بررسی قابلیّتهای نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی

دکتر پروین گلی زاده[۱]
علی یاری[۲]

جستارهای ادبی مجلّهٔ علمی – پژوهشی، شمارهٔ ۱۶۶، پاییز ۱۳۸۸

چکیده

«اقتباس ادبی» شیوه‌ای امروزی است برای بازآفرینی رمان، داستان، رویدادهای برجستهٔ کتابهای تاریخی و حماسه‌های منظوم و منثور در حوزهٔ تئاتر و به ویژه سینما. ادبیّات فارسی سرشار از رویدادهای دراماتیک است. روایتهای کم‌نظیری در *شاهنامه*، *خمسهٔ نظامی*، *مثنوی معنوی*، *تاریخ بیهقی* و... وجود دارد که قابلیّتهای نمایشی را برای «اقتباس ادبی» در خود دارند. می‌توان با بهره-گیری از ظرفیّتها و اقبال عمومی نسبت به «هنرهای نو» گوشه‌هایی از توانمندیهای ادب فارسی را به مخاطبان امروز نشان داد. در این مقاله به بررسی قابلیّتهای نمایشی داستان حسنک وزیر پرداخته شده است و ساختار قصّه براساس مهم‌ترین عوامل یک اثر دراماتیک، بررسی و جنبه‌های هنری آن از منظر درام و ساختمان نمایش روشن شده است.

کلیدواژه‌ها: بیهقی، حسنک، روایت، قابلیت نمایشی، گفت‌وگو.

---

۱. استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، نویسنده مسؤول golizade@yahoo.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز Aliyari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۵/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۲/۱۵

۱- مقدّمه

تاریخ بیهقی گنجینهٔ ارزشمندی است که افزون بر ارائهٔ آگاهیهای مفیدی دربارهٔ تاریخ غزنویان، تجلّی‌گاه نمونه‌ای کم‌نظیر از نثر فارسی در قرن پنجم هجری است. چشم‌انداز توصیفهای بیهقی از رویدادها، اشخاص، موقعیّتها و فضاها، در عین دقّت، ظرافت و گیرایی - و البّته حقیقت نمایی- هنر او را در قالب بیانی شاعرانه و مخیّل به نمایش گذاشته است.

محقّقان زیادی به جنبه‌های داستانی تاریخ بیهقی اشاره کرده‌اند؛ از جمله زنده یاد دکتر غلامحسین یوسفی به درستی در این باره نوشته است: *«وی تاریخ مفصّل خود را - در عین حقیقت پژوهی و نمایش حقایق - به صورت رمانی گیرا و دل‌چسب نگاشته است. به طوری که وقتی کسی هر قسمت آن را می‌خواند مثل آن است که داستانی را از نظر می‌گذراند و میل ندارد تا آن را به پایان نرسانده، از دست بنهد.»*(یوسفی،۲۵۳٦: ۲۰۷). توصیف بیهقی از اشخاص و ذکر سرگذشت آنها در سراسر اثرش به چشم می‌خورد. گزارشهای تاریخی بیهقی در بسیاری موارد به سمت نوعی روایت[1] داستانی پیش می‌رود. به گونه‌ای که در این اثر *«بارها، آشکارا و آگاهانه، داستان و روایت تاریخی ،درهم تنیده‌اند»* (احمدی،۱۳۸۰: ٦۲۸). شاید همین امر، یکی از رموز تأثیرگذاری و ماندگاری یادگار بیهقی است. به بیانی دیگر، اگرچه موضوع چنین آثاری رخدادهای تاریخی است، «به علّت چربیدن جنبهٔ خلاّقانهٔ آنها بر واقعیّت تاریخی، پهلو به قصّه می‌زنند نه تاریخ» (میرصادقی،۱۳۷٦: ۹۳).

بیهقی با بینشی از پیش اندیشیده به جزئیّات صحنه‌ها پرداخته است؛ از این رو نثر او نثری پرتحرّک و تصویری جلوه می‌کند و آن «گشتن او به گرد زوایا وخبایا»، «نثر بیهقی را نثری سینمایی کرده و قدرت منظره پردازی را در آن تا این سطح بالا برده است» (حسینی،۱۳۸۳: ۱٦۱). تصویرپردازی در اثر بیهقی همان چیزی است که به تعبیر ملک‌الشّعرای بهار، نویسنده می‌خواسته است با توصیف، تعریف، منظره‌سازی و بیانی شعرگونه، رویدادها را به گونه‌ای بیاراید که خواننده را در برابر آن قرار دهد و تمامی اجزای هر رخداد را نشان دهد (بهار،۱۳۷۰: ۲/ ٦۹).

1- Narration

در تاریخ بیهقی سرگذشتهای تراژیک یا قطعات پرکنش، تصویری و نمایشی، کم نیست،(۱) امّا بی‌گمان برجسته‌ترین روایت غمگنانه و عبرت‌آموز تاریخ بیهقی – آن بخشی که امروز در دست ماست – «ذکر بردارکردن امیر حسنکِ وزیر» است. قطعه‌ای درخشان و داستانی «پرآبِ چشم» که از وجوه گوناگونی، هنر نویسندگی، رواداری، آزادگی و اعتدال شخصیّتی بیهقی را نشان می‌دهد. بسیاری از پژوهشگران معاصر بر جنبه‌های بلاغی این بخش از تاریخ بیهقی تأکید کرده‌اند؛ امّا به سایر وجوه داستان و غنای بصری آن کم‌تر توجّه شده است. در این بررسی، نویسندگان تنها از منظر درام و همچون نمایشنامه‌ای به داستان حسنک نگریسته‌اند و به بازنمایی جنبه‌های نمایشی آن در یک اقتباس ادبی[1] پرداخته‌اند.(۲)

۲- پیش‌زمینه

پیش‌زمینه، روایتها یا رخدادهایی هستند که زمینه‌ساز ماجرا به شمار می‌روند؛ سلسله وقایعی که به گذشته مربوط می‌شوند و نقش آنها در طرح و توطئهٔ درام کم‌تر از وقایع جاری نیست. در واقع، این رخدادها عامل مهمّی برای پیشبرد درامند که از راه آنها می‌توان برخی از موقعیّتها و ویژگیهای عوامل داستان را بازگو کرد. با مرور این روایتها و بازگشت به گذشته[2] است که رفتار اکنون اشخاص رمزگشایی می‌شود.

در داستان حسنک، روایتهای مهمّی وجود دارد که طرح و توطئهٔ ماجرای بر دار کردن حسنک، بیش از هر چیزی مایه و پایهٔ خود را از آنها می‌گیرد. برخی از این روایتهای زمینه‌ساز، به ترتیب اهمّیّت در پی می‌آید. نخست، راه گردانیدن حسنک به عنوان «امیر الحّاج» دربار محمود غزنوی از بغداد – پایتخت سیاسی و معنوی عبّاسیان – و رفتن به مصر و خلعت ستاندن از خلیفهٔ فاطمی است که دشمن شمارهٔ یک دربار عبّاسی به شمار می‌رود.

در این روایت، با آن‌که برابر توصیف بونصر مشکان و توضیح ماجرا به امیر مسعود، گناهی متوجّه حسنک نیست، حتّی پادشاه پس از شنیدن موضوع و ضرورت راه گردانیدن از بغداد و پذیرش

1- Literary Adaption
2- Flashback

خلعت خلیفهٔ فاطمی و آگاهی از خطاب سرزنش‌آلود محمود در باب خلیفهٔ بغداد، می‌گوید: *«پس از حسنک در این باب چه گناه بوده است که اگر [به] راه بادیه آمدی، در خون آن همه خلق شدی؟»*(بیهقی،۲۵۳٦: ۲۲۷)؛ امّا در هر حال زمینه‌ساز تهمت و گناهی می‌شود که در روند درام، مهم‌ترین جرم حسنک شمرده می‌شود. این‌گونه است که این رخداد، اگر مهم‌ترین دلیل گرفتاری حسنک در بند «پسریان» نباشد، بهترین بهانه برای از بین بردن اوست و وی را مثلاً به فرمان خلیفهٔ بغداد و به سزای آن بردار می‌کشند.

روایت دیگری که در متن وقایع به آن اشاره می‌شود، رنجیدن مسعود از حسنک در زمان وزارت اوست. حسنک بنا به فرمان سلطان‌محمود – که در آخرین روزها کاملاً از ولیعهد خود روی‌گردان شده بود – محمّد را بر مسعود ترجیح می‌دهد. آنچه بیهقی «تهوّر و تعدّی» حسنک می‌خواند و تصریح می‌کند که در تاریخ خود به ذکر آن پرداخته، گویا به گستاخیها و دلیریهای او نیز در دورهٔ وزارت با شاهزاده‌ای چون امیر مسعود در پیوند است (امیدسالار، ۱۳۸۱: ٤٦٦).

آن‌گونه که پیداست، بخشی از این تندرویها متوجّه امیر مسعود بوده و باعث رنجش خاطر او گردیده است. حسنک روزی در اوج قدرت به عبدوس گفته بود: «امیرت را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد، حسنک را بر دار باید کرد.» (بیهقی، ۲۵۳٦: ۲۲۳). جسارت او در ترجیح فرزند کوچک بر ولیعهدِ خلع شده از قدرت و اظهارنظرهای احتمالی او، زمینهٔ بدبینی و کینهٔ مسعود و اطرافیان را در آینده آماده‌تر کرد.

روایت پیشینی دیگر که راوی آن عبدوس کارگزار ویژهٔ امیر مسعود است، صحنه‌ای کوتاه است که بوسهل زوزنی به در خانهٔ حسنک می‌رود و گویا از جانب دربانان تحقیر شده بود. این برخورد به ظاهرکم‌اهمیّت باعث می‌گردد تا نطفهٔ کینهٔ عمیقی در بوسهل بسته شود و به کشمکشهای بعدی جنبه‌هایی دراماتیک ببخشد.

می‌بینیم مجموعهٔ این فعل و انفعالات و فرصت‌جویی و عقده‌گشایی عدّه‌ای از درباریان – بی‌آن که «بازجستی» در کار باشد – نیروی لازم و انگیزهٔ[1] شخص بازی محوری را برای

1- Motivation

پیشبـــرد وقایع فراهم می‌آورد. با وجـود ایـن، اقتبـاس‌کننـده مـی‌توانـد بـا بررسـی زنـدگی و شخصیّت مسعود و نیز بوسهل که «در این ماجرا نقش دلاّل مظلمه را برای امیرمسعود بر عهـده داشت» (همایـون کاتوزیـان، ۱۳۷٤: ۸۱)، به انگیزه‌ها و پیچیدگیهای داستان عینیّت ببخشد.

۳- تقسیم اشخاص و تعیین شخصیّتهای[1] اصلی

نخست می‌باید به تعیین بازیگران و تقسیم نقـش آنـان بپـردازیم. بـا احتـساب راوی، بـیش از بیـست شخصیّت و تعدادی سیاهی‌لشکر در این داستان نقش‌آفرینی می‌کنـد. ایـن اشـخاص بـدون توجّـه بـه ترتیب ورود به صحنه‌ها عبارتند از: بوسهل زوزنی، حسنک وزیر، امیـر مـسعود، خواجـه احمدحـسن، بونصر مشکان، سلطان محمود، علی رایض، بوسهل حمدوی، ابوالقاسم کثیر، والـی حـرس، ابوالحـسن حربلی، دانشمند نبیه، نصرخلف، میکائیل، احمد جامه‌دار، مادرِ حسنک، عبدوس، دو پیک و جلاّد.

از میان این شخصیّتها، امیر مسعود و حسنک بـه عنـوان نقـش اوّل در سراسـر قـصّه، حـضوری کنش‌مند و پویا دارند و وجوه درماتیک اثر، حاصل رویارویی این دو تن است. تعدادی ماننـد بوسـهل، خواجه احمد حسن و بونصر مشکان نقشهای درجه دو و برخی نیز ماننـد میکائیـل و احمـد جامـه‌دار نقشهای درجه سه بر عهده دارند. بعضی نیز به عنوان سیاهی لـشکر بـرای نقـشهای فرعـی یـا آرایـش صحنه‌ها حضور دارند.

