است: «چنین گوید جمع‌کننده این کتاب فرامرز، که ... چنان شنیدم که پیش از مولود رسول - علیه‌الصلوه و السلام - به سیصد و هفتاد و دو هزار سال در شهر حلب پادشاهی بود ...» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۱)، یا در آغاز **حمزه‌نامه** (احتمالاً کتابت شده در قرن هفتم) آمده است: «چنین آورده‌اند در قرون ماضیه در ایران‌زمین به شهر مداین پادشاهی بود ...» (شعار، ۱۳۶۲: ۵۱).

۲۱. این نکته با مقایسه نسخه بی‌شمار بعضی قصه‌های عامیانه فارسی کاملاً روشن می‌شود؛ برای نمونه جعفر شعار در مقدمه **حمزه‌نامه** آورده است که نسخه‌های این اثر «در نحوه نگارش مغایرت کامل» دارند (شعار، ۱۳۶۲: ۳۷). نیز نک. مقدمه **ابومسلم‌نامه** تصحیح حسین اسماعیلی. اما نمونه‌هایی از این گزاره‌های آغازین برای نشان دادن تفاوت‌های **قصه حسین کرد** شبستری: «اما راویان اخبار و ناقلان آثار چنین روایت کرده‌اند که ...» (افشار و افشاری، ۱۳۸۵: ۵۳)؛ **حسین کرد** نسخه مارزلف: «اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین‌گفتار ... بدین گونه روایت نموده‌اند که ...» (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۶)؛ **ملک جمشید**: «راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شیرین‌شکن شیرین‌گفتار چنین

روایت کرده‌اند که ...» (نقیب‌الممالک، ۱۳۲۷: ۳): **حمزه‌نامه**: «چنین آورده‌اند در قرون ماضیه که ...» (شعار، ۱۳۶۲: ۵۱)؛ **اسکندرنامه**: «چنین روایت کند خداوند حدیث که ...» (افشار، ۱۳۴۳: ۱۳).

۲۲. نشانی این گزاره‌ها: «القصة»: (۲۷/۲۲، ۳۲/۱۵، ۳۷/۱، ۴۳/۸، ۵۳/۳۰، ۶۳/۱۰، ۷۱/۹، ۸۴/۱۸، ۱۰۸/۲۳، ۱۱۷/۱، ۱۲۹/۲۱، ۱۸۷/۲۰، ۱۹۱/۱۶، ۱۹۴/۱، ۲۱۰/۶، ۲۱۱/۳، ۲۱۷/۲۲، ۲۲۶/۲۱، ۲۳۳/۱۴، ۲۴۷/۱۵، ۲۶۹/۷، ۲۶۰/۸، ۲۷۱/۲۱، ۲۷۷/۱۴، ۳۰۷/۱۰، ۳۰۸/۱۸، ۳۰۹/۲۳، ۳۱۴/۲۶، ۳۱۶/۲۰، ۳۳۹/۲۹، ۳۴۶/۱۱، ۳۴۸/۲۹، ۳۶۸/۲۱، ۳۷۴/۱۶، ۳۸۱/۱۲، ۳۹۰/۲۳، ۴۲۳/۲۹، ۴۳۸/۱۷، ۴۶۱/۱۸، ۴۷۳/۱۲، ۴۷۸/۱۹، ۴۷۹/۱۵، ۴۹۳/۸، ۴۹۴/۲۱، ۴۹۷/۱۳، ۵۰۳/۱۰، ۵۰۹/۱۸، ۵۱۷/۶، ۵۲۵/۳۰)؛ «الغرض»: (۶۶/۸، ۱۲۳/۲۷، ۵۰۹/۱۶، ۱۲۳/۲۷)؛ «فی الجملة»: (۶۷/۱۵).

23. Beer

۲۴. **قصه حسین کرد شبستری**: «... و این داستان از ایشان به یادگار ماند» (افشار و افشاری، ۱۳۸۵: ۴۳۳)، **حسین‌کرد نسخه مارزلف**: «تا برهم‌زننده لذات بر ایشان بتاخت» (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۴۸)؛ **ملک جمشید**: «تا آنکه سپاه مرگ شهربند وجودشان را مسخر نموده و هادم‌اللذات بر ایشان بتاخت. فسبحان من لایموت» (نقیب‌الممالک، ۱۳۲۷: ۱۵۰).

۲۵. برای نمونه مشابه در نثر فنی نک. خطیبی، ۱۳۷۵: ۲۵۱ به بعد، به ویژه صفحات ۲۵۸-۲۶۳ز

