ساختار داستانی در درام ایرانی

ساخت قصه در قصه / نمایش در نمایش

منوچهر یاری

مقدمهٔ نخست:

ارسطو در «فن شعر» می نویسد:

«منشأ و مصدر لذت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی، فقط در اجزاء افسانه و داستان است... در بین افسانه ها یا حوادث ساده و بسیط، آندسته که حوادث تبعی (فرعی = عرضی = دخیل = Episodes) دیگری هم در طی آنها داخل و عارض می شود. از همه بدترند و مراد از افسانه هایی که «حوادث تبعی دیگری هم در طی آنها داخل و عارض می شود» آنگونه افسانه هاست که توالی و عروض حوادث تبعی و ضمنی در طی آنها، از روی قاعدهٔ احتمال و ضرورت نباشد.

اینگونه افسانه ها را شاعران کم مایه برای آن می سازند که مایهٔ هنری ندارند...»

و یا به زبان دیگر:

ـ ممکن است «حادثه یی در دنبال حادثهٔ دیگر» باشد اما «نتیجه و معلول آن» نباشد.

ـ حادثهٔ فرعی، نتیجه ی گریزناپذیر کنش قبلی و علت آنچه در آینده پیش می آید نیست و از سلسلهٔ علّی وقایع بیرون است.

ـ حادثهٔ فرعی صرفاً یک حادثهٔ سترون است.

ـ می توان آن [حادثهٔ فرعی] را بدون آنکه باعث شود، داستان تداوم معقول خود را از دست بدهد، کنار گذاشت.

ـ [حادثهٔ فرعی] نمی تواند اثری ماندگار بر زندگی شخصیت های داستان برجای بگذارد.

ـ زندگی مملو از حوادث فرعی است!

ـ شاعر باید تمام حشو و زوائد [= حوادث فرعی] را از داستان خود خارج کند.

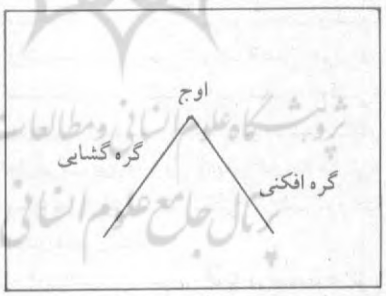
آنچه آمد، نظر ارسطو دربارهٔ حوادث تبعی [فرعی = اپیزودیک] بود که در نخستین و مهمترین کتاب دراماتورژی تاریخ ـ یعنی «فن شعر» ـ ثبت وضبط شده است.

از رنسانس به بعد که نظریات ارسطو مورد نقد و بررسی قرار گرفت، «درام پردازی» ـ دراماتورژی ـ او در «فن شعر» نیز از نقد و بررسی در امان نماند.

از وحدتهای سه گانه ـ «عمل، زمان، مکان» ـ وحدت زمان و مکان، به وسیلهٔ «رمانتیک ها» و قبل از آن در آثار «شکسپیر» به نقد کشیده شد اما وحدت عمل (فعل[1]) تا قرن بیستم استمرار یافت تا اینکه درام پردازان و درام نویسان بزرگ قرن بیستم با آن نیز به منازعه و مجادله پرداختند. کسانی همچون برشت، بکت، یونسکو و دیگران در تئاتر، و بزرگانی چون گدار، برسون، فلینی، کوبایاشی، ازو، میزوگوچی، تارکوفسکی، پاراجانف و... در سینما.

نویسندهٔ کتاب «تکنیک برشت» در باب نوآوریهای او می نویسد:

«ساختمان یک اثر دراماتیک [یا به تعبیر برشت = ارسطویی]... شکل بیرونی مشخصی دارد که معمولاً با کنش صعودی آغاز می شود، در این سیر صعودی، گره افکنی [= تعقید] توأم با انتظار و دلهره [= سوسپانس] افزایش می یابد، به نقطهٔ اوج و سپس به گره گشایی منتهی می شود و تقریباً بلافاصله به اُفت کنش ها می انجامد:



[اما در کار برشت] تماشاگر خود را در محکمه ای می یابد که در آن شواهد و دلایل گرد هم می آید و جنبه ها و زوایای گوناگون و شگفتی آور قضیه با شیوهٔ جدلی برملا می شود.

