تاریخ وصول: ۸۵/۱۰/۱۲
تاریخ تأییـــد: ۸۷/۲/۲۹

عناصر دراماتیک در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی

مصطفی رئیسی بهان*

چکیده: نظامی گنجوی در تاریخ ادبیات ایران و جهان جایگاه ویژه‌ای دارد. او علاوه بر فنون شاعری و سخنوری در علوم عقلی و نقلی نیز تبحر و مهارت کامل داشته است. نظامی با زبان شیوای خود احساسات عالی عاطفی را با مسائل اخلاقی در هم آمیخته و با توصیفات زیبا به ترسیم صحنه‌هایی از طبیعت صفات والای انسانی و مظاهر زندگی پرداخته است. با اعتقاد به اینکه جلوه‌های نمایشی در آثار داستانی نظامی مشهود است، عوامل و عناصر نمایشی را در یکی از برجسته‌ترین و نمایشی‌ترین آثار نظامی، یعنی *خسرو و شیرین*، بررسی کرده، عناصر دراماتیک آن را شناسانده‌ایم.

کلیـــدواژه: درام، ساختار نمایشی، نظامی گنجوی، خسرو و شیرین.

مقدمه

استفاده از کلمهٔ «**نمایشی**» به جای «**دراماتیک**» غلط مصطلحی در زبان فارسی است. این کلمه همهٔ آنچه را که «دراماتیک» القاء می‌کند شامل نیست. اصولاً «نمایش» مفهوم وسیع‌تری دارد. در زبان فارسی، هر چیزی را که به تماشا گذارده شود با کلمهٔ «نمایش» بیان می‌کنند؛ مثلاً رقص، آواز و عملیات آکروباسی را هم نمایش می‌گویند و ترکیباتی مانند نمایشگاه که در برابر Exposition به کار می‌رود. این موارد، وسعت مفهوم کلمهٔ نمایش را نشان می‌دهد. حال آنکه درام وسعت معنایی محدودتری دارد و صرفاً متعلق به تئاتر است. به همین دلیل، باید درام و دراماتیک را، به ویژه، در جاهایی که مفهوم دقیق کلمه مورد نظر است به جای نمایش و نمایشی به کار برد.

درام در ایران، به معنای نمایشنامه‌ها یا فیلم‌های هیجان‌انگیز و پر حادثه و احیاناً رمانتیک به مفهوم دور از واقعیت کلمه میان مردم شیوع یافته است. (مصاحب، ۱۳۴۵: ۹۶۳/۱) عدّه‌ای معتقدند که «آثاری که

* عضو هیئت علمی دانشگاه پیام‌نور، مرکز بندر ترکمن
پست الکترونیک: **Bahan_mostafa@yahoo.com**

Archive of SID
www.SID.ir

آمیزه‌ای از غم و شادی در آنها دیده شود از نوع درام به حساب می‌آید و معنی اصلی درام، نمایشنامه و داستانی است که موضوع آن توأماً غم‌انگیز و شادی بخش باشد.» (رزمجو،۱۳۷۰: ۴۹). آنچه ادبیات نمایشی را از دیگر انواع ادبی، یعنی حماسی و غنایی، جدا می‌سازد این است که کلمهٔ درام در یونان قدیم به معنی به فعل درآوردن واقعه در مقابل نقل کردن آن بوده‌است. آثار حماسی و غنایی از مصادیق ادبیات روایی و نقلی هستند؛ حال آنکه جوهره و ذات آثار نمایشی، با حرکت و فعل عجین شده است.

عناصر نمایشی و دراماتیک را در هر جامعهٔ انسانی می‌توان سراغ کرد. این عناصر در رقص‌ها و مراسم مردم ابتدایی همانقدر آشکار است که در مبارزات سیاسی، مراسم مذهبی و حتی در بازی‌های کودکانه. بیشتر شرکت‌کنندگان در این‌گونه فعالیت‌ها خود گمان نمی‌کردند در فعالیتی نمایشی حضور دارند. 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؛ چراکه نمایش بیش از هنرهای دیگر قادر به معرّفی تمایلات، عواطف و فضایل اختصاصی اقوام است.

هنر نمایش، از آغاز پیدایش تاکنون، رسانه‌ای برای ارتباط و آئینه‌ای برای بازتاب اندیشه‌های بشر بوده است. انسان از نمایش به عنوان وسیله‌ای برای تبیین خود و جهان پیرامون خود سود جسته است. از این‌رو، در جای‌جای تمدن عظیم بشری ردّ پای این هنر پویا به چشم می‌خورد. فرهنگ نمایشی از دل ملت‌هایی زاده شده که در حیات جامعهٔ آنها فلسفه و ادبیات جایگاهی ویژه داشته است. این دو عامل صحنه‌های همیشگی برای تبلور اندیشه‌های انسانی در قالب درام بوده‌اند. با تکیه بر همین دو پشتوانهٔ غنی است که یونانیان باستان توانستند در دامن فرهنگی با ساختار فلسفی و ادبی، نویسندگان برجسته‌ای همچون آسیخولوس، سوفوکلس و اوریپیدوس پرورش دهند. با این حال، تأثیرپذیری این نویسندگان از منابع الهام را نمی‌توان انکار کرد. بی‌تردید نه تنها این درام‌نویسان باستانی، بلکه نویسندگان پس از آنها هم، به نوعی، در نگارش آثار با ارزش نمایشی خود تحت‌تأثیر سروده‌های حماسی شاعر افسانه سرای یونان باستان، هرمر، و منظومه‌های *ایلیاد* و *اودیسهٔ* او بوده‌اند.

در ایران نیز اسنادی وجود دارد که حاکی از وجود مراسم نمایشی در این مرز و بوم است. از مهم‌ترین آنها می‌توان به کتاب *تاریخ بخارا*، اثر ابوبکر نرشخی اشاره کرد که در ۳۳۲ هجری به عربی تألیف شده است. نرشخی در این کتاب، قدمت مراسمی تحت عنوان »گریستن مغان» را زیادت از سه هزار سال می‌داند. نظامی نیز در آثار خویش به لعبت‌بازی که نوعی خیمه شب‌بازی است اشاره می‌کند. او در *هفت پیکر* می‌گوید:

شش هزار اوستاد دستان ساز مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هر جا که رخت‌کش باشند خلق را خوش کنند و خوش باشند

(۱۹-۱۲۸ به بعد)[۱]

بسیاری از صاحب‌نظران عرصهٔ هنر نمایش و ادیبان و مورّخان داخلی و خارجی بر آن هستند که متون ادب فارسی، دارای گنجینه‌های با ارزش ادب نمایشی است. هرمان‌اته، مورّخ تاریخ ادبیات ایران، می‌گوید: «ملّتی که در شعر حماسی (اپیک)، *شاهنامه* را خلق کرده است و در شعر تغزّلی (لیریک)، غزل‌های حافظ را سروده است، نمی‌تواند در زمینهٔ شعر نمایشی (دراماتیک) بی‌چیز و فقیر

۱. حسن وحید دستگردی، *کلیات نظامی گنجوی*، ۱۳۷۸. شمارهٔ سمت راست نشانهٔ بند و شمارهٔ سمت چپ نشانگر بیت است.

Archive of SID

www.SID.ir

و ساکت و صامت بوده باشد.» (اته،۱۳۵۱: ۶۴). پیتر چکلوفسکی معتقد است که «در تاریخ طولانی ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است؛ اصطلاح «نمایشنامه برای خواندن» کاملاً دربارهٔ این نوع ادبی صدق می‌کند.» (خوزان، ۶۹-۱۳۶۸: ش۱۰) در جایی که فرهنگ هر کشور مجموع آثار و افکار حاصل از ادراکات و احساسات و معنویت‌های جدایی‌ناپذیر از هم را شامل می‌شود، چگونه ممکن است که در همهٔ رشته‌های هنری تا بدان حدّ دارای تخیلات و تصوّرات سرشار و اعجاب‌انگیز باشند، ولی فاقد ذوق و کارکرد نمایشی؟ با این همه، باید پذیرفت که سیر تطوّر و تحوّل این نوع از انواع ادبی در کشور ما بسیار کند و تا حدودی ساکن بوده و این کم رشدی یا عدم رشد و توسعه ادبیات دراماتیک در ایران زاییدهٔ اسباب و عوامل گوناگونی است که در منابع مختلف به تفصیل راجع به آنها بحث شده است. (از جمله، ر.ک. بیضایی، ۱۳۸۳: ۲۲؛ یاری، ۱۳۷۹: ۲۰۸؛ جنتی‌عطائی/ ۴۹؛ صورتگر/ ۸۶۶).

غنا در لغت به معنی سرود، نغمه و آواز خوشِ طرب‌انگیز است و شعر غنایی به شعری گفته می‌شود که گزارشگر عواطف و احساسات شخصی شاعر باشد. (معین، ذیل «غنا»). «منشأ شعر غنایی ترانه است. مهم نیست که مضمون آن غم‌انگیز یا شاد باشد، تنها باید ملحون باشد و موافق با موسیقی.» (هایت، ۱۳۷۶: ۳۵۲). از آنجا که در یونان باستان، اشعار غنایی را با سازی به نام Lyre می‌خواندند، این مفهوم از ادبیات به «Lyric» موسوم گشت. «باید توجه داشت که مراد از اشعار لیریک در ادبیات اروپایی، شعری است کوتاه و غیر روایی که گوینده در آن فقط احساسات خود را بیان می‌کند و، از این‌رو، مرثیه را هم باید جزو ادب غنایی دانست و اگر شعر، بلند و روایی باشد، مثل خسرو و شیرین، به آن Dramatic Lyric، یعنی شعر غنایی نمایشی یا داستانی می‌گویند.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۱۹)

در ادب غنایی، شاعر خواهش‌ها و آرزوهای خود را در موقع مناسب در قصه دخالت می‌دهد؛ چنانکه گفته‌اند، نظامی در پرداخت شخصیّت شیرین سیمای همسر متوفّای خود، آفاق، را در نظر داشته است. ولی در ادب حماسی و در ادب دراماتیک، شاعر معمولاً در داستان تصرّف نمی‌کند و یا کمتر احساسات و عواطف خود را بروز می‌دهد. (همو: ۱۲۴)

در شعر فارسی، وسیع‌ترین افق معنوی و عاطفی، افق شعرهای غنایی است. در یک نگاه کلّی می‌توان گفت که اشعار عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و توصیف، همگی از مصادیق شعر غنایی هستند. هیچ اثر حماسی، اگرچه به نهایت کمال ترقی رسیده باشد، نمی‌تواند از افکار غنایی خالی باشد. همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان، آثار روشنی از افکار غنایی می‌یابیم. در *شاهنامهٔ* فردوسی، داستان عشق بازی زال و رودابه، تهمینه و رستم، سودابه و سیاوش و اوصافی که از زنان و معشوقگان زیبا شده، از بهترین اشعار غنایی زبان فارسی می‌باشند که در هیئت زبان حماسی عرضه شده‌اند. ویس و رامین، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین از جمله منظومه‌های غنایی هستند که بعضی از خصوصیّات ادبیات دراماتیک را دارند. گفتار (دیالوگ، مونولوگ)، شخصیّت‌پردازی و صحنه آرایی ـ البته از نوع توصیفی ـ از عناصر دراماتیکی هستند که در این منظومه‌ها، در نهایت دقّت و ظرافت، به کار گرفته شده‌اند.

تمام درام‌های تاریخ ادبیات نمایشی، از عصر یونان باستان تا عصر حاضر، با زبان‌ها، شیوه‌ها، سبک‌ها و فرم‌های مختلف درصدد یافتن راه سعادتی

Archive of SID

www.SID.ir

برای انسان و به تعدیل رساندن غرایز، نیازها و خواهش‌های او بوده‌اند. «قصه دارای مایه‌های درامی سرشار و کشاکشی قدرتمند است و به دست درام-نویسی توانا با اندیشه، ذوق و نیروی تخیلی غنی، دستمایهٔ خلق نمایشنامه‌ای دلچسب و گیرا می‌شود و اگر افق دید و بینش وی بسی گسترده باشد، می‌تواند درونمایهٔ داستان را به شکلی نو بازسازی کند؛ آنچنان که یکی از دلمشغولی‌های نوع بشر را نیز منعکس سازد.» (ستاری، ۱۳۶۷: ۳۴). مهم‌ترین گام در فرایند تبدیل قصه به نمایشنامه درک و دریافت عناصر مهم و اصلی آن است که سازمان‌دهندهٔ ساختار قصه محسوب می‌شود. پس از شناخت عناصر، باید به دنبال تبدیل آنها به نشانه‌های صحنه‌ای و تئاتری بود. نمایشنامه متکّی به عمل است و عمل نمایشی، حوزه‌های گسترده و نامحدود خیال در قصه را به لحظات قابل رؤیت تبدیل می‌کند.

کشمکش میان تفاوت‌ها و شباهت‌های متون ادبی و نمایشنامه، مهم‌ترین عاملی است که ادبیات را به درام تبدیل می‌کند و از اثر ادبی، نمایشنامه بیرون می‌آورد. نویسنده‌ای که رمان و یا داستان منظوم را به نمایشنامه تبدیل می‌کند با تشخیص، ارزیابی و گزینش ظرفیت‌های نمایشی، عناصری را حذف، اضافه، تلفیق، جابه‌جا و یا تبدیل می‌کند تا انتقال از متون ادبی صرف به درام محقق شود. روایت تئاتر، با تکیه بر یک شخصیت و یک حادثهٔ اصلی، شخصیت‌ها و حوادث دیگر را به کار می‌گیرد تا با ظهور پی در پی ماجراهای جدید و اطلاعات تازه، حرکتی پیش رونده داشته باشد و بیننده را با جریان داستان همراه سازد. نمایشنامه با اتکا بر داستانی پی‌ریزی می‌شود که خط سیر دارد؛ یعنی در جایی آغاز می‌شود، در مسیری جریان می‌یابد و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. بهترین نمایشنامه آن است که مسیری رو به تکامل را از نقطهٔ مجهول به معلوم پشت سر بگذارد.

بنابراین در اقتباس از اثر ادبی، نخست باید خطوط داستانی را تشخیص داد و سپس آن را با معیارهای ساختار دراماتیک ارزیابی کرد. ماجرای داستان، شخصیت‌ها، رویدادهای فرعی و گفتگوها، همه در ساختاری دراماتیک جریان می‌یابند تا ادبیات به درام تبدیل شود. ساختار دراماتیک (نمایشی) چیزی است که در همهٔ روایت‌ها کمابیش یافت می‌شود و در تئاتر به شکلی نظام یافته‌تر حضور دارد. برای نمونه، یک داستان، پیش از هر چیز، با شخصیت‌ها و اعمال و گفتار آنها سروکار دارد. اما از آنجا که واکنش‌های انسان از سلسله مراتب پیچیدهٔ ذهن او نشأت می‌گیرد و تئاتر فاقد این توانایی است که آدم‌های داستان و درونیات آنها را توضیح دهد، از شخصیت‌پردازی دراماتیک استفاده می‌کند و یا اینکه نمایش، در سنتی‌ترین شکل خود، با یک آرامش در وضعیت عادی آغاز می‌شود. پس از پیش‌آمدن گرهی در مسیر شخصیت اصلی، او دچار آشفتگی می‌شود و برای رفع آن به مبارزه می‌پردازد و، در نهایت، به تعدیل می‌رسد. پیش از نوشتن هر نمایشنامه‌ای، چه اصلی و چه فرعی، با به دست دادن خلاصه‌ای از داستان، می‌توان چکیده‌ای از ساختار و نقاط عطف آن را بررسی کرد و به داوری‌های اولیه دربارهٔ ساختار نمایشنامه رسید.

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

سخنگـــوی پیشینه دانـــای طـوس
که آراست روی سخن چون عروس
در آن نـام کـان گوهـر سفتـه رانـد
بســی گفتنی‌ها کـه ناگفتـه مـانـد

Archive of SID

www.SID.ir

اگر هـر چه بشنیـــدی از باستان
بگفتـــی دراز آمـــــدی داستـان
نگفت آنچه رغبت پذیرش نبود
همان گفت کز وی گزیرش نبود
دگـــر از پـــی دوستان زلّـــه کرد
که حلوا به تنها نشایست خـورد
نظامی که در رشته گوهر کشیـــد
قلم دیده‌هـــا را قلـــم درکشیـــد

(*شرفنامه*، ۷-۱۱۸ به بعد)

مگوی آنچه دانای پیشینه گفـــت
که در دُرّ نشاید دو سوراخ سفت
مگر در گذرهـــای اندیشه گیـــر
کـــه از بـــاز گفتن بـــود ناگزیر

(همان، ۸-۱۲،۱۱)

نظامی خود را وارث فردوسی می‌داند و معتقد است که طلب فردوسی به او می‌رسد:

ز کأس نظامی یکی طاس مـی
خـوری هم به آیین کاوس کی
ستانی بـدان طاس طوسی نواز
حـــق *شاهنامه* ز محمود بـاز
دو وارث شمار از دو کان کهن
تـــرا در سخـــا و مرا در سخن
به وامی که نا داده باشد نخست
حق وارث از وارث آید درست

(*اقبالنامه*، ۷-۱۴ به بعد)

اگر به این ادّعای نظامی با دقت بیندیشیم، درمی‌یابیم که وی وارث همهٔ آن خصایصی است که در فردوسی، به نام یک شاعر و داستان‌پرداز بزرگ زبان و ادب‌فارسی، وجود دارد و، در حقیقت، شاگردیِ نظامی در رهگذر همین ادّعا درخور توجه و بررسی است. آنچه تاکنون نظامی را به نام چهرهٔ شاخص ادبی در ایران و جهان بر سر زبان‌ها نگاه داشته است، پرداختن وی به داستان‌های غنایی و ارائه سبکی نو و بدیع در هر یک از این منظومه‌هاست. راز جاودانگی نظامی را باید در دو امر دانست:؛ نخست، پرداختن به داستان‌های غنایی و، دیگر، ارائهٔ سبکی نو و بدیع که خود مبتکر آن است. عدّه‌ای از محقّقین، موفقیت نظامی را در «طرح داستان» دانسته‌اند؛ «در تاریخ شعر فارسی، یک اصل مسلم است و آن این است که هر شاعری که طرحی دارد موفق است؛ چنانکه فردوسی طرح در پیش داشت و آن به شعر درآوردن متن *شاهنامه* بود. سی سال آن طرح را دنبال کرد و به مقصود رسید. نه تنها مردم ایران، بلکه مردم جهان کار فردوسی را احترام می‌گذارند. نظامی پس از او آمد. او شاعری بزمی است. در هر کتاب طرحی را دنبال می‌کند. تنها در *مخزن‌الاسرار*، که نخستین دفتر اشعار اوست، قصه‌های کوتاه را به شعر درآورده است. هر قصّه‌ای در واقع طرحی است... البته تعدّد و تنوّع طرح‌های نظامی نسبت به طرح‌های فردوسی را نباید از نظر دور داشت.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۲) ارزش اصل داستان در نظر نظامی، در درجهٔ اول بستگی به توان و امکانی دارد که برای آفرینش چشم‌اندازهای نو و بدیع و ثبت لحظات از درخشش نقش‌ها و رنگ‌ها در اختیار شاعر قرار می‌دهد.

در مورد توصیفات زنده و نمایش‌گونهٔ نظامی باید گفت که، بر روی هم‌صحنه‌های زنده و دراماتیک در منظومه‌های نظامی فراوان است؛ اما یکی از دشواری‌های اجراییِ مهم این داستان‌ها یا، به عبارت دیگر، سنگینی کار انطباق نمایشی در مورد آنها، زبان است؛ به گونه‌ای که برای آماده کردن قصه‌های نظامی برای اجرا در صحنه به شیوهٔ جدید و از جمله تبدیل گفتگوها – خصوصاً مناظرات – به دیالوگ نمایشی، باید تمام یا دست کم بخش‌های عمده‌ای از کنایات و استعارات، اطناب‌های شاعرانه و اعنات‌ها، که بر روی هم قابلیت دراماتیک داستان‌ها را کم می‌کنند، رفع یا دگرگون شوند.

یکی از منظومه‌های باوقار و دلنشین نظامی،

Archive of SID

www.SID.ir

داستان *خسرو و شیرین* است. شورانگیزترین روایت از داستان خسرو و شیرین در همین اثر جاودان از نظامی متبلور شده است. از آنجا که نظامی در هنگام سرودن این منظومه در سنین جوانی بوده و سری پر شور و دلی شیدا داشته است، از تمام قوای خلاّقه خویش در تنظیم و پرداخت این داستان بهره برده و اثری جاودانه به یادگار گذاشته است. نظامی این اثر را پوستی می‌داند که مغز جان وی را دربرگرفته است:

طلسم خویش را از هم گسستم
برو بیتی نشانی باز بستم
بدان تا هر که دارد دیدنم دوست
ببیند مغز جانم را در این پوست
پس از صدسال اگر گویی کجا او؟
زهر بیتی ندا خیزد که ها او!
(۱۰۲-۶۱)

«*خسرو و شیرین* به تنهایی جلوه‌ای متعدد از ابتکارات نظامی را نسبت به منظومه‌های عاشقانهٔ قبل از آن دربردارد؛ از قبیل: بیانی فوق‌العاده استعاری و ظریف و توضیحاتی سخت دقیق (از لحاظ شاعرانه و غنای صور خیال).» در مجموع، می‌توان داستان *خسرو و شیرین* را با اصول و معیارهای امروزی داستان‌نویسی تقریباً تطبیق داد. به‌ویژه، حادثه‌پردازی‌های پر هیجان و شخصیت‌پردازی‌های عالی آن، منطبق با معیارهای کلی داستان‌پردازی نوین است.

مثنوی *خسرو و شیرین* از جهت اشتمال بر مفردات و ترکیبات بکر و لطافت مضامین و حُسن تشبیهات و استعارات و استعمال بجا و فراوان از عنصر تصویر و توصیف، از بهترین مثنوی‌های پنجگانهٔ نظامی محسوب می‌شود. از آنجا که منظومهٔ *خسرو و شیرین*، داستان عشق شاه ساسانی، خسرو پرویز، و شاهزادهٔ ارمنی، یعنی شیرین، را نقل می‌کند، افسانهٔ محبت است و یادبودی شکوهمند از دلباختگی.

بررسی عناصر دراماتیک در داستان *خسرو و شیرین*

یکی از ضرورت‌های هر اثر نمایشی، وحدت ساختاری و هنری آن است. در *خسرو و شیرین*، زندگی انسان، به تمامیت خود، از تولد تا مرگ، نقل می‌شود و خسرو در محور این وحدت ساختاری است. نظامی، اندکی قبل از تولد و کمی بعد از مرگ او را به تصویر می‌کشد تا سلسلهٔ روایت‌های وی عاری از هر گونه نقص و قصور باشد. هنر نمایشی نظامی تا بدان حدّ است که عدّه‌ای وی را یکی از بنیانگذاران «نمایشنامه برای خواندن» در ادبیات فارسی معرفی کرده‌اند و او را نمایشنامه‌نویس چیره‌دست خوانده‌اند. پیتر چکلوفسکی، علاوه بر انتخاب این عنوان با مسمّی، دربارهٔ ویژگی نمایشی منظومه‌های نظامی می‌گوید که زنجیرهٔ علّی رویدادها در نمایشنامه‌هایی که نظامی برای خواندن نوشته، با دقت تنظیم شده است تا پیچیدگی روان‌شناختی داستان را فزونی دهد. شخصیت‌ها زیر فشار وقایع عمل می‌کنند و رشد می‌یابند تا واقعیت‌هایی را دربارهٔ خود و دیگران کشف کنند و، به این ترتیب، به موقع تصمیم بگیرند. کنش متقابل آنها تنشی دارد که گهگاه به حدّ تحمل‌ناپذیر می‌رسد، اما گیرایی و روانی گفت و شنود با جریان رویدادهای نمایشی همخوانی دارد. جانوران، گیاهان، ستارگان، طلوع و غروب آفتاب و اندوه شب چنان زنده وصف شده‌اند که خود تبدیل به نیروی نمایشی در داستان می‌شوند. در این اثر حتی موسیقی نیز به کار گرفته شده است؛ نه فقط به خاطر زیبایی آن، بلکه برای آنکه تأثیر نمایشی آن دوچندان شود. شاید جای خوشوقتی است که نظامی نمایشنامه‌نویس نبوده است؛ زیرا در این صورت مجبور می‌شد تا وقایع را در مکان محدود کند و دیگر نمی‌توانست همهٔ جهان را، شناخته و ناشناخته صحنهٔ نمایش خود کند. چون از لحاظ زمانی محدودیت نداشت، توانست تمام طول حیات شخصیت‌های اصلی

Archive of SID

www.SID.ir

خود را ارائه دهد، حتی آنان را پس از مرگ در بهشت دنبال کند.

اکنون پس از این مقدّمهٔ کوتاه به سراغ اصل مطلب می‌رویم و به بررسی و تحلیل ساختار نمایشی منظومهٔ *خسرو و شیرین* می‌پردازیم.

منظومهٔ *خسرو و شیرین* با پیش‌درآمد سیزده 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

مفرّح نامـــهٔ دل‌هاش خواننـــد کلید بند مشکل‌هـــاش دانند...
به چشم شاه شیرین کن جمالش که خود بر نام شیرینست فالش
(۱-۹، ۱۱)

آنگاه، به ترتیبِ وقوع حوادث، به معرفی شخصیّت‌ها، رفتار و کردار ایشان، مکان و تا حدودی زمان داستان می‌پردازد. داستان با پادشاهی هرمز شروع می‌شود و با تولّد خسروپرویز و معرّفی بزرگ امید ادامه می‌یابد.

در باب کارکرد عنصر تعریف در ابیات ماقبل آغاز داستان باید گفت که منظومهٔ *خسرو و شیرین* با یک خطابهٔ سیزده بیتی آغاز می‌شود. این خطابه، دارای همان خصوصیاتی است که پیش از این راجع به »پیش درآمد« prolog ذکر شد. محتوا و مضمون این خطابه، حال و هوا و فضای داستان را تصویر می‌کند. نظامی بعد از سرودن *مخزن‌الاسرار* قصد دارد با گزینش نوع عاشقانه، طبع خویش را به محک بگذارد.

به داودی دلم را تـــازه گـــردان
زبـــورم را بلنـــد آوازه گـــردان
عروسی را که پروردم به جانـــش
مبارک روی گردان در جهانـــش
چنان کز خواندنش فرخ شـــود رای
ز مشک افشاندنش خلّخ شود جای..
مفـــرّح نامـــهٔ دلهـــاش خواننـــد
کلیـــد بنـــد مشکل‌هـــاش داننـد
(۱-۵ به بعد، ۹)

نظامی در این خطابه، شخصیت محوری داستان را تعیین می‌کند و او را در کانون همهٔ وقایع داستان قرار می‌دهد:

به چشم شاه، شیرین کن جمالش
که خود بر نام شیرینست فالـش

شاعر، در ادامه، به سابقهٔ شهرت این داستان در افواه اشاره می‌کند که می‌تواند معرّف جایگاه و اهمیت این داستان در میان مردم باشد:

اگـــر چـــه داستانـی دلپسند اسـت
عروسی در وقایه شهر بنـــد اسـت
بیاضش در گزارش نیست معروف
که در بردع سوادش بود موقـوف
ز تاریـــخ کهنســـالان آن بـــوم
مرا این گنج نامـه گشت معلوم...
نـه پنهان بر درستیش آشکارست
اثرهایـی کز ایشـان یادگار است
اساس بیستـــون و شکل شبدیز
همیدون در مدایـــن کاخ پرویز
هوسکاری آن فرهـــاد مسکین
نشان جوی شیر و قصر شیرین
همان شهر و دوآب‌خوشگوارش
بنای خسرو و جـــای شکارش
حدیث باربد بـــا سـاز دهرود
همان آرمگاه شه بـــه شهرود
(۱۱-۳۹ به بعد)

پیشینهٔ یک داستان، شناسنامهٔ آن محسوب می‌شود. با این تعبیر، ابیات فوق در حکم شناسنامهٔ داستان *خسرو و شیرین* است؛ شاعر برای شناسایی بیشتر سابقهٔ این

Archive of SID

www.SID.ir

داستان به شاعر طوس اشاره می‌کند که در رابطه با این داستان طبع آزمایی کرده است؛ ولی از آنجا که

چو در شصت اوفتادش زندگانـــی
خدنگ افتادش از شست جوانـــی
به عشقی در که شست آمد پسندش
سخن گفتـــن نیامـــد سودمنـــدش

(۱۱-۵۰، ۵۱)

و در تأیید ادعای خود،

ولیکن در جهان امروز کس نیست
که او را در هوس نامه هوس نیست

(۱۱-۳۴)

می‌گوید

نگفتم هـــر چه دانا گفت از آغاز
کـه فرخ نیسـت گفتن گفته را باز
در آن جزوی که ماند از عشقبازی
سخن راندم نیت بـــــر مرد غازی

(۱۱-۵۲، ۵۳)

یک داستان‌سرا یا نمایشنامه‌نویس قبل از هر چیز طرح و توطئهٔ داستان را پی‌ریزی می‌کند؛ این طرح و توطئه محقّق نخواهد شد مگر آنکه متوجه هدفی خاص باشد. «در پهنهٔ هنرهای نمایشی، اولین گام به منظور ملموس کردن چنین امری، گنجاندن آن در چهارچوب موضوع مشخصی است که اثبات آن به عنوان هدفی اساسی در مقابل هنرمند قرار گیرد و تمام مساعی او را به خود معطوف دارد. موضوعی که مبتنی است بر درونمایه‌ای براساس یکی از عواطف گوناگون آدمی همچون؛ آز، قهر، عشق، حسد و دیگر حالات نفسانی یا بر موقعیتی اجتماعی که مطرح کردن آن بر آگاهی تماشاکنان از موقعیت‌های گوناگون انسانی بیفزاید و حتی در بسیاری از مواقع، موجبات تنبه و ارشاد ایشان را نیز فراهم آورد.» نظامی در این ابیات، ضمن آنکه صریحاً به درونمایهٔ داستان اشاره می‌کند،

کمر بستم به عشق این داستان را صلای عشق در دادم جهان را

(۱۱-۲۸)

در توجیه گزینش آن به تعلیل می‌پردازد؛ علّت-گویی و تشخیص رابطهٔ علت و معلولی، از عوامل اساسی توجیه یک موضوع است.

تم یا درونمایه در یک نمایشنامه، یک عنصر کلّی و درونی است و معمولاً در هاله‌ای از ابهام قرار دارد که تنها با مطالعه و مشاهدهٔ همهٔ داستان یا نمایشنامه قابل تشخیص است. در ابیات زیر، خسرو به خردمندی، خوبرویی و نیرومندی وصف شده است. همهٔ آنچه را شاعر در آغاز داستان معرفی می‌کند، ریشه در روابط علّی و معلولی حوادث و وقایع دارد.

چنان مشهـــور شد در خوبرویی
که مطلق یوسف مصرست گویی
چنان تا دُر سخـــن شد در معانی
که بحری گشت در گوهرفشانی..
چو بر ده سالگی افکنـــد بنیـــاد
سر سی سالگان می‌داد بر بـــاد...

(۱۴ـ۱۹، ۲۱،۲۳)

مهم‌ترین کارکرد عنصر تعریف این است که پرده از روابط علّی و معلولی وقایع برمی‌دارد و میزان ایجاب و قبول خواننده را افزایش می‌دهد. یکی از مصادیق عنصر تعریف در این منظومه، موضعی است که خسرو نیای خویش کسری انوشیروان را در خواب می‌بیند. اساس و شالودهٔ داستان بر مبنای همین خواب پی‌ریزی می‌شود. شیرین، شبدیز، تخت شاهانه و باربد چهار چیزی است که کسری به خسرو بشارت می‌دهد. این چهار چیز در خلال داستان با یکدیگر مراعات نظیروار پیوستگی و به نوعی وابستگی دارند.

نیای خویشتـــن را دیـــد در خـــواب
که گفت ای تازه خورشید جهان تاب...
دلارامـــی تـــو را در بـــــر نشینـــد

Archive of SID

www.SID.ir

کـــزو شیرین‌تـــری دوران نبینـــد...
بـــه شبرنگـــی رســـی شبدیز نامـش
که صرصر درنیابد گـــرد گامـــش...
به دست آری چنان شاهانـــه تختی
که باشد راست چون زرین درختی...
نـــوا سازی دهندت باربـــد نـــام
کـــه بـــر یادش گوارد زهر در جام

(۱۷-۵ تا ۱۴)

شاعر در ترتیب این چهار چیز به وقوع حوادث نظر داشته است؛ خسرو ابتدا عشق شیرین را به دست می‌آورد، سپس شبدیز را تصاحب می‌کند، آنگاه بر تخت شاهی تکیه می‌زند و در آخر سوز عشق خویش را از زبان باربد سر می‌دهد و شیرین را از آنِ خویش می‌سازد.

تقریباً همهٔ تعریف‌هایی که در منظومهٔ *خسرو و شیرین* وجود دارد، از نوع تعریف مستقیم است؛ یعنی یک راوی که نقشی در داستان ندارد، نه فقط در ابتدا، بلکه در سرتاسر داستان نکات عمدهٔ وقایع را برای خوانندگان توضیح می‌دهد.

برای تحلیل درست و کامل عنصر تعریف در این منظومه باید به سراغ توصیفات برویم. وصف در منظومهٔ *خسرو و شیرین* همان وظیفه‌ای را بر عهده دارد که «تعریف» در یک اثر نمایشی. وصف به هم رسیدن خسرو و شیرین در شکارگاه یکی دیگر از مصادیق تعریف است. شاعر در این تعریف، شدت دلدادگی دو دلداده را به نمایش می‌گذارد و میزان علاقهٔ آن دو را به یکدیگر وصف می‌کند. خواننده در چنین موقعیتی احساس می‌کند که با یک عشق حقیقی و راستین روبه‌روست و همین احساس او را به درک واقعیت‌ها نایل می‌گرداند.

دو صید افکن به یکجا باز خوردند
بـــه صید یکدیگـر پرواز کردند...
دو یار از عشق خود مخمور مانده
به عشق اندر ز یـاران دور مانده...
نظر بر یکدیگـــــر چندان نهادند
که آب از چشم یکدیگـر گشادند
نه از شیرین جدا می‌گشت پرویـز
نه از گلگون گذر می‌کـــرد شبدیز

(۳۵-۴ تا ۱۲)

یکی از صفات بارز تعریف، شناساندن کامل اشخاص داستان است. شاعر پس از معرفی مهین بانو و شناساندن قلمرو او به خواننده، این بار از زاویه‌ای دیگر به معرفی یکی از خصوصیات شخصیتی وی می‌پردازد؛ وقتی خسرو و شیرین در شکارگاه به هم می‌رسند، چنان غرق در شادی و نشاط می‌شوند که مهین بانو

در اندیشیـــد از آن دو یـــار دلکش
که چون سازد به هم خاشاک و آتش

(۳۶-۴)

شاعر با اندرز و سوگندی که از زبان مهین بانو به شیرین می‌دهد، در واقع منش و خصوصیات رفتاری وی را می‌شناساند و عمیق‌تر از آن، ویژگی‌های رفتاری شیرین را که در چنین خانواده و محیطی پرورش یافته نشان می‌دهد. این شناسایی، بعدها در ادامهٔ داستان به خواننده در پیشگویی بعضی از وقایع و حوادث یاری می‌رساند و او را در التذاذ از کامیابی‌ها و تألم از ناکامی‌های شیرین شریک می‌کند.

همّت قلم نظامی در تشریح حوادث و توجیه وقایع، بر توصیف و اطناب است. لکن در مواقعی که از واقعه‌ای فرعی سخن می‌گوید، اطناب را به کناری می‌نهد و بی‌آنکه افکار خواننده را مشوّش کند و او را از خط مستقیم داستان دور بدارد، به تعقیب اصل ماجرا می‌پردازد. فی‌المثل ارتباط خسرو با روم و پناه بردن او به قیصر و ازدواج با مریم دخت قیصر، در کلیّت داستان چندان اهمیتی ندارد. صرف اطلاع خواننده از وقوع چنین اتفاقی برای درک بهتر ماجرای داستان کفایت می‌کند؛ لذا از آن به ایجاز سخن می‌گوید و می‌گذرد.