26. Jakobson, Roman

۲۷. بقیه این رده از گزاره‌ها از این قرار است: «آفتاب جهانتاب به امر ملک وهاب سر از دریای آب بیرون آورد و جهان را به نور خود مزین نمود»: (۷۷/۶، ۴۲۸/۲۶)؛ «آفتاب جهانتاب سر از چاهسار مشرق بیرون کشید/ آورد/ برآمد و جهان/ عالم را به نور جمال خود منور ساخت»: (۱۳۴/۱۵، ۲۶۹/۵، ۳۱۳/۲۸، ۳۷۰/۶)؛ «آفتاب جهانتاب/ قرص زرین آفتاب از پس این نه حجاب سر بیرون کشید/ آورد و عالم را به نور منیر خود مزین نمود/ ساخت»: (۴۳۳/۱۹، ۴۹۳/۱۴)؛ «آفتاب خاور به امر ملک داور سر از کوه مشرق بیرون کشید و جهان را از نور جمال خود منور نمود»: (۵۱۵/۱۵)؛ «سلطان روم بر اورنگ آبنوس قرار گرفت و سپاه انجم رو به هزیمت نهاد»: (۶۷/۱۶)؛ «سلطان چرخ چهارم بر اورنگ آبنوس فلک قرار گرفت و سپاه انجم رو به هزیمت نهاد»: (۴۸۰/۲۰)؛ «عروس حجله‌نشین خورشید از پس پرده افق بیرون آمد و بر اورنگ آبنوس قرار گرفت»: (۱۴/۲۱)؛ «قرص آفتاب از مشرق طلوع کرد و جهان را به نور جمال خود منور ساخت/ مزین نمود»: (۶۳/۱۱، ۳۶۳/۲۷)؛ «قرص خورشید جهانتاب از زندان افق بیرون آمد و عالم را به نور منیر خود منور ساخت»: (۴۴۵/۲۰)؛ «قرص زرین آفتاب از پس این نه حجاب بیرون آمد و شاه روم بر اورنگ آبنوسی قرار گرفت، سپاه انجم را یک‌تنه منهزم ساخت»: (۲۹/۱۳)؛ «یکه‌سوار عرصه خاور یک‌تنه خود را بر قلب سپاه انجم زد و شاه انجم با سپاه رو به هزیمت نهاد/ لشکر شام را منهزم ساخت و عالم را به نور خود مزین نمود»: (۳۱۶/۲۱، ۳۹۵/۲، ۴۶۹/۲۱)؛ «یوسف خورشید از زندان افق سر بیرون کرد و بر تخت پادشاهی مصر فلک قرار گرفت و عالم را به نور جمال خود مزین ساخت»: (۸۳/۲۵).

۲۸. این گزاره‌ها در اغلب موارد با این نظم نشان داده می‌شود: «چشم ... بر آفتاب جمال و زلف و خال ... افتاد»: (۱۷/۱، ۳۲/۲۷، ۵۷/۲۰، ۶۱/۱۲، ۸۸/۲۱، ۱۱۷/۱۷، ۱۲۷/۱۰، ۳۹۵/۲۸، ۴۸۴/۱، ۴۹۹/۴، ۵۲۱/۱۴)؛ «تا آسمان / نه فلک مینا رنگ سایه بر زمین افکنده، از بدو خلقت تا کنون مادر دهر قرینه‌اش را نیاورده»: (۳۲/۲۸، ۶۱/۱۳، ۱۲۷/۱۰، ۲۹۲/۲۰، ۳۹۱/۸، ۳۹۵/۳۰، ۴۸۴/۳، ۵۲۱/۱۵)؛ «ثانی سهراب یل»: (۱۲۷/۱۱، ۱۳۸/۱۰)؛ «از حسن و جمال تالی حضرت یوسف»: (۱۲۷/۱۷، ۱۲۷/۱۰)؛ «قد چون سرو آزاد»: (۲۶/۱۶، ۱۲۷/۱۲، ۲۱۰/۲۲)؛ «گردن کشیده»: (۱۲۷/۱۲، ۲۱۰/۲۳، ۲۱۰/۲۳، ۵۲۱/۱۹)؛ «میل گردن»: (۲۹۲/۲۲، ۴۸۴/۵، ۵۲۱/۱۹)؛ «سینه فراخ / پهن»: (۱۶/۲۷، ۱۷/۴، ۱۲۷/۱۳، ۱۵۸/۲، ۲۱۰/۲۲، ۲۹۲/۲۱، ۴۸۴/۶، ۵۲۱/۱۹)؛ «شانه پهن»: (۱۲۷/۱۳، ۲۱۰/۲۲)؛ «بازو قوی / کره بازو»: (۱۷/۴، ۱۲۷/۱۳، ۱۵۸/۲، ۲۱۰/۲۲، ۲۹۲/۲۲، ۵۲۱/۱۹)؛ «کمر باریک»: (۴۸۴/۵، ۵۲۱/۱۹، ۱۲۷/۱۳، ۲۱۰/۱۵۸، ۲۲/۲، ۵۲۱/۱۹)؛ «چهره چون طبق لعل / یاقوت رمانی»: (۱۲۷/۱۳، ۴۸۴/۱۰، ۴۹۹/۹)؛ «قد سرو جویبار زندگانی»: (۱۷/۵، ۱۲۷/۱۴، ۵۲۱/۲۱)؛ «لب چون لعل / بدخشانی»: (۱۲۷/۱۴، ۴۸۴/۷، ۵۲۱/۲۱)؛ «دو چشم چون دو نرگس شهلا»: (۱۶/۲۹، ۱۷/۶، ۱۲۷/۱۵، ۲۹۲/۲۵، ۴۸۴/۶، ۵۲۱/۲۱)؛ «ابرو چون کمان رستم»: (۱۷/۶، ۱۲۷/۱۵، ۲۹۲/۲۵، ۵۲۱/۲۲)؛ «پشت لب را تازه آب بقا سبز کرده»: (۱۲۷/۱۶، ۸۸/۲۵، ۲۶۱/۲۶، ۲۹۲/۲۴، ۳۹۶/۲، ۵۲۱/۲۳)؛ «سنبل زلف چون خرمن مشک»: (۱۷/۹، ۱۲۷/۱۶، ۲۶۱/۲۷، ۲۹۲/۲۶، ۳۹۶/۲، ۴۸۴/۹، ۴۹۹/۸، ۵۲۱/۲۳)؛ «صولت / صلابت رستم»: (۱۶/۲۸، ۵۷/۲۳، ۲۶۱/۲۸، ۳۹۱/۱۱، ۵۲۱/۱۸)؛ «صلابت اسفندیار»: (۱۶/۲۸، ۱۵۸/۲)؛ «اگر مانی نقاش سر از قبر بیرون بیاورد تصویر یک حلقه چشمش را نمی‌تواند بکشد»: (۵۷/۲۱، ۸۸/۲۳، ۲۶۱/۲۴، ۳۹۶/۱).

