

تحلیل عناصر نمایشی شعر «رستم و سهراب» علیرضا شجاع‌پور و تطبیق آن با نقالی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷

کد مقاله: ۹۳۵۸۰

سام طاهری طاری^۱، یدالله آقاعباسی^{۲*}

چکیده

نمایش‌ها سازه‌های آغازین بنای فکری انسان بودند و همواره جریان زندگی انسان را با خود عجین کرده‌اند. نمایش در نتیجه ضرورت، برای پایه مطالعات بشر بنا شده که هیچگاه از انسان جدا نمی‌شود؛ انسان بدون نمایش یک موجود زنده است که عاری از شناختن آرمان و آرزوهای دیرینه است. در زندگی امروزی نیز، چه انسان بداند و چه نداند به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از نمایش استفاده می‌کند. گونه‌های متفاوتی از نمایش وجود دارد که انسان‌ها در کشورهای مختلف، تحت تأثیر آنان هستند. در ایران، نقالی یکی از نمایش‌هایی است که تأثیر بسیاری بر فرهنگ ایرانی گذاشته که شاید بتوان گفت اولین شکل نمایشی است. نگارنده در این پژوهش، به عناصر نمایشی، شعر رستم و سهراب علیرضا شجاع‌پور، نظیر: روایت، تغییر نقش، فاصله گذاری و ... پرداخته و تمامی این عناصر را با نمایش نقالی تطبیق می‌دهد. این پژوهش، ضمن تأکید بر اینکه انسان امروزی همچنان تحت تأثیر باورها و نمایش‌های کهن است، با روش تحلیلی-تطبیقی به عناصر نمایشی شعر رستم و سهراب می‌پردازد و نقاط اشتراک این شعر و هنر نقالی را بیان می‌کند. نتایج حاصل از پژوهش این است که علیرضا شجاع‌پور، از عناصر نمایشی بسیاری استفاده کرده و آن‌ها را در شعر خود جای داده؛ چنانکه شعر او سرشار از وجوه مختلف نمایشی است.

واژگان کلیدی: نقالی، روایت، نمایش، شاهنامه، شعر

۱- مقطع کارشناسی بازیگری دانشگاه باهنر کرمان

۲- استاد بازیگری دانشگاه باهنر کرمان (نویسنده مسئول)

زمانی که آدمی در لابه‌لای تاریخ می‌گردد؛ آتش نمایش او را می‌سوزاند. مبدا این آتش را نمی‌توان مشخص کرد، زیرا به زمان بی‌زمانی می‌رسد؛ به زمان اسطوره‌ای. می‌توان تاریخی درمورد تئاتر نوشت؛ اما آیا درمورد تاریخ نمایش می‌شود سخنی به میان آورد؟ زروان نیایش می‌کند و ناگهان شک تمام وجودش را می‌گیرد؛ ستیز با خود شکل می‌گیرد. هنگامی که اهورامزدا و اهریمن در درون زروان مکالمه می‌کنند و کنش اولیه اهریمن که شکافتن شکم زروان است، اتفاق می‌افتد؛ نمایش بین نیکی و شر آغاز می‌شود. اهورا، نیکی خلق می‌کند و اهریمن شرارت؛ این وضعیت ادامه می‌یابد تا دنیا به پایان رسد. انسان با نمایش متولد می‌شود؛ می‌میرد و بار دیگر متولد می‌شود. نمایش، زروان است؛ بارور می‌شود و بارور می‌کند؛ موجب تضادی کیهانی می‌شود و نیکی و شر، از آن متولد می‌شوند؛ این متولد شدن تغییری ایجاد می‌کند که همان تولد دوباره است. متبلور شدن نمایش در ماهیت هر فرهنگ، متفاوت است؛ گاهی مانند هند با رقص همراه است که شیوا آن را برای هر فرد واجب می‌داند؛ گاهی با اشک ریختن و بارور کردن یا زدن شاه و بیرون کردن او از شهر که بلاگردانی است ملعون. در ایران، نظیر این نمایش‌ها در جای‌جای فرهنگ‌های متفاوت، معمول بوده است. در آن دوره فضاها و معابر عمومی مانند میدان‌ها، سر گذرها، چهارسوق‌های بازار، سراها، کاروانسراها، حتی صحن مسجدها، زیارتگاه‌ها و ... مکان‌های نقالی بودند اما نقالی در زمان صفویه به آن شکلی که امروزه می‌شناسیم رونق گرفت و «اغلب در قهوه‌خانه‌ها برگزار می‌شده است.» (آیدنلو، ۱۳۸۸) در این دوره قهوه خانه نهاد فعالی در انتقال فرهنگ و ادب کهن ملی و مذهبی ایران به توده مردم بی‌سواد به شمار می‌رفت و در آموزش آداب زندگی گذشتگان اخلاق و منش پهلوانان و جوانمردان به افرادی که به قهوه‌خانه می‌رفتند نقش مهمی داشت. در دوران پیش از اسلام، داستان‌های اساطیری و جنگجویان وطنی نقل می‌شد، با ورود اسلام، داستان‌های گذشته هرچند کمرنگ‌تر اما همچنان جایگاه خود را حفظ کردند و نوع داستان‌های دیگری نیز وارد نقل‌ها شد؛ علاوه بر نقل داستان‌هایی از شاهنامه، نقل حماسی مذهبی که شامل داستان‌های مذهبی و روایات نبرد امامان، حکایت‌های اخلاقی مولانا و داستان‌های عاشقانه، از جمله لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نیز به آن اضافه گردید. همچنین داستان‌های شبه‌تاریخی ملی، شبه‌تاریخی مذهبی، داستان اسطوره‌ها، حماسه‌ها و داستان‌های شاهنامه روایت می‌شد. دوره‌های بعد با رونق گرفتن تعزیه‌خوانی از رونق نقالی کاسته شد اما همچنان در گوشه و کنار در میان عامه مردم خصوصاً کسانی که به کاروانسراها و قهوه‌خانه‌ها مراجعه می‌کردند، طرفدارانی داشت. معرکه‌گیران در میدان‌ها و قصه‌گویان هم در مساجد قصه‌های انبیا و پادشاهان قدیم را برای مردم بیان می‌کردند. شاهان صفوی به دلیل علاقه به تصویرگری، نگارگری و نمایش به این هنر بها دادند. پرده‌ها جز اصلی نمایش نقالی است؛ دستیار پر نقش و نگار یک نقال است که به داستان و شخصیت‌های آن شکل حقیقی می‌دهد. پرده‌های فراوانی در قهوه‌خانه‌ها نصب شد و نقالان زیادی پرورش یافت که از آنها حمایت می‌شد. نقالان را بر حسب چیرگی و تسلطشان به نقالی و نوع داستان‌هایی که می‌گفتند ستایش می‌کردند. گاه داستان‌های شاهنامه مد نظر بود، گاه داستان‌های تاریخی و افسانه‌ای مانند اسکندرنامه و گاه داستان‌های دینی مذهبی مانند حمزه‌نامه و حیدرنامه. اینکه داستان‌های سمک عیار، امیر ارسلان نامدار، شاهنامه و دیگر اساطیر پیشینیان در طول زمان حفظ شده و به ما رسیده است، مدیون نقالان است. هنر نقالی برای شروع نمایش یک داستان معمولاً با یک ورودی مشخص آغاز می‌شود و با توجه به اینکه داستان‌های ایرانی عامیانه یکی از بخش‌های اصلی روایت در نقالی است، هر نقال در نقل داستان، شیوه بیان خود را داشت. چست و چالاک بودن در بیان درک مجلس نقل و دریافت میزان ذوق و رغبت مردم آراستن نظم به نثر برای ملال انگیز نشدن نقل خواندن شعر با آهنگ و آواز شرح بیت‌های دشوار یادنامه سراینده شعر فاتحه خواندن و تکبیر گفتن نکاتی بود که نقال باید آن را رعایت می‌کرد.