به جای پیشرفت حوادث، حقایق و مواد خام فراهم و تکمیل می شود و برشت، چون دادستانی، برای صدور رأی و فتوای عادلانه ـ از سوی تماشاگر ـ تلاش می کند...

... پس ساختمان تئاتر اپیک از تئاتر دراماتیک به این صورت تمایز می شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطهٔ اوج، به شکل تعدادی رویداد و اتفاق جدا از هم و مستقل گشوده می شود و هر یک از این اتفاقات کامل و خود کافی است.

بطور کلی تفاوت در ساختار داستانی تئاتر اپیک [یا برشتی] با ساختار داستانی تئاتر دراماتیک [یا ارسطویی] به این قرار است:

تفاوت ساختار داستانی

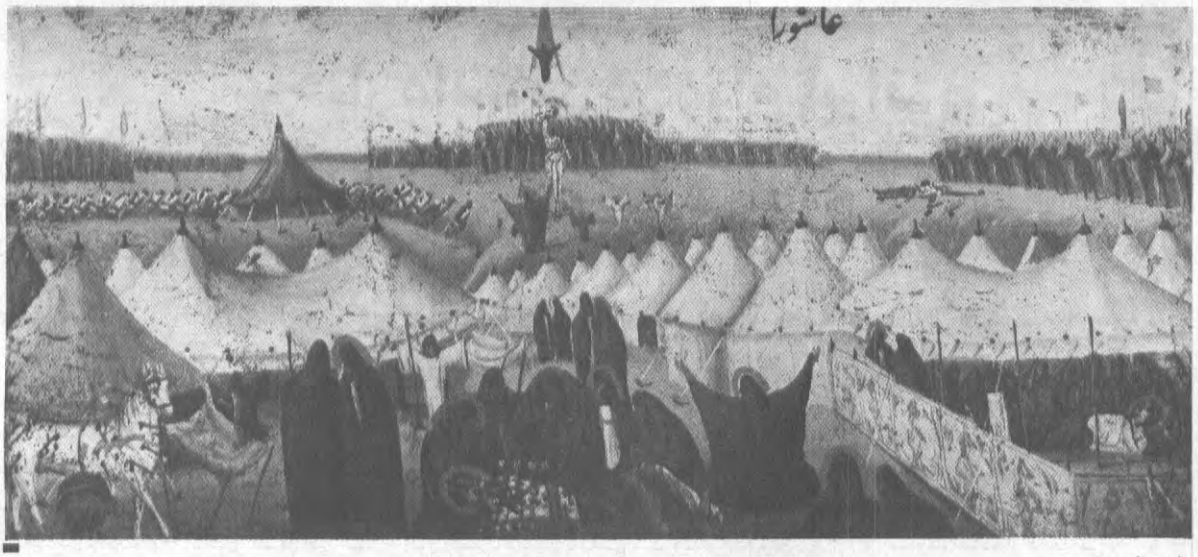
تئاتر دراماتیک [ارسطویی]	تئاتر اپیک [برشتی]
طرح و توطئه	روایت
تماشاگر درگیر واقعه می شود	تماشاگر رودر روی واقعه قرار می گیرد
تماشاگر در بطن نمایش است	تماشاگر در خارج دایره رویداد قرار دارد و بررسی و ارزیابی می کند
نظرها متوجهٔ پایان است	نظرها بر چگونگی سیر تحول است
هر صحنه تابع صحنهٔ دیگر است	هر صحنه قائم به ذات است
نمایش رشد می کند	نمایش مونتاژی از تک صحنه هاست
پیشرفت در خط مستقیم	پیشرفت به شکل تعدادی منحنی

*

فراموش نکنیم که «برشت» مهمترین ناقد دراماتورژی ارسطویی در تمام وجوه آن ـ چه از نظر داستان پردازی و چه از لحاظ شخصیت سازی ـ است. افکار و آثار او انقلابی در ساختمان درام غربی ایجاد کرد ـ چه در تئاتر بوسیلهٔ خود او و چه در سینما به دست کسانی همچون گدار که متأثر از اوست ـ و صد البته برشت متأثر از درام شرقی بویژه درام چین و ژاپن است.

ساموئل بکت یکی دیگر از درام نویسان بزرگ قرن بیستم است که به «شالوده شکنی» در ساختار داستانی درام متعارف (ارسطویی)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



عاشورا ـ محمد مدبر

می پردازد و ساختار جدیدی را جانشین ساخت کهن می سازد. نمایشنامهٔ «در انتظار گودو»ی او، آنچنان پایان می یابد که آغاز شده است. این ساختار داستانی بسیار شبیه ساختار داستان پردازی شرقی است که ما به آن ساختار دوّار ـ دایره وار ـ لقب می دهیم و در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

به جز وادی تئاتر، در وادیهای دیگر هنری و ادبی نیز این اتفاق افتاد:

ویلیام فاکنر ـ نویسندهٔ خلاق و پیشروی آمریکایی ـ در رمان «خشم و هیاهو» ـ که بعدها سرمشق بسیاری از نویسندگان قرار گرفت ـ شکل روایت داستان، به شیوهٔ متعارف را می شکند و به جای داستانی که تا آنروز فقط از یک منظر و دیدگاه روایت می شد، داستانی واحد را از چهار منظر (دیدگاه) روایت می کند:

ـ روایت اول از: برادر دیوانه.

ـ روایت دوم از: برادری حساس که دانشجو است.

ـ روایت سوم از: برادر کاسبکار.

ـ روایت چهارم از: خود نویسنده [=فاکنر].

اما از همه تکان دهنده تر، نقد «میلان کوندرا» ـ رمان نویس معاصر ـ است به نظریهٔ «وحدت عمل» ارسطو.

میلان کوندرا معتقد است که:

رمان نباید شبیه مسابقهٔ دوچرخه سواری بشود [تعقیب مسیری واحد] بلکه باید مثل ضیافتی باشد با غذاهای بسیار.

و در نقد ارسطو ـ درباب بی ارزش بودن حادثه فرعی (تبعی) می نویسد:

«هیچ حادثهٔ فرعی به شکل پیشین محکوم به این نیست که همیشه به صورت حادثهٔ فرعی باقی بماند، زیرا هر واقعه هرچند هم جزئی باشد این امکان در آن مستتر است که دیر یا زود، علت وقایع دیگر گردد و به یک سرگذشت یا ماجرا تبدیل شود».

در بینهایت، هر واقعه هرچند هم که جزئی باشد، نهایتاً سبب یک تأثیر می شود و به صورت یک داستان درمی آید. بنابر نظر «کوندرا»، حادثهٔ فرعی، خود علت العلل و سبب الاسباب حوادث اصلی می تواند باشد.

گفته اند که «سینما، تحقق عینی رمان است»، اما همچنان که رمان در قرن بیستم دستخوش تحول و تغییر در ساخت و شیوهٔ روایت شد ـ بویژه با آثار شاخصی چون «در جستجوی زمان گمشده» پروست، «اولیس» جویس، «خشم و هیاهو»ی فاکنر، آثار «مارگریت دوراس» و رمانهای گارسیا مارکز ـ سینما نیز از این «شکل شکنی» در شیوهٔ روایت داستان مصون نماند:

«ژان کلودکری بر می گوید در سینما دو نوع فرم روایی وجود دارد یکی فرم دراماتیک که کم وبیش بر وحدتهای سه گانه، کشمکش، قهرمان و ضد قهرمان و غیره متکی است؛ نوع دیگر فرمی است که به گفتهٔ «کاریر»، در اروپا به آن «فرم شرقی» می گویند و شبیه قصه های شرقی و رمانس است و «کری یر» بطور مشخص از منطق الطیر عطار نام می برد:

شخصی از منزل خارج می شود و مسیری خطی را طی می کند و ماجراهای مختلفی برایش پیش می آید و آخر بخانه برمی گردد.[۲]»

«پیتر وولن» در کتاب «نشانه ها و معنا در سینما» می نویسد:

«یک لحظهٔ مهم در تکامل افکار او [آیزنشتاین] هنگامی پدیدار شد که گروه کابوکی ایچی کاواسادانجی در ۱۹۲۸ از روسیه دیدار کرد. آیزنشتاین که از مدتها پیش به ژاپن علاقمند بود بسیار تحت تأثیر قرار گرفت. او احساس کرد که بین سبک بازیگری کابوکی، پندارنگاری (ideogram) مکتوب ژاپنی و کشف بزرگ مونتاژ او همبستگی اصولی وجود دارد.»

«جیمز پاتس» در مقاله «آیا سینما، یک زبان جهانی است؟» چنین می نویسد[۳]:

ژان روش... معتقد بود که «... زبان سینمایی هندی وجود دارد و *پاتر پانچالی* (۱۹۵۵) ساتیاجیت رای مثالی خوبی از آن است. برزیل زبان سینمایی مخصوص به خود دارد. ژاپن هم.

...

این زبان [زبان سینما] آن گونه که ما ممکن است تصور کنیم، مقوله ای جهانی نیست. همهٔ ما بدلیل کاربرد بی بند و بار اصطلاح «زبان سینما» خطاکاریم.

...

یکبار «رای» به یک تحقیق چنین پاسخی داده بود: «دلگرم کننده ترین وجه تکاملی در جهان سینمای سالهای اخیر، پدیداری مکتب فیلم سازی شرقی ـ با تجسم آن در سینمای ژاپن ـ و به رسمیت شناخته شدنش از سوی غرب بوده است. این مکتب در شکل کنونی اش (برای مثال، فیلمهای میزوگوچی) تقریباً به گونهٔ کامل بر کنار از قراردادهای اروپایی است، و با این حال به قدر کافی بنیادین و اصیل هست که ارزیابی دوباره و دقیقی از نخستین اصول سینماتوگرافی متعارف را الزامی کند.

...

در دیگر سوی ... استادان سینماگر شرق، کسانی همچون ساتیا جیت رای، ازو، و میزوگوچی جای دارند. ولی آیا زبان تصویری آنان، زبانی بومی یا وارداتی است؟ البته «رای» در معرض آموزش غربی و تأثیرهای خارجی قرار داشته، ولی مانع از آن نشده که او سبک بومی شاخصی را نپروراند.

...

ما در معرض احتمال پدیدار شدن کاملاً ناگهانی نوعی مکتب ملی فیلمسازی هستیم که ممکن است «تقریباً بکلی بر کنار از قراردادهای اروپایی» باشد و ما را ملزم به رجعت و تفکر پیرامون اصول و مبادی زبان سینماتوگرافی کند.[۴]

البته خود غربیان نیز سالهاست که لزوم رجعت و بازاندیشی پیرامون اصول و مبادی زبان سینما را ـ بخصوص در ساختار داستانی ـ درک کرده اند و عملاً بکار بسته اند.

گدار، آنتونیونی، برادران تاویانی، فلینی و ... ساختمان روایی «گره افکنی ـ اوج ـ گره گشایی» را در هم شکستند و به جای آن «ساختاری اپیزودیک» و «تودرتو» را جایگزین کردند که با حوادث فرعی داستان را به پیش می رانند. در واقع با عدول از اصول دراماتورژی متعارف غربی ـ که همانا میراث ارسطوست ـ راه جدیدی را گشودند که بسیار شبیه ـ اگر نگوییم متأثر از ـ «روایت شرقی» است. «تارکوفسکی» در اکثر فیلم هایش، ساختمان روایی متعارف را نادیده گرفته است و با «ساختاری اپیزودیک» و «پیچ در پیچ»، فیلمهایش را روایت کرده است. شاید از همه تکان دهنده تر فیلم *ایثار* ـ قربانی ـ باشد که یک خبر ـ جنگ اتمی فردا ـ سرنوشت قهرمان را رقم می زند: خبری که از ساختار علّی داستان، نشات نمی گیرد بلکه به ناگهان و خلق الساعه رُخ می نمایاند. «پاراجانف» خود را یکسره از قیود درام پردازی غربی رهانیده است و با آگاهی عمیق از فرهنگ و هنر شرقی (آذری ـ ارمنی) راهی و روزنی به نور و اشراق گشوده است.

فیلم های مطرح پاراجانف، *سایه نیاکان فراموش شده ما*، *رنگ انار*، *عاشق غریب* و *افسانه قلعه سورام*؛ چه از لحاظ فرم روایی و چه ازدیدگاه تصویری و بصری، به سؤال «آیا سینما یک زبان جهانی است»؟ جواب روشنی داده اند.

صحنه ای از تعزیه

ژاپنی ها از کابوکی بسیار آموخته اند ـ کوبایاشی در *کوایدان* از تمام سنت های نمایشی و تصویری ژاپن، سود جسته است. کوروساوا ـ با آنکه غربی ترین فیلمساز ژاپن نام گرفته است ـ با تأثر از نوع روایت شرقی در *راشومون*، داستانی واحد را از چهار دیدگاه به تصویر می کشد:

ـ از دیدگاه زن مقتول.

ـ از دیدگاه قاتل (سامورایی)

ـ از دید مقتول (نجیب زاده)

ـ و از دیدگاه مردی که شاهد واقعه بوده است.

*

مقدمه دوم:

قرنها قبل از تجربیات جدید غربیان دربارهٔ کشف شکلهای نوی داستانپردازی ـ شکل شکنی ساختمانهای متعارف، روایت های گوناگون از یک رویداد واحد و دیدگاههای غیرمتعارف در داستانگویی ـ ما دارای یک سنّت داستانپردازی «تو در تو»، «پیچ در پیچ»، «قصه در قصه» و «روایت در روایت» بوده ایم که بعدها وارد ساختار داستانی نمایشی سنتی ما ـ تعزیه و مضحکه ـ شده است.

بسیاری از ذخایر ادبی ما در گذشته، دارای این شیوهٔ پرداختند. برای نمونه:

کلیله و دمنه، هزار افسان (هزار و یکشب)، خمسهٔ نظامی، سندبادنامه، مثنوی مولوی، منطق الطیر، تذکرة الاولیاء، نوشته های تمثیلی سهروردی مثل غربت الغربیه و ... تا اینکه در دورهٔ معاصر نیز، «صادق هدایت»، ساختمانی تو در تو، پیچ در پیچ و قصه در قصه برای «بوف کور»ش طراحی کرده است که بی تردید متأثر از ساخت قصه پردازی گذشتهٔ ماست. «هوشنگ گلشیری» در «شازده احتجاب» از این نوع ساخت الهام می گیرد؛ گواینکه غیرمستقیم بوسیلهٔ «خشم و هیاهو»ی فاکنر. از نمونه های یاد شده، به دو نمونه بیشتر خواهیم پرداخت.

نمونهٔ نخست: افسانهٔ هفت پیکر از خمسهٔ نظامی.

روزی بهرام گور به یاد کودکی خود و قصر

زیبایش می افتد. به یاد می آورد که در یکی از اتاق های آن قصر، تصویر هفت شاهزاده خانم از هفت کشور را دیده بود تصمیم می گیرد به دنبال آن دختران بفرستد تا آنها را به زنی بگیرد... وقتی هفت شاهزاده خانم را به زنی می گیرد، دستور می دهد برای آنها هفت گنبد بسازند که هر کدام به رنگی باشد. دو سال طول می کشد تا هفت گنبد زیبا ساخته می شود که هر یک به رنگی بود. بهرام هر گنبد را به یکی از دختران می دهد و خودش در هر روز از روزهای هفته به یکی از گنبدها می رود و لباس همرنگ همان گنبد را به تن می کند و شاهزاده خانمی که در آن گنبد بود، برای او افسانه ای دلنشین تعریف می کرد و از اینجا بود که افسانه های هفت گنبد بوجود آمد:

در گنبد سیاه: داستان پادشاه سیاه پوشان.

در گنبد زرد: داستان پادشاه کنیزفروش.

در گنبد سبز: داستان بُشر پرهیزکار.

در گنبد سرخ: داستان شاهزاده خانم قلعه نشین.

در گنبد پیروزه: داستان ماهان

در گنبد قهوه ایی: داستان خیر و شر

و در گنبد سفید: داستان دختر طلسم شده.

درست است که در اینجا هفت داستان مستقل به وسیلهٔ هفت راوی نقل می شود ولی در واقع ساختار منظومهٔ هفت پیکر، ساختاری تو در تو، قصه در قصه و روایت در روایت است.

نمونهٔ دوم: هزار و یکشب.

در میان افسانه های بلندی که «شهرزاد» برای «شاه» نقل می کند، برخی از افسانه ها دارای حکایتهای فرعی [= تبعی / ضمنی] است برای مثال:

ـ حکایت بازرگان و عفریت شامل سه حکایت فرعی به نامهای: پیر و غزال، پیر و سگش و پیر و اَستَر است.

ـ حکایت صیاد شامل سه حکایت فرعی به نامهای:

حکایت ملک یونان و حکیم رویان، حکایت ملک سندباد، حکایت وزیر و پسر پادشاه.

ـ حکایت جمال با دختران شامل شش حکایت فرعی به نامهای: حکایت گدای اول، حکایت گدای دوم، حکایت گدای سوم، حکایت بانو با دو سگش، حکایت دختر تازیانه خورده و حکایت غلام دروغگو.

ـ [و بالاخره] حکایت خیاط و اَحدَب [گوژپشت] و یهودی و مباشر و نصرانی: شامل یازده حکایت فرعی به نامهای:

حکایت نصرانی،

حکایت بازرگان و زرباچه،

حکایت طبیب یهودی،

قصهٔ عاشق و دلاك،

حکایت شیخ خاموش و برادران،

حکایت اعرج،

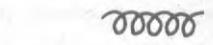
حکایت بقبق،

حکایت کور،

حکایت اعور، حکایت بی گوش و حکایت لب بریده. [خیلی قرن بیستمی و معاصر است. اینطور نیست؟!!!]

این شیوهٔ داستانگویی بعدها وارد ساختار داستانی درام ما شد:

شیوهٔ «قصه در قصه» تبدیل به «نمایش در نمایش» شد. اغلب نمایش های سنتی ایرانی ـ به ویژه در تعزیه ها ـ با یک نمایش کوتاه ـ به نام «گوشه» ـ آغاز می شود و بعد نمایش اصلی که خود آن نیز ـ گاه ـ تو در تو و روایت در روایت است به اجرا درمی آید با نموداری این چنینی:



شاید از میان نمونه های بیشماری که برای مثال زدن وجود دارد، ساختار و طرح نمایشی تعزیهٔ «حضرت امام حسین» بهترین نمونه برای شاهد این گفتار باشد.

تعزیهٔ «حضرت امام حسین» دارای ساختمانی روایی ـ نمایشی به این شکل است:

ـ حکایت حضرت فاطمه صغری [دختر امام (ع)] با قاصدَ در مدینه.

ـ حکایت امام پس از شهادت یاران و در محاصرهٔ دشمن.

ـ حکایت «حبیب بن مظاهر».

ـ حکایت عابس و غلامش شوذب.

ـ حکایت حضرت زینب و فرزندانش.

ـ حکایت امام (ع) و درویش.

ـ حکایت زعفر.

ـ حکایت سلطان قیس و زیرش.

ـ سرانجام، واقعهٔ شهادت امام.

