

بن مایه های نمایش در منظومه منطق الطیر عطار نیشابوری

معصومه رحمانی نژاد^۱

مهدی زاهدنژاد^۲

چکیده:

منطق الطیر اثری است، که هیچ گاه جامعه بشری و فرهنگ انسانی از آن نمی تواند بی نیاز باشد. آنچه از ظرایف آموزش های عرفانی در حوزه ی معرفت شناسی و شناخت وجود و تامل در اسرار خلقت و پست و بلند مدارج روحی انسان در این کتاب آمده است، از سنخی نیست که روزی به پایان برسد. هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی ساخت مایه های نمایش ایرانی در منظومه ی منطق الطیر است. و کوشش شده است، تا ضمن رمز گشایی از زبان نمادین این منظومه اجزای نمایش ایرانی در این منظومه برجسته شود. یافته های این پژوهش نشان می دهد که منظومه ی منطق الطیر عطار از ظرفیت ها و قابلیت های برجسته ای برای کاربرد این شگرد نمایشی برخوردار است. شگرد های نمایش عروسکی، سایه بازی، کاربرد نقاب، شعر، موسیقی و آواز از ساخت مایه های نمایشی منظومه ی منطق الطیر عطار به شمار می رود.

واژگان کلیدی: عطار، منطق الطیر، ساخت مایه های نمایشی

^۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور لواسانات

^۲. دانشجوی دکتری فرهنگ و تمدن ملل اسلامی

۱. ساخت مایه های نمایش ایرانی در منظومه منطق الطیر عطار

سخنوران ایرانی به حوزه ی نمایش و ادبیات نمایشی به گونه ی پر بار و غنی توجه نکردند، و تنها به حوزه ی ادب حماسی، غنایی و تعلیمی می پرداختند. اما با این وجود آثاری در میان ادبیات فارسی به چشم می خورد که به وضوح از قابلیت ها و ظرفیت های نمایشی برخوردارند و می توان با نوعی بازنگیری و دگر دیسی آنها را به آثار نمایشی تبدیل کرد. پس به این اعتبار منطق الطیر عطار نیشابوری را می توان در شمار این گونه آثار به شمار آورد.

ساختار روایتی، رمزی، تمثیلی، کلی گرا و بخش بندی شده ی منظومه، ظرفیتی در خود پدید آورده است که می توان آن را در زمره ی ادبیات نمایشی به شمار آورد.

مولفه ها و ساخت مایه هایی که در این پژوهش مورد بررسی قرار می گیرند عبارتند از:

۱-۱. نقالی

نقالی را می توان ویژه ترین نمایش ایرانی به شمار آورد. نمایشی تک نفره در ساختار اجرایی، اما با شخصیت های متعدد محتوایی که همه را یک تن نقال بیان می کند.

نقالی به گونه ای برجسته فرهنگ گفتاری ایران را به یاد می آورد، فرهنگی برآمده از جامعه ی تک صدایی که تفهیم را به جای مفاهمه و تکلم را به جای مکالمه بیشتر در خود پرورش داده است.

اگر این فرهنگ گفتمانی بخواهد در حیطه ی هنر های نمایشی خود را نشان دهد، بی تردید می توان نقالی را برترین تجلی آن به شمار آورد. نقالی را می توان نوعی از نمایش دانست که فردی به نام نقال به نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع مبادرت می ورزد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۰). هدف از نقالی آموزش مسائل اخلاقی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی می باشد.

نقالی را در کنار آیین ها و مناسک مذهبی و نقش آفرینی های آدمی در فعالیت های اجتماعی روزانه اش یکی از سه عاملی دانسته اند که پیدایش نمایش را به آن ها مربوط می داند(ناظر زاده ی کرمانی، ۱۳۷۸: ۶۶).