۲۹. «جوانی دید به سن بیست و هفت سالگی که آثار شجاعت و حرام‌زادگی و مردی از صورتش پیداست؛ چشم‌های کیبود، و موهای زرد و دو سبیل از بناگوش به در رفته، سر و زنج تراشیده، قد بلند و گردن کشیده، سینه فراخ، کمر باریک، بازو قوی، چون اسفندیار رویین‌تن...» (۱۵۸-۱۵۷).

۳۰. نشانی این گزاره‌ها: (۲۶۴/۳۰، ۲۶۶/۲۳، ۳۴۳/۱۷، ۳۴۸/۸، ۴۳۵/۲۹، ۴۶۳/۱۱، ۴۶۵/۲۸، ۴۶۸/۸، ۴۶۸/۲۵).

۳۱. نشانی این گزاره‌ها: (۲/۱۷، ۳۸/۱۲، ۶۰/۹، ۱۰۶/۱۸، ۱۲۴/۱۷، ۱۲۶/۲۰، ۱۹۰/۱، ۱۹۶/۱۷، ۲۳۱/۸، ۲۴۹/۱، ۲۶۵/۱۷، ۳۳۷/۱، ۳۵۱/۱۳، ۴۲۲/۱۲، ۴۲۳/۴، ۴۵۰/۱۸، ۴۸۳/۲۶، ۴۹۸/۷، ۵۳۰/۱۸) (۱۹ مورد).

۳۲. بقیه این رده از گزاره‌ها از این قرار است: «در برآمدن نیر اعظم یعنی آفتاب جهانتاب، ... سر از بستر خواب برداشت / مکمل و مسلح ... بر مرکب کوه‌پیکر سوار شد / سرتاپا غرق دریای آهن و فولاد گردید / ... از سراپرده بیرون آمد»: (۳۹۰/۲، ۳۹۵/۱۰)؛ «در برآمدن آفتاب جهانتاب ... سر از خواب برداشت، دست و رو را صفا داد و چند جامی به رسم صبحی نوشید»: (۲۹/۲۶، ۲۶۰/۱، ۴۹۵/۲۵)؛ «به حمام رفت، زلف و کاکل را شست و خود را آراست»: (۱۱۴/۲۵)؛ «از خواب برخاست و به حمام رفت، لباس پوشید و از عمارت حرم بیرون آمد»: (۶۳/۱۳، ۲۱۷/۹).

۳۳. نشانی بقیه این رده از گزاره‌ها: (۱۲/۱۸، ۲۲/۱۰، ۳۲/۱۲، ۳۲/۲۶، ۳۳/۱۶، ۱۴۶/۲۵، ۲۰/۱/۶، ۲۰/۱/۹، ۲۰/۱/۱۹، ۲۲۲/۱۱، ۲۶۷/۲۵، ۲۷۳/۹، ۳۰۹/۱۴، ۳۱۱/۲۷، ۳۱۴/۲۲، ۳۱۵/۱۶، ۳۱۷/۱۴، ۳۱۹/۴، ۳۲۱/۲۳، ۳۲۴/۲۴، ۳۳۲/۲۴، ۳۴۳/۳۰، ۳۶۴/۵، ۳۸۵/۲۴، ۳۹۰/۱۰، ۳۹۲/۱، ۳۹۵/۱۰، ۳۹۷/۷، ۴۱۲/۲۲، ۴۱۳/۹، ۴۱۷/۲۰، ۴۳۲/۱۶، ۴۴۲/۸، ۴۶۹/۲۶، ۴۷۰/۲۵، ۴۷۱/۲، ۴۷۲/۱۳، ۴۷۴/۲۰، ۴۷۶/۱۹، ۴۷۶/۲۵، ۴۷۹/۴، ۴۸۲/۵، ۴۸۸/۲۴، ۵۱۶/۹، ۵۱۷/۱۵، ۵۱۸/۱).