مقالات و کتب بسیاری به تاریخ نقالی پرداخته‌اند که تعدادی از آن‌ها در پیشینه پژوهش آمده‌است. به این منظور، در این پژوهش لزومی ندارد که به تاریخ نقالی به صورت جزئی بپردازیم، نگارنده قصد ندارد مطالب تکراری را به کار گیرد و بیشتر، عناصر نمایشی و عملی آن مد نظر است که مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه، شعر رستم و سهراب شجاع‌پور با روش تحلیلی-تطبیقی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و با نمایش نقالی تطبیق داده می‌شود. آنچه ما از نقالی می‌خواهیم، پرده‌خوانی، روایت داستان‌ها دینی و حتی تاریخ نقالی به صورت جزئی نیست؛ بلکه بایستی عناصر اجرایی شاهنامه‌خوانی و تغییراتی که این عناصر پیدا کردند، بررسی شود تا با دقت بیشتری شعر رستم و سهراب را با آن‌ها تطبیق دهیم.

۲- پیشینه پژوهش

مقالات بسیاری در باب نقالی نوشته شده‌است. اکثراً درمورد تاریخ نقالی سخن گفتند یا روند حیات نقالی را تحلیل کردند؛ برخی از آن‌ها، از منابعی استفاده کردند که گزارش‌های زنده از نقالی را شامل می‌شود. سجاد آیدنلو (۱۳۸۸) در مقاله «مقدمه‌ای بر نقالی» ابتدا پیشینه مختصری درمورد نقالی شرح می‌دهد و سپس به جایگاه آن در میان مردم می‌پردازد. در این قسمت است که از گزارش‌ها بهره می‌گیرد و وابستگی مردم به نقالی و دلسوزی آنها به سهراب را ذکر می‌کند. در ادامه به روابط نقالی و ادبیات و آداب و آیین‌های آن می‌پردازد. نعمت‌الله پناهی (۱۳۹۵) در مقاله «روایت نقالان از داستان رستم و سهراب» به داستان

رستم و سهراب و سهراب کشتی در طومارها می‌پردازد، پس از بررسی آن‌ها یک طرح کلی از داستان رستم و سهراب می‌نویسد و رویکرد نقالان به این داستان را تحلیل می‌کند. در این پژوهش، داستان رستم و سهراب، ایپیزودیک شده و پس از بیان داستان، روش اجرای نقال در آن قسمت را تحلیل می‌کند. چیمن خوشنمای بهرامی و تیمور مالیم (۱۴۰۰) در مقاله «نوع و کارکردهای راوی در روایت‌های داستان «رستم و سهراب»» راوی و روایت را تحلیل و از دیدگاه افراد بارت، کایزر، ریمون کنان و... تعریف می‌کنند. این مقاله نیز مانند مقاله پیشین، ابتدا داستان رستم و سهراب را قسمت‌بندی می‌کند و کنش‌های آن‌ها را تحلیل می‌کند؛ سپس با طومارهای نقالی و راویان می‌سنجند. تاکید این مقاله -همانطور که از نامش پیداست- بر راوی و شکل روایت است. مقاله‌ای در مورد شعر رستم و سهراب علیرضا شجاع‌پور یا پژوهشی در مورد تحلیل عناصر یک شعر و تطبیق آن با نقالی مشاهده نشد.

هدف این پژوهش، کشف عناصر نمایشی شعر رستم سهراب است؛ با این کشف، می‌توان به ناخودآگاه یک شاعر معاصر پی برد که پر است از فرهنگ و ادبیات ایرانی. همچنین، می‌توان از این اشعار در نمایش‌ها استفاده کرد و فرهنگ ایرانی را هرچه پررنگ‌تر بر روی صحنه آورد و چنان‌آینه، انسان را به خودش نشان داد.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- نقالی و نقال

در ایران، وجود حکیم فردوسی، نجات‌بخش زبان پارسی بوده‌است. «از شیخ شلتوت استاد دانشگاه مصر پرسیدند: چه شد که با آن تمدن کهن که مصر را بود زبان خود را به فراموشی سپردید؟ پاسخ داد: برای اینکه شاهنامه نداشتیم، شاهنامه فردوسی، که زبانمان را ... حفظ کنیم و زنده بداریم». (شجاع‌پور، ۱۳۸۶) نقالی، جریانی فرهنگی است که از زمان‌های دور در جامعه ایران رواج داشته است؛ پایه و اساس آیین نقالی همان قصه‌گویی و روایتگری است. نقالی «نقل یک واقعه یا قصه است، به شعر یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع». (بیضایی، ۱۳۸۷: ۶۵) مردمی که پای نقل نقال می‌نشینند از درگیری‌ها و آشفتگی‌های روزمره بیرون می‌آیند و برای زمانی به دنیای اسطوره‌ای وارد می‌شوند؛ در داستان زندگی می‌کنند و در واقع زندگی قهرمان را تجربه می‌کنند. برخی به نقالی پرده‌خوانی نیز می‌گویند، چراکه نقال برای افسانه‌سرایی به تصاویر مرتبط با داستان که روی پرده‌های بزرگ رسم شده‌اند، اشاره می‌کند. متن نقالی می‌تواند شعر یا نثر باشد؛ در اکثر موارد داستان‌های شاهنامه و داستان‌های پهلوانان ایرانی و عبارات همچون پوریای ولی موضوع نقالی هستند و در بعضی موارد وقایع مذهبی همچون داستان عاشورا پرده‌خوانی می‌شود. نقالی‌ها اکثراً داستان‌های دنباله‌دار هستند، یعنی نقالی در یک جلسه به اتمام نمی‌رسد و مخاطب، روز بعد به ادامه داستان می‌نشیند. «در دوره شاه عباس اول قصه‌سرایی و شاهنامه خوانی به اوج خود رسید». (یوسف جمالی و اسحق نیاموری، ۱۳۹۰) با وجود اینکه بسیاری از مورخان وجود نقالی و دیگر اشکال نمایشی را به زمان هخامنشیان و حتی قبل تر نسبت می‌دهند، تاریخچه این آیین هنری و فرهنگی بسیار غنی است. عده‌ای ورود هنر نقالی را پس از اسلام می‌دانند اما داستان‌هایی همچون میترا، آناهیتا و سیاوش نشان‌دهنده عمر این هنر است. به همین دلیل، تاریخ قصه خوانی و نقالی گنگ است؛ زمانی که انسان‌ها به شکار می‌رفتند و با یک گاو میش به قبیله خود بازمی‌گشتند، از چگونگی شکار کردن می‌گفتند تا دیگران به پهلوانی آن‌ها افتخار کنند. می‌توان گفت که این داستان‌ها با غلو همراه بوده تا جلوه‌ای اسطوره‌ای پیدا کنند و اعمال خود را با اعمال خدایان یکی کنند تا از آنان شوند و مهر خدایان نیز شامل حالشان شود. در پیرنگ حیات نقالی، بالا و پایین‌هایی وجود داشته؛ گاه برای نقل و روایت داستان‌های شاهنامه و غصه خوانی و... گاه برای روایت داستان‌های دینی و جنگ بین فضایل‌خوانان و مناقب‌خوانان. «از اصلی‌ترین شاخه نقالی، شاهنامه‌خوانی است: موضوع آن وصف جنگاوری‌ها و دل‌آوری‌ها بوده و نقال با مهارت هنری خویش، غرور و شخصیت ملی حضار و شنوندگان را تقویت می‌کرده‌است.» (آزادفر، ۱۳۹۹: ۳۹-۳۸) شاهنامه‌خوانی کار آسانی نبود و شاهنامه‌خوانان معمولاً خود شاعر یا ادیب بودند.

نقال یکی از مهمترین بازیگران در تاریخ نمایش ایران است و به معنای نقل یا بازگو کردن داستان است. به این دلیل او باید مهارت سخنرانی و بی‌وقفه سخن گفتن داشته باشد. نقال شخصی است که این داستان را تعریف می‌کند و به توانایی‌های خاصی نیاز دارد. به عنوان مثال، نقالان داستان‌هایی از حماسه‌های قومی، ملی، دینی و واقعه‌های تاریخی شبه‌تاریخی و مذهبی را با کلامی سنجیده و آهنگین و بیانی گرم و رسا در میان جمع مردم و در فضاهای عمومی یا محفل‌های خصوصی، نقل و روایت می‌کنند و در نقل داستان‌ها و بازنمایی واقعه‌ها و القای رخداد‌های هیجان‌انگیز استعداد و هنر فراوانی داشتند. نقال باید بتواند متن‌ها و شعرهای طولانی مانند اشعار فردوسی را حفظ کند و به خاطر بسپارد، با دستگاه‌های موسیقی آشنا باشد و فی‌البداهه با آهنگ خاص سخن بگوید و به صدای خود فراز و فرود بدهد چنانچه مخاطب را به شوق و هیجان وارد دارد و شنیدن نقالی را برای او جذاب سازد. او از زاویه دید سوم‌شخص به تمام داستان می‌نگرد و چیزی از دید او پنهان نمی‌ماند، اما آنچه مهم است را به مخاطب نشان می‌دهد. نقال معمولاً لباسی ساده بر تن می‌کند که گاهی این لباس با کلاه یا کت‌های زرهی در طول اجرای برنامه برای بازگو کردن صحنه‌های نبرد همراه می‌شود. برخی از نقال‌ها لباس‌های اصیل و سنتی ایرانی که به اقوام مختلف تعلق دارد می‌پوشند و در انتخاب نوع پوشش خود به داستان نیز توجه می‌کنند. در این میان نیز عده‌ای ترجیح می‌دهند با لباس‌های معمول خود نقالی