Archive of SID

www.SID.ir

اصولاً هر چه از میزان دیالوگ و مکالمه در یک منظومه کاسته شود، عنصر توصیف و تصویر جای آن را خواهد گرفت. از آنجا که این هر دو عنصر ـ دیالوگ، توصیف ـ در جهت شناسایی هر چه بیشتر موقعیت، فضا و اشخاص داستان به کار گرفته می‌شوند، نقصان و کمبود یکی از این دو عنصر در یک اثر، وظیفهٔ دیگر را سنگین‌تر می‌کند. در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، عنصر دیالوگ بسیار کمیاب است و بسیاری از تعریف‌ها، از زبان راوی اثر و در قالب تصویر و توصیف فضا و اشخاص داستان در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. وصیت مهین بانو نیز از این دست است و سراسر، شناسایی و تعریف است.

معرفی اشخاص داستان گاهی در خلال وقایع و حوادث صورت می‌گیرد و یا نتیجهٔ اخلاقی وقوع یک حادثه است. در بخشی از این منظومه، شاعر از مرگ بهرام چوبین خبر می‌دهد. اگر نیک بیندیشیم، نقل این واقعه حتی به اندازهٔ یک واقعهٔ فرعی هم ارزش داستانی ندارد و تنها دلیل گنجاندن این واقعه در میان داستان، پرده‌برداری از یکی دیگر از گوشه‌های ناپیدای وجود خسرو است. شاعر در لوای نقل این واقعه، شخصیت اصلی داستان خویش را می‌شناساند. تعریفی که به موازات روند داستان، هم در شکل‌گیری این شخصیت نقش بسزایی دارد و هم در پرداخت شخصیت برای رسیدن به سرانجام داستان مؤثر است.

شخصیت فرهاد در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، در ضمن دیالوگ شیرین و شاپور معرفی می‌شود:

که هست اینجا مهندس مردی استاد
جوانـــی نـــام او فرزانـــه فرهـــاد
به وقت هندســـــه عبرت نمائـــی
مجسطـی دان و اقلیـدس گشائی
به تیشه چون سـر صنعت بخارد
زمیـــن را مرغ بـــر ماهی نگارد
به صنعت سرخ گل را رنگ بندد
به آهن نقش چین بر سنگ بندد
به پیشه دست بوسندش همه روم
به تیشه سنگ خارا را کنـــد موم

(۵۲–۱۵ به بعد)

برخورد فرهاد با شیرین نیـز از مصـادیق تعریـفِ شخصیت فرهاد است.

زبانش کرد پاسخ را فرامشـــت
نهاد از عاجزی بر دیده انگشـت
حکایت باز جست از زیر دستان
که مستم کوردل باشند مستـــان
ندانم کو چه می‌گوید بگوئیـــد
ز من کامی که می‌جوید بجوئید

(۵۲–۵۹ به بعد)

مناظرهٔ خسرو و فرهاد، نه تنها یکی از زیباترین مناظره‌های شعر فارسی است، بلکه به سبب کیفیّت اثر نمایشی بودن بن‌مایه‌های دراماتیک دارد. دیالوگ، توصیف و تعریف از مهم‌ترین عوامل ساختار نمایشی در این مناظره به شمار می‌روند. اگر چه سؤال و جواب‌ها تا حدود زیادی آمیخته به کنایه و لطایف ادبی است، در شکل و ساختار ظاهری در هیأت نمایشنامه‌های مرسوم می‌گنجد. صحبت بر سر محتوای نمایشنامه نیست، بلکه بحث بر سر ساختار شکلی یک نمایشنامه است که در اینجا عنصر تعریف از مهم‌ترین عنصر آن به شمار می‌آید. در تقابل دو عاشق، و بحث و جدل بر سر تصاحب یک معشوق، حقایق بسیاری آشکار می‌گردد. همیشه، هماهنگی بین تضادها نتایج مثبت به بار می‌آورد و نظامی از این ترفند به خوبی آگاه است.

نظامی به مانند نمایشنامه‌های واقعی که بر روی صحنه اجرا می‌شوند، و با پائین آمدن پردهٔ نمایش، تماشاگر فرصتی برای تجدیدقوا پیدا می‌کند، در خلال نقل وقایع، از این پرده‌ها استفاده می‌کند و آنها را برای

Archive of SID

www.SID.ir

مدتی به پایین کشیده، به بیان پند و اندرز می‌پردازد؛ فی‌المثل بعد از وصال خسرو و شیرین، ابیاتی در حکمت و اندرز می‌سراید:

دلا از روشنی شمعی برافروز
ز شمع آتش پرستیدن بیاموز...
خدایست آنکه حد ظاهر ندارد
وجودش اول و آخر نـــــدارد
خدا بین شو که پیش اهل بینـش
تُنُگ باشـــد حجـــاب آفرینـــش
بدان خـــود را کـــه از راه معانی
خدا را دانی ار خـــــود را بدانی

(۹۳-۱، ۱۵ به بعد)

و در بیت آخر می‌گوید:

نظامی بیش از این راز نهانی
مگو تـــا از حکایت وانمانی

(۹۳-۲۰)

و به این ترتیب، به خواننده فرصتی برای هضم همهٔ آنچه تاکنون خوانده است می‌دهد. آنگاه به سراغ انجام کار خسرو می‌رود.

منظومهٔ *خسرو و شیرین* به دلیل روایی بودن، از آغاز تا به پایان، مشحون از «تعریف» است. خصوصاً توصیفاتی که در این منظومه وجود دارد، همگی از مصادیق بارز عنصر تعریف است. در حقیقت، خواننده با مطالعهٔ هر یک از این توصیفات، بر وقایع و حال و هوای داستان اشراف بیشتری پیدا می‌کند و این هموارسازی ذهنیت خواننده نسبت به ساختار ترکیبی داستان، به شاعر در پرداخت شخصیت‌ها، خلق وقایع و تصویرسازی فضای داستان کمک بسیار شایانی می‌کند.

نمونهٔ یک هماهنگی کامل در داستان *خسرو و شیرین*، تقابل بین خسرو و فرهاد است. دو شخصیت 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.

سرانجام، کامل‌ترین نوع هماهنگی در داستان *خسرو و شیرین*، در کنار هم قرار گرفتن دو شخصیت اصلی داستان یعنی خسرو و شیرین است. در یک هماهنگی کامل، اشخاص بازی در جمیع جهات ـ اعمّ از سن، جنس، پایگاه اجتماعی و خلق و خو با یکدیگر متفاوت هستند. این تفاوت‌ها را، آشکارا، می‌توان در این دو شخصیّت مشاهده کرد. برای بررسی و انطباق عنصر هماهنگی در یک اثر داستانی (نمایشی)، ابتدا می‌بایست به تحلیل اشخاص داستان پرداخت؛ چرا که از رهگذر ترکیب اشخاص داستان و در کنار هم قرار دادن ایشان است که قالب داستان شکل می‌گیرد و نویسنده می‌تواند پس از طی مراحلی معین به نتیجهٔ موردنظر خود برسد.

شیرین شخصیت محوری و کانون همهٔ وقایع داستان است. شخصیت شیرین در این منظومه پرداختی جامع و کامل دارد. یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی داستان، خسرو است که در تقابل با شیرین به آشفتگی‌های داستان دامن می‌زند و موجبات اوج و فرود داستان را فراهم می‌آورد. به همان میزان که جوهرهٔ عشق، شالودهٔ دلدادگی شیرین را تشکیل می‌داد، غریزهٔ هوس، محرّک خسرو در برقراری این رابطه بود. شخصیت خسرو در این منظومه، از بدو حیات تا ختم هلاک، پرداختی رو به تکامل دارد. خسروِ خودخواهِ هوسرانِ عاشق‌پیشه، به چنان درجه‌ای از تعالی شخصیت می‌رسد که در برابر شیرین از مرکب تکبّر فرود آمده و بر توسن عجز و لابه می‌نشیند؛ او دوست را بر خود ترجیح داده و میان عشق و نخوت، دل به عشق می‌سپارد. در این منظومه، ظاهراً قصد شاعر بر آن بوده است که خمیرهٔ عشق را در وجود خسرو بپروراند. عشق خام را در وجود او پخته گرداند و در پایان داستان عاشقی پاکباز تحویل خواننده دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت فرهاد تا حدّ بسیار زیادی با شخصیت شیرین گره خورده است. شخصیت فرهاد در ارتباط تنگاتنگ با شخصیت شیرین معنا پیدا می‌کند. او با همان شدّت و حدّتی عاشق شیرین می‌شود که شیرین به خسرو دل می‌بندد. طلیعهٔ عشق این دو نیز از یک جنس و یک آبشخور است. شیرین و فرهاد در پاسخ به ندای عشق تسلیم‌اند و مطیع محض، اما خسرو مصلحت اندیش است و در سایهٔ عشق به کار هوس مشغول است. شیرین بی‌آنکه خسرو را دیده باشد، به او دل می‌بندد و برای دیدارش جلای وطن می‌کند و سختیِ راه را به جان می‌خرد. فرهاد بی‌آنکه ندای لبّیک از جانب شیرین شنیده باشد، جسم و روح خویش را به کار سنگ رنجه می‌دارد.

در داستان *خسرو و شیرین*، تعادل و آرامشی بر فضای آغاز داستان حکمفرماست. برای پیدایش آشفتگی در یک داستان می‌بایست هماهنگی شخصیت‌ها به نحو احسن صورت گرفته باشد. قرار بر این است که هر آشفتگی در تکمیل یک شخصیت داستانی مثمرثمر باشد و، در نهایت، همهٔ آشفتگی‌ها سوق دهندهٔ شخصیت به سوی مقصد نهایی باشند.

شیرین در اثنای باده نوشی چشمش بر تصویری می‌افتد که شاپور از خسرو کشیده بود و بر تنهٔ درخت آویزان کرده بود. وقتی

بیاوردند صـــورت پیـش دلبنـــد
بر آن صورت فرو شد ساعتی چنـد
نـــه دل می‌داد ازو دل بـــرگرفتـــن
نـــه میشایستش انـــدر برگرفتـــن
به هر دیداری از وی مست می‌شـــد
به هر جامی که خورد از دست می‌شد
چو می‌دید از هواش می‌شد دلش سست
چـــو می‌کردنـــد پنهـــان بـــاز می‌جست

(۲۰-۳۱ به بعد)

و این آشفتگی در بار دوم و سوم که شاپور چنین حرکتی را تکرار می‌کند، بیشتر می‌شود و تا پایان داستان که خسرو با شیرین وصلت می‌کند ادامه می‌یابد. این آشفتگیِ شیرین، اصلی‌ترین و کامل‌ترین آشفتگی در کل داستان است و آشفتگی‌های دیگر در راستای جهت بخشی و تکامل آن در متن داستان تعبیه می‌شوند و از نوع آشفتگی‌های فرعی هستند.

از مصادیق دیگر عنصر آشفتگی در این داستان، که حقیقتاً از نوع آشفتگی‌های ناب نمایشی است، آشفتگیِ فرهاد است؛ فرهاد با دیدن شیرین، یکسره دل به او می‌بازد، چنان دلباختنی که سر از پا نمی‌شناسد و مدهوشی بر او چیره می‌گردد:

چو بگرفت آن سخن فرهاد در گوش
ز گرمی خون گرفتش در جگر جوش
برآورد از جگـــر آهـــی شغبنـــــاک
چو مصروعی ز پای افتاد بـر خـــاک
بـه روی خـــاک می‌غلتیـد بسیـــار
وز آن ســـر کوفتن پیچید چـــون مار...
ز شیرین گفتـــن و گفتـــار شیریـــن
شده هـــوش از ســـر فرهـــاد مسکین
سخن‌هـــا را شنیـــدن می‌توانســـت
ولیکن فهـــم کـــردن می‌ندانســـت

(۴۶-۵۲ تا ۵۸)

این آشفتگی، نقطهٔ آغاز وقایعی است که به فاجعهٔ داستان فرهاد ختم می‌شود.

بسیاری از آشفتگی‌های این داستان تنها تعادل و آرامش موجود در فضای داستان را بر هم می‌زنند و فاقد جوهره و نیروی لازم برای خلق جدال و کشمکش هستند. به عنوان مثال، به آشفتگیِ نخست خسرو توجه بفرمایید که چگونه به جای جدال و کشمکش به آرامش ختم می‌شود و خاصیت دراماتیک خود را از دست می‌دهد. بدون کشمکش، داستان هیچ کشش و جذابیّتی

Archive of SID

www.SID.ir

نخواهد داشت و وقایع بدون کشمکش، تنها در حد یک روایت صرف، اعم از تاریخی و غیر آن باقی می‌مانند. خسرو برای رفع آشفتگیِ پیش آمده، به تفکر فرو می‌رود

چو خسرو دید کان خواری بر او رفت
بـــه کـــار خویشتـن لختی فرو رفت
درستش کرد که هرچ او کرد بـــد کرد
پدر پاداش او بر جـای خـــود کـــرد
به سر برزد ز دســـت خویشتن دست
وزان غـــم ساعتی از پـــای ننشست

(۱۶-۱ به بعد)

همین که برای خسرو مسلم می‌شود که سیاست پدر بر حق است، خون تحرّک در رگ واقعهٔ داستان می‌خشکد. دیگر جدال و کشمکش متولد نمی‌شود و این واقعه، عقیم و سترون باقی می‌ماند. خسرو عذرانگیزی خود را از نیّت به فعل منتقل می‌کند:

شفیـــع انگیخت پیران کهـــن را
کـــه نـــزد شه برند آن سروبن را...
کفـــــن پوشید و تیغ تیز برداشت
جهـــان فریاد رستاخیز برداشت...
کـــه شاها بیش از اینم رنج منمای
بزرگی کن به خردان بر ببخشای...
اگـــر جرمیست اینک تیغ و گردن
ز تو کشتن ز من تسلیم کـــــردن
که برگ هر غمـــی دارم درین راه
نـــــدارم بـــرگ ناخشنودی شاه

(۱۶-۴، ۶، ۹، ۱۳، ۱۴)

برای خلق یک کشمکش می‌بایست اشخاص داستان به مخالفت و تضاد با یکدگر برخیزند، حتی اگر یک طرف از در مصالحه وارد شد، دیگری بر طبل جنگ بکوبد. در این صحنه می‌بینیم که خسرو صریحاً اعلام می‌کند که قصد ناخشنودی شاه را ندارد و هرمز نیز متقابلاً:

سرش بوسید و شفقت بیش کردش
ولیعهـــد سپـــاه خویش کـــــردش

(۲۴-۱۶)

با زایل شدن تضاد و دشمنی، مایهٔ جدال و کشمکش نیز از بین می‌رود و واقعه از نظر نمایش ابتر می‌ماند.

در داستان *خسرو و شیرین*، با یک کشمکش پیش‌بینی شده روبه‌رو هستیم. عمده‌ترین وجه تجلی کشمکش پیش‌بینی شده، پیشگویی طالع نمایان و یا خواب دیدن، خصوصاً از جانب اشخاص داستان است. در این داستان، خسرو شخصیت اصلی داستان، نیای خویش را در خواب می‌بیند که او را به چهار چیز بشارت می‌دهد؛ یکی از این چهارچیز، نقطهٔ محوریِ همه وقایعی است که داستان به دور آن می‌چرخد.

نیای خویشتن را دید در خـــــواب
که گفت ای تازه خورشید جهان تاب
اگر شـــــد چـــار مولای عزیـــزت
بشـــارت می‌دهد بـــر چار چیزت...
دلارامـــــی تـــو را در بر نشینـــــد
کزو شیرین‌تـــری دوران نبینـــد...

(۱۷-۵ به بعد)

اتفاقات بعدی داستان، متأثر از همین خواب است. با این خواب، آرامش خسرو به هم می‌خورد و او وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود. کشمکش خسرو در این واقعه با یک شخص یا یک پدیدهٔ فیزیکی نیست. او با یک نیروی مافوق بشری که شاید بتوان نام آن را بخت، اقبال و یا سرنوشت گذاشت، روبه‌روست.

غالب آشفتگی‌های شیرین در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند و رو به سوی قلّه داستان در حرکتند. کشمکشی که شیرین پس از ازدواج خسرو با مریم دچار آن می‌شود، یک نوع کشمکش درونی است. این جدال درونی و درگیری نفسانی، شیرین را دستخوش تحول

Archive of SID

www.SID.ir

اساسی و بنیادی می‌سازد. اصولاً خاصیت کشمکش داستان در این است که شخصیّت‌ها را متحوّل کند و آنها را برای پذیرش و تحقق فاجعهٔ نهایی آماده سازد. شیرین که در جدایی خسرو می‌نالد، خود را در بوتهٔ آتش نقد و نفرین می‌آزماید و:

گهی دل را به نفرین یاد کردی
ز دل چون بیدلان فریاد کردی
گهی با بخت گفتی کای ستمکار
نکردی تا تویی زین زشت‌تر کار
مرادی را که دل بر وی نهـــادی
بدست آوردی و از دست دادی...
گهی فـــــرخ سروش آسمانـــی
دلـــش دادی کـــه یابـی کامرانی
گهی دیو هوس می‌بـردش از راه
که می‌بایست رفتن بـــر پی شاه

(۴۵-۲۷ تا ۳۷)

یکی از مهم‌ترین خاصیت کشمکش‌های شیرین، پردازش همه‌جانبهٔ شخصیت اوست. او با این کشمکش‌ها، گام به گام به تعالی روح نزدیک می‌شود و در نقطهٔ اوج این تعالی، سیر وقایع داستان به انجام می‌رسد. از مهم‌ترین کشمکش‌های داستان *خسرو و شیرین* که از نوع کشمکش کلامی است، گفتگوی طولانی او با خسروست؛ این گفتگو، واسطهٔ ایام فراق و وصال این دو دلداده است. گفتگویی که سرانجامی مانند دیگر گفتگوها دارد؛ ولی نتیجهٔ آن، وصال به بار می‌آورد. ناگفته نماند، وقتی خسرو به سوی قصر شیرین می‌رود، شیرین دستور می‌دهد تا درِ قصر را ببندند، ولی آیین استقبال را به جای می‌آورد. همین رفتار شیرین مصداق کشمکشی است که در عمل نمود پیدا می‌کند. این کشمکش‌های کلامی از اینجا آغاز می‌شود که خسرو دلیل این رفتار شیرین را جویا می‌شود.

نه مهمان توام؟ بر روی مهمـــان
چرا در بایدت بستـــن بدینسان
نشاید بست در بـــر میهمانـــی
که جز تو نیستش جان و جهانی

(۶۷-۱۷، ۱۸)

شیرین در پاسخ‌هایی که می‌دهد به نالیدن‌ها و مویدن‌های خویش اشاره می‌کند. در حقیقت کشمکش‌های درونی شیرین که پیش از این بدان‌ها اشاره کردیم، بار دیگر و این بار خطاب به خسرو تکرار می‌شود.

نظامی در مغازله، ید طولایی دارد؛ حتی اگر این معاشقه در قالب کشمکش بیان شود. او در طریق وصال، اسباب عاشقی را به تمامی فراهم می‌سازد و نقاط فصل و وصل کلام را به خوبی می‌شناسد. به همین خاطر است که مکالمات فراهم آوردهٔ او، به‌رغم اشتمال بر اطناب در توصیفات، جذابیت و کشش لازم را برای جلب خواننده به تعقیب داستان در خود دارد.

در یک داستان، تا مانع یا موانعی در پیش روی شخصیت داستان قرار نگیرد، نه جذابیت و کششی در کار خواهد بود و نه کشمکشی بروز خواهد کرد. دیگر اینکه، اشخاص داستان تنها در این صورت است که مافی‌الضمیر خود را نمودار می‌سازند و خواننده، بسته به نوع تعقّل و احساساتش، با آنها همذات پنداری کرده، خود را در خلق حوادث و وقایع داستان سهیم می‌سازد. کشمکش بدون پیچیدگی معنا ندارد. هر کشمکشی دارای حداقل یک مانع اعم از طبیعی یا غیر طبیعی در بطن خود است.

مهم‌ترین و بزرگ‌ترین مانع داستان که همهٔ کشمکش‌های دو شخصیت اصلی داستان در جهت از میان برداشتن آن است، مراد طلبیدن خسرو از شیرین است که جوهرهٔ اصلی کشمکش این دو دلداده را تشکیل می‌دهد. یکی عیّاش و خوشگذران و دیگری اهل رسم و عفاف است. خسرو مرادی می‌طلبد که در نظر شیرین عین نامرادی است:

Archive of SID

www.SID.ir

هر آنچ از عمر پیشین رفت گو رو
کنون روز از نوست و روزی از نو
من و تو جز من و تو کیست اینجا
حذر کـــردن نگویی چیست اینجا
یکی ساعـــت من دلسوز را بـاش
اگر روزی بدی امروز را بـــــاش

(۴۱–۱۵ به بعد)

شکر لب گفت از این زنهار خواری
پشیمان شـــو مکـــن بی‌زینهاری
که شه را بد بـــود زنهـــار خوردن
بد آمد در جهان بـــد کـــار کردن
مجوی آبی کـــه آبـــم را بریـــزد
مخـواه آن کام کز مـــن برنخیـــزد

(۴۱–۱۰۳ به بعد)

پیوند خسرو با مریم، مانعی بزرگ برای شیرین در راه وصال خسرو به حساب می‌آید. اگرچه شیرین به صراحت راجع به مریم سخن نمی‌گوید و فقط پس از مرگ او در تعزیت نامه‌ای که برای خسرو می‌فرستد، از او یاد می‌کند، از روح حاکم بر فضای وقایع، چنین استنباط می‌شود که پیوند خسرو با مریم، نقطهٔ شروع وصال دو دلداده را به تأخیر انداخته است و تحمّل این تأخیر، جز با صبر و شکیبایی میسّر نیست.

بسی برخواند از این افسانه بـا دل
چو عشق آمد کجا صبر و کجا دل

(۶۴-۴۴)

عشق فرهاد به شیرین هم از موانع بزرگی است که بر سر راه خسرو قرار می‌گیرد. خسرو برای عبور از این مانع انسانی ـ که بسیار هم سرسخت و مصمّم است ـ تلاش فراوانی می‌کند. سعی می‌کند تا با تطمیع و تهدید، او را از میدان این تثلیث عاشقانه خارج کند، اما موفق نمی‌شود و نهایت امر با طرح ترفندی ناجوانمردانه او را به معرض هلاک می‌کشاند.

بحران، نقطهٔ اوج کشمکش است. هر یک از کشمکش‌های داستان، که بدان اشاره کردیم، در بطن خود بحران واقعه را نیز به همراه دارند. کشمکش، خط مستقیمی است که انتهای آن بحران است. نخستین کشمکش داستان، کشمکش خسرو با یک پدیدهٔ مافوق طبیعی به نام بخت یا سرنوشت است. بحران این کشمکش زمانی است که خسرو اصرار دارد تا از تعبیر خوابش آگاه شود:

همه شب با خردمندان نخفتی
حکایت باز پرسیدی و گفتـی

(۱۸–۱۷)

همهٔ بحران‌ها به دنبال خود فاجعه به بار می‌آورند. پاسخ خردمندان در این کشمکش، نتیجهٔ حاصل از بحران است. شیرین نیز که پس از دیدن تصویر خسرو دچار کشمکش با خود می‌شود، نقطهٔ بحران را تجربه می‌کند. بحران این واقعه برای شیرین در آن موضع به وقوع می‌پیوندد که وی خود به سوی تمثال خسرو می‌رود و آن را بر می‌دارد:

دل سرگشته را دنبـــال برداشـــت
به پای خود شد آن تمثال برداشت
در آن آیینه دید از خـــــود نشانی
چو خود را یافت بی‌خود شد زمانی

(۲۲–۱۸، ۱۹)

در یک نمایشنامه، هر صحنه به تنهایی دارای همهٔ عوامل و عناصر نمایشی است. ولی در یک داستان، به دلیل مشخص نبودن و یا عدم تنظیم وقایع در قالب صحنه و پردهٔ نمایشی، انطباق عناصر نمایشی بر وقایع داستان تا حدّی دشوار و یا ناممکن است؛ مگر اینکه بخواهیم داستان مورد نظر را بازآفرینی کنیم که این خود مقولهٔ دیگری است و جای بحث جداگانه‌ای دارد.

تعلیق، معلّق نگه‌داشتن نتیجهٔ امری است که خواننده مشتاق است از آن سر دربیاورد. گاهی شاعر یا

Archive of SID

www.SID.ir

نویسنده قبل از آنکه سرانجام کشمش را اعلام کند، سیر واقعه را به مانع یا موانعی متوقف می‌گرداند و برای لحظاتی خواننده را در اشراف بر انجام کشمکش، منتظر نگاه می‌دارد.

اولین مصداق عنصر تعلیق در این داستان، آنجاست که شاپور تا سه بار تصویر خسرو را بر درخت آویزان می‌کند و حتی همان بار اول هم این تصویر به رؤیت شیرین می‌رسد و تأثیر خود را می‌گذارد؛ یعنی آنچه مدّنظر شاعر است، برآورده می‌شود. تعبیهٔ مراتب دوم و سوم در این واقعه، از مصادیق تعلیق است که شاعر در جهت هر چه پر بارتر کردن احساس نهفته در واقعه از آن بهره می‌گیرد. خواننده با خواندن این ابیات که

نـــه دل مـــی‌داد ازو دل برگرفتـــن
نـــه میشایستش انـــــدر برگرفتـــن
بـــه هر دیداری از وی مست می‌شد
به هر جامی که خورد از دست می‌شد

(۲۰-۳۲، ۳۳)

به پیش‌بینی نتیجهٔ این کشمکش در ذهن خویش می‌پردازد، ولی شاعر به جای اعلام نتیجه، خبر از دریدن آن تصویر توسط خدمتکاران شیرین می‌دهد و اعلام نتیجه را به زمانی دیگر موکول می‌گرداند تا اینکه دربار سوم خود شیرین را به سوی تصویر می‌فرستد و به تعلیق واقعه پایان می‌دهد. از زمانی‌که شیرین به یکبارگی دل به صاحب تصویر می‌سپارد تا پیدا شدن شاپور و شرح ماجرا برای شیرین، لحظات تعلیقی جاری است. شیرین یکی از خدمتکارانش را در گذرگاه می‌نشاند تا از عابران راجع به آن تصویر کسب اطلاع کند. اگر چه:

بسی پرسیـــده شـــد پنهان و پـــیدا
نمی‌شـــد ســـرّ آن صورت هویدا
تن شیرین گرفـــت از رنج سستی
کز آن صورت ندادش کس درستی
در آن اندوه می‌پیچیـــد چـــون مار
فشاند از جزع‌هـــــا لؤلؤی شهـــوار

(۲۲-۴۱ به بعد)

این لحظات، زمینهٔ خوبی برای پرورش افکار و تخیّلات گوناگون راجع به وقایع بعدی داستان در ذهن خواننده است. با پیدا شدن شاپور، تعلیق فروکش می‌کند.

برآمد ناگه آن مرغ فسون ساز به آیین مغان بنمود پرواز

(۱-۲۳)

فاجعه نقطهٔ اوج بحران است. هر بحرانی نهایتاً به فاجعه ختم می‌شود. در واقعهٔ ازدواج خسرو با شکّر اسپهانی نیز شیرین از بخت واژگون خویش می‌نالد و شب را به عنوان یکی از مظاهر طبیعت، طرف خطاب قرار می‌دهد که

شبا امشب جوانمردی بیاموز مرا یا زود کش یا زود شو روز

(۴۰-۶۵)

فاجعه‌ای که پس از این بحران رخ می‌نماید، زمینه‌ساز و طلیعهٔ وقوع فاجعهٔ نهایی است. شیرین به درگاه خداوند زاری می‌کند و او را سوگند می‌دهد که گره از کار بستهٔ او بگشاید.

که رحمی بر دل پرخونم آور وزین غرقاب غم بیرونم آور...
منِ رنجـــور بی‌طاقت عیـــارم مده رنجی که من طاقت ندارم

(۶۵-۸۰، ۹۲)

وقتی خواهش شیرین به اینجا رسید، خداوند گره از کار او گشود.

چو خواهش کرد بسیار از دل پاک
چو آب چشم خود غلتید بر خاک
فراخی دادش ایزد در دل تنـــگ
کلیدش را برآورد آهن از سنـــگ
جوان شد گلبن دولـــت دگربـــار
ز تلخی رست شیریـــن شکربـــار
نیایش در دل خسرو اثـــر کـــرد
دلش را چون فلک زیر و زبر کرد

(۶۵-۹۶ به بعد)

Archive of SID

www.SID.ir

و در ادامه، این خسرو است که فاجعهٔ بحران را به عینه محقّق می‌سازد.

ملک را رغبت نخجیر برخاست
ز طالع نهمت تقصیر برخاست
به فالی چون رخ شیرین همایون
شهنشه سوی صحرا رفت بیرون

(۶۶-۲، ۳)

و، بالاخره، فاجعهٔ نهایی داستان که به وصال دو دلداده می‌انجامد، رخ می‌دهد.

مهم‌ترین کارکرد نتیجه یا فرود، ترسیم، تشریح، توجیه و تحلیل حالت و کیفیّت جدیدی است که به واسطهٔ عامل فاجعه ایجاد شده است. هر فاجعه باید زمینه را برای وقوع فاجعهٔ دیگر در صحنهٔ بعدی آماده کند.

نتیجه‌ای که از فاجعهٔ نهایی داستان که وصال دو دلداده است مستفاد می‌شود، در کلام خسرو پیش از آنکه شیرین را به عقد خویش درآورد، نهفته است.

ملک فرمود خواندن موبدان را
همان کارآگهان و بخردان را
ز شیرین قصه‌ای بر انجمن راند
که هر کس جان شیرین بر وی افشاند
که شیرین شد مرا هم جفت و هم یار
به هر مهرش که بنوازم سزاوار
ز من پاکست با این مهربانی
که داند کرد ازینسان زندگانی
گر او را جفت سازم جای آن هست
بدو گردن فرازم رأی آن هست

(۸۸-۳۱ به بعد)

با همین چند بیت می‌توان فاجعهٔ نهایی داستان خسرو و شیرین را تحلیل کرد. خسرو در حضور فرزانگان و دانشمندان دربار که اهل خرد و دانش هستند، شیرین را معرفی می‌کند، اما این معرفی از گونه‌ای دیگر است. او شیرین را نه تنها جفت خویش بلکه همدم، مونس و یار خویش می‌خواند و او را سزاوار مهر و محبّت بی‌حد می‌داند. مریم و شکر نیز همسران او بودند، ولی از ایشان با عنوان یار خطاب نکرد. آنها را جفت خویش می‌دانست و به آیین زناشویی آنان را از آنِ خویش می‌ساخت. شاعر از ازدواج او با مریم چنین یاد می‌کند:

چنان در کیش عیسی شد بدو شاد
که دخت خویش مریم را بدو داد

(۴۰-۴۲)

و دربارهٔ شکر می‌گوید:

فرستاد از سرای خویش خواندش به آیین زناشویی نشاندش

(۶۴-۱۱۳)

ولی از ازدواج خسرو با شیرین به گونه‌ای دیگر یاد می‌کند:

گرفت آنگاه خسرو دست شیرین برِ خودخواند موبد را که بنشین
سخن را نقش بر آیین او بست به رسم موبدان کاوین او بست

(۸۸-۳۹، ۴۰)

خسرو برای آنکه افکار حاضران را از شائبهٔ آلودگی و بیراهگی شیرین پاک سازد، به پاکی و عفاف او اعتراف می‌کند و آنگاه به بخت و اقبال خویش می‌نازد که چنین همسری نصیب او شده است. معمولاً فاجعهٔ نهایی، چکیدهٔ همهٔ وقایعی است که در طول داستان اتفاق می‌افتد. نظامی قبل از آغاز داستان، در بخشی، از عشق سخن می‌گوید و موضوع و بن‌مایهٔ داستان خویش را در رابطه با عشق می‌داند. او در این بخش، دلایل انتخاب این موضوع را برمی‌شمرد که فاجعهٔ نهایی، مؤید همهٔ ادّعاها و دلایلی است که او در این بخش بدان‌ها پرداخته است. این بخش مهم‌ترین وجه تحلیل و توجیه عقلانی فاجعهٔ نهایی داستان است. خودکشی شیرین هم که فاجعهٔ آخر داستان است، می‌خواهد بگوید

اگر خود عشق هیچ افسون نداند
نه از سودای خویشت وا رهاند

(۷-۱۲)

Archive of SID

www.SID.ir

و دیگر سخنی موجزتر از این بیت در تحلیل این فاجعه نمی‌توان گفت.

همگان نظامی را خداوندگار توصیف می‌شناسند که در وصف وقایع و طبایع و ظواهر اشخاص از نقل جزئی‌ترین مورد فروگذار نمی‌کند. این عمل همان است که در یک متن نمایشی بدان «دستورالعمل صحنه» می‌گویند. چه بسا بعضی از نمایشنامه‌نویسان، این وظیفه را بر عهدهٔ کارگردان می‌گذارند و یا بعضی از کارگردانان در این دستورالعمل دست می‌برند و آن را به میل خود تغییر می‌دهند. *خسرو و شیرین* نظامی مشحون از دستورالعمل صحنه است. در این داستان، علاوه بر شخصیت‌پردازی و مکالمه یا دیالوگ، که از عناصر اصلی ترکیب یک داستان هستند، طراحی صحنه و لباس، نورپردازی، چهره‌پردازی، میزانس و خلق تصاویر بدیعی در قالب کلوزآپ یا دورنما به معنای واقعی کلمه در هیأت کلامی فاخر و دلنشین وجود دارند.

در هر حال، ویژگی دراماتیک داستان‌های نظامی، به هر میزان و هر گونه که باشد، نمایشی ساختن آنها از طریق درج عناصر واقعی و جزئیات ملموس و توصیف حرکات و سکنات اشخاص و فضاسازی به نحوی واقعی و تجسّم‌پذیر و همچنین انتخاب زبانی رسا و حتی‌المقدور نزدیک به موازین زبان رایج و زنده و همراه با لحن طبیعی و دلخواه در هر مورد حاصل می‌شود و معیار سنجش آثار مختلف از لحاظ ویژگی نمایش‌پذیری نیز همین‌هاست.

منابع

اته، هرمان(۱۳۵۱)، *تاریخ ادبیات فارسی*، **ترجمهٔ** رضازاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب؛

بیضایی، بهرام(۱۳۸۳)، *نمایش در ایران*، چاپ چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان؛

جنتی‌عطائی، ابوالقاسم، «نگاهی به دراماتورژی در ایران»، مجلهٔ *پیام نوین*، ج ۳، ش ۱۰؛

چکلوفسکی، پیتر (۱۳۶۹– ۱۳۶۸)، « خوزان، مریم، نظامی: نمایشنامه‌نویس چیره‌دست»، مجلهٔ *دانش*، ش ۱۰؛

حمیدیان، سعید(۱۳۷۸)، *خسرو و شیرین*، چاپ سوم، تهران، نشر قطره؛

رزمجو، حسین(۱۳۷۰)، *انواع ادبی*، مشهد، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی؛

ستاری، جلال (۱۳۶۷)، «ظرفیت نمایشی ادب داستانی ایران»، فصلنامهٔ *تئاتر*، ش ۱؛

شمیسا، سیروس(۱۳۷۵)، *انواع ادبی*، چاپ چهارم، انتشارات فردوسی؛

صورتگر، لطفعلی، « درام چیست؟»، مجلهٔ *مهر*، ش ۹، سال سوم؛

لنگرودی، محمد جعفر(۱۳۷۰)، *راز بقای ایران در شعر نظامی*، چاپ اول، تهران، کتابخانه گنج دانش؛

مصائب، غلامحسین (۱۳۴۵)، *دائرةالمعارف فارسی*، تهران، امیرکبیر؛

مکّی، ابراهیم(۱۳۸۰)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران، انتشارات سروش؛

وحید دستگردی، حسن(۱۳۷۸)، *کلیات نظامی گنجوی*، ۲ جلد، تهران، نشر بهزاد؛

هایت، گیلبرت(۱۳۷۶)، *ادبیات و سنت‌های کلاسیک*، ترجمه محمد کلباسی و مهین دانشور، تهران، انتشارات آگاه؛

یاری، منوچهر(۱۳۷۹)، *ساختارشناسی نمایش ایران*، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری. ■

Archive of SID

www.SID.ir