۳۴ - بقیه این رده از گزاره‌ها از این قرار است: «آتش به جان ... افتاد/ زد»: (۴۰۴/۴، ۴۰۴/۱۶)؛ «آتش به خرمن جانش افتاد»: (۲۴۸/۲۵)؛ «بیهوش شد»: (۲۳۳/۱۴)؛ «تاج بر زمین زد»: (۲۳۴/۱۴، ۲۳۴/۲۴، ۲۸۶/۲)؛ «خاک بر سر کرد»: (۱۵۲/۲۸، ۱۵۳/۶)؛ «دود آهی به جانب گردون رها کرد»: (۲/۲۴)؛ «گریبان جان/ صبوری تا به دامن چاک کرد»: (۲۳۴/۱۳، ۴۰۴/۱)؛ «گیسو پریشان کرد»: (۲۳۴/۱۰).

۳۵ «بادرفنار»: (۴۲۲/۲۳)؛ «به سرعت اجل»: (۲۶۷/۲۳، ۴۶۳/۱۴، ۴۶۶/۲۹، ۴۷۲/۱۳، ۴۸۹/۲۹)؛ «به طریق ران کره شتری»: (۴۰۱/۳)؛ «به طریق گنبد دوار» (سر): (۲۶۳/۲۱، ۳۵۰/۲، ۴۴۷/۱۱)؛ «پلنگ آسا» (پنجه): (۳۱۹/۱۷، ۴۷۱/۱۶)؛ «چون آب حیات» (در تاریکی پنهان شدن/ جان بخشی): (۱۴۱/۱۳، ۱۸۸/۲۱، ۳۲۷/۸، ۴۸۸/۱۷)؛ «چون ارم شلاد»: (۲۶۰/۴، ۳۲۳/۱۷)؛ «چون باد/ صرصر/ مثل ~»: (۵۳/۱۸، ۲۶۹/۱، ۲۶۹/۱۸، ۲۸۳/۳۰، ۴۹۱/۱۳)؛ «چون برق» (سرعت): (۶۹/۲)؛ «چون برگ درخت/ مثل ~» (بر خاک افتادن برای تعظیم): (۳۵/۲۲، ۳۷۰/۱۴، ۴۴۷/۱۳، ۴۹۳/۲۴، ۵۳۵/۱۲)؛ «چون بز کوهی»: (۲۵۸/۱۱)؛ «چون بید موله»: (۱۳/۱۷، ۱۸/۲۸، ۲۶۵/۲۴، ۴۱۸/۲)؛ «چون پارچه کوه»: (۳۱۷/۳۰، ۳۳۳/۲۷، ۴۱۴/۶، ۴۱۷/۲۳، ۴۴۳/۵، ۴۷۰/۱۶)؛ «چون تخته عاج»: (۲۳۱/۸)؛ «چون توپ شکسته/ لب شکسته/ چون صدای ~/ مثل ~ (خندیدن)»: (۳۵۰/۱۰، ۴۴۳/۴، ۴۴۸/۲۳، ۴۶۷/۶)؛ «چون تیر»: (۳۱۸/۹)؛ «چون ثانیه ساعت» (در گردش چشم): (۱۶۰/۸، ۱۶۴/۱۶)؛ «چون چنار سالخورده»: (۴۷۱/۲۰)؛ «چون خنجر» (سیبل/ دندان): (۲۷۳/۱۱، ۴۳۳/۶)؛ «چون خیار تر» (راست ایستادن/ قطع شدن انگشتان/ کمر حریف): (۲۲/۱۰، ۳۳/۱۹، ۱۴۲/۲۹، ۳۱۹/۱۹، ۳۸۵/۲۶، ۳۹۷/۱۱، ۴۱۷/۲۱، ۴۷۱/۱۸، ۴۸۲/۶، ۵۱۷/۲۱)؛ «چون دریا/ ی جوشان» (لشکر): (۳۱۱/۲۴، ۳۱۴/۲، ۳۹۰/۶، ۴۳۷/۲۲، ۴۶۹/۲۶، ۴۹۷/۲۷)؛ «چون دسته سنبل تر»: (۱۲۳/۲)؛ «چون دسته گوگرد» (با نظم و ترتیب): (۳۰/۴، ۸۸/۳۰، ۴۲۳/۲۴)؛ «چون دل عاشقان» (تنگی غار): (۴۷۵/۱۵)؛ «چون دو پارچه کوه»: (۳۱۹/۲۳، ۴۸۲/۵، ۴۸۲/۷، ۴۷۱/۲۰)؛ «چون دو گوی عاج»: (۲۳۱/۱۳)؛ «چون دو نرگس شهلا»: (۱۹۱/۲۴، ۲۷۳/۱۰، ۲۹۲/۲۵، ۵۲۱/۲۲)؛ «چون دیوانه زنجیرگسسته»: (۴۱۸/۳)؛ «چون دیوانگان» (بهت زده): (۱۳۷/۲۱)؛ «چون رستم دستان/ مثل ~»: (۱۶/۲۳، ۱۷۳/۶، ۳۱۷/۱۶، ۴۴۲/۹)؛ «چون رستم/ زال»: (۲۷۳/۱۳، ۲۹۳/۲۳، ۳۴۵/۲۲، ۳۹۰/۹، ۳۹۱/۹، ۳۹۵/۱۷)؛ «چون رعد»: (۳۱۸/۱)؛ «چون سرگین سگ» (سوختن): (۳۲۴/۲۳، ۳۸۶/۱۲)؛ «چون سرو/ آزاد/ روان/ خرامان/ مثل ~»: (۱۲۷/۱۲) (وصف قد)، (۱۴۷/۱۱، ۱۴۹/۲۳، ۱۵۰/۱۳) (از پا درآمدن)، (۲۳۴/۴، ۳۱۸/۲۰، ۴۲۲/۱۴، ۴۳۰/۵، ۴۳۲/۱۳، ۴۴۷/۱۶، ۴۶۶/۱۴، ۴۹۳/۲۰، ۵۰۰/۲۰، ۵۰۱/۱۲، ۵۲۱/۲۱)

(سرو جویبار زندگانی): «چون سندان فولاد» (ضربه مشت): (۱۸/۲۰); «چون سهراب یل / مانند»: (۳۱۸/۲۲، ۳۴۴/۶، ۴۷۰/۱۲); «چون سیلاب / اجل / خون / سیلاب‌وار»: (۱۴۲/۳، ۱۹۰/۴، ۱۹۶/۱۴، ۱۹۹/۳، ۲۴۷/۴، ۳۲۷/۱); «چون سیلاب» (قطرات اشک): (۲۱۹/۲۵، ۲۷۴/۱۴، ۵۰۷/۱۸); «چون سیماب / سیماب‌وار»: (۲۳/۳، ۲۱۰/۲۳); (گوشت بر بدن فربه) (۳۵۱/۱۷); «چون شاخ حجامت» (جسباندن لب‌ها و بوسه گرفتن): (۴۶۷/۱۵); «چون شاخ چنار» (بازوها): (۲۶۳/۲۱، ۳۵۰/۲، ۴۱۳/۲۰، ۴۸۱/۱۴); «چون شاخه بلور»: (۲۱۰/۲۳); «چون شکم ماهی» (آب مواج): (۴۸۲/۱۹); «چون شیر» (سفید): (۴۱۳/۲۰); «چون شیر خشم‌آلوده / خشم‌آلود / نر / شرزه شیر / نره شیر / زخم‌دار»: (۲۱/۱۵، ۱۸/۳۰، ۲۳/۱، ۲۴/۲۵، ۸۹/۱۳، ۱۴۱/۲۶، ۲۰۱/۲۴، ۲۰۳/۲، ۲۳۴/۲۲، ۲۵۴/۸، ۲۸۳/۲۷، ۳۱۸/۱۸، ۳۱۹/۱۶، ۳۲۰/۳، ۳۹۰/۴، ۳۹۰/۱۶، ۴۵۷/۱۰); «چون طاووس مست»: (۱۹۶/۱۸، ۴۲۷/۱۹); «چون طبق لعل» (برافروختگی و زیبایی چهره): (۴۹۹/۹); «چون غزالان وحشی»: (۳۷۷/۵); «چون غول بی‌شاخ و دم بیابانی»: (۲۵۸/۸); «چون قطرات باران»: (۳۶۶/۱۱); «چون کارگاه بوقلمون» (بسیار زیبا): (۹۱/۷، ۱۶۷/۱۱); «چون کره سیماب» (لرزیدن دشت و ...): (۱۳/۱۰، ۱۳/۱۳، ۲۶۵/۱۳، ۲۸۴/۸، ۳۶۵/۱۶); «چون کمان رستم» (ابرو): (۵۲۱/۲); «چون کوره حداد»: (۳۴۹/۷، ۴۸۰/۲۸); «چون گل» (رخسار): (۲۷/۱۸، ۴۲۶/۱۶); «چون گلاب / مثل ~»: (۲۵۸/۵، ۳۲۴/۲۴، ۳۴۹/۱۱، ۴۱۰/۲۳); «چون گنجشک / مثل ~» (پریدن سریع شیر / حالت سوارکار): (۱۳/۱۲، ۱۷۴/۲، ۲۴۵/۷، ۳۱۸/۱۱، ۴۴۳/۲۳); «چون گور منافقان» (تاریکی غار): (۴۷۵/۱۶); «چون لعل بدخشانی» (سرخ‌لب): (۵۲۱/۲۱); «چون مار» (بر خود پیچیدن): (۱۳۸/۳۰); «چون مارگریده» (نهایت اضطراب): (۶۲/۴); «چون ماه / خرمن ماه / قرص قمر / بدر / قرص شب چهارده / یک فلک ماه / مانند ~»: (۱۱/۲، ۱۶۹/۱۹، ۲۵۸/۸، ۲۶۱/۲۶، ۲۶۱/۲۱، ۲۶۵/۱۷، ۳۳۶/۳۰، ۳۳۷/۱، ۳۵۱/۱۵، ۴۲۰/۱، ۴۲۳/۱، ۴۲۳/۵، ۴۳۰/۶، ۴۹۸/۹، ۵۱۵/۱۹، ۵۲۶/۶); «چون ماهی» (غوطه‌ور شدن): (۴۳۴/۱۶); «چون مرغ سبک‌روح / به قوت ~»: (۶۶/۱۰، ۱۴۱/۳۰، ۱۸۹/۱، ۱۸۹/۵، ۳۲۶/۳۰، ۴۷۵/۱۱); «چون مرغ نیم‌بسمل» (تپیدن و اضطراب): (۱۲۸/۲۴); «چون مروارید / دانه مروارید» (اشک): (۲۶۵/۲۵، ۳۴۱/۱۷، ۴۰۳/۲۷); «چون مشعل سوزان / دو کاسه مشعل سوزان»: (۴۰۱/۱۱، ۴۱۳/۲۰، ۴۴۷/۱۱); «چون مشک ناب / خرمن مشک / مشک تر»: (۲۱۰/۲۴، ۲۴۹/۲، ۳۵۱/۱۳، ۴۱۹/۱۰، ۵۲۱/۲۳); «چون موش» (گریختن و پنهان شدن): (۲۰/۱۲); «چون ناخن پلنگ» (دراز شدن ناخن‌ها): (۲۵۸/۷); «چون نخل طوبی»: (۲۱۱/۱۵، ۲۹۲/۲۱، ۴۳۰/۵، ۴۶۶/۱۴، ۴۹۳/۲۱); «چون نقره خام»: (۴۲۲/۱۴); «چون نیشکر» (لاغر): (۴۲۰/۳); «چون هلال یک‌شبه» (مورد اشاره واقع شدن): (۴۲۳/۲۸); «چون یاقوت / یاقوت رمانی» (سرخ‌لب / چهره): (۴۸۸/۶، ۵۲۱/۲۰); «چون یک بهشت غلمان / حور»: (۱۲۳/۳، ۴۳۰/۸، ۴۹۸/۸); «چون یک خرمن سنبل تر»: (۲۹۲/۲۶); «چون یک / دو کاسه خون» (چشم‌ها در اثر گریه): (۴۵/۱۵، ۱۱۱/۱۶، ۳۵۰/۲، ۴۶۷/۱۱); «سپندآسا»: (۲۵۴/۷، ۲۷۶/۲۴، ۴۵۷/۶); «کانه رستم زال یا سام نریمان»: (۵۲۱/۱۸); «کریاس‌وار» (از هم دریدن): (۳۰۶/۲۷); «گویا بهشت عنبرسشت ...»: (۱۱۶/۲);

