# بررسی تکنیک‌های نمایشی در شعر سید مهدی موسوی

**دکتر عبدالله حسن زاده میرعلی*** a.hasanzadeh@semnan.ac.ir

**دانشیار دانشگاه سمنان**

**مهسا زهیری**

**دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان**

**واژگان کلیدی**
***سیدمهدی موسوی**
***شعر نمایشی**
***عناصر نمایشی**
***نمایش**

**چکیده**

به دلیل رواج انواع سبک‌های شعری جدید، سروده‌های اغلب شاعران جوان، سرشار از نوآوری‌های ادبی و درآمیختگی هنرهای مختلف با ادبیات است. گونه‌های متنوع از شعر داستانی، شعر روایی، شعرگرافی یا شعر نمایشی و سینمایی، تحت تأثیر دیگر هنرها به وجود آمده و کم‌کم جایگاه خود را یافته‌اند. شعر نمایشی که محور مطالعه‌ی ما در این پژوهش است، با بهره‌گیری از عناصر و تکنیک‌های نمایشی شکل گرفته و به تصویرگری می‌پردازد. چنین شیوه‌ای در شعر،بسترساز برخورد نمادین با عناصر مختلف طبیعت، جامعه و... است. سیدمهدی موسوی نیز یکی از شاعرانی است که از این روش‌ها در شعر خود بهره برده است. ازاین‌رو، در این پژوهش، از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، فیش‌برداری و بررسی مستقیم آثار، سعی شده است که سروده‌های سیدمهدی موسوی، از نظر میزان تلفیق با هنر نمایش، و حضور عناصر نمایشی (متن، گفتگو، نوع روایت، نور، صدا و...) در آن مورد بررسی قرار گیرد. این عناصر، صورت گسترش‌یافته و به‌روزشده‌ی عناصر تراژدی در کتاب «فن شعر» ارسطو به‌حساب می‌آید.

تمرکز بر عنصر روایت و کارکردهای شخصیت‌پردازی، موجب برجستگی جنبه‌های نمایشی در سروده‌های موسوی شده است. دیالوگ، مونولوگ، دستورالعمل صحنه و واژگان بصری موجود در صحنه‌ها، از دیگر عناصر نمایشی پرکاربرد در شعر موسوی است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۴/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۵/۲

**۱. مقدمه**

همراهی شعر و نمایش از دنیای باستان، چین و هند در شرق و یونان در غرب، تاکنون به‌صورت‌های مختلف به چشم می‌خورد. «در عرف ادبای امروز، تماس با اثر ادبی تنها از طریق نوشتار انجام می‌گیرد. توجه به این نکته برای درک آنچه ما جنبه‌های نمایشی ادبیات می‌نامیم، بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا به‌محض اینکه تماس و ارتباط مخاطب با اثر ادبی از طریقی به‌جز نوشتار برقرار شود، در همان لحظه از حوزه‌ی ادبیات پا فراتر گذاشته شده است.» (امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۴ و ۲۰۵) در واقع متون دراماتیک تا زمانی که اجرا نشده‌اند ادبیات محسوب می‌شود. (محمدخانی، ۱۳۸۹: ۱۲۱) «نمایشنامه‌ی خواندنی که «شعر نمایشی» نیز نامیده شده است به نمایشنامه‌ای گفته می‌شود که خواسته یا ناخواسته برای خواندن تصنیف شده است و نه برای پدید آوردن نمایشی در صحنه. شاعری که نمایشنامه‌ی خواندنی می‌سراید، خواسته یا ناخواسته از «ساخت مایه‌های بیان نمایشی» مانند گفتاشنود، ساختار نمایشی طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، بازیگری، صحنه‌پردازی و جامگان و... و زمان و مکان بندی کمتر استفاده می‌کند و به کارکرد فنون و تمهیدهای شعر «وصفی و غنایی» و یا منظومه‌های داستانی، رغبت بیشتری نشان می‌دهد.» (اکرمی و رسول‌زاده، ۱۳۹۳: ۵۱)

استاد شفیعی کدکنی نیز در تعریف «شعر نمایشی» چنین می‌نویسد: «شعر نمایشی» عبارت از شعری است که در آن به تصویر و تجسم حادثه‌ای تاریخی یا خیالی از زندگی انسان پرداخته می‌شود و شاعر هیچ‌گونه دخالتی در آن حادثه ندارد. در شعر نمایشی به‌هرحال، انسان در پیوندی که با زندگی و طبیعت دارد مطرح است. وظیفه‌ی اصلی نمایش بیان حادثه و تحلیل اشخاص است. همیشه یک حادثه‌ی اصلی وجود دارد که حوادث فرعی برای تصویر بیشتر و بهتر آن حادثه به وجود می‌آیند. (Action) و آنچه به کمک این حادثه اصلی می‌آید انتریک (Intrigue) خوانده می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۱۵)

برای آشنایی بیشتر با شعر نمایشی و تلفیق هنر نمایش با ادبیات، ابتدا عناصر نمایشی را خلاصه‌وار مطرح می‌کنیم. «ارسطو اساس هنر را در تقلید می‌داند. در اینجا مفهوم صحیح تقلید، نمایش است.» (ملک پور،۱۳۶۳: ۲۳) او در کتاب پوئتیک، شش عنصر تراژدی را معرفی می‌کند: عنصر بیان (lexis) که با نظام‌های نشانه‌ای در اختیار بازیگر و با متن هماهنگ است، عنصر دیداری (opsis)، عنصر موسیقی (melos). سه عنصر بعد موضوع‌های عرضه‌شده با این

ابزارهاست؛پیرنگ(mythos)، شخصیت (ethe)، اندیشه یا درون‌مایه (dianoia). (اسلین،۱۳۸۲: ۶۳) بعدها در بررسی نمایش به‌عنوان یک علم و هنر مدرن، این عناصر گسترش‌یافته و شاخه‌ها و زیر مجموعه‌های بیشتری را شامل شد که در ادامه توضیح مختصری از آن‌ها ارائه می‌شود.

حضور عناصر نمایشی در شعر یکی از بنیادی‌ترین تئوری‌های نیماست. او در همین راستا، کارکردهای شخصیت، گفتگو، زمان و مکان و... در شعر نو مطرح کرد. در واقع حضور عناصر نمایشی در شعر به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی و صفت ممیزه‌ای مطرح است که شعر کلاسیک را از نو بازمی‌شناساند. شناسایی این عناصر در بازشناختن جریان‌های شعری بعد از نیما نقشی تعیین‌کننده و مهم دارد. (مطوری و صدیقی، ۱۳۹۳: ۱۷۸)

### ۱. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

به‌طورکلی، طبق یافته‌های نگارنده، تاکنون در زمینه‌ی بررسی قابلیت‌های نمایشی و سینمایی در شعر معاصر، کتاب مستقلی تألیف نشده است؛ تنها نمونه‌هایی در خصوص اشعار روایی کهن، به چشم می‌خورد. نظیر:

- قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، محمد حنیف، انتشارات سروش، ۱۳۸۴
- نیستان و سینما، فریده صدائی، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۹۳

البته می‌توان چند مقاله‌ی مرتبط در خصوص جنبه‌های نمایشی شعر احمد شاملو یا مهدی اخوان ثالث یافت؛ ولی پژوهش مستقلی در آثار شاعر مورد بحث این تحقیق وجود ندارد.

### ۱. ۲. درباره‌ی سید مهدی موسوی

سید مهدی موسوی متولد ۱۰ مهر ۱۳۵۵ در تهران، شاعر، داستان‌نویس، منتقد و ترانه‌سرای ایرانی است که بسیاری او را به‌عنوان «پدر غزل پست‌مدرن» می‌شناسند. تحصیلات او در رشته‌ی داروسازی از دانشگاه فردوسی مشهد است. از فعالیت‌های مهم او ایجاد کارگاه‌های شعر و داستان در شهرهای مختلف ایران نظیر کرج، تهران، شاهرود، مشهد و... بوده است. هم‌چنین او در سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷ سردبیری نشریه‌ی «همین فردا بود» فصلنامه‌ی تخصصی غزل پست‌مدرن را به عهده داشت. اشعار او در دو دهه‌ی اخیر توسط خوانندگان بسیاری به‌صورت موزیک اجرا شده است. از آثار مجاز، چاپ کاغذی، و قابل دسترس وی می توان به «حتی

پلاک خانه را...» (۱۳۹۱) فصل پنجم، «غرق شدن در آکواریوم» (۱۳۹۲) نیماژ، «با موش‌ها» (۱۳۹۲) نیماژ و «انقراض پلنگ ایرانی با افزایش بی‌رویه‌ی تعداد گوسفندان» (۱۳۹۳) نیماژ، اشاره کرد.

## ۲. نگاهی کوتاه به عناصر نمایشی

«یکی از ابزارهای شایسته برای ساختارهای منسجم شعر، به‌ویژه در شعر امروز، بیان روایی و دراماتیک است. شعرهای روایی معمولاً ساختاری منسجم‌تر از اشعار غیر روایی می‌یابند، یا به بیانی دیگر، انسجام ساختاری در سروده‌های روایی آسان‌تر پدید می‌آید.» (حسن لی، ۱۳۸۳: ۲۱۲)

«شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه‌ی داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۴) به‌منظور آشنایی عمیق با اشخاص بازی، رسوخ در ذهن آن‌ها و سر درآوردن از پیچیدگی‌های روانی‌شان، ناگزیر ابتدا باید به نمای ظاهری آن‌ها پرداخت. (مکی،۱۳۸۳: ۷۱ و ۷۲) که در بخش جداگانه‌ی لباس و آرایش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

اندیشه‌ها و احساس‌های ناگفته و نهفته‌ی شخصیت‌ها (دستورالعمل صحنه) از دو چیز شکل می‌گیرد. از یک سو از کنش و واکنش دیالکتیکی درون هر موقعیت ویژه که ناشی از زنجیره‌ای از موقعیت‌های پیشین است و از سوی دیگر، از واژگانی که بازیگران به زبان می‌آورد. (اسلین، ۱۳۸۲: ۴۹) وظیفه‌ی اصلی دستورالعمل صحنه نیز توصیف وضع صحنه و ذکر اعمالی است که در آنجا اتفاق می‌افتد. (مکی،۱۳۸۳: ۵۷)

مکالمه در نمایش صرفاً یک گفتگوی معمولی و روزمره نیست. گفتگویی است فشرده و جهت‌دار که وظایفی بس مهم به عهده دارد. باید کاملاً عادی جلوه کند و طبیعی به نظر برسد. یعنی در عین حال که به ظاهر شبیه مکالمات مردم کوچه و بازار است در حقیقت چیزی ورای آن و با کیفیتی دراماتیک باشد. (همان، ۱۲۶) عناصر نمایشی درون متن نیز، در ارتباط نزدیک

با عناصر داستان، شامل روایت، زاویه‌ی دید، کشمکش، پیچیدگی، تعلیق، بحران، اوج و فرود است.

صحنه، کوچک‌ترین جزء کامل و یا واحد ساختمانی نمایش است و در حکم سلول بنیادی آن محسوب می‌شود. با ورود و خروج شخصیت‌های اصلی نمایشنامه نیز مشخص می‌شود. (همان، ۱۶۵) دکور محلی است که بازیگران به ایفای نقش می‌پردازند و آنچه را به آن‌ها تکلیف شده به‌صورتی که تماشاگران آشکارا بتوانند ببینند، انجام می‌دهند. (هولتن،۱۳۶۴: ۱۰۷) هر جسمی سوای خصوصیات جسمانی‌اش، خصوصیات دیگری هم دارد. خصوصیات نمایشی، روانی و شاعرانه که در بعضی شرایط اهمیت بیشتری دارند و باید روی آن‌ها تأکید کرد. (استیونسن و دبری، ۱۳۸۳: ۴۲) از این خصوصیات که شامل حرکت، خط، جرم، بافت و رنگ آن اجسام است، به‌عنوان واژگان بصری یاد می‌شود که هر یک جنبه‌های روانی خاصی در ذهن مخاطب دارند. (هولتن،۱۳۶۴: ۱۲۵)

«ترکیب نور می‌تواند فراوان حذف شود، فراوان تأکید کند، و کار بیانی بازیگر را با چنان نیرویی عیان کند که روشن گردد نور صرفاً شرط تثبیت کار بیانی بازیگر نیست، بلکه خود جزئی از این کار بیانی است.» (پودوفکین،۱۳۷۰: ۱۳۵)

تدوین نوعی انتقال است میان دو نما. چگونگی تدوین به تعداد عناصر مورداستفاده و نحوه‌ی استفاده از آن‌ها بستگی دارد. این عناصر شامل انگیزه (برای انتقال باید انگیزه و دلیلی وجود داشته باشد، چه دیداری و چه شنیداری)، اطلاعات (هر نمای جدیدی به معنای اطلاعات جدید است.)، ترکیب‌بندی نما، صدا (پیش انداختن یا به تأخیر انداختن صدا عاملی برای خلق فضا و تشدید عواطف است. صدا بیننده را برای تغییر صحنه آماده می‌کند.)، زاویه‌ی دوربین و تداوم. (تامپسون، ۱۳۸۶: ۳۶ تا ۴۳)

«تئاتر هنر ترکیبی است که هم به وسیله‌ی شنوایی و هم (مخصوصاً) به‌وسیله‌ی بینائی بشر را متأثر می‌سازد. جوهر و علت وجودی هنر تئاتر همین است.» (نوشین،۱۳۷۱: ۱۹۰) هر تصویر در هر لحظه بر تماشاگران گوناگون، تأثیرهای گوناگون دارد. هر تصویر نشانه‌های مختلفی در بر دارد که حاوی واحدهای اطلاعات و معناست (آنچه نشانه شناسان آن را دال می‌نامند). هر یک از این نشانه‌ها در القای معنای نمایش نقش دارند. (اسلین،۱۳۸۲: ۲۰)

با توجه به اطلاعات بالا، درمی‌یابیم که بعضی از عناصر نمایشی، وابسته به متن هستند مثل شخصیت، پیرنگ (به‌نوعی معادل دستورالعمل صحنه و مضمون و ساختار متن)، گفتار؛ و عناصر دیگر وابسته به حواس انسانی (بینایی و شنوایی) مثل منظر نمایش (صحنه و چیدمان، نور، سیمای ظاهری و روش‌های تدوین) و موسیقی (صداها).

**۳. عناصر نمایشی وابسته به متن**

در تحلیل جنبه‌های نمایشی آثار مهدی موسوی، با دو گونه شعر مواجه‌ایم؛ گونه‌ی اول شعرهای توصیفی و روایی است و گونه‌ی دوم شعرهایی با عناصر نمایشی پراکنده.

**۳. ۱. شعرهای توصیفی و روایی**

در این سروده‌ها، شاعر به توصیف حادثه‌ای نمایشی می‌پردازد که در خلال آن گاهی دیالوگ‌ها و مونولوگ‌هایی هم گنجانده شده. روایت در این گروه از شعرها حضور چشمگیری دارد. از آنجایی که هر نمایشنامه یا سناریوی فیلم، قبل از اجرا، جنبه‌های ادبی‌اش نمود بیشتری دارد؛ پیش از بازیگر، با شخصیت و شخصیت‌پردازی مواجه ایم که در خلال متن بهتر قابل تحلیل است. در این بخش به بررسی جزئیات شخصیت‌پردازی و عناصر نمایشی متن در دو شعر موسوی می‌پردازیم. شعر اول از مجموعه‌ی «حتی پلاک خانه را...»:

عقاب عاشق خانه! بدون پر برگشت / غریب رفت، غریبانه‌تر پدر برگشت
رسید و دستش را، روی زنگ خانه گذاشت / طلوع کرد دوباره ستاره‌ای که نداشت!
دوید مادر و در چشم‌های او نِگریست / ــ «سلام...» بعد در آن بازوان خسته گریست
که تشنه است کویری که در تنش دارد / که هفت سال و دو ماه است که عطش دارد
ــ «کدام سِحر کدامین خزان اسیرت کرد / کدام برف به مویت نشست و پیرت کرد
که هفت سال غم‌انگیز بی‌صدا بودی / چقدر خواندمت اما... بگو کجا بودی؟!
همین‌که چشم گشودم به... مرد خانه نبود / رسید نامه‌ات اما ... نه! عاشقانه نبود
حدیث غمزه‌ی لیلا و مرگ مجنون بود / رسید نامه‌ات اما وصیّت خون بود
نگاه کن پسرت را که شکل درد شده / که هفت سال شکسته ست تا که مرد شده!
که رفت شوکت خورشید و سایه‌ها ماندند / تو کوچ کردی و با ما کنایه‌ها ماندند
که هیچ حرف جدیدی به غیر غم نزدیم / فقط کنایه شنیدیم و ــ آه! ــ دم نزدیم

نمـــرده بـــودی و پـــر مـــی‌زدنـــد کـــرکس‌هـــا / بـــه خواستـــگاری مـــن آمـــدنـــد نـــاکس‌هـــا!
شکنجـــه دیـــدی و اینجـــا از عافیـــت گفتنـــد / نمـــرده بـــودی و صـــد بـــار تـــسلیـــت گفتنـــد
تمـــام شهـــر گرفتـــار تـــرس و بیـــم شدنـــد / تـــو زنـــده بـــودی و ایـــن بچـــه‌هـــایتیم شدنـــد
هـــر آنکـــه مـــاند گرفتـــار واژه‌ی «خـــود» شـــد / تـــو رفتـــی از بـــرِ مـــا و هـــر آنچـــه مـــی‌شـــد، شـــد!!
بـــه بـــاد طعـــنـــه گرفتنـــد کـــار مَـــردَم را / ســـکوت کـــردم و خـــوردم صـــدای دردم را
منـــی کـــه مـــونـــس رنـــج دقـــایقـــت بـــودم / سکوت کـردم و مانـدم... کـه عاشـقت بـودم«!!
نگـــاه کـــردم و دیـــدم پـــدر ســـرش خـــم بـــود / نـــه! غـــم نداشـــت، پـــدر واقعـــاً خـــود غـــم بـــود!!
پـــدر شکـــستـــن ابـــری میـــان هـــق‌هـــق بـــود / پـــدر اگرچـــه غریبـــه، هنـــوز عـــاشـــق بـــود

(موسوی، ۱۳۹۱: ۱۸ تا ۲۱)

**شخصیت‌ها:**

**«پدر»**، باوجود اینکه این روایت کوتاه در مورد غیبت و بازگشت پدر است، این شخصیت، شخصیت درجه ۲ یا فرعی به‌حساب می‌آید. این کاراکتر «نوعی» است و نشان‌دهنده‌ی قشر رزمندگان با خصوصیات قابل پیش‌بینی‌شان است. شخصیت‌پردازی از طریق اعمال شخصیت و کمی شرح و تفسیر صورت گرفته است. **«مادر»**، که روایت در مورد کشمکش‌های زندگی او در غیاب همسر است و می‌توان مادر را شخصیت اصلی روایت در نظر گرفت. این شخصیت نیز نوعی است، چراکه این شعر روایتی ساده است و اساساً غافلگیری مخاطب در آن نقشی ندارد. ما شخصیت مادر را در خلال گفتگوی عاطفی از زبان خودش و از طریق تصمیماتِ گرفته و اتفاقات پشت سر گذاشته، می‌شناسیم. **«پسر»**، شخصیت فرعی دوم و درواقع راوی داستان است. مخاطب در طول شعر چندان به شناخت از این شخصیت دست پیدا نمی‌کند و تنها از حضور او آگاه است. به‌طوری‌که در دو بیت آخر این حضور پررنگ‌تر می‌شود. **«مردم»**، به‌عنوان شخصیت‌های سیاهی‌لشکر از طریق گفتگوی مادر معرفی می‌شوند. نقشی در این صحنه ندارند ولی در صورت بسط روایت و نمایشنامه شدن آن، حضور مؤثر خواهند داشت.

**دستورالعمل صحنه:** در این شعر نسبتاً کوتاه، گاهی شاهد توصیفات و توضیحاتی در خصوص عملکردها، صحنه، حالت چهره و... هستیم. از آن جمله: «عقاب عاشق خانه! بدون پر برگشت»،

« کدام برف به مویت نشست و پیرت کرد» و «نگاه کردم و دیدم پدر سرش خم بود» برای توصیف ظاهر و حالات. «رسید و دستش را روی زنگ خانه گذاشت»، «دوید مادر و در چشم‌های او نِگریست»، « ـ «سلام...» بعد در آن بازوان خسته گریست» و «نگاه کردم و دیدم...»، برای توضیح حرکات و رفتارهای شخصیت‌ها.

**گفتگو:** نیروهای ناشناخته‌ای که در درون و بیرون ما در کارند باید در گفتار حاضر باشند: به‌صورت معنای مصرح، یا ارجاع ضمنی، یا دلالت ناخودآگاه پیام؛ یا حتی به‌صورت سکوت، در آن حالت کنایه‌آمیزی که سکوت به مثابهی زبان عمل می‌کند. (سارتر، ۱۳۸۷: ۱۸۷) در روایت مذکور، با دو نوع گفتگو مواجه‌ایم، یکی کنارگویی پسر است که روایت را بر عهده دارد و ماجرا را شرح می‌دهد؛ و دیگری، گفتگوی مادر و پدر که سکوت کرده است و حتی این سکوت نیز نوعی گفتگو به‌حساب می‌آید. با «سلام» در بیت زیر شروع شده:

دویـد مـادر و در چـشم‌هـای او نِگریـست ـ «سلام...» بعد در آن بـازوان خـسته گریـست

(موسوی، ۱۳۹۳: ۵۷)

و با بیت پنجم تا هفدهم ادامه پیدا می‌کند.

**عناصر نمایشی متن:**

به جهت کوتاهی شعر و ماهیت ادبی آن، گاهی یافتن همه‌ی عناصر و جنبه‌های نمایشی متن دشوار است و بررسی این عناصر باید به اقتضای حجم شعر صورت گیرد. با این رویکرد به تحلیل عناصر نمایشی موجود در شعر مذکور می‌پردازیم.

**روایت و زاویه‌ی دید:** «زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت، نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و درواقع رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۵) زاویه‌ی دید در شعر مورد بحث، از نوع عینی و نمایشی است که شخصیت پسر روایت، حالات ظاهری و اعمال دیگر شخصیت‌ها را بیان می‌کند. در میانه‌ی داستان، زاویه‌ی دید به اول‌شخص و درونی تغییر می‌کند و مادر سخنانی به زبان می‌آورد که مخاطب حوادث گذشته را از طریق آن بازیابی می‌کند. بنابراین

روایت در این شعر در دو لایه صورت می‌پذیرد، حال و گذشته. از نگاه نمایش هرکدام از این بیت‌ها می‌تواند در حد صحنه‌ای گسترش پیدا کند و از نگاه سینمایی با برش‌ها و سکانس‌هایی طرفیم که در میانه‌ی شعر با فلش بک‌هایی همراه است. شیوه‌ی روایت پسر به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی کنارگویی است و شیوه‌ی روایت مادر به‌عنوان شخصیت اصلی از طریق گفتگوست. درواقع گفتگو در پیشبرد این روایت نقش اساسی دارد. **کشمکش:** از بیت هفتم و رسیدن نامه، کشمکش مادر با هنجارهای غلط و ناملایمات جامعه و زندگی شروع می‌شود. نقش مردم در ایجاد این کشمکش‌ها بسیار پررنگ است. **اوج:** کم‌کم گره‌ای که با بیت هشتم و «وصیت خون» ایجاد شده بود، با «به باد طعنه گرفتند کار مَردَم را» به اوج می‌رسد و در بیت بعد گشوده می‌شود «سکوت کردم و ماندم... که عاشقت بودم». **فرود:** دو بیت پایانی از زبان پسر، بخشی از داستان است که روایت را به سرانجام می‌رساند. درحالی‌که پدر تمام مدت سکوت خود را نشکسته است و گویی این سکوت برای مخاطب، از شرح درد و رنج رساتر است.

شعر دوم از مجموعه‌ی «*انقراض پلنگ ایرانی با...*»:

اتوبوس بی‌حرکت، اتوبوس طولانی — بوی گند پا و عرق... تپه‌های انسانی...
بوی اعتراضِ خفه، عاشقان یک‌طرفه — قاتلین بالفطره بین این‌همه جانی
بحث تن کنار وطن، اندی و ساسی مانکن!! — «ساقیا بده جامی زان شراب روحانی»
مالشی به بی‌شرمی، حرف‌های سرگرمی — از تحرّک مرزی تا حقوق درمانی
گریه‌ی فرشته به غول، مردهای آلت و پول — دست سرد یک دختر، بحث داغ ارزانی
اتوبوس و حرکت تن، چادرِ گرفته‌ی زن — ترس دوزخ موعود در نگاه شیطانی
عشق و نفرت از یارو! دختران دانشجو — گریه مثل ابر بهار، ژاکت زمستانی
زوج‌های بوس و بغل، پچ‌پچ سعید و عسل! — مثل لانه‌ی زنبور وقت گرده‌افشانی
خواندن دعا و حدیث وقت خوردن ساندیس — عاقبت مچاله شدن توی قوطی «رانی»
بحث جالب دینی توی هدفون چینی — تکیه داده است به بیل یک جوان افغانی
چند زوج و چند رفیق، چند لنز رنگیِ جیغ! — چند موی سیخ شده! توی راه مهمانی
چند دوره‌گردِ زن، توی فکر پیراهن — چند مانتوی رنگی توی فکر عریانی
استرس... و ساعت‌ها! بازیِ خیانت‌ها — چترهای بی‌مصرف چشم‌های بارانی

تیـــپ و هیکـــل هنـــری در کمـــال بـــی‌خطـــری! ریـــشه‌هـــای در کافـــه، ریـــش‌هـــای عرفـــانی
یک زن بـدون دهـان، در سـرش شـب و سـرطان روزهـــای غمگیـــنش تحـــت پرتودرمـــانی
پرسـه تـوی شـهر شـلوغ در میـان دود و دروغ پـــسران راســـت شـــده، دختـــر خیابـــانی
دسـت‌هـای در گـردن، محـضِ امتحـان کـردن! جـای مُهـر ردّ و قبـول مانـده روی پیـشانی
فـصل سردسـیر فـروغ لای جـزوه‌هـای حقـوق دسـت یـک زنِ تنهـا، دسـت‌هـای سـیمانی
چشم زن به کیفی زرد! توی کیف، عکس دو مـرد! در میـــان لبخنـــدش گریـــه‌ی پـــشیمانی
گریـه‌هـای پیرزنـی از تمـامِ بـی «شـدنی» کـه چـه سـخت مـی‌گذرنـد روزهـای پایـانی
بـوی درد تـوی ریـه، بـوی حـبس و پـول دیـه! بـــوی آخـــرین چـــاقو، بحـــث چنـــد زنـــدانی
هـی شـماره و تکـرار، خـط نمـی‌دهـد انگـار فحـش مـی‌دهـد بـه موبایـل بچـه‌ای دبـستانی
چـشم بـاز و دسـت دراز، در تمـاس دسـت‌انـداز خودکـشی داش آکـل، تپـه‌هـای مرجـانی
مـردِ «کـاش» و «لابـد» هـا، خـسته از تعهّـدها زنـــدگی معمـــولی، ارتبـــاط پنهـــانی
همگـی پیـاده شـدند تـوی ایـستگاه، ولـی تـــو کنـــار رویاهـــات مانـــده‌ای و مـــی‌مـــانی
خـسته‌ای و خـسته‌تـری از جهـانِ بـی‌خبـری هیچ چـی نمـی‌فهمـی... هـیچ چـی نمـی‌دانـی...
اتوبـــوس شـــرمنده، غـــرقِ خـــوابِ راننـــده یـک مـسیر بـی‌مقـصد، جـاده‌هـای طـولانی
ای رفیـــق شـــاعر مـــن، آخـــرین مـــسافر مـــن در تـــو بـــاد مـــی‌آیـــد... ابتـــدای ویرانـــی...

(موسوی، ۱۳۹۳: ۵۴ تا ۵۷)

**شخصیت‌ها:** شخصیت اصلی «تو» (مخاطب درون شعری) است که شاعر توصیف شده است و شخصیت‌های فرعی مسافران دیگر اتوبوس هستند که هر یک در پرورش سوژه نقشی ایفا می‌کنند. از جمله: زن چادری، دختران دانشجو، سعید، عسل، جوان افغانی، زنان دوره‌گرد، پیرزن، بچه دبستانی، راننده و حتی خود اتوبوس با رنگ و بوی از «منِ» راوی. هرکدام از این شخصیت‌ها، شخصیت‌های تمثیلی هستند و ویژگی‌ها، اخلاق و طرز فکر خاصی را تداعی می‌کنند.

**دستورالعمل صحنه:** در ابتدای شعر، مکان و صحنه‌ی اصلی وقوع حوادث یعنی اتوبوس، معرفی می‌شود. فضاسازی با واژه‌ی «طولانی» و توصیف بوی پا و عرق، ادامه پیدا می‌کند. با چینش تک‌تک مسافران روی صندلی‌ها و نمایش اعمال، رفتار و ویژگی‌های آن‌ها لحظه به

لحظه تکمیل می‌شود. «اتوبوس و حرکت تن، چادرِ گرفته‌ی زن»، «گریه مثل ابر بهار، ژاکت زمستانی»، «زوج‌های بوس و بغل، پچ‌پچ سعید و عسل!»، «خواندن دعا و حدیث وقت خوردن ساندیس»، «بحث جالب دینی توی هدفون چینی»، «تکیه داده است به بیل، نوجوان افغانی»، «دست‌های در گردن، محضِ امتحان کردن!»، «چشم زن به کیفی زرد، توی کیف عکس دو مرد»، «فحش می‌دهد به موبایل بچه ای دبستانی»، «چشم باز و دست دراز، از تماس دست‌انداز» و... در واقع هرکدام از صندلی‌ها می‌توانند صحنه‌ای از یک نمایش باشند.

**گفتگو:** گفتگو در این صحنه‌ها به شکل کنارگویی و روایت مطرح است و در انتها با مخاطب قرار دادن «تو» که هم می‌تواند من راوی باشد و هم مخاطب شعر، بیت‌های پایانی تک‌گویی شاعر نیز به‌حساب می‌آید. در میانه‌ی روایت همچنین با آوردن نشانه‌هایی از گفتگو مواجه ایم. به‌عنوان مثال: «بحث تن کنار وطن»، «حرف‌های سرگرمی»، «پچ‌پچ»، «خواندن دعا» و «فحش می‌دهد». درواقع فضای اتوبوس در این شعر به‌هیچ‌وجه در سکوت ترسیم نشده است.

**عناصر نمایشی متن:**

**زاویه‌ی دید و روایت:** زاویه‌ی دید راوی در این شعر دانای کل است که به شرح اعمال و رفتار و درونیات شخصیت‌ها می‌پردازد. راوی اطلاعاتش از شخصیت‌ها بیشتر و کامل‌تر است و نقشی در نمایش ندارد. اما گویی یکی از مسافران (و شاید آخرین مسافر) است. **کشمکش:** اگر هر صندلی را صحنه تصور کنیم، می‌توان اتفاقات هرکدام را رویارویی نیروهای انسانی با هم در نظر گرفت. بحث‌ها، ترس‌ها و تردیدهای درونی، تضادهای پوششی و رفتاری و... درنهایت، مواجهه‌ی شاعر تنها مانده در اتوبوس با جهان و مسیر بی‌مقصد، همگی نشانه‌هایی از این رویارویی است. **تعلیق:** علاقه‌مندی نسبت به عاقبت کار شخصیت‌ها، خواننده را در حالت انتظار و دل‌نگرانی نگاه می‌دارد. چنین کیفیتی را در اصطلاح حالت تعلیق می‌گویند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۵) در این روایت، تعلیق از همان بیت‌های ابتدایی که معرفی شخصیت‌ها در آن شکل می‌گیرد، شروع می‌شود و تا پیاده شدن مسافران در ایستگاه ادامه می‌یابد. چراکه ذهن مخاطب از ابتدا درگیر دلیل معرفی اشخاص و ارتباط عمودی بیت‌هاست و اینکه روایت

چه هدفی را دنبال می‌کند. **اوج:** روایت با هر بیت به اوج نزدیک‌تر می‌شود. به لحظه‌ای که بیهودگی همه‌ی روزمرگی‌های بیان‌شده با پیاده شدن و رسیدن به ایستگاه نمایان می‌شود:

همگی پیاده شدند توی ایستگاه ولی تو کنار رویاهای مانده‌ای و می‌مانی

(موسوی، ۱۳۹۳: ۵۷)

**فرود:** پایان‌بندی شعر، لحظه‌ی فرود روایت است. نقطه‌ای که تمثیل‌ها و نمادهای فراوان روایت معنی پیدا می‌کنند. بیت‌های معرفی و تعریف‌ها به نتیجه و هدف مورد نظر شاعر می‌رسد. این بخش چهار بیت آخر را شامل می شود.

### ۳. ۲. شعرهایی با عناصر نمایشی پراکنده

جنبه‌های نمایشی این گروه از سروده‌ها، به دلیل روایت‌های پیچیده یا منقطع، در نگاه اول کمتر به چشم می‌آید؛ و عناصر دراماتیک آن‌ها در متن پراکنده است. برای نمونه:

- طلاق می‌خواهم! [سایه‌ی سیاه پدر]
نه می توانم باشم! نه می شود بروم
: برو و یادت باشد خودت... خودت رفتی
- تو دیو هستی! گمشو کثافتِ هرزه
[صدای خون! فوران پرنده توی اتاق]

- قرار بود که با هم به اوج پر بکشیم
قرار بود که پشت و پناه هم باشیم...
: خوشم نمی آید، از قیافه ات!! بس کن!
[سکوت... سایه ی تردید... رعد و برق... سکوت]

تمام پنجره های سپید را می خواست

[زنی چروکیده گوشه ی خودش رفته
- دلم به عشق تو هر غصّه را تحمّل کرد

طلاق می‌خواهم [جیغ! گریه‌ی مادر ]
[و حرکت چمدانی مچاله سمتِ در]
برو... و یادت باشد که روزی آه اگر...
برو سراغ همان زن که عکس هایش در...
: خفه شو!
[سیلی اندوه! چشم هایی تر]
چه مانده است از آن روز جز گلی پرپر
[صدای اطمینان، بعد بوسه ی خنجر!]
ببند آن دهنت را که حوصله دیگر...
- کجاست آن پسری که برای‌یک دختر↓

کجاست آن پسری که...
: خفه شو! احمق خر!!
و تکیه داده به دیوارهای ناباور]
گذشت روز بد اما رسید به... بدتر!

[صدای خیس کمربند و ناله ی پاییز
و بعد می پاشد خون به ذهن گیج غزل
صدای زن که به دستان مرد محکوم است...]
■
... و بچّه که مثلاً در اتاق خوابیده
و بعد می پاشد خون به هق هق بستر
به سمت هیچ کس و هیچ چیز و هیچ نفر
- طلاق می خواهم!
[جیغ! گریه ی مادر]

کنار خیسی بالش، کنار یک دفتر...
(موسوی،۱۳۹۴: ۷۵)

در شعر بالا عناصری نظیر شخصیت، دستورالعمل صحنه و گفتگو نقش پررنگ دارند، ولی عناصر درونی متن (روایت نمایشی، پیرنگ، تعلیق، بحران، اوج، فرود و...) چندان ملموس نیستند. این شخصیت پردازی ها، گاهی از طریق «ارائه‌ی صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم رفتار و اعمال و افکار آن‌ها صورت می گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۷) در شعر بالا مصراع‌هایی مثل « نه می توانم باشم! نه می شود بروم»، به این منظور به‌کار رفته اند. روش دیگر ارائه‌ی شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۷ تا ۹۲) در این شعر کتک زدن و ناسزا گفتن بیان‌گر این نوع شخصیت‌پردازی است.

دستور صحنه به‌عنوان متن مختصری برای تعیین عملکرد شخصیت‌ها، در بعضی از شعرهای موسوی از طریق باز کردن پرانتز یا قلاب و حتی ضخیم (بولد) کردن متن، از بقیه‌ی روایت جدا می‌شوند. در شعر مذکور، از روش باز کردن قلاب استفاده شده است. تعیین جایگاه جمله‌ها در متن از این طریق مفید و راهگشاست اما گاهی هم دستور صحنه بدون هیچ نشانه‌ای ارائه می‌شوند که صرفاً خود متن، تکلیف رفتار و حرکت و گاهی حالت صورت و بدن را مشخص می‌کند.

کلام بازیگر در صحنه، دستگاه پیچیده‌ای از نشانه‌هاست. این کلام، حاوی تقریباً همه‌ی نشانه‌های کلام شاعرانه است و به‌علاوه، جزئی از داستان نمایش محسوب می‌شود. از همه‌ی این نشانه‌ها، همچون وسیله‌ی بیان وابستگی اجتماعی یا ملّی شخصیت نمایش، سود می‌جویند. (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۱۸) دلایل ورود یک گفتگو یا تک‌گویی در آثار نمایشی و روایی متفاوت است، گاهی برای پیشبرد اثر و بسط و گسترش دادن وقایع استفاده می‌شود.

(مکی،۱۳۸۳: ۱۳۷) در شعر بالا «طلاق می‌خواهم» در این دسته از گفتگوها قرار می‌گیرد. اما گاهی از آوردن گفتگو یا تک‌گویی برای بیان خصوصیات درونی اشخاص یا نمایان کردن فکر و اندیشه‌ی آنان استفاده می‌شود. (مکی،۱۳۸۳: ۱۳۸) در شعر بالا، دیالوگ «خوشم نمی آید، از قیافه ات!! بس کن**!**» از این نوع گفتگوست.

یا در نمونه‌ی پایین، صحنه و گفتگویی از نشستن زنی خیابانی در ماشین شخصیت اصلی به نمایش درمی‌آید.

بی‌هدف بودم در مرثیه‌ی رؤیاهام ناگهان یک نفر آهسته به من گفت: سلام
چشم وا می‌کنم و پیش خودم می‌بینم دختری تنها بر صندلی ماشینم
خسته‌ام از همه‌کس، از همه‌چیز از من و تو... دخترک می‌گوید زیر لب، آهسته: برو...
(موسوی، ۱۳۹۴: ۱۰۱)

### ۴. عناصر وابسته به حواس انسانی

هر تئاتر یا فیلم در برگیرنده‌ی چندین صحنه‌ی مختلف است که هرکدام از جلوه‌های دیداری متنوعی برای پیشبرد روایت و به تصویر کشیدن آن کمک می‌گیرند. دکور و فضا ارتباط مستقیمی با طرح نمایش دارد و مطابق آن پردازش می‌شود. در شعرهایی که جنبه‌های نمایشی بالایی دارند، پرداختن به **صحنه‌ها و دکور** یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌ها به‌حساب می‌آید.

همچنین **نورپردازی** مختلف می‌تواند بیانگر احساسات گوناگون باشد (تابش نور شدید و خیره‌کننده بر پیکره می‌تواند حال و هوای جشن و شادی و سرزندگی را القا کند، و رنگ‌های کدر و تیره حزن و اندوه را.) و همچنین موسیقی هماهنگ با حرکات و گفتار بازیگر. (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۲۸) گاهی شاعر از فضای تاریک و تیره‌ی حکم‌فرما، علاوه بر جنبه‌ی نمادین، برای نمایش **زمان و مکان** استفاده می کند. به‌عنوان نمونه در شعر پایین، هم زمان و مکان و هم خصوصیات صحنه و دکور و فضا مشخص شده، اعمال شخصیت‌ها توضیح داده شده است. از

طریق طوفان و باران، صداها و از طریق هاله‌ی زردرنگ و شمع، نور پردازی نیز صورت گرفته است:

شاید دل تمامی ایران گرفته بود! شب بود و پشت پنجره طوفان گرفته بود
یک جفت شمع، یک شب جمعه! دو چشم تر و دختری که شام غریبان گرفته بود
بابا میان هاله‌ای از نور زردرنگ در خاطرات خسته‌ی من جان گرفته بود
انگار آن فرشته‌ی غمگین کودکی حالا به خود قیافه ی انسان گرفته بود
گفتم: بمان!... و کاش همان لحظه‌ی شگفت این روزهای شب‌زده پایان گرفته بود
لبخند زد... و در دل شب ناپدید شد تا صبح،پشت پنجره باران گرفته بود

(موسوی، ۱۳۹۱: ۲۸)

«نورپردازی حتی در شنیدن کلمات نیز وجود خواهد داشت؛ چرا که دیدن و شنیدن تا حد قابل ملاحظه‌ای به یکدیگر مربوط‌اند. نور علاوه بر قابل‌رؤیت نمودن هنرپیشه‌ها، کارهای دیگری نیز می‌تواند انجام دهد: برقراری حالت و عواطف در بینندگان، رساندن اطلاعات (اوقات روز، حالت هوا، فصل و...)، به وجود آوردن تأکید بر شخص یا چیزی، تأکید ارزش‌های دراماتیک، بهبود مکان و صحنه.» (مصطفایی، ۱۳۶۶: ۳۷ و ۳۸) شاعر در شعرهای دیگر خود، گویی به همین منظور، از حرکت دورانی پنکه و قطع و وصل نور، آسمان ابری، رعد و برق و غروب به‌عنوان جلوه‌های نورپردازی، تأکید و تکیه بر بار دراماتیک صحنه‌ها استفاده کرده است.

«**جامه**، درعین‌حال شیء است و نشانه، یا دقیق‌تر بگوییم، واجد ساختاری از نشانه‌هاست، و گواه تعلق به طبقه‌ی اجتماعی و ملیت و فرقه‌ای مذهبی و غیره است؛ نمودار وضع اقتصادی کسی است که آن را پوشیده و نیز سن و سال او و بر همین قیاس. همچنین هر خانه تنها شیء نیست بلکه نشانه‌ی ملیت و وضع اقتصادی و عقیده‌ی مذهبی صاحب‌خانه هم هست.» (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۱۴) بنابراین **ظاهر** هرکدام از شخصیت‌ها، هم در ایفای نقش مؤثر است و هم در القای محتوای کلی نمایش. درواقع اولین چیزی که مورد توجه مخاطب قرار می‌گیرد ظاهر بازیگر است. در شعرهای نمایشی نیز باوجوداینکه جنبه‌ی دیداری اثر کم‌رنگ است، توصیف ظاهر و لباس، هم به‌منظور شخصیت‌پردازی و هم به‌منظور تصویرسازی در ذهن مخاطب، نقش مهمی دارد.

چند زوج و چند رفیق، چند لنز رنگی جیغ چند موی سیخ شده!، توی راه مهمانی
(موسوی، ۱۳۹۳: ۵۵)

بیت بالا، یکی از بیت‌های شعر دوم ذکرشده در این پژوهش است، در این بیت و بیت‌های دیگر همان شعر، شاهد توصیفی از سیمای ظاهری شخصیت‌ها، پوشش و ویژگی‌های چهره‌ی آن‌ها هستیم. البته «یک فضا تنها با عناصر بصری تشکیل‌دهنده‌ی آن تعریف نمی‌شود، بلکه با مجموعه‌ی صداهای شاخص یا القاکننده‌ای نیز توصیف می‌شود که تصویری برای گوش به وجود می‌آورند که تأثیرش بر تماشاگر صدها بار آزموده شده است، زیرا واقعیت این است که شنوایی محملی حساس‌تر از بینایی برای توَهّم است.» (روبین، ۱۳۸۳: ۱۹۸ و ۱۹۹) برای جان بخشیدن به هنرهای نمایشی از جمله تئاتر و سینما، کاربرد **صدا و موسیقی** و انواع مختلفش یکی از مؤثرترین روش‌هاست. صداها گاهی برخاسته از طبیعت هستند، گاهی مصنوعی و مخصوص زندگی شهری و ماشینی، گاهی نیز شامل موسیقی و ترانه‌هایی از نسل‌های مختلف. برای نمونه، در قطعه شعر زیر، که هر بند در آن، صحنه ای از یک نمایش یا فیلم است، هم خصوصیات صحنه، هم پوشش و ظاهر، و هم در پایان صدای بلندگوی وانت صحنه‌ها را آراسته است:

یک نفر لات محض! گوشه ی کادر بوی سیگارِ دوور از نزدیک
بوی تی شرتِ آب رفته ی چرک روی تی شرت: عکس «تایتانیک»!
رودِ در حرکتِ بدون مسیر! زوج های به سمت کافه شده
این طرف صحنه ی تصادف و مرگ آن طرف مردمِ اضافه شده
جیغ های پیاده روی نجیب جفت گیری گربه ها با هم
تو که با گریه می دوی در باد من ولی هیچ چی نمی خواهم
شهر بی ربطِ واقعا مربوط! آخرین اتصالِ ما به هنوز
خبر خودکشی آینده وسط روزنامه ی دیروز
من و تو توی کوچه ای بن بست فکرِ آغازِ اینهمه پایان
عرعر یک بلندگو در متن خبرِ هندوانه ی ارزان...
(موسوی،۱۳۹۴: ۴۰)

**واژگان بصری:**

کاربرد این واژگان و عناصر بصری (رنگ، خط، جرم، بافت و حرکت) در صحنه و دکور، هم به‌منظور انتقال معنا و هم برای درک بهتر احوال انسانی شخصیت‌هاست. ازاین‌جهت فقط به نمونه‌هایی می‌پردازیم که در راستای این دو هدف است. **رنگ‌ها** با نمودهای ظاهری خود، از نقطه‌نظر روانی، مفاهیم متعددی دارند. این مسئله وجود یک تئوری درونی را ایجاب نمی‌کند بلکه، حقیقتی بارز و قابل «دید» است. مفاهیم روانشناسی رنگ‌ها، ناشی از منابع طبیعی آن‌هاست. (نصیبی، ۱۳۵۰: ۵۳) هر یک از رنگ‌های واقع در طیف خورشید، مفاهیم عاطفی دارد و می‌تواند در زمینه‌ی داستان موجب آفرینش حالات باشد. اغلب رنگ‌ها در القای احساس پدید آمدن یک حادثه نقش مهمی دارند. (همان، ۵۴ و ۵۵)

**خطوط**، پیش از هر چیز یا مستقیم‌اند یا منحنی. خط مستقیم یا افقی است یا عمودی و یا مورب. خط منحنی ممکن است کند و آرام و یا تند و سریع باشد. خط افقی معرف افق، چیزی در حال دراز کشیدن و استراحت است. این خط معمولاً معرف آرامش و سکوت است. خط عمودی، خط قدرت و استحکام است. این خط را می‌توان در برج، در درخت، در دودکش و در ایستادن مردم دید. خط مورب، خطی فعال است. خطوط موربی که در زوایای حاده یکدیگر را قطع کرده و تشکیل خطوط ناهموار می‌دهند گویای خشونت، جنگ و نزاع، وضعیت و حالت عصبی و مانند آن است. «خطوط منحنی نیز فعال‌اند ولی به‌طورکلی بیشتر مطبوع و جذاب‌اند. یک مثال آشنا، انحنای یک ظرف با یک کاسه‌ی زیبا یا انحنای شیب آرام یک ردیف تپه است.» (هولتن،۱۳۶۴: ۱۲۵ و ۱۲۶) درواقع گاهی کلمات یا اجسام اشاره‌شده در متن، خطوط مختلفی را در ذهن به تصویر می‌کشند که در انتقال محتوا به‌ویژه از منظر نشانه‌شناسی، تأثیرگذار است. مثلاً در شعر دوم این پژوهش، اتوبوس طولانی بیان‌گر خط افقی و نشانه‌ی سکونی است که شاعر بر آن تأکید دارند و از آن به‌عنوان لوکیشن خود بهره برده است. همچنین در شعر پایین، استکان خط منحنی و نشانگر لطافت است که با توجه به تکرار آن، بیشتر از بقیه‌ی خطوط نمود دارد.

به خواستگاری ات آمد، گریستی من را / در استکان افتادی دو چشم روشن را
که دم کشید... تنت در هوای دم کرده! / مچاله کردی در چادری نخی تن را
کسی به مهمان ها چای را تعارف کرد / کسی عروس شدی روح خسته ی زن‌را!
سه استکان خالی شد، دل تو خالی تر / سه روز توی اتاقت گریستی من را
سه چای تلخ کنار لبان قند شما / که قورت داد تو و جمله های «اصلاً... » را
سه چای تلخ که خیره شدند بر تن تو / به روی ساق کشیدی یواش دامن را
به گریه خندیدی بازی عروسی را / به خنده می گریی چشم های کودن را!
تفاله ای آمد روی چای غمگینت / که کوک می کندت ساعتی معیّن را↓
که سال هاست به من زنگ می زند هرشب / که خودکشی بکند فعل «زنده بودن » را
(موسوی،۱۳۹۳: ۶۶)

همچنین در شعر بالا، شاهد کارکرد گرفتن از بافت چادر نخی یا دامن و حتی جنس استکان هستیم. درواقع اشیایی که بازیگران در دست می‌گیرند و اثاثی که به کار می‌برند نیز معنای نمادین مهمی دارند. (اسلین،۱۳۸۲: ۴۳) در بیت زیر نیز تأثیر تابندگی نور زرد در تاریکی، در فضاسازی بسیار کمک‌کننده است. «زرد که رنگ آفتاب است، دلالت بر تابندگی، گرمی و سلامتی می‌کند.» (نصیبی، ۱۳۵۰: ۵۴)

بابا میان هاله‌ای از نور زردرنگ / در خاطرات خسته‌ی من جان گرفته بود
(موسوی، ۱۳۹۱: ۲۸)

**تدوین و حرکت دوربین:**

از آنجایی که سینما یکی از مهم‌ترین هنرهای نمایشی است، بررسی جنبه‌های سینمایی شعرهای نمایشی می‌تواند در شناسایی عناصر نمایشی آن‌ها تأثیرگذار باشد. دستیابی به این مهم از طریق بررسی تدوین و حرکت دوربین مسیر خواهد بود. درواقع «کادر سینما مزایای هنری قابل اهمیتی دارد. اول آن‌که به فیلم‌ساز اجازه می‌دهد که موضوع موردنظر خود را برگزیند، جدا و محدود سازد و به ما فقط آنچه را که از نظر ذهنی و عاطفی اهمیت دارد نشان دهد. به‌این‌ترتیب مواد غیر لازم و بی‌ربط حذف می‌شود. دوم اینکه کادر (قاب) تصویر، اساس کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی) «نما» را تشکیل می‌دهد. به‌این‌ترتیب که به «نما» ساختمان،

توازن و معنی می‌بخشد. (استیونسن و دبری،۱۳۸۳: ۸۷) از تدوین به‌منظور دست‌چین کردن تکه‌های مورد نظر، هدایت چشم‌های تماشاچی و پرش‌های مکانی و زمانی استفاده می‌شود که هر یک دلایل ویژه‌ی خود را دارد. شیوه‌های تدوین مثل هر هنر خلاقانه‌ی دیگری، متفاوت و بسیار است. در ادامه به بررسی چند شیوه‌ی رایج آن‌که در شعرهای نمایشی کاربرد دارند می‌پردازیم. «تدوین نماها، صحنه‌ها و سکانس‌های مختلف گاهی از طریق تضاد انجام می‌شود.» (پودوفکین، ۱۳۷۰: ۷۱)

میدان جنگ، در وسط عشق و خون و دود
مردی درست مثل خودش ایستاده بود

بر لختی زمین پر از درد مانده بود
دشمن رسیده بود... ولی مرد مانده بود

یک فرصت خالی و یک اسمان غرور
با یک خشاب خالی و یک اسمان غرور

می‌خواست تا همیشه در آنجا بایستد
می‌خواست در مقابل دنیا بایستد

آماده بود تا که بمیرد برای دین
آماده بود تا که بمیرد، فقط همین!

فرصت برای فلسفه و گفتگو نبود
یک شهر بود و مرد، کسی غیر از او نبود

آهسته بر مزار شهیدان نگاه کرد
بر حجم بی‌نهایت انسان نگاه کرد

دشمن رسیده بود به پایین تپه‌ها
آن مرد ایستاد کنار خود خدا

دشمن رسید، جنگ همان لحظه درگرفت
آن مرد ایستاد... سپس بال و پر گرفت

پرواز کرد از وسط دست‌های خاک
و جا گذاشت یک جسد و یک عدد پلاک

دشمن رسید، شهر لگدمال شد ولی...
دشمن از این معامله خوشحال شد ولی...

هرچند مرد قصه نترسید، آمدند!
خفاش‌ها به خانه‌ی خورشید آمدند

می‌خواستند فاتح تقویم‌ها شوند
از هیچ آمدند که شاید خدا شوند

باران گرفت و موشک و رگبار تیر... آه
سال سیاه، ماه سیاه و شب سیاه!

می‌خواستند بودن ما را عوض کنند
می‌خواستند اسم خدا را عوض کنند

می‌خواستند... عقربه‌ی شب درنگ کرد
می‌خواستند... مرد نمی‌خواست، جنگ کرد!

می‌خواستند... جنگ ولیکن ادامه داشت
می‌خواستند... خون شهیدان نمی‌گذاشت

و هشت سال حمله‌ی شیطان ادامه داشت
رگبار خون به دامن ایران ادامه داشت

و هشت سال آمد و رد شد، زمان گذشت
و هشت سال تلخ که بر عاشقان گذشت

و هشت سال رفت، فقط آسمان گریست
از ما شکست خورد هر آنچه نگفتنی ست...

حالا چه مانده است از آن روزهای صبر
جز چند سنگ قبر، به‌جز چند سنگ قبر

جز چند سنگ قبر که در باد مانده‌اند / جز خاطرات جنگ که در یاد مانده‌اند
با اینکه لحن بارش باران عوض شده ست / با اینکه استقامت یاران عوض شده ست
با اینکه هر کس آمده بازیچه‌ی خود است / بااینکه رقص بندری گرگ‌ها مد است
گرچه گلوی سبز تو خاموش مانده است / آن سال‌های سخت فراموش گشته است
با اینکه خسته‌اند تمام تقیّه‌ها / با اینکه روسری شده کلّ چفیّه ها
با اینکه با جنون و غم مرد، بد شدند / و بنزها که از جسد مرد، رد شدند
گرچه به مرد تهمت کار غلط زدند / و مرد را از دفتر تاریخ خط زدند
با اینکه مَرد، مُرد...و با اینکه مرد...آه / این‌گونه بود قصه‌ی مردان بی‌گناه
با اینکه رفته است و تنی سرد مانده است / بر روی حرف‌های خودش مرد مانده است

(موسوی، ۱۳۹۱: ۲۹ تا ۳۳)

در این شعر می‌بینیم که از ابتدا تا اواسط شعر، روایت صحنه‌ها و نماهای مختلف از جنگ شکل گرفته و سپس با یک بیت «حالا چه مانده است از آن روزهای صبر» وارد بخش دوم روایت می‌شویم. این بخش کاملاً متضاد با اندیشه‌ی حاکم بر سال‌های جنگ و شخصیت مرد به تصویر کشیده شده است. درواقع با گسترش صحنه‌ها فیلم‌نامه‌ای حاصل می‌شود یا حتی دونیمه‌ی شعر می‌تواند دو سکانس مختلف از یک فیلم کوتاه یا نماهنگ به‌حساب بیاید که هر بیت صحنه یا نمایی از آن است. در واقع، در بیت اول شعر با نمایی درشت و نزدیک از مرد مواجه‌ایم که این خود از تأکید دوربین روی شخصیت حکایت دارد. کم‌کم نماهای بعدی به توصیف صحنه و موقعیت می‌پردازد و مخاطب را به دل داستان می‌کشاند. این برش‌های مختلف از نماها به‌منظور دادن اطلاعات و پیش برد روایت شکل گرفته است. «تدوین گاهی نیز از طریق توازی بین صحنه‌ها اتفاق می‌افتد.» (پودوفکین، ۱۳۷۰: ۷۲)

قرار تازه‌ی من، توی کوچه، ساعت هشت / و بی‌قراری تو توی جبهه‌ی سردشت
(موسوی، ۱۳۹۱: ۴۷)

و بی‌قراری تیر و تو، توی «چزّابه» / هزار دختر و من، پیتزا و نوشابه!
(همان، ۴۷)

البته در شعری که بیت‌های بالا به‌عنوان نمونه از آن انتخاب شده، این توازی با اختلاف زمان همراه است. چراکه در ابتدای شعر موقعیت زمانی شخصیت‌ها «سال‌ها بعد از جنگ» مشخص می‌شود:

شـــدیم آتـــش و بـــوی جهـــنم آوردیـــم  بـــرای مـــدفن گمنامتـــان غـــم آوردیـــم
(همان، ۴۶)

اختلافات پی‌درپی زمان و مکان، یک روایت سیال ایجاد کرده است که اجزای آن بین حال و گذشته شناور مانده و با صحنه‌ها (بیت‌ها)ی مختلف به هم مرتبط شده‌اند:

نخواســتم کــه بگــویم: «پــدر بمــان بــا مــن»  زمین نخواست تو را تا به من زمان بـدهی
(موسوی، ۱۳۹۱: ۴۷)

کـــه منتظـــر باشـــم تـــا دوبـــاره در بزنـــی  کـــسی بیایـــد و تنهـــا پلاکتـــان برســـد!
(همان، ۴۸)

در واقع از طریق بیت‌هایی مثل بیت‌های بالا بین حال و گذشته ارتباط برقرار می‌شود. نمونه‌ی دیگری از این روایت‌های موازی در شعر زیر دیده می شود که در آن هر بند شامل راه‌های متفاوتی است که سه شخصیت اصلی به‌طور موازی طی می‌کنند. با صحنه‌ها و نماهای مختلفی از زندگی این سه شخصیت مواجه ایم که درنهایت با بند آخر به هم وصل می‌شوند و تقاطع این راه‌ها و شاخه‌های روایت، هم‌زمان اتفاق می‌افتد.

ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـــیش رو بـــه خیابـــان نگـــاه کـــرد و گریـــست
یکیش گفت به پیکـان خسته‌اش کـه بایـست!  یکـیش اسـم کـسی را یـواش بـرد کـه نیـست
ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـــیش عکـــسی شـــد تـــوی دســـت‌هـــای ســـیاه
یکـیش بـا چمـدانی قـدم گذاشـت بـه راه  یکـیش فکـر زنـش بـود تـوی زایـشگاه
ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـیش زل زده شـد تـوی چـشم‌هـای پلـیس
یکـیش قـایم شـد تـوی دسـتمالی خـیس  یکـیش زن را برداشـت رفـت پـیش رئـیس!
ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـیش مـست شـد از حـسرت کمـی شـادی
یکـیش رفـت فـرو در غمـی خـدادادی  یکـیش مـشت گـره‌کـرده شـد در آزادی
ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـیش رفـت بـه دنیـای آرزو و کتـاب
یکـیش رفـت در آغـوش دختـری در خـواب  یکـیش رفـت خیابـان در انتظـار جـواب
ســـه کـــارگر وســـط شـــعر راه افتادنـــد  یکـیش را ســـر میـدان اوّلـی کـشتند

یکیش را سر میدان دوّمی کشتند یکیش را سر میدان سوّمی کشتند
(موسوی، ۱۳۹۳: ۲۵ و ۲۶)

گاهی تدوین با ایجاد هم‌زمانی بین صحنه‌ها و نماها صورت می‌گیرد. (پودوفکین،۱۳۷۰: ۷۳)

از خواب می‌پرم، از گریه‌ی زیاد از یک پرنده که خود را به باد داد
از خواب می‌پری، از لمس دست هاش و گریه می‌کنی زیر پتو یواش
از خواب می‌پرم، می‌ترسم از خودم دیوانه بودم و دیوانه‌تر شدم
از خواب می‌پری، سرشار خواهشی سردرد داری و سیگار می‌کشی
(موسوی، ۱۳۹۳: ۶۲)

شاعر از این روش برای ایجاد هیجان و سرعت بخشیدن به روایت و صحنه، بهره برده است. دو حادثه، در دو مکان مختلف، ولی هم‌زمان. «گاهی نیز تدوین به شیوه‌ی لایت موتیف و برای تأکید روی یک مضمون انجام می‌گیرد.» (پودوفکین،۱۳۷۰: ۷۴) به عنوان نمونه در شعر زیر هرکدام از بندها صحنه‌ای با زمان متفاوت است، اما مکان و شخصیت یکی ست. استفاده از لوکیشن و عملکرد یکسان شخصیت در هر بند، و حادثه‌ی مشابه در تک مصراع آخر بندها، برای تأکید بر مضمون است.

صبح جمعه کتاب می‌خواندم علت رنگ پرچم قرمز
شرح و تفسیر شعری از حافظ توی کوچه سعید را کشتند اکتشافات توی عصر فلز

ظهر جمعه کتاب می‌خواندم راه‌های روان‌شناسی زن
شرح تاریخ پرشکوه وطن توی کوچه ستاره را کشتند امتیازات بچه‌دار شدن

عصر جمعه کتاب می‌خواندم نقد بر روی اقتصاد نوین
زندگی سگی توی اوین توی کوچه امیر را کشتند آخرین خاطرات مستر بین!

شب جمعه به خواب که رفتم خانه از زندگی لبالب بود
همه چی واقعاً مرتب بود داخل کوچه هیچ چیز نبود. شب شب بود، تا ابد شب بود
(موسوی، ۱۳۹۳: ۱۳۷ و ۱۳۸)

## ۵. نتیجه‌گیری

الف) سروده‌های موسوی از نظر چگونگی به‌کارگیری عناصر نمایشی به دو دسته تقسیم می‌شود:

شعرهای توصیفی و روایی (نمایشی) و شعرهایی با عناصر نمایشی پراکنده. در شعرهای دسته‌ی اول، نقش عناصر نمایشی وابسته به متن مثل شخصیت‌پردازی، گفتار، دستورالعمل صحنه و عناصر نمایشی داخل متن، بارزتر است. در شعرهای دسته دوم عناصر دیداری و شنیداری که در رابطه‌ی مستقیم با مخاطب هستند، جلوه‌ی بیشتری دارد. نمودار زیر میزان پراکندگی انواع شعر نمایشی در مجموعه‌های چاپ‌شده‌ی موسوی را نشان می‌دهد.

نمودار ۱- درصدگیری از انواع شعر نمایشی در آثار مهدی موسوی

با توجه به نمودار بالا، تقریباً نیمی از سروده‌ها، دارای جنبه‌های نمایشی پایینی است، و نیمه‌ی دیگر، به‌صورت‌های مختلف از عناصر نمایشی برخوردار است. نمودار بعدی مشخص‌کننده‌ی میزان بهره‌گیری از عناصر نمایشی در هر مجموعه شعر مهدی موسوی است.

نمودار ۲- پراکندگی عناصر نمایشی در هر مجموعه شعر

در نمودار بالا، تعداد شعرهای غیرنمایشی، نمایشی، و شعرهایی با عناصر پراکنده را در هر مجموعه، مشاهده می‌کنیم.

ب) شیوه‌ی کاربرد عناصر نمایشی:

شخصیت‌پردازی: در شعر موسوی انواع شخصیت‌ها از زن، مرد، پیر، جوان و کودک حضور دارند و هر یک نقشی ایفا می‌کنند و سبب پیشبرد داستان می‌شوند. همچنین می‌توان شخصیت‌های حیوانی را نیز در برخی سروده‌ها یافت که اعمالی انسانی بروز می‌دهند و تداعی‌گر ویژگی‌های انسانی هستند. موسوی در پردازش این شخصیت‌ها، بی‌طرف عمل کرده و خصوصیات و احساسات خود را در شخصیت‌ها به نمایش نمی‌گذارد، بلکه سعی در استقلال بخشیدن به شخصیت‌ها دارد؛ بااین‌وجود، پس‌زمینه‌ی فکری او در شخصیت‌پردازی‌ها نیز تا حدی نمایان است.

دستورالعمل صحنه: این مورد به شکل‌های مختلف مثل ایجاد قلّاب، ضخیم نویسی و تفکیک از متن اصلی، در شعرها حضور دارد. گاهی نیز بدون علامت ظاهری، تنها از طریق شیوه‌ی خوانش اثر و توجه به معنا، قابل‌تشخیص است.

گفتار: دیالوگ گاهی به‌وضوح در شعرها دیده می‌شود. گاهی به شکل تک‌گویی نمایشی یا کنارگویی جهت روایت، وارد شعر می‌شود. این گفتارها از طریق بیان تفکرات شخصیت‌ها و لحن سازی، نقش مهمی هم در شخصیت‌پردازی و هم در پیشبرد روایت دارند.

عناصر نمایشی متن: پرنقش‌ترین عنصر این بخش در شعر موسوی عنصر روایت است. از آنجایی‌که سلطه‌ی متن در شعر نمایشی بالاست، روایت و دستورالعمل صحنه، جلوه‌ی بیشتری از بقیه‌ی عناصر دارند؛ روایت اغلب از طریق تک‌گویی و به شیوه‌ی غیرخطی است که در آن، شاعر از تصویرگری حالت‌ها و صحنه‌ها برای این منظور کمک می‌گیرد. عناصر دیگر نظیر تعلیق، گره‌افکنی، اوج و فرود نیز اگرچه با تأثیر کمتر اما دیده می‌شوند.

واژگان بصری: رنگ، بافت، جرم، خط و حرکت، در بعضی شعرها نمایان می‌شوند. عملکرد اصلی این عناصر در شکل‌دهی صحنه و فضا، و همچنین ایجاد آثار روانی مختلف در مخاطب است. بیشترین حضور دراماتیک رنگ‌ها را سیاهی و سرخی تشکیل می‌دهد که به ایجاد فضای تیره می‌انجامد.

نورپردازی: نور و جلوه‌های آن به دکور و فضاسازی شعرها کمک می‌کند، اما ازآنجایی‌که بیشتر سروده‌ها در فضایی وهم‌آلود و شب زده اتفاق می‌افتد، شاهد نقش مستقیم نور در روایت‌ها نیستیم.

صدا و موسیقی: صدا، موسیقی و جلوه‌های صوتی، عنصر جدانشدنی شعرهای موسوی است. وجود آن‌ها در سروده‌هایی با عناصر نمایشی پراکنده، نقش پررنگ‌تری دارد. این صداها شامل گفتار، آواز، موسیقی، اذان، سنج و... یا حتی صداهای طبیعت نظیر رعد و برق آیت.

لباس و آرایش: موسوی در اغلب شعرها، از بیان سیمای ظاهری شخصیت‌ها (لباس، آرایش و حالات بیرونی)، هم در جهت شخصیت‌پردازی و هم به‌منظور واقع‌گرایی و باورپذیری روایت بهره می‌برد. شخصیت‌های موجود در آثار موسوی، صرفاً شخصیت‌های مرده و کپی شده از هم نیستند که به جنبه‌های مختلف درونی و بیرونی آن‌ها توجه نشده باشد؛ بلکه پویایی خود را حفظ کرده‌اند.

صحنه و دکور: صحنه‌های مختلف روایت در شعر موسوی واحدهای متفاوتی دارند. گاه هر بیت شعر صحنه‌ای جداگانه محسوب می‌شود، گاه هر بند. گاهی مصراع‌های اضافه بر ساختمان قالبی شعر نقش پیونددهنده‌ی صحنه‌ها را بازی می‌کنند. موسوی از تمامی ابزار و لوازم موجود در طبیعت و زندگی شهری، به‌منظور تزیین دکور و فضاسازی شعرها استفاده می‌کند.

تدوین: روش‌های مختلف تدوین، در شعر موسوی به‌خصوص در شعرهای نمایشی که روایت پررنگ‌تری دارند به چشم می‌خورد. تکنیک روایت موازی صحنه‌ها، از جمله روش‌های پرکاربرد در سروده‌های موسوی است.

ج) شعرهای نمایشی موسوی به شکل‌های مختلفی قابل‌نمایش است. شعرهایی با شخصیت‌های غیرانسانی، می‌تواند به شکل یک نمایش عروسکی درآید. یا شعرهای کوتاه‌تر تبدیل به کلیپ‌ها و فیلم‌های کوتاه شود. حتی با گسترش دادن بعضی از شعرهای بلندتر که روایت پر کششی دارند، می‌توان نمایشنامه‌هایی آوانگارد ترتیب داد و روی صحنه برد یا از آن‌ها به‌عنوان نمایش رادیویی استفاده کرد.

## منابع


استیونسن، رالف و ژ.ر. دبری، (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمه‌ی پرویز دوائی، تهران: امیرکبیر.

اسلین، مارتین، (۱۳۸۲)، *دنیای درام*، ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

اکرمی، میرجلیل و حسین رسول زاده، (۱۳۹۳)، «بررسی تأثیر نمایشنامه و عناصر آن در شعر معاصر فارسی (در حوزه‌ی شکل، ساختار، زبان و صور زبان) با تکیه بر موفق‌ترین اشعار،» *فصل‌نامه زبان و ادبیات فارسی*،شماره۲۳۰،پاییز و زمستان،ص۴۹ تا ۷۲.

امینی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، «تأملی درباره‌ی جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی،» *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شماره ۴۲، بهار، ص ۲۰۳ تا ۲۱۶.

پودوفکین، ف.ا.، (۱۳۸۳)، *فن سینما و بازیگری در سینما*، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

تامپسون، روی، (۱۳۸۶)، *الفبای تدوین*، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: نشر ساقی.

حسن لی، کاووس، (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

روبین، ژان ژاک، (۱۳۸۳)، *تئاتر و کارگردانی*، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: قطره.

سارتر، ژان پل، (۱۳۸۷)، *درباره‌ی نمایش*، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران: نیلوفر.

ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، *نماد و نمایش*، تهران: توس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.

محمدخانی، اقدس، (۱۳۸۹)، *مبانی نظری سینما و دانستنی‌های تخصصی هنر نمایش*، تهران: جمال هنر.
مصطفایی، علیرضا، (۱۳۶۶)، *نور و نمایش*، *تهران:* نشر جهاد دانشگاهی.
مطوری، سارا و مصطفی صدیقی، (۱۳۹۳)، «نیما یوشیج: توازی شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش، ادبیات پارسی معاصر،» *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال چهارم، ش دوم، تابستان.
مکی، ابراهیم، (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی در تئاتر و درام*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: قطره.
ملک پور، جمشید، (۱۳۶۳)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد اول، تهران: توس.
موسوی، سیدمهدی، (۱۳۹۳)، *انقراض پلنگ ایرانی با افزایش بی‌رویه‌ی تعداد گوسفندان*، چاپ اول، تهران: نیماژ.
ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، *با موش‌ها*، چاپ پنجم، تهران: نیماژ.
ـــــــــــــ ، (۱۳۹۱)، *حتی پلاک خانه را...*، چاپ دوم، تهران: فصل پنجم.
ـــــــــــــ ، (۱۳۹۲)، *غرق شدن در آکواریوم*، چاپ اول، تهران: نیماژ.
میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
نصیبی، بصیر، (۱۳۵۰)، *سینمای آزاد*، جلد اول، تهران: سینمای آزاد.
نوشین، عبدالحسین، (۱۳۷۱)، *هنر تئاتر*، تهران: آگاه.
هولتن، اورلی، (۱۳۶۴)، *مقدمه بر تئاتر (آینه‌ی طبیعت)*، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی