

زبان و ادب فارسی

(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۶۸، بهار و تابستان ۹۴، شماره مسلسل ۲۳۱

فاصله‌گذاری روایی در منظومه‌های نظامی

دکتر فیروز فاضلی*

استادیار دانشگاه گیلان

محمد اصغرزاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

فاصله‌گذاری نمایشی به شکل مدون، نخستین بار توسط برتولت برشت نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر آلمانی مطرح شد اما ریشه این عنوان به تقسیم‌بندی‌های افلاطون و ارسطو در باب تراژدی و حماسه بازمی‌گردد. ارسطو تراژدی را نمایشی و حماسه را روایی می‌داند. از آنجایی که برشت معتقد بود توهم عینیت در نمایش مخاطب را از نگاه مستقل به آن بازداشته و قدرت قضاوت را از او سلب می‌کند، با نگاه به نظریه ارسطو در باب حماسه و مطالعه داستان‌های شرقی نوعی نمایش مبتنی بر روایت و فاصله‌گذاری پدید آورد. در ادبیات کلاسیک فارسی نمایشنامه‌نویسی وجود نداشت و منظومه‌های حماسی و غنایی نمایشی در قالبی روایی سروده می‌شد و این در تضاد با نظریه ارسطو در باب غیرروایی بودن داستان‌های تراژیک است؛ در نتیجه آثار غنایی نمایشی فارسی نیز مانند آثار حماسی برخوردار از فاصله‌گذاری‌هایی است که بیشتر از آنکه دلایلی برشته داشته باشند، ریشه در سنت اندیشه‌ای جهان شرق دارند. در این پژوهش بعد از تشریح فاصله‌گذاری در حماسه ارسطویی و تئاتر برشتی، فاصله‌گذاری‌های منظومه‌های نظامی به عنوان برجسته‌ترین آثار غنایی نمایشی فارسی مورد تدقیق قرار می‌گیرند تا از سویی، به استدراک جهان معنایی داستان فارسی پرداخته و از دیگر سو، روایت فاصله‌گذارانه این آثار را به عنوان یک نقصان در دوری آنها از عینیت و انسجام نمایشی مورد واکاوی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: فاصله‌گذاری، روایت، نمایش، برشت، نظامی.

تاریخ وصول: ۹۳/۲/۲۰

تأیید نهایی: ۴۹/۱۰/۸

*.Email: Drfiroozfazeli@yahoo.com.

۱- مقدمه

علی‌رغم فقدان نمایشنامه‌نویسی و نمایش در هنر کلاسیک فارسی، شاعرانی بوده‌اند که تا اندازه زیادی به مرزهای هنر نمایش نزدیک شده‌اند. مشهورترین این شاعران نظامی است. نظامی گرچه چیزی را برای اجرا در صحنه تئاتر ننوشته است اما می‌توان او را استاد نمایشنامه‌نویسی به حساب آورد. (دائرةالمعارف اسلام، ۱۳۸۹: ۱۸۸ ذیل نظامی) گفتگومحوری، ایستایی صحنه‌ها، شخصیت‌پردازی خاکستری و فضای تراژیک - رمانتیک منظومه‌های نظامی (مخصوصاً منظومه‌های میانی او) فضای آنها را نمایشی کرده است. برجستگی جلوه‌های تئاتری آثار نظامی تا اندازه‌ای است که بسیار احتمال دارد ویلیام شکسپیر از این آثار برای نوشتن نمایشنامه «رومئو و ژولیت» الهام گرفته باشد. (فروزان، ۱۳۸۴: ۱۱۷)

علی‌رغم این پیش‌آهنگی و جذابیت دراماتیک، منظومه‌های نظامی بسیار کمتر از نمایشنامه‌های شکسپیری معروف شده و مورد شناخت جهانیان قرار گرفته‌اند. یکی از دلایل این امر نبود نمایشنامه نویسی در ادب کلاسیک فارسی و استفاده داستان‌گویان از زبان شعر روایی است. منتقدان غربی آثار ادبی را به سه نوع حماسی، غنایی و نمایشی تقسیم کرده‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۹: ۳۱-۳۲) همانطور که می‌بینیم در این تقسیم‌بندی ادبیات غنایی و نمایشی دو گونه جداگانه فرض شده‌اند. هرچند در غرب هم داستان‌های عاشقانه‌ای وجود دارند که به زبان شعر درآمده‌اند و به آن شعر غنایی نمایشی می‌گویند، اما شعر غنایی در تعریف ادبا در غرب، شعری کوتاه و غیرروایی است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۳۴)، و نمایشنامه‌ها و متون نمایشی در ذیل ادبیات نمایشی قرار می‌گیرند.

عدم دست‌یابی به زبانی منسجم و متناسب با قالب شبه‌نمایشی داستان‌های عاشقانه، ذهنیت ادبی را به چالشی در سر راه عینیت نمایشی آثار نظامی تبدیل کرده و از سیالیت دراماتیک آنها کاسته است. همچنین استفاده از قالب روایی و فاصله‌گذاری‌های اشعار حماسی (مانند توصیف، اندرز، مدح، آوردن داستان‌های فرعی و حرکت بین نقل و نمایش) منجر به ایجاد وقفه‌هایی در مسیر روایت دراماتیک آثار او شده است. منظومه‌های نظامی از سویی به نمایش ارسطویی نزدیک شده‌اند که در آن نمایشی بودن تراژدی، توهم عینیت وقایع و شخصیت‌های آن را پدید می‌آورد و از دیگر سواز زبان روایی حماسه ارسطویی بهره برده‌اند که در آن نقلی بودن حماسه باعث جدایی زمان، مکان و شخصیت‌های آن از راوی و مخاطب می‌گردد. این دوگانه‌گی ساختاری باعث می‌شود که نتوان فاصله‌گذاری آنها و دیگر آثار مشابه را مانند تئاترهای برشته مبنایی برای کاهش تهیج نمایش و قضاوت عقلانی مخاطبان درباره آن دانست.

البته نباید از یاد برد که ساحتِ داستانِ شرقیِ ساحتی ارجاعی و تمثیلی است و نه عینی و نمایشی؛ در نتیجه تناقض فاصله‌گذاری‌های منظومه‌های نظامی با داستان عینیت‌گرای آنها اگر چه از منظر سنجه‌های نمایشی یک نقص به نظر می‌آید، ولی از نظر ماهوی در قالب جهانِ معنایی نگارندهٔ این آثار قابل ادراک است. بعضی از این فاصله‌گذاری‌ها را می‌توان در اقتباس‌های سینمایی و تئاتری از این اثر هم به کار برد و بعضی از آنها نیز در رسانهٔ هدف حذف می‌شوند. پرسش اول ما این است که آیا در منظومه‌های نظامی فاصله‌گذاری‌هایی وجود دارند که مانند فاصله‌گذاری‌های تئاتر برشته‌ی به وقفه در روایت داستانی منجر گردند یا خیر؟ در پاسخ به این سوال ضمن عرضهٔ شاهد مثال‌هایی می‌کوشیم به دلایل این فاصله‌گذاری‌ها بپردازیم. پرسش دوم ما نیز این است که این فاصله‌گذاری‌ها چه اثری بر بافت نمایشی این آثار داشته‌اند؟ در فرایند پاسخ به این سوال ضمن لحاظ کردن تمایز جهانِ معنایی داستان شرقی با نمایش برشته‌ی، وجود فاصله‌گذاری در متون غنایی-نمایشی کلاسیکِ ادب فارسی (مانند منظومه‌های نظامی) را در خلاف جهت بافت دراماتیک این آثار ارزیابی کرده و به عنوان یکی از عوامل دور شدن آنها از فضای نمایشی و در نتیجه تأخیر در نضج ادبیات نمایشی در ایران مورد تأمل قرار می‌دهیم.

۲- پیشینهٔ تحقیق

۲-۱- مبانی نظری

۲-۱-۱- فاصله‌گذاری در نظرگاه ارسطو

فیلسوفان مکتب آتن نخستین کسانی بودند که تعاریفی مدوّن از نمایش و روایت ارائه دادند و ریشهٔ تاریخی فاصله‌گذاری نمایشی نیز به تعاریف آنها باز می‌گردد. «مفهوم فاصله تاریخی‌چه‌ای طولانی دارد که به زمان کتاب سوم جمهوری افلاطون باز می‌گردد. افلاطون در این کتاب اظهار می‌دارد که روایت «یا با داستانی ساده بیان می‌شود یا داستانی که از طریق محاکات نقل می‌شود و یا با هر دو.» (لوته، ۱۳۸۸: ۴۹) ارسطو با بسط نظریهٔ استادش روایت و نمایش را دارای اشکالی متفاوت بر می‌شمارد. از دیدگاه او حماسه روایی و تراژدی نمایشی است. (برشت، ۱۳۵۷: ۱۲۹-۱۳۰) و در واقع ما یا با نقل حماسی روبه‌رویم و یا با نمایش تراژیک.

به طور خلاصه می‌توان بنیان فاصله‌گذاری ارسطویی را جداسازی زمانی، مکانی و شخصیتی داستان از واقعیت دانست که به واسطهٔ حضور نقالانۀ راوی سوم شخص روی می‌دهد. درام (نمایش) در طی دوران باعث ظهور این اندیشه شد که می‌توان به تماشاگران به نوعی با ایجاد توهم یا به حیلۀ باوراند

که آنچه روی صحنه رخ می‌دهد، به راستی رخ می‌دهد. این اندیشه به ترویج وحدت‌های زمان و مکان منتهی گشت. (داوسن، ۱۳۸۶: ۱۵) ما در نمایش، با اشخاص، زمان و مکانی رو به روییم که ادعای واقعی بودن دارند. برعکس نمایش، ما در نقل با راوی سوم شخص روبه‌روییم. تفاوت راوی سوم شخص (در نقل) و اول شخص (در نمایش) باعث اهمیت اصطلاحات فاصله و نظرگاه می‌شود. روایت در داستان معمولاً گذشته‌نگر است. اینجاست که پای راوی به عنوان یک واسطه به داستان باز می‌شود. حضور راوی مستلزم فاصله زمانی میان عمل روایت و رخدادهایی است که روایت می‌شود. همچنین اغلب فاصله زمانی با فاصله در مکان ترکیب می‌شود، یعنی با فاصله میان موقعیت روایت و مکان روی دادن رخدادها. (لوت، ۱۳۸۸: ۴۹-۵۱)

تعاریف جامع ارسطو از درام (نمایش) و حماسه بعد از قرن‌ها مرجعیت علمی خود را حفظ کرده است. تأثیر درام آتنی بر نمایش رنسانسی انکارناپذیر است (همان، ۱۳۸۶: ۱۵)، به گونه‌ای که جورج اشتاینر درباره تراژدی‌های سوفوکل و شکسپیر که اولی متعلق به دوره یونان باستان و دومی مربوط به انگلیس دوره الیزابت است، چنین می‌گوید: «انسان می‌تواند استدلال کند چنانکه لسینگ و رمانتیک‌ها چنین کردند، که تمایز دقیق بین دیدگاه تراژدی سوفوکلی و شکسپیری مغلطه است.» (رضوی، ۱۳۸۹: ۶۰-۶۱) همان‌گونه که در شیوه ارسطویی تماشاگر و خواننده به شدت مستغرق در داستان اند، فارغ نیستند و فاصله ایجاد نمی‌شود (یاری، ۱۳۸۰: ۶۱)، می‌توان همین جوهره توهمی نمایش ارسطویی را در نمایش‌های شکسپیری مشاهده کرد. شالوده سینمای مدرن نیز مبتنی بر نظریه دراماتیک ارسطویی است و خط توهمی نمایش ارسطویی و شکسپیری در سینمای بدنه (مخاطب عام) امتداد یافته است به گونه‌ای که استانیسلاوسکی از بازیگرانش توقع داشت به درون جهان ذهنی شخصیت داستان بروند و با نقش خود یکی شوند. (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۰)

از دیگر سو، تعریف ارسطو از حماسه و قایل شدن جلوه روایی برای آن بعد از ۲۵۰۰ سال و در قرن بیستم مبنای شکل‌گیری تئاتر روایی گردید. پیکاستور طلایه‌دار، و برشت برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز پیشگام این گونه تئاتری است. (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۶)

۲-۱-۲- فاصله‌گذاری در نظرگاه برشت

برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی پس از تحقیق فراوان در آثار نمایشی شرق و نیز برای گریز از تئاتر دراماتیک یا به قول وی تئاتر ارسطویی، پایه‌گذار سبک نمایشی epic می‌گردد و جالب اینکه در ترجمه عنوان این سبک در ایران، عناوین روایی یا حماسی انتخاب می‌شود.

