

معرفی و نقد کتاب:

درام و ویژگی‌های دراماتیک در متون ادب فارسی (نقد تحلیلی کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی*^۱)

صادق رشیدی^{*۱}

دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر دانشگاه شاهد

علی اصغر فهیمی فر

استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

این مقاله با رویکرد نقد تحلیلی، به مطالعه و بررسی کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی* اثر مریم کهنسال می‌پردازد. در حوزه مطالعات نظری ادبیات نمایشی، تحقیقاتی را در قالب رساله‌های دانشگاهی و مقالات می‌توان مشاهده کرد که به بررسی جنبه‌های نمایشی متون ادب فارسی پرداخته‌اند. این نوع آثار از حیث مضمون و موضوع پژوهش، بیشتر با تمرکز بر متون کلاسیک صورت گرفته‌اند و اغلب هم دارای وجوه مشترکی هستند که در نهایت به توصیف ویژگی‌های نمایشی و تعمیم آن‌ها به متون ادب کلاسیک - اعم از شعری یا داستانی - ختم می‌شوند. دلیل نگاه انتقادی ما در این مقاله از همین نقطه شروع می‌شود. در واقع، معضل فهم فلسفی درام و آشفته‌گی نظری موجود در بین این پژوهشگران، موجب تولید آثاری با عناوینی مانند بررسی جنبه‌های نمایشی یا بررسی جلوه‌های نمایشی و... می‌شود. سنت غنی شعری و ادبی ما ارزشمندتر از آن است که بخواهیم با تعمیم پاره‌ای از نظریه‌های نمایشی، به دنبال اثبات ویژگی‌های

1. نویسنده مسئول: s.rashidi17@gmail.com

دراماتیک یا گاه سنت نمایشی در آن‌ها باشیم. درحالی که از این موضوع آگاهیم که سنت درام از غرب و با خرد و فلسفه یونانی آغاز شده و سنت نمایشی ما بیشتر جنبه‌های روایی و کارناوالی داشته است.

کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی* دارای بیست بخش است و عناوین و مباحثی مانند داستان و نمایشنامه، وجه نمایشی یا ویژگی‌های درامی، نشانه‌شناسی ساختار دراماتیک، زبان دراماتیک، گفت‌وگوی دراماتیک، شخصیت‌پردازی در داستان و درام، کشمکش و درام و... را دربرمی‌گیرد. فصل بیستم کتاب به جمع‌بندی کلی از مباحث اختصاص دارد. در ساختار کلی کتاب محورهای مهمی که از ساحت نظری، در حوزه ادبیات نمایشی و داستانی مورد بحث قرار می‌گیرند، مطرح شده است. نویسنده تلاش کرده است برای تبیین مسائل نظری هر بخش و چگونگی تحلیل آن‌ها در *مثنوی*، مثال‌ها یا ابیاتی از آن را انتخاب کند و بر اساس آن‌ها، مسائل نظری را به بحث بگذارد. این کتاب از جهت پرداختن به مسائل جامع نظری ادبیات نمایشی کم‌وبیش درخور توجه است. به نظر می‌رسد نویسنده در تلاش بوده است تا *مثنوی* را با زاویه دید دراماتیک (به معنای خاص) تحلیل و بررسی کند؛ اما اکثر مطالب، یا به عبارتی بخش‌های بسیاری از کتاب، را نظریه‌های مربوط به ادبیات نمایشی دربرمی‌گیرد؛ بنابراین در برخی موارد بین نمونه‌های موردی یعنی ابیات و مثال‌های انتخاب‌شده و مباحث نظری گسست و ناهماهنگی وجود دارد.

درام و وجوه دراماتیک

در این بخش از مقاله، مباحثی را درباره اصطلاحات و مفاهیم درام و وجوه دراماتیک مطرح می‌کنیم؛ زیرا این اصطلاحات و مفاهیم برای تبیین و شناخت ماهیت درام و وجوه آثاری که دراماتیک/نمایشی هستند و یا ما تلقی نمایشی از آن‌ها داریم (مانند متون ادبی و شعری)، ضروری است. درام و دراماتیک در معنای خاص، واژگانی خنثی یا صرفاً توصیفی نیستند؛ بلکه وقتی از نمایش و صفت دراماتیک سخن به میان می‌آید، منظور، تلقی خاص از این دو اصطلاح است.

در حوزه ادبیات نمایشی، همواره باید به دو شیوه یا فرم کلی توجه کنیم: شکل روایی و شکل دراماتیک. از میان کیفیت‌هایی که ما را قادر به تمییز متون روایی از متون دراماتیک می‌کند، شاید یکی از محکم‌ترین آن‌ها به لحاظ تاریخی، در سطح موقعیت گفتاری به عنوان حلقه ارتباط میان نویسنده و دریافت‌کننده قابل تعریف باشد. سرآغاز این نوع سنخ‌شناسی متون را در کتاب سوم جمهور افلاطون می‌توان یافت. آنجا که او بین گزارش و بازنمایی نمایش بر حسب اینکه آیا خود شاعر است که سخن می‌گوید یا شخصیت‌ها هستند که مجال سخن گفتن یافته‌اند، تمایز قائل می‌شود (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۳). در سخن فیستر نقش شاعر یا نویسنده تعیین‌کننده است. در واقع، اینکه «شاعر نمی‌تواند به طور مستقیم با مخاطب سخن بگوید» را می‌توان معیاری برای تفاوت متون دراماتیک از متون روایی دانست.

البته، در پرتو یافته‌های نظریه روایت امروزی می‌توان این ایراد را مطرح کرد که حتی در متون روایی این خود نویسنده نیست که سخن می‌گوید؛ بلکه نقش سخن‌گو را روایتگر داستانی مخلوق وی ایفا می‌کند. با این حال، ایراد فوق از اهمیت بنیادی این تمییز قطعی نمی‌کاهد؛ زیرا درحالی که دریافت‌کننده یک متن دراماتیک خود را در مواجهه مستقیم با شخصیت‌های نمایش داده شده احساس می‌کند. در متون روایی، شخصیت‌ها به میانجی یک شخصیت روایتگر کمابیش ملموس حاضر می‌شوند (همان، ۱۳۳-۱۳۴).

کرالام می‌نویسد:

تئاتر را به معنای مجموعه پدیده‌هایی در نظر می‌گیریم که با تعامل و رابطه انتقالی بین بازیگر- تماشاگر، یعنی با تولید و انتقال معنا در خود اجرا و با نظام‌هایی که در بنیاد آن قرار دارند سروکار دارند. از سویی دیگر، مقصود از درام، منش داستانی که برای نمایش صحنه‌ای طراحی شده است... به این ترتیب، صفت تئاتری محدود است به آنچه بین بازیگران و تماشاگران رخ می‌دهد؛ درحالی که صفت دراماتیک معرف شبکه عواملی است که به داستان ارائه شده مرتبط است (۱۳۸۲: ۱۲-۱۳).

بنابراین، درام همواره به معنای متن است و دراماتیک صفتی است که به آن نسبت می‌دهیم؛ از این رو آن را دارای ویژگی‌های خاصی می‌کند که لزوماً در هر متنی وجود

ندارد. پس هنگامی که از جنبه‌ها یا ویژگی‌های دراماتیک سخن به میان می‌آید، انتظار ما یافتن ویژگی‌های دراماتیک به معنای خاص است. بنابراین، نمی‌توان چنین ویژگی‌های خاصی را تعمیم‌پذیر دانست. در این باره باید بر مبنای نظریات علمی تبیین و توضیح روشن‌تری به دست داد؛ زیرا مبنای اصلی فرهنگ ادبی و شعری ما غنایی است و با دیدگاه یا تفکر نمایشی مبتنی بر دیالکتیک متفاوت است. بر اساس همین تفکر نمایشی است که دیالوگ شکل می‌گیرد و درام در معنای خاص و کنش‌مندی آن روی می‌دهد؛ درامی که در بطن آن، گفتار همواره به مثابه عمل است. در این حوزه، نویسنده احساس و اندیشه خود را بیان می‌کند و روایت هم اغلب از نوع اول شخص مفرد است. در نوع غنایی هم آنچه اهمیت دارد، توالی عواطف و تأملات متراکم است و نه ساختار و روابط به هم پیوسته. با عنایت به نظریه کنش یا عمل گفتاری استین (۱۳۸۶) می‌توان گفت در تبیین صفت دراماتیک بیان‌های اجراکننده از اهمیت بسیاری برخوردارند؛ در حالی که در شیوه غنایی، معمولاً گفت‌وگوها در قالب گزاره‌های اخباری ارائه می‌شوند و از کنش‌های لازمه بیان - که تقابل‌های نیروهایی را که به خدمت موقعیت گفتاری درمی‌آورد - اثری نیست. میل به روایتگری در متون ادب فارسی، مفهوم دراماتیک را در چنین بستری بیگانه نشان می‌دهد و اگر تبیینی در این باره صورت می‌گیرد، بسیار عام و کلی است.

