نگاهی به جلوه‌های دراماتیک
در شاهنامه فردوسی و خمسهٔ نظامی

دکتر اسماعیل حاکمی والا استاد راهنمای رسالهٔ
استاد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
و مصطفی رئیسی بهان دانشجوی دکتری

(از ص ۱ تا ص ۲۱)

چکیده:

در این مقاله نخست مقدّمه‌ای کوتاه راجع به پیشینهٔ نمایش در ایران آوردیم و سپس به بررسی واژهٔ درام چه از نظر لغوی و چه از نظر اصطلاحی پرداختیم و به تقسیم بندي‌هاي آن که اعمّ از تراژدی و کمدی است اشاره کرده و راجع به هر یک از آنها جداگانه بحث نمودیم. در ادامه به بحث راجع به حماسه پرداخته و وجوه اشتراک و افتراق حماسه و تراژدی را بر شمردیم. پیرامون وجوه افتراق درام و تراژدی نیز بحث کردیم و در پایان راجع به غنا و ویژگی‌های آن سخن گفته و وجوه اشتراک و افتراق غنا، حماسه و تراژدي را تبیین نمودیم. آنگاه وارد مبحث اصلي مقاله شده و تحت دو عنوان "شاهنامهٔ فردوسی و جلوه‌های دراماتیک" و "خمسهٔ نظامی و جلوه‌های دراماتیک" به بحث راجع به آنها پرداختیم. برای تحلیل و بررسی عناصر دراماتیک در شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار را برگزیدیم و بر اساس یکی از الگوهای عناصر درامی به نقد و تحلیل آن پرداختیم. داستان خسرو و شیرین را نیز از خمسه انتخاب نموده و براساس یکی دیگر از الگوهای ساختار نمایشی آن را تحلیل نمودیم و در پایان به نتیجه‌گیری از دو بحث اخیر پرداختیم.

واژه‌های کلیدی: درام، دراماتیک، تراژدی، کمدی، حماسی.

مقدمه :

فرهنگ هر ملت آمیزه‌ای است از آداب و رسوم، افکار، احساسات و اعتقاداتی که در زنجیرهٔ جدائی ناپذیر تعاملات بشری تجلّی می‌یابد. این آداب و رسوم در ابتدا در قالب مراسم آئینی جلوه‌گر شد؛ به طوری که با گذر زمان جوهر نمایش با فطرت آدمی در آمیخت و قدمتی به درازای تاریخ بشریت پیدا کرد. با همین پیش‌فرضِ به ظاهر ساده می‌توان قدمت تاریخ نمایش ایران را در بررسی تاریخ دور و دراز این سرزمین جستجو کرد.

قدیم‌ترین و ساده‌ترین شکل نمایش در دوران اجتماعات قبیله‌ای، سرودها و رقص‌های ستایشی بوده‌اند و پس از پیدایش عنصر کلام، نقّالی به عنوان جایگزینی مطمئن و کارآمد وارد عرصه شد. سرودهای اوستا و مراسمی که مغان برای خواندن این سرودها ترتیب می‌دادند می‌تواند ادّعای وجود عنصر نمایش را در این قبیل مراسم تقویت کند.

بعد از اسلام آنچه به عنوان سند تاریخی از وجود مراسم نمایشی در دست است کتاب تاریخ بخارای ابوبکر نرشخی است که در سال ۳۳۲ هـ ق به عربی تألیف شده است و ابونصر قبادی آن را در سال ۵۲۲هـ. ق به فارسی ترجمه کرده است. در جائی از این کتاب آمده است: "مردم بخارا را درکشتن سیاوش نوحه‌هاست؛ چنانکه در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است ..."۱

در منظومهٔ هفت پیکر نظامی نیز درجائی به اوستادان دستان‌ساز که لعبت بازی (خیمه شب‌بازی) می‌کردند اشاره شده است.

مطرب و پای کوب ولعبت باز — شش هزار اوستاد دستان‌ساز
داد هر بقعه را از آن بهری — گرد کرد از سواد هر شهری
خلق را خوش کنند و خوش باشند — تا به هر جا که رخت کش باشند

(۱۹ - ۱۲۸ به بعد)

سخن پیرامون تاریخچهٔ نمایش در ایران مجالی جداگانه می‌طلبد تا با تدقیق در زوایای فرهنگ و تمدن این مرز و بوم، پرده از اسرار نامکشوف این هنر متعالی برداشته شود.

شاهنامهٔ فردوسی و جلوه‌های دراماتیک

در حسب حال فردوسی آمده است: "کدام طبع را قدرت آن باشد که سخن را بدین درجه برساند که او رسانیده است، در نامه‌ای که زال می‌نویسد به سام نریمان به مازندران در آن حال که با رودابه دختر شاه کابل پیوستگی خواست کرد... من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم!"۱

داستان‌های شاهنامه از لحاظ هیجانی بودن اتفاقات، کشمکش‌های گسترده، مونولوگ‌های باطنی و دیالوگ‌های پرمعنی در نوع خود جالب توجه است. در مکالمه‌های فردوسی می‌توان اضطراب، احساس و اندیشهٔ قهرمان را به عینه مشاهده و درک کرد.

فردوسی می‌خواهد هر آنچه را که وصف می‌کند به نحوی نشان دهد، به نمایش گذارد، تصویر کند و به حوزهٔ محسوسات به ویژه عینیّت بکشاند. علت توجه و حساسیت خارق‌العاده او نسبت به رنگ، نور و سایه روشن تصاویر نیز همین است.۲ (شاهنامه) از لحاظ بیان آتشین عشق، از لحاظ سخنان ژرف و اندوه‌باری که مرگ یک پهلوان و یا سقوط یک سلسله را نشان می‌دهد گاهی پایان یک سمفونی بتهوون و یا یک درام واگنری را به خاطر آدمی می‌آورد.۳

در این مجال به بررسی عناصر درام در یکی از داستان‌های شاهنامه که از مصادیق بارز و کامل تراژدی است می‌پردازیم.

رستم واسفندیار به اتفاق‌نظر سخن‌شناسان ایرانی و خارجی از جملهٔ عالی‌ترین و نغزترین تراژدی‌های جهان است که به هر زبان ترجمه شود شاهکاری در آن زبان خواهد بود.۴ نولدکه خاورشناس معروف آلمانی گفته است: "در این داستان برخورد

دو پهلوان یکی از عمیق‌ترین کشمکش‌های روحی منظومه و یکی از عمیق‌ترین کشمکش‌های روحی در کلیهٔ حماسه‌های ملی دنیا به شمار می‌رود".۵

به تعبیر ارسطو "تراژدی عبارتست از تقلید و محاکات کرداری تام که اندازه‌ای معین و معلوم داشته باشد و] این قید اخیر برای آن است که [ممکن است چیزی تام باشد اما اندازه‌ایی معلوم و معین نداشته باشد. امر تام هم امریست که بدایت و واسطه و نهایت داشته باشد.۶

داستان رستم و اسفندیار مجموعه‌ای است از توالی رویدادهای به هم پیوسته که در ساختار خطی آن به راحتی می‌توان بدایت، واسطه و نهایت آن را ترسیم کرد. در اینجا عناصر درام را در داستان رستم و اسفندیار در دو مبحث بررسی می‌کنیم:۷

۱- پیش درآمد درام ۲- ساخت درام

۱. پیش‌درآمد درام؛ یکی از زیباترین و پرشکوه‌ترین مقدّمه پردازی‌های تصویری فردوسی را در آغاز داستان رستم و اسفندیار می‌توان یافت. این پیش درآمد که در اصطلاح علم بدیع "براعت استهلال" خوانده می‌شود شبیه به همان مقدمه‌ای است که تراژدی پردازان یونان باستان (از جمله سوفوکلوس و اوریپیدوس) و نیز شاعران رومی و بعد از آنها ویلیام شکسپیر انگلیسی در نمایشنامه‌های (رومئو و ژولیت، هنری هشتم و غیره) در پیشانی بعضی از آثار خود می‌گذاردند و منظور آن بود که قبل از شروع نمایش، خلاصهٔ ماجرا و گاهی جنبه تنبّه‌انگیز و نتیجهٔ اخلاقی آن در این پیش‌درآمد به استماع بینندگان برسد.۸

فردوسی در این پیش‌درآمدها، با بکار بردن الفاظی کوتاه و مبهم که عموماً در وصف طبیعت، بهار و یا با مضامین اندرز، فلسفه و توحید است شوق خواننده را برای ادامهٔ مطالعه برمی‌انگیزد. از سوی دیگر با طرح چنین مقدّمه‌هایی، خواننده را برای پذیرش حوادثی که قرار است در جریان اصلی داستان رخ بدهد آماده می‌کند.

داستان رستم و اسفندیار دارای براعت استهلالی ۱۶ بیتی است که با وصف بهار

آغاز می‌شود:

که می‌بود مشک آید از جویبار　　کنون خورد باید می‌خوشگوار
خنک آنک دل شاد دارد بنوش　　هوا پر خروش و زمین پر زجوش

شاعر در انتهای این مقدّمه، خواننده را با جوّ داستان و در حقیقت با نتیجهٔ داستان آشنا می‌سازد. در واقع چکیده و نقاوهٔ داستان رستم و اسفندیار در این سه بیت خلاصه می‌شود:

زبلبل سخن گفتن پهلوی　　نگه کن سحرگاه تا بشنوی
ندارد به جز ناله زود یادگار　　همی نالد از مرگ اسفندیار
بدرد دل و گوش غرّان هژبر　　چو آواز رستم شب تیره ابر

و این نخستین شباهت میان برخی از داستان‌های شاهنامه و درام است.

۲. در ادبیات غرب درام‌های کلاسیک را از نظر ساخت دارای پنج مرحله می‌دانند؛ مرحلهٔ نخستین پردهٔ اول درام است به نام exposition یعنی درآمد. مرحلهٔ دوم درام آغاز لحظات شورانگیز است و نقطهٔ اوج آن را که به درگیری میان دو جبهه می‌انجامد در مرحلهٔ سوم جای می‌دهند. مرحلهٔ چهارم درام پیدایش یک آرامش موقّتی است که در واقع آرامش پیش از طوفان است. مرحلهٔ پنجم که با آن درام به پایان می‌رسد مرحله‌ای است که سرانجام کار درگیری حاصل از دو بینش متضاد غالباً به مصیبت و فاجعه می‌کشد.۹

الف) درآمد؛ که در آن تماشاچیان با موضوع و اشخاص درام آشنا می‌شوند. در داستان رستم و اسفندیار، بخشی از درآمد داستان در پیش درآمد یا مقدّمه داستان نهفته است. در این مقدّمه، خواننده با شخصیت‌هایی چون اسفندیار و رستم آشنا می‌شود و از فاجعهٔ دردناکی که در انتظار اسفندیار است نیز آگاه می‌گردد.

از دیگر مواردی که می‌توان آنها را ذیل عنوان "درآمد" جای داد بیت آغازین داستان است که به معرّفی منبع و مأخذ داستان می‌پردازد:

که برخواند از گفتهٔ باستان　　زبلبل شنیدم یکی داستان

و همچینن بیت سوم که مادر اسفندیار را معرفی می‌کند:

گـرفته شب و روز انـدر بـرش　　کـتایون قـیصر کـه بـد مـادرش

و بدینسان خواننده در خلال ۵۰ بیت اول داستان با شخصیت‌هایی چون کتایون، لهراسب شاه، ارجاسپ شاه، گشتاسب، جاماسپ، زریر و رستم آشنا می‌شود. ضمن آنکه کاملاً در جریان وقایع احتمالی کلّ داستان قرار می‌گیرد؛ اینکه اسفندیار از تعلّل گشتاسپ در سپردن تاج به وی خشمگین است و قصد تمرّد دارد. گشتاسپ نگران می‌شود و از جاماسپ، فال گوی دربار، طالع وی را می‌جوید که

کـــزان درد مـــا را بـــباید گـــریست　　ورا در جهان هوش بر دست کیست

(۴۷)

و جاماسپ پاسخ می‌دهد:

به دست تـهم پـور دسـتان بـود　　ورا هـــوش در زاولســـتان بـــود

(۴۹)

ب) مرحلهٔ دوم درام آغاز لحظات شورانگیز است؛ دراین مرحله، هیجان درام آغاز می‌شود و تماشاگر منتظر است تا شاهد کشمکش تصاعدی یا پیش‌بینی شده باشد. نقطهٔ آغازین این مرحله در داستان رستم و اسفندیار، آنجاست که اسفندیار پس از دیالوگی کوتاه با مادرش کتایون به نزد گشتاسپ می‌رود و پدر آگاه می‌شود که فرزند جویندهٔ گاه شده است.

کـه فـرزند جـویندهٔ گـاه شـد　　سیم روز گشتاسپ آگـاه شـد

همی تاج و تخت آرزو آیدش　　همی در دل اندیشه بفزایدش

(۲۸)

وقتی گشـتاسپ، فـال گـوی دربـار را فـرا مـی‌خوانـد، هـیجان خـوانـنده از ایـن عکس‌العمل گشتاسپ افزایش می‌یابد و می‌خواهد هر چه زودتر از دلیل این کار آگاه شود. با اطّلاع یافتن از پیشگویی جاماسپ، هیجان خواننده نیز کاهش می‌یابد و این سیر افزایش و کاهش هیجان خواننده در طول داستان ادامه می‌یابد. باید توجه داشت

که وقتی صحبت از لحظات شورانگیز در درام می‌شود (آنهم به عنوان یکی از مراحل درام)، منظور هیجانات و لحظات شورانگیز ساده و واحد است. در یک داستان ممکن است چندین حادثه شورانگیز وجود داشته باشد که لزوماً در یک خط سیر طولی قرار نمی‌گیرند. بلکه هیجاناتی مدّنظر است که از جایی آغاز و به جایی خاتمه پیدا می‌کنند. فی‌المثل در این داستان، رفتن اسفندیار نزد گشتاسپ و اندیشناک شدن گشتاسپ و فرا خواندن جاماسپ آغاز هیجان است وخوابیدن شتر پیشرو قافله بر سر دو راهة دژ گنبدان و زابل که نقطة اوج این هیجان است خاتمة آن محسوب می‌شود. در حقیقت در این نقطة خاتمه است که احتمال درگیری میان دو شخصیت اصلی داستان شکل واقعیت به خود می‌گیرد.

ج) مرحلة سوم، نقطة اوج است که به درگیری میان دو جبهه می‌انجامد؛ سیر لحظات شورانگیز و هیجانی داستان در جایی خاتمه پیدا می‌کند که احتمال درگیری، صورت واقعیت به خود می‌گیرد. اما در جایی که این احتمال به واقعیت صرف ختم می‌شود نقطة اوج داستان شکل می‌گیرد. اوج هر حادثة داستانی نیز دارای آغاز و پایانی است. در داستان رستم و اسفندیار، اوج داستان از آنجا آغاز می‌شود که اسفندیار در طیّ دیالوگی با برادرش پشوتن از پذیرفتن دعوت رستم به ایوانش اظهار پشیمانی می‌کند و به آنجا خاتمه پیدا می‌کند که در پایان نخستین دیدار رستم واسفندیار، اسفندیار در پاسخ به رستم که او را به خان و سرای خویش دعوت می‌کند.

که تخمی که هرگز نروید مکار — چنین گفت با او یل اسفندیار
چو من تاختن را ببندم کمر — تو فردا ببینی ز مردان هنر
بایوان شو و کار فردا بسیج — تن خویش را نیز مستای هیچ
چنانم چو با باده و میگسار — ببینی که من در صف کارزار

نتیجهٔ این اوج، شروع درگیری است که بین دو شخصیت اصلی داستان رخ می‌دهد.

د) مرحلهٔ چهارم درام، پیدایش یک آرامش موقّتی است که درواقع آرامشی پیش از طوفان است؛ این آرامش کوتاه و گذرا، پتانسیلی قوی جهت بروز حادثه و فاجعهٔ نهایی است. در حقیقت مصداق همان مَثَل یک گام به پس و دو گام به پیش است.

اکنون در داستان رستم و اسفندیار به نقطهٔ اوج که آغاز درگیری است رسیده‌ایم. این سیر تصاعدی از نقطهٔ صفر تا اوج، باعث یکنواختی سیر حوادث شده است. لذا شاعر با تمهیدی خلّاقه و هنرمندانه به خواننده فرصت تنفّس و درک و تحلیل آنچه را که تاکنون خوانده است می‌دهد. این فرصت همان آرامش قبل از طوفان است. در این فرصت، خواننده دچار تعلیق و اضطراب می‌شود و هر لحظه منتظر است تا فاجعهٔ داستان رخ دهد. تعلیق عامل اصلی برای جلب توجّه خواننده نسبت به رویدادهای داستان است. در داستان رستم و اسفندیار، وقتی رستم پس از شنیدن پیام اسفندیار از زبان بهمن به سراغ او می‌رود و همینطور زمانیکه اسفندیار دعوت رستم را برای مهمان شدن می‌پذیرد خواننده انتظار دارد که اسفندیار از یکدندگی و لجاجت دست بردارد و به احترام شخصیت رستم راه دیگری جز به بند کشیدن وی در پیش بگیرد. در همهٔ این مراحل، بظاهر آرامشی وجود دارد اما در واقع، این آرامش تمهیدی است که از سوی شاعر اندیشیده شده تا خواننده را آماده پذیرش فاجعه نماید.

ه) مرحلهٔ پنجم که با آن درام به پایان می‌رسد مرحله‌ای است که سرانجام درگیری حاصل از دو بینش متضاد غالباً به مصیبت و فاجعه می‌کشد؛ "فاجعه در یک اثر دراماتیک ماحصل تمام کشمکش‌ها و فعل و انفعالاتی است که بر اثر بروز بحران در دل یک پاره رویداد روی می‌دهد و خود را از جمیع لحظات آن بیرون می‌کشد و بر فراز وقایع نمایش می‌نشاند. بنابراین فاجعه، نقطهٔ اوج بحران است".۱۱

گفتیم که اسفندیار در پایان نخستین جلسهٔ دیدار خود با رستم، وی را به رزم فرا می‌خواند و این پایان نقطهٔ اوج است. این نقطهٔ اوج که پس از این بر شدّت آن افزوده می‌شود نهایتاً موجد فاجعه و مصیبت می‌گردد. در حقیقت شخص محوری داستان را به سمت و سویی سوق می‌دهد که از آن گریزی نیست و وی را به نقطه‌ای می‌کشاند که

نشانه‌گاه تیر تقدیر است. در داستان رستم و اسفندیار، مرگ اسفندیار فاجعه‌ای است که نتیجهٔ همه کشمکش‌هایی است که بین وی و گشتاسپ و کتایون و پشوتن و بین وی و رستم روی داده است و پس از تبدیل شدن به بحران و سیر صعودی پیدا کردن، در نهایت منجر به وقوع فاجعه شده است.

از آنچه گذشت نتیجه می‌گیریم که شاهنامه به عنوان یک منبع عظیم حماسی دارای گنجینه‌ای از منظومه‌هایی است، که هر یک به تنهایی می‌توانند حامل همهٔ عناصر درامی باشند که در ادبیات نمایشی غرب وجود دارد. تنها تفاوت این داستان‌ها با درام (در معنای واقعی) این است که درام و تراژدی از ابتدا برای نمایش نوشته می‌شوند؛ حال آنکه داستان‌های شاهنامه نمونه‌های شعر نقلی و روایی هستند و به جای درام و تراژدی باید آنها را دراماتیک و تراژیک نامید. یک اثر دراماتیک حامل عناصر درامی و یک اثر تراژیک حامل مایه‌های تراژدیست.

خمسهٔ نظامی و جلوه‌های دراماتیک

یوری نیکلایویچ پدر خاورشناسی شوروی در سال ۱۹۲۶ در انجمن ادبی ایران راجع به نظامی چنین گفته است: "اساتید من که در لنینگراد هستند عقیده دارند که تاکنون شاعری به پایه و مایهٔ حکیم نظامی در بشر و در تمام عالم قدم به عرصهٔ وجود نگذاشته است"۱۲

نظامی به عنوان یکی از داستان‌پردازان بزرگ ادب فارسی، شاگرد برجستهٔ فردوسی در مکتب داستان سرایی است. نظامی خود با صراحت در جای جای خمسه به این مطلب اشاره کرده است.

که آراست روی سخن چون عروس — سخنگوی پیشینه دانای طوس
بسی گفتنی‌ها که ناگفته ماند — در آن نامه کان گوهر سفته راند
بگفتی دراز آمدی داستان — اگر هر چه بشنیدی از باستان
همان گفت کز وی گزیرش نبود — نگفت آنچه رغبت پذیرش نبود

که حلوا بـه تـنها نشـایست خـورد　　دگـــر از پـی دوسـتان زلّـه کـرد
قـــلم دیـدهها را قـلم در کشـید　　نـظامی کـه در رشـته گـوهر کشـید
که در درّ نشاید دو سـوراخ سـفت　　مگـوی آنـچه دانـای پـیشینه گـفت
کـــه از بـاز گـفتن بـود نـاگـزیر　　مگـــر درگـذرهای انـدیشه گـیر

(شرفنامه، ۱۱۸-۷ به بعد)

نظامی خود را وارث فردوسی می‌داند و معتقد است که طلب فـردوسی بـه او می‌رسد.

خوری هم به آیـین کـاوس کـی　　ز کاس نظامی یکـی طـاس مـی
حـق شـاهنامه ز مـحمود بـاز　　ستانی بدان طاس طـوسی نـواز
تـرا در سـخا و مـرا در سـخن　　دو وارث شمار از دو کـان کـهن
حق وارث از وارث آید درست　　به وامی که نا داده باشد نخست

(اقبالنامه، ۱۴-۷ به بعد)

اگر به این ادّعای نظامی با دقت بیندیشیم، درمـی‌یابیم کـه وی وارث هـمهٔ آن خصایصی است که در فردوسی به عنوان یک شاعر و داستان پرداز بزرگ زبان و ادب فارسی وجود دارد و در حقیقت شاگردی نظامی در رهگذر همین ادّعا قابل توجّه و بررسی است. آنچه تاکنون نظامی را به عنوان یک چهرهٔ شاخص ادبی در ایران و جهان بر سر زبان‌ها نگاهداشته است، پرداختن وی به داستان‌های غنایی و ارائه سبکی نو و بدیع در هر یک از این منظومه‌ها است. یکی از منظومه‌های باوقار و دلنشین نظامی، داستان خسرو و شیرین است. از آنجاکه نظامی در هنگام سرودن این منظومه در سنین جوانی بوده و سری پرشور و دلی شیدا داشته است از تمام قوای خلّاقهٔ خویش در تنظیم و پرداخت این داستان بهره برده و اثری جاودانه به یادگارگذاشته است. نظامی این اثر را پوستی می‌داند که مغز جان وی را در برگرفته است.

بـــرو بـیتی نشـانی بـاز بسـتم　　طلسم خـویش را از هـم گسسـتم
ببیند مغز جانم را در این پـوست　　بدان تا هر که دارد دیدنم دوست

ز هر بیتی نداخیزد که ها او! پس از صد سال اگر گویی کجا او

(خسرو و شیرین، ۱۰۲- ۶۱)

در این مجال به بررسی عناصر و عوامل ساختار نمایشی (دراماتیک) داستان خسرو شیرین می‌پردازیم. "ساختار نمایشی عبارت از تعداد معینی از اصول و قواعدی است که به منظور ایجاد حالات و اثراتی خاص باید به کار برده شود تا آن نتایج به دست آید. به عبارت دیگر، اگر نمایش و یا هر اثر دراماتیک دیگر را مشتمل بر دو جزء داستان و ساختار نمایشی آن بدانیم، داستان بیشتر از تخیّل نویسنده نشأت می‌گیرد و ساختار نمایشی ناشی از تمهیدهایی است که او برای موثرکردن اثرات آن به کار می‌برد."۱۳ این عوامل عبارتند از: تعریف، هماهنگی، آشفتگی، کشمکش، پیچیدگی، بحران، تعلیق، فاجعه.۱۴

۱- تعریف؛ قسمتی از شروع نمایش است که به معرّفی اشخاص عمدهٔ بازی، موضوع مورد اختلاف و تبیین حال و هوا و فضایی می‌پردازد که وقایع نمایشنامه در آن جریان خواهد یافت. تعریف در واقع تا حدودی معادل مقدّمه در یک رساله است.۱۵ این واژه معادل exposition است که به "درآمد" نیز ترجمه شده است. در بحث "شاهنامهٔ فردوسی و جلوه‌های دراماتیک" راجع به این مطلب سخن رفته است. "تعریف" دارای همهٔ آن خصوصیّاتی است که "پیش درآمد Prolog " و "درآمد" exposition در ادبیات نمایشی غرب دارند. ذکر این نکته ضروری است که حیطهٔ جغرافیایی عامل تعریف مانند پیش درآمد و مقدّمه در آغاز نمایشنامه و رساله نیست؛ بلکه در طول نمایشنامه و منظومه ساری و جاریست. اصولاً بدون تعریف نمایشنامه چونان لاشه‌ی مردار است که نمی‌تواند خود را بشناساند. "تعریف که همانا دادن اطلاع به تماشاکن است جزئی است لایتجزّا از جمیع لحظات نمایش که در سرتاسر طول آن بی‌وقفه جریان دارد و هیچگاه قطع نمی‌شود."۱۶

داستان خسرو و شیرین با پیش‌درآمد ۱۳ بیتی آغاز می‌شود که سرشار است از استعارات و کنایات بدیع و همین عامل، درک ارتباط این بخش را با تنهٔ اصلی داستان

دشوار می‌سازد. علیرغم این عوامل، ابیاتی وجود دارد که می‌توان در خلال آنها با موضوع و شخصیّت عمدهٔ منظومه آشنا شد. نظامی از خداوند می‌خواهد تا عروس طبعش را مبارک روی گرداند و خلایق:

کلید بند مشکل‌هاش دانند　　مفرّح نامهٔ دلهاش خوانند
که خود برنام شیرینست فالش　　به چشم شاه شیرین کن جمالش

(۱۱غ۹-۱)

نظامی پس از این پیش‌درآمد در طیّ بیش از پانصد و پنجاه بیت به موضوعاتی از قبیل: توحید باری، توفیق شناخت، طلب آمرزش، نعت رسول، سابقهٔ نظم کتاب، ستایش طغرل ارسلان و اتابک اعظم، مدح شاهان، عشق و مسائلی پیرامون نظم این کتاب می‌پردازد. غالب موضوعاتی که ذکر شد پرداختن به آنها جزو سنّت منظومه‌پردازی در قرون متقدّم بوده است و فرض غلطی است اگر گمان کنیم که بااصل داستان (آن‌گونه که در ساختار نمایشی یک اثر مطرح است) ارتباط دارد؛ یعنی در قالب تعریف، از هیچیک از موضوعات بالا نمی‌توان اطّلاعی راجع به چند و چون داستان و جزئیات آن غَرْس کرد. نظامی در بیت آغازین داستان به معرفی ناقل اصلی که منبع اخذ داستان بوده است می‌پردازد.

که بودش داستان‌های کهن یاد　　چنین گفت آن سخن‌گوی کهن‌زاد

(۱۴-۱)

آنگاه به ترتیب وقوع حوادث به معرفی شخصیت‌ها، رفتار وکردار ایشان، مکان و تا حدودی زمان داستان می‌پردازد. داستان با پادشاهی هرمز شروع می‌شود و با تولّد خسرو پرویز و معرفی بزرگ امید ادامه می‌یابد.

۲- هماهنگی؛ منظور از هماهنگی در یک متن نمایشی ترکیب اشخاص بازی و در کنار هم قرار دادن ایشان است. به طریقی که آشفتگی حاصل شود و براساس خصوصیات ویژهٔ ایشان هر لحظه بر این آشفتگی دامن زده شود تا آنکه سرانجام پس از طی مراحل معین به نتیجه‌ای که در نظر داشته‌ایم برسیم. در یک هماهنگی کامل،

اشخاص بازی باید در جمیع جهات خصوصاً خلق و خو بایکدیگر متفاوت باشند.۱۷ نظامی در ابتدای داستان، خسرو و پرویز جوان و عشرت طلب رادر طیّ حادثه‌ای در مقابل هرمز مقیّد به دین و دهش قرار می‌دهد. خصوصیات رفتاری این دو، چنان حسّاس و شکننده ترسیم شده است که وجود یکی نفی دیگری است. خسرو در دهی نزدیک صحرای شکار، عشرت شبانه ترتیب می‌دهد و گران جانان خبر به هرمز می‌برند که وی دوش بی‌رسمی نموده است. همین عامل سبب می‌شود که هرمز فرزند را سیاست نماید و این اولین آشفتگی است که از ترکیب درست و هماهنگ دو شخصیت منظومه به وقوع می‌پیوندد. هر چند این هماهنگی از نوع هماهنگی کامل نمی‌باشد ولی برای آغاز راه و شناسایی شخصیت داستان در ذهن خواننده کافیست.

نمونهٔ یک هماهنگی کامل در داستان خسرو و شیرین، تقابل بین خسرو با فرهاد است. دو شخصیّت عمده با دو پایگاه اجتماعی و دو منش و رفتار کاملاً متفاوت در برخورد با موضوعی واحد دچار آشفتگی می‌شوند و پس از کشمکش‌های فراوان به بحران می‌رسند و این بحران به فاجعه منتهی می‌شود.

و بالاخره کامل‌ترین نوع هماهنگی در داستان خسرو و شیرین، در کنار هم قرار گرفتن دو شخصیت اصلی داستان یعنی خسرو و شیرین است. همانگونه که پیش از این گفته شد "در یک هماهنگی کامل، اشخاص بازی در جمیع جهات اعمّ از سنّ، جنس، پایگاه اجتماعی و خلق و خو با یکدیگر متفاوت هستند.۱۸ و این تفاوت‌ها را به عینه می‌توان دراین دو شخصیت مشاهده کرد.

۳- آشفتگی؛ همانطور که گفته شد آشفتگی زاییده یک هماهنگی درست است. کیفیّتی که بر اثر آن نوعی شوریدگی، بی‌قراری، پریشانی و هرج و مرج بر احوال موجود آشفته استیلا می‌یابد وتعادل ارگانیزم وی را بر هم می‌زند. در فرآیند خلق آثار دراماتیک، آشفتگی -که آن را بحران نهفته نیز می‌توان گفت - نقطه‌ای است که مسیر وقایع عادی راتغییر می‌دهد؛ تعادلی راکه حاکم بر اوضاع بوده است بر هم می‌زند و در مسیر حوادث جدید می‌اندازد.۱۹

خسرو با شنیدن دلدادگی فرهاد و سرسختی او در راه عشق دچار آشفتگی می‌شود و به کشمکش با وی روی می‌آورد. شیرین نیز پس از اطّلاع از ازدواج خسرو با مریم تعادل ارگانیزم خویش را از دست می‌دهد و دچار روان پریشی می‌گردد و همین عامل وی را در برخورد با خسرو محتاطتر می‌کند و به نوعی، در برخورد با وی به کشمکش خاموش متوسّل می‌شود.

۴- کشمکش؛ نوعی موقعیّت است که بر اساس آن بحران پدیدار می‌شود، گسترش می‌یابد و به اوج می‌رسد و خود مبنایی می‌شود تا کشمکش بعدی از آن ناشی شود.

وقتی خسرو از مناظره با فرهاد عاجز می‌شود از وجاهت و قدرت سیاسی خویش استفاده می‌کند و وی را تکلیف مالایطاق می‌نماید.

فکند الماس را بر سنگ بنیاد — گشاد آنگه زبان چون تیغ پولاد
که مشکل می‌توان کردن بدو راه — که ما را هست کوهی بر گذرگاه
چنانک آمد شد ما را بشاید — میان کوه راهی کند باید
که کار تست و کار هیچ‌کس نیست — بدین تدبیر کس را دسترس نیست

(۵۶- ۳۰ به بعد)

و فرهاد این تکلیف را با این شرط که در صورت انجام آن، خسرو ترک شیرین بگوید پذیرفت. در حقیقت با پذیرش فرهاد کشمکش داستان وارد مرحلهٔ حسّاس و واقعی خود می‌شود و وقتی کشمکش به اوج خود می‌رسد.

همی برّید سنگی بی‌ترازو — به کوه انداختن بگشاد بازو
یکی برج از حصارش پاره کردی — به هر خارش که با آن خاره کردی
کز آن آمد خلایق را شکوهی — به هر زخمی ز بار افکند کوهی

(۵۷- ۳ به بعد)

گفتیم که شیرین پس از آنکه تعادل روانی خویش را با شنیدن خبر ازدواج خسرو با مریم از دست می‌دهد دچار آشفتگی می‌شود و به کشمکش خاموش دست می‌یازد؛

آنجا که خسرو دردمندانه شاپور را به شفاعت نزد شیرین می‌فرستد، شیرین :

که از خود شرم دار ای از خدا دور — به تندی بر زد آوازی به شاپور
کفایت کن تمام است آنچه گفتی — مگو چندین که مغزم را برفتی

(۵۱- ۱۷غ۱۶)

و بدینسان کشمکش خسرو و شیرین شکل می‌گیرد؛ به طوریکه با اندکی دقّت می‌توان به این نتیجه رسید که آشنایی فرهاد با شیرین و دلباختگی‌اش به وی حاصل این کشمکش است.

۵- پیچیدگی؛ که از آن به عقده و گره افکنی نیز تعبیر شده است، همیشه با گره گشایی همراه است. ارسطو در فن شعر می‌گوید: "عقده به آن قسمت از تراژدی می‌گویم که از اول تراژدی آغاز می‌شود و سرانجام منتهی می‌گردد به دگرگونی و تبدّل حال؛ به سعادت یا شقاوت. و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این دگرگونی شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد عقده گشایی اصطلاح می‌کنم."۲۰ در نمایشنامهٔ هر مسئله و هر نکته‌ای ضمن کشمکش بیان می‌شود؛ یعنی نمایش با به کار گرفتن عامل پیچیدگی، موجبات گسترده شدن کشمکش را در جهتی دیگر فراهم می‌آورد.۲۱

شیرین برای دیدن هنرنمایی فرهاد به کوه بیستون می‌رود و اسبش سقط می‌شود. قبل از آنکه هر دو از بالای کوه سقوط کنند فرهاد:

ز جا برداشت و آسان کرد کارش — به گردن اسب را با شهسوارش
که موئی بر تن شیرین نیازرد — به قصرش برد از آنسان ناز پرورد

(۵۸- ۳۸غ۳۷)

این خبر به گوش خسرو می‌رسد و نزدیکی این دو را خطری برای وصال خود می‌بیند. لذا کشمکش بین وی و فرهاد به مرحلهٔ پیچیدگی می‌رسد و گره حاصل از این واقعه، جریان را به سمت و سوی بحران سوق می‌دهد.

پس از مرگ مریم خسرو بار دیگر ابراز تمایل می‌کند تا به شیرین نزدیک شود. اما

شیرین کماکان بر سر تصمیم خود مصمّم است و حاضر نیست بدون مهر و کابین به خواستهٔ خسرو تن در دهد. ظاهر داستان حکایت از این دارد که با مرگ مریم کشمکش‌ها برطرف می‌شود اما عدم تمکین شیرین نسبت به خواستهٔ خسرو، خسرو را به تصمیمی دیگر وا می‌دارد که این تصمیم، کشمکش را پیچیده‌تر می‌کند.

نهاد اندیشه را بر چارهٔ کار — چو عاجز گشت ازآن ناز به خروار
به رهواری همی راند خرلنگ — که یاری مهربان آرد فرا چنگ

(۶۲- ۱۹غ۱۸)

۶- بحران؛ بحران اندر لغت یونانی، لفظی است شکافته از چیره شدن یک خصم به خصم دیگر، از بهر آنکه همچنان که دو خصم مدتی بر یکدیگر چیرگی جویند وهرگاه که فرصت چیرگی یابند، اینکه چیره شود در حال کار خویش بکند و هیچ مهلت ندهد.۲۲ بحران به وقایع نمایش شدت می‌دهد و با ایجاد درگیری عاطفی، میزان هیجان خواننده رابالا می‌برد. بحران حاصله در هر داستان بر اثر اقدامات شخص بازی محوری و درگیری‌های مداوم او با عوامل مخالف یعنی با موانع و پیچیدگی‌هایی که در مسیرش قرار می‌گیرد به نقطه اوج می‌رسد.۲۳

فرهاد اکنون به پایمردی عشقی راستین، کمر کوه را به ستوه آورده و با سعی مجدّانه تیشه بر ریشه کوه می‌زند. واقعهٔ در آغوش کشیدن اسب معشوق قدرت او را مضاعف ساخته است. این در حالی است که خسرو از همه جریانات آگاه است.

که چون فرهاد دید آن دلستان را — خبر دادند سالار جهان را
به هر زخمی ز پای افکند کوهی — درآمد زور دستش راشکوهی
ز سنگ آیین سختی برگرفته است — از آن ساعت نشاطی درگرفته است

(۵۹- ۵ به بعد)

اینجا نطفهٔ بحران شکل می‌گیرد. خواننده می‌تواند به مدد آنچه تاکنون خوانده است، ادامهٔ داستان را به محک حدس و گمان بسپارد. اکنون دیگر خسرو مستأصل شده و جهت تدبیر این کار به پیران هشیار پناه می‌برد.

شیرین با ردّ خواهش خسرو مانعی در راه کامیابی وی ایجاد می‌کند. گره این واقعه هر لحظه محکم‌تر می‌شود تا اینکه خسرو تصمیم می‌گیرد تا با شکّر اصفهانی وصلت کند. این واقعه برای شیرین در حکم بحرانی است که می‌تواند عواقبی وخیم به دنبال داشته باشد. بحرانی که او را منزوی می‌سازد، به نوحه‌گری وا می‌دارد و از خداوند می‌خواهد که وی را از این غم خلاص دهد.

چو آب چشم خود غلتید بر خاک — چو خواهش کرد بسیار از دل پاک
کلیدش را برآورد آهن از سنگ — فراخی دادش ایزد در دل تنگ

(۶۵- ۹۷غ۹۶)

۷- تعلیق؛ تعلیق در یک اثر نمایشی همانا سرانجام کشمکشی است که دو جناح متخاصم آغاز کرده‌اند. و با نشان دادن گوشه‌هایی از توانایی‌هایی بالفعل و امکانات بالقوهٔ خود موجبات پیش‌بینی نتایج را در ذهن تماشا کن فراهم می‌آورند.۲۴ واژه suspense در فارسی به کلماتی چون تعلیق، دلهره و اضطراب ترجمه شده است.

وقتي خسرو با پیران هشیار دربار خود به مشورت می‌نشیند تا برای رفع مشکل پیش آمده از سوی فرهاد تدبیری بیندیشند، خوانندهٔ مضطراب و نگران است که چه پیش خواهد آمد!؟ تعلیق، در واقع واکنش روانی خواننده نسبت به وقایع و رویداد داستان است. و تا زمانیکه واقعیت مطلب برایش روشن نشود معلّق و پا در هوا خواهد ماند.

گفتیم که خداوند به خواهش‌ها و تضرّع شیرین نظر عنایت افکند. خسرو به بهانهٔ شکار، سوی قصر شیرین می‌رود و دیالوگی طولانی امّا دلنشین بین وی و شیرین برقرار می‌شود. در طول این دیالوگ، خواننده، دلواپس و نگران در پی سر درآوردن از نتیجهٔ آن است. نمی‌داند که آیا شیرین به خواسته خسرو تن در می‌دهد و یا کماکان بر شرط سابق خویش پایدار است؟ آیا خسرو، حاضر است با عقد مرسوم، پیمان زناشویی با شیرین ببندد یا خیر مانند روال پیشین تنها به قصد کامیابی او را به تمکین وا می‌دارد؟ اینها همه سوالاتی است که خوانندهٔ مضطرب را در ادامهٔ داستان همراهی

می‌کند.

۸- فاجعه؛ هر بحرانی در نهایت لاجرم به یک فاجعه می‌انجامد. فاجعهٔ نقطهٔ اوج بحران است. فاجعه را به اعتباری می‌توان پایان پیچیدگی نیز دانست. فاجعه باید همچون جزئی لایتجزّا از دل حوادث و وقایع درام سر برآورد؛ به خصوص فاجعه‌ای که خوشبختی و سعادت شخص بازی محوری را نیز در پی‌داشته باشد. گفتیم خوشبختی و سعادت؛ آری درست است! "فاجعه، آن چنان که معنی لغوی آن به ظاهر می‌نماید لازم نیست حتماً مصیبت بار و غم افزا باشد؛ می‌تواند خیر و خوشی را نیز - آنچنان که در بسیاری از نمایش‌های شاد شاهد آن بوده‌ایم - در برداشته باشد."۲۵ و امّا ادامهٔ بررسی کشمکش خسرو و فرهاد؛

که گر خواهی که آسان گردد این بند — چنین گفتند پیران خردمند
بدو گوید که شیرین مرد ناگاه — فرو کن قاصدي را کز سر راه
درنگی در حساب آید پدیدار — مگر یک چندی افتد دستش از کار

(۵۹- ۱۵ به بعد)

هنوز هم خواننده نمی‌داند که چه اتفاقی قراراست بیفتد و عکس العمل فرهاد در قبال شنیدن این خبر چه خواهد بود؟ و کار کندن کوه به کجا خواهد انجامید؟ اکنون دیگر زمان آنست که تخم بحران ثمر دهد وفاجعه به وقوع بپیوندد.

زبان بگشاد و خود راتنگدل کرد — سوی فرهاد رفت آن سنگدل مرد
چرا عمری به غفلت می‌گذاری — که ای نادان غافل در چه کاری
کنم زینسان که بینی دستکاری ... — بگفتا بر نشاط نام یاری
دم شیرین ز شیرین دید در کار — چو مرد ترش روی تلخ گفتار
که شیرین مرد و آگه نیست فرهاد ... — برآورد از سر حسرت یکی باد
ز طاق کوه چون کوهی در افتاد — چو افتاد این سخن در گوش فرهاد
که گفتی دورباشی بر جگر خورد — برآورد از جگر آهی چنان سرد
زمین بر یاد او بوسید و جان داد — صلای درد شیرین در جهان داد

(۵۹ - ۲۷ به بعد)

پایان دیالوگ طولانی خسرو و شیرین قاعدتاً باید بیان تعلیق خواننده و انتظار وقوع فاجعه باشد. اما قدرت خلّاقهٔ نظامی و درک بالای وی در جلب توجه خواننده، این تعلیق را اندکی به درازا می‌کشاند. در پایان دیالوگ می‌بینیم که شیرین بر عهد خویش استوار است و خسرو نیز بی‌پاسخ از نزد شیرین می‌رود. شیرین از رنجاندن خسرو پشیمان می‌شود. ولی بعد در طیّ مجلسی که شاپور ترتیب می‌دهد و نکیسا و باربد در آن به هنرنمایی و خنیاگری اگر می‌پردازند، به خسرو نزدیک می‌شود. امّا این بار

بدو سر درنیارد جز به پیوند — چو شد دانست کان تخم برومند
که بی‌کاوین نیارد سوی او دست — بسی سوگند خورد و عهده بست
به کاوین کردنش گردن فرازد — بزرگان جهان را جمع سازد

(۸۷ - ۱۳ به بعد)

و بدینسان فاجعه‌ای به وقوع می‌پیوند که سراسر پیوند و شادیست؛ برخلاف فاجعهٔ پیشین که سراسر فراق بود و اندوه.

در یک کلام، ادبیات داستانی زبان فارسی اعمّ از حماسی، غنایی و عرفانی، نمونهٔ کامل ادبیات نمایشی هستند. ذکر این نکته بسیار ضروری است که بسیاری از صاحبنظران عرصهٔ هنر نمایش از توجّه به این حقیقت غافل مانده‌اند که بین ادبیات نمایشی و ادبیات تئاتری تفاوتی فاحش وجود دارد. دکتر صورتگر برای کلمهٔ یونانی درام، واژهٔ "کارکرد" و برای کلمهٔ تئاتر، واژهٔ "نمایشگاه" رامناسب می‌دانند.۲۶ و این خود تأییدیست بر ادّعای ما که پیش از این بدان اشارات رفت. همهٔ نمایشنامه‌های بزرگانی چون آخیلوس، سوفوکل و اورپیدوس پیش از آنکه بر روی صحنه تئاتر اجرا شوند، تنها نامه‌ای با موضوع نمایش و برای خواندن بوده‌اند؛ بی آنکه فی‌نفسه متضمّن کارکرد و فعل و حرکت باشند؛ چه بسا نمایشنامه‌هایی که توسط اورپیدوس به نگارش درآمده امّا به توسط اشخاص دیگر بر روی صحنه تئاتر اجرا شده است. دراین صورت آیا واقعاً می‌توان نمایشنامهٔ اورپیدوس را با آنچه بر روی صحنه تئاتر اجرا

شده است، در شکل و ماهیّت یکسان دانست؟ کسي که نمایشنامه‌نویس است لزوماً نباید کارگردان خوبی هم باشد.