مبنای تئوری برشت، حماسه یا روایت است؛ همان اصلی که ارسطو در تعریف حماسه آورده است. (رضوی، ۱۳۸۹: ۳۵) ارسطو حماسه را روایی می‌داند، ولی برشت از الگوی روایی حماسه ارسطویی برای تبیین نظریه نمایشی خود بهره می‌برد و در واقع نمایشی روایی می‌آفریند. این تئاتر مانند حماسه «باید بیشتر از طریق روایت‌گری پیش برود تا از طریق داستان (نمایش)» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۸) مثلاً در آغاز و پایان بعضی از نمایش‌های برشتی، راوی وارد صحنه شده و به بیان مسأله‌ای می‌پردازد. این ورود در ارتباط مخاطبان نمایش با داستان فاصله ایجاد کرده و توهم واقعی بودن دنیای نمایش را از بین می‌برد. غیر از تأثیری که راوی درام ارسطویی و ادبیات شرقی بر تئاتر برشتی گذاشته است، تئاتر برشتی نه تنها کشمکش و رویداد را از ویژگی‌هایش که ایجاد هیجان، انتظار و درگیری عاطفی است تهی کرد، بلکه شخصیت‌پردازی نیز به گونه‌ای متفاوت در آن مطرح گردید. (دامود، ۱۳۸۸: ۱۸۵)

به نظر برشت در تئاتر ارسطویی تماشاگر فقط خورنده و اشتیهای احساسش ارضا می‌شود. او بر عکس از تماشاگر می‌خواست تا درباره آنچه که روی صحنه می‌بیند، فکر کند؛ آن را ارزیابی کرده و درباره‌اش تصمیم بگیرد و سپس بیرون رفته و شرایط ناگواری را که در آنجا دیده است، تغییر دهد. برای این منظور، تماشاگر را باید از یکی‌پنداری با بازی باز داشت، و نظر برشت آن بود که چنین کاری با بیگانه ساختن رویدادها شدنی است. یعنی نمایش طوری باید تهیه و اجرا شود که تماشاگر از آن رضایت خاطر خود بیرون بیاید. (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۷)

۲-۲- مطالعات انجام شده

در میان کتاب‌ها و مقالات نشر یافته در ایران آثار متعددی وجود دارند که به بررسی نمایش در دیدگاه ارسطو و برشت پرداخته‌اند. برای نمونه در کتاب تاریخ تئاتر جهان (براکت، ۱۳۸۹) به تفصیل در خصوص ویژگی‌های تئاتر آتنی بحث شده است. یادداشت‌ها و مصاحبه‌های برشت نیز دست اول‌ترین منبع در خصوص اندیشه تئاتری اوست. از این میان می‌توان به کتاب زندگی تئاتری من (برشت، ۱۳۵۷) اشاره کرد. آثار تألیفی یا ترجمه شده که از نقطه نظر تاریخی یا فنی به بررسی درام، روایت و تئاتر پرداخته‌اند، نیز بخش‌هایی را به شرح تئاتر ارسطویی و برشتی اختصاص داده‌اند. از آن جمله می‌توان به مقدمه بر تئاتر (هولتن، ۱۳۸۴)، درام (دواسن، ۱۳۸۶)، اصول کارگردانی تئاتر (دامود، ۱۳۸۷)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما (لوتنه، ۱۳۸۸) و... اشاره کرد. مقالات «برتولت برشت و تئاتر حماسی» (ایگلتن، ۱۳۷۱)، «نگاهی به کلان نظریه‌های درام [ارسطو و برشت]» (معافی غفاری، ۱۳۸۵)، «بررسی تئاتر ارسطویی و روایی...» (استارمی و قدوسی، ۱۳۹۲) و... تئاتر ارسطویی و برشتی

را مورد کاوش قرار داده‌اند.

در میان آثاری که به بررسی ویژگی‌های دراماتیک و نمایشی متون کلاسیک فارسی پرداخته‌اند، می‌توان اشاراتی به تشابه فاصله‌گذاری این آثار با نظریه فاصله‌گذاری برشت را یافت. از جمله، کتاب‌های قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی (جولایی، ۱۳۸۹) و بررسی داستان‌های شاهنامه از نگاه ادبیات نمایشی (رضوی، ۱۳۸۹). فنائیان در کتاب تراژدی و تعزیه (۱۳۸۹) فاصله‌گذاری را از ویژگی‌های تعزیه برمی‌شمارد. علی‌آبادی نیز در مقاله «وجوه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب» (۱۳۷۱) مطالعه‌ای مشابه فنائیان صورت داده است و در مقاله «تئاتر حماسی برشت و حماسه شاهنامه» (نکروح، ۱۳۷۰) ویژگی‌های روایی تئاتر برشتی و شاهنامه مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته است. از سوی دیگر، یاری در مقاله «ساختار شناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی» (۱۳۸۰) به نوعی فاصله‌گذاری متأثر از ادبیات کلاسیک فارسی در آثار سینمایی کیارستمی اشاره می‌کند. همچنین تسلیمی و کشوری در مقاله «فاصله‌گذاری در بوف کور» (۱۳۹۰) بُعد آشنازدایی شخصیت و رفتار خرق عادت او را به عنوان مولفه‌ای فاصله‌گذارانه در بوف کور صادق هدایت مورد مطالعه قرار داده‌اند.

اکثر پژوهش‌های انجام شده در خصوص فاصله‌گذاری در متون فارسی یا اشاره‌ای گذرا نسبت به شباهت روایت این متون به تئاتر برشتی داشته‌اند و یا بر روی یکی از ویژگی‌های فاصله‌گذارانه متمرکز بوده‌اند. نویسندگان این مقاله در جستار خود اثری را که به شکل مبسوط و با دیدگاهی انتقادی فاصله‌گذاری متون غنایی کلاسیک را مورد بررسی قرار داده باشد، مشاهده نکردند.

۳- عوامل فاصله‌گذارانه در متون کلاسیک فارسی و شبه‌نمایش‌های ایرانی

در ذیل این بخش به مهمترین عوامل فاصله‌گذاری در متون کلاسیک و شبه‌نمایش‌های فارسی اشاره می‌گردد. متون فارسی مانند بسیاری از متون شرقی دیگر، آکنده از فاصله‌گذاری‌هایی است که قرن‌ها بعد جرقه نظریه فاصله‌گذاری تئاتری را در ذهن شخصی مانند برشت زده‌اند:

۳-۱- وجود فرهنگ شفاهی در ایران باستان و نبود نمایشنامه‌نویسی در ادبیات کلاسیک

فارسی

بن‌مایه‌های روایت حماسی و نمایش تراژیک ارسطویی در ادبیات کلاسیک فارسی قابل مشاهده است. البته جوامع اسلامی در قرون آغازین بعد از اسلام و طی نهضت ترجمه بیشتر متأثر از فلسفه

آتنی بودند تا نمایش و حماسه آتنی، و می‌بایست در پی‌جویی ریشه‌های روایت‌گری در ادبیات و شبه-نمایش‌های ایرانی به قبل از این دوران بازگشت. ایرانیان از دیرباز فرهنگی شفاهی داشته‌اند و حتی بخش‌هایی معظم از تاریخ باستانی ایران (مانند دوره اشکانی) به دلیل فقدان تاریخ‌نگاری مناسب، مبهم و در بعضی مواقع مفقود است. در ایران پیش از اسلام سنت به کتابت برآوردن آثار دینی و ادبی چندان معمول نبوده است به طوری که این آثار قرن‌ها سینه‌به‌سینه حفظ می‌شده است و ثبت آنها را لازم نمی‌دانسته‌اند؛ اوستا قرن‌ها سینه‌به‌سینه حفظ می‌شد تا این که سرانجام در دوره ساسانیان به کتابت درآمد و پس از آن هم موبدان برای اجرای مراسم دینی به ضرورت به آن رجوع می‌کرده‌اند و می‌کنند و آنچه مهم است از حفظ خواندن آن است. (رضوی، ۱۳۸۹: ۱۳۹) صبغة نقالانۀ هنر ایرانی را می‌توان تا حدودی منبعث از این امر دانست.

حتی با رونق کتابت وقایع و داستان‌نگاری، هنر نمایش که فرزند ادبیات است در ایران متولد نشد. «هیچ ادیب ایرانی متن خود را به قصد اجرا طراحی و آماده نکرده، بلکه برای خواندن و استفاده دیگران بوده» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۶) و «ما به جای دراما، فقط سناریوی نمایشنامه یعنی داستان آن را داشته-ایم» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۳). در نتیجه متون غنایی و تراژیک که در اصل پایلوت نمایشی داشتند در همان قالب روایی حماسی سروده شدند و فاصله‌گذاری‌هایی که در متون حماسی به کار می‌رفت، در آنها نیز به کار رفت. این امر را می‌توان یکی از دلایل تأخیر در نضج نمایش در هنر فارسی دانست.

۳-۲- داستان در داستان‌گویی

قرن‌ها پیش از تجربیات غربی درباره شکل‌های جدید داستان‌پردازی (شالوده شکنی، روایت‌های گوناگون از یک رویداد واحد و دیدگاه‌های غیر متعارف در نحوه روایت داستان)، ما ایرانیان، دارای یک سنت داستان‌پردازی قصه در قصه و روایت در روایت بوده‌ایم. این شیوه کهن در ادبیات فارسی در بسیاری از آثار منظوم و منثور مشاهده می‌شود: هفت پیکر نظامی، مثنوی مولوی، هزار و یک شب، کلیله و دمنه و... نمونه‌هایی از این دست آثارند. حوادث و داستان‌های فرعی در نمایش ایرانی نه تنها زاید نیستند، بلکه گاهی علت و معنای اصلی واقعه در آن نهفته است. این ساختار متأثر از شیوه داستان‌گویی کهن ایرانی یعنی نقالی است. (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۹-۱۴۱)

اعتقاد به نقش ارجاعی داستان در روایت‌های شرقی داستان را به ابزاری در راستای تصویر آرمان-شهر و نیل به آن تبدیل کرده است؛ در نتیجه غایت تلاش روایت‌گران صرف بیان داستان‌هایی می‌گردد که به مثابه جام جم و آیینۀ عبرتی در پیش روی خوانندگان قرار گرفته و چشم سَر عالم مثال را به

چشم سِرِّ عالم اسرار تبدیل سازند. در این دیدگاه روشن است که داستان‌گویی هدف نخواهد بود، بلکه روایتِ دراماتیک و حتی گاه روایت‌های تاریخی محملی برای انباشت داستان‌هایی است که برخاسته از احساس تعهد هنرمند نسبت به آگاه‌سازی و عبرت‌نمایی خوانندگان به شمار می‌آیند. با این وصف نمی‌توان در ارزیابی این آثار (مخصوصاً در نمونه‌های هزار و یک شبی و داستان در داستان) ساختار واحد درام را به عنوان یک اصل فرض کرده و وقفه در جریان روایت دراماتیک را یک نقص به شمار آورد؛ برعکس درام محوری این آثار، ابزاری برای داستان‌پردازی‌های رنگارنگ است. در نتیجه نسبت دادن فاصله‌گذاری به روایت‌های داستان در داستانی مانند «هفت پیکر» و ذکر موارد آن به معنای شرح یک نقصان دراماتیک نیست؛ هرچند این فاصله‌گذاری‌ها آن را از جهان نمایش و ساختار واحد و پیش‌رونده روایت دراماتیک دور کرده باشند.