سؤال اصلی در این مباحث این است که مبنای اصلی تعمیم صفت دراماتیک یا نمایشی به متون کهن ادب فارسی چیست؟ آیا از آنجایی که مبنای متون ادب فارسی به ویژه شعر، غنایی و روایی است، می‌تواند واجد جلوه‌ها یا ویژگی‌های دراماتیک به معنای اخص کلمه باشد. اگر بخواهیم صفت دراماتیک را در هر نوع متن ادبی جست‌وجو کنیم، برداشت نارسایی از مفهوم درام خواهد بود. «ادبیات نمایشی مستلزم حالتی واکنشی^۲ است. واکنشی نه فقط با ذهن، که با کل بدن؛ چرا که فقط با اجراست که می‌توان کل اثر را فهمید.» (داوسون، ۱۳۷۰: ۲۳).

لازمه بررسی جنبه‌های نمایشی اشعار مولوی به لحاظ نظری، توجه به چند مسئله است؛ از جمله اینکه در ابتدا باید مقصود خود از معنای حقیقی درام و صفت دراماتیک روشن کنیم. هرچند برای پرداختن به چنین مسائلی فقط بررسی ابعاد فنی و

زیبایی‌شناختی کافی نیست؛ بلکه تبیین فلسفی تفکر نمایشی در سنت ادبی ما مسئله‌ای درخور توجه است. در کتاب مریم کهنسال از این حیث، بین طرح و بسط مباحث نظری درام و تحلیل جلوه‌های نمایشی در *مثنوی* سنخیت علمی موجّهی وجود ندارد. تلقی ما از معنا و مفهوم درام و دنیای دراماتیک با فلسفه وجودی آن، چیزی متفاوت با این تعمیم‌های عام و کلی است؛ بنابراین ماهیت آن را می‌بایست در تفکر ارسطو جست‌وجو کرد. در تبیین آنچه که پیشتر با عنوان نظریه کنش یاد کردیم، داوسون می‌نویسد:

این زبان شعر - نمایشی به تماشاگر یا خواننده احساس آن اندیشه را منتقل می‌کند که شخصیت در همان حال که سخن می‌گوید به آن شکل می‌بخشد. آن‌هم تحت فشار موقعیتی که در آن خود را کشف می‌کند. پس زبان نمایشی ناگزیری^۳ و فوریت^۴ را به‌همراه دارد. اما کار ویژه‌اش همان آفریدن مکان ماقوع^۵ است؛ یعنی دنیایی که در بطن آن کنش به‌وقوع می‌پیوندد (همان، ۷۵-۷۶).

این نکته نشان می‌دهد حتی سازوکارهای زبان و گفتار نمایشی به معنای خاص، با آنچه ممکن است در قالب مناظره یا گفت‌وگوی دوسویه رخ دهد متفاوت است. البته، ممکن است این انتقاد از سوی خوانندگان مقاله وارد شود که برداشت ما از این اصطلاحات فنی و نمایشی چیزی است متفاوت و با گفتمان ادبی و شاعرانه تناسبی ندارد. در این صورت، پرسش ما این خواهد بود که اساساً برداشت ما از این واژگان و اصطلاحات کاملاً تخصصی که به‌آسانی آن به را متون ادبی تعمیم می‌دهیم، چیست؟ به‌نظر می‌رسد در این مورد توافقی وجود ندارد؛ زیرا فضای پیدایی این مفاهیم، فضایی است توأم با تفکر نمایشی؛ بنابراین فضای ادبی و غنایی آن را وابسته می‌کند و حیات آن، حیاتی وابسته خواهد بود.

مریم کهنسال در مقدمه کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی* می‌نویسد:

لحن و شیوه خواندن مهم‌ترین فرایند هستی‌بخش هر اثر ادبی - هنری به‌ویژه شعر است. در شعرخوانی ویژگی خاصی اضافه می‌شود که شعر را به نمایش یا درام تبدیل می‌کند. این بدان معنا نیست که شعر برای کمال خود نیاز به شباهت با درام دارد؛ بلکه یک ویژگی اساسی و ماهیتی درام یعنی جلب توجه و اثرگذاری بر

مخاطب خاصیتی است که شعر را نیز به هدف اساسی خود یعنی نفوذ در مخاطب و برانگیختن احساس وی می‌رساند (۸-۹).

