متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۳، شمارهٔ ۸۱، پاییز ۱۳۹۸

بازخوانی وقایع تراژیک تاریخ بیهقی بر اساس ویژگی‌های تئاتر ارسطویی و برشتی

محمدعلی خزانه‌دارلو *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران

محمد اصغرزاده **

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۰۵)

چکیده

متون کلاسیک ادب پارسی برخوردار از غنای داستانی فراوانی است. در آثار بعضی از نگارندگانِ این متونِ نظم و نثر، فراتر از داستان‌گویی صرف، نوعی روایت دراماتیک به چشم می‌خورد. با این حال با توجه به نبود نمایش در سده‌های آغازینِ شعرِ پارسی در ایران، این آثار ظاهر نمایشی ندارند و صرفاً برای خواندن نوشته شده‌اند. بعد از ورود نمایش از غرب به ایران در قرون متأخر، باز هم کمتر نمایشنامه‌نویسان به سراغ گنجینهٔ غنی ادب گذشته رفته‌اند. این امر در حالی است که خوانش این آثار از منظر نمایشی نشان‌دهندهٔ ظرفیت‌های آن‌ها برای اقتباس‌های تئاتری است. از میان آثار شعرا شاهنامهٔ فردوسی و منظومه‌های میانی نظامی و از میان کتبِ منثور، تاریخ بیهقی از بهترین نمونه‌ها برای ارزیابی غنای دراماتیک متون مذکورند. در این پژوهش می‌کوشیم بعد از شرح عناصر تئاتر دراماتیک (ارسطویی) و تئاتر برشتی به تطبیق سنجه‌های آن‌ها با داستان‌های دراماتیک تاریخ بیهقی پرداخته و از این رهگذر ظرفیت‌های نمایشی این اثر را به نمایش گذاریم.

واژگان کلیدی: تاریخ بیهقی، تئاتر، درام، ارسطو، برشت.

* E-mail: khazaneh37@yahoo.com

** E-mail: m62.asgharzadeh@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

بیهقی نگاهی بصری و مستند به تاریخ دارد و می‌کوشد «مطلب را کاملاً روشن کند و وقایع را به طریقی بیاراید که خواننده را در برابر آن قرار دهد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۵۸). او در تاریخ خود به توصیف دقیق اجزا و عمق و بُعد صحنه‌ها، لباس‌ها و شخصیت‌ها می‌پردازد. همچنین نگاه دراماتیک او منجر به‌گزینش و تصویرسازی جذاب وقایع مهیّج و تراژیک شده است. اغلب این بخش‌های دراماتیک مربوط به وقایع بعد از تصرف غزنین توسط مسعود غزنوی و انتقام او از مخالفان است که می‌توان این داستان‌ها را داستان‌های مجازات یا داستان‌های عبرت‌انگیز نام نهاد و نگارنده به لحاظ نمایشی بودن تراژدی نام تراژیک را برای آن‌ها برگزیده است. در این شبهِ نمایشنامه‌ها می‌توان اغلب مؤلفه‌های تئاتر دراماتیک (ارسطویی) مانند تراژدی تقدیری، وحدت‌های نمایشی، خط سیر دراماتیک، گفتگوهای نمایشی و صحنه‌آرایی و... را مشاهده کرد. البته حضور راوی و ترکیب نقل و توصیف و همچنین ذکر وقایع و داستان‌های تمثیلی در ضمن روایت اصلی باعث می‌شود تا ما با یادآوری اصول فاصله-گذاری در تئاتر برشتی، از این جنبه نیز به بررسی داستان‌های تراژیک تاریخ بیهقی بپردازیم. ضروری است از بررسی روایت‌های تاریخ بیهقی با دیدگاه نمایشی، نمایشنامه بودن یا مطابقت کامل وقایع توصیفی بیهقی با تئاتر ارسطویی و برشتی مستفاد نگردد. سه روایت بررسی شده در این پژوهش نیز به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که هر یک در چند مورد از اشتراکاتِ بر شماردهٔ نمایشی متفاوت باشند. تأکید اصلی بر این است که روایت توصیفی و نوع جهان‌بینی بیهقی به شرح وقایع او جلوه‌ای نمایشی داده است. مجموعهٔ این بررسی‌ها باعث می‌شود تا علی‌رغم آنکه در ایران پس از اسلام نمایشنامه نداشته و فقط سناریوی نمایشنامه یعنی داستان آن را داشته‌ایم (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۳)،

تاریخ بیهقی را در تطابق با جلوه‌های هنر نمایش سرشار از مواد خام برای اجراهای تئاتر بدانیم (یاحقی: ۱۳۹۱/۸/۲).

شایان ذکر است که جذبه‌های بصری تاریخ بیهقی منحصر به ویژگی‌های تئاتری نمی‌شود. برخی از جنبه‌های مشروح در این پژوهش مانند خط سیر دراماتیک وقایع به سینما نیز قابل تعمیم است. علاوه بر این عُمق و بُعد تصاویر بیهقی و بر هم ریزی خط زمانی وقایع، فراتر از قواره‌های تئاتری به آن ویژگی‌های منحصر به فرد سینمایی نیز بخشیده است (اصغر زاده، اسکندری و سبز علی پور، ۱۳۹۱: ۹۳).

این پژوهش مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است. بعد از پیشینه و ذکر پیرنگِ سه داستان مورد بررسیِ تاریخ بیهقی (بازداشت علی قریب، بر دار کردن حسنک و فرو گرفتن امیر یوسف)، ضمن توصیف عناصر تئاتر ارسطویی (دراماتیک)، به کاوش این عناصر در داستان‌های مذکور می‌پردازیم. البته انتخاب داستان‌های تراژیک به معنای غیر نمایشی بودن داستان‌هایی مانند افشین و بودلف که تراژدی نیستند ولی اکثر نشانه‌های دراماتیک را در خود دارند، نیست. این انتخاب معطوف به تقسیم‌بندی دو گانهٔ نمایش از دیدگاه ارسطوست که او آن را یا تراژدی و یا کمدی دانسته و از گونهٔ سومی نام نبرده است. در واقع این انتخاب با توجه به شرح تراژدی به‌عنوان گونهٔ برتر نمایش توسط ارسطو و پیوند عمیق تراژدی با تئاتر در طول تاریخ، انجام شده است. با این گزینش هم تطابق نمایش‌های انتخابی با الگوی ارسطویی نمایش و هم همسانی نشانه‌ها در سه تراژدی برگزیده قابل‌ادراک‌تر خواهد بود و به ارائه الگویی واحد نزدیک خواهد شد. با عطف به این دیدگاه همسو نگر، علی‌رغم تفاوت‌هایی که بین واژه‌های تراژدی، نمایش، درام و تئاتر وجود دارد آن‌ها در این پژوهش همسان دانسته شده‌اند. در بخشِ دوم مقاله به توصیف تئاتر برشتی و بررسی نشانه‌های فاصله‌گذارانهٔ

آن مانند روایت‌گری و داستان‌های فرعی در سه روایت تراژیک تاریخ بیهقی پرداخته شده است.

پیشینهٔ تحقیق

ادب پژوهان ایرانی در گذشته بیشتر از آنکه به جنبه‌های نمایشی و تصویری متون بپردازند مطالعات خود را معطوف به زبان آثار نظم و نثر کرده بودند. در دهه‌های هشتاد و نود هجری توجه به حوزهٔ مطالعات دراماتیک بیشتر شده است و طبعاً غنای نمایشی تاریخ بیهقی نیز مورد بررسی قرار گرفته است. بعضی پژوهش‌ها مانند داستان-وارگی تاریخ بیهقی از احمد رضی (۱۳۸۳) و مقایسهٔ شگردهای داستانی در روایت بیهقی و تنوخی از ماجرای افشین و بودلف از سعید حسام‌پور (۱۳۹۰) به جنبه‌های داستانی این اثر پرداخته‌اند. خان‌محمدی در مضامین تصویری و نمایشی در تاریخ بیهقی (۱۳۷۵) با اشاره به داستان حسنک وزیر آن را دارای ظرفیت سینمایی دانسته است. سید حسن حسینی در کتاب مشت در نمای درشت (۱۳۸۸) با شرح داستان افشین و بودلف آن را از لحاظ جنبه‌های سینمایی بررسی کرده است. قدسیه رضوانیان و علیرضا پورشبانان در مقالهٔ وجوه نمایشی تاریخ بیهقی (۱۳۸۹ الف) این اثر را برای اقتباس سینمایی مناسب دانسته‌اند و اصغر زاده و همکاران در مقالهٔ تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی (۱۳۹۱) از نقطه نظر ده تکنیک سینمایی به روایت‌های آن پرداخته‌اند.

از نظر جنبه‌های دراماتیک و تئاتری نیز پژوهشگران مختلفی به این کتاب پرداخته-اند که بعضی از آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. پروین گلی زاده و همکار- بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر (۱۳۸۸) ۲-ناصر علیزاده و همکار-بررسی قابلیت‌های نمایشی افشین و بودلف در تاریخ بیهقی- (۱۳۸۹) ۳-قدسیه رضوانیان و همکار-نمایش شخصیت‌ها و

شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی- (۱۳۸۹ ب) ۴-دکتر حسن بلخاری در بیست و چهارمین مجموعه از درس گفتارهایی دربارهٔ بیهقی با مضمون - بررسی تطبیقی داستان حسنک وزیر با سنجه‌های شاعرانگی، کاتارسیس و همرتیه در روایت ارسطویی- (۱۳۹۲).

مطالعات انجام گرفته بر روی یکی از ویژگی‌های دراماتیک تاریخ بیهقی یا یکی از وقایع مشروح در آن متمرکز بوده‌اند و این ویژگی‌ها (مانند تراژدی و ساختار سه پرده‌ای) و وقایع را نیز از لحاظ تمامی جنبه‌های مرتبط مورد بررسی قرار نداده‌اند. ضمن آنکه در این پژوهش‌ها به ویژگی‌هایی مانند وحدت‌های نمایشی و فاصله‌گذاری در روایت تاریخ بیهقی توجهی نشده است. در این پژوهش کوشش شده است با ذکر چند داستان از تاریخ بیهقی و تطابق آن‌ها با سنجه‌های درام ارسطویی و تئاتر برشتی به مجموعه‌ای از ویژگی‌های نمایشی این اثر اشاره شود. بررسی چند نمایش (داستان) از زوایای مختلف باعث می‌گردد تا فراتر از استنباط یک ویژگی خاص از یک داستان بیهقی، یک الگوی فراگیر را در مجموعهٔ آن‌ها به نمایش بگذاریم. همچنین تطبیق نظام‌مند عناصر نمایشی تاریخ بیهقی با تعاریف حوزهٔ نمایش، مجموعهٔ امکانات این اثر را برای انتقال به رسانه-هنر تئاتر مشخص می‌سازد.

پیرنگ (طرح) تراژدی‌ها در تاریخ بیهقی

«پیرنگ (طرح) در اصطلاح عرف برای نشان دادن شرحی متوالی از وقایع نمایشنامه (یا داستان) که تا جای ممکن از معنای آن وقایع منتزع شده باشد به کار می‌رود» (داوسن،۱۳۸۶: ۱۲۷). در واقع پیرنگ خلاصه‌ای از نمایشنامه است که در آن فرایند رویدادها به همراه نظام اخلاقی و منطقی مربوط به آن‌ها ذکر شده باشد. «ارسطو در بوطیقا (فن شعر) اشاره می‌کند که طرح حول کنشی واحد و کامل با آغاز و میانه و پایان ساخته می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۴).

طرح تراژدی‌های بیهقی مانند اغلب تراژدی‌ها منطبق بر عدالت دنیایی نیست. چرایی فرجام غمبار این طرح‌ها به خطاهای انسانی شخصیت‌های مرکزین، شرارت شخصیت‌های منفی و بیشتر از همه تقدیر نادانسته باز می‌گردد (برای بررسی ویژگی-های نمایشی طرح داستان افشین و بودلف از تاریخ بیهقی رک. علیزاده و دلیر (۱۳۸۹)). در زیر پیرنگ سه واقعهٔ توصیف شده در تاریخ بیهقی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند برای اطلاع خوانندگان مقاله از ماجرای آن‌ها ذکر شده است:

-**طرح بازداشت علی قریب**: یک نفر از درباریان بعد از مرگ پادشاه، مغرورانه تلاش می‌کند تا بیشترین نقش را در بر تخت نشاندن یکی از فرزندان او بر عهده بگیرد. با این وجود وقتی شاهزادهٔ دوم برای تصاحب قدرت از راه می‌رسد او رنگ عوض می‌کند و خودش در سرنگونی شاهزاده‌ای که بر تخت نشانده بود پیش قدم می‌شود. شاهزادهٔ دوم برای جلب او پیام تشکر می‌فرستد، ولی وقتی او را به دام می‌اندازد می-کُشد.

-**طرح بر دار کردن حسنک**: وزیری از روی غرور با شاهزاده‌ای تندی می‌کند؛ اما از بخت بد او شاهزاده به قدرت می‌رسد و با ترتیب دادن بهانه‌ای وزیر بیچاره را می‌کشد.

-**طرح فرو گرفتن امیر یوسف**: برادر پادشاهی با دیدن غلام پادشاه در هوس او می‌افتد و بعد از تصاحب او هر امکاناتی که مورد نیاز غلام است برایش فراهم می‌کند اما غلام به اربابش خیانت می‌کند و با ذکر حرف‌های خصوصی او در پشت سر شاهزاده که پس از مرگ شاه به قدرت رسیده است، زمینه‌های دستگیری و مرگش را فراهم می‌کند.

جلوه‌های تئاتر دراماتیک (ارسطویی) در تاریخ بیهقی

هنرِ بازنمایی از یک واقعه توسط بازیگران در صحنه و در برابر تماشاگران درام نام دارد (کادن، ۱۳۸۷: ۳۸). واژۀ تئاتر نیز در معانی مکانِ نمایش و نمایش به کار رفته است. در جهان غرب مبادی تئاتر به یونانیان باستان یعنی حدود سال ۵۴۰ پیش از میلاد مسیح می‌رسد (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۱). در حدود یک قرن بعد، ارسطو با بررسی و استخراج نقاط مشترک ساختاری نمایشنامه‌های آتنی، ویژگی‌های درام را به شکلی جامع شرح داد. البته نباید از یاد برد که ارسطو به نمایش به‌عنوان هنری برخوردار از گفتار شاعرانه نظر داشته است و پیش از آنکه مراد او توضیح نمایش باشد تشریح شعر و انواع آن است. او شعر را به گونه‌های روایی و نمایشی تقسیم کرد که اولی شامل حماسه و دومی شامل تراژدی و کمدی می‌شد (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۴). در گام بعد به برشماردن ویژگی‌های حماسه، تراژدی و کمدی پرداخت؛ که از این میان بعد از او نشانه‌های برشمارده از تراژدی (بیشتر از کمدی) به‌عنوان سنجه‌های هنر نمایش مورد تدقیق قرار گرفت. در صفحات پیش رو با ذکر مؤلفه‌های تئاتر ارسطویی، در جستاری تطبیقی به بررسی این مؤلفه‌ها در سه داستان (نمایش) تراژیک تاریخ بیهقی می‌پردازیم.

۱- تراژدی

- تراژدی ارسطویی

ارسطو در تعریف تراژدی می‌گوید: «تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلۀ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک بر حسب اختلاف اجزاء مختلف و این تقلید به‌وسیلۀ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطۀ نقل و روایت انجام پذیرد، و شفقت و هراس را بر انگیزد تا سبب تزکیۀ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (زرین کوب، ۱۳۹۲: ۱۲۱).

از آنجایی که قصد داریم ابتدا به بررسی ماهیت تراژدی و سپس به بررسی ساختار آن بپردازیم، در این بخش قسمت پایانیِ تعریف ارسطو را در باب شفقت‌انگیزی و تزکیهٔ تراژدی مورد بررسی قرار می‌دهیم و در بخش‌های بعد ساختار آن را واکاوی می‌کنیم.

ارسطو در فن شعر تأکید دارد که سقوط قهرمانِ تراژدی نتیجهٔ نقطهٔ ضعف (هَمَرتیه) و یا خطایی در داوری است که به فاجعه و مصیبت می‌انجامد (لیچ،۱۳۸۸: ۶۰-۶۱). «خطا به‌ویژه برای قهرمانان اصلی نمایش، شرط وقوع تراژدی است. هر چند ضد قهرمان گناهکار است اما قهرمان هم مصون از خطا نیست» (فناییان،۱۳۸۹: ۷۳). با این حال همواره حس شفقت نسبت به قربانیان تراژدی در ما وجود دارد، زیرا قهرمان نه بر اثر یک جنایت، بلکه در نتیجهٔ یک اشتباه به تیره روزی می‌افتد (سید حسینی، ۱۳۹۴: ۱۱۴) و در نتیجه بیش از گناهی که کرده است مجازات می‌شود. اما دیدن عقوبت شخصیت‌ها چه تأثیری بر ما به‌عنوان بینندگان نمایش دارد؟ «ارسطو می‌گوید تجربهٔ عاطفی ما هنگام تماشای یک تراژدی نوعی روان پالایی[=کاتارسیس] است که به تعریف او تزکیه یا پاک‌سازی از طریق شفقت و هراس است» (مگی، ۱۳۸۹: ۳۹). در واقع انسان بعد از دیدن نمایش تراژیک از اینکه خود دچار چنان سرنوشت فجیعی نشده است و مرگ فقط یک نمایش خیالی بوده است احساس سبکی می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۵) و از دیگر سو به‌واسطهٔ این همانی‌ای که خواه‌ناخواه باشخصیت نمایش و جهان او برقرار کرده است خود را در هراس ابتلا به عقوبت او می‌بیند.

ارسطو در یکی از تقسیم‌بندی‌هایش از تراژدی آن را شامل دو گونهٔ بسیط (ساده) و مرکب می‌داند. منظور او از طرح ساده طرحی است که دارای بازشناخت (تعرف) و در نتیجه بازگشت (تحول) نباشد و تنها با نمایش رنج یا ترحم پیوند داشته باشد (شهریاری، ۱۳۶۵: ۱۸۵)، *کلیفورد لیچ* از منظری دیگر معتقد است «مسئلهٔ مرگ برای

همهٔ ما یک بازشناخت فوق‌العاده خواهد بود» (لیچ،۱۳۸۸: ۱۰۰)؛ یعنی چه شخصیت‌ها از طریق نشانه‌های ظاهری (مانند دیدن بازوبند سهراب توسط رستم) به درک امری نائل آمده و دچار تحول گردند و چه این فرایند در نمایش صورت نپذیرد، شناخت و درکِ موضوعی عظیم‌تر مانند مرگ و تحول ناشی از این شناخت در تمام تراژدی‌ها وجود دارد.