۳-۳- رقابت ادیبان ایرانی در انتخاب زبانی استعاری

مسابقه ادبی در میان ادیبان گذشته یکی از دلایل وقفه در ارتباط عینی خوانندگان با وقایع داستانی است. شرایط اجتماعی ایران بعد از قرن پنجم هجری ادیبان فارسی را به سمت انتخاب زبانی استعاری و پیچیده سوق داد و این گرایش رفته رفته آن‌قدر وسعت یافت که پیچیده‌گویی ادبی و حتی آشنایی با علوم غریبه و فلسفه و ورود آن‌ها به شعر نشانه فضل و برتری شاعران فرض شد؛ در نتیجه توصیفات بسیط و پیچیده از طبیعت، استعاره‌های ذهنی و فصل نگاشتن در میانه داستان‌ها تبدیل به وسیله‌ای برای مفاخره و به رخ کشیدن توانایی شاعران شد. گویا این ادیبان بیشتر از آنکه به دور شدن عموم از داستان آن‌ها نظر داشته باشند، به نشان دادن توان شاعری خود به دیگر ادبا نظر داشته‌اند. البته لزوماً استفاده از صناعات ادبی به توقف روایت داستانی نمی‌انجامد، بلکه منظور وقفه و فاصله‌ایست که به این علت در ارتباط مخاطب با درام پیش می‌آید.

۳-۴- مدح

از آنجایی که ادبا محتاج عنایت پادشاهان و متمولان بوده‌اند، اغلب در میانه روایات منظوم و منثور خود به مدح آنها پرداخته‌اند. البته مدح ارتباطی ماهوی با غزل‌های غنایی و قصاید دارد؛ در غزل‌ها، مدح بدون آنکه چشم‌نوازی اثر را مخدوش سازد، در پس زمینه روایت بیان می‌گردد و در بسیاری از قصاید هدف شاعر مداحی علنی است؛ بر خلاف این دو در شعر داستانی مدح نه در زمینه روایت که با توقف آن حاصل می‌آید و در نتیجه نقشی فاصله‌گذارانه دارد.

۳-۵- فضای اساطیری داستان‌ها

فاصله طولانی تاریخی بعضی داستان‌ها را از فضای واقعی زندگی نگارندگان فراتر برده و وارد ساحت افسانه و اسطوره نموده است؛ ساحتی که به واسطه محدودیت‌های ابزاری در آن قرون، نه قابلیت نمایش دارد و نه قابلیت بیان در درامی که بر پایه روابط واقعی انسان‌ها در جهان زمان حال نویسندگان شکل بگیرد. در نتیجه، در گذشته روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای نه تنها در ایران که در بین سایر ملل بیشتر ماهیتی روایی و نقلی داشتند، تا نمایشی؛ و داستان بین روایت وقایع و نمایش آن‌ها در سیلان بود. این امر به متون عاشقانه‌ای که برخوردار از وحدت‌های دراماتیک‌اند، اما وقایع آن‌ها در دوران پیشا تاریخی (اساطیری و حماسی) شکل گرفته نیز قابل تعمیم است.

۳-۶- خردگرایی آیینی

در متون کلاسیک فارسی خرد یکی از مولفه‌های موکد است. حضور خرد معمولاً به واسطه ورود راوی دانای کل به داستان و نظر او درباره وقایع داستان نمایانده می‌شود. همین حضور یکی از عوامل فاصله‌گذارانه است. این خردورزی ناشی از اعتقاد نگارندگان این متون به انقطاع ظرف توهمی جهان از منبع خرد اعظم موجود در بطن هستی است؛ به بیان واضح‌تر، در این اندیشه عقل بشری چیزی جز توهم واقعیت را نمی‌بیند و در نتیجه به بیان آن می‌پردازد. در عین حال راوی شرقی با اعتقاد به این امر که توهم این جهانی سایه‌ای از عالم معانی است، تلاش می‌کند هر از گاهی مهار داستان را کشیده و با تواضع و احترام به آیین‌ها و بزرگان و خرد، خود را از ناغافل و قرار گرفتن در جایگاه داستان‌گوی دانای کل زندگی به دور داشته و مخاطب را نیز از لغزیدن به این ورطه بر حذر دارد. از این رو، افسانه تمثیلی از حیث درون‌مایه، دارای اجزایی دو گانه است: جزء نخست، موضوع عبرت انگیز و پند آموزی است که غرض و هدف اصلی اثر محسوب می‌شود و جزء دیگر، قصه‌ای است که برای تجسم چنین غرض و منظوری به خدمت گرفته می‌شود. (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۹۰)

از لحاظ بافت داستانی هم متون حماسی و هم متون غنایی-نمایشی فارسی در امتداد حماسه و تراژدی ارسطویی مبتنی بر کارکردی توهمی و تهیجی شکل گرفته‌اند. در این میان آثار غنایی-نمایشی هم مانند متون حماسی با زبانی روایی خلق شده‌اند. در نتیجه این رویه، متون غنایی‌نمایشی از جهان عینی و بی‌واسطه خود به دور ماندند؛ بنابراین می‌توان نوعی نقض غرض را در آنها مشاهده

کرد؛ از سویی بُن‌مایهٔ نمایشی آن‌ها این متون را به سمت توهّم عینیت سوق می‌دهد و با شخصیت-پردازی عاطفی هم‌دردی مخاطب با آن‌ها برانگیخته می‌شود؛ از دیگر سو، حضور راوی و فاصله‌گذاری-های برگرفته از متون حماسی خط روایی داستان را دچار وقفه ساخته و با دعوت خوانندگان به خرد آیینی از توهّم عینیت این آثار می‌کاهد. این آثار را می‌توان ترکیبی از حماسه و تراژدی ارسطویی دانست.

البته بر خلاف متون غنایی-نمایشی دعوت به عقلانیت و خرد در آثار حماسی مانند شاهنامهٔ فردوسی نقشی فراساختاری نداشته و خردورزی کاملاً از نظر مضمونی با جهان داستانی متون مذکور هم راستاست. قهرمانان واقعی نامهٔ باستان کسانی هستند که خود را معیار اندیشیدن قرار می‌دهند. زیرا در میدان جنگ و نبرد زندگی، آن پیروز است که خرد دارد. این تأکید بر خرد، ساختار نمایش روایی epic را به یاد می‌آورد که به جای احساس‌گرایی مروج خردگرایی است. (رضوی، ۱۳۸۹: ۸۹-۹۰)

البته خردگرایی داستان‌های شرقی را نباید با خرد مدرن نمایش برشتی یکی انگاشت. آن چیزی که برشت می‌گوید با آن چیزی که در درام شرقی است متفاوت است. در واقع داستان‌گویی شرقی یک نوع آیین است (یاری، ۱۳۸۰: ۶۱-۶۵) و هدف از قصه یا حکایت در شرق ارائهٔ اندیشه‌ای عرفانی یا اخلاقی است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰۵)؛ ما در درام شرقی با یک خرد آیینی روبه‌رویم، نه با یک عقل تجربی.

۳-۷- مناسک آیینی و فرهنگی

مجموعهٔ عوامل ماهوی و ساختاری برشمارده در این پژوهش به داستان‌های ایرانی ماهیتی نقلی بخشیده و آنها را برخوردار از فاصله‌گذاری نموده است. این دلایل و نشانه‌ها در شبه‌نمایش‌های فارسی هم قابل ردیابی است. «نقل و روایت خصیصه بارز شعر حماسه است و آیین‌ها و رسم نیز تأثیر بسزایی در تدوین و کتابت شاهنامه داشته است.» (رضوی، ۱۳۸۹: ۱۷۵) «شاهنامه» نیز به طور متقابل بر شبه‌نمایش‌های فارسی بعد از خود از لحاظ وجوه روایی و مراسم آیینی تأثیر گذارده است؛ به طوری که می‌توان این شبه‌نمایش‌ها را فرزند روایت حماسی دانست تا نمایش ارسطویی. در کنار این دلیل ساختاری باید شرایط مضمونی و زمانی را نیز در شکل‌گیری این گونه‌ها موثر دانست. «به دلیل شرایط بیرونی و درونی و سیر تاریخی نمایش‌ها، بسیاری مواقع نمایش‌گران به جبر یا به اختیار از کلام (داستانگویی) به جای عمل (اجرای نمایش) استفاده می‌کنند. در این گونه‌ها نمایش‌ها با دو لحن متفاوت روبه‌رو هستیم؛ یکی لحن روایی که در هنگام استفاده در نمایش‌ها به وجود آمده و دیگری لحن نمایشی که در آن روایتگری که داستان و وقایع نمایش را برای تماشاگر بازگو می‌کند، خود به

شخصیتی نمایشی مبدل می‌شود و به جای شخصی دیگر بازی می‌کند، با این فرق که به جای عمل از کلام استفاده می‌برد. (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۴۱)

نقالی و تعزیه دو گونه معروف از مثال فوق و متأثر از شاهنامه فردوسی‌اند. «منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف شنوندگان و بینندگان است به وسیله حکایات جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع، و حرکات و حالات القا کننده و نمایشی.» (رضوی، ۱۳۸۹: ۱۷۵) در تعزیه یک گام بیشتر از نقالی به نمایش نزدیک می‌شویم. «ارسطو معتقد است تراژدی نباید به واسطه نقل و روایت انجام شود، در حالی که مینا و اساس تعزیه بر نقل و روایت است.» (فنائیان، ۱۳۸۹: ۵۸) «در تعزیه با وجود به‌کارگیری عمیق و ماهرانه بیگانه‌سازی نقش با شبیه‌خوان و با تماشاگر، عمیق‌ترین ارتباط حسی، خالی از هرگونه تفکر و استدلال منطقی و عقلی به وقوع می‌پیوندد.» (همان، ۱۳۸۹: ۸۵-۸۶)

همان‌گونه که در این گونه‌ها مشاهده می‌شود، علی‌رغم شباهت‌هایی که بین آن‌ها و نمایش‌های برشتی وجود دارد، فاصله‌گذاری نه تنها در آنها کارکردی ضد توهمی ندارد، بلکه حتی به تقدیس و تهیج داستان نیز می‌افزاید. برای مثال وقتی که نقال از متن داستان جدا می‌شود و با بیان کوچه‌بازاری به توصیف شرایط و افراد می‌پردازد یا تعزیه‌خوان نقش را رها کرده و به نقل ماقوع یا توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد، خط سیر داستان هیجان و تعلیق بیشتری پیدا می‌کند و هم‌ذات‌پنداری بینندگان با بازیگران بیشتر می‌شود. البته با کمی دقت می‌توان همان روایت دو گانه نقالانه-نمایشی که در لحظات غم‌بار منظومه‌هایی مانند «خسرو و شیرین» وجود دارد را در نمایش‌های تعزیه هم مشاهده کرد که این امر متأثر از تاثیرپذیری مشترک آن‌ها از روایت حماسی است.

مجموعه‌ای از عوامل بر شماره فوق در فاصله‌گذاری‌های منظومه‌های نظامی تأثیر گذارند. در ذیل به بررسی گونه‌های مختلف فاصله‌گذاری در منظومه‌های نظامی می‌پردازیم.

۴- فاصله‌گذاری در منظومه‌های نظامی

نظامی یکی از بزرگ‌ترین شاعران فارسی‌گوی و برجسته‌ترین سراینده اشعار غنایی نمایشی ایران به شمار می‌آید. اگرچه پیش از او داستان‌های شبه نمایشی چه در قالب ریزداستان‌های شاهنامه و چه به شکل جداگانه در منظومه‌هایی مانند «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی آورده شده‌اند، اما در منظومه‌های نظامی مانند «خسرو و شیرین» این نخستین بار است که در ادبیات خاور نزدیک شخصیت بشر با تمام توانگری‌ها و دوگانگی‌ها و فراز و نشیب‌هایش نشان داده می‌شود (دائرةالمعارف اسلام،

۱۳۸۹:۱۹۷ (ذیل نظامی) منظومه‌های نظامی و امدار سنتِ روایی آثاری مانند شاهنامه فردوسی‌اند. در منظومه «خسرو و شیرین» از نظر ساختار کلی، وجود اپیزودهایی که قهرمانان اصلی آن‌ها کسانی به جز خسرو و شیرین هستند (ماجراهای فرهاد و شکر و ...) این داستان را از روال حرکت جمعی یا منظومه‌ای و تا حدودی رمان مانند بیرون می‌آورد و به ساختار حلقوی (حلقه‌هایی در عرض و مماس یکدیگر) تبدیل می‌کند. در «لیلی و مجنون» خط روایی رمان ماندی را مشاهده می‌کنیم که فاصله‌گذاری‌های آن به نسبت کمتر از «خسرو و شیرین» است؛ بخش اعظم «هفت پیکر» (قصه‌های هفت گنبد) از ساختار مجموعه‌ای (همچون هزار و یک شب و دکامرون) پیروی می‌کند. در «شرفنامه» با سیر و گذر قهرمان واحد و پیدایی ماجراها و اشخاص بر سر راه او (روایت‌های مقامه‌وار) روبه‌رویم. به نظر می‌رسد، در ساختار این منظومه‌ها طبع تنوع طلب نظامی، که گویی قصد ایجاد مجموعه‌ای جامع از ساختارهای داستانی سنتی را داشته، خود را به تمامی بروز داده است. (وحید دستگردی، ۱۳۸۹: ۱۰۱) همان‌گونه که مشاهده می‌شود، کم و بیش در تمامی این آثار با فاصله‌گذاری‌های روایی (حماسی) روبه‌رویم و از این نظر شباهت‌هایی بین آن‌ها و تئاترهای برشتی می‌توان مشاهده کرد. دلیلی که باعث شده است ما آثار نظامی را برای تدقیق در فاصله‌گذاری متون کلاسیک فارسی بر اثری مانند شاهنامه فردوسی رحجان دهیم، این امر است که بر خلاف شاهنامه که ذاتاً ساختاری روایی و غیرنمایشی دارد، داستان‌های واقع نما، تراژیک، و برخوردار از وحدت‌های دراماتیک نظامی (مخصوصاً دو منظومه میانی او) آن‌ها را تا حدود زیادی به قواره‌های تئاتری نزدیک می‌کند و با توجه به بیان نظریه فاصله‌گذاری در قالب تئاتر، شبه تئاتری بودن این منظومه‌ها نیز منطقی برای ارزیابی ویژگی‌های فاصله‌گذارانه آنها به مخاطب می‌دهد.

منظومه‌های نظامی برای نمایش نوشته نشده‌اند اما نظامی یک نمایشنامه‌نویس بالقوه است «طرح داستان‌های عاشقانه او برای تقویت پیچیدگی‌های روایی داستان پی‌ریزی شده است. (دائره‌المعارف اسلام، ۱۳۸۹: ۱۸۸) ذیل نظامی) برجستگی‌های تئاتری آثار او باعث شده است عده‌ای از منتقدان تأثیرپذیری غیرمستقیم نمایشنامه‌نویس بزرگ رنسانسی ویلیام شکسپیر را از او محتمل بدانند. (فروزان، ۱۳۸۴: ۱۱۷) غیر از شباهت در ماجراهای داستانی، آثار شکسپیر همان خط توهم عینیت را دنبال می‌کنند که قبل از او در منظومه‌های نظامی و نمایش‌های ارسطویی آورده شده بود. البته بر خلاف نظر «یاکوبسون [که] ادعا می‌کند که شعر غنایی صیغه اول شخص و زمان حال است در حالی که حماسه صیغه سوم شخص و گذشته است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۲۸)، استفاده هم‌زمان از نقل و نمایش در منظومه‌های نظامی از عینیت داستان و توهم واقعیت آنها کاسته است؛ و از منظر دراماتیک می‌توان

این دوگانه‌گی رسانه‌ای آثار او را یک نقص به حساب آورد. با این حال نباید از یاد برد که منظومه‌های نظامی بیش از هر چیز محصول سنت شاعری زمان او بوده‌اند و علی‌رغم جذابیت‌های دراماتیک منظومه‌های او، شاعران فارسی‌گوی زمان او بیشتر از هر چیز به نقش تمثیلی و ارجاعی داستان نظر داشته و سخنوری و جایگاه روایانه در آن دوران یک ارزش هنری قلمداد می‌شد؛ بنابراین نمی‌بایست ترازوی زمان و مکان را در ارزش‌گذاری و قیاس ساختاری منظومه‌های غنایی-نمایشی نظامی با نمایش‌های پیش و پس از او نادیده انگاشت. هر چند، اگر با توجه به غنای داستانی ادبیات فارسی نمایش و نمایشنامه‌نویسی در قرون نخستین شعر فارسی نضج می‌یافت، شاید اکنون ادبیات کشورمان بسیار بیشتر از نمایشنامه‌نویسان رنسانسی و رمان‌نویسان معاصر در نظر جهانیان شناخته شده بود.

البته فاصله‌گذاری در آثاری معنا می‌یابد که به ساختار واحد نمایشی نزدیک شده‌اند، در نتیجه «مخزن الاسرار» که رویه‌ای تعلیمی دارد و خط کلی داستانی‌ای در آن به چشم نمی‌خورد، از دایره این تقسیم‌بندی خارج می‌گردد. دو منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» دارای درامی محوری و برخوردار از بیشترین جلوه نمایشی‌اند. در نتیجه می‌توان فاصله‌گذاری‌های این دو اثر را به عنوان عواملی در جهت مخالف جهان نمایشی آنها مورد بازشناسی قرار داد. این نشانه‌ها در «خسرو و شیرین» بیشتر از «لیلی و مجنون» است و در «لیلی و مجنون» بیشتر مواردی از اطناب داستانی وجود دارد. «هفت پیکر» هرچند دارای خط داستانی است اما از آنجایی که ماهیتی داستان در داستان دارد تا نمایشی، عوامل فاصله‌گذارانه آن به عنوان نشانه‌های مخمل درام استنباط نمی‌گردند. برعکس گونه‌های مذکور، فاصله‌گذاری‌های «اسکندرنامه» از سویی آن را از وحدت مضمون نمایشی دور ساخته‌اند و از دیگر سو رویه واعظانه آن از غنای ادبی‌اش نیز کاسته است.

با توجه به ارتباط نوع فاصله‌گذاری‌های هر منظومه نظامی با جهان معنایی و ساختاری آن، در این پژوهش فاصله‌گذاری‌های هر اثر را به صورت جداگانه بررسی کرده‌ایم. همچنین در بررسی مولفه‌های فاصله‌گذارانه منظومه‌های نظامی تنها برجسته‌ترین آنها در هر اثر مد نظر قرار گرفته‌اند و از تکرار بعضی عناوین مانند فاصله‌گذاری در آغاز و پایان داستان‌ها و فاصله‌گذاری زبانی که در تمامی منظومه‌ها مشترک است، اجتناب شده است.

۴-۱- فاصله‌گذاری در خسرو و شیرین

«خسرو و شیرین» زیباترین و نمایشی‌ترین منظومه نظامی است. شخصیت‌پردازی چند لایه، حضور شخصیت‌های متضاد و هم‌بار در سیر روایت دراماتیک، گفتگو محوری، فضای رمانتیک و تراژدی پایانی

این اثر آن را به نمایشنامه‌های شکسپیری نزدیک ساخته است. «داستان خسرو و شیرین کاملاً با خط اصلی نوشته شکسپیر در نمایشنامه رومئو و ژولیت مطابقت داشته و شخصیت‌های آنها چنان به هم شبیه‌اند که گویی تصویر بر یکدیگر در آئینه هستند. (فروزان، ۱۳۸۴: ۱۰۷) این رویهٔ تئاتری در «خسرو و شیرین» نسبت فاصله‌گذاری به وقفه‌های داستانی آن را کاملاً موجه می‌سازد. هر چند این منظومه قرن‌ها قبل از آثار شکسپیر نگاشته شده ولی عواملی از جمله زبان روایی استعاری و فاصله‌گذاری‌های ادبی باعث شده است که شهرتی هم‌پایهٔ آثار ادیب انگلیسی نیابد.

۴-۱-۱- فاصله‌گذاری در آغاز داستان

هر چند مقدمه‌های آثار شاعران کلاسیک بیش از هر چیز بخشی از سنت شاعری دوران گذشته به شمار می‌آیند و داستان‌های اصلی بعد از این مقدمه‌ها شروع شده و در نتیجه آن‌ها عملاً بخشی از داستان نیستند، اما نمی‌توان انکار کرد که این مقدمه‌ها نقشی تأثیرگذار در ترسیم چشم‌انداز داستان و تعدیل ارتباط معنوی خوانندگان با آن دارند. ذکر این مقدمه‌ها که ظاهراً ارتباطی با داستان‌های بعدی ندارند، تبدیل به وسیله‌ای برای جداسازی جهان داستان از جهان واقعیت شده است. آن‌ها نشانگر جهان ارزشی شاعر و افراد آرمانی او هستند و در آغاز داستان روایت معیار و انسان متعالی را به عنوان سنجه‌های بنیادین اصالت هستی مورد تأکید قرار می‌دهند. در نتیجه پیش از آنکه پیچ و خم داستان آن را از جهان ارزشی و عرفی شاعر به دور بدارد، پایه‌های تعادل جهان واقعیت با جهان درام به واسطهٔ مقدمه‌هایی که شرح وصف و تکریم خداوند و آفرینش و نعت و مدح بزرگان است، گذاشته می‌شود. همچنین تأکید بر خرد در این مقدمه‌ها اشاره‌ای غیر مستقیم به خوانندگان است که تحت تاثیر و تأثر جهان داستان و تراژدی آن قرار نگیرند و به حکمت غایی پنهان در وقایع هستی نظر داشته باشند. نظامی در ۴۰ صفحهٔ آغازین این منظومه به عناوینی همچون به نام یزدان پاک (نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۹: ۲)، در توحید باری (همان، ۱۳۸۹: ۳)، در استدلال نظر و توفیق شناخت (همان، ۱۳۸۹: ۵)، آمرزش خواستن (همان، ۱۳۸۹: ۹)، خطاب زمین بوس (همان، ۱۳۸۹: ۲۲)، عذر انگیزی در نظم کتاب (همان، ۱۳۸۹: ۳۵) و غیره پرداخته است.

۴-۱-۲- داستان‌گویی شخصیت‌ها

در منظومهٔ «خسرو و شیرین» تعالیم بزرگ‌امید به خسرو اگر چه نشانه‌ای از گام برداشتن خسرو در مسیر تهذیب و عقلانیت انسانی است، و در راستای تبیین تحول شخصیتی خسرو ضروری می‌نماید، اما تفصیل آن نقشی‌گندکننده و فاصله‌گذارانه دارد. چهل قصهٔ پندآموز که برگرفته از «کلیله و دمنه»

است، بخشی از این تعالیم است. گفتن چهل قصه از کلیله و دمنه با چهل نکته:

بزرگ امید چون گلبرگ بشکفت / چهل قصه به چل نکته فرو گفت

۱. گاو شتر به و شتر:

نخستین: گفت کز خود بر حذر باش / چو گاو شتر به زان شیر جَمّاش

۲. نجاری بوزینه:

هوا بشکن، کزو یاری نیاید / که از بوزینه نجاری نیاید... (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۰۶)

داستان‌گویی شبانه شخصیت‌های اصلی و ندیمان نیز در این منظومه ده صفحه به طول می‌انجامد.

افسانه گفتن خسرو و شیرین و شاپور و دختران:

فروزنده شبی روشنتر از روز / جهان روشن به مهتاب شب افروز / ... / ملک فرمود تا هر دلستانی /

فرو گوید به نوبت داستانی / ... / به می خوردن طرب را تازه کردند / به عشرت جان شب را تازه

کردند / همان افسانه دوشینه گفتند / همان لعل پرندوشینه سفند... (همان، ۱۳۸۹: ۱۳۱-۱۳۹).

۴-۱-۳- وصف طبیعت

«یکی از مضامین اصلی ادب غنایی توصیف طبیعت است که همواره کنار مضمون اصلی شعر غنایی دیده می‌شود، به نحوی که شعر غنایی را می‌توان شعر توصیفی هم خواند.» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۳۹) مانند اکثر شعرای گونه غنایی برای نظامی هر مکان و محیط و شیئی - حتی کم اهمیت‌ترین آنها از لحاظ شأن داستانی - به شرط وجود پتانسیل برای توصیف می‌تواند بهانه‌ای برای ارائه توصیفات آرمانی و ابراز و ارضای حس زیبایی‌شناسی باشد. (وحید دستگردی، ۱۳۸۹: یج) هر چند توصیف طبیعت و تصویرسازی‌های رمانتیک از آن از ملزومات یک داستان عاشقانه است اما این توصیفات نمی‌بایست خط روایی داستان را متوقف سازند. صفت بهار و عیش خسرو و شیرین:

چو پیر سبز پوش آسمانی / زسبزه برکشد بیخ جوانی / جوانان را و را پیران را دگر بار / به سرسبزی

در آرد سرخ گلزار / ... (۱۶ بیت) / ز هر شاخی شکسته نوبهاری / گرفته هر گلی بر کف نثاری / نوای

بلبل و آوای دراج / شکیب عاشقان را داده تاراج (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۲۵-۱۲۷)

۴-۱-۴- وصف عوامل فرعی

در منظومه‌های داستانی نظامی غیر از وصف طبیعت با وصف عوامل فرعی مانند اسب‌ها روبه‌رو می‌شویم.

هر چند این عوامل در خط سیر روایت نقش دارند و شاعر ناچار از معرفی آنهاست اما این وصف‌گاه

رنگ اطناب به خود می‌گیرد. صفت شب‌دیز:

بر آخر بسته دارد رهنوردی / کزو در تک نیابد باد گردی /.../ یکی زنجیر زر پیوسته دارد / بدان
زنجیر پایش بسته دارد (نظامی، ۱۳۸۹: ۵۳-۵۴)

و با فاصله سه صفحه باز در نژاد شبیدیز می‌گوید:

ز دشت رم گله دارد قرانی / به گشن آید تکاور مادیانی /.../ فلک گویی شد از فریاد او مست / به
سنگستان او در شیشه بشکست (همان، ۱۳۸۹: ۵۷-۵۸)

جالب آنکه شاعر نیز متوجه است که خوانندگان بیشتر به دنبال داستان محوری‌اند و از این روی در
پایان این وصف می‌گوید:

نظامی زین نمط در داستان پیچ / که از تو نشنوند این داستان هیچ (همان، ۱۳۸۹: ۵۸)

البته نباید از یاد برد که متون ادبی از ابزار عینی تئاتر و سینما در جلوه بصری داستان‌های خود
برخوردار نیستند. بنابراین برخلاف این دو هنر که به واسطه ویژگی بصیرشان در حاشیه روایت داستان
اصلی مخاطب را با مکان‌ها و عوامل فرعی داستان آشنا می‌سازند، لازم است که نویسندگان با وصف این
عوامل شخصیت و ابعاد آنها را به مخاطبان معرفی نمایند. بنابراین صرف وصف در متون داستانی به
معنای غیر نمایشی شدن آنها نیست و اتفاقاً می‌توان آن را ابزاری برای نزدیکی فضای ذهنی ادبیات به
تجسم بصری نمایش دانست. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که شاعران داستان‌گوی در گرداب وصف فرو
می‌روند و از داستان اصلی به دور می‌مانند.

۴-۱-۵- فصل خوانی شاعر در میانه داستان

علاوه بر مسایل مختلف اخلاقی و نعت‌ها و مدایح که در آغاز و پایان منظومه‌های نظامی آمده، او
مانند بسیاری از ادیبان هم دوران خود بعضی اوقات در میانه داستان‌ها نیز در ذیل قسمتهایی تحت
عنوان فصل به ذکر این نکات می‌پردازد. حکمت و اندرزسرای نظامی:

دلا از روشنی شمعی بر افروز / زشمع آتش پرستیدن بیاموز /.../ نظامی بیش از این راز نهانی / مگو تا
از حکایت و نمانی (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۱۰-۴۱۱).

۴-۱-۶- فاصله‌گذاری در پایان داستان

در آخر نمایشنامه «دایره گچی قفقازی» اثر برشت «حکایت که به سر می‌رسد قصه‌گو این حکم
اخلاقی را صادر می‌کند که "ملک از آن کسی است که از آن مراقبت می‌کند"» (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۸)
در پایان منظومه‌های نظامی و بیشتر منظومه‌های داستانی فارسی از این شیوه فاصله‌گذاری استفاده

شده است؛ و در آن‌ها شاعران بعد از پایان داستان به بیان حکم و تفسیر اخلاقی خود از آن می‌پردازند. بعد از مرگ خسرو و شیرین از آنجایی که قرار نیست مخاطب با غم تلخ تراژدی پایانی جهان داستان را ترک گوید، شاعر مهار سخن را از دست اسب سرکش عشق رهانده و به دست سوار خرد می‌دهد. سی و اندی صفحه پایانی این منظومه دارای عناوینی همچون نکوهش جهان، در موعظه، در نصیحت فرزند خود محمد گوید، معراج پیغمبر و اندرز و ختم کتاب است. (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۲۴-۴۵۹) این شیوه نگارش مانند فاصله‌گذاری‌های تئاتر برشته به کاستن تأثیر مخاطب می‌انجامد ولی فراتر از عقل‌اندیشی تجربی برشته، منبعث از اعتقاد عمیق نظامی به خرد اعظم پنهان در بطن هستی و فرایند و غایت هدفمند آن علی‌رغم ناشادی‌های ظاهری‌اش است. در واقع جهان تراژیک و خردگریز داستان در حلقه جهان خردمند و غایت‌مندی می‌گذرد که سویی از آن در مقدمه و سویی از آن در موخره تصویر شده‌اند و گویی داستان حرکت بین این دو ایستگاه است؛ و می‌توان آن را لحظه‌ای فراموشی خردمندی هستی و بازگشت دوباره به آن در پایان روایت دانست.

۴-۱-۷- فاصله‌گذاری زبانی

در ادبیات کلاسیک ایران متون منظوم شبه‌نمایشی عموماً در زیر مجموعه ادبیات غنایی قرار می‌گیرند. این امر به دو دلیل است؛ اول آنکه متون منثور نمایشی در ایران هم‌زمان با غرب گسترش نیافته و هیچ ادیب ایرانی متن خود را به قصد اجرا طراحی و آماده نکرده، بلکه اثر او برای خواندن و استفاده دیگران بوده است (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۶)، و دوم آنکه شاعران ایرانی اغلب در اشعار عاشقانه داستانی از ویژگی‌های سبکی گونه غنایی در بیان خود بهره برده‌اند. شمیسا نام غنایی داستانی و غربی‌ها نام غنایی نمایشی را بر اشعار عاشقانه داستانی نهاده‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۳۴) هرچند غزل‌های غنایی مانند اشعار عاشقانه داستانی هر دو وابسته به حال و هوایی عاشقانه‌اند، با این حال، دو روایت متفاوت به شمار می‌آیند و استفاده‌ی شعر داستانی از زبان غزل‌های غنایی، داستان را دچار لکنتهایی خواهد کرد. البته تراژدی‌های آتنی و نمایشنامه‌های شکسپیری نیز از نوعی زبان شعرگونه در روایت خود بهره برده‌اند، اما با این حال تصویرسازی‌ها و ریتم شاعرانه‌ی کلام آنها در هماهنگی کامل با مضامین نمایشی است؛ موضوعی که در شاهنامه فردوسی نیز به چشم می‌آید و تصویرهای شعری او در خدمت داستان حماسی آن هستند. با این وصف به نظر می‌رسد فقدان زبان مستقل روایی یکی از دلایلی است که باعث شده است اشعار نمایشی ایران با وجود غنای دراماتیک خود ارتباط چندانی با عموم جامعه پیدا نکرده و منتقدان خارجی نیز آن‌گونه که

شایسته است آن‌ها را مورد بازشناسی قرار ندهند. این فقدان را می‌توان در زبان روایی اشعار نظامی مورد بازشناسی قرار داد.

در غزل‌ها و اشعار کوتاه غنایی، یا روایت داستانی وجود ندارد و یا تنها پیرنگی بسیار کلی از آن به چشم می‌خورد و در نتیجه تصویرسازی شاعرانه حجم نسبتاً زیادی از شعر را اشغال کرده و سایه خود را بر روایت آن می‌اندازد. اما در مورد شعرهای داستانی همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، ما با روایت و داستان روبه‌رویم؛ حال اگر تصویرسازی‌های شعری تلاش داشته باشند تا همان حجم که در غزل‌ها اشغال می‌کردند را به خود اختصاص دهند، روایت داستانی که مسأله جوهری و محور اصلی گونه نمایشی است، دچار اختلال می‌شود.

نظامی به خاطر یافتن معانی و مضامین جدید گاه چنان در اوهام و خیالات غرق شده و یا برای ابداع ترکیبات جدید گاه چندان با کلمات بازی کرده است که خواننده آثار او باید به زحمت و با اشکال بعضی از ابیات وی را که اتفاقاً عده آنها کم نیست، درک کند. ضمناً او بنا بر عادت اهل زمان از آوردن اصطلاحات علمی و لغات و ترکیبات عربی وافر و بسیاری از افکار فلاسفه و اصول و مبانی فلسفه و علوم، به هیچ روی کوتاهی نکرده و به همین سبب آثارش حکم دایره‌المعارفی از علوم و اطلاعات مختلف گرفته و در بعضی موارد چنان دشوار و پیچیده شده است که جز با شرح و توضیح قابل فهم نیست. (کازرونی، ۱۳۷۸: ۱۱۴) در اشعار نظامی تصویرسازی‌های ادبی بیشتر به سمت ادبیات غنایی گرایش دارند تا ادبیات نمایشی و در نتیجه اغلب گند کننده‌اند و گاهی اوقات حتی نقشی ضد روایت پیدا می‌کنند. البته داستان‌های عاشقانه نظامی نیز در بعضی مواقع او را ناچار به استفاده از استعاره‌های پیچیده کلامی ساخته‌اند. روشن است که تصویر عینی معاشقه‌ها و شادخواری‌هایی که ریشه باستانی داشته و تناسبی با فرهنگ اسلامی جامعه او ندارند، امکان پذیر نیست و تنها با زبانی رمزگانی و تمثیلی می‌توان به سراغ آنها رفت. به علاوه «دوران نظامی یعنی قرن ششم هجری آغاز رواج تصوّف و عرفان در ادبیات فارسی است.» (ریاحی، ۱۳۷۶: ۲۳) گسترش تصوّف در ایران ادبای فارسی را به سمت انتخاب زبانی ارجاعی و چندلایه سوق داد و این رویه آن قدر رو به گسترش نهاد که حتی برتر بودن جایگاه یک شاعر بیش از هر چیز وابسته به پیچیدگی‌های کلامی اشعار او دانسته می‌شد. می‌توان این دو زمینه را در پیچیده شدن زبان شعری نظامی دخیل دانست.

البته نباید از یاد برد که با وجود آنکه داستان‌سرایان بسیاری پیش از نظامی به سرایش اشعار داستانی پرداخته‌اند لیکن تنها شاعری که تا پایان قرن ششم توانست این نوع از شعر، یعنی شعر تمثیلی را در زبان فارسی به حد اعلای تکامل برساند، نظامی است (کازرونی، ۱۳۷۸: ۱۱۴)؛ این

پیشگامی برخاسته از آشنایی نظامی با متون ادبی پیش از خود و آگاهی دقیق او از ظرفیت‌های شعر غنایی در بازتاب نمایشی جهان درون انسان‌ها است.

هرچند که ریز داستانهای شاهنامه فردوسی واجد نشانه‌های روایت ارسطویی به شمار می‌آید، اما هیچ یک از گونه‌های ادبیات کلاسیک فارسی به اندازه گونه غنایی محمل ساختار نمایشی ارسطویی نبوده‌اند و از دیگر سو هیچ شاعری به اندازه‌ی نظامی و دو منظومه میانی غنایی او (خسرو و شیرین و لیلی و مجنون) به ساختار واحد درام نمایشی نزدیک نشده است. این دو عامل باعث شده است تا با نگاهی آسیب‌شناسانه امتیازها و نقصان‌های شعر غنایی را در باز نمود درام مورد کنکاش قرار داده و نقش این گونه شعری را در اعتلا و البته فراگیر نشدن درام‌های نظامی بررسی کنیم. شعر غنایی نمایشی ایران در داستان‌سرایی خود وامدار گونه حماسی است اما برعکس سلف خود به زبان روایی متکاملی دست نیافته است؛ موضوعی که بی‌گمان اگر محقق می‌شد اثری مانند «خسرو و شیرین» نظامی شهرتی هم‌پایه نمایشنامه‌های شکسپیری می‌یافت.

البته فاصله‌گذاری زبانی مشروح در این پژوهش جزو مولفه‌های فاصله‌گذاری در نمایش به شمار نمی‌آید و در ترجمه نمایشی بسیاری از گفتارهای استعاری تغییر می‌کند، اما پیچیدگی‌های بیانی باعث فهم کمتر مخاطب از معانی و در نتیجه فاصله گرفتن او از خط سیر رویدادها شده و درک عینی و لحظه‌ای او را از وقایع دچار اشکال می‌سازد. همچنین این مسأله باعث کاستن دیدگاه تصویری به این آثار و کاهش اقتباس نمایشی از آنها می‌گردد. در نتیجه با وجود آنکه عوامل فاصله‌گذارانه در نمایش با درک جنبه فاعلانه آنها توسط مولف و مخاطب معنی می‌یابند و این امر تقریباً در فاصله‌گذاری زبانی به چشم نمی‌آید، در این پژوهش زبان نیز به عنوان عاملی فاصله‌گذارانه در شبه نمایش‌های نظامی مورد کنکاش نبوده است.

به زیر تخته نرد آبنوسی / نهان شد کعبتین سندروسی / برآمد مشتری منشور بر دست / که شاه از بند و شاپور از بلا رست (نظامی، ۱۳۸۹: ۵۸)

ز ثورش زهره، وز خرچنگ برجیس / سعادت داده از تثلث و تسدیس / ز پرگار حمل، خورشید منظور / به دلو اندر فگنده بر زحل نور (همان، ۱۳۸۹: ۱۶۵-۱۶۶).

شباهنگام کاهوی ختن‌گرد / ز ناف مشک خود خود را رسن کرد / هزار آهو بره لبها پر از شیر / برین سبزه شدند آرامگه‌گیر (همان، ۱۳۸۹: ۳۴۴).

۴-۲- فاصله‌گذاری در لیلی و مجنون

فاصله‌گذاری‌های به کار رفته در منظومه «لیلی و مجنون» بسیار کمتر از منظومه «خسرو و شیرین» است و بیشتر صفحات این اثر مصروف شرح داستان محوری آن می‌گردند. از آنجایی که جغرافیای داستان فضای خشک و بی‌آب و علف صحراهای عربی است، توصیفات طبیعی چندانی در آن دیده نمی‌شود. همچنین از آنجایی که سراسر داستان در فراق عاشق و معشوق می‌گذرد و برعکس منظومه «خسرو و شیرین» قهرمانان آن به وصال نمی‌رسند، و از دیگر سو فضای داستان نیز جلوه‌های پادشاهی و شادزیانه ندارد، داستان‌گویی‌های سرخوشانه فرعی در آن کمتر به چشم می‌آید. حتی بعد از بیان سرگذشت تراژیک مجنون شاعر تلاشی برای تلطیف فضای آن و بازگرداندن خوانندگان به جهان خرد و اعتدال صورت نمی‌دهد و با آوردن بخشی تحت عنوان ختم کتاب به نام شروانشاه (نظامی)، ۱۳۶۴: (۳۵۱-۳۵۴) به آن پایان می‌بخشد.

۴-۲-۱- فاصله‌گذاری در آغاز داستان

در مقدمه تقریباً طولانی این منظومه ابیاتی تحت عناوینی همچون برهان قاطع در حدوث آفرینش، سپردن فرزند خویش به فرزند شروانشاه، در شکایت حسودان و منکران، یاد کردن از گذشتگان خود و... (نظامی، ۱۳۶۴: ۲۵-۸۲)، ذکر شده است؛ که خواه ناخواه مجموعه این بخش‌ها نقشی فاصله‌گذارانه در جهت جدایی جهان داستان از واقعیت داشته‌اند.

۴-۲-۲- فاصله‌گذاری به واسطه اطناب

از مجموع کم‌شمار فاصله‌گذاری‌های این داستان می‌توان به وصف وقایع و داستان‌هایی اشاره کرد که اگرچه بی‌ارتباط با داستان محوری نیستند، اما با تخلیص بیشتری قابل ذکر بودند. برای مثال «نوفل» به خاطر «مجنون» به دو نبرد با قبیله لیلی می‌پردازد: جنگ کردن نوفل با قبیله لیلی (نظامی، ۱۳۶۴: ۱۴۸-۱۵۳) و مصاف کردن نوفل بار دوم (همان: ۱۵۶-۱۶۳)؛ که ذکر یک نبرد برای نشان دادن عدم موفقیت این حربه کافی می‌نمود. همچنین در سه بخش داستان‌هایی از روابط مجنون با جانوران آورده می‌شود: رهانیدن مجنون آهوان را (همان: ۱۶۳-۱۶۶)، سخن گفتن مجنون با زاغ (همان: ۱۷۰-۱۷۲) و صفت حال مجنون با ددگان (همان: ۲۱۴-۲۱۷) اگرچه، ذکر این داستان‌ها برای ترسیم فرایند فاصله‌گیری مجنون از دنیای آدمیان و اندیشه، و خو گرفتن به جهان جنون و وحوش ضروری است اما شاعر می‌توانست با پرهیز از داستان‌گویی ادبی به شکل خلاصه‌تری به آنها اشاره کند. ممکن است در ظاهر امر اطناب‌هایی که در خط اصلی روایت داستانی اتفاق می‌افتند جزو عوامل فاصله‌گذارانه به حساب نیایند ولی از آنجایی که داستان‌گویی مفصل ساختار موجز و منسجم درام را دچار اختلال

ساخته و آن را از جهان نمایش دور و به داستان‌گویی ادبی نزدیک می‌سازد، در تقسیم بندی ما این امر نیز جزو عوامل فاصله‌گذارانه به شمار آمده است.

۳-۴- فاصله‌گذاری در هفت پیکر

هر چند «هفت پیکر» دارای خط داستانی (از بالیدن بهرام گور و پادشاهی تا مرگ او) است اما مسأله اصلی این اثر خط داستانی نیست بلکه جذبه اصلی آن به داستان‌گویی‌های هزار و یک شبی‌اش باز می‌گردد که راوی داستان‌های آن به جای شهبانوی گرفتار «هزار و یک شب» هفت ملکه زیبارویند. البته داستان‌گویی‌های شهبانوی «هزار و یک شب» وسیله‌ای برای گریز او از کشته شدن توسط پادشاه است اما همین انگاره وحدت‌بخش روایی نیز در داستان‌گویی‌های «هفت پیکر» به چشم نمی‌آید و در نتیجه می‌توان آن را فراتر از «هزار و یک شب»، الگویی از آثار داستان‌گوی شرقی دانست که انباشت و التذاذ داستانی را محور خود قرار داده‌اند. در نتیجه بر خلاف «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نمی‌توان «هفت پیکر» را در قواره‌های تئاتری قرار داده و داستان‌گویی‌های فرعی آن را به عنوان فاصله‌گذاری‌های تئاتری فرض کرد بلکه این فاصله‌گذاری‌ها به عنوان نشانه‌هایی از فاصله‌گذاری موجود در آثار داستان‌سرای کلاسیک شرقی و شیوه روایت آن‌ها هستند. با این حال بیان سریالی و سلسله‌وار داستان‌های این منظومه یادآور یکی از انگاره‌های بنیادین برشت درباره ساختار نمایش epic است که بر اساس آن «می‌توان صحنه‌ها را سلسله‌وار در پی هم چید، زیرا یک ایده محوری آن‌ها را در کنار هم حفظ می‌کند.» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

البته بسیاری از داستان‌های فرعی «هفت پیکر» به صورت مستقل قابلیت تبدیل به یک نمایش تئاتری و سینمایی را دارند. همچنین نباید از نظر دور داشت که سینما مرزهای نقل و نمایش را از محدوده تعاریف تئاتری فراتر برده است. برای مثال اگر ادبیات هزار و یک شبی و داستان در داستان شرقی و آثاری مانند «هفت پیکر» به دلیل تنوع فراوان مکانی و زمانی در قالب فضای محدود تئاتری چندان قابل نمایش نبود. اما سینما با ابزار وسیع خود و چینش فرازمانی و فرامکانی تصاویر قابلیت پوشاندن ردای فیلم بر این داستان‌ها را دارد. فیلم «ماهی بزرگ» تیم برتن یکی از این فیلم‌هاست که خط اصلی داستان آن به وسیله داستان‌هایی که شخصیت اصلی فیلم تعریف می‌کند، به پیش می‌رود. در نتیجه، در اقتباس سینمایی از آثاری مانند منظومه‌های نظامی بر خلاف اقتباس تئاتری که می‌بایست فقط با تمرکز بر درام محوری آن‌ها به پیش رود، باید حتماً به فضای داستان‌پرداز این آثار و سرخوشی و رنگ‌آمیزی بصری ناشی از داستان‌گویی آن‌ها که ارتباطی ماهوی با جهان داستانی‌شان

دارد، توجه نمود.

۴-۳-۱- داستان‌گویی شاعر و شخصیت‌ها

بیشترین حجم از «هفت پیکر» را داستان‌های فرعی‌ای اشغال کرده است که هر چند بخشی از سنت شادزیانه زندگی باستانی ایرانی و خط سیر زندگی قهرمان داستان بوده‌اند اما با انبساط آن‌ها سایر وقایع زندگی بهرام گور به حاشیه رفته‌اند و گویا سایر وقایع پادشاهی او از آغاز تا مرگ مقدمه و موخره‌ای بر این داستان‌ها هستند. اگر داستان‌های زیبای هفت شه‌بانو و مقدمات آن‌ها از ساختن قصر خورنق و غیره و هم‌ینطور داستان بهرام با کنیزک را کنار بگذاریم، از این منظومه چیزی جز مقدمه و موخره کتاب، به پادشاهی رسیدن بهرام، نبرد او با خاقان، پناه بردن او به شبان و تهذیب او، شکایت مظلومان به او از ظلم وزیرش، مجازات وزیر و مرگ بهرام، باقی نمی‌ماند که مجموعه این بخش‌ها چیزی در حدود یک سوم این اثر را تشکیل می‌دهند.

داستان بهرام با کنیزک خویش (نظامی، ۱۳۸۸: ۱۰۷) که به شرح غضب گرفتن بهرام بر کنیزک خود و قصد مرگ او تا بازیافتن دوباره‌اش بعد از چند سال می‌پردازد مانند داستان بر گرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر (همان، ۱۳۸۸: ۹۷) از زیبایی دراماتیک خاصی برخوردار است و به صورت مستقل نیز قابل تبدیل به نمایش و فیلم است اما بر خلاف داستان دوم نقشی محوری در وقایع زندگی بهرام ندارد و ذکر آن بیشتر جنبه التذاذ داستانی دارد.

داستان هفت شه‌بانوی «هفت پیکر» پیش از پادشاهی بهرام با دیدن بهرام صورت هفت پیکر را در خورنق (همان، ۱۳۸۸: ۷۷) آغاز می‌شود، هر چند که از آغاز ساختن قصر خورنق توسط معمار رومی در اصل زمینه‌های حضور این هفت بانو در زندگی بهرام چیده شده است. بعد از دست یافتن به پادشاهی، بهرام عزم می‌کند تا هفت شه‌دختی را که صورت آن‌ها را در اتاق گنبد نشان قصر خورنق دیده است، تصاحب کند. این بخش از داستان از خواستن بهرام دختر شاهان هفت اقلیم را (همان، ۱۳۸۸: ۱۳۴) آغاز می‌گردد و با ساختن هفت گنبد برای آنان و نشستن هر یک از آن‌ها در یکی از گنبدها و رفتن بهرام در هر روز هفته به دیدار یکی از هفت زیبارو ادامه می‌یابد. هر یک از ملکه‌ها در دیدار پادشاه افسانه‌هایی زیبا برای او می‌گویند که هر چند جنبه‌های حکیمانه و تهذیبی در آنها به چشم می‌خورد اما ارتباط چندانی با خط اصلی داستان ندارند. این داستان‌گویی‌ها تا آخرین روز هفته و پایان داستان هفتمین شه‌بانو ادامه می‌یابد و تازه شاعر در این بخش می‌گوید:

وین چنین شب بسی به ناز و نشاط / سوی هر گنبدی کشید بساط (همان، ۱۳۸۸: ۱۳۵)

بدین مضمون که اگرچه شاعر بیشتر از دو سوم این اثر را به داستان‌گویی ملکه‌ها اختصاص داده است اما این تنها داستان یک هفته زندگی بهرام است و در زندگی او از این هفته‌ها و داستان‌ها بسیار بوده است که ما خوانندگان از آنها بی‌نصیبیم!

۴-۳-۲- فاصله‌گذاری به واسطه بیان وقایع تلخ

بعد از داستان‌های هفت شه‌زاده و رویارویی بهرام با خاقان، ما با شکایت هفت مظلوم در پیشگاه بهرام روبه‌رو می‌شویم (نظامی، ۱۳۸۸: ۳۳۲-۳۴۵) که آن‌ها نیز هر یک داستان‌های جداگانه خود را دارند. البته این داستان‌ها ارتباط مستقیمی با خط داستانی «هفت پیکر» دارند اما انتخاب تعداد هفت برای این مظلومان، داستان‌های زندگی آن‌ها را صورت برعکس داستان‌های شادزیانه هفت ملکه ساخته است و به روایت داستانی این منظومه شکل تقارنی زیبایی بخشیده است. غم این داستان‌ها در مقابل فرح داستان‌های ملکه‌ها، ناراحتی بهرام از این داستان‌ها در مقابل التذاذ او از داستان‌های ملکه‌ها و تصویر نازیبایی شرارت انسان‌ها در مقابل زیبایی حکمت و نیک‌خواهی آن‌ها بخشی از تقارن‌های مستخرج از این دو بخش منظومه «هفت پیکر» است. در واقع، اگر بعد از وقایع تراژیک، حکمت و خردورزی شاعرانه به وسیله‌ای برای فاصله‌گذاری دراماتیک و تعادل عواطف خوانندگان تبدیل می‌گردد، در این منظومه بعد از فرح و سرخوشی خوانندگان، شاعر با ذکر داستان‌های اندوه‌بار زندگی هفت مظلوم ما را متوجه این واقعیت می‌سازد که زندگی واقعی تنها طرب و شادی نیست، بلکه اندوه و مصائب نیز بخشی از آن را تشکیل می‌دهند.

۴-۴- فاصله‌گذاری در اسکندرنامه

هر چند «اسکندرنامه» مانند «هفت پیکر» دارای خط داستانی‌ای کلی، از شروع پادشاهی یک پادشاه تا مرگ او است و همانند آن، خط داستانی به واسطه داستان‌های فرعی و حکمت‌سرایی‌ها قطع می‌شود اما بر خلاف آن فاصله‌گذاری‌های «اسکندرنامه» به هم‌خونی مناسبی با جهان داستانی این اثر دست نیافته‌اند و در این منظومه نظامی نه مانند «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» پیرنگ‌های نمایشی برجسته‌اند و نه مانند «هفت پیکر» داستان‌گویی ادبی دارای محوریت است. «در دیگر مثنوی-ها که داستان‌ها با جریان اصلی ارتباط مستقیم ندارند به لحاظ ساختاری انسجام می‌یابند و حاکی از نوعی کلیت وحدت‌دار هستند در حالی که در اسکندرنامه داستان‌ها بی‌هیچ انسجامی در ساختار گسترده این اثر گرد آمده‌اند» (دائرةالمعارف اسلام، ۱۳۸۹: ۲۱۲-۲۱۱ ذیل نظامی). فقدان چشم‌انداز روایی نظامی و پراکندگی دیدگاه او را در این اثر می‌توان از بخشی از اشعاری که در مقدمه آمده است،

استنباط کرد:

در آن حیرت آباد بی‌یاوران / زدم قرعه بر نام نام آوران / هر آینه کز خاطرش تافتم / خیال سکندر
 درو یافتم / مبین سراسری سوی آن شهریار / که هم تیغ زن بود و هم تاجدار / گروهیست خوانند
 صاحب سریر / ولایت ستان بلکه آفاق گیر / گروهی ز دیوان دستور او / به حکمت نبشتند منشور او /
 گروهی ز پاکی و دین پروری / پذیرا شدندش به پیغمبری / من از هر سه دانه که دانا فشاند /
 درختی برومند خواهم نشاند / نخستین در پادشائی ز من / دم از کار کشورگشائی ز من / ز حکمت
 برآرایم آنکه سخن / کنم تازه با رنجهای کهن / به پیغمبری کویم آنکه درش / که خواند خدا نیز
 پیغمبرش / سه در ساختم هر دری کان گنج / جداگانه بر هر دری برده رنج / بدان هر سه در یا
 بدان هر سه در / کنم دامن عالم از گنج پُر (نظامی، ۱۳۸۹: ۳۲-۳۳)

این اثر نظامی ترکیبی از عشق، حماسه و حکمت است و عناصر برگرفته از این سه، مخصوصاً نشانه‌های حکیمانه آن قدر پرتکرارند که خط داستانی و جلوه‌های نمایشی آن را به حاشیه می‌رانند. با این وصف می‌توان در این منظومه عوامل فاصله‌گذارانه فراوانی را یافت که به پاره‌ای از آنها اشاره می‌کنیم؛ هر چند این عوامل فاصله‌گذارانه در ساختار متکثر «اسکندرنامه» که از انسجام نمایشی برخوردار نیست، موضوعیت چندانی نمی‌یابند.

۴-۴-۱- بیان خلاصه داستان در آغاز آن

«برشت به داستان‌گویی معتقد نبود و حتی اول درام داستان را تعریف می‌کرد... در این شیوه داستان‌گویی، برشت از درام شرقی متأثر بوده است.» (یاری، ۱۳۸۰: ۶۱) ذکر خلاصه داستان در آغاز آن، جهان داستانی و معمای آن را از اولویت اول مخاطبان کنار می‌گذارد و آن‌ها بدون کنجکاوی و هول و هراس و با دیدگاهی منطقی وقایع آن را دنبال کرده و در نتیجه قضاوت حکیمانه‌تری راجع به آن خواهند داشت. در آغاز منظومه «اسکندرنامه» نظامی به صورت خلاصه به داستان زندگی اسکندر اشاره کرده است. فرو گفتن داستان به طریق ایجاز:

سکندر که شاه جهان گرد بود / به کار سفر توشه پرورد بود / جهان را همه چارحد گشت و دید /
 که بی چار حد ملک نتوان خرید / به هر تخنگاهی که بنهاد پی / نگهداشت آیین شاهان کی... /
 زدود از جهان شورش زنگ را / ز دارا ستد تاج و اورنگ را / ز سودای هندو ز صفرای روس /
 فروشت عالم چو بیت العروس / شد آینه چینیان رای او / سر تخت کیخسروی جای او / چو
 عمرش ورق راند بر بیست سال / به شاهنشاهی بر دهل زد دوال / دویم ره که بر بیست افزود هفت /

به پیغمبری رخت بر بست و رفت / .. / به هر مرز و هر بوم کو راند رخس / از آبادی آن بوم را داد
بخش / همه چاره‌ای کرد در کوه و دشت / چو مرگ آمد از مرگ بیچاره گشت (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۰-
۴۲).

۴-۲-۴- فاصله‌گذاری به واسطه مغنی و ساقی

میان‌پرده‌های نمایش‌های آتنی را آواهای موسیقایی و سرودهای غمگنانه هم‌سرایان تشکیل می‌داد که البته بیشتر کارکردی توهمنگیزانه داشت تا فاصله‌گذارانه. «یونانیان معتقد بودند موسیقی حاوی کیفیتی اخلاقی است؛ این اعتقاد احتمالاً بدان معنی است که آنان از انواع گوناگون موسیقی حالات و مفاهیم ویژه‌ای را مراد می‌کردند» (براکت، ۱۳۸۹، ج ۱: ۸۵). در تراژدی‌های ما برعکس تراژدی آتنی از آوازهای سوزناک خبری نیست، بلکه از مجالس بزم و آواز خنیاگران سخن رفته است که شاید معادل همان آوازهای هم‌سرایان باشد» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۹). این میان‌پرده‌ها را می‌توانیم در شاهنامه - فردوسی مشاهده نماییم که البته در این اثر بیشتر نقشی فاصله‌گذارانه دارند. موسیقی و ساقی و مجالس طرب که در شاهنامه در دفعات مختلف اغلب به شکلی همسان تصویر می‌شوند، وسیله‌ای برای تلطیف فضای سنگین صحنه‌های نبرد و تسکین آلام و غم‌های قهرمانان آن است.

اصلی کلی وجود دارد که «اگر متوجه شدید که موسیقی انتخابی شما به دلخواه عمل می‌کند می‌توانید چند بار از آن استفاده کنید تا در ضمیر ناخودآگاه بازیگر بنشیند.» (دامود، ۱۳۸۸: ۱۴۸) شاید نظامی با مد نظر قرار دادن این اصل بسیاری از بخش‌های «خردنامه» را با اشاره به مغنی و موسیقی و بسیاری از بخش‌های «شرفنامه» را با اشاره به ساقی و می آغاز کرده است. ذکر این ابیات نوعی قرار شخصی شاعر به نظر می‌آید. اکثر این اشاره‌ها گذراست و گسترش پیدا نمی‌کند و حتی بسیاری از آن‌ها در دو بیت خلاصه می‌شود، در نتیجه نمی‌توان آن‌ها را چندان در ترسیم فضایی تغزلی موثر دانست و گویا خود شاعر هم در این اشاره‌ها بیشتر به تأثیری تمثیلی، توهمنگیزانه و غمگنانه (شبهه موسیقی تراژدی‌های آتنی) نظر داشته است. هر چند مدرکی از مطالعه نمایشنامه‌های آتنی توسط نظامی در دست نیست اما استفاده متوالی نظامی از موسیقی غمگنانه در اثری که به شرح زندگی یک قهرمان آتنی می‌پردازد، وجه تسمیه جالبیست.

البته با توجه با این که تراژدی «اسکندرنامه» غم‌بارتر از تراژدی‌هایی مانند «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نیست و موضوع محوری این اثر نیز حکمت است، فضای غمگنانه در آن چندان موضوعیتی نمی‌یابد. این منظومه نظامی هم وام‌دار حماسه «شاهنامه» و هم وام‌دار حکمت فلسفه و

تراژدی آتنی است و به کارکرد موسیقی در هر دوی این بخش‌ها نظر دارد؛ می‌توان همین اشاره گذرای او به آلات طرب را وسیله‌ای برای تلطیف فضای موعظه محور و حماسی این منظومه دانست؛ همان‌گونه که واعظان در آغاز نطق خویش با بیان مثالی ملموس و نکته‌ای جذاب حواس‌ها را متوجه بیان خود ساخته و مقدمه‌ای برای استدلال‌های بعدی خود فراهم می‌آورند. شرفنامه (اشاره به ساقی):

بیا ساقی از سر بنه خواب را / می ناب ده عاشق ناب را / می ای کاو چو آب زلال آمده ست / به هر
چار مذهب حلال آمده ست (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۵).

بیا ساقی آن راحت‌انگیز روح / بده تا صبحی کنم در صبح / صبحی که بر آب کوثر کنم /
حلاست اگر تا به محشر کنم (همان: ۳۸)

بیا ساقیا راح ریحان سرشت / به من ده که با یادم آمد بهشت / مگر زان می آباد کشتی شوم / و گز
غرقه گردم بهشتی شوم (همان: ۴۸)

خردنامه (اشاره به مغنی):

مغنی بیار آن نوای غریب / نو آیین تر از نالهٔ عنده لب / نوائی که در وی نوائی بود / نوائی نه کز
بینوائی بود (نظامی، ۱۳۸۹: ۳۴۸)

مغنی بدان ساز غمگین نواز / درین سوزش غم مرا چاره ساز / مگر کز یک آواز رامش فروز / مرا زین
شب محنت آری به روز (همان: ۴۶۰)

مغنی برآرای لحنی درست / که این نیست ما را خطائی نخست / بدان لحن بردن توان بامداد / همه
لحنهای جهان را زیاد (همان: ۴۶۴).

۴-۳-۴- فاصله‌گذاری به واسطهٔ داستان‌های فرعی

«اسکندرنامه» و مخصوصاً قسمت دوم این اثر (خردنامه) لبریز از داستان‌های فرعی است. مناظرهٔ نقاشان رومی و چینی (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۲۸)، افسانهٔ نانوی بینوا و توانگری وی به طالع پسر (همان: ۳۴۸)، انکار کردن هفتاد حکیم سخن هرمس را و هلاک شدن ایشان (همان: ۳۵۳) و حکایت انگشتی و شبان (همان: ۳۳۳) نمونه‌ای از این داستان‌ها است.

۴-۵-۴- فاصله‌گذاری به واسطهٔ حکمت‌سرایی

در میان منظومه‌های نظامی بیشترین میزان حکمت‌سرایی و اندرزگویی در «اسکندرنامه» به چشم

می‌خورد. این خردنامه‌ها منتج از وابستگی اسکندر به سرزمین فلسفه و حکمت و فیلسوفان بزرگ یونان است. در واقع «اسکندرنامه» محصول نگاه توأمان نظامی به شرق و غرب (حماسه و حکمت) است. حماسه خط روایی «اسکندرنامه» و حکمت فاصله‌گذاری‌های موجود در سر راه این خط روایی است. تلاش نظامی معطوف به هماهنگی و همخوانی این دو جزء روایت آفرینش در راه نیل به مدینه فاضله است؛ تا آنجا که حماسه در پیشگاه حکمت سر تعظیم فرود می‌آورد و اسکندر در آرمان‌شهر مکشوف خود شهر آرمانی را برتر از سرزمین‌های تسخیری زمینی می‌داند؛ که می‌توان این امر را نشانه برتری معنا در مقابل داستان دانست. در واقع داستان‌ها صورت‌هایی تقلبی برای جلوه‌گری معناست و وقتی بشر در مرز معنا قرار گیرد دیگر به این صورت‌های زمینی نیازی ندارد. تلاش نظامی در راه اکرام و تجلی معنا در این منظومه و کمرنگ بودن داستان در آن نیز در ارتباط با همین تفسیر معنا می‌یابد. خردنامه‌های ارسطو، افلاطون و سقراط (نظامی، ۱۳۸۹: ۳۸۹-۳۹۸) نمونه‌ای از این دست‌اند.

۴-۴-۶- فاصله‌گذاری به واسطه اطناب (هفت‌نامه سرایی)

بیان داستان‌های فرعی و حکمت‌سرایی‌های نظامی در «اسکندرنامه» را می‌توان در ذیل اطناب‌های داستانی جای داد؛ با این حال هفت‌نامه‌های نظامی باعث شده است تا اطناب داستانی را به شکلی جداگانه مورد بررسی قرار دهیم. نظامی علاقه فراوانی به بیان سریالی وقایع دارد. نمونه‌هایی از این علاقه را می‌توان در «هفت پیکر» و «اسکندرنامه» پی گرفت. در «هفت پیکر» با هفت ملکه زیبا روی و هفت گنبد و هفت شب و هفت مظلوم جفا دیده رو به‌رویییم. در «اسکندرنامه» نیز جنگ‌های هفت‌گانه اسکندر با روسیان (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۵۰-۲۷۴)، گفتار هفت حکیم (ارسطو، والیس، بلیناس، سقراط، فرفور یوس، هرمس، افلاطون) (همان: ۳۷۸-۳۸۲) و انجامش روزگار هفت حکیم (همان: ۴۶۰-۴۶۴) نمونه‌هایی از این دست به شمار می‌آیند. غیر از علاقه به تفضیل و بیان سریالی، شاید بتوان تقدیس و رمزگونه‌گی عدد هفت در برخی باورها را دلیلی برای این روایت‌های هفت‌گانه دانست.

نتیجه

از آنجایی که در متون حماسی و افسانه‌ای داستان خیال‌انگیز و غیر واقعی به نظر می‌رسد راوی و فاصله‌گذاری‌های او به مثابه کاتالیزوری برای پیوند جهان حماسه و خیال با جهان اکنون و واقعیت عمل می‌کنند و هر لحظه با دیدن گوینده ماجرا به ما یادآوری می‌شود که اینها یک قصه خیال‌انگیز شیرین یا اشک‌آلود است. فاصله‌گذاری راویانه در نمایش حماسی (برشتی) نیز وسیله‌ای برای کاستن از

توهم عینیت نمایش، رهایی مخاطبان از احساسات و قضاوت مستقل آن‌ها در خصوص وقایع است. بر عکس داستان‌ها و نمایش حماسی، متون و نمایش دراماتیک (ارسطویی) بیش از هر چیز بر زمان اکنون و هم‌ذات پنداری مخاطب با داستان و حضور او در بطن نمایش نظر دارند؛ بنابراین اختلال در ایجاد رابطه او با درام (که به واسطه فاصله‌گذاری‌های خالق اثر صورت می‌گیرد) به جهان نمایشی و ساختار بیانی آن ضربه می‌زند.

نظامی در آثار غنایی نمایشی‌اش قطعاً به فاصله‌گیری روحی مخاطبان از اثرش نظر نداشته است، بلکه برعکس همان‌گونه که از اشتیاقش در وصف لحظات وصال و تراژیک پیداست مانند اکثر ادیبان داستان‌گوی فارسی‌زبان سعی در بیشترین تأثیرگذاری بر مخاطبانش داشته است؛ در نتیجه فاصله‌گذاری‌های او و هم‌عصرانش عملی فرامتنی برای تعدیل رابطه نمایش با واقعیت نیست بلکه بخشی ذاتی و ماهوی از روایت داستانی است و جوهری ادبی دارد تا نمایشی. از این روی مخالف ساختار واحد و قائم به صحنه نمایش به نظر می‌آید.

هرچند آثار غنایی - نمایشی در ادبیات کلاسیک ایران بر خلاف گونه حماسی و غزلیات غنایی زبان روایی مناسب خود را نیافته است و با اخذ توصیف‌ها و اسلوب نقلانۀ داستان‌های حماسی و سبک خراسانی و زبان استعاری گونه غنایی و سبک عراقی دست به روایت داستان‌های خود زده است، اما با این حال نباید از یاد برد که منظومه‌های نظامی بخشی از سنت شعری روزگار او بوده است؛ در این سنت شعری تمثیل، مدح، توصیف و پند از لوازم شاعری است و شاعران نه تنها در ایران که در تمام جهان از این ابزارها بهره برده‌اند. نتیجه اینکه ما به عنوان خوانندگان امروزی این شبه‌نمایش‌ها نباید این فاصله‌گذاری‌ها را چندان در ارزیابی میزان تعادل بین پیش‌روی خطی و تصویرپردازی افقی داستان دخیل سازیم. در واقع، در تبدیل منظومه‌های نظامی به یک هنر نمایشی و تصویری خواه ناخواه بخش زیادی از این عوامل فاصله‌گذارانه حذف خواهند شد. با تدقیق در فاصله‌گذاری‌های منظومه‌های نظامی ما از سویی به سنت روایانۀ ادبیات فارسی و آثاری مانند شاهنامه فردوسی نظر داشته‌ایم که تأثیر فراوان روایت نقلانۀ آنها در اشعار نظامی (مخصوصاً شیوه داستان در داستان «هفت پیکر» و سیر و گذر «اسکندرنامه») فراوان است، و می‌توان با پی‌جویی خط داستان‌سرایی روایی (حماسی) آن‌ها به درک ملموسی از تئاتر حماسی برشت نایل آمد از دیگر سو با توجه به برجستگی‌های تئاتری آثاری مانند «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» (مانند داستان تراژیک-عاشقانه واحد، گفتگو محوری، ظرف زمینی وقایع، شخصیت‌پردازی منعطف و...) به ساختار توهمی و عینی نمایش‌های ارسطویی - شکسپیری نزدیک شده‌ایم. در واقع، منظومه‌های نظامی از لحاظ به‌کارگیری روایت مشابه تئاتر برشتی

فاصله‌گذاری روایی در منظومه‌های نظامی / ۱۰۵

و از لحاظ گرایش‌های نمایشی مشابه تئاتر ارسطویی است و این نزدیکی دو سویه این فرصت را برای ما مهیا کرده است که فاصله‌گذاری‌های آن‌ها را، هم به عنوان یک رجحان در سنت روایانه شعر فارسی و هم به عنوان یک نقصان در تضاد با جهان عینی نمایشی آن‌ها بدانیم.

منابع

- استارمی، ابراهیم و الناز قدوسی شاهنشین، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به نمایشنامه‌های ادیب شهریار اثر سوفکلس و ننه دلاور و فرزندانش اثر برشت»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، شماره ۲: ۱-۲۲.
- ایگلتون، تری، (۱۳۷۱)، «برتولت برشت و تئاتر حماسی»، ترجمه فرزین یزدانفر، کلک، شماره ۲۹: ۲۳۸-۲۴۱.
- براکت، اسکار.گ، (۱۳۸۹)، تاریخ تئاتر جهان. ج ۱. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: مروارید، چاپ پنجم.
- برشت، برتولت، (۱۳۵۷)، زندگی تئاتری من. ترجمه فریدون ناظری، تهران، انتشارات جاویدان.
- بی‌نا، (۱۳۸۴)، «نظامی»، دائرةالمعارف اسلام "شاعران پارسی"، (گردآوری توسط انتشارات لیدن ای جی بریل)، ترجمه حمید قهرمانی: ۱۸۶-۲۱۳، تهران: انتشارات آدنا.
- تسلیمی، علی و سارا کشوری، (۱۳۹۰)، «فاصله‌گذاری در بوف کور»، زبان و ادب فارسی (دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، سال ۶۴، شماره ۲۲۴: ۴۳-۶۱.
- جولایی، احمد، (۱۳۸۹)، قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی. تهران: انتشارات افراز.
- دامود، احمد، (۱۳۸۷)، اصول کارگردانی تئاتر، چاپ هشتم. تهران: کتاب ماد.
- داوسن، س.و، (۱۳۸۶)، درام، چاپ سوم، ترجمه فیروز مهاجر، تهران: نشر مرکز.
- رضوی، سید نوراله، (۱۳۸۹)، بررسی داستان‌های شاهنامه از نگاه ادبیات نمایشی. مشهد: امید مهر.
- رهنما، فریدون، (۱۳۸۱). واقعیت‌گرایی فیلم، ویراست دوم، تهران: موسسه فرهنگی هنری نرروز.
- ریاحی، لیلی، (۱۳۷۶)، قهرمانان خسرو و شیرین، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چاپ چهارم از ویرایش چهارم، تهران: میترا.
- علی آبادی، همایون، (۱۳۷۱)، «وجوه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب»، مجله هنر، شماره ۲۲: ۱۶۹-۱۷۸.
- فروزان، فرناز، (۱۳۸۴)، شبیح اغواگر شکسپیر (پژوهشی در تأثیر ادبیات پیشین ایرانی بر شکسپیر). مترجم احمد فروزان، تهران: یزدانی.
- فنائیان، تاجبخش، (۱۳۸۹)، تراژدی و تعزیه (مقایسه). تهران: دانشگاه تهران.
- کازرونی، سید احمد، (۱۳۸۷)، شرح حال شاعران ادب فارسی (همراه با ویژگی‌ها و نمونه اشعار ۲۸ تن از شاعران). تهران: ارمغان.
- لوته، یاکوب، (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، چاپ دوم، ترجمه امید نیک

فاصله‌گذاری روایی در منظومه‌های نظامی / ۱۰۷

- فرجام، تهران: مینوی خرد.
- معافی غفاری، فرزاد، (۱۳۸۵)، «نگاهی به کلان نظریه‌های درام (ارسطو و برشت)»، رهپویه هنر، شماره ۱: ۳۴-۳۹.
- نظامی گنجوی، الیاس ابن یوسف، (۱۳۸۹)، /سکندرنامه. تهران: نیک فرجام.
- _____، (۱۳۸۹)، خسرو و شیرین، تصحیح و حواشی: حسن وحید دستگردی (به کوشش سعید حمیدیان)، چاپ یازدهم، تهران: قطره.
- _____، (۱۳۶۴)، لیلی و مجنون. تصحیح و حواشی: بهروز ثروتیان، تهران: طوس.
- _____، (۱۳۶۴)، هفت پیکر. تصحیح و حواشی: حسن وحید دستگردی (به کوشش سعید حمیدیان)، چاپ هشتم، تهران: قطره.
- نکو روح، حسن، (۱۳۷۰)، «تئاتر حماسی برشت و حماسه شاهنامه»، کلک، شماره ۱۷: ۱۰۷-۱۱۰.
- هولتن، اورلی، (۱۳۸۴)، مقدمه بر تئاتر، چاپ سوم، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش.
- یاری، منوچهر، (۱۳۸۰)، «ساختار شناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تاثیر آن بر سینمای کیارستمی»، همکنش زبان و هنر. «فرهاد ساسانی»: ۴۵-۶۸، تهران: حوزه هنری.