درباب نقل قول ذکر شده چند نکته درخور توجه است: اول این است که نویسنده کتاب درباره ماهیت و هستی درام برداشت نارسایی دارد؛ زیرا در ابتدا نمایش را معادل درام می‌داند؛ دوم این است که ویژگی لحن و نحوه خواندن را اساس نمایشی جلوه‌دادن شعر می‌شمارد و سوم، ویژگی اساسی و ماهیتی درام را جلب توجه خواننده و اثرگذاری بر مخاطب تلقی می‌کند.

درواقع، هر قطعه موسیقی و یا تابلوی نقاشی نیز از این ویژگی اثرگذارانه برخوردار است. از سوی دیگر، این برداشت از ماهیت و مفهوم درام بسیار عام و غیرفنی است؛ زیرا می‌دانیم پایه درام، حتی در *بوطیقای* ارسطو، با عنوان شعر دراماتیک مطرح شده است و در مقابل نیز شعر دیترامبیک و غنایی وجود دارد. بنابراین، طرح چنین نظریه‌هایی ناشی از نوعی معضل نظری درباب ماهیت درام و نمایش است. اساس درام، پی‌ریزی موقعیت‌های به هم پیوسته‌ای است که مبتنی بر کنش هستند. درام بدون کنش، معنا نخواهد داشت. ارتباط شاعر یا نقال و مخاطب درحالت کلی، می‌تواند نوعی نمایش باشد؛ اما به لحاظ فلسفی و هستی‌شناختی و ماهیتی، نمی‌تواند به معنای درام باشد. حیات درام، حیات مستقلی است که نمی‌تواند به هر متنی یا شعری تعمیم یابد، مگر آنکه شعر از ابتدا، شعری دراماتیک بر مبنای آن چیزی باشد که در تفکر دراماتیک ارسطویی نهفته است. اساساً ماهیت شعر دراماتیک با شعر غنایی متفاوت است.

کهنسال در ادامه مباحث در تبیین علمی و فنی ماهیت درام باز هم استدلال صحیحی ارائه نمی‌دهد و می‌نویسد: «در ادبیات دراماتیک مخاطب و تأثیر و تأثر او به متن یکی از شرایط اصلی است. از این رو، فنونی که شاعر در اشعار دراماتیک و حاوی جلوه‌های نمایشی به کار می‌بندد، در جهت جلب توجه و تمرکز هرچه بیشتر مخاطب است.» (۱۰). در اینجا مرز بین ادبیات دراماتیک و اشعار روشن نیست. نویسنده کتاب دوباره بحث تأثیر و تأثر مخاطب در مواجهه با متن را پیش می‌کشد و شرط اصلی می‌داند که پیشتر نیز آورده بود. سام اسمایلی^۶ در بحثی نظری درباره فرم‌های نمایشی چنین می‌گوید:

دو نوع فرم نمایشی گسترده وجود دارد که عبارت‌اند از فرم تقلیدی^۷ و شکل تعلیمی^۸. هدف اصلی یک نمایش تقلیدی، شدن یا هستی‌یافتن است. نمایشنامه‌نویس تقلیدی متن را به‌عنوان یک ابژه^۹ هنری کامل ایجاد می‌کند. این درحالی است که هدف اولیه نمایشنامه تعلیمی متقاعد کردن مخاطب است. در چنین وضعیتی، نمایشنامه‌نویس به دنبال ترویج عقاید و انگاره‌هاست که بعضاً معنا صریح و آشکار است؛ درحالی که در شکل تقلیدی معنا پنهان است (1971: 72). ملاحظه می‌شود که برای روشن کردن ویژگی‌های نمایشی متون ادبی و شعری، تبیین مبانی نظری و تبیین فلسفی ماهیت درام، مهم‌ترین گام است.

در چنین پژوهش‌هایی تلفیق کاربرد نظریه و نحوه کارکرد آن در تحلیل نمونه‌های موردی اهمیت زیادی دارد. با اینکه در این کتاب مبانی نظری درام با ارجاع به منابع متعدد و کم‌وبیش گسترده مطرح شده است؛ اما کاستی‌هایی نیز دیده می‌شود: ۱. بین طرح نظریه‌ها و تحلیل‌ها رابطه‌ای عمیق و فلسفی وجود ندارد. ۲. منابع مورد استفاده در بررسی مفاهیم و اصطلاحات تخصصی در حوزه نمایش قدیمی‌اند و گاه خود همین منابع از حیث علمی، اعتبار چندانی ندارند. ۳. در بخش‌هایی از کتاب که مسائل نظری کلیدی و پیچیده‌تری مطرح می‌شود، مانند بخش‌های مربوط به ساختار کش و نشانه‌شناسی، نویسنده از تحلیل مباحث و نظریه‌ها به‌وسیله نمونه‌ها و مثال‌های بیشتر ناتوان است و این شاید به دلیل نداشتن اشراف کافی بر مبانی نظری این پژوهش باشد.

کنش

در طرح و بسط مباحث مربوط به کنش، نویسنده همه‌چیز را از دیدگاه ارسطویی بررسی کرده است. درحالی که در ابتدا باید منطق این ساختار علی و معلولی دراماتیک را در مثنوی تبیین کنیم، سپس نظریه مورد نظر را به آن تعمیم دهیم. این دست بررسی‌ها مبانی تحلیلی و عمیقی ندارند؛ برای مثال کهنسال برای تبیین معنای کنش، بیتی از مثنوی مثال آورده است:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن

لیک کار از کار خیزد در جهان

اینکه مولوی در اینجا می‌گوید: کار از کار خیزد در جهان، در واقع، از جهان‌بینی خودش، سازوکار منطق جهان واقع را نشان می‌دهد. اما بحث اصلی این است که در خود متن *مثنوی* چه اتفاقی در حال روی‌دادن است؟ یعنی خود متن و روابط درون‌متنی ملاک است؛ در حالی که اشاره مولوی به فرامتن یا جهان خارج از متن داستانی است. نویسنده برای تبیین معنای ساختار کنش به همین بیت بسنده کرده است. در اینجا کاربرد نابجای نظریه و برداشت نارسا از معنای کنش برای تبیین *مثنوی* سبب شده تا کار محقق بی‌نتیجه بماند. نویسنده کتاب جلوه‌های نمایشی *مثنوی* را در گستره بسیار وسیعی مطرح کرده که برخی ابعاد آن به‌طور ویژه به ادبیات و صناعات ادبی مربوط است.

پل کاستانیو می‌نویسد:

در نمایشنامه ضربان‌ها کوچک‌ترین واحدهای قابل تشخیص زبان، کنش یا اندیشه را می‌سازند. آن‌ها معرف عنصر سازنده بنیادین متن نمایشنامه هستند. در نمایشنامه‌نویسی سنتی، ضربان‌ها عموماً به‌نحوی به یکدیگر وصل می‌شوند تا نوعی وحدت کلی را از حیث معنا و منظور در نمایشنامه ایجاد کنند. پیوند علی ضربان‌ها باعث پیشرفت پیوسته و منسجم کنش می‌شود. پیشرفتی که معیاری برای درام‌پردازی خوب تلقی می‌شود. از این منظر، ضربان وسیله‌ای بنیادی برای هدفی بزرگ‌تر است که همانا نمایشنامه تمام شده باشد (۱۳۸۷: ۱۵۱).

بر اساس این، ضربان‌ها در متن، از حیث معنا و منظور، در کنار هم چیده می‌شوند. در اینجا ارجاع اصلی خود متن و نمایشنامه است و نه دیدگاه نویسنده به جهان واقع یا جهان پیرامون متن؛ مانند بیتی که پیشتر به آن اشاره کردیم.

زبان در مجموع چیزی است پراکنده و آکنده از مقاصد. زبان برای ذهنی که در آن زندگی می‌کند دستگاهی مجرد و متشکل از اشکال هنجارین نیست؛ بلکه نگرشی چندگانه و عینی درباب جهان است. هر کلمه رنگ و بوی حرفه، نوع ادبی، جریان، حزب، اثر مشخص، انسان مشخص، نسل، دوران، روز و ساعتی را با خود حمل می‌کند... از اثرات و هماهنگی‌های ایجادشده در کلمه که به نوع ادبی یا جریان یا فرد معین مربوط می‌شوند، نمی‌توان حذر کرد (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

این بحث نشان می‌دهد زبان حاوی لایه‌ها و کارکردهای چندگانه‌ای است؛ بنابراین این چندلایگی و چندگونگی و کارکرد آن در زبان ادبی و زبان دراماتیک متفاوت خواهد بود. بدیهی است نقش زبان دراماتیک با نقش زبان شعری تفاوت‌هایی نیز دارد که آن‌ها را باید در بافت خودشان مطالعه کرد.

نشانه‌شناسی

کهنسال در بخش نشانه‌شناسی، با استناد به کتاب مارتین اسلین: *دنیای درام* - که از نظر علمی بسیار ابتدایی و حاوی اشکالاتی نیز هست - از نشانه‌شناسی متن و اجرا تبیین روشنی به‌دست نداده است. آلن استن و جورج ساوانا^{۱۱} در کتاب *نشانه‌شناسی متن و اجرا* (1991) در تبیین این دو مقوله، مباحث روشن و دسته‌بندی‌شده‌ای بیان کرده و در بخش‌هایی از کتاب به دسته‌بندی کوزان نیز پرداخته‌اند که بهتر بود کهنسال با تحلیل و بررسی دقیق‌تری به این بخش می‌پرداخت. بررسی *مثنوی* با رویکرد نشانه‌شناسی کلاسیک، مانند آنچه در کتاب کر الام (۱۳۸۲) نیز آمده است، نتیجه روشنی به‌دست نخواهد داد؛ زیرا با توجه به ویژگی‌های زبانی، نحوی و ادبی *مثنوی*، می‌توان آن را بر اساس تحلیل‌های پویای گفتمانی بررسی کرد.

مریم کهنسال در این بخش از کتاب می‌نویسد:

برخی از نویسندگان برای رفع این ابهام، به‌کلی متن دراماتیک را از حوزه عمل نشانه‌شناسی تئاتر، به معنای خاص کلمه کنار می‌گذارند؛ زیرا نظام نشانه‌های متن ادبی دراماتیک قابلیت فهرست‌پذیری و دسته‌بندی دارند؛ اما در تئاتر نشانه‌ها متغیر و غیرقابل دسته‌بندی هستند (۶۹).

اگر به همان کتاب کر الام (۱۳۸۲) که جزء منابع ایشان نیز است توجه کنیم، درمی‌یابیم حتی در تئاتر نیز نشانه‌ها، مانند آنچه کوزان در دسته‌بندی خود ارائه می‌دهد، فهرست‌پذیرند. آنچه در نظام نشانه‌ای تئاتر در مقایسه با متن ادبی برجسته می‌نماید، همان تغییرپذیری نشانه‌هاست؛ به‌گونه‌ای که هر نشانه قادر است هم‌زمان نقش و کارکرد متفاوتی داشته باشد، در عین حال که می‌تواند در دسته‌بندی مشخصی نیز قرار گیرد. به‌نظر می‌رسد این بخش از مباحث کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی* به بازنگری

نیاز دارد؛ زیرا سؤال‌هایی مطرح می‌شود که درخور تأمل است: کدام نشانه؟ کدام نشانه‌شناسی؟

باری، آنچه در این مقاله مورد بحث قرار گرفت، اشاره‌ای به برخی از بخش‌های کتاب *جلوه‌های نمایشی مثنوی* بود که از لحاظ نظری و علمی و از نظر توجه و کاربرد مبانی نظری درام، نیازمند بازنگری است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مریم کهنسال، *جلوه‌های نمایشی مثنوی* (تهران: سخنوران و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۰)

2. responsiveness
3. force
4. immediacy
5. setting
6. Sam Smiley
7. mimetic
8. didactic
9. object
10. Elaine Aston & Georg Savana

منابع

- آستین، جی. ال. (۱۳۸۶). «نظریه کنش یا عمل گفتاری». ترجمه منصور براهیمی. *پژوهشنامه فرهنگستان*. ش ۲.
- الام، کر (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: قطره.
- امامی، صابر (۱۳۸۰). *اساطیر در متون تفسیری فارسی*. تهران: گنجینه فرهنگ.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- تودروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- داک ورث، جی. بی. (۱۳۷۶). «نگره‌های باستانی و امروزی در باب کمدی». ترجمه داوود دانشور. *فصلنامه فارابی*. د ۷. ش ۳ (۲۷). صص ۱۰۰-۱۰۸.
- داوسون، سی. دبلیو. (۱۳۷۰). *نمایشنامه و ویژگی‌های نمایشی*. ترجمه منصور براهیمی، داوود دانشور و دیگران. تهران: نمایش.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.
- کهنسال، مریم (۱۳۹۰). *جلوه‌های نمایشی مثنوی*. تهران: سخنوران و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی.
- Aston, Elaine & Georg Savana (1991). *Semiotics of Text and Performance*. London and New York: Rutledge.
- Smiley, Sam (1971). *Play Writing. The Structure of Action*. New Jersey: PRENTICE- HALL.