- تراژدی در تاریخ بیهقی

تراژدی‌های ادبیات کلاسیک فارسی هر چند اساساً برای اجرا نوشته نشده‌اند اما قابلیت این را دارند تا بر صحنه اجرا شوند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۶). یکی از آثار برخوردار از این قابلیتِ نمایشی، تاریخ بیهقی است (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۰). همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم دراماتیک‌ترین وقایع تاریخ بیهقی پس از رسیدن مسعود به قدرت و در حین انتقام گیری‌های او از مخالفان صورت می‌گیرد. اکثر این نمایش‌ها ماهیت تراژیکی دارند. در ذیل برخی از مضامین تراژدی ارسطویی در تاریخ بیهقی مورد مداقّه قرار گرفته است.

الف- پیش آگاهی

ما در تراژدی همواره از نوعی پیش آگاهی برخورداریم. در قالبی کلی به‌عنوان ساکنان این جهانِ گذران از واقعهٔ مرگ آگاهیم و در نگاهی جزئی‌تر به‌عنوان بینندگان نمایش تراژیک می‌دانیم که پایان کار فرجامی غمبار خواهد داشت. این پیش آگاهی به‌واسطهٔ ارجاعات پیشینی نمایشنامه‌نویس مؤکّد می‌گردد زیرا «یکی از مختصات تراژدی مانند حماسه احتوای آن بر پیشگویی و پیش‌بینی است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۵۱). بیهقی گزارشگر زندهٔ وقایع نیست که از نتیجهٔ امر بی‌خبر باشد بلکه تاریخ نگاری است که از وقایع روی داده آگاه است. با این حال او از سویی با گزارش توصیفی واقعه آن را به شکلی زنده پیش روی خوانندگان قرار می‌دهد و از دیگر سو با ارجاعات

تیزهوشانه‌ای که در آغاز نمایش به فرجام غمبار آن دارد علاوه بر ایجاد تعلیق بیشتر برای خوانندگان، ماهیت تراژیک روایت خود را مؤکّد می‌سازد.

بیهقی ابتدای بازداشت علی قریب را این‌گونه توصیف می‌کند:

«علی چون به دهلیز نشست هر کسی را که رسید او را چنان خدمت کردند که پادشاهان را کنند که دل‌ها و چشم‌ها به حشمت این مرد آگنده بود و وی هر کسی را لطف می‌کرد و زهر خنده می‌زد و به هیچ روزگار من او را با خندهٔ فراخ ندیدم الّا همه تبسم که صعب مردی بود؛ و سخت فرو شده بود چنان‌که گفتی که می‌داند که چه خواهد بود» (بیهقی، ۱۳۵۶: ۶۲).

در داستانِ بر دار کردن حسنک، بیهقی در ضمنِ اشاره‌ای که قبل از شرح داستان دستگیری و اعدام حسنک، به خطاهای گذشتهٔ او می‌کند (در خصوص پیش‌زمینه‌های منتهی به قتل حسنک رک. گلی زاده و یاری (۱۳۸۹) و همچنین با بیان جملهٔ «حسنک عاقبت تهوّر و تعدّی خود کشید» (بیهقی، ۱۳۵۶: ۲۲۳)، ما را از سرنوشت او آگاه می‌سازد. نمایش فرو گرفتن امیر یوسف نیز با این جمله آغاز می‌شود: «و فرو گرفتن این امیر به بلق بود» (همان: ۳۲۲). در نقلِ پیشینی، خود بیهقی باز هم به پایان کار او اشاره می‌کند: «یوسف از گاه به چاه افتاد» (همان: ۳۲۵). همچنین اگر نگاه ما معطوف به لحظه‌های توصیفی (نمایشی) باشد امیر یوسف پیش از فرجامِ کار این حال را دارد:

«خوان‌ها آوردند و بنهادند- من از دیوان خود نگاه می‌کردم-نکرد دست به چیزی و در خود فرو شده بود و سخت از حد گذشته که شمّتی یافته بود از مکروهی که پیش آمد» (همان: ۳۲۸).

ب- همرتیه

«یکی از رایج‌ترین انواع نقطهٔ ضعف در تراژدی‌های یونانی هوبریس به معنی غرور است. از خود راضی بودن و اعتماد به نفسِ بیش از حد که باعث می‌شود قهرمان

تراژدی به نداها و اخطارها و علایم درونی و قلبی و آسمانی توجه نکند و از قوانین اخلاقی منحرف شود» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۵-۱۴۶). این انحراف و خطا در نمایش یونانی همرتیه نام دارد. شخصیت‌های گرفتار آمده در تراژدی‌های بیهقی هیچ‌کدام بی-گناه نیستند و عقوبت آن‌ها ریشه در خطاهای گذشته‌شان دارد. دکتر *حسن بلخاری* در بیست و چهارمین درس‌گفتارِ تاریخ بیهقی، با برابر نهادن خطاهای حسنک وزیر با همرتیهٔ (=خطا، ضعف) قهرمان تراژدی، این دو را شبیه به هم می‌داند (بلخاری، ۱۳۹۲: ۹۹). هوبریس علی قریب منجر به همرتیه او می‌گردد. غرور او باعث می‌شود تا بیشتر از بقیهٔ درباریان در بر تخت نشاندن امیر محمد بکوشد. او بعد از شکست امیر محمد، در نزد بونصر این‌گونه اعتراف می‌کند:

مرا سخت بزرگ خطا بیفتاد و امروز بدانستم و سود نمی‌دارد. به آوردن محمد مرا چه‌کار بود...دایهٔ مهربان‌تر از مادر بودم (بیهقی، ۱۳۵۶: ۵۹).

خطای دیگر او آن است که با نزدیک شدن امیر مسعود به غزنین علی‌رغم آنکه خود امیر محمد را بر تخت نشانده بود، به او خیانت می‌کند و او را از تخت به زیر می-کشد. خطای حسنک نیز مانند علی قریب برخاسته از غرور اوست، به‌گونه‌ای که در زمان حیات محمود با شاهزاده‌ای مانند مسعود در می‌افتد:

«حسنک عبدوس را گفت امیرت را بگوی که من آنچه کنم به‌فرمان خداوند خود می‌کنم. اگر وقتی تخت ملک به تو رسد، حسنک را بر دار باید کرد» (همان: ۲۲۳).

امیر یوسف بر خلاف دو نفر مذکور انسان مغروری نیست و به قول بیهقی «مردی بود سخت بی غائله و دم هیچ فساد و فتنه نگرفتی» (همان: ۳۲۲). جانب‌داری او از امیر محمد هم با توجه به اینکه محمد داماد اوست و از طرفی این امر عمل به وصیت برادرش محمود است خطایی به شمار نمی‌آید. غُر و لندهای او در هنگام مستی بر علیه مسعود هر چند بهانهٔ کافی را برای دربند کردن او می‌دهد اما نمی‌توان آن‌ها را همرتیهٔ

شخصیت به شمار آورد. ذهن هوشمند بیهقی متوجه این امر می‌شود و از این روی پس از بیان در بند شدن و مرگ او که به واسطهٔ خیانت غلامش طغرل صورت گرفته است، به شرح رابطهٔ گذشتهٔ امیر یوسف با طغرل و نظربازی امیر با او می‌پردازد (همان: ۳۲۹) و بدین گونه گناه نظربازی امیر یوسف را در برابر عقوبت او قرار می‌دهد.

ج- ناعادلانه بودن مجازات

همان‌گونه که خطای شخصیت‌ها در تراژدی به سنگینی مجازات آن‌ها نیست، در تراژدی‌های مشروح در تاریخ بیهقی نیز عدم توازن و ناعادلانه بودن مجازات به چشم می‌خورد. دلسوزی و تکریم بیهقی نسبت به قربانیان نشان دهندهٔ همین امر است. چرا که اگر آن‌ها را مستحق آن مجازات می‌دانست دلیلی برای دلسوزی باقی نمی‌ماند. او در پایانِ بازداشت علی قریب می‌گوید:

و علی را که فرو گرفتند، ظاهر آن است که به روزگار فرو گرفتند چون بو مسلم و دیگران را، ... و اگر گویند که در دل چیز دیگری داشت، خدای عزّ و جَلَّ تواند دانست ضمیر بندگان را، مرا با آن کاری نیست ... و روزگار او بدین سبب به پایان خواست آمد، با قضا چون برآمدی (همان: ۶۸).

در پایان داستانِ بر دار کردن حسنک بیهقی با شرح احوال و گفتار مادر حسنک گویی همراه با او مرثیه خوانی می‌کند و این گونه ناعادلانه بودن قتل او را ضمن مرثیه بیان می‌کند: «گر قرمطی و جهود و گر کافر بود/ از تخت به دار بر شدن منکر بود» (همان: ۲۳۶). در نمایشِ فرو گرفتن امیر یوسف هم بیهقی با ذکر این نکته که امیر یوسف «بیشتر در شراب می‌ژکید و سخنان فراخ‌تر می‌گفت» (همان: ۳۲۶)، گفته‌های خصمانهٔ او بر علیه مسعود را کم اهمیت می‌انگارد و با کافر نعمت خواندن طغرل بابت خیانت به امیر یوسف، به‌واقع امیر را مستحق مجازات نمی‌داند.

د- تعرّف و کاتارسیس

کاتارسیس کلمه‌ای یونانی به معنای تطهیر و تزکیه است. این واژه از کلمهٔ یونانی کاتارین به معنی پاک کردن مشتق شده است (برونیوس، ۱۳۸۵: ۳۳). کاتارسیس (روان پالایی) نتیجهٔ عملیِ دو تجربه و تَعرُّف (بازشناخت) در نمایش است: تعرّفِ شخصیت‌های نمایش نسبت به واقعیت و تعرّف تماشاگران نسبت به ارتباط زندگیِ شخصیت‌ها با زندگی آن‌ها.

در دو نمایش بازداشت علی قریب و فرو گرفتن امیر یوسف شخصیت‌ها در پایان کار به بازشناخت (تعرّف) واقعه نایل می‌آیند که در اولی فریب بودن سخنان مسعود و اطمینان خاطر او به علی قریب برای عدم مجازات و در دومی خیانت طغرل-غلام امیر یوسف- به او است. در نمایشِ بر دار کردن حسنک بر خلاف دو نمایش قبلی، از پیش همه چیز مشخص است. در نتیجه دو نمایش اول مطابق تعریف ارسطو مرکب و نمایش حسنک بسیط است. هر چند در پایانِ هر سهٔ این نمایش‌ها مانند تمام تراژدی‌ها تعرّف نسبت به مرگ و تحولِ ناشی از این شناخت وجود دارد.

با مرگِ شخصیت‌های اصلیِ تراژدی‌های بیهقی حس شفقت در درون ما بر انگیخته می‌شود و باعث می‌شود تا مانند تماشاگرانِ تمام تراژدی‌های دنیا با تجربهٔ غم-انگیزی که همراه باشخصیت‌های دربند و کشته شده از سر گذرانده‌ایم، پس از نمایش، احساس کنیم که از بار گناهان ما کاسته شده است و انسان‌هایی مهذّب‌تر از پیش هستیم.

و- پایان تراژدی

بیهقی در پایانِ برخی از تراژدی‌هایش از این نسخه که اکثر تراژدی‌ها -و نه همهٔ آن‌ها- صحنهٔ مرگ و درگیری‌های شدید را به خارج از صحنه می‌برند (براکت، ۱۳۸۹: ۶۶)، تبعیت می‌کند:

پایان بازداشت علی قریب:

«سی غلام اندر آمدند و او را بگرفتند و قبا و کلاه و موزه از وی جدا کردند، چنانکه از آنِ برادرش (علی تکین) کرده بودند و در خانه‌ای بردند که در پهلوی آن صفه بود. فراشان ایشان را به پشت برداشتند که با بند گران بودند و کان آخر العهد بهما» (بیهقی، ۱۳۶۵: ۶۶).

پایان فرو گرفتن امیر یوسف:

[امیر یوسف]بر استر نشست و سوی قلعت سگاوند بردندش و پس از آن ندیدمش؛ و سال دیگر...که از بلخ بازگشتیم، از راه نامه رسید که وی بقلعت سگاوند گذشته شد (همان: ۳۲۹).

پایان بر دار کردن حسنک:

البته همان‌طور که در تعریف ذکر شد در بعضی مواقع مرگ قهرمان تراژدی در انظار روی می‌دهد که اعدام حسنک وزیر از این دست است. با این حال بیهقی با ذکر این امر که حسنک را «به دستور فرو گرفتند و دفن کردند، چنان‌که کس ندانست که سرش کجاست و تن کجاست» (همان: ۲۳۶)، به او ارزشی فراخاکی می‌بخشد.

مرور تراژدی‌های تاریخ بیهقی ما را به یاد این نکته می‌اندازد که «در تاریخ ما معمولاً زندگی رجال بزرگ و کارآمد مثلاً وزیران لایق و باکفایت به‌نوعی تراژدی است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۵۶).

۲- وحدت‌های نمایشی

- وحدت‌های نمایشی در نمایش ارسطویی

اصل به اجرا در آوردن یا به نمایش گذاردن حوادث در بُعد واحدی از مکان و زمان در صحنهٔ تئاتر در طول تاریخ ثابت مانده است (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۱). محدودیت دیداری تئاتر متأثر از محدودیت‌های روایی آن است. همچنین تحدید مکانی و زمانی تئاتر ارتباط مستقیمی با جهان ماهوی تراژدی دارد. محدودیت صحنهٔ نمایش نمودی از احاطهٔ تقدیر محتوم و اسارت شخصیت‌ها در دست آن است. به‌علاوه «داستان تراژدی باید چنان پرداخته شود که از نگاه زمینی و واقع‌گرایانه قابل قبول باشد و یکی از علائم و نشانه‌های بارز واقع‌گرایی، مشخص بودن زمان و مکان است» (فنائیان، ۱۳۸۹: ۶۵). ارسطو در باب زمان‌مندی نمایش تراژیک می‌گوید: «حد کافی در این مورد آن اندازه از مدت است که در طی آن یک سلسله از حوادث که بر حسب احتمال یا ضرورت در دنبالهٔ یکدیگر ممکن است بیایند قهرمان داستان را از شقاوت به سعادت و یا از سعادت به شقاوت بکشاند» (زرین کوب، ۱۳۹۲: ۱۲۶). او همچنین در باب کردار (مضمون) می‌گوید: «کردار لازم است کرداری واحد و تمام باشد و ترتیب اجزاءِ آن نیز طوری باشد که اگر یک جزء از اجزاء آن را جابه‌جا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل به هم بخورد» (همان: ۱۲۷). «البته خود ارسطو از وحدت مکان سخن نگفته است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۴۷). با این حال «یکی از شارحان ارسطو در زمان رنسانس ایتالیا این گفته[های] ارسطو را بسط داد و اصل مشهور سه وحدت (وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت آکسیون) را به وجود آورد. این‌ها به‌تدریج قواعد ارسطویی نمایش نامیده شدند و اثر عظیمی در این رشته داشته‌اند» (مگی، ۱۳۸۹: ۳۹).

- وحدت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی

یکی از نشانه‌های نمایشی بودن تاریخ بیهقی نزدیک شدن قسمت‌های شبه نمایشی آن به مرز وحدت‌های سه‌گانهٔ ارسطویی است. قسمت‌های پیشین این وقایع به زبانی راویانه (مانند روایت راوی در پیش درامد تئاتر) توسط بیهقی نقل می‌گردد، اما با نزدیک شدن به زمان حادثه، او حرکت قلمش را کُند می‌کند و به ذکر جزئیاتِ صحنه‌ها و رفتار و گفتار شخصیت‌ها می‌پردازد. از این روی زیباترین قسمت‌های تاریخ بیهقی شرح وقایعی تراژیک‌اند که در یک روز و در یک مکان خاص اتفاق می‌افتند. گویی تقدیر شخصیت‌ها را از فراز تک‌تاز حماسی زمان به زیر می‌کشاند و در حصر نمایش عقوبت می‌افکند. تمرکز بر حادثه‌ای واحد و عواقب آن، مکان‌مندی و نزدیکی به زمان عینی منجر به خلق نگره‌ای توصیفی می‌گردد که خواننده به‌واسطهٔ آن احساس می‌کند داستان و شخصیت‌ها جان گرفته و روبه‌روی او ایستاده‌اند و انگار مشغول دیدن یک نمایش است تا خواندن یک داستان صرف.

الف- وحدت‌های نمایشی در بازداشت علی قریب

در داستانِ بازداشت علی قریب (بیهقی، ۱۳۵۶: ۵۷-۶۸) بعد از پیش درامد نقالانهٔ بیهقی از نحوهٔ به تخت نشاندن و سرنگونی امیر محمد توسط علی قریب و آمدن او به کاخ مسعود، تقریباً با یک صحنهٔ اصلی (کاخ مسعود) و زمان کاملاً واقعیِ پیش روی حادثه مواجهیم و مضمون داستان نیز مجازات ناعادلانهٔ تهوّر و زیاده‌خواهی یک انسان است.

ب- وحدت‌های نمایشی در بر دار کردن حسنک

در داستانِ بر دار شدن حسنک (همان: ۲۲۱-۲۳۶) نیز ما به‌واسطهٔ نقل بیهقی از دلایل دشمنیِ بوسهل زوزنی و امیر مسعود با حسنک تا زمان دستگیری او و حاضر

شدنش در مجلس واگذاری اموالش آگاه می‌شویم. این مجلس از لحاظ گفتگوها و شخصیت‌پردازی نمایشی حائز اهمیت است؛ با این حال اوج هنر بیهقی در صحنهٔ بر دار کردن حسنک متجلی می‌گردد که می‌توان آن را تک پردهٔ نمایش دانست و یا از منظری دیگر دو بخش مجلس واگذاری اموال و بر دار شدن حسنک را دو پردهٔ نمایش دانست. در هر صورت ما با مکان‌هایی حداقلی و محدود روبه‌روییم و زمان واقعهٔ اصلی نیز به یک روز محدود شده است. مضمون نیز همان‌گونه که پیداست مجازات ناعادلانهٔ خطای غرور یک وزیر پیشین است.

ج- وحدت‌های نمایشی در فروگرفتن امیر یوسف

در داستانِ فرو گرفتن امیر یوسف (همان: ۳۲۲-۳۳۱) مانند داستان‌های قبلی، در ابتدا مؤلف به روایت گذشتهٔ امیر یوسف در همراهی امیرمحمد برای بر تخت نشستن و خیانت غلامش طغرل به او در خبررسانی اخبارش به مسعود می‌پردازد و سپس به شکلی نمایشی آمدن امیر یوسف به سمت سپاه مسعود و دستگیری‌اش را در بازهٔ زمانی یک نیمروز در لشکرگاه مسعود به تصویر می‌کشد. در این نمایش می‌توان مضمون را مجازات ناعادلانهٔ تغافل ناشی از شاد خواری و نظربازی دوران گذشتهٔ امیر یوسف دانست.

همه ما در رویارویی با حوادث متوجه شده‌ایم که حادثه زمان را کُند، مکان را تنگ، جزئیات را با اهمیت و رویداد را برجسته‌تر از وقایع جانبی قبل و بعد می‌سازد. از بررسی سه نمایش فوق متوجه می‌شویم که بیهقی با نگره‌ای تصویری متوجهٔ ویژگی تحدیدی حادثه بوده است و از این روی به مرز وحدت‌های نمایشی نزدیک شده است.

۳- ساختار سه پرده‌ای

-ساختار سه پرده‌ای در نمایش ارسطویی

«ارسطو با بررسی نمایش‌های آتنی این قاعده را مطرح کرد که طرح و پیرنگ داستان باید آغاز، میان و پایان داشته باشد» (مگی، ۱۳۸۹: ۳۹). در پردهٔ اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند. در پردهٔ دوم داستان گسترش می‌یابد و سرانجام در پردهٔ سوم داستان به نتیجه می‌رسد (رضوانیان و پورشبانان، ۱۳۸۹، الف: ۱۲۹). همزمان با این سه بخش سه مرحله از فرایند درام ارسطویی مطرح می‌شود که عبارت است از: ۱- پیچیدگی ۲-بحران ۳-راه حل (علیزاده و دلیر، ۱۳۸۹: ۷۲). در بخش‌های آغازینِ نمایش ما کم‌کم متوجه بروز یک مشکل و پیچیدگی در داستان می‌شویم. در قسمت‌های میانی، پیچیدگی به نقطه‌ای بحرانی می‌رسد و در پایان با نائل آمدن به راه حل به آرامش مجدد دست می‌یابیم.

- ساختار سه پرده‌ای در تاریخ بیهقی

می‌توان کلّیت تاریخ بیهقی-که شرح زندگی مسعود غزنوی از قدرت‌گیری تا مرگ او است- را در قالب ساختار سه پرده‌ای نمایش به تصویر کشید (رک. رضوانیان و پورشبانان، ۱۳۸۹ الف)، اما تدقیق در نحوهٔ توصیف وقایع تراژیک تاریخ بیهقی نمایانگر تشابه ساختاری فراوان آن‌ها با خط سیر سه پرده‌ای نمایش ارسطویی است. وقایع پیشینیِ نمایش‌های تراژیک که حول رابطهٔ گذشتهٔ شخصیت‌ها با مسعود شکل گرفته‌اند مانند مدخل تراژدی به‌اختصار توسط بیهقی روایت می‌شوند.

توصیف‌های نمایشی تاریخ بیهقی معطوف به اواخر وقایع تراژیک هستند که در آن‌ها یا شخصیت اصلی به قتل می‌رسد و یا به بند کشیده می‌شود. در نتیجه می‌توان وقایع پایانی

را در یک پرده به نمایش کشید و وقایع پیشینی را نقل راوی به‌حساب آورد. از منظری دیگر می‌توان قائل به‌نوعی پردهٔ میانی برای نمایش‌های بیهقی شد. بدین گونه که بعد از نقل راوی که پیش پرده و معادل پردهٔ اول است، گفتگوهای منتج به حادثهٔ نهایی را پردهٔ میانی نمایش به شمار آوریم. هر چند این امر تا حدودی وحدت زمانی و مکانی را پس می‌زند اما در عوض روایت‌های بیهقی را به ساختار سه پرده‌ای درام نزدیک‌تر می‌کند. گفتگوهای پیشاپایانی در بعضی داستان‌ها مانند بر دار شدن حسنک وزیر به‌شدت نمایشی هستند و علاوه بر افزایش تعلیق، ستیز را از مرحلهٔ ذهنیِ پردهٔ اول به مرحله‌ای زبانی منتقل می‌کنند. این ستیزِ زبانی و گفتگو محوری به تقویت بُعد نمایشی داستان می‌انجامد و همچنین درونیّات شخصیت‌ها و افکار مزوّرانه یا خیرخواهانهٔ آن‌ها را بر ما آشکار می‌سازد.

در پردهٔ پایانیِ نمایش‌های بیهقی که مطابق وحدت‌های تئاتری در یک روز و در یک مکان خاص اتفاق می‌افتد ستیز از مرحلهٔ زبانی به مرحلهٔ عملی انتقال می‌یابد. پردهٔ پایانی، پردهٔ عقوبت است. عقوبتی که ممکن است بعضی مواقع مانند داستان بازداشت علی قریب به‌یکباره بر روی شخصیت‌های بیچاره رخ بگشاید و یا مانند داستان بر دار شدن حسنک به‌واسطهٔ نمایش جزئیات صورت پذیرد.

در این قسمت به بازبینی تراژدی‌های مورد بررسی این پژوهش در قالب سه پرده‌ای نمایش می‌پردازیم. این تقسیم‌بندی بیشتر از آنکه توصیف بیهقی از وقایع مذکور را در تطابق کامل با ساختار سه پرده‌ای نمایش به شمار آورد، معطوف به ظرفیت‌های روایت بیهقی برای تبدیل به نمایش‌های سه پرده‌ای است.

الف- ساختار سه پرده‌ای در بازداشت علی قریب

پردهٔ اول:

در هر سه تراژدی مورد بررسی در این پژوهش وقایع پیشینی به صورتی راویانه و به‌اختصار بیان شده‌اند. در داستانِ بازداشت علی قریب و برادرش منگیتراک (بیهقی،

۱۳۵۶: ۵۷–۶۸)، بیهقی در ادامهٔ شرح کارهای علی قریب در خصوص دربند کردن امیر محمد و آمدن او به همراه لشکر تحت امرش به سمت سپاه مسعود، به ذکر صحبت‌های علی قریب با بونصر مشکان می‌پردازد که در آن علی قریب به اشتباهِ عملکرد خود در بر تخت نشاندن امیر محمد اعتراف می‌کند. در این پیش درامد گره اصلی (احتمال کشته شدن علی قریب) طرح می‌گردد. شخصیت مرکزین (علی قریب)، شخصیت مخالف (مسعود)، شخصیت خیرخواه و مثبت (بونصر مشکان) و شخصیت‌های منفی (درباریان حاسد و طماع چون بوسهل زوزنی) معرفی می‌شوند و اوضاع آن روز جامعه در منقادِ قدرت بودن و تعجیل مزوّرانه برای چسباندن خود به آن نشان داده می‌شود. تعلیق نمایش با صحبت‌هایی که علی با بونصر مشکان انجام می‌دهد و در آن یقینِ علی قریب در مورد کشته شدنش را بیان می‌کند افزایش می‌یابد و با خنده‌های بلند و بی‌اختیار او قبل از ملاقات با مسعود که طبق گفتهٔ بیهقی نشانهٔ آگاهی‌اش از حادثهٔ پیش روی است باز هم بیشتر می‌شود.

پردهٔ دوم:

پردهٔ میانی نمایش بازداشت علی قریب که قسمت اصلی نمایش در این داستان است در کاخ مسعود شکل می‌گیرد. به‌واسطهٔ بیان مزوّرانهٔ مسعود، ستیز در این قسمت بیشتر مخفی است و به‌واسطهٔ تکریم ظاهری مخالفان و صحبت‌های مصلحت‌جویانهٔ خوارزمشاه تعلیق جنبهٔ مثبت به خود می‌گیرد، ولی هنگامی که خوارزمشاه از مجلس بیرون می‌رود و درخواست علی برای ترک مجلس توسط شاه رد می‌شود تعلیق منفی بیشتر می‌شود. با این حال بر خلاف نمایش حسنک که بحران و تعلیق در آن از ابتدا در حد بالایی است و تعرّف و تحوّل خاصی صورت نمی‌پذیرد در این نمایش تعلیق و بحران تا اندازه‌ای کنترل می‌شود و به پردهٔ آخر منتقل می‌گردد.

پردهٔ سوم:

در پردهٔ آخر برادر علی قریب-منگیتراک- از کاخ بیرون می‌آید ولی در حیاط کاخ به ناگاه توسط فرّاشان دستگیر می‌شود و تازه متوجه می‌شود که تمام صحبت‌های انجام شده نقشه بوده و برادرش را هم لحظاتی قبل دستگیر کرده‌اند. به‌واسطهٔ این هجوم، تعلیق و بحران، یکباره به اوج می‌رسد و فرو می‌نشیند. دستگیری منگیتراک و برادرش منتج به بازشناخت (تعرّف) آن‌ها نسبت به برخورد مزوّرانهٔ مسعود می‌گردد، هر چند که برای قهرمانانِ تراژدی تعرّف دیگر نجات بخش نخواهد بود. پردهٔ آخر این نمایش کوتاه‌تر از پردهٔ میانی آن است اما در نمایش بر دار شدن حسنک پردهٔ آخر نیز از لحاظ زمانی گسترش یافته است. البته تقسیم بندی مشروح تنها تقسیم بندی ممکن سه پرده‌ای برای این نمایش نیست. برای مثال می‌توان مطابق الگوی گفتگو محوری پرده‌های دوم در تاریخ بیهقی، پردهٔ میانی را شامل گفتگوی بونصر و علی قریب دانست و وقایع کاخ مسعود از آغاز آن تا در بند شدن دو برادر را که در یک محدودهٔ زمانی و در یک مکان رخ می‌دهند در یک پرده به نمایش در آورد. البته در نسخهٔ مشروح در این قسمت نیز گفتگو محوری پردهٔ میانی رعایت شده است.

ب- ساختار سه پرده‌ای در بر دار کردن حسنک

پردهٔ اول:

در نمایشِ بر دار کردن حسنکِ وزیر، بیهقی صحبت‌های مسعود با عبدوس در خصوص بی‌احترامی قبلی حسنک به او، بی‌احترامی‌اش به خلیفهٔ بغداد و شایعهٔ قرمطی شدنش را روایت می‌کند. همچنین با توصیف شخصیت بوسهل زوزنی و نقش او در ماجرای حسنک، نحوهٔ انتقال حسنک توسط نوکر بوسهل به بلخ را شرح می‌دهد (همان: ۲۲۱-۲۳۶) تا اینکه به صحنه‌های توصیفی جلسهٔ دیوان و دار زدن حسنک می‌رسد (همان: ۲۲۸-۲۳۴). در مدخل این نمایش ما علاوه بر آشنایی باشخصیت مرکزین

(حسنک)، شخصیت مخالف (مسعود)، شخصیت منفی (بوسهل) و شخصیت مثبت (خواجه احمد) با گره درام (احتمال بر دار شدن حسنک)، زمینه‌های شکل‌گیری آن و شرایط اجتماعی حول این ماجرا آشنا می‌شویم.

پردهٔ دوم:

در پردهٔ میانیِ درامِ حسنک با ستیز و تعلیق ناشی از آن روبه‌روییم. البته ستیز از همان ابتدای روایت نقلی (برخورد مغرورانهٔ حسنک با مسعود در زمان حیات محمود) شروع شده و تعلیق اصلی نیز با سرنگونی محمد و به قدرت رسیدن مسعود آغاز شده است. با این حال در قسمت میانی ستیز و تعلیق ناشی از آن افزایش می‌یابد. اول ستیز نابرابر مسعود با وزیر دربند که او را وادار می‌کند تا تمام اموالش را قبل از اعدام در جلسهٔ دیوان به خلیفه ببخشد و دوم ستیز لفظی بوسهل با حسنک که در جلسهٔ مذکور به اوج می‌رسد. تعلیق نیز که در قسمت نقلی به‌واسطهٔ صحبت‌های رد و بدل شده در باب اعدام شدن یا نشدن حسنک بیشتر شده بود با واگذاری اموال او به شاه، گریستن او در صحنهٔ واگذاری و بیان این امر از دهان خواجه احمد که شاید هنوز امیدی وجود داشته باشد بیشتر از قبل می‌شود. در این پرده از طریق نمایش رفتار خبیثانهٔ بوسهل از نیم خیز برخاستن و ژکیدن زیر لب تا توهین به حسنک متوجه شخصیت غیرانسانی او می‌شویم. همچنین گفتگوهای تقابلی بین او و حسنک به‌خوبی نشان دهندهٔ شکست منطقی و اخلاقی بوسهل است.

پردهٔ سوم:

در پردهٔ پایانی بر دار شدن حسنک با اوج هنرنمایی یک نویسنده در خلق نمایشیِ روایت روبه‌روییم. این پرده آن‌قدر از لحاظ وجوه نمایشی زیبا تصویر شده است که هر محققی که به تاریخ بیهقی پرداخته ناگزیر از آن نیز سخن گفته است. در این صحنه آخرین امیدها نیز رنگ می‌بازد. هر چند ستیز واقعی پایان یافته است و برندهٔ مغرور به بهانهٔ شکار به

بیرون از شهر رفته است اما به‌واسطهٔ جزء نگاری دقیق بیهقی از صحنهٔ اعدام، تعلیق تا آخرین لحظه اوج می‌گیرد. این جزء نگاری‌ها شامل مجموعه‌ای از توصیف‌هاست که به‌اختصار عبارت‌اند از الف) توصیف حرکت‌ها ب) توصیف عناصر و اشیاءج) توصیف آدم‌ها د) توصیف مجموعه‌ای از اصوات (گریه، صدای قرآن و...) و) تقابل شقاوت و شرارت افراد حاضر در صحنه (گلی زاده و یاری، ۱۳۸۸: ۸۲).

ج- ساختار سه پرده‌ای در فرو گرفتن امیر یوسف

پردهٔ اول:

در داستانِ فرو گرفتن امیر یوسف نیز بیهقی در ابتدا به شیوه‌ای نقلی اطلاعاتی از او به خواننده ارائه می‌دهد که عبارت‌اند از بی غائله بودن و شاد خواری‌اش در زمان حکومت برادرش محمود، مُردن دختر بزرگ او در روز عقد با محمد و در پی آن دادن دختر کوچک که نشان کردهٔ مسعود بود به محمد، حمایت او از محمد بعد از بر تخت نشستن و زیر نظر گرفتن احوال و صحبت‌هایش به دستور مسعود (توسط غلام خائن امیر یوسف، طغرل). در این نقل، شخصیت مرکزین امیر یوسف، شخصیتِ مقابل مسعود و شخصیت منفی طغرل-غلام امیر یوسف-معرفی می‌شوند. به‌واسطهٔ آگاهی ما از خبرهایی که طغرل از افکار و احوال اربابش به مسعود رسانده متوجه پایان غم‌انگیز نمایش هستیم که با نمایش نور مشعلِ امیر در دور دستِ تاریک بیابان به شکلی براعت استهلال گونه نشان داده می‌شود. با قرار گرفتن او در دهان دیو تاریکی، از همان فاصلهٔ دوری که ایستاده است تعلیق نمایش بیشتر می‌شود و در دل می‌گوییم: "بدبخت کجا داری میای. فرار کن"

پردهٔ دوم:

پردهٔ میانی نمایش در فرو گرفتن امیر یوسف با مشاهدهٔ مشعل‌های نورانی او و همراهش در اعماق تاریک بیابان توسط مسعود و سپاهیانش آغاز می‌گردد. غلبهٔ تاریکی گستردهٔ

شب بر نور ناچیز مشعل‌های امیر یوسف نمایانگر فرجامی اهریمنی است که در انتظار اوست. با توجه به محدودیت اجرای تئاتری می‌توان حضور دوردست او را به واسطهٔ نگاه لشکریان مسعود به خارج از صحنهٔ نمایش نشان داد. این تعلیقِ آغازین به‌واسطهٔ حرکت دو سواری که برای خبر آوری به‌سوی او می‌تازند و تأیید این امر که مشعل‌های نور متعلق به امیر یوسف است، بیشتر می‌شود. مسعود به شکلی مزوّرانه از عمویش استقبال می‌کند و مسافتی را در حالت سواره و به همراه لشکر با او طی طریق می‌کند و در نزدیک صبح دستور می‌دهد تا خیمه‌ای برایش برپا دارند. صحنهٔ میانی با برآمدن روز پایان می‌گیرد. پردهٔ دوم هم هر چند دربردارندهٔ گفتگوهای مسعود و عمویش امیر یوسف است اما راوی چیزی از گفتگوها ذکر نمی‌کند.

پردهٔ سوم:

در پردهٔ پایانی، روز برآمده است و روشنایی آن نقاب از روی راز امیر یوسف که گویی در تاریکی شب پنهان شده بود بر می‌کشد. بیهقی با بیان چشم‌انداز یک راوی حاضر در ماجرا که می‌دید امیر یوسف چیزی نمی‌خورد و چهرهٔ ناراحتی دارد تعلیق نمایشی را افزایش می‌دهد. جالب آنکه راوی در این پرده چیزی از گفتگوهای تعلیق زای امیر یوسف باواسطه‌ای که چند بار بین او و مسعود در رفت و آمد است نمی‌شنود و فقط ما وقتی که امیر یوسف بر می‌خیزد و کلاه و کمر می‌گشاید متوجه فرجام او می‌شویم. نویسنده در اینجا تنها نشان داده است! و علی رغم خواندن یک واقعهٔ تاریخی، گویا ما با یک نمایشِ بی‌کلام روبه‌روییم.

جلوه‌های تئاتر روایی (برشتی) در تاریخ بیهقی

-فاصله‌گذاری در تئاتر برشتی (روایی)

مفهوم فاصله اولین بار در آرای افلاطون مطرح شد. او معتقد بود روایت یا با داستان‌گویی بیان می‌شود یا از طریق تقلید و یا هر دو (لوته، ۱۳۸۸: ۴۹). شاگرد او ارسطو حماسه را روایی و تراژدی را نمایشی نامید (برشت، ۱۳۵۷: ۱۲۹-۱۳۰). *برتولت برشت* نمایشنامه‌نویس آلمانی که تئاتر دراماتیک (ارسطویی) را دارای کارکردی توهمی و اغواگر می‌دانست و در پی تئاتری بود که قدرت قضاوت و عقلانیت مخاطب را سلب نکند (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۷)، با رجوع به تقسیم‌بندی ارسطو و بازخوانی داستان-های شرقی نوعی تئاتر مبتنی بر روایت پدید آورد که به تئاتر روایی یا برشتی معروف شد. او در راه نیل به‌غایت خود می‌کوشید به‌واسطهٔ ابزارهای مختلف، بین جهان نمایش با جهان واقعیِ تماشاگران فاصله اندازد، از این رو این شیوهٔ عمل او به فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی معروف شد.

یکی از ابزارهای او در این امر روایت‌گری است. تئاتر روایی می‌بایست بیشتر از طریق روایت اجرا شود تا از طریق نمایش (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). در واقع راوی در این تئاتر بین نمایش و تماشاچی قرار می‌گیرد تا بگوید که آنچه می‌بیند یک تئاتر است که می‌بایست راجع به آن قضاوت کند نه اینکه با آن همنوایی کند. *برشت* غیر از راوی به‌واسطهٔ ابزارهایی مانند موسیقی و رقص نیز در سیر نمایش فاصله می‌انداخت (یاری، ۱۳۸۰:۶۱). حتی گاهاً برای آن که تماشاچی در پیچ و خم داستان فرو نرود و از تعقل باز نماند در اولِ نمایش، داستان را تعریف می‌کرد (همان: ۶۱). به‌علاوه گاهی اوقات مانند نمایشنامهٔ دایرهٔ گچی قفقازی در آخر نمایش، راویِ او وارد صحنه می‌شود و مخاطب را به اخلاق و خرد فرا می‌خواند (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۸).

- فاصله‌گذاری در تاریخ بیهقی

علی‌رغم آنکه بیهقی با وصف جزئیات بصری تاریخ را به‌مثابه نمایشی پیشاروی چشمان خوانندگان قرار می‌دهد اما غنای نمایشی تاریخ او همواره به یک اندازه نیست. بخشی از این امر به ماهیت روایت تاریخی باز می‌گردد، زیرا تمام قسمت‌های تاریخ جذابیت دراماتیک یکسانی ندارند. با این حال در تاریخ بیهقی غیر از موارد غیر نمایشی، در قسمت‌هایی که برخوردار از جذابیت‌های دراماتیک هستند نیز با یک نمایش دراماتیک (ارسطویی) صرف روبه‌رو نیستیم، زیرا حضور راوی کم و بیش در تمام این نمایش‌ها دیده می‌شود. بیهقی با قرار گرفتن مابین مخاطبان و نمایش، فاصلهٔ مابین جهان نمایش‌هایش با جهان واقعی را حفظ می‌کند و به این شیوه مهار تاریخ را در دستان خود نگه می‌دارد. این فاصله‌گذاری که در شاهنامهٔ فردوسی و آثار غنایی نمایشی پارسی (مانند منظومه‌های نظامی) نیز دیده می‌شود مانند تئاتر برشتی برخاسته از خردگرایی مؤلفان است. با این حال لزوماً این امر مانند تئاتر برشتی در راستای کاستن تهییج نمایشی و احساسات مخاطب نیست بلکه وابسته به ساختار و سنت ادب شرقی است، زیرا «اصولاً هدف از قصه یا حکایت در شرق بیان قصه نیست بلکه ارائهٔ اندیشه‌ای عرفانی یا اخلاقی است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰۵) که نویسنده خود را موظف به بیان آن می‌داند. در نتیجه تلاش می‌کند با حضور خود در نمایش آن را به سمت نتیجهٔ اخلاقی و خردی مورد نظر سوق دهد. بیهقی مانند بسیاری از نویسندگان و شعرای هم دوران خود تا اندازه‌ای نیز تقدیرگراست (=المقدّر کائن) و یا از تقدیرگراییِ ظاهری برای توجیه سکوت ناگزیر در برابر اعمال نادرست و غیراخلاقی پادشاهان بهره می‌برد. برخی از فاصله‌گذاری‌های او را نیز می‌توان در همین راستا ارزیابی کرد. او به واسطهٔ این فاصله‌گذاری‌ها از تلخی اعمال ناجوانمردانهٔ پادشاه مانند کشتن درباریان طرفدار امیرمحمد می‌کاهد و روی دادن این وقایع را به تقدیر و نامرادی روزگار پیوند می‌زند.

فاصله‌گذاری نمایشی در تاریخ بیهقی به‌واسطهٔ حضور راویانهٔ مؤلف در آغاز و پایان نمایش و ذکر داستان‌های تمثیلی صورت گرفته است که برای هر یک مثال‌هایی زده می‌شود.

الف- فاصله‌گذاری در آغاز نمایش

بیهقی وصف تمام وقایع نمایشی خود را با روایت آغاز می‌کند. این روایت‌ها حد فاصل بخش‌های نقلی تاریخ و بخش‌های نمایشیِ آن است و می‌توان آن‌ها را دروازهٔ ورود نمایش‌ها نامید. در این روایت‌ها مطابق نسخهٔ برشتی فرجام کار نمایانده می‌شود. همین طور این روایت‌های نقالانه در آغازِ وقایع تأکیدی بر این نکته است که این وقایع مربوط به گذشته‌اند و خوب و بد تمام شده‌اند، بنابراین علی‌رغم غم‌افزا بودنشان باید آن‌ها را بخشی از تاریخ گذشته به‌حساب آوریم:

فاصله‌گذاری از طریق روایت در آغاز بازداشت علی قریب

«چون در راندن تاریخ بدان جای رسیدم که این دو سوار، خیلتاش و اعرابی بتگیناباد رسیدند با جواب نامه‌های حاجب بزرگ، علی قریب...(بیهقی وقایع بعدی تا آمدن علی قریب به نزد مسعود را به شکل نقالانه روایت می‌کند)؛ و خبر رسید حاجب بزرگ علی باسفزار رسید با پیل و خزانه و لشکر هند... و سخت فرو شده بود چنان‌که گفتی که می‌داند که چه خواهد بود (و سرانجام راوی به کنار می‌رود و پرده‌های نمایش به‌واسطهٔ توصیف جزئیات بالا می‌رود): روز شد و سلطان بار داد...علی و اعیان از این در سرای این باغ در رفتند...و سلطان بر تخت بود و...» (بیهقی، ۱۳۵۶: ۵۶-۶۳).

فاصله‌گذاری از طریق روایت در آغاز بر دار کردن حسنک

«فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حالِ بر دار کردن این مرد و پس به شرح قصه شد...(شرحی از خلقیات بوسهل زوزنی و نحوهٔ آوردن حسنک به بلخ و بحث‌هایی که

بر سر اعدام او شکل می‌گیرد توسط راوی ذکر می‌گردد تا به مجلس نمایشی دیوان می‌رسد و پس از آن اوج لحظات نمایشی در صحنهٔ بردار شدن حسنک شکل می‌گیرد): حسنک را به‌پای دار آوردند...و دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده‌اند و قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند...» (همان: ۲۲۱-۲۳۳).

فاصله‌گذاری از طریق روایت در آغاز فرو گرفتن امیر یوسف

«و فرو گرفتن این امیر به بلق بود و این حدیث را قصه و تفصیلی است که به‌ناچار بباید نبشت. امیر یوسف مردی بود سخت بی عائله و دم هیچ فساد نگرفتی...(شرحی از گذشتهٔ امیر یوسف و عروسی دخترش با محمد و...تا می‌رسد به شب نمایش ماجرا): امیر پاسی مانده از شب برداشته بود و در عماری ماده پیل بود و مشعل‌ها افروخته...» (همان: ۳۲۲-۳۲۷).

ب- فاصله گذاری در پایان نمایش

بیهقی در پایان نمایش‌های تراژیک خود ما را با واقعه تنها نمی‌گذارد، بلکه مانند راویِ نمایشِ دایرهٔ گچی قفقازی به روی صحنه می‌آید و نتیجهٔ اخلاقی خود را از نمایش اعلام می‌کند. این نتیجه‌گیری بین ما و پایان دردناک نمایش فاصله می‌اندازد و ما را با چشمی خِرد بین به زندگی باز می‌گرداند.

فاصله‌گذاری در پایان بازداشت علی قریب

این است حال علی و روزگار و قومش که به پایان آمد و احمق کسی باشد که دل در این گیتی غدّار فریفتگار بندد و نعمت و جاه و ولایت او را به هیچ چیز شمرد و خردمندان بدو فریفته نشوند... (همان: ۶۶-۶۷).

فاصله‌گذاری در پایان بر دار کردن حسنک

این است حسنک و روزگارش؛ و گفتارش ...این بود که گفتی مرا دعای نشابوریان بسازد و نساخت؛ و اگر زمین و آب مسلمانان بغصب بستد نه زمین ماند و نه آب...و هیچ سود نداشت. او رفت و این قوم که این مکر ساخته بودند نیز برفتند...و این افسانه-ای است با بسیار عبرت... (همان: ۲۳۴).

ج- فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ نقل داستان‌های فرعی

«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 شیوهٔ داستان‌گویی کهن ایرانی یعنی نقالی است» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۴۱). با بیان داستان‌های تمثیلی که شباهت تامی با تراژدی‌های محوری دارند ما تراژدی را به‌عنوان قاعدهٔ هستی ادراک می‌کنیم و در نتیجه با دانستن این امر که تراژدیِ مشاهده شده توسط ما نه اولین آن بوده و نه آخرین آن خواهد بود با آن راحت‌تر کنار می‌آییم و همین‌طور آن را در اسلوب تکرار شونده‌اش به قضاوت می‌نشینیم.

فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ داستان فرعی در بر دار کردن حسنک

بیهقی بعد از ذکر مرثیه‌سرایی مادر حسنک به داستان عبدالله‌ابن‌زبیر می‌پردازد و از این رهگذر صبر مادر حسنک را با مادر او مقایسه می‌کند.

مادر حسنک...گفت: بزرگا مردا که این پسرم بود! که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان...و بوده است در جهان مانند این که چون عبدالله زبیر...به خلافت نشست... (بیهقی، ۱۳۵۶: ۲۳۶).

فاصله‌گذاری به‌واسطهٔ داستان فرعی در فروگرفتن امیر یوسف

هر چند در پایانِ نمایش امیر یوسف با داستان تمثیلی‌ای مانند آن روبه‌رو نیستیم اما در عوض مورخ با ذکر داستان غلام او طغرل و نقش نظربازی امیر یوسف با او در دچار شدنش به نگونساری، ما را با همان قاعدهٔ اخلاقی داستان‌های تمثیلی روبه‌رو می‌سازد. در واقع در اینجا هم ما با نوعی روایت داستان در داستان روبه‌روییم:

پسر را در آغوش گرفت و بگریست ...و طغرل را گفت شاد باش ای کافر نعمت از بهر این ترا پروردم ...تا بر من چنین ساختی ...و سال دیگر...که از بلخ بازگشتیم، از راه نامه رسید که وی (امیر یوسف) بقلعت دروته گذشته شد...و قصه‌یی است کوتاه گونه، حدیث این طغرل، اما نادر است، ناچار بگویم و به سر تاریخ باز شوم (همان: ۳۲۸-۳۲۹).

نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌های تئاتری و سینما هر دو در صد سال اخیر از غرب به ایران وارد شده‌اند. تئاتر در آغاز ورود به کشورمان در عهد مشروطه نمایشی با اسامی غربی و مناسبات پسا رنسانسی دانسته می‌شد. سینما نیز در ایران بیشتر از آنکه به‌عنوان محملی برای درام ارسطویی و بازتاب ادبیات پارسی مدّ نظر قرار گیرد به‌عنوان ابزاری بصری در مقابل داستان‌گویی ادبیات کلاسیک تلقی شد. این داستان‌گریزی که شاید ریشه در سالیان متمادی سنت داستان‌گویی ایرانی داشته باشد یکی از دلایلی است که باعث شده است تا ارتباط محکمی بین تئاتر و سینما با ادبیات کلاسیک پارسی برقرار نشود. این در حالی است که متونِ نظم و نثر پارسی مملو از روایت‌های دراماتیک‌اند که به نمایشنامه-ها و فیلمنامه‌های زیبای تئاتری و سینمایی پهلو می‌زنند.

تاریخ بیهقی را می‌توان یکی از برجسته‌ترین آثار منثور پارسی از لحاظ ظرفیت‌های سینمایی و تئاتری دانست. ساختار داستان‌های تراژیک و پر تعلیق این اثر که به‌واسطهٔ توصیف جزئیات، نگاه انسانی مورخ به شخصیت‌ها و طراحی روشمند وقایع شکل گرفته است تا اندازهٔ زیادی مطابق نسخهٔ ارسطویی درام است و می‌توان در جستاری تطبیقی مواردی مانند مضامین تراژدی ارسطویی (پیش‌آگاهی، همرتیه، تعرف و کاتارسیس، پایان تراژیک داستان‌ها و ناعادلانه بودن مجازات) و الگوی ساختاری نمایش ارسطویی (خط سیر دراماتیک و ساختار سه پرده‌ای و وحدت‌های نمایشی) را در آن‌ها پی گرفت. البته غیر از نمایش ارسطوییِ وقایع، در این اثر به‌واسطهٔ حضور راوی و ترکیبِ نقل تاریخی با نمایش‌های دراماتیک، نوعی فاصله بین مخاطبان با جهان غمبار تراژدی ایجاد شده است؛ این فاصله‌گذاری‌ها (مانند فاصله‌گذاری راوی در آغاز و پایان داستان و فاصله‌گذاری از طریق ذکر داستان‌های فرعی)، علی‌رغم بعضی تفاوت‌های ماهوی با فاصله‌گذاری تئاتر برشتی، شباهت‌هایی شکلی با فاصله-گذاری روایی برشت دارد. تاریخ بیهقی یک داستان خامِ صرف برای اقتباس تئاتری نیست، بلکه هرگاه کارگردانی برای اقتباس به سراغ آن بیاید آن را اثری خواهد یافت که فراتر از جذابیت‌های داستانی، نیمی از راه یک کارگردان را در طرح جلوه‌های بصری و روایی نمایش طی کرده است.

منابع

اصغر زاده، محمد، حسین اسکندری و جهان دوست سبزعلیپور. (۱۳۹۱). *«تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی»*. ***ادب پژوهی***. ش ۲۲. صص ۶۵-۹۵.

براکت، اسکار. گ. (۱۳۸۹). ***تاریخ تئاتر جهان***. ج ۱. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. چ ۵. تهران: مروارید.

برشت، برتولت. (۱۳۵۷). ***زندگی تئاتری من.*** ترجمهٔ فریدون ناظری. تهران: انتشارات جاویدان.

برونیوس، تدی. (۱۳۸۵). *«کاتارسیس»*. ترجمهٔ مهدی نصیری. ***صحنه***. ش ۴۰ و ۴۱. صص ۳۳-۳۹.

بلخاری، حسن. (۱۳۹۲). *«بیست و چهارمین مجموعهٔ درس گفتارهایی دربارهٔ تاریخ بیهقی»*. ***کتاب ماه ادبیات***. ش ۷۶ (پیاپی ۱۹۰). صص ۹۶-۹۹.

بیهقی، خواجه ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۵۶). ***تاریخ بیهقی***. تصحیح علی اکبر فیاض. چ ۲. مشهد: دانشگاه فردوسی.

جولایی، احمد. (۱۳۸۹). ***قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی***. تهران: انتشارات افراز.

حسام پور، سعید. (۱۳۹۰). *«مقایسهٔ شگردهای داستانی در روایت بیهقی و تنوخی از ماجرای افشین و بودلف»*. ***پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)***. س ۵. ش ۱ (پیاپی ۱۷). صص ۱۷-۴۴.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۸۸). ***مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)***. چ ۳. تهران: انتشارات سروش.

خان‌محمدی، حسن. (۱۳۷۵). *«مضامین تصویری و نمایشی در تاریخ بیهقی»*. ***سینما تئاتر***. س ۳. ش۱۵. صص ۳۴-۳۶.

داوسن، س. و. (۱۳۸۶). ***درام***. ترجمهٔ فیروز مهاجر. چ ۳. تهران: نشر مرکز.

رضوانیان، قدسیه و علیرضا پورشبانان. (۱۳۸۹ الف). *«وجوه نمایشی تاریخ بیهقی»*. ***تاریخ ادبیات***. س ۳. ش ۶۵. صص ۱۲۰-۱۳۸.

_____. (۱۳۸۹ ب). *«نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی». **پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی**.* ش ۲. صص ۵۲-۶۸.

رضی، احمد. (۱۳۸۳). *«داستان‌وارگی تاریخ بیهقی». **نامهٔ فرهنگستان**.* س ۶. ش۳. صص ۶-۱۹.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). ***ارسطو و فن شعر***. چ ۷. تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.

سید حسینی، رضا. (۱۳۹۴). ***مکتب‌های ادبی***. چ ۱۹. تهران: نگاه.

شاپور، سعید. (۱۳۸۴). ***جلوهٔ دراماتیک قران کریم (با تکیه بر احسن القصص)***. تهران: نشر سوره مهر.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). ***انواع ادبی***. چ ۴. و ۴. تهران: نشر میترا.

شهریاری، خسرو. (۱۳۶۵). ***کتاب نمایش***. ج ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.

علیزاده، ناصر و منصور دلیر. (۱۳۸۹). *«بررسی قابلیت نمایشی افشین و بودلف». **نامه پارسی**.* ش ۵۴. صص ۶۵-۸۱.

فنائیان، تاجبخش. (۱۳۸۹). ***تراژدی و تعزیه (مقایسه)***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کادن، جی ای. (۱۳۸۷). *«درام، تراژدی و ملودرام»*. ترجمهٔ همایون میراحمر (نقل از فاطمه ضرب استجابی). ***صحنه***. ش ۵۶، ۵۷، ۵۸. صص ۳۸-۴۳.

گلی زاده، پروین و علی یاری. (۱۳۸۸). *«بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی». **جستارهای ادبی (ادبیات و علو م انسانی سابق)***، ش۱۶۶. صص ۷۰-۸۶

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک فرجام. چ ۲. تهران: انتشارات مینوی خرد.

لیچ، کلیفورد. (۱۳۸۸). ***تراژدی چیست؟*** ترجمهٔ هلن اولیایی نیا. اصفهان: نشر فردا.

مگی، برایان. (۱۳۸۹). ***سرگذشت فلسفه***. ترجمهٔ حسن کامشاد. چ ۳. تهران: نشر نی.

هولتن، اورلی. (۱۳۸۴). ***مقدمه بر تئاتر***. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. چ ۳. تهران: انتشارات سروش.

یاحقی، محمدجعفر.(۱۳۹۳). *«آیین بزرگداشت ابوالفضل بیهقی»*. خبرگزاری مهر. *http://www.mehrnews.com/news/1725442*.

یاری، منوچهر. (۱۳۸۰). *«ساختار شناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی»*. گردآوری فرهاد ساسانی. ***همکنش زبان و هنر***. تهران: انتشارات حوزه هنری. صص ۴۵-۶۸.