**نقش تعلیق رویدادگرا در ساختار نمایش روایی طومار جامع نقالان معروف به "هفت‌لشکر"**

عاطفه نیکخو[[1]](#footnote-1)

یدالله جلالی پندری[[2]](#footnote-2)

**چکیده**

هفت لشکر از جمله نمونه­های "طومارجامع نقالان" در عهد قاجار است که توسط نقالی گمنام در سال 1292 هجری قمری کتابت شده است. هفت لشکر در اصل نام یکی از نبرد-روایت­های مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج بر یکی ازطومارهای جامع نقالان نیز اطلاق شده است. طومارها از جمله نمونة مذکور، نسخه­های منثور و مدونی با زمینه­های آفرینشگرانه به عنوان مأخذ نقالان برای داستان سرایی بوده است که نقل های حماسی غالباً از آغاز کار کیومرث تا پایان شهریاری بهمن و همای یا داراب را دربردارد.

جنبة روایی متن، عامل پیوستگی و ارتباط ادبیات و نمایش است. روایت داستان با حرکات نمایشی و قرار گرفتن راوی به جای اشخاص مختلف و تقلید حالات و حرکات آنان، روایت داستانی را به سمت روایت نمایشی هدایت می‌کندکه به آن" داستان گویی نمایشی" گفته می‌شود. . این نوع داستان­گویی نمایشی که در دورة اسلامی غالباً به نمایشی "یک نفره" تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود .

در بحث عناصر روایی نمایش ، بهره­گیری از روایت­های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه گریز و به تبع شکل­دهی تعلیق را به صورت قطع داستان، قطع صحنه و ارتباط آن با زمان در متن طومار مورد نظر نمود یافته است. در این راستا به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته نگری و آینده نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریز گونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟» در درام ایرانی، پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟» در تعلیق دراماتیک را نیز در ارتباط با انتظار مخاطب در ذهن وی برانگیخته است.

واژگان کلیدی: طومار جامع نقالان، هفت لشکر، تعلیق رویدادگرا، نمایش روایی

1. مقدمه:

هنر نقالی به عنوان کهن­ترین و ریشه­دارترین نوع ادبی(ژانر) نمایش­های عامیانه، در ارتباط دوجانبة زبانی و حرکتی نقال با عامة مردم، به منظور خلق داستانی تأثیرگذار از یک سو و نقش قابل توجه نقال در دخل و تصرف و برافزوده­های داستانی در متن طومار موردنظراز سوی دیگر، توان روایی- نمایشی داستان­های آن را تأکید می­کند. این نوع داستان­گویی نمایشی که در دورة اسلامی غالباً به نمایشی "یک نفره" تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود.

نقالان به مثابة داستان­گویانی نمایشگر از متون روایی مکتوبی بهره می­گیرند؛ آنان متنی به­نام طومار دارند که آن را حفظ کرده ویا از روی آن در مجلس نقالی می­خوانند. این طومارها نسخه­های دستنویس و آفرینشگرانه است که نقال با ذوق و قریحه خویش و با استناد به متون کهن حماسی، روایت می کند. بنابراین دخل و تصرف نقالان با ورود عناصر و ویژگی های جدید در متن طومارها، آنها را به داستان های منثوری مبدل می سازد؛ که از ظرفیت های هنری بالقوه­ای بر خوردار است. . وجود متونی مکتوب، همچون «طومارها» این امکان را برای داستان گویان و نقالان فراهم ساخت؛ که ازطریق نقل جزئیات، ریزه کاریها و شرح و بسط وقایع و رویدادها هرچه بیشتر به ساختمایه روایی- نمایشی هنرخویش یاری رسانند. ایجاد داستان های فرعی و تلفیق روایات اصیل با شنیده­ها و تراوشات ذهنی داستان گویان به منظور رفع ابهام و روشن ساختن زوایای تاریک نقل های داستانی، دلیلی بر این مدعاست. شایان توجه است که نقال در کلّیت داستان­ها و نقل­های خویش، به منظومه­ها و متون کهن حماسی متکی است اما در این میان، دخل و تصرف­های ذهنی- ساختاری نقال در ساختمان قصه­های حماسی، زمینة بررسی ساختار روایی طومار جامع نقالان و به تبع آن جهت­دهی نمایشی آن را فراهم ساخته است. بهره­گیری از این شیوه و کاربرد روایت و حوادث تودرتو به­عنوان "اپیزود"[[3]](#footnote-3)، ساختمان نمایش بخشرویدادی[[4]](#footnote-4) (رویدادگرای) "روایت در روایت" و متفاوت با درام اوجگاهی نه­تنها در ساختمان روایی- نمایشی در طومار جامع نقالان که در عناصر روایی متن طومارها همچون تعلیق نیز آشکار است.

در این راستا می توان به شکل خاصی از داستان، که به تشخّص راوی و حضور او در بیان خاص داستانی در کنار برخورداری از شکل ساده روایی، با نام داستان گویی نمایشی انجامیده است؛ اشاره کرد« داستان گویی می تواند دو جنبه داشته باشد؛ از یک سو به دلیل وجود واژگان به ادبیات مربوط می شود و از سوی دیگر به لحاظ چگونگی ادا کردن واژگان با نمایشگری پیوند پیدا می کند. چنانچه فرد داستان گو، صرفاً به روایت ساده داستانی محدود نماندو همانند یک بازیگر نمایش گفتار و کردار بازیگران را تقلید کند، داستان گویی او نمایشی می شود» (شیخ­مهدی و دیگران، 1385: 127)

این نوع داستان گویی که به ظرفیت و نیروی واژگانی راوی متکی است؛ خواننده را به معادل سازی های تصویری در ذهن خویش رهنمون می شود و در نهایت متن به آمیزه ای میان نقل (Telling) و نمایش (Showing) می انجامد.