اگرچه سرگذشت غمگنانه و شخصیّت استوار حسنک باعث گردیده که خواننده عمومـاً او را بـه عنوان محوری‌ترین «شخص- نقش» این قصّه تلقّی کند، امّـا در خـوانش حاضـر، امیـر مـسعود نقـش محوری را بر عهده دارد. به عبارتی می‌توان او را «شخص بازی محوری»[2] یا «قهرمـان» ایـن «نمـایش» نامید؛ زیرا «شخص بازی محوری» کسی است که *« محیط را آشفته می‌کند، روند عـادی زنـدگی را بـه هم می‌ریزد، بحران را دامن می‌زند و کشمکش را به وجود می‌آورد. بدون او همه چیـز در جـای خـود قرار دارد»* (مکّی،۱۳٦٦: ٥٦). بر این اساس، از میان کسانی که با حسنک دشمنی دارند، یا پـیش از ایـن به دلایل سیاسی یا عقیدتی کینه‌ای از او به دل گرفته‌اند، برجـسته‌تـرین فـردی کـه خواسـت و ارادهٔ او

1- Character
2- Protagonist

تعادل را برهم می‌زند و کشمکش[1] را تا سرحدّ امکان –قتل حسنک –ادامه می‌دهد، کسی نیست جز امیر مسعود.

در برابر مسعود، حسنک وزیر قرار دارد. می‌توان از دیدگاه ساخت درام، او را «شخص بازی مخالف»[2] یا «ضّد قهرمان» نامید؛ کسی که همهٔ دسیسه‌چینیهای شخص بازی محوری، علیه اوست. مجموعه‌ای از شرایط باعث شده است او به نحو چشمگیری از سایر اشخاص قصّه متمایز باشد. بنا به تعریف، *« نیرویی که همچون سدّی محکم در مقابل اعمال و خواست شخص بازی محوری قد برافراشته، شخص بازی مخالف است. آن‌چنان که، کوششهای شخص بازی محوری برای درهم شکستن پایداری او صورت می‌گیرد ... ، شرایطی که او به وجود آورده، محرّک شخص بازی محوری است»* (همان: ۵۸). پس، حسنک آن نیرویی است که مورد هجوم «محوریّت» ماجرا یعنی مسعود قرار می‌گیرد. تلاشها و پیگیریهای مسعود، بحران را به نقطهٔ اوج می‌رساند وسرانجام به مرگ حسنک می‌انجامد.

همان‌گونه که یاد شد، افزون بر اشخاص اصلی، تعدادی از شخصّیتها ازجمله بوسهل، خواجه احمد حسن و بونصر، نقشهای درجهٔ دو بر عهده دارند. هرچند این اشخاص در بسیاری از صحنه‌ها حضور دارند و در مسیر پیشرفت رویدادها، نقشی ایفا می‌کنند، امّا باید دانست که «وجود آنها هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در ارتباط با اشخاص بازی اصلی قرار می‌گیرند. یعنی در واقع نوعی کاتالیزور برای انجام یافتن فعل و انفعالات اشخاص بازی اصلی نمایشنامه هستند» (همان: ۷۰).

از میان اینان، بوسهل نقش پررنگ‌تری دارد و با وسوسه‌ها و توطئه‌هایش سردستهٔ مخالفان حسنک به شمار می‌آید. او بود که « به بلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بر دار باید کرد.» (بیهقی، ۲۵۳٦: ۲۲٤). با وجود آن‌که او نقش درجه اوّل را در این داستان ندارد، امّا کنش‌مندی و «رفتاری که بوسهل قبل از ماجرای بر دار کردن او در حقّ وی اعمال کرد، از اهمّیّتی بسیار برخوردار

1- Conflict
2- Antagonist

است. » (همایون کاتوزیان، ۱۳۷٤: ۸۲). او در خوارداشت حسنک از هیچ کوششی فروگذارنکرد؛ بی‌وقفه در تنور کشمکش دمید؛ آن‌چنان که شعله‌های آن، حسنک را به کام خود فرو برد.

نکته‌ای که باید به آن توجّه داشت این است که جابه‌جایی اشخاص محوری و مخالف در روند درام امکان‌پذیر است. برای مثال در این داستان، حسنک نخست، شخص محوری است؛ زیرا اوست که نظم موجود را به هم می‌زند و با تهوّر و تعدّی دربارهٔ امیر مسعود و هم‌چنین نرفتن به بغداد، کشمکش بین دربار عبّاسی و غزنوی را پدید می‌آورد. با هواداری از امیر محمّد، خشم پسریان را برمی‌انگیزد و بی‌احتیاط، سخنانی تند بر زبان می‌راند. سپس در ادامهٔ داستان به شخص مخالف تبدیل می‌شود.

٤- ترسیم سیمای اشخاص در داستان حسنک

بنیاد هر اثر نمایشی، اشخاص بازی هستند. پرداخت هنری اشخاص موجب پذیرش آنان نزد مخاطب و برقراری ارتباط پویا با او و ترسیم نادرست آنها، به هدر رفتن نیروی القایی اثر و عدم توفیق آن در تعامل با تماشاگر می‌انجامد. به عبارت دیگر موفقیّت یک درام به توانایی نویسنده در توصیف و ترسیم سیمای آدمهای اثرش بستگی تامّ دارد. این ترسیم البتّه می‌بایست از طریق گفتار و اعمال اشخاص بازی صورت گیرد، نه تنها از راه روایت راوی، زیرا *«در یک اثر دراماتیک، برای معرّفی شخص بازی، به توصیف احوال او نمی‌پردازند، [بلکه] موقعیّتی فراهم می‌آورند، یعنی داستانی می‌سازند تا شخص بازی به اقتضای خلق و خوی خود، در چهارچوب آن داستان با اعمالی که انجام می‌دهد، خود را معرّفی کند»*(مکّی،۱۳٦٦: ۲۸).

بنا به تعریف ارسطو، در تراژدی، اعمال آدمی شخصیّت او را می‌سازد(زرّین کوب،۱۳۵۷: ۱۲۱–۱۲۵). به عبارت دیگر شخصِ بازی به اقتضای خلق وخوی خویش در چارچوب آن داستان، با اعمالی که انجام می‌دهد، خود را به تماشاگر نشان می‌دهد. با رفتار و گفتار آدمها می‌توانیم به درون آنها نفوذ کنیم و با واکاوی پیچیدگیهای شخصیّتی و روانی افراد و دست‌یابی به مبانی اندیشه، آرزوها، آمال، دردها و شادیهای آنان، تجربیّات ذهنی خود را گسترش بدهیم. ترسیم سیمای اشخاص بازی از راه توصیف سیمای ظاهری، رفتار، نحوهٔ حرف زدن، طرز لباس پوشیدن، حرکات، عادت ویژه، اعتبار و آبرو و نحوهٔ داوری کردن دربارهٔ دیگران، به دست می‌آید.

در تراژدی حسنک وزیر، افزون بر آن‌که قلم پرشور و توانمند و نگاه نافذ بیهقی، راوی دقیق‌ترین جزئیّات صحنه است، هنر توصیف و تصویرپردازی او در بخشهایی – مانند تصاویر ورود حسنک به «محضر» و صحنهٔ اعدام – به اوج خود می‌رسد؛ تنوّع گفت‌وگوها، اعمال آدمها، نحوهٔ داوری آنها، طرز لباس پوشیدن، نحوهٔ حرف زدن و زمینه‌هایی از این دست، نقشی اساسی در ترسیم سیمای اشخاص بر عهده دارند، به نحوی که در بازآفرینی نمایشی این اثر، حتّی اگر توضیحات بیهقی را حذف کنیم یا به حدّاقلّ برسانیم، باز می‌توان به کمک دیالوگ و رفتار بازیگران داستان حسنک، از روحیه، منش، پایگاه سیاسی –اجتماعی، خلق و خو و سایر ویژگیهای آدمها برداشتی نمایشی کرد.

برای گذر از پوستهٔ ظاهری آدمها و شناور شدن در درونیّات کنش‌گران رویداد بر دارکردن حسنک، دقّت در نحوهٔ حرف زدن امیر مسعود که معمولاً ضرب‌آهنگی[1] آرام دارد و کوتاه و گزیده حرف می‌زند، یا نحوهٔ حرف زدن بوسهل و داوری او دربارهٔ حسنک، بسترهای مناسبی برای درک و تحلیل شخصیّت آنها به شمار می‌رود. سیمای حسنک را می‌توان در نحوهٔ لباس پوشیدن، گفتاری تند و حماسی و البتّه سکوت معنی‌دار و رفتار جسورانه‌اش ترسیم شده یافت.

می‌توان گفت که قابلیّتهای نمایشی داستان و غنای جنبه‌های تصویری آن از منظر توصیف به قدری کافی است که مخاطب با ابهام(غیر هنری) چندانی برای درک مسیر وقایع ماجرا روبه‌رو نمی‌شود. در واقع هر کدام از اشخاص این واقعه به نحوی با گفتار و رفتار و نحوهٔ داوری و ... ، خلق و خوی خود را به نمایش گذاشته‌اند و از جهات گوناگونی، بسترهای نفوذ خواننده – بیننده به درون آدمها مهیّاست.

۵- گفت‌وگو[2]

ازجمله کاربردهای عنصر «گفت‌وگو» در درام، ایجاد ارتباط منطقی میان اجزای داستان، تبیین ویژگی و منش گویندگان، بازنمایی اندیشه و منزلت فکری اشخاص، روابط آدمها، تصویرسازی و فضاسازی داستان است که در قالب مکالمه طرح‌ریزی و به مخاطب منتقل می‌گردد (مکّی، ۱۳٦٦: ۱۰۵–۱۰۸).

1- Rhythm
2- Dialogue

داستان حسنک با توجّه به نوع طرح آن، در دستهٔ داستانهای «روایت‌محور» قرار می‌گیرد و نمی‌توان نثر جاندار و تصویرپرداز بیهقی و خلاقیّت او را برای گزارشی هنرمندانه نادیده گرفت، امّا بار اصلی روایت را اشخاص رخداد بر عهده دارند نه شخص راوی. به عبارتی حضور راوی در کلّیّت اثر محسوس است، امّا جزئیّات ماجرا را اشخاص و بازیگران صحنه‌های مختلف خلق می‌کنند، حوادث را به پیش می‌برند، تعلیق، کشش و هیجان را دامن می‌زنند و داستان را به «نقطهٔ اوج»[1] می‌رسانند.

بیهقی به عنوان راوی تنها رویدادهای نمایشی را شرح می‌دهد و به حاشیه نمی‌پردازد و صرفاً سلسهٔ رخدادها را به هم پیوند می‌دهد. به نوعی، هر بخش (پرده) با نقل قول راوی آغاز و با کم‌ترین فاصله سعی می‌شود که «اشخاص بازی» وارد صحنه شوند و با گفتارخود، پیش‌روی قصّه را تداوم ببخشند. گونه‌گونی گفت وگوها و دقّت در پیوند دراماتیک آنها، هر لحظه *«عمل»*[2] تازه‌ای را از اشخاص داستان به نمایش می‌گذارد. بنابراین، ساختار تراژدی حسنک وزیر – به ترتیبی که خواهیم دید – برپایهٔ گفت‌وگوهای آنها بنا می‌شود، نه بر چارچوب نقل قولهای راوی.

از خلال گفت وگوهایی که در می‌گیرد، کینه و دشمنی بوسهل نسبت به حسنک و آزردگی امیر مسعود از او، توجّه سلطان محمود به حسنک و رابطهٔ تنگاتنگ آن دو، احساس تعلّق خواجه احمد حسن به سرنوشت وی، احساس ناخوشایند درباریان نسبت به کینه جویی بوسهل و ... قابل تشخیص و تصوّر خواهد بود. نکتهٔ قابل توجّه این است که گفت‌وگوها کاملاً نمایشی نقل شده‌اند، تا آن‌جا که می‌توان گفت مکالمه‌ای که به پیش‌برندگی داستان کمک نکند در روایت وجود ندارد و در بیشتر موارد، ایجاز و پختگی مکالمه‌ها بجا و هنری است. اگرچه گفتار یکی دو شخصیّت قدری طولانی به نظر می‌رسد، با « اطناب بلاغی بیهقی و ترسیم سینمایی جزئیّات و تنوّع زاویه‌های نگاه دوربین چشم این نویسندهٔ خلاّق»(حسینی،۱۳۸۳: ۲۱٤) و تنیدن آنها در ساختار داستان، چندان به چشم نمی‌آیند. گفت‌وگوها افزون بر آن‌که در به تصویر کشیدن و بازسازی رویدادهای پیشین به ذهن مخاطب یاری می‌رساند، با فضاسازیهای دقیق، زمینهٔ واکاوی وقایع بعدی را نیز آماده می‌کند.

1- Climax
2- Action

در «ذکر بردارکردن حسنک» بیش از چهل و پنج گفت‌وگـوی کامـل بـین اشـخاص مختلـف در می‌گیرد که دقّت در آنها، بیانگر قابلیّتهای نمایشی قصّه و نقش پیش‌برندهٔ عنصر گفـت‌وگـو در فرآینـد به سرانجام رسانیدن وقایع است. دیالوگهای بوسهل، بیشتر نشان دهندهٔ حیله‌گری، کینـه‌جـویی، تظـاهر به هواداری از امیر مسعود و سنگ‌دلی و بی‌رحمی اوست. در حالی که مکالمـات خواجـه احمدحـسن در خصوص حسنک مصلحت‌جویانه و انسان‌دوستانه و در مورد بوسهل بسیار تند و سرزنش آمیزند.

گفتارهای امیر مسعود در بیش‌تر موارد کوتاه، آمرانه و در چند مورد هم مبهم و خـالی از هرگونـه حسّ خاصّی است. گفت‌وگوهایی مانند *« تا دریـن معنـی بیندیـشیم. »* (خطـاب بـه بوسـهل)، *«آنچـه واجب باشد فرموده آید.»* (خطاب به خواجه)، *«بدانستم»* (خطـاب بـه بونـصر) دارای ابهـام و تعلیقنـد. حسنک به عنوان «شخص مخالف» یا قهرمان در دیالوگهای کم‌شمار خود، از سویی شخـصی پایـدار و معتقد و بی‌اعتنا به سرنوشت، و از سویی دیگر- تا حدودی- از زیاده‌رویهای گذشته پـشیمان و نـسبت به عاقبت زن و فرزند نگران نشان داده می‌شود. در این‌جا برای رعایت اختصار به عنوان نمونه تنهـا بـه بخشی از گفت‌وگوهای داستان در صحنهٔ «محضر» می‌پردازیم:

[حسنک به مجلس آورده می‌شود، حاضران –جز بوسهل که نیم‌خیز شده است- به احتـرام او از جـا برمی‌خیزند]:

خواجه [خطاب به بوسهل]: «در همه کارها ناتمامی»!

خواجه [خطاب به حسنک]: «خواجه چون می‌باشد و روزگار چگونه می‌گذارد»؟

حسنک: «جای شکر است.»

خواجه: «دل شکسته نباید داشت که چنین حالها مردان را پیش آید، فرمان‌برداری باید نمود بـه هـر چـه خداونـد فرماید، که تا جان در تن است، امید صدهزار راحت است و فرج. »

بوسهل: «خداوند را کِرا کند که با چنین سگ قرمطی- که بـر دار خواهنـد کـرد بـه فرمـان امیرالمـومنین- چنـین گفتن؟»

حسنک: «سگ ندانم که بوده است، خاندانِ من و آنچه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت، جهانیـان داننـد. جهان خوردم و کارها راندم و عاقبتِ کارِ آدمی مرگ است. اگر امـروز اجـل رسـیده اسـت، کـس بـاز نتواند داشت که بردار کشند یا جز دار، که بزرگ‌تر از حسینِ علـی نـی ام. ایـن خواجـه کـه مـرا ایـن

می‌گوید، مرا شعر گفته است و بر درِ سرایِ من ایستاده است. امّا حدیثِ قرمطی بـه ازیـن بایـد، کـه او را بازداشتند بدین تهمت نه مرا، و این معروف است، من چنین چیزها ندانم.»

خواجه [بانگ برمی‌دارد]: «این مجلسِ سلطان را که اینجا نشسته‌ایم هیچ حرمت نیست؟ ما کـاری را گـرد شـده‌ایـم، چون ازین فارغ شویم، این مرد پنج و شش ماه است تا در دست شماست، هرچه خواهی بکن.»

مأموران [خطاب به حسنک]: «باز باید گشت!» (بیهقی، ۲۵۳٦: ۲۳۱).

دقّت در این نمونه‌ها و مراجعه به اصل روایت، نشان می‌دهد بیهقی تا چه مایه گونه‌گـونی، ایجـاز و ساختمندی را در گفت‌وگو رعایت کرده‌است. فضاسازی و ضرب‌آهنگ تند وقایع و به یک سخن، شکل-گیری ساختار تراژدی در خلال همین گفت‌وگوها، اثر را نمایشی‌تر می‌کند.

٦- بحران

بحران[1] عاملی است که در تحلیل ساختار هر نمایش جایگاهی ویژه دارد و شامل سلسله کنـشهایی اسـت که *«به وقایع نمایش‌نامه شدّت می‌دهد و با ایجاد درگیری عاطفی، میزان هیجان تماشاگر را بالا می‌بـرد ...و پایه و اساس آن بر دگرگونی و تغییر وضع از حالی به حالی دیگر نهاده شده است»*(مکّی،۱۳٦٦: ۱۹۱) این عنصر در هر نمایشنامه پیوندی استوار با تعلیق دارد. در واقـع، در مـسیر پیـشرفت اسـت کـه احـساسات مخاطب تحریک شده و به ایجاد گره‌های عاطفی او با قهرمان داستان منجر می‌شود. هرچه این احساس و گره‌افکنی[2] تقویّت گردد و هیجان تماشاگر بالا رود، پیوند و دل‌بستگی او بـا سرنوشـت قهرمـان، بـیش از پیش خودنمایی می‌کند و در این درگیری عاطفی علاقه‌اش برای پیگیری اتفّاقات بعدی درام، افزون‌تر می-شود. با توجّه به آمیختگی عنصر بحران با عنصر تعلیق، بحرانهای داستان در بخش بعد مرور می‌شود.

۷- تعلیـق[3]

تعلیق از عناصر اصلی و ارکان پیش‌برندهٔ هر درام به شمار مـی‌رود و در سـاختمان دراماتیـک هـر اثـر نمایشی، رابطه‌ای اساسی با «بحران» دارد. تعلیق در یک نمایشنامه، یعنی *«پا در هـوا نگـه داشـتن نتیجـهٔ*

1- Suspense
2- Crisis
3- Complication

امری که تماشاگر و مخاطب، شدیداً مشتاق سر درآوردن از آن است» (همان: ۵۸). تعلیق در فرآیند بحرانهای نمایش شکل می گیرد و موجب دلهره، پریشانی و دلواپسی مخاطب نسبت به سرنوشت قهرمان درام می‌گردد. بدون ایجاد تعلیق و ابهام در روند اتّفاقات نمایش، سلسلهٔ اعمال اشخاص بازی، در مسیری راکد و بدون تحرّک سیر می‌کند که برای پیگیری و استمرار درام و ایجاد درگیری عاطفی مخاطب با سرنوشت قهرمان، جذّابیّت و پویایی لازم را ندارد.

حال به بررسی و نشان دادن بخشهایی از داستان حسنک وزیر می‌پردازیم که وجوهی از بحران و تعلیق را در درون خود دارند و به گیرایی و پویایی اثر انجامیده‌اند: در سفر مسعود از هرات به بلخ، حسنک نیز در بند و زنجیر و با تحمّل توهین و آزار بسیار از طرف علی رایض – از چاکران بوسهل – به بلخ آورده می‌شود. در آن‌جا، وسوسه‌های بوسهل برای متقاعد کردن پادشاه جهت کشتن حسنک، جنبهٔ عملی به خود گرفته، کشمکش آغاز می‌شود. گفت وگوهای بین پادشاه و بوسهل با این دیالوگ امیر مسعود پایان می‌پذیرد: *« تا درین معنی بیندیشم.»* این گفتار کوتاه در آغاز داستان که از یک بحران پدید آمده و نقطهٔ شروع بحرانهای بعدی است، موجب می‌شود مخاطب با فکر کردن به پی‌آمدهای *« اندیشیدن امیر مسعود»* و پرس و جویی که او آغاز می‌کند، سرنوشت قهرمان اثر را در هاله‌ای از ابهام ببیند و از همین جا « بیم و امید» را در درون خود احساس کند. به عبارت دیگر نطفهٔ تعلیق، از همین تصویر شکل می گیرد و در فرآیند داستان تقوّیت می‌گردد.

در ادامه، امیر مسعود به وسیلهٔ عبدوس – کارگزار ویژه و مورد اعتمادش – به خواجه احمد حسن پیغام می‌دهد و ضمن یادآوری چند روایت پیش‌زمینه، نظر او را دربارهٔ سرنوشت حسنک جویا می‌شود. خواجه که زندگی خودش با فراز و نشیبهای سختی همراه بوده است و اکنون پس از یک دوره اقامت در زندان، رهایی را تجربه کرده است و عزّت گذشته را بازیافته، محترمانه از اظهار نظر دربارهٔ کشتن حسنک تن می‌زند. پس از رفت و برگشت پیامها به دربار، خواجه از عبدوس می‌خواهد که *« تا بتوانی خداوند [مسعود] را بر آن دار که خون حسنک ریخته نیاید که زشت نامی تولّد گردد.»*(بیهقی، ۲۵۳۶: ۲۲۷).

این مکالمه با توجّه به جایگاه خواجه به عنوان وزیر و عبدوس که کارگزار ویژه و امین امیرمسعود به شمار می‌رود و رابطهٔ تنگاتنگی با او دارد، – و با بوسهل زوزنی نیز بسیار بد بوده است–

این حس را در مخاطب پدید می‌آورد که شاید تلاش عبدوس برای منصرف کردن پادشاه از قتل حسنک به نتیجه برسد. احساسی که او را در پیگیری ماجرا ترغیب و درک سرنوشت قهرمان را در تعلیق نگه می‌دارد.

از دیگر صحنه‌های تعلیق‌آمیز، سیر پرس‌وجوی امیر مسعود است که در گفت‌وگو با بونصر مشکان ادامه پیدا می‌کند. توضیحات مفصّل و منصفانهٔ بونصر و گفت‌وگوهای این دو که اتّفاقاً طولانی‌ترین دیالوگهای داستان هستند، با مرور یک روایت پیش‌زمینه و سرنوشت ساز نیز همراه است. این صحنه نیز از حسّ تعلیق سرشار است و بیم و امید را در ذهن مخاطب گسترش می‌دهد.

گفتار امیر مسعود پس از توضیحات بونصر – و ذکر دلایل راه گرداندن حسنک از بغداد – وقتی که می‌گوید: *«پس از حسنک درین باب چه گناه بوده است که اگر [به] راه بادیه آمدی در خون آن همه خلق شدی؟»*(همان: ۱۸۲). گفتاری سراسر تعلیق‌آمیز است. در این بخش از داستان، افزون بر آن‌که کشش و علاقهٔ خواننده برای آگاهی از ادامهٔ ماجرا بیشتر می‌شود، مخاطب احساس می‌کند که سیر پیشرفت وقایع سرانجام رهایی حسنک را از چنگال مرگ در پی خواهد داشت. لیکن این احساس امید، دیری نمی‌پاید و با آغاز «بحران» تازه‌تری در داستان، نگرانی و دلهره دوباره بر فضا حکم‌فرما می‌شود.

در مجلسی که به منظور خرید و فروش اموال و املاک حسنک ترتیب داده می‌شود، دیالوگهای جذّاب و گیرایی میان حاضران درمی‌گیرد. ازجمله – چنان که یاد شد– گفت‌وگوی حسنک با خواجه احمدِ حسن در آغاز و پایان این صحنه، تماشاگر را در تردید و دودلی نگه می‌دارد؛ فضای تعلیق‌آمیز داستان را دامن می‌زند و از تار و پود ماجرا بیم و امید احساس می‌شود. مخاطب پس از شنیدن گفتار پرشور و حماسی حسنک در واکنش به رفتار بی‌شرمانهٔ بوسهل، دل‌بستگی افزون‌تری نسبت به قهرمان داستان در وجود خویش احساس می‌کند. در این صحنه، از سویی پس از تقاضای حسنک از خواجه برای مراقبت از فرزندان و بازماندگانش، بیم و نگرانی در لایه‌هایی از داستان تنیده می‌شود و از سوی دیگر با گفتار خواجه احمد حسن و با توجّه به جایگاه بلند او در دربار، امید به رهایی قهرمان درام هم‌چنان زنده می‌ماند.

آخرین صحنهٔ تعلیق‌آمیز این داستان، بخشی از تصویرِ بردارکردنِ حسنک است؛ آن‌جا که بحرانها در ادامهٔ خود به «فاجعه»[1] تبدیل می‌شوند.(۳) در این صحنهٔ تراژیک که شرح جزئیّات صحنهٔ اعدام است و سرشار از تصاویری دردناک و نمایشی است، حسنک را به سوی چوبهٔ دار می‌برند و *«آواز دادند او را که بدو! [حسنک] دم نزد و از ایشان نیندیشید. هر کس گفتند شرم ندارید مرد را که می‌بکشید [به دَو] بدار برید؟ و خواست که شوری بزرگ به پای شود، سواران سوی عامّه تاختند و آن شور بنشاندند»*(همان: ۲۳٤). نمایشی‌ترین تعلیق در همین بخش از داستان رخ می‌دهد. جایی که فاجعه در یک قدمی قهرمان ایستاده است و مخاطب به چشم خود، حضور ملموس او را درک می‌کند.

اکنون سلسلهٔ بحرانها و تعلیقها به نقطهٔ اوج خود نزدیک شده است و مخاطب آرزو می‌کند که آشوب و همهمهٔ جمعیّت تماشاگر- که احتمالاً بیش‌تر، نیشابوریانند- باعث رهایی حسنک شود. جمعیّت به جنبش درمی‌آید. سواران به سوی آنها می‌تازند و درصدد خاموش کردن شورش برمی‌آیند. دلواپسی و نگرانی مخاطب تشدید می‌شود و در انتظار نتیجهٔ این برخورد تعلیق‌آمیز می‌ماند.

احساس تنفّر خواننده - بیننده از کینه‌جویی‌های بوسهل، رفتار غیرانسانی جلّادان صحنهٔ اعدام با حسنک و علاقه‌ای که در فرآیند داستان نسبت به او و سرنوشتش پیدا می‌کند، همچنین با رجوع به حافظهٔ فرهنگی خود و مرور ضرب‌المثل «سر بی‌گناه پای دار می‌رود، امّا بالای دار نه» امیدوار می‌شود این شور و هیجان عمومی به رهایی حسنک و فرار از دست دژخیمان و جلّادان دربار مسعود بینجامد. بیم و امیدی که البتّه، چندان دیرپا نیست و سرانجام «فاجعه» رخ می‌دهد. فاجعه‌ای که زاییدهٔ کنش و واکنش بحرانهای داستان است و به عنوان نقطهٔ اوج در این اثر دراماتیک بر فراز آن می‌نشیند.

۸- تدوین موازی

نکته‌ای که در این مجال می‌توان به آن اشاره کرد، شیوه‌ای است که بیهقی با رجوع به ذهنیّت تاریخی خود برای تأثیرگذاری بیشتر داستان حسنک در پیش می‌گیرد. رفتار هنرمندانهٔ او در این قصّه و روایت داستانی سوزناک در امتداد «ذکر بردارکردن حسنک» شیوهٔ مدرن *«تدوین موازی»* را در سینما

1- Catastrophe

به یاد می‌آورد. شیوه‌ای که در آن کارگردان با چینش دو یا چند خرده‌روایت در امتداد هم، که یا قرابتهای ظاهری و هماهنگی محتوایی و معنایی دارند، یا با هم در تضادّ مفهومی قرار می‌گیرند، به تأثیرگذاری و درک آسان‌تر یک مفهوم ویژه و برجسته‌سازی یک کنش یا اندیشه، جلوهٔ بارزتری می‌بخشد. شاید اغراق نباشد اگر بر اساس این درک تصویری و مهارت در روایت سینمایی عبارات گفته شود «بیهقی قهرمان بلامنازع مختصرنویسی سینمایی است که قرنها پیش از دیکنز و گریفیث بر فنون پیشبرد موازی حوادث و مونتاژ عبارات دست یافته و با چربدستی تمام آن را در تاریخ ماندگار خود به ثبت رسانده است» (حسینی،۱۳۸۳: ۱۵۷).

بیهقی، افزون بر نقل چندین خرده‌روایت که با داستان رابطهٔ متنی دارند، آگاهانه از این شیوه برای بیان مظلومیّت حسنک و تأکید بر جنبهٔ اندیشگی و محتوایی کشمکشهایی که به اعدام حسنک منجر می‌شود، سود می‌جوید. بر دار شدن حسنک وزیر با «قصّهٔ عبدالله زبیر» که به نحوی عاطفی روایت می‌شود، جنبه‌ای شهادت‌گونه می‌یابد و در واقع، به محتوای متعالی قصّه در پس این حادثه شکل می‌دهد. سینماگران درست همین فنّ را به کار می‌برند و با هوشمندی و پیش و پس کردن تصاویری که مفاهیم نمایشی دارند، از این مفهوم بدیهی و مسلّم در بیان سینمایی برای معناآفرینی بهره می‌گیرند (همان: ۱۰۵). بیهقی نیز آگاهانه در کنار داستان حسنک قصّه‌ای را روایت می‌کند که – دست کم از جنبه‌های عقیدتی – دارای ساختاری تقریباً همسان با آن است. او روایت عبدالله زبیر را برای تدوین در امتداد داستان انتخاب می‌کند و چینش صحنه‌های دو قصّه را به خواننده وامی‌گذارد. این خواننده- بیننده است که باید با توجّه به ساختمان دو روایت تراژیک، مناظر هر کدام را در طول یکدیگر قرار داده و در مورد حقانیّت حسنک، فضای خفقان‌آمیز و ایدئولوژیک دوران عباسّیان و سلاطین غزنوی نظر نهایی را بیان کند.

افزون بر مشابهت کامل گفتار حسنک و مادر عبدالله در اشاره و استناد به سرنوشت حسین‌بن علی (ع)، وجه دیگری که ساختار مشابه دو اثر را تقوّیت می‌کند، مقایسهٔ احوال و گفتار مادر حسنک و مادرعبدالله است. دقّت در صلابت ستایش‌آمیز این شیرزنان و استواری ایشان بر عقیده و عمل فرزندان، افزون بر تأثیرگذاری عمیق ماجراها بر خواننده، عناصر کارسازی هستند که در ساختار موازی هر دو روایت به شیوه‌ای هنرمندانه به کار رفته‌اند. با این تفاوت که حضور مادر عبدالله در

ابتدای واقعه پررنگ و مؤثّرتر است، امّا شاعرانگی گفتار هر دو زن پس از بردار شدن فرزندان، شنیدنی و به یادماندنی‌ترین اجزای این دو رخداد به شمار می‌آیند.

مادر حسنک، پس از به دار آویخته شدن فرزند، در اوج داستان، با زبانی حماسی و مفاخره‌آمیز می‌گوید: *«بزرگا مردا که این پسرم بودا که پادشاهی چون محمود، این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود، آن جهان.* » (بیهقی،۲۵۳٦: ۲۳٦). مادر عبدالله زبیر نیز که بامداد کارزار *«زره بر وی راست‌می‌کرد و بلغگاه می‌دوخت»* (همان: ۲۳۸) و پسر را بر استواری در عقیده و ایستادگی در نبرد تشجیع کرده بود، پس از کشته شدن جگرگوشه‌اش، وقتی به حیلهٔ حجّاج و برای درهم شکستن مقاومتش از برابر جسد بر دار شدهٔ فرزند عبورش می‌دهند، با بیانی شاعرانه و حماسی می‌گوید: *«گاه آن نیامد که این سوار را از این اسب فرود آورند؟!»*(همان: ۲٤۱).

۹- نتیجه‌گیری

داستان حسنک وزیر ساختاری نمایشی و اثرگذار دارد. اشخاص «قهرمان» و «ضدّ قهرمان» و خصوصیّات آنها به ویژه با اعمال و گفتارشان به نحو برجسته‌ای تبیین گردیده است. پیش‌زمینه‌های روایی مناسبی لابه‌لای داستان روایت می‌شود که نیروی القایی لازم را برای کشش قصّه و شناخت روابط آدمها به داستان می‌دهد. توصیف و ترسیم سیمای بازیگران این گزارش تاریخی، که مرزهای آن بارها از راه ذهن قصّه‌پرداز بیهقی با داستان آمیخته و درهم تنیده شده، از خلال گفت‌وگوها و رفتار اشخاص، قابل تعریف و توجیه است. ساختار دیالوگهای داستان، جان‌دار و نمایشی است و در تناسب با شخصیّت گویندگان آنهاست. گره‌افکنی و تعلیق سراسری در کلیّت قصّه، وجه بارزی دارد. خرده‌روایتها و پیوستگی آنها در روند به سرانجام رسیدن قصّه، کشش و گیرایی عمیقی برای درگیر کردن حسّ عاطفی مخاطب دارند و داستان را از دام روایتی ایستا و راکد نجات بخشیده‌اند. ظرافتهای روایی و نوشتاری بیهقی و ظرفیّتهای درون‌متنی این قصّه، همراه با آمیختگی وقایع اساسی داستان با مفاهیم سیاسی، اجتماعی و عقیدتی، متن را از یک گزارش خشک تاریخی به رویدادی دراماتیک تبدیل کرده است وباعث شده که غنای تصویری و قابلیّت نمایشی آن به نحو شگفت‌انگیزی بر سایر جنبه‌ها سایه افکند. متنی که از هر جهت می‌تواند دستمایهٔ اقتباس ادبی در سینما و تئاتر قرارگیرد.

یادداشتها

۱- برای آگاهی دربارهٔ تراژدیهای *تاریخ بیهقی* بنگرید به: *یادنامهٔ بیهقی*: صص ۳۷٤-۳۹۲.

۲- از آغاز نخستین کوششهای جدّی ایرانیان در حوزهٔ فیلم‌سازی و تئاتر تا به امروز، موضوع اقتباس ادبی همواره یکی از چشم‌اندازهای فراروی این هنرها بوده‌است. عبدالحسین سپنتا، نخستین کسی بود که در ایران به این کار روی آورد و فیلم «فردوسی» را که برداشتی از زندگی حماسه سرای توس و بازسازی گوشه‌ای از داستانهای *شاهنامه* بود، در سال ۱۳۱۳ ساخت. پس از آن، داستانهای امیر ارسلان، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون، رستم و سهراب، شب قوزی، که برداشتی آزاد از قصه‌ای در هزار و یک شب با دیدی نو بود و ... از ادب کهن؛ و گاو، خاک، بوف کور، آرامش در حضور دیگران و ... از ادب معاصر، موضوع ساخت و تهیّهٔ آثاری در سینما و تئاتر قرار گرفته‌اند. برای اطّلاعات بیشتر رجوع شود به: (مرادی، ۱۳٦۸: ۲۰-۲۹ و عباس بهارلو، *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*؛ چاپ نخست، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۷۹).

۳- «فاجعه، فقط نشان دهندهٔ اوج شدت هیجان ایجاد شده در آن قسمت از رویداد است و نه لزوما - آنچنان که نامش می‌نماید- نشانه‌ای از مصیبت و بدبختی ... فاجعه در یک اثر دراماتیک، ماحصل تمام کشمکشها و فعل و انفعالاتی است که بر اثر بروز بحران در دل یک پاره رویداد، روی می‌دهد و خود را از جمیع لحظات آن بیرون می‌کشد و بر فراز وقایع نمایش می‌نشاند. فاجعه، نقطهٔ اوج بحران است.» (مکّی،۱۳٦٦: ۱۹٦).

کتابنامه

۱- احمدی، بابک.(۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

۲- امیدسالار، محمود.(۱۳۸۱). ***جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی***. چاپ نخست. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

۳- بهار، محمّدتقی (ملک‌الشعرا). (۱۳۷۰). ***سبک شناسی***. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

٤- بیضایی، بهرام.(۱۳۸۳). ***نمایش در ایران***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۵- بیهقی، ابوالفضل محمّدبن حسین.(۲۵۳٦/ ۱۳۵٦). ***تاریخ بیهقی***. به تصحیح علی‌اکبر فیّاض. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی.

٦- حسینی، سیّد حسن.(۱۳۸۳). ***مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیّات و سینما)***. چاپ دوم. تهران: سروش.

۷- داد، سیما.(۱۳۸۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ سوم. تهران: مروارید.

۸- رضایی، جمال. (۱۳۷٤). «بوسهل زوزنی در تاریخ بیهقی». ***یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی***. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۹- زرّین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۵۷). ***ارسطو و فن شعر***. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر.

۱۰- شفیعی، محمد.(۱۳۷٤). «تراژدیهای تاریخ بیهقی». ***یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی***. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۱- متینی، جلال.(۱۳۷٤). «سیمای مسعود غزنوی در تاریخ بیهقی». ***یادنامه ابوالفضل بیهقی***. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۲- مرادی، شهناز.(۱۳٦۸). ***اقتباس ادبی در سینمای ایران***. چاپ اوّل. تهران: آگاه.

۱۳- مکی، ابراهیم.(۱۳٦٦). ***شناخت عوامل نمایش***. چاپ اوّل. تهران: سروش.

۱٤- میرصادقی، جمال.(۱۳۷٦). ***ادبیّات داستانی***. چاپ سوم. تهران: سخن.

۱۵- همایون کاتوزیان، محمدعلی.(۱۳۷٤). «ذکر بر دار کردن امیر حسنک وزیر: ملاحظاتی پیرامون جامعه‌شناسی تاریخی ایران». ترجمهٔ قهرمان سلیمانی. ***چهارده مقاله در ادبیّات، اجتماع، فلسفه و اقتصاد***. چاپ اوّل. تهران: مرکز.

۱٦- یوسفی، غلامحسین.(۲۵۳٦/ ۱۳۵٦). ***برگهایی در آغوش باد***. چاپ اوّل. مشهد: دانشگاه فردوسی.