پیشینه ی این هنر را به دوران پارتیان نسبت می دهند، به نقالان این دوره «گوسان» می گفتند که نقل خود را به «ساز و آواز» روایت می کردند(بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۰). نقالی مانند بسیاری از هنر ها با آغاز دوره ی اسلامی دچار فراز و نشیب هایی شده اما پس از مدتی با درک شرایط زمانه، حیات نوین خود را از سر گرفته است و توانسته به چنین تحولی دست یابد که چند گونه ی متنوع وابسته به خود نیز مانند «شاهنامه خوانی، نقالی تاریخی_افسانه ای و مذهبی» ، را پدیدار کند (ژیان، ۱۳۸۱: ۱۴).

با رسمی شدن مذهب شیعه «نقالی مذهبی» به شاخه های دیگری نیز تقسیم شد از جمله مناقب خوانی، فضائل خوانی و سخنوری(بیضایی، ۱۳۴۴: ۷۵).

۲-۱. پرده خوانی

آن را باید نوعی دیگر از نقالی دانست که با نام «صورت خوانی» هم از آن یاد شده است. داستان، نقاشی و نقالی را سه عنصر اساسی پرده خوانی دانسته اند(غریب پور، ۱۳۷۸: ۵۶). تلفیق کلام و تصویر موجب شده «پرده خوانی» نمایشی ترین شکل نقالی به حساب آید و در میان اشکال عامیانه ی نمایشی پیش از تعزیه قرار گیرد(بیضایی، ۱۳۴۴: ۷۴).

پرده خوان می کوشد با تکیه بر پرده ی نقاشی شده هنگام بیان وقایع و معرفی شخصیت ها احساس و عواطف مخاطبان را با خود همراه کند.

منظومه ی منطق الطیر از ظرفیت ها و قابلیت های برجسته ای برای کاربرد این شگرد نمایشی برخوردار است. منظومه بر مبنای روایت و حضور برجسته راوی شکل می گیرد و پیش می رود. راوی از درون داستان سخن می گوید کسی که رخداد ها را بر می گزیند و با فشردن، گسترده و گزینش تداوم و گسست زمانی، به آنها شکل می بخشد (اخلاقی، ۲۰۷: ۱۳۷۷).

راوی منطق الطیر در آغاز منظومه از گرد آوری پرندگان سخن می گوید و آنها را یکایک معرفی می کند. راوی را می توان خود عطار دانست، اگر چه با این فرض ساختار روایی داستان نادیده گرفته می شود، زیرا راوی خود بخشی از ساختار روایت است و از طریق ارتباط زبانی خواننده با متن است که نخست مدلول آن یعنی صدای روایت گر او و به دنبالش مدلول سخن یعنی داستان در ذهن خواننده بازسازی می شود (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۲۰۸).

پس مطابق این نظر در منظومه ی منطق الطیر، عطار را می توان مؤلف واقعی، آغاز گر؛ وصف کننده ی روایت را راوی و شخصیت های مرغان را که در منظومه شنونده ی روایتند را می توان «مخاطب روایت» قلم داد کرد.

راوی اگر چه در آغاز منظومه، هنگام معرفی پرندگان با آنها تعاملی دارد اما در باقی بخش های دیگر، رخداد ها و کردار و گفتار شخصیت ها را از نگاه دانای کل و در بیرون از دنیای داستان روایت می کند.

رو یارویی راوی با پرندگان در فصل شروع روایت، هنگامی که آمدن هر یک را خوش می دارد و اعلام می کند، فاصله ی زمانی و مکانی خود را با موضوع طی می کند و نوعی احساس نزدیکی میان خود و مرغان نیز پدید می آورند. همچنین این تمهید سبب می شود که زمان گذشته ی روایت که در داستان از دیدگاه دانای کل ناشی می شود به زمان حال تبدیل گردد.

این گونه روایت زمینه ی مناسبی را برای شکل اجرایی «نقالی یا و پرده خوانی» در خود نهفته دارد. می توان تمامی پهنه ی روایت را چون پرده ی نقاشی شده ی نقالی تصور کرد و راوی را چون نقالی در نظر آورد که با رفت و آمد و تکاپو در کنار پرده ی نقالی به معرفی شخصیت ها و تشریح موقعیت های مربوط به آنها می پردازد، شخصیت ها با نقل او گویی از حالت نقاشی شده ی خود بیرون آمده چون بازیگری رونده، روایت را جان می بخشد.

اگر سخنوری را بتوان گونه ای از نقالی در نظر آورد، بخش هایی از منظومه ی منطق الطیر را هم می توان مستعد آن دانست که به این شیوه اجرایی شود.

ماهیت ذاتی بسیاری از مباحثی که میان مرغان شکل می گیرد و تلاشی را که «هد هد» برای اقناع آنها نشان می دهد به نوعی مراسم «سخنوری» را در نظر تداعی می کند «هدهد» را می توان چون سخنور زبر دستی در نظر گرفت که با «قول» و «غزل» و «تمثیل» و گریز زدن های پیاپی عرصه را بر حریف تنگ می کند.

نمایشی ترین وجه این مراسم نیز که همان لخت شدن و بیرون آمدن کسوت از سوی هر دو طرف منازعه است، نیز می تواند با گرفتن و باز پس دادن بال و پر پرندگان اجرایی شود. پرندگان از پوشش خود بیرون می آورند و پر و بالشان را فرو می ریزند و فروتنی پیشه کنند و تسلیم رای صواب او شوند. آنگاه هدهد نیز از نو پر پروازشان را به آنها بر می گرداند. اما این میان به خلاف منظومه ی منطق الطیر که پرندگان جز بر واکنش و اعتراض های اولیه ، در برابر تمثیل آوردن های هد هد منقاد و مفعول اند باید حضوری منتقد و فعال داشته باشند.

۱-۳. شگرد های نمایش های عروسکی

برای عروسک گردانی و نمایش هایی عروسکی ایران خاستگاه های مختلفی را ذکر کرده اند، برخی آن را تحفه ای هندی می دانند که در زمان بهرام گور به ایران وارد شد. برخی هم آن را ارمغان چین می دانند. در این میان برخی بر این باورند که نمایش عروسکی را باید حاصل ذوق دوران چادر نشینی ایرانیان به شمار آورد (بیضایی، ۱۳۴۴: ۷۰).

می توان نمایش عروسکی را به دلیل انعطاف فوق العاده و ظرفیت های ذاتی خاصش، خلاقانه ترین نوع نمایش تلقی کرد که امکانات اجرایی مطلوبی در اختیار هنرمند قرار می دهد تا آنجا که مرزی برای خلاقیت او پدیدار نمی کند و اعتبار همین شگرد نمایش های عروسکی، برای نمایشی کردن منظومه رمزی تمثیلی منطق الطیر، می تواند به خوبی مؤثر

باشد، بازی پردازان این منظومه می تواند به شکلی نمادین ، پوششی به شکل پرندگان به تن کنند، اما در عین حال عروسکی از آن پرنده را همواره در دست خود بگردانند و بازی دهند.

کاربرد این شگرد علاوه بر این که وجه تمثیلی منظومه را به خوبی و سادگی نشان می دهد، با محتوای منظومه و جهان نگری ایرانی نیز هم راستا است.

پرندگان منطق الطیر تمثیل گویایی از روح بی قرار آدمیند، تمثیلی از همان « امر و لطیفه ای الهی» که همواره رو به جهان نامتناهی پریدن دارد. بنابراین انسانی که پرنده ی روحش را می گرداند با حضور در صحنه ی، راه هر تاویلی، جز تمثیلی دیدن پرندگان را در ذهن مخاطب می بندد. افزون بر این که در این رویکرد اجرایی، پهنه ای که روایت بر آن شکل می گیرد در حکم مکانی می تواند باشد که عقول آدمیان را در حضور مجازی خود به بند گرفته، اما در همان حال ، شور پریدن به سوی این جهان ممثل را ، در وجودشان بر انگیزته است.