همانطور که دیده می شود، همواره روایت و حادثه ای، روایت اصلی [شهادت امام (ع)] را به «تعلیق» درمی آورد و به «تعویق» می اندازد ـ شبیهٔ نقل نقال در روایت رستم و سهراب و مجلس سهراب کُشان که با گریزهای متعدد، واقعهٔ

کشتن سهراب را به تعلیق درمی آورد ـ و البته گفتنی ترین این حکایات، روایت «سلطان قیس و وزیرش» است که موازی با واقعهٔ کربلا در «هند» اتفاق می افتد.

زمان و مکان در نوردیده می شود و همه چیز در یک مجلس اتفاق می افتد ـ شبیه مینیاتورهای ما ـ در واقع این حادثهٔ فرعی [= تبعی] ـ حکایت سلطان قیس ـ که ظاهراً هیچ ربطی به واقعهٔ اصلی ـ شهادت امام (ع) ـ ندارد، بیانگر فلسفهٔ وجودی حادثهٔ اصلی ـ شهادت ـ می شود و آن شفاعت شیعیان و ابلاغ حق است.

گفتنی است که «تعلیق» در اینجا به شیوهٔ درام پردازی ارسطویی در یک خط داستانی واحد اتفاق نمی افتد بلکه به سبک و سیاق «قصه پردازی» و «نقل» ما، «واقعه در واقعه» و «گریز در گریز» است.

*

نتیجه:

ساختار داستانی درام سنتی ما متأثر از شیوهٔ داستانپردازی و داستانگویی [= نقالی] کهن ماست. به زبان دیگر: شیوهٔ روایی «نمایش در نمایش»، ملهم و مقتبس است از اسلوب حکایت گویی «قصه در قصه».

«تعلیق» در نمایش سنتی ما، به شکل «گریز» است که در یک خط داستانی واحد رخ نمی دهد. بلکه به صورت «نمایش در نمایش» و «واقعه در واقعه»، چهره می نمایاند.

حوادث و داستانهای فرعی (تبعی / ضمنی / دخیل / عرضی / اپیزودیک) در نمایش ایرانی نه تنها زائد و حشو نیست، بلکه گاهی علت العلل و معنای اصلی واقعه در آن نهفته است؛ به گفتهٔ «کوندرا»:

این حوادث فرعی اند که حوادث اصلی را رقم می زنند و این موج های کوچکند که به امواج بزرگ و متلاطم مبدل خواهند شد.

چند سئوال:

آیا ایجاد تعلیق به وسیلهٔ شگرد «قصه در قصه» و «نمایش در نمایش»، اسلوبی ضعیف و رشدنایافته نیست؟ یا خود شیوه ای است که از جهان بینی ای خاص سرچشمه می گیرد، مانند نبودن پرسپکتیو در نقاشی سنتی ایران؟

ـ آیا این شیوهٔ نگرش متأثر و ملهم از تصور عالم «غیب» و «شهادت» نیست؟

ـ و یا متأثر از جهان بینی هندو است و گردونهٔ حیات «کارما»یی و «سامسارا»یی؟

ـ آیا شهرزاد وار، شگردی برای «دفع الوقت» و به بازی گرفتن مرگ است؟

ـ یا گفتهٔ «کوندرا» را حجت بدانیم که همچون سفره ای است باز و هر کس مطابق ذائقه و سلیقه اش از آن می خورد؟

ـ راستی چه ارتباطی است بین معماری سنتی ایران و شیوهٔ روایی «قصه در قصه» و «نمایش در نمایش»؟ چرا معماری کاخ ها و کوشک ها و خانه های سنتی ما نیز «تو در تو» و پیچا پیچ است؟

همانطور که باغهای ایرانی هستند: تو در تو، هزارتو و سبز در سبز. ■

والسلام

تعزیه گردانان ـ اصفهان ـ

---

۱. وحدت عمل (action) را وحدت فعل یا وحدت کُنش نیز ترجمه کرده اند اما مقصود ما در اینجا از وحدت عمل، وحدت داستان است و این تعبیر نیز از خود ارسطوست. وحدت داستان چیزی نیست مگر وحدت کردار قهرمان داستان.

۲. به نقل از مجله فیلم ـ شماره ۱۶۷ ـ