کنند. هر نقال یک چوب در دست دارد که باتوجه به پیرنگ داستان و در قسمت‌های مختلف آن به شمشیر، شلاق یا چیزهای دیگر تبدیل می‌شود. «موضوع اصلی در نقالی ایران، عمدتاً بر مبنای دین زرتشت و مرتبط با محور اصلی این دین، یعنی جنگ دایمی بین خیر و شر بود» (بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۵۲) نقالی فرهنگ ایرانی است که به شکل نمایش در آمده‌است. «شاهنامه خوانی از یک سو قصه خوانی است که در آن شاهنامه را نیز مثل قصه امیر حمزه و سایر قصه‌ها به آداب خاصی می‌خواندند.» (آقاعباسی، ۱۳۹۱: ۱۷۴) در واقع نقل داستان‌ها و قصه‌های شاهنامه نشان می‌دهد که روایت در قصه خوانی یک دایره بزرگ است و شاهنامه خوانی در دل آن قرار دارد. در شکل اجرایی نیز تفاوت خاصی میان این دو وجود ندارد: «از نظر حرکت نیز چندان تفاوتی بین قصه‌خوانی و شاهنامه‌خوانی نیست» (همان) شاهنامه، اثری حماسی است. در شاهنامه‌خوانی می‌بایست نقال هم آن شکل غلو آمیز رزم پهلوانان و ویژگی‌های فراانسانی و اسطوره‌ای را حفظ کند تا مخاطب، تحت تأثیر قرار گیرد و با نقال همراه شود. گاهی نقالان، برای تأثیرگذاری عاطفی از ترفندهایی استفاده می‌کردند مانند: «برداشت آزاد، تکمیل و تغییر بخش‌های مختلف آن بازتاب دریافت نقال است از آنچه مبهم و مغفول مانده.» (دوستخواه، ۱۳۹۰: ۱۲۶) حرکات و استفاده صحیح از بدن و بیان، پیوندی میان مخاطب در دنیای مادی و اساطیر در دنیای اسطوره‌ای ایجاد می‌کند؛ دنیای اسطوره‌ای دنیایی است که مخاطب و نقال با وجود هم می‌سازند. «داستان‌گو با مشارکت فعال یکدیگر دنیایی خلق می‌کنند که بر اساس تصاویر خیالی بنا شده‌است و در واقع، گفتن و شنیدن داستان، آفرینشی دوجنبه است.» (شیخ مهدی و همکاران، ۱۳۸۵) گاه مردم حضور این دنیا را در دنیای مادی خود بیشتر می‌کنند و روایاتی متفاوت از اساطیر دارند: «در یک روایت مردمی، رستم خون سهراب را روی تپه‌ای ریخته و رنگ خون او روی تپه باقی مانده است. این تپه سرخرنگ که قلات نام دارد، در مغرب کوه قلعه سفید ممسنی فارس است.» (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۱۴۲) نقال مرکز پیوند این دو دنیا است؛ او بایستی این پیوند را به گونه‌ای حفظ کند که دو دنیا باهم درآمیزند و تماشاگر از مرگ سهراب، بمیرد و در دنیای اسطوره‌ای متولد شود. آمیزش این دو دنیا همان چیزی است که در نمایش‌های شرقی و به‌خصوص ایرانی به فراوانی می‌یابیم. علاوه بر نقالی، در تعزیه و حتی سیاه بازی هم می‌توان این پیوند را یافت. در سیاه بازی شخصیت سیاه که از اسطوره سیاوش گرفته شده، به شکلی روزمره و رند در می‌آید و با زیرکی دیگران را دست می‌اندازد. این بی حرمتی به اسطوره نیست، بل دنیای نمایش ایرانی است که با دنیایی فراتر آمیخته و جدایی ناپذیرند؛ آمیختگی‌ای که در ادبیات و اشعار بزرگان ایران، مانند خیام وجود دارد. در تعزیه یا نقالی، که جنگ، مظلومیت و مرگ وجود دارد، تأثیر بر مخاطب بیشتر است، اما این بدان معنا نیست که مخاطب فراموش کند که در دنیای خودش است؛ نقال، گاهی می‌بایست به مرز مخاطب و حتی خودش را یادآوری کند، همانطور که شبیه‌خوانان تعزیه؛ به اصطلاح بایستی از فن فاصله‌گذاری استفاده کند تا اتفاقات ناگوار رخ ندهد. گاهی پیوند این دو دنیا و عدم مدیریت آن، منجر شده که یک نقال فرزند خود را به قتل برساند یا مردم، نقال را به دلیل کشتن سهراب، تهدید کنند یا کتک بزنند و اتفاقات از این قبیل. (آیدنلو، ۱۳۸۸) «نقالی با موسیقی همراه بوده. بعداً، به دلیل منع موسیقی و اینکه اشک‌ریزی‌های نقل‌ها ثواب محسوب می‌شده، نقالی را با داستان‌های غمگین و سوگواری مخلوط کردند ولی گاهی بعد از ریختن اشک تنبور می‌زدند و شعر می‌خواندند» (رازی به نقل از ابن قتیبه، ۱۳۹۰: ۳۰) مانع‌های بسیاری در مقابل نقالی قد علم کردند، نه تنها منع موسیقی بلکه سید نعمت‌الله جزایری شنیدن قصه‌های رستم را نیز گناه و عبادت شیطان شمرده مگر برای رفع ملال و بدست آوردن نشاط برای مطالعه و آمادگی برای طاعت الهی. (آیدنلو، ۱۳۸۸) نقال‌ها، هر داستان‌را، به یک شکل روایت نمی‌کنند و تکرار روایت وجود دارد. «آن‌پیچ از متخصصان نقالی‌شناسی معتقد است که نقالات در طول‌ها سرفصل‌های داستان‌ها را می‌نوشتند و جزئیات را به هنگام بیان شفاهی از حافظه می‌گفتند و هر بار می‌توانستند عناصر روایت را تغییر دهند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۳) اما تقریباً همه نقال‌ها مراحل را طی می‌کنند؛ مراحل نقالی این چنین است: «الف- مقدمه: ۱- بسم الله ب- شعر و شروع داستان: ۱- شعر ۲- خلاصه داستان روز قبل ۳- ادامه داستان ۴- پایان داستان ۵- روضه ۶- پایان روضه که با گریه و گاه شیون همراه است.» (رازی، ۱۳۹۰: ۸۳) نقال فردی مذهبی است که با بسم الله سخن خود را آغاز می‌کند و آیین‌ها و آدابی نیز بجا می‌آورد؛ داستان روز قبل را روایت می‌کند که مانند آنچه گذشت قسمت پیشین سربال‌های امروزی است. این چنین مخاطب به یاد می‌آورد که چه اتفاقاتی افتاد و حال با ادامه داستان همراه می‌شود. نقال همچنین، در میان نقالی کردن، از آرزوها، خواستن‌ها و نخواستن‌ها مردم سخن می‌گفته که در واقع حرف دل مردم بوده‌است، حتی «یادآوری موضوعات اخلاقی و نکات اندرزی در میان داستان برای شنوندگان بوده‌است و آن سرگرمی و راهنمایی معنوی را توأمان در نظر داشتند» (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۵۰) پس از آن که داستان به پایان رسید، نقال، روضه‌خوانی می‌کند؛ به این شکل که اگر داستان رستم و سهراب در میان بود، برای سهراب زاری می‌کردند که این عزاداری هم آیینی بوده‌است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش ایرانی را می‌توان در ساختار اپیزودیک و روایت در روایت، همچنین نداشتن روابط علی و معلولی و شکل روایت به‌جای طرح و توطئه یافت. استانزل با توجه به نظریه دست‌ورزبان گشتاری چامسکی اعتقاد دارد شکل‌های مختلف راوی تنها در روستاها وجود دارد و در روند تولید و خلق داستان نقشی ندارد. از دید ژان ریکاردو، روایت و راوی تفکیک ناپذیرند. (اخوت، ۱۳۹۲: ۹۳-۸۸) روایت در روایت نیز از ویژگی‌های نمایش ایرانی است که شاید بتوان گفت اگر این ویژگی وجود نداشت نقالی هم وجود نداشت و نقالی و فن روایت در روایت، جدایی ناپذیرند. نقال، از زبان خود داستان را روایت می‌کند و زمانی می‌رسد که رستم و یا شخصیت دیگری در آن روایت، روایت می‌کند.

بهره‌گیری نقال از شگرد خاص «روایت در روایت»، بیش از هر چیز اهمیت و توانش حوادث فرعی را در ساختار «طومار جامع نقالان» نشان می‌دهد، تا آنجا که این حوادث نه تنها زاید نیستند، بلکه در بیشتر مواقع کنش و ساختمان اصلی وقایع در آن نهفته است. (نیکخو و جلالی پندری، ۱۳۹۶)

خانواده، نزد ایرانیان محبوبیت بسیار داشته، زندگی آنان -مانند دیگر کشورهای شرقی- جمعی بوده و فرزند نزد خانواده بسیار محبوبیت داشته، گرچه «بن‌مایه تراژیک» کشته شدن پسر توسط پدر» در اغلب حماسه‌های جهان تکرار شده است». (خالقی مطلق، ۱۳۶۱؛ یاحقی، ۱۳۶۸) اما تاثیرگذاری آن به قطع در کشوری مانند ایران بیشتر است. این دلیل به تنهایی منجر شده بسیاری از شخصیت‌ها یا داستان‌هایی ساخته شود که نقالان آن‌ها را نمایش بدهند. از این شخصیت‌ها می‌توان به فرزندان و فرزندزادگان رستم اشاره کرد که داستان‌های آنان به مانند سهراب تراژیک و غم انگیز نیست.

«گوی که نقالان -شاید به دلیل محبوبیت رستم و سهراب- به عمد کوشیده‌اند تقریباً همه فرزندان و فرزندزادگان رستم را به زور آزمایی باهم بکشاند و البته مطابق با خواسته همه شنوندگان، سرانجام نیز، آنها را -برخلاف روایت فردوسی- با یکدیگر آشنا و همراه سازند تا تراژدی سهراب تکرار نشود.» (آیدنلو، ۱۳۹۰)^۱

مرگ سهراب چنان غم‌انگیز بوده که روضه‌خوانی برای او فایده‌ای نداشته؛ دل مردم چنان برای سهراب می‌جوشیده، که گاه نقال را تهدید می‌کردند که سهراب را نکشد و گاه به او هدیه می‌دادند. اما انگاری بازهم نام سهراب که می‌آمده، مردم به یاد داستان اصلی می‌افتادند؛ به همین دلیل است که داستان‌هایی ساخته شد که برای مردم، به مانند نوشدارو عمل کند و غم مرگ سهراب را از بین ببرد؛ نوشدارویی که هرگز به خود سهراب نرسید. به عنوان مثال مرگ فرزندان دیگر رستم اتفاق نمی‌افتد و یا «در روایتی می‌بینیم که کاووس از نوشدارو ندادن به سهراب پشیمان است و خود را گناهکار می‌داند. به همین دلیل است که دیگر سهرابی نیست که در کنار رستم بجنگد و کاووس را رهایی بخشد». (طومار کهن جهانگیرنامه، ۱۳۷۵: ۱۴۶) مردم با این داستان‌ها آرام می‌شدند؛ پشیمانی کی‌کاووس برایشان حکم حقی را داشت که گریبان گناهکاری را می‌گیرد. یا در روایتی از بانو گشسب می‌بینیم که رستم زنی به نام گل‌اندام داشت و فرزند اول آن‌ها سهراب بود. رستم، نزد گل‌اندام زاری می‌کند که دوسال است سهراب مرده و ما فرزندی نداریم. گل‌اندام نیز با گریه با او سخن می‌گوید: کاش به تنها پسرمان ظلم نمی‌کردی، خداوند از ما خشمگین است که فرزندی به ما نمی‌دهد. رستم قربانی‌های فراوان می‌کند، نیایش می‌کند و آیین به جا می‌آورد تا خداوند او را بخشاید. سروش نزد او می‌آید و از گناه بزرگ او سخن می‌گوید؛ سپس به او خبر می‌دهد که اگر خداوند تو را بخشید باران فراوان می‌بارد و تو دارای فرزند می‌شوی. رستم همچنان هر روز به چشمه می‌رود و نیایش می‌کند، تا اینکه سروش به خواب او می‌آید و به او می‌گوید تیشتر را از تیر باز کن و آن را قربانی کن تا خداوند تو را بخشاید و به تو فرزندی بدهد. پس رستم چنین می‌کند و باران فراوان می‌بارد؛ سپس پس از نه ماه، بانو گشسب، دختری زیبا به دنیا می‌آورد که به دلیل بزرگ بودن بیش از اندازه گوش‌های آن دختر، او را بانوگشی می‌نامند... (ریاحی زمین و جباره ناصرو، ۱۳۹۰: ۱۵۰-۱۴۹) در این روایت، بخشیده شدن رستم از سوی خداوند را می‌بینیم که در واقع نوعی آشتی میان مردم و رستم است. زمانی که گل‌اندام می‌گوید: «کاش چنین ظلمی بر پسرمان نمی‌کردی» در واقع حرف مردم را می‌زند و از رستم گله می‌کند. حال که خدا از این اشتباه رستم صرف نظر کرده، مردم هم چنین می‌کنند و باز او را می‌پذیرند. شاهنامه‌خوانی چنان همه‌گیر بوده که حتی بانوان نیز به آن علاقه نشان می‌دادند؛ امروزه، ساقی عقیلی، آرام قاسمی در ایتالیا و یا افرادی مانند فاطمه حبیبی‌زاد، معروف به گردآفرید که شاگرد مرشدهای بزرگی مانند ولی‌الله ترابی بوده، در آمریکا فعالیت می‌کند. در شاهنامه فردوسی، در زمان ساسانیان زنی به نام آزاده وجود دارد که در حضور بهرام گور نقالی انجام می‌داده است؛ این سندی از قدمت تمایل زنان به نقالی می‌باشد.

۲-۳. عناصر نمایشی شعر رستم و سهراب

مضمون این شعر از این قرار است که شاعر، رستم را در خواب می‌بیند؛ نبرد و داستان رستم و سهراب را روایت می‌کند و به این نکته اشاره می‌کند که سهراب در پی صلح بود اما رستم او را تحریک به جنگ کرد. سوال اصلی او این است: رستم، چرا سهراب را کشت و او را نشناخت. رستم به او پاسخ می‌دهد که از ابتدا می‌دانسته که هم نبردش سهراب است و حتی در اوایل رزم، به سهراب یاری می‌رساند تا پدر را بکشد؛ اما پس از اینکه سهراب او را از جا می‌کند و می‌خواهد به زمین بزند. رستم؛ همه چیز، اعم از خاک ایران و درفش کاویانی را واژگون می‌بیند و متوجه می‌شود که این جنگ بین ایران و توران است نه رستم و سهراب، به همین دلیل سهراب شکست می‌دهد و خنجری را در شکم او فرو می‌کند:

«من به شام بزم پیش از رزم / از شکاف خیمه تورانیان در خطه ایران / دیدم آن گرد دلاور را... بی زره بر تن / دیدم آری مهره منظور در دریای بازویش شناور را»

البته این با داستان شاهنامه نمی‌خواند و شاعر می‌خواسته که به گونه‌ای داستان را تغییر دهد تا رستم، وطن‌پرست باقی بماند نه کسی که بابت کشتن فرزندش مورد بدبینی قرار گیرد؛ چنانکه نقالان می‌کنند. در شاهنامه، همان نشناختن پسر توسط پدر است

۳- وارد شدن شخصیت‌های مذهب شیعه به نقالی، ساخت شخصیت‌های جدید توسط نقالان مانند سیه‌رنگ که فرزند دیو سپید است، همچنین جابجایی اشخاص داستان‌ها از نکات دیگری است که آیدنلو در این مقاله به آن‌ها پرداخته است.

که داستان را چنان غم‌انگیز می‌کند، بالتبع آن می‌توان این شعر را اقتباس از داستان رستم و سهراب دانست؛ همانگونه که بیضایی، ضحاک را انسانی خوب جلوه می‌دهد و تبدیل شدن او به ضحاک را دلایل دیگری می‌داند، شاعر نیز حق را به رستم می‌دهد زیرا این جنگ میان رستم و سهراب نیست بلکه بین توران و ایران است؛ همچنین رستم را در تمامی داستان‌های شاهنامه (پس از گذر از هفتخوان که در سفر قهرمان و آشناسازی قابل تحلیل است) در تمامی جنگ‌هایی که ایران تهدید می‌شود، حضور پررنگ دارد و در واقع اوست که زمانی که گیو، طوس، گودرز و... توانایی مقابله ندارند، در میدان ظاهر می‌شود و ایران را نجات می‌دهد. شاید شاعر به دلیل این ویژگی رستم است که اوج فداکاری او را در داستان رستم و سهراب گنجانده است. شعر با روایت رو به رو می‌شویم:

«خواب می‌دیدم، خواب می‌دیدم که رستم بود و من بودم»

شاعر (شاعر در این شعر همان نقال است) چنان روایت می‌کند که نقال، داستان‌های شاهنامه را؛ اما قبل از ورود به تطبیق این شعر با شکل اجرایی نقالی بایستی گفت که یک تفاوت اساسی میان طومارهای نقالی و این شعر وجود دارد: نقال به عنوان دانای کل نیست و خود تبدیل به یک نقش شده که در داستان حضور دارد، هرچند که نقش رستم و سهراب را نیز بر عهده دارد. نقال اتفاقاتی که افتاده را روایت می‌کند. شاعر، در این شعر از شخصیت‌های رستم و سهراب بهره می‌گیرد و حتی به شکل روایت نمایش ایرانی، روایت می‌کند:

«بارها خواندم که سهراب ندا سر داد / مهربان و نرم و آهنگین / رزم را بگذار، بزم را بنشین»

گرچه نقال، خود خشمگین است اما لحن سهراب را مشخص می‌کند؛ مهربان و نرم و آهنگین. سپس وارد نقش سهراب می‌شود و با لحن او مابقی شعر را نقل می‌کند. زمانی که نقش آفرینی سهراب پایان می‌یابد باز هم به نقش قبلی باز می‌گردیم:

«باز کن از ابروانت چین / رزم را بگذار، بزم را بنشین / باز گفتم با تهمتن: راستی سهراب در دلش مهر تو جوشان بود»

این تبدیل شدن به نقش‌ها و شکل روایت؛ شکلی است که در نقالی اتفاق می‌افتد و چه بسا کاملاً نمایشی است. در نقالی نیز، نقال به عنوان راوی عمل می‌کند و گاه در نقش رستم، گاه سهراب و... اعمالی را به نسبت هر کدام انجام می‌دهد؛ با صداها و فیزیک مختلف هر نقشی که ایفا می‌کند. حتی در قسمتی از شعر به جای مخاطب سخنی گفته می‌شود:

«هرکس این داستان را خواند / با دلی خونین به رستم تاخت / کاو چرا سهراب را نشناخت»

در نقالی نیز این کار انجام می‌گیرد و شاید بتوان آن را با اشک ریختن شبیه خوانان (حتی مخالف خوانان) در تعزیه مقایسه کرد تا مخاطب روح خود را احساس کند و از اینکه احساساتش را می‌فهمند آرام بگیرد، اینگونه است که مخاطب خود را در نمایش می‌بیند. در ادامه، تغییر نقش به رستم را می‌بینیم:

«رستم اما گفت می‌دانستم از آغاز / که آن برو بازوی سهراب است»

حال رستم است که روایت می‌کند و داستان را جلو می‌برد. رستم با خودش کشمکش دارد؛ که خودش بایستی زنده بماند یا پسرش، سهراب. اما این کشمکش در طول صحبت‌های رستم نهفته و کمرنگ است؛ او از ابتدا با سهراب کشمکشی ندارد:

«صبح فردا، دست از جان شسته در آوردگه سهراب را دیدم / رستم و سهراب را که آیا کدامین بیش باید زیست / از هم در کفه انصاف سنجیدم / با بهای جان خود این بار زندگی را، زنده بودن را به آن فرزند، دیگر بار بخشیدم»

علاوه بر حضور دو اسطوره ایرانی در این شعر، یکی از مهم‌ترین تفکرات ایرانیان در شعر آمده‌است که ارتباط مخاطب را با ناخودآگاه جمعی او بیشتر خواهد کرد. در این قسمت؛ نقال، رستم و سهراب سخنی نمی‌گویند و این حرف‌ها از زبان نقال است که پند می‌دهد و نقشی ایفا نمی‌کند، بلکه واقعیت زندگانی را در داستان گنجانده و نتیجه‌ای جزیی می‌گیرد.

«هیچ کس تا جاودان در پهنه گیتی نخواهد زیست / در جهان از پادشاه و گرد پهلوان و پهلوان‌افکن چند روزی آشیان دارد / زیستن را هرکسی چندی زمان دارد.»

باز به رستم بازمی‌گردد؛ رستم در پایان تصمیم خود را می‌گیرد و خواستار پیروزی سهراب در این نبرد است؛ اما این پایان کشمکش رستم با خودش نیست. در ادامه، رزم رستم و سهراب توسط رستم روایت می‌شود:

«تا چو دستش بر کمر گاهم رسید، از جا چو کاهم کند / از فراز دست او چون سرنگون بر خاک غلطیدم / وای بر رستم / وای بر رستم / درفش کاویان را واژگون دیدم»

در شاهنامه‌خوانی، نقال همزمان که روایت می‌کند، بازی می‌کند که این از فنون نمایش ایرانی است و در اکثر نمایش‌های ایرانی این دو عنصر یعنی بازی و روایت در کنار هم قرار دارند. نقال در حال نقل قسمتی که سهراب در کشتی اول رستم را زمین می‌زند، نقش سهراب را بازی می‌کند و حرکات بدنش چنان است که انگاری رستم را بلند کرده و زمین می‌زند و در آن واحد تبدیل به رستم می‌شود که افتاده بر زمین، درفش کاویان را واژگون می‌بیند. نقش دیگری هم در شعر حضور دارد که مانند ایزد سروش یا دثنا که بیدار می‌کنند و همراه با آگاهی از خواب غفلت می‌رهانند است اما این ندا از درون پهلوان است که از این حیث بیشتر شبیه به دثنا است.

«در سکوت مرگبار دشت / هوشدارویی به مغز استخوانم ریخت / بر سرم فریاد زد بی‌تاب / پهلوان بیدار شو از خواب...»

پس می‌توان در این قسمت با هم کشمکش رستم با خودش را دید؛ اما این بار تصمیم می‌گیرد که سهراب را از پای درآورد که در پایان شعر اتفاق می‌افتد. در ادامه اما، کشمکش در میان رستم و سهراب است. تضاد میان رستم و سهراب و شکل روایت نمایش

ایرانی، این شعر را در قامت اجرا تبدیل به یک طومار نقالی می‌کند. نبود زمان طبیعی در نقالی که نمونه آن ذکر شد؛ در این شعر نیز وجود دارد. رستم در فکر است و آنچه در کشتی اول، در درونش رخ داده را روایت می‌کند و ناگهان او را در کشتی دوم می‌بینیم و سپس مرگ سردار توران توسط سردار ایران را.

«پیش از آنکه تیغ سهرابم بدرانند جگر در کشتی اول / خود تهمتن را به دست خویشتن کشتم / در دل پیکار ... رستم و زنهار / صبح فردا ... کشتی دوم / تا دهم درس وطن خواهی دلبران را / خنجر سردار ایران چاک می‌زد سینه سردار توران را»

شاید بایستی سید این شعر را پس از اینکه تمام داستان رستم و سهراب را نقل کرد، نقل کند تا به همراه مرتضی چنان فاجعه‌ای را رقم نزنند. مرتضی در داستان «شب سهراب کشان» بیژن نجدی، جوان لالی است که در شب نقالی، در قهوه‌خانه به پای نقل نقل (سید) نشسته است. سید زمانی که می‌بیند مردم بی‌قرار شدند و منتظر مرگ سهراب هستند، داستان را تا زمانی نقل می‌کند که سهراب در کشتی اول رستم را زمین می‌زند. مردم به خانه می‌روند اما مرتضی که برای اولین بار داستان رستم و سهراب را می‌شنیده، به قهوه‌خانه باز می‌گردد و پرده‌ای که سید از روی آن نقل می‌کرده را باز می‌کند. مرتضی ناتوان در صحبت کردن، نمی‌تواند ادامه داستان را ببرد و سید پرده را از دست او می‌کشد، کشمکش برقرار می‌شود و ناگهان فانوسی می‌افتد و هر دو در آتش می‌سوزند. (نجدی، ۱۳۹۲: ۳۵-۴۶) اگر به کشمکش‌ها بنگریم، نقال با رستم، رستم با خود و سهراب کشمکش دارد. این یعنی در هر قسمت از این شعر تضاد میان شخصیت‌ها وجود دارد. «چند ویژگی اصلی را می‌توان در تعریف نقالی بازشناخت؛ مانند جنبه نمایشی، روایت‌گری، داستان‌گویی، مخاطب، گفتار، حالات و حرکات، داستان تاریخی یا غیر تاریخی، منظوم یا مثنوی بودن.» (دری و همکاران، ۱۳۹۷) اگر مخاطب وجود داشته باشد و نقل این شعر با ژست و حرکت همراه باشد، این شعر می‌تواند تبدیل به یک نمایش شود؛ نمایشی که خلاصه قسمت شب قبل آن داستان کشته شدن سهراب توسط رستم است؛ متنی که شاید مرهمی برای مخاطبی باشد که از مرگ سهراب خسته شده و رستم را سرزنش می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین عناصر نمایشی شعر رستم و سهراب شکل روایی این شعر است که به تیاتر دایجسیس نزدیک است و شکلی در واقع شکل روایی دارد همانطور که در نقالی با نقل داستانی طرف هستیم، در شعر نیز چنین است.

روایت در این شعر شکل روایت در نمایش ایران را دارد به گونه‌ای که زمان که رستم می‌گوید: تا چو دستش بر کمر گاهم رسید، از جا چو کاهم کند/ از فراز دست او چون سرنگون بر خاک غلطیدم/ وای بر رستم/ وای بر رستم/ درفش کاویان را واژگون دیدم

همزمان نقش رستم بازی می‌شود و روایت و نمایش باهم در می‌آمیزند. رستم عمل می‌کند و عمل خود را شرح می‌دهد. - تغییر لحن شاعر مشخص شده که در نقش سهراب و رستم به شکلی متفاوت از نقل می‌کند و از منظر دیگر نقش‌ها به موضوع نگریسته می‌شود؛ در واقع می‌توان گفت که بازی می‌شود؛ به همان شکلی که نقال تغییر نقش می‌دهد و نقش‌های متفاوت را ایفا می‌کند.

- دیدگاه مخاطب نسبت به موضوع بیان می‌شود: «هرکس این داستان را خواند/ با دلی خونین به رستم تاخت/ کو چرا سهراب را نشناخت.» شاید بتوان گفت هر چند مخاطب سخنی نمی‌گوید اما دیدگاه آنان نسبت به موضوع بیان می‌شود و شاید به همین دلیل از درد آنان کم کند و دلشان آرام گیرد. این چنین همراه می‌شوند و خود به دنبال پاسخی هستند که قرار است از رستم بشنوند.

- پیوند دنیای اسطوره‌ای و دنیای مادی انسانی، از ویژگی‌هایی است که در نقالی مشاهده می‌کنیم. نقال از پهلوانی بزرگان و اسطوره‌ها می‌گوید و دنیای آنان با دنیایی که مخاطب در آن حضور دارد، پیوندی پیدا می‌کند. در شعر هم می‌بینیم که شاعر (در این شعر، نقال) نیازی به پیوند دادن این دو دنیا ندارد، خودش تنهاست؛ به همین دلیل خود را در دنیای اسطوره‌ای می‌یابد اما همچنان نقل می‌کند، این ذات نقال است؛ حتی در دنیایی دیگر هم پیوند خود را با دنیای مادی حفظ می‌کند.

- زمان در این شعر معنایی ندارد؛ چنانچه در نقالی معنایی ندارد. نقال می‌گوید که سهراب سوار رخس شد و به سوی کیکاووس رفت، در همان لحظه رستم را مقابل کیکاووس می‌بینیم؛ در مقابل، زمانی که جنگ میان رستم و سهراب در می‌گیرد، با توصیفات زیاد و با آب و تاب بسیار نقل می‌شود. این بدان معناست، زمانی که مرشد نقل می‌کند که سهراب کف گرگی به رستم می‌زند و یا در دستان رستم گیر می‌افتد، غلو در نقالی زمان این رویداد را کش می‌دهد. در شعر، رستم در حال روایت کردن کشتی اول است که خاک ایران را واژگون می‌بیند و این صحنه چنان هوشدارو برای او عمل می‌کند. به حال خود افسوس می‌خورد و ناگهان کشتی دوم را نقل می‌کند.

- از ویژگی‌های نمایشی دیگر نقالی، تکرار در روایات است، همانگونه که بعضی از نقالان رستم و سهراب را با یکدیگر آشنا می‌کردند یا تغییرات دیگری در داستان می‌دادند، شعر شجاع‌پور نیز با داستان رستم و سهراب متفاوت است. شاعر انگاری باز پرس است و رستم متهم؛ رستم اما می‌داند که سهراب پسر اوست اما چون سردار توران است او را می‌کشد. این از تغییراتی است که شاعر (نقال) به داستان داده تا پهلوانی و وطن‌پرستی رستم را پررنگ‌تر جلوه دهد.

با توجه به دلایل ذکر شده؛ می‌بینیم که شعر رستم و سهراب کاملاً نمایشی است و مانند طومار نقالی عمل می‌کند. روایت می‌کند و در نقش‌های دیگر می‌رود؛ لحن را تغییر می‌دهد و همزمان با روایت نمایش می‌دهد. شکلی که ما با آن طرف هستیم هرچه بیشتر این شعر را به نمایش ایرانی نزدیک می‌کند و بعدی فراتر از یک شعر دارد و آن شعری دراماتیک است. منتها این شعر دراماتیک، در شعر رستم و سهراب شجاع‌پور، حرف مردم را گل‌اندام نمی‌زند؛ بلکه نقالی چنین می‌کند که بارها سهراب را کشته است.

منابع

- ۱) اخوت، احمد (۱۳۹۲)، «دستور زبان داستان»، چاپ سوم، اصفهان: فردا
- ۲) آزادفر، محمدرضا (۱۳۹۹)، «شگردنامه نقالی»، تهران: نشر غنچه
- ۳) آقاعباسی، یدالله (۱۳۹۱)، «دانشنامه نمایش ایرانی»، تهران: قطره؛ کرمان: دانشگاه شهید باهنر (کرمان)
- ۴) انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، «فردوسی‌نامه (روایات سیاوش، بیژن و منیژه و سام‌نامه از طومار مرشد حسین کاشانی)»، جلد ۲، چاپ سوم، تهران: علمی
- ۵) آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، «مقدمه‌ای بر نقالی در ایران»، پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، ۴ (۳)، صص ۶۲-۳۵
- ۶) آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های روایت و طومارهای نقالی»، بوستان ادب، ۷ (۳)، صص ۲۸-۱
- ۷) آیدنلو، سجاد (۱۳۹۱)، طومار نقالی شاهنامه، تهران: به‌نگار
- ۸) بلوکباشی، علی (۱۳۷۵)، «قهوه‌خانه‌های ایرانی»، تهران: انتشارات مرکز پژوهش‌های ایرانی
- ۹) بیضایی، بهرام (۱۳۸۷)، «نمایش در ایران»، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- ۱۰) خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۱)، «یکی داستان است پر آب چشم (درباره موضوع نبرد پدر و پسر)» ایران‌نامه، ش ۲، صص ۱۶۴-۲۰۵
- ۱۱) دری، نجمه؛ ذوالفقاری، حسن و زهرا بحرینیان (۱۳۹۷)، «نقالی‌های مکتوب به عنوان یک ژانر ادبی در نثر پارسی (علمی-پژوهشی)»، نشریه نثر پژوهی ادب فارسی، ۴۴ (۲۱)، صص ۳۶-۱۷
- ۱۲) رازی، فریده (۱۳۹۰)، «نقالی و روحوضی»، تهران: نشر مرکز
- ۱۳) رباحی زمین، زهرا و عظیم جباره ناصرو (۱۳۹۰)، «آمیزش اسطوره و حماسه در روایتی دیگر از بانوگشسب‌نامه (از کوهمره سرخی)»، ادب پژوهی، ش ۱۸، صص ۱۷۰-۱۴۵
- ۱۴) شجاع‌پور، علیرضا (۱۳۸۶)، «نه شاهنامه را می‌شناسیم نه فردوسی»، فردوسی: ماهنامه فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ادبی، ۵۳-۵۲ (۳)، صص ۱۰۰
- ۱۵) شیخ مهدی، محمد و همکاران (۱۳۸۵)، «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۷ (۵)، صص ۱۳۰-۱۱۵
- ۱۶) «طومار کهن جهانگیرنامه» (۱۳۷۵)، به کوشش جمشید صداقت نژاد، تهران: نیما
- ۱۷) میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷)، «سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی)»، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
- ۱۸) نجدی، بیژن (۱۳۹۲)، «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، چاپ نوزدهم، تهران: نشر مرکز
- ۱۹) نیکخو، عاطفه و یدالله جلالی پندری (۱۳۹۶)، «تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۴۴، صص ۵۴-۳۳
- ۲۰) یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۸)، «داستان اردشیر حماسه یا تاریخ؟»، جستارهای نوین ادبی، ۲۲ (۸۷-۸۶)، صص ۳۵۶-۳۲۹
- ۲۱) یوسف جمالی، محمد کریم و محمدرضا اسحق نیموری (۱۳۹۰)، «قهوه‌خانه در ساختار جامعه صفوی و تفریحات رایج در قهوه‌خانه‌ها»، فصلنامه علمی-پژوهشی مسکویه، ۱۷ (۶)، صص ۱۴۰-۱۲۳