در پایان روایت هنگامی که مرغان به وادی سیمرغ می رسند و حقیقتش را در می یابند بازی پردازان به نشانه ی رهایی از تعینات می توانند عروسک مرغان را رها کنند و با سیمرغ در هم می آمیزند.

۱-۴- سایه بازی

سایه بازی از گونه های نمایش عوسکی است، که «خیال بازی» و «پرده ی خیال» نیز تعبیرش کرده اند ، در این گونه ی نمایش عروسک گردان عروسک را میان پرده و یک منبع نوری حرکت و بازی می دهند و از طریق سایه ی آن داستانی را برای تماشاگران اجرا می کند(بیضایی، ۱۳۴۴: ۸۳).

سرزمین چین را خاستگاه این سنت نمایشی و دوره ی پیدایشش را همزمان با حکومت دودمان «تانگ» دانسته اند. این گونه نمایش در آغاز برای تصویر کشیدن پیش گوئی های ناشی از الهامات الحادی پدیدار شده است(تسیون، ۱۳۸۳: ۱۹۱).

درون مایه ی تمثیلی_ رمزی و خیال پردازانه ی منطق الطیر به روایت گران نمایشی خود این امکان را می دهد که از شگرد نمایشی سایه بازی نیز مدد گیرد ، به ویژه در بخشهایی که گریز های روایتی از داستان جامع و داستان های فرعی صورت می پذیرد این شگرد کار ساز می باشد.

پهنه ی اجرایی روایت را می توان با پرده یا بخش هایی از آنها را به گونه ی سایه ای ، پشت آن پرده اجرایی کرد. پرندهگان دیگر نیز سایه بازی، هم سفران خویش را به تماشا بنشینند.

از شگرد سایه حتی می توان برای نشان دادن سیمرغ و یا تصویری که از او در ذهن پرندهگان شکل می گیرد ، هم استفاده کرد.

۵-۱. کاربرد نقاب

یکی از مؤلفه های ابزاری نمایش که قدمتش به اندازه ی خود نمایش است ، «نقاب» است. نخستین کاربرد این ابزار نمایش را به « تس پیس » نخستین بازیگر جهان نسبت می دهند. بعدها در همه ی دوره ها ، هنرمندان این حیطة ی هنری ، از نقاب برای رنگ و جلا دادن به بازی خود و معرفتی دگر گونه بخشیدن به نمایش، استفاده کرده اند (سقایان، ۱۳۷۸: ۱۳۳). اساسا کاربرد نقاب در نمایش برای فاصله گرفتن از واقعیت جاری بوده و نشانه ای بر این مفهوم که هنرمند از «خود بیرونیش» فاصله گرفته و به پوشش «دیگری» فرو رفته است.

منظومه ی منطق الطیر عطار از نظر محتوایی با این مفهوم نزدیکی فراوان دارد، با شخصیت هایی که در ظاهر پرنده اند ، اما به واقع نماد طبقات مختلف آدمی هستند، اگر منظومه ی منطق الطیر بخواهد از حیطة ی ادب غنایی به ادب نمایشی و از آن هم به حیطة ی اجرایی در آید چاره ای نیست جز اینکه انسان هایی نقش مرغان را بازی کنند. یکی از ابزار های تحقق این منظور، کاربرد «نقاب» و «سیماجه» است.

بازیگران می توانند برای القای محتوای تمثیلی منظومه نقاب یا نیم نقابی از هر پرنده ای را به چهره بزنند . همچنین هنگامی که داستان های فرعی در میانه ی داستان اصلی، شکل گیرد و شخصیت های جدیدی به پهنه ی اجرا وارد می شود و تعیین نقش آن بازیگر را با تغییر نقاب می توان به روشنی القاب نمود.

کاربرد نقاب به روایت اجرایی منطق الطیر، رنگ مایعی رمزی_آیینی می باشد که با سنت های نمایش شرقی نیز پیوند دارد.

۱-۶. شعر

مهمترین هنر و جلوه گاه بارز ذوق ایرانی که در همه ی زوایای زندگی مردم ایران حضوری انکار ناشدنی دارد. سنت های نمایشی ایرانی نیز از شعر به میزان قابل توجه ای کمک گرفته اند . شعر و کلام موزن در تمام شکل های نمایشی در ایران وجود دارد، در نقالی، پرده خوانی، معرکه، رو حوضی و تعزیه و...

منظومه منطق الطیر نه تنها به دلیل روایت موزون و ساختار شعریش بلکه به دلیل محتوای معنوی خود می تواند در حیطه ی اجرایی از زبان شعری مدد بگیرد اما بی تردید در کاربرد این نوع زبان ، آنچه بیش از همه باید مورد توجه واقع شود، تبدیل کردن زبان شاعرانه و غنایی به زبان نمایشی است، یعنی زبانی که با منطق گفت و گو و جدل نمایش همسو تر باشد.

علاوه بر این به منظور تقویت کنش و تنوع زبانی و دوری از کسالت بار شدن زبان اجرایی، ضروری به نظر می رسد از وزن و بحر های مختلف و متنوع استفاده شود، زیرا این تنوع وزنی، امکانی پیش روی روایت گران اجرایی می نهد که برای شخصیت پرداز ی نقش ها و تمایز زبانی و فکری ، هر کدام را در بحر و وزنی جداگانه مطابق با شخصیتشان بپردازد. پرداخت اجرایی منطق الطیر، به زبان شعری ،وجه ایرانی_ شرقی آن را بر جسته تر می کند.

۷-۱. موسیقی

با آنکه اسلام هرگز به موسیقی روی خوش نشان نداده است اما انواع نمایش های ایرانی اعم از تعزیه، رو حوضی، نمایش های میدانی، شفایی و حتی عروسکی به نحو برجسته ای با موسیقی در آمیخته اند. یکی از کارکرد های موسیقی در نمایش های ایرانی بیان و تقویت حس کلی صحنه است. نمایش ایرانی براساس موقعیت هایی که پدید می آورد و همچنین نوع واژه ها، گفتار، آواز، لحن و تصاویری که با خود دارد، بافت موسیقی های خویش را اراده می کند. عامل موسیقایی و عوامل درونی نمایش پس از در آمیختن با زمان و مکان و موقعیت ها، فضا های مختلفی را همچون خوف و ترس، آشوب و شوق پدید می آورند (سقایان، ۱۳۷۸: ۱۴۳). منظومه ی منطق الطیر از آنجا که مؤلفه های نمایش و روایت ایرانی را به وضوح در خود دارد، برای تقویت این نوع مؤلفه ها، کاربرد موسیقی ایرانی ضروری به نظر می رسد.

با توجه به موضوع و محتوای عرفانی منظومه و یاد آوری پیوند موسیقی با عرفان و تصوف، این امکان را پیش روی روایت گران اجرایی منظومه فراهم می آورد که ضمن استفاده از دستگاه های موسیقی ایرانی و پیش درآمد ها، تصنیف ها و رنگ ها، ردیف های آوازی و گوشه های مختلف آن از موسیقی صوفیانه، خوانقایی و عرفانی هم به میزان چشم گیری مدد گیرد. دستگاه های موسیقی ایرانی و نیز گوشه های ایرانی یک، فضای ایرانی- شرقی به روایت اجرایی منطق الطیر خواهد داد؛ که به همراه نغمه پردازی سازه هایی چون نی، دف، چنگ، تار، ستار و... تاثیر فراوانی در القای فضای نمایش خواهند داشت.

۸-۱. لباس

لباس در حیطة ی نمایش، از پوشاکی ساده، کارکردی فراتر دارد. آن را بخشی از عناصر دیداری نمایش به شمار آوردند که حتی به فرض واقعی بودن یا تزئینی بودن باز هم دلالت های نمادینی دارد. کارکرد هایی که برای لباس در حیطة ی

نمایش بر شمردهند عبارتند از: مستند سازی زمان و مکان، کمک به شخصیت پردازی، کمک به بازیگر در اجرای نقش و شدت بخشیدن رنگ به منظره ی نمایش (سقاییان، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

تلاش بیشتر نمایش های ایرانی بر این نکته متمرکز است که لباس هر شخص با ویژگی های نقش و شخصیت او مرتبط باشد. در منظومه ی منطق الطیر مطابق سنت روایت ایرانی به هیچ خصیصه ظاهری و یا لباس و پوشش اشاره ی چشم گیر نشده است.

اما باید به یاد داشت که محتوا و مضمون منظومه ی عطار واقع گرا نیست، پس نمی توان در اجرایی کردن این منظومه به راه واقع نمایی رفت و پرندگان را آن گونه که در عالم بیرون اند، پرداخته کرد و به صحنه آورد.

پس با دانستن این نکته می باید طراحی لباس منظومه ی عطار را به شکل نمادین، نشانه ای و انتزاعی، اجرایی کرد.

۹-۱. صحنه

پهنه ای که نمایش بر آن جان می گیرد، با ویژگی های خاص خود، به ابعاد زمانی، مکانی، مضمونی و ساختاری نمایش، کارکرد هایی فراتر از عینی نمودن صرف خواهد افزود.

مکان در نمایش ایرانی، مانند هنر های دیگر، تابع نگرشی است که با دوری کردن از جزئی نگری به کلیت امور اصالت می بخشد. بنابراین نمایش ایرانی در بازنمایی مکان و فضای نمایشی بیش از آنکه به واقعیت اشیا و پدیده ها روی آورد به حقیقت آنها توجه دارد. صحنه و مکان اجرایی نمایش های ایرانی همسو با مولفه های دیگر این نوع نمایش، فشرده، ساده، نمادین و بی پیرایه است و بیش از آنکه به ابزار و وسایل اجرا تکیه کند، بر توانایی های بازیگر و نیز خلاقیت و قدرت تخیل مخاطب خود متکی است.

در منظومه ی منطق الطیر عطار به دلیل نوع ساختار روایتی، محتوا و مضمون خود، با نوع نمایش ایرانی سنخیت بسیار دارد، آن چنان که شیوه ی اجرایی دیگری برای آن نمی توان تصور کرد. پس به ناگزیر محتوای معنوی آن هم باید بر صحنه ای با مؤلف های نمایش ایرانی اجرایی شود.

صحنه ای میدانی و مدور که بیش از هر چیز با شکل خود مضمون، منظومه را به زبان نمادین عینیت بخشیده و برجسته می کند. از آنجا که در منظومه عطار بنا به سنت روایت های ایرانی زمان و مکان، مفهومی کلی و مبهم دارد، بیش از پیش ضرورت کاربرد صحنه ی مدور روشن می شود. صحنه ی مدور را از این نظر می توان بهترین پهنه ی اجرایی منظومه ی منطق الطیر به شمار آورد که ساختار هندسی و محتوایی هر دو، بر مدار دایره بنا شده است.

پرندهگان منطق الطیر گویی محیط دایره واری را در خط سیر خود ترسیم می کنند، پایانی که در انتهای مسیر خود بدان می رسند، در واقعه همان نقطه ی آغازی است که از آن به راه افتاده اند.

به هر روی اجرای منظومه ی منطق الطیر بر صحنه ی مدور که پایبند سنت های نمایشی ایرانی است، ضمن تقویت جلوه ی القایی محتوای منظومه، امکان فرصتی برای روایت گران فراهم می کند تا رها از قید زمان و مکان و قواعد طبیعی و واقعی خلاقیت خویش را در به اجرا در آوردن مضمونی معنوی و مجرد با شایستگی به کار گیرد.

۱-۱۰. آواز

آواز را نمی توان از موسیقی جدا دید به همان اندازه که موسیقی در نمایش ایرانی مهم است، آواز نیز اهمیت خاص خود را دارد، در دسته ای از نمایش های ایرانی، مانند تعزیه، نقالی، پرده خوانی و خیمه شب بازی آواز بازیگر مهم ترین ویژگی او به شمار می رود.

برای اجرایی شدن منظومه منطق الطیر نیز می توان از ظرفیت های آوازی آن به خوبی بهره برد. دسته بندی شخصیت ها را در نظر گرفت و آواز هر کدام را به مقتضای نقشش در دستگاه، پرده یا گوشه ای تصنیف کرد. البته از آنجایی که مرز

Global Conference

on

New Horizons in
Humanities, Future Studies
and Empowerment

2016 January 28

بندی خیر و شر در این منظومه به روشنی صورت نگرفته است، نمی توان برای آن به قدر کافی تنوع آوازی قائل شد اما باز هم می توان این مولفه ی نمایشی ایرانی را از میان قابلیت های دیگرش بیرون کشید و غنا بخشید، مثلا برای راوی می توان آوازی در «درآمد نوا»، برای هدهد در «ماهور» و «نوا» برای طاووس در «همایون» تصنیف کرد.

علاوه بر این می توان در آغاز، پایان و بخش های مختلف نمایش به پیروی از شگرد ایرانی، از هم آوازی و هم سرایی نیز استفاده کرد.

Global Conference

on

New Horizons in
Humanities, Future Studies
and Empowerment

2016 January 28

نتیجه گیری:

اندیشوران ایرانی بر خلاف همتایان یونانی خود، که به ادبیات نمایشی به گونه ای پر بار و غنی پرداخته بودند، به این حوزه اقبال چندانی نشان ندادند و تنها به حوزه ی ادب حماسی، ادب غنایی و تعلیمی پرداخته اند اما با این همه در میان مجموعه ی ادبیات فارسی آثاری پدید آمده اند که به وضوح از قابلیت ها و ظرفیت های نمایشی برخوردار هستند و با آنکه مصنفان و مخاطبان این گونه آثار کارکردی نمایشی برای آنها قائل نبودند، اما می توان با نوعی دگر دیسی آنها را به آثار نمایشی تبدیل کرد. پس می توان به همین اعتبار مؤلفه هایی از آثار نمایشی را در حوزه های دیگر ادبی به ویژه آن دسته که رویکردی داستانی دارند، باز جست. منطق الطیر عطار بدون تردید در شمار این گونه آثار جای دارد و می توان نمونه هایی فراوانی از ساخت مایه های نمایش ایرانی از جمله نقالی، پرده خوانی، نمایش عروسکی، سایه بازی و ... را در آن نشان داد.

فهرست منابع

- اخلاقی، اکبر، ۱۳۷۷، *تحلیل ساختاری منطق الطیر*، اصفهان: نشر فردا.
- بیضایی، بهرام، ۱۳۴۴، *نمایش در ایران*، تهران: نشر کویان.
- تسیون، مایا، و ۱۳۸۳، *د/یرالمعارف پلییات*، ترجمه ی ناد علی همدانی، تهران: انتشارات نمایش.
- ستاری، جلال، ۱۳۷۹، *پرده بازی*، تهران: نشر مینا.
- _____، ۱۳۷۰، *نماد و نمایش*، تهران: توس.
- سقاییان، مهدی، ۱۳۷۸، *ریختار های نمایش ایران*، تهران: جهاد دانشگاهی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۸۵، *منطق الطیر عطار نیشابوری*، تهران: انتشارات سخن.
- شیرجیان، فریده، ۱۳۸۳، *نمایش سنتی و انعکاس آن در نمایش نامه نویسی معاصر ایران*، تهران: انتشارات آن
- قریب پور، بهروز، ۱۳۷۸، *هنر مقدس صورت خوانی*، فصل نامه ی هنر شماره ی ۴۰.
- ناظر زاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۷۸، *ملاقات خوانی گونه ای از مقاله ی مذهبی در ایران*، فصل نامه ی هنر شماره ی ۳۹.