نتیجه:

اینجاست که تفاوت ادبیات نمایشی و ادبیات تئاتری به خوبی آشکار می‌گردد. داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی همگی نمونهٔ اعلای ادبیات نمایشی هستند که شاعر در آن‌ها علاوه بر طرح توطئه و افسانهٔ مضمون به پرداخت شخصیّت‌ها، هماهنگی دیالوگ‌ها، پالایش مونولوگ‌ها و ترتیب مناظر حوادث پرداخته است. و در بسیاری از مواضع، دستورالعمل صحنه را به نحوی دلنشین در دل وقایع داستان تعبیه نموده است. همان عملی که عمدتاً از سوی کارگردانان نمایشی صورت می‌گیرد. حال کدام عقل سلیم باور می‌کند که آثاری چنین فاخر و گرانمایه، در عین رعایت همهٔ ساختارهای نمایشی، عاطل از هرگونه حلیهٔ نمایشی باشند.

منابع:

۱- اسلامی ندوشن، محمدعلی، داستان داستان‌ها، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۵۱.
۲- اسلین، مارتین، دنیای درام، محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۷۵.
۳- حمیدیان، سعید، شاهنامهٔ فردوسی (متن انتقادی از روی چاپ مسکو)، مجلّد سوم، ج ششم، چ دوم، دفتر نشر داد، ۱۳۷۴.
۵- رزمجو، حسین، انواع‌ادبی، چ اول، موسسهٔ چاپ وانتشارات آستان قدس‌رضوی، مشهد، ۱۳۷۰.
۶- ریاحی، محمد امین، فردوسی، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۸۰.
۷- زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطووفن شعر، چ سوم، موسسه‌انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۱.
۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا، مجلّهٔ خرد و کوشش، دورهٔ چهارم، مقالهٔ "انواع ادبی و شعر فارسی"، دانشگاه شیراز.
۱۰- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چ چهارم، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۵.
۱۱- صفی‌پور، عبدالرحیم، منتهی الارب فی‌لغة العرب، ج اول، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران، بی‌تا.
۱۳- ضابطی جهرمی، احمد، سینماوساختار تصاویر شعری‌درشاهنامه، نشر کتاب فرا، تهران، ۱۳۷۸.
۱۴- عبادیان، محمود، انواع ادبی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۹.
۱۶- ماسه، هانری، فردوسی و حماسه ملی، مهدی روشن‌ضمیر، چ دوم، انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۵.
۱۷- مسکوب، شاهرخ، تن پهلوان و روان خردمند، چ دوم، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۸۱.

۱۹- معین، محمد، فرهنگ فارسی، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
۲۰- مکی، ابراهیم، شناخت عوامل نمایش، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۰.
۲۲- نظامی عروضی سمرقندی، چهارمقاله، محمدبن عبدالوهّاب قزوینی، مطبعة بریل، ۱۹۰۹.
۲۳- نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، بزرگ علوی، چ دوم، ۱۳۲۷.
۲۴- وحید دستگردی، حسن، خمسهٔ نظامی گنجوی، ۲ جلد، نشر بهزاد، تهران، ۱۳۷۸.
۲۵- هایت، گیلبرت، ادبیات و سنت‌های کلاسیک، محمد کلباسی و مهین دانشور، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۶.

پی‌نوشت‌ها:

۱- ابوبکرنرشخی، تاریخ‌بخارا، تصحیح‌وتحشیه مدرس‌رضوی،انتشارات‌بنیادفرهنگ‌ایران، ۱۳۵۱، ص۲۴.
۲- حسن وحید دستگردی، خمسهٔ نظامی گنجوی، ۲ جلد، نشر بهزاد، تهران، ۱۳۷۸ (شماره سمت راست نشانهٔ بند و شماره سمت چپ نشانگر بیت است).
۱- نظامی عروضی سمرقندی، چهار مقاله، محمد بن عبدالوهّاب قزوینی، مطبعة بریل، ۱۹۰۹ م، ص ۴۸.
۲- احمدضابطی جهرمی، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، نشر کتاب فرا، تهران، ۱۳۷۸، ص۸.
۳- هانری ماسه، فردوسی و حماسه ملی، مهدی روشن ضمیر، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۵، ص ۳۵۳.
۴- محمد امین ریاحی، فردوسی، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۸۰.
۵- تئودور نولدکه، حماسه‌ملی ایران، بزرگ علوی، چ دوم، ۱۳۲۷، ص ۱۱۳.
۶- ارسطو و فن شعر، پیشین، ص ۱۲۵.
۷- طرح این ساختار از مقالهٔ "عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه" جلال خالقی مطلق اخذ شده است؛ شاهرخ مسکوب، تن پهلوان و روان خردمند، چ دوم، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۸۱، ص ۶۳.
۸- محمدعلی اسلامی ندوشن، داستان داستان‌ها، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۵۱، ص ۲۶۴.
۹- تن پهلوان و روان خردمند، پیشین، ص ۶۷.
۱۰- شاهنامهٔ فردوسی (متن انتقادی از روی چاپ مسکو)، سعید حمیدیان، مجلد سوم، جلد ششم، چ‌دوم، دفتر نشر داد، ۱۳۷۴.
۱۱- ابراهیم مکی، شناخت عوامل نمایش، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۳۹.
۱۲- مجلّه ارمغان، سال ۶، ش ۱، ص ۵۱. ۱۳- شناخت عوامل نمایش، پیشین، ص ۱۶۳.
۱۴- همان، ص ۱۶۳. ۱۵- همان، ص ۱۶۸. ۱۶- همان، ص ۱۶۸. ۱۷- همان، ص ۱۷۶.
۱۸- همان، ص ۱۷۶. ۱۹- همان، ص ۱۸۳. ۲۰- ارسطو و فن شعر، پیشین، ص ۱۴۵.
۲۱- شناخت عوامل نمایش، پیشین، ص ۲۱۵. ۲۲- لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل بحران.
۲۳- شناخت عوامل نمایش، پیشین، ص ۲۳۰. ۲۴- همان، ص ۲۳۳. ۲۵- همان، ص ۲۳۸.
۲۶- مجلهٔ مهر، شمارهٔ ۹، سال سوم، ص ۸۶۸.