«گویا سهراب بن رستم است»: (۱۰/۱)؛ «گویا قیامت به پاشده / قیام کرد / برخاست»: (۵۵/۱۲)، (۱۳۸/۳)، (۱۵۰/۱۷)، (۱۸۱/۲۲)، (۲۴۴/۲۱)، (۲۴۴/۱۷)، (۲۸۴/۸)، (۳۷۹/۵)، (۴۱۴/۷)، (۵۲۷/۲۷)؛ «مثل برج زهر مار» (عصبانیت): (۱۰۴/۲۷)؛ «مثل بید» (لرزیدن از ترس): (۱۰۳/۲)، (۱۶۲/۲۳)، (۱۶۷/۶)؛ «مثل خوک تیر خورده»: (۴۵۱/۱۳)، (۱۸۴/۲۳)؛ «مثل دو مشعل سوزان» (چشم): (۲۸۰/۳۰)؛ «مثل دیوانه زنجیری»: (۱۱۱/۲۷)؛ «مثل سنگ سوزن خورده»: (۱۱۵/۱۶)؛ «مثل غار / چون ~» (گشودگی دهان): (۴۴۳/۶)، (۴۴۷/۱۱)؛ «مثل مار زخم خورده» (اضطراب): (۸۷/۱۳)؛ «مثل مرده متحرک» (بهت زده و هراسان): (۱۷۰/۱۵)؛ «مثل مرگب» (سیاهی صورت): (۴۶۷/۱۱)؛ «مثل منار / ~ میل منار» (قد): (۲۶۳/۲۱)، (۳۵۰/۲)، (۴۸۱/۱۴).

۳۶. بقیه این رده از گزاره‌ها از این قرار است: «چنان بر فرقت می‌زدم / بزخم که دونیم می‌شدی / بشوی»: (۲۵۵/۱۳)، (۳۱۲/۳۰)؛ «به زاری زار تو را می‌کشم که مردم ... خون به حال تو گریه کنند»: (۱۸۵/۲۳)؛ «به صورت خرچنگت می‌کنم»: (۴۴۷/۲۴)؛ «کریاس وار از هم بدرم»: (۳۰۶/۲۷).

۳۷. بقیه این رده از گزاره‌ها از این قرار است: «به جان تو قسم است»: (۱۳۱/۱۰)، (۱۹۲/۵)، (۲۲۲/۳۰)، (۲۲۴/۸)، (۲۶۲/۲۳)؛ «به جلال خدا و روح پاک پادشاهان روم»: (۵۲/۹)؛ «به جیقه / انت / ی پدرم / پادشاه»: (۹۰/۲۳)، (۲۸۶/۱۳)، (۳۵۴/۳۰)؛ «به خاج اعظم»: (۱۹/۸۵)، (۱۳۴/۲۹)، (۱۷۱/۱)، (۲۵۵/۲۴)؛ «به خدا / ی عالم»: (۸۵/۲۹)، (۸۷/۱۹)، (۱۰۷/۱۱)، (۱۳۴/۲۶)، (۱۳۶/۲)، (۱۶۸/۲۱)، (۱۶۸/۲۷)، (۱۶۸/۵)، (۱۷۰/۱۹)، (۱۷۴/۱)، (۱۹۳/۲۷)، (۲۰۹/۱۶)، (۲۲۳/۳)، (۲۲۳/۶)، (۲۲۵/۲۳)، (۲۸۱/۲۴)، (۲۹۳/۱۷)، (۳۲۸/۱۸)؛ «به دین و مذهبی / هر مذهبی که داری / دارم»: (۱۲۶/۶)، (۱۶۸/۵)، (۲۰۹/۱۲)، (۲۷۸/۳۰)، (۲۸۷/۶)، (۲۸۷/۸)، (۲۹۳/۲۰)، (۳۹۶/۲۰)، (۴۷۷/۳۸)؛ «به عیسی بن مریم قسم است»: (۸۸/۱)، (۱۶۱/۵)، (۱۷۴/۱۷)، (۵۰۸/۸)؛ «تو را به خدا / و مذهب»: (۸۸/۳)، (۱۲۵/۲۷)، (۱۸۷/۱۰)، (۱۹۵/۱۸)، (۲۰۴/۲۵)، (۲۰۵/۱)، (۲۲۱/۲۲)، (۲۴۳/۱۷)، (۲۷۲/۱۵)، (۲۸۶/۱۹)؛ «به خدای عالم»: (۷۳/۲)، (۲۰۹/۲۱)؛ «دشمنی به جیقه‌ات کرده‌ام»: (۲۵/۲۷)، (۱۵۵/۱۵)، (۱۷۶/۲)، (۲۳۸/۱)؛ «دشمنی به خاج اعظم کرده‌ام»: (۸۰/۱۴)، (۱۵۳/۲۳)، (۱۶۲/۱۲)، (۱۶۹/۸)، (۱۷۵/۴)، (۱۷۵/۲۶)؛ «دشمنی به ذات پاک خدای هجده هزار عالم / و آدم کرده‌ام»: (۱۶۹/۱۴)، (۲۴۳/۳)، (۴۲۸/۱۲)، (۴۵۵/۳۰)؛ «به دین و آیینت / آیینم قسم»: (۲۴۳/۱۲)، (۲۷۹/۲۴)، (۲۸۶/۲۰)، (۲۹۳/۱۹)؛ «به ابلیس / روح ابلیس قسم»: (۲۴۶/۲۶)، (۳۱۲/۴)، (۴۵۵/۶)، (۴۶۱/۲۴)، (۴۸۶/۱۷)؛ «به روح سلیمان بن داوود»: (۲۹۴/۶)؛ «دشمنی به نان و نمکت کرده‌ام که ...»: (۹۸/۲۱)، (۴۲۶/۱۹)؛ «دشمنی به جلال خدا کرده‌ام»: (۳۷۱/۲)؛ «به خدایی که ...»: (۱۳۲/۹)، (۲۰۷/۱۳)، (۲۹۸/۲۷)، (۳۰۷/۸)؛ «به مردان عالم قسم»: (۲۰۰/۵)، (۲۸۶/۲۲)؛ «تو را به جان ملکه»: (۱۰۹/۲۹)، (۲۲۰/۲۷)؛ «نمکت را به حرامی خورده‌ام»: (۱۱/۱۷۴)، (۲۳۵/۸)؛ «به نمکت قسم»: (۱۳/۳۳۲)؛ «به ذات پاک خدا»: (۱۷/۲۸۶)؛ «به کیش و آیینم»: (۲۹۳/۲۵)؛ «به خدای لاشریک له»: (۱۲/۴۶۶)؛ «به غیرت و مردانگی‌ات قسم»: (۱۴/۲۹۳)؛ «به آن کسی که این حسن و جمال را به تو داد»: (۱۵/۲۹۳)؛ «نامرد باشم اگر ...»: (۲۵۶/۲۵)؛ «عیسی بن مریم را دشمنم»: (۱۳/۲۴۲)؛ «دشمنی به سر خداوند کرده‌ام»: (۱۱/۴۵۰)؛ «دشمنی به چشم مستت کرده‌ام»: (۱۴/۲۵۲)؛ «به جان من قسم»: (۲۶/۲۲۲).

۳۸. بقیه این رده از گزاره‌ها چنین است: ۱. **دشنام‌های ناموسی**: «حرامزاده خیره‌سر»: (۳۶۵/۲۵)؛ «حرامزاده واژگون‌کردار/ کج‌رفتار»: (۳۱۸/۲۵، ۴۱۳/۳۰، ۴۷۰/۲۱)؛ «حرامزاده مفسد»: (۱۰۹/۶)؛ «حرامزاده نمک به حرام»: (۹۸/۱۰، ۱۰۰/۶، ۱۰۰/۱۴، ۱۵۴/۱۹، ۲۵۵/۲۹)؛ «درد پدرم»: (۱۸/۶)؛ «سگ حرامزاده»: (۴۶۱/۴)؛ «قحبه»: (۱۷۹/۲)؛ «گنده‌پیر حرامزاده»: (۴۶۲/۱)؛ «مادر به خطای ناپاک»: (۳۳۲/۱۵)؛ «مادرقحبه»: (۴۴۸/۵، ۴۹۰/۱۴)؛ «نارعنا»: (۲۴/۲۸، ۲۵۶/۲۴)؛ «نامرد بی‌غیرت»: (۱۳۵/۱۹)؛ «ولدالزنانی حرامزاده»: (۲۱۴/۴، ۲۶۸/۶، ۴۷۹/۲)؛ ۲. **دشنام‌های غیرناموسی**: «از قحبه/ های فرنگ کمتر(ی)»: (۲۵۵/۱۹، ۴۴۷/۲۱)؛ «بی‌شعور»: (۲۴۵/۸)؛ «جلب گیسوبریده»: (۴۴۵/۱۳)؛ «خانه خراب»: (۲۶۸/۹، ۲۶۸/۹)؛ «زهر مار»: (۱۰۹/۵، ۱۱۵/۲، ۱۶۰/۱۵)؛ «سگ»: (۱۰۵/۲۱، ۴۵۴/۲۲، ۴۴۷/۱۹، ۴۶۳/۳)؛ «سیاه نفهم خر»: (۱۰۵/۲۷)؛ «غلط کرد»: (۱۰۵/۲۳)؛ «کیدى»: (۲۵۵/۱۱)؛ «گه خوردی/ می‌خوری»: (۱۰۵/۲۳، ۴۴۷/۲۴)؛ «گیسوبریده»: (۴۸۶/۱۲)؛ «لچک خراباتیان عالم بر سر(ت)»: (۲۵۶/۲۰)؛ «نامرد»: (۲۵۵/۱۳، ۲۶۳/۲۶، ۲۷۷/۲۵، ۲۸۱/۱).

منابع

- ارجمانی، فرامرزین خداداد. (۱۳۸۵). **سمک عیار**. با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. ج ۸، ج ۱. تهران: آگاه.
- افشار، ایرج (مصحح). (۱۳۴۳). **اسکندرنامه**. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افشار، ایرج، و مهران افشاری (مصحح). (۱۳۸۵). **قصه حسین کرد شبستری**. تهران: نشر چشمه.
- بالایی، کریستف. (۱۳۷۷). **پیدایش رمان فارسی**. ترجمه مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- بیر، جیلین. (۱۳۷۹). **رمانس**. ترجمه سودابه حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). **فن‌نشر در ادب فارسی**. ج ۲. تهران: زوار.
- سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران (تهیه‌کننده). **لوح فشرده کتاب‌شناسی ملی**. نگارش یازدهم.
- شعار، جعفر (مصحح). (۱۳۶۲). **قصه امیرالمؤمنین حمزه**. تهران: کتاب فرزاد.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «نگاهی به طرازالخبار». **نامه بهارستان**. س ۳. ش ۱. صص ۱۲۲-۱۰۹.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۶۹). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». **زبان‌شناسی و نقد ادبی**. راجر فالر، و دیگران. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

- مارزلف، اولریش. (۱۳۸۵). «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی داستان عامیانه حسین کرد». ترجمهٔ عسکر بهرامی. *پیوست قصهٔ حسین کرد شبستری*. تصحیح ایرج افشار و مه‌رمان افشاری. تهران: نشر چشمه.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۳). *ادبیات عامیانهٔ ایران* (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران). به کوشش حسن ذوالفقاری، چ ۲. تهران: نشر چشمه.
- معیرالممالک، دوستعلی. (۱۳۳۴). «رجال عصر ناصری». *یغما*. س ۸. ش ۱۲. صص ۵۵۶-۵۵۴.
- نقیب‌الممالک، محمدعلی. (۱۳۲۷). *ملک جمشید*. تهران: بنگاه مطبوعاتی فهم.
- _____ (۱۳۵۶). *امیرارسلان*. با مقدمه و تصحیح محمدجعفر محجوب. چ ۲. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- _____ (۱۳۷۹). *کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار*. با ویرایش و مقدمهٔ منوچهر کریم‌زاده. تهران: طرح نو.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۸). «امیرارسلان». *دیداری با اهل قلم*. ج ۲. مشهد: دانشگاه مشهد.
- Foley, John Miles. (1988). *Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hanaway, William L. (1991). "Amir Arsalan and the question of genre", *Iranian Studies*. V. 24, p.p 55 – 60.
- Hanaway, William Lippincott, JR. (1970). "Persian Popular Romances before the Safavid Period". Ph.D. diss., Columbia University, In Dissertations & Theses: Full Text [database on-line]; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT 7233423; Accessed March 1, 2009).
- Nagy, Gregory. (2002). *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- Marzolph, Ulrich. (1999). "A Treasury of Formulaic Narrative: *The Persian Popular Romance Hosein-e Kord*". *Oral Tradition*. 14/2.pp 279-303.
<http://journal.oraltradition.org/files/articles/14ii/2_marzolph.pdf> [accessed 9 February 2008].
- Omidshah, Mahmoud. (2005). *The Oral Background of Persian Epic*. Reviewofmedium_being_reviewed_title_of_work_reviewed_in_italics. *Fabula*, 46(1/2).pp 189-192. Retrieved December 15, 2008, from Academic Research Library database. (Document ID: 984544461, accessed March 1, 2009)
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=984544461&sid=5&Fmt=3&clientId=61590&RQT=309&VName=PQD>
- Omidshah, M. & T. Omidshah. (2002). "Narrating Epics in Iran". In Mahmood Omidshah (Ed.). *Jostarhay-e Shahnameshenasi*. Tehran: Bonyad-e Mowghoufat-e Doctor Mahmood-e Afshar. P. 1-32.