 این نوع داستان گویی در یونان باستان، سیر تکاملی خود را طی کرد و به اجرای نمایش تبدیل شد. اما این روند در ایران که در اواخر دوره ساسانی توسط قصه گویان دوره­گرد رواج داشت «در پی تغییر مذهب ایرانیان از آیین زرتشت به اسلام جوهرة خود را حفظ کرد اما برخی از ویژگی های خود را از دست داد و بر بازیگری داستان­گو به عنوان «نقالی» اکتفا کرد».(همان: 115) این امر که بیشتر در نقالی­های حماسی و نقل­های شاهنامه بروز یافت بیش از هر چیز بر هنر داستان گویی نقال به عنوان «تک­میدان­دار» نمایش تکیه کرد. در این نوع داستان گویی، نقال در حکم راوی «تئاتر داستانی و روایی» شکل دهندۀ کنش ساده و در عین حال کامل و پیچیده­ای است که در «ساخت و پرداخت های زبانی و بیانی داستان سیال و پویا و تابع حال و مقام بوده و نسخه و الگوی ثابت و تغییرناپذیری نداشت». (بهرامی، 1382: 115) دراین میان دخل و تصرف­­های ساختاری در متن طومارها در کنار ساماندهی روایت رویدادگرای نقال راوی نیز، تعلیق گریزگونه روایی اثر را تابع خویش ساخته، ویژگی بخشرویدادی( اپیک) آن را در ساختار روایی این نمایش عامیانه تایید می­کند.

یادآوری این نکته لازم است که جنبه­های نمایشی متون کلاسیک و در این میان بیش از همه متون حماسی، پیش از این نیز به محک نقد و تحلیل پژوهشگران درآمده­اند. پروین گلی­زاده و علی یاری در"بررسی قابلیت­های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی"(1388)، محمدرضا نصراصفهانی در "واکاوی جنبه­های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام­شناسی ارسطو"(1389)، همچنین مهدی محقق و دیگران در"ساختار تراژیک داستان سیاوش"(1389) و محمد حنیف در قابلیت­های نمایشی شاهنامه(1389) از جمله پژوهش­های موردنظر در این زمینه است که در آن متون کهن فارسی تنها از جنبة درام­شناسی ارسطو معروف به درام اوجگاهی بررسی شده­اند و هیچ­گونه پژوهشی در زمینة شخصیت­پردازی رویدادگرا (اپیک) ساختار و همگام با ساختمان رویدادگرا در طومارها به­عنوان متونی با خاستگاه حماسی از جمله طومار جامع نقالان معروف به "هفت لشکر" صورت نگرفته است.

1. بحث و بررسی

## 2-1 تعلیق

تعلیق (suspense) که از آن به عدم اطمینان، در روایی (سرگشتگی و حیرانی) و بی خبری از نتیجه یاد می شود، شالوده و بن مایه تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی تعلیق همان « بعد چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرار گرفتن او در وضعیتی نامناسب را به همراه دارد. بنابراین « به این اعتبار، تعلیق یکی دیگر از وجوه گره افکنی یا پیچیدگی است. چرا که هر نوع گره افکنی و یا مانعی که در مسیر قهرمان قرار می­گیرد، برای مدتی او را از رسیدن به هدف باز می­دارد. یعنی قصد او را در انجام دادن امری معلق می­گذارد. در صورتی که نیروی مانع در مجموع به حدی باشد که امکان عدم موفقیت شخص بازی را در رسیدن به هدفش فراهم آورد، این تعلیق در تماشاکن منجر به اضطراب و نگرانی خواهد شد و تا زمانی که احتمال شکست و موفقیت شخص بازی محوری، توامان وجود داشته باشد، نگرانی و اضطراب تماشاکن نیز ادامه خواهد داشت.» (مکی، 1361: 91)

علاوه براین، کشمکش برخاسته از بطن پیچیدگی­های نمایش نیز در ارتباطی تنگاتنگ میان بازیگر، تماشاگر و نویسنده در مسیر نهایی درام، از اهمیت وپژه­ای در ایجاد تعلیق دراماتیک برخوردار است. کشمکشی که از یک سو به بازیگر و تماشاگر و از سویی دیگر به تماشاگر و نویسنده ارتباط می­یابد.

انتظار و نگرانی حاصل از کشمکش اشخاص بازی از یک سو و تضاد و کشمکش واقعی موجود در بطن نمایش از سوی دیگر، نویسنده را به طرح فرضیات و احتمالاتی در جهت متفاوت با ذهنیات تماشاگر برمی­انگیزد. به این معنی که « تماشاکن بر اثر قراین مطرح شده در وقایع، در مورد نتیجه داستان، احتمالاتی می دهد و احکامی را در ذهن خود صادر می کند که نویسنده با تکنیک خاص خود، بدون آنکه او را از تعقیب ماجرا دلزده کند به طریقی با زبردستی هنرمندانه­ای از کنار این احتمالات می­گذرد و حدسیات دیگری در ذهن تماشاکن بر می­انگیزد که نتیجه چنین کشمکش همانا ایجاد تعلیق دراماتیک است». (همان: 148-147)

با توجه به تعاریف، لازم به یادآوری است که تعلیق گرچه انتظار و دلهره مخاطب را در رویارویی با نمایش افزایش داده و کنش دراماتیک را موجب می شود، از سویی به لحاظ پیش بردن جهان داستانی و نظام علّت و معلولی نیز وظیفه خطیری برعهده دارد. تعلیق بر این اساس در ارتباطی نظام­مند و برخاسته از روابط علّی و معلولی در هر صحنه به شکل مستقل و در ارتباط با دیگر صحنه های نمایش بر هدف و یا مدار حرکت اصلی، دلهره و انتظار کل نمایش را افزایش داده و آن را به هدف اصلی (استراتژیکی) رهنمون می سازد. «ساختار یک اثر دراماتیک، شکل بیرونی مشخصی دارد که معمولا با کنش صعودی آغاز می­شود. در این سیر صعودی گره افکنی (complication) توأم با « انتظار و دلهره» یا تعلیق افزایش می­یابد، به نقطه اوج و سپس به گره گشایی (denouement) منجر می­شود و تقریباً بلافاصله به افت کنش­ها می انجامد. این تمرکز ساختاری نیرومند که بر داستان تحمیل می شود، همواره با انتظار و دلهره ناشی از آن، تمام بخش ها و قسمت های ظاهراً مجزا را با یکدیگر مرتبط ساخته و به آن یکپارچگی می بخشد.» (تعاونی، 1388: 47)

شایان ذکر است که در برابر تعلیقی هدفمند و علّی در ساختمان نمایش دراماتیک باید به شگرد گریز به عنوان نوع خاص تعلیق در ساختمان روایتی و بخشرویدادی درام ایرانی اشاره کرد. دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره­گیری از روایت­های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه گریز و به تبع شکل­دهی تعلیق را فراهم آورده­اند. «در قصه و درام پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی تلقی می­شود گریز همان شگردی است که نقال­ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت­های اصلی خود استفاده می کردند. در واقع «گریز» نوعی فن و شگردست که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علّت و معلولی» نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است.» (یاری، 1379: 78) نقال با بازی تقطیع شده­ای که در آن از تمهیداتی چون وقفه در نقل، شکل دادن برخی حوادث جزیی و ورود روایتی جدید در بطن اصلی نمایش، بهره می­گیرد؛ برشی را در ساختمان نمایش به وجود می­آورد. این برش که بیش از هر چیز به منظور تنوع و خروج از یکنواختی نقل صورت می­گیرد در متن طومارها از جمله طومار مورد نظر به اشکال گوناگون نمود یافته است.

### 2-1-1­ قطع کردن داستان

قطع داستان به عنوان مهم­ترین شگرد گریز و ایجاد تعلیق در نمایش ایرانی نقالی از دو وجه و شیوة اجرایی و درون متنی برخوردار است. در ساختمان اجرایی نقل، «ویژگی هر مجلس نقل – چه استاد آن را به پایان می رسانید و چه شاگرد- این بود که روایت در جای شورانگیز آن که همگان مشتاقانه منتظر شنیدنش بودند، قطع می­شد و نقال دنبالة آن را به شب- مراسم بعدی وا می­گذاشت. این تسلسل و تداوم که از اصول فن نقالان است؛ سبب می­شود که شنوندگان (مشتریان قهوه خانه) چندین و چند شب پیاپی –گاه ماهها- برای آگاهی از ادامه و نتیجه روایت مورد علاقه خویش پای سخن نقال بیایند و بنشینند.» (آیدنلو، 1388: 54)

این امر که گه گاه توسط شگرد هوشمندانه نقال با مراسم و مناسبت­های مذهبی چون ایام ماه مبارک رمضان و شهادت حضرت علی (ع) منطبق و هماهنگ می­شد، علاوه بر ایجاد کشش و جذابیت نمایشی به ارتباط و تأثیر هر چه بیشتر مخاطب از شخصیت اصلی نقل نیز می انجامید.

چنانکه بیان شد، این ویژگی علاوه بر زمان اجرا، در متن طومار مورد نظر نیز به شکل کاربرد روایت­های تودرتو و قطع صحنه، آشکار است. کاربرد روایت­های تودرتو وگاه موازی به شکل حلقه ارتباطی و پی آیند وقایع داستان در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، سهم بسزایی در مسیر گریز نمایشی ایفا می کند. این شگرد که بیش از پیش مخاطب را با گره­ها و موانع شخصیت اصلی همراه می سازد، به دلیل تمرکز بر صحنه و رویداد در حال وقوع و توالی این ویژگی در بطن نمایش، بعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد.

ماهیت درام ایرانی در قالب حرکت آن از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دوم (ثبات تمام نابسامانی ها) و هنجارگریزی از ختم نمایش به فاجعه و تراژدی، در کنار حضور شخصیت­های افسانه­ای و خصوصیت­های خاص غیربشری، بیننده و مخاطب این تئاتر عامیانه را با مفهوم دیگری از تعلیق گریز گونه خود که همانا «چگونه خواهد شد؟» است، روبرو می سازد نه «چه خواهد شد؟».

مخاطب که از نتیجه داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی قهرمان با حوادث گوناگون و مرتفع کردن آن را می­کشد، نه انتظار و دلهره دستیابی او به هدف. دستیابی به هدف و ایجاد دلهره و اضطراب، همسان با ساختمایة نمایش دراماتیک که در نهایت مفهوم «چه خواهد شد؟» را در ذهن مخاطب ایجاد می­کند؛ در نمایش ایرانی در قالب تعلیق گریز گونه؛ همان انتظار چگونگی پیشبرد وقایع و موانع گره در گره برای قهرمان نمایش است.

از جمله نمونه های بارز گریز به شکل روایت های موازی و تودرتو در ساختمان نمایش ایرانی می توان به داستان «تمور» در دل داستان برزونامه یاد کرد. این داستان که با رفتن برزو به شکار گور به خوارزم و عاشق شدن بر حوری لقا (دختر پادشاه خوارزم) آغاز می­شود، در میانه درام، به تولد تمور پس از بازگشت برزو به ایران می­انجامد. تمور به واسطه همیاری با افراسیاب و به قصد برتخت نشاندن برزو و رستم به ایران می­آید. وی که برخلاف سرگذشت قهرمانان در داستان­های مشابه، پدر خویش (برزو) را می­شناسد؛ توسط تمهید روایت در روایت نقال، موانع بسیاری را که حدود 126 صفحه (از صفحه 309 تا 435) کتاب را دربر می­گیرد و به داستان هفت لشکر معروف منتهی می شود از سرگذرانده، در نهایت توسط مادر خویش در لحظه نبرد با رستم، به رستم شناسانده می­شود. البته در این میان نیز یک بار نقال نمایش را به سمت نبرد پسر و پدر می­کشاند که این صحنه نیز با روایت دیگری از رزم جهانبخش بن فلامرز با برزوی ابن سهراب به سمت مقصود نهایی درام منحرف می شود.

چنانکه پیش از این نیز بیان شد، مخاطب در مواجهه با این نمایش خاص ایرانی، از سویی هم به هویت دو شخصیت داستان (تمور و برزو) آشناست و هم طبق الگوی شناخته شده درام ایرانی انتظار چیزی جز شناسایی و تعرّف هویت یکی از این اشخاص برای دیگری را ندارد؛ بنابراین آنچه در این روایت­های متوالی و تودرتو ذهن او را به تعلیق می کشاند «چگونگی» این اتفاق است. این در حالی است که تکرار عنصر شناسایی و حرکت درام به سوی وضعیتی پایدار و خروج از تراژدی نیز تا حد زیادی او را از انتظار و دلهره این نوع گریز نیز به دور ساخته است. بنابراین، می توان از حذف عامل انتظار و دلهره در ساختمان بخشرویدادی نمایش ایرانی یاد کرد؛ چرا که تکیه بر صحنه­های تقریباً خودکفا و مبتنی بر درگیری­های زودگذر شخصیت­ها «هرگونه دلهره و انتظار تماشاگر را که چشم به راه پایان کار است در هم می ریزد و او را وادار به پی­گیری و تمرکز بر چگونگی و روند حوادث می کند. به جای پیشرفت حوادث، حقایق و مواد خام فراهم و تکمیل می­شود. بدین گونه هر رویداد و هر صحنه بدون شکل خاصی به دنبال دیگری می آید و اثر ناشی از پایان نمایش، اثری است، ناشی از «انباشتگی» همه این­ها و برخلاف نمایش دراماتیک نه قاطع است و نه نهایی.» (تعاونی، 1388: 49-48)

در این نمایشنامه عمودی نوعی کشش(Tension ) دربرابر کشمکش(Confict ) به عنوان پایه و اساس تعلیق در نمایشنامه افقی(اوجگاهی) قرار دارد. بدین معنا که در چنین حالتی در عین اطمینان، می‌توان مخاطب را دچار شک و تردید کرد و با قرار دادن مشکلات بزرگ و پیچیده در راه رسیدن او به هدف و پرداخت آن کشش مورد‌نظر را ایجاد کرد.

«... چهاردست و پای گرگ قطران را قلم کرد، آن نیز بیفتاد، به هم حمله کردند و از دو جانب سپاه به میدان ریخته، جنگ مغلوبه شد، تا شب رزم کردند و همین ]که[ شب شد، هر دو سپاه به آرامگاه خود رفتند. ]اما[، چون افراسیاب برزو را مرخص نمود، بر طبع فولادوند دیو گران آمد، گفت: نه پس من چرا با قطران بیعت نکنم که هم جنس ماست که افراسیاب دشمن مرا رهانیده؟ و کوچ کرد، با دوازده هزار نره دیو به یاری قطران آمد و قطران او را استقبال نمود به بارگاه درآورد و عزت نمود. فولادوند گفت: ای قطران فهر سیمین عذار در فلان قلعه است، تو برو یار خود را دست آور، که من سر راه برزو را می­گیرم. قطران منت دانسته و شب متوجه به قلعه شد...

اما از آن جانب برزو روز دیگر به میدان درآمد و فولادوند سر راه برزو گرفت و زخمدار شد، که وین چه وقت جنگ می کنی؟ بیت:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| خاک بادا بر سرت یعنی جفای عاشقی |  | دلبرت پیش رقیبا نست و غیرت را چه شد؟ |

که قطران فهرسیمین عذار را برد و به مغرب فرستاد...

القصه، چون برزو از پیش فولادوند به جنگ قطران رفت، آن حرامزاده با دو هزار نره دیو عقب برزو را گرفته می آمد. ناگاه به برزو رسید و سر راه بر او گرفت، گفت...

و بعد از آن چندگاه خبر از جهت تهمتن آوردند که فولادوند دیو با قطران زنگی برزوی دلاور را به مکر گرفتند، به جانب مغرب بردند. آه از نهاد رستم برآمد. بفرمود تا رخش فرخنده پی را در زیر زین خدنگ و غاشیه پوست پلنگ درآوردند و یک دلاور همراه خود برده که او را زیل می گفتند و سوار شده متوجه مغرب زمین شدند....» (هفت­لشکر، 1377: 279-277)

این روایت که به موازات عاشق شدن قطران زنگی بر فهرسیمین عذار و فرستادن برزو به نبرد با او به بهانه دستیابی به فهر از سوی افراسیاب آمده است؛ در نهایت با چندین روایت تودرتو به گریز در پیوند با چگونگی دستیابی برزو به فهر می­انجامد.

«... نامه را به دست قاصد داد و به دشت ری فرستاد و خود متوجه قلعه شد. چون خبردار شدند، در قلعه را باز کردند و رودابه بانو و آذربانو او را استقبال نمودند و به بارگاه گرشاسپ بردند و مجلس به روی او بیاراستند.

"خبردارشدن افراسیاب از کشته شدن ذوالخمار جادو و رفتن تمور با اردوی جهانبخش[و] آوردن هما":

اما، راوی گوید که افراسیاب با تمور در بارگاه نشسته بودند که ناگاه غوغایی بلند شد. دو نفر از در بارگاه به اندرون آمدند، عرض کردند که بقای عمر شهریار باد که جهانبخش ذوالخمار را عزم و از عقب یکدست روانه شده آه از نهاد افراسیاب برآمد....

تمور گفت: این دفعه به خاطر تو برگشتم؛ اما اگر این دفعه چنین کارها بکند، تیغ کشیده آنچنان بر کمرش زنم که چون خیار تر قلم گردد. از آنجا برگشته متوجه بارگاه افراسیاب شد. شاه او را استقبال کرد و او را به بارگاه درآورد و مجلس به روی او بیاراست.

چون سر سرداران از باده ناب گرم شد، هما به خاطر تمور آمد. از جا برخاست، لباس شبروی پوشید یکه و تنها با اردوی جهانبخش رفت تا به طلایه رسید... چون چشم هما بر تمور افتاد، از هوش برفت. تمور سر او را به زانو گرفت. تمور گفت: ای نازنین! وقت توقف نیست، برخیز تا برویم . پس زنجیر را در هم شکست. بیرون آمد و متوجه اردوی خود شدند. طلایه لشکر جهانبخش از جا برخاست، تمور را دید که فیل را برانگیخته، گفت: ای سیاهی کیستی؟ تمور تیری در بحره کمان نهاده، بر سینه­اش زد که از مهره پشتش بیرون رفت و هما را برداشته با اردوی خود آمد...» (همان: 363-362)

این روایت نیز که درون داستان هفت لشکر قرار دارد، ذهن مخاطب را با روایت­های تودرتویی در ادامه تا رسیدن به روایت «رفتن جهانبخش به شکار از برای خاطر هما و دیدن غلامهای تمور او بعضی از آنها ]را[ کشتن و عاقبت گرفتن هما را از ایشان و شراب خوردن ایشان و بیهوش کردن هما جهانبخش را و آوردن او» در تعلیق چگونگی رویارویی و نبرد تمور و جهانبخش برای دستیابی به هما، نگه می دارد.

#### 2-2-1 قطع صحنه

قطع صحنه به عنوان یکی از ابزار درون متنی در «طومار جامع نقالان» علاوه بر ایجاد حرکت و کنش دراماتیک، موجبات تعلیق نمایش را نیز سبب شده است. «این شگرد گاهی می تواند شگرد تعلیقی مؤثری باشد برای ایجاد تغییر مسیری که سبب تأخیر موقتی در تکامل کشمکش می­شود. هنگامی که این اتفاق می­افتد شخصیت زاوید دید شما می­خواهد کارها را دنبال کند اما جلو او گرفته می شود و جستجوی صحنه­اش به تعویق می افتد. خواننده نیز با قطع صحنه ناامید می شود. زیرا از خواسته اش برای فهمیدن پاسخ پرسش صحنه منع می شود. بنابراین توقف دقیقاً حساب شدة صحنه می تواند سبب افزایش تعلیق شود.» (بیکهام، 1388: 193-192)

قطع صحنه که در ساختمان نمایش دراماتیک، در اثر مداخله شخصیت دیگری، به منظور آوردن خبر یا اقدام فوری مرتبط با صحنه صورت می­گیرد؛ در ساختمایه نمایش ایرانی و خصوصاً اثر مورد بحث با حرکت به سمت «تغییر صحنه»، تعلیق مبتنی بر گریز را رقم می­زند. این نوع گریز با تغییر زاویه نما و توجه مخاطب از صحنه­ای به صحنة دیگر، زمینه پرسش ذهنی وی را در رابطه با چگونگی روند آن اتفاق فراهم می سازد. علاوه بر این، تغییر صحنه به شخصیت مخالف و متضاد با صحنه قبلی، در اکثر موارد گریزی کنش محور و تنش زا را در روند چگونگی وقایع و در ارتباط مخاطب با آن رقم خواهد زد:

«... به نزدیک شهر سیستان رسیدند، کهنه حصاری بود، در پای حصار چشمه آب بود، فرود آمدند، خیمه زرنگاری بر سر پا کردند و تخت مرصع بنهادند و صراحیان با پیاله های مرصع و خمی شراب در پای تخت نهادند. ]سوسن[ پیلسم را گفت: تو برو و در آن حصار پنهان شو، من هر دلاوری را بیهوش کنم، فریاد زنم، تو بیرون بیا و او را به اندرون حصار بر. پیلسم در حصار شد.

از آن جانب رستم با پهلوان های ایران مجلس بر روی برزو آراستند. تمام شاهان و شهر یاران در ایوان گرشاسپ سه شبانه روز می می­خوردند. چون سر حریفان از باده ناب گرم شد، رستم برخاسته و به حرم رفته که ساعتی بیاساید، که گردون(= گردان) مست شدند، طوس گفت که: ظلمی که رستم به من کرده بر کسی نکرده است... طوس برآشفت و دست بر خنجر زد، به جانب گودرز دوید که بر سینه او زند، که گیو برجست و بند دست طوس را گرفته و خنجر از دستش افکند که طوس اعراض کرده، بیرون آمد، بر مرکب سوار شده، بیابان را پیش گرفته و به در رفت...

اون زن مکاره چون طاووس مست آراسته از خیمه بیرون آمد، چشمش بر جوانی افتاد که هنوز اول عمرعالم افروز ]ی[ او بود و عشوه در کار بیژن کرد که او را چون دیگران فریفته کند، خروشید که: ای نا رعنا! راست بگو که دلیران ایران را چه کردی؟ سوسن گفت: که هیچ خبر ندارم، از اندرون افراسیاب گریخته، به خدمت کیخسرو می­روم. بیژن خنجر کشید و گیسوی او را گرفته تا سوسن فریاد زد که پیلسم در حصار بیرون آمد... . فرامرز گفت ای جد بزرگوار، تا زنده باشم هرگز نگذارم که با او رزم کنی. زال ]را[ قهر آمد و دو سه تازیانه به فرامرز زد، پیلسم کوتاه کرد و ]زال[ فرامرز گفت: ای فرزند! برو رستم را خبردار کن، مبادا افراسیاب کمین کرده باشد..

اینها را در اینجا بگذار و دو کلمه از فرامرز گوش کن، که:

همه جا می آمد که در عرض راه به رستم و برزو برخورد، رستم چون فرامرز را بدید و احوال پرسید،....». (هفت­لشکر، 1377: 263-260)

چنانکه آشکار است، تمهید نقال در این زمینه و در بسیاری از موارد با تغییر چندین صحنه متوالی و حرکت (حدود هشت صفحه) مخاطب میان نماهای گوناگون ایجاد شده، بیش از پیش بعد گریز گونه تعلیق را در پیوند با پرسش «چگونه خواهد شد؟» تأیید خواهد کرد:

« یکدست دست خود را تکان داد و یک طپانچه بر روی آن مرد زد که کبوتر وار در غلطید و بیابان را در پیش گرفت و نعره زد که: ای رستم زال کمند ترا بریدم، اینک رفتم، آمادة خود باش که ضربی بر تو زنم که در داستان­ها باز گویند. تهمتن گفت که: مگذارید. هرچند مرکب ها را هی کردند، به گرد او هم نرسیدند. ما به داستان او برسیم و رستم دیگر برگشته به خدمت شاه آمد. کیخسرو جبین او را بوسید و مجلس و بر روی ایشان بیاراست. چون سر حریفان از باده ناب گرم گردید،....» (همان: 308-307)

در این زمینه نیز که نقال با تغییر صحنه و تمرکز بر بارگاه کیخسرو، سرگذشت رستم یکدست و تأثیر او در روند داستان را برای مخاطب در حالت تعلیق نگه می دارد؛ پس از چندین صفحه از روایت­های تودرتو دوباره با بازگشت به صحنة "حمله به سیستان"، او را وارد داستان کرده، نقش او از پی می گیرد.

### 2-3-1 زمان و تعلیق:

زمان به مثابه عنصر سامان دهنده وقایع و رویدادها در متن داستانی نمایش، همواره زمینه انتظار و تعلیق آفرینی برای مخاطب را فراهم می­آورد. بهره­گیری از روابط زمانی رویدادها و چینش ساختارمند آن در پیوند با چگونگی دست­یابی به هدف اصلی در متن نمایش، از جمله ویژگی­های زمان در ارتباط با عنصر تعلیق است. « سازماندهی کنش در زمان با بحث به وجود آمدن احساس کندی یا سرعت غافلگیری یا تکرار، غوطه خوردن درگذشته، آینده و استقرار در زمان حال بیان می گردد. به طور کلی زمان در تئاتر همیشه به عنوان محرّک تعلیق به شمار می آید و نویسنده با به کارگیری آن، انتظار تماشاگر را به بازی می گیرد.» (پرونل، 1385: 111)

بر این اساس این توالی به هم ریخته زمان است که در قالب جابجایی رویدادها در متن نمایش تعلیق آن را دوچندان می­کند. به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق نیز از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته نگری و آینده نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریز گونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟» پرسش بنیادی «چه خواهد شد» در تعلیق دراماتیک را نیز در ارتباط با انتظار مخاطب در ذهن وی برانگیخته است.

نظم یا ترتیب زمانی که به بیان منطقی و زمانمند داستان اشاره دارد به سه بخش پیش بینی یا آینده نگری (Flash forward)، بازگشت یا گذشته نگری (flash back) و زمان پریشی تقسیم می­شود. در شگرد گذشته نگر، نوعی عقب گرد و رجعت به زمان گذشته صورت می­گیرد و واقعه­ای که قبلاً رخ داده بعداً بیان می شود. در این شیوه، «راوی قبل از پرداختن به ماجرای اصلی قصه­ای که آبستن تعلیق و کشش داستانی است، با ایجاد نوعی فضاسازی دربارة مکان یا موقعیتی که قرار است بزنگاه و تعلیق داستانی بر بستر آن به نمایش گذاشته شود؛ زمان را به عقب برمی گرداند. مصداق ملموس این شیوه، همان کاربست شیوه فلاش بک در روایت­های تصویری و سینمایی است. دوربین روایتگر با نگاهی به گذشته پشت سر نهاده شده، براعت استهلال و پیش درآمدی برای ورود به ساحت اصلی فیلم به دست می دهد». (مهدی­زاده، 1390: 111-110)

 بهره‌گیری از این شگرد روایتی توسط نقال، زمینه شکل‌دهی به وقایع بعدی و حرکت به سمت ساختار نمایشی را فراهم می‌سازد. در نمونه گذشته نگر در اثر مورد بحث، علاوه بر آغاز هر داستان، که به نوعی با فلاش بک و بیان رویدادهای گذشته، زمینه چینی و مقدمه آفرینی داستان را بر عهده دارد؛ نمونه هایی نیز از عقب گرد به رویدادها و وقایعی که آبستن بزنگاه اصلی و کشمکش و تعلیق داستانی- نمایشی آن است دیده می شود.

برای نمونه می توان به داستان برزونامه (پسر سهراب) اشاره کرد که در آن برزو به تحریک افراسیاب، پس از آزادسازی بیژن به دست رستم، به ایران حمله می کند و در برابر رستم به نبرد می پردازد. در این داستان که نقال با شکل‌دهی و بازآفرینی گفتگو میان رستم وبرزو و تلاش برای نام‌خواهی برزو در جهت عقب گرد ذهنی مخاطب گام برمی دارد؛ خواننده در جای جای آن با عبارت «معاینه سهراب را در نظر آورند» روبروست. این امرکه به گذشته نگری و عقب گرد در روایت راوی اشاره دارد؛ ذهن خواننده را با سؤال و ایجاد تعلیق داستانی به پیش می برد. این در حالی است که شاعر در برزونامة منظوم از همان ابتدا، هویت برزو را از زبان او و به شکلی روایت­گونه آشکار ساخته است امّا این حادثه، چنانکه اشاره شد در طومار موردنظر، با شگرد گذشته­نگری راوی(نقال)، به تعلیق روایی- نمایشی یاری رسانده است.

«چون از نزدیک برزو را بدون صورت بدید [که] در سن بیست سالگی می­باشد، رستم حیران شد و از آمدن پشیمان شد، معاینه سهراب را در نظر درآورد، رستم از دیدن محو شد. برزو نعره زد که ای دلاور! اگر به حرب آمده­ای بازو بگشا و اگر سخنی داری بیان کن، که اینها معرکه کارزار است، نه محل انتظار. رستم گفت به حرب تو آمده­ام، برزو گفت نام تو چیست؟ رستم خواست نام خود را پنهان دارد، باز معاینه سهراب به خاطرش آمد، گفت: مرا رستم زال می گویند». (هفت­لشکر، 1377: 248)

نحوه روایت نقال و شکل‌دهی در قالب گفتگو و بهره گیری از شیوه روایتی فلاش بک، کنش و پیشبردی از داستان را برای خواننده به دست می دهد و وی را تا رسیدن به هدف اصلی و نقطه اوج با روایت راوی همراه می سازد. این ویژگی که همچون تعلیق در ساختمان دراماتیک، در ارتباطی تنگاتنگ با شخصیت محوری و سرگذشت او قرار دارد، روند دیگری از تمهید تعلیق آفرینی نقال را که بیش از هر چیز به ساختمان دراماتیک شباهت دارد آشکار ساخته است. این نوع تعلیق، نه تنها به صحنه­های خودبسنده از روایت های تودرتو در روایت ایرانی-بخشرویدادی مربوط نمی شود؛ بلکه با تمرکز بر زندگی شخصیت اصلی، دلهره و اضطراب ناشی از تعلیق دراماتیک را نیز برای مخاطب به ارمغان می­آورد.

«... تمور گفت: از اول می­خواستم پیش تو آیم، لیکن تو پادشاه بی وفایی و نیرنگ سازی و من شنیده ام که بسیار دلاوران را فریب داده­ای و ایشان را به کشتن می­دهی. اول، سهراب که او را فریب دادید و با پدر به جنگ انداختی تا در دست رستم کشته گردید، و جهانگیر را نیز به افسون آوردی، نزدیک بود برادران خود را تمام در دست تو به­کشتن بدهد، برزو را نیز نیرنگ دادی که دخترم را به تو می دهم، او را با رستم جنگ­ها دادی تا شانه پدر کلان خود را به گرز شکست، اکنون می خواهی مرا مثل دیگران حساب کنی؟»(همان: 323)

فلاش بک و گریز به گذشته در این نمونه، به دلیل توجه و تمرکز تعلیق به شخصیت اصلی (تمور)، ذهن مخاطب را با سوال «چه خواهد شد؟» روبرو می سازد. آیا تمور همچون اجداد خویش به مکر افراسیاب گرفتار نمی شود؟ آیا او سرگذشتی چون سهراب می یابد و یا چون پدرش برزو؟

پیشگویی و آینده نگری در مورد شخصیت های اصلی در مسیر نهایی درام نیز، تعلیق زمان محور و دراماتیک را در ارتباط با تردید از صحت و درستی ماهیت رویداد مورد نظر در برابر تماشاگر به نمایش می گذارد.

« ... پیر جواب باز داد و گفت: ای ملکه! این طفل شهزاده ایران است. دل خوش دار از شر ضحاک ایمن گشتی و فرزندت ]را[ به من بسپار که امر حق تعالی، چنین است که شانزده سال من او را تربیت کنم و پادشاه هفت کشور خواهد شد. دختر گفت: ای بزرگوار! به من بگو چه نام داری؟ گفت: مرا سیمرغ حکیم نام است و مدت سیصد سال است که در این غار به عبادت حق، سبحانه و تعالی، مشغولم. دوش در وقت خواب به من نمودند که مدت شانزده سال شه­زاده را تربیت کنم، بعد از آن تاج شاهی بر سرش بگذارم تا تخت ضحاک را بر هم زند و کین جمشید را بازخواست نماید.»(همان: 27)

« از آن جانب، بهمن از جاماس پرسید که: ای حکیم! در طلب خون اسفندیار بر اولاد رستم دست خواهم یافت؟ جاماس چون بر اسطرلاب نظر کرد گفت: ای شهریار! هفت دفعه لشکر بر سر فرامرز خواهی کشید و شکست خواهی خورد و سه قران در طالع داری. در مرتبه هفتم در بیابانی در دست فرامرز گرفتار خواهی شد. دختری تو را خلاص خواهد کرد. بعد از آن بر او دست خواهی یافت و خون اسفندیار را خواهی گرفت.»(همان: 493) چنانکه بیان شد، گرچه تمرکز شگرد گذشته نگر و آینده نگر به مرگ و زندگی شخصیت اصلی بیش از پیش دلهره و اضطراب ناشی از درستی یا نادرستی حدس و گمان (چه خواهد شد) را در ذهن مخاطب بر می انگیزد اما به دلیل تثبیت و پذیرش شگرد خاص درام ایرانی و تکرار موتیف ها، از سوی بیننده و خواننده این متن، وی را همچنان با پرسش «چگونه خواهد شد؟» نیز در کنار هدف نهایی از تعلیق دراماتیک، روبرو ساخته است.

«... و یکدست حرامزاده برفت، بعد از لمحه ای باز آمد و گوری را گرفته بیاورد. رستم تعجب کرد. پس پوست گور را کند و کباب کرده، تناول نمودند، برخاسته، متوجه مغرب شدند و تهمتن هرچند رخش را می­راند، به او نمی­رسید. رستم حیران شد، گفت: این مرد عاقبت بخیر نیست، اولی آنست که او را درین جا به خاک کرده، برویم، مبادا که از او آسیب به ما رسد. زعیل گفت: ای دلاور! یکدست دم از غلامی شما می­زند و ما را چنین همراهی ضرورست، اکنون حالا صبر کن تا از آن سر برگردیم، و دیگر امر از پهلوان است.»(همان: 281)

تردید و دودلی رستم در قالب بیان پیشگویانه (این مرد عاقبت بخیر نیست)، که از سوی نقال، در مورد یکی از شخصیت های دست دوم و تاثیرگذار در روند داستان صورت گرفته است؛ در این مورد علاوه بر تردید و انتظار از صحت این پیشگویی؛ چگونگی تأثیر از این پیش بینی را نیز در روند نمایش گوشزد می کند.

انتظار و دلهره در مورد شخصیت اصلی نمایش که به دلیل بهره­مندی از این شگرد زمانی در اثر مورد بحث دیده می­شود؛ تا حد زیادی به دلیل مغایرت با حدسیات اولیه مخاطب در پایان درام، تعلیقی دراماتیک را بر پایه کشمکش میان راوی و مخاطب ایجاد کرده است:

«... برزو گفت: زال مرا از نبرد جهانبخش منع کرده است، الحال تمور در میدان است و مرا طلب می کند، چون نروم؟! رستم گفت: امشب خواب پریشانی با تو دیده­ام. برزو گفت: خواب پریشان ترا اثر ظاهر نمی شود. رستم چون ]عزم[ برزو را در رفتن میدان جزم دید، فاتحه از جهت او بخواند و ....» (همان: 386)

آینده نگری و پیشگویی رستم از سرنوشت برزو در نبرد با تمور از یک سو و مخالفت او با رستم از سوی دیگر حدسیات و انتظاری را از مرگ برزو در ذهن مخاطب می آفریند که در نهایت با شگرد گریز از این مخمصه از سوی نقال به پایان دیگری که همانا شناسایی تمور است، منتهی می شود؛ نه حدس مخاطب به واسطه پیشگویی رستم از مرگ برزو.

گرچه مخاطب به واسطه آشنایی با ساختار تکرار شونده در ساختمایه درام ایرانی قادر به حدس پایان نمایش است. اما پیشگویی رستم او را به کشمکشی انتظار گونه در ارتباط با راوی پیش­گوی نمایش فرا می­خواند. آیا این بار سرنوشت دیگری در انتظار قهرمان نمایش است؟ آیا تراژدی دیگری در شرف وقوع است؟ لازم به یادآوری است که این امر در نهایت نیز همچون نمایش­های پیشین در این تئاتر عامیانه، و همراه با شگرد «گریز» نقال، همچنان شگرد "بخشرویدادی" و "روایت در روایت" را در ارتباط با این نوع تعلیق برای مخاطب تثبیت می­کند.

نتیجه گیری:

تعلیق یا دروایی، حاصل چیستی و چگونگی وقایع درحال انتظار برای خواننده؛ نقش تعییین‌کننده‌ای در پیشبرد آثار روایی- نمایشی برعهده دارد. سرگشتیگی حاصل از این شگرد در ارتباطی دوسویه میان راوی- خواننده، زمینه‌ی مناسبی را برای رسیدن به نقطه اوج فراهم می‌سازد.

در این میان نقال به‌عنوان راوی این گونه‌‌ی عامیانه نمایش روایی نیز از شگرد تعلیق برای نمایشی ساختن روایت خود بهره‌برده‌است. . دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره­گیری از روایت­های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه گریز و به تبع شکل­دهی تعلیق را فراهم آورده­اند. بنابراین در برابر تعلیقی هدفمند و علّی در ساختمان نمایش دراماتیک باید به شگرد گریز به عنوان نوع خاص تعلیق در ساختمان روایتی و بخشرویدادی این نوع درام ایرانی اشاره کرد. دراین راستا گریز حاصل از وقفه و برش‌های روایی در ساختارطومارجامع نقالان، به شکل‌های قطع داستان، قطع صحنه و کارکرد زمان روایی به تعلیق گریزگونه روایی منجر شده‌است. قطع داستان در متن طومار مورد نظر به شکل کاربرد روایت­های تودرتو و گاه موازی آشکار است. این شگرد به شکل حلقه ارتباطی و پی آیند وقایع داستان در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، سهم بسزایی در مسیر گریز نمایشی ایفا می کند. در این شیوه با حذف عنصر انتظار و دلهره در نمایش ایرانی، همان انتظار چگونگی پیشبرد وقایع و موانع گره در گره برای قهرمان نمایش در قالب تعلیق گریزگونه فراهم می‌شود. در بحث قطع صحنه نیز می‌توان اینگونه بیان داشت که این شگرد در ساختمایه نمایش ایرانی و خصوصاً اثر مورد بحث با حرکت به سمت «تغییر صحنه»، تعلیق مبتنی بر گریز را رقم می­زند. این نوع گریز با تغییر زاویه نما و توجه مخاطب از صحنه­ای به صحنة دیگر، زمینه پرسش ذهنی وی را در رابطه با چگونگی روند آن اتفاق فراهم می سازد. علاوه بر این، تغییر صحنه به شخصیت مخالف و متضاد با صحنه قبلی، در اکثر موارد گریزی کنش محور و تنش زا را در روند چگونگی وقایع و در ارتباط مخاطب با آن رقم خواهد زد. در بحث زمان نیز به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته نگری و آینده نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریز گونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟» پرسش بنیادی «چه خواهد شد» در تعلیق دراماتیک را نیز در ارتباط با انتظار مخاطب در ذهن وی برانگیخته است. در نمونه گذشته نگر در اثر مورد بحث، علاوه بر آغاز هر داستان، از عقب گردهایی به رویدادها و وقایعی که آبستن بزنگاه اصلی و کشمکش و تعلیق داستانی- نمایشی آن بهره‌ برده‌است. همچنین پیشگویی و آینده نگری در مورد شخصیت های اصلی در مسیر نهایی درام نیز، تعلیق زمان محور و دراماتیک را در ارتباط با تردید از صحت و درستی ماهیت رویداد مورد نظر در برابر تماشاگر به نمایش می گذارد.

 فهرست منابع

1. آیدنلو، سجاد، متون منظوم حماسی، تهران: سمت، 1388 .
2. بهرامی،­ایرج، قصه­های عاشقانة قدیمی(چشم­اندازی بر چگونگی قصة عامیانه و قصه­گویی(نقالی) در ایران از آغاز تا امروز)، تهران: ورجاوند، 1382 .
3. بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، چاپ ششم، تهران: انتشارات روشنفکران و مطالعات زنان، 1387 .
4. بیکهام، جک­ام، صحنه و ساختار در داستان، ترجمة پریسا خسروی سامانی، اهواز: رسش، 1387 .
5. پرونر، میشل، تحلیل متون نمایشی، ترجمه شهناز شاهین، تهران: نشر قطره، 1385 .
6. تعاونی، شیرین، تکنیک برشت، چاپ دوم، تهران: قطره، 1388 .
7. جعفریان، رسول، قصه­خواهان در تاریخ اسلام و ایران(مروری بر جریان قصه­خوانی و ابعاد و تطور آن در تاریخ اسلام و ایران)، تهران: انتشارات دلیل، 1378 .
8. سیما داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی(واژه­نامة مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید، 1385­.
9. شیخ­مهدی، علی- محمود، طاووسی- حبیب­الله لزگی، "داستان­گویی نمایشی در ایران"، مندرج در پژوهش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره هفتم، پاییز و زمستان 1385­، صص 115-131­.
10. مکی، ابراهیم، شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش، 1361­.
11. ملک­پور، جمشید، تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، تهران: جهاد دانشگاهی،1365
12. مهدی­زاده، بهروز، قصه­گوی بلخ(شکل شناسی قصه­های مثنوی)، تهران: نشرمرکز، 1390­.
13. ناظرزاده­کرمانی، فرهاد، درآمدی بر نمایشنامه­شناسی، تهران: سمت، 1385­.
14. نجم، سهیلا، هنرنقالی در ایران، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشرآثار هنری(متن)،1390.
15. هفت لشکر(طومار جامع نقالان)، مقدمه، تصحیح و توضیح، مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، 1377­.
16. یاری، منوچهر، ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران: حوزه هنری، 1379­.
1. - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان [↑](#footnote-ref-1)
2. - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد [↑](#footnote-ref-2)
3. - حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک رویداد بلند جای دارد، گاه این حادثه مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد»(سیما داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص111) [↑](#footnote-ref-3)
4. - الگویی از ساختمان نمایش است که از پیوست چند خرده داستان به­شکل تمام و خودبسنده (اپیزود) شکل می­گیرد و از آن به درام بخشرویدادی تعبیر شده است.( فرهاد ناظر زاده کرمانی، درآمدی بر نمایشنامه شناسی، ص187 ) [↑](#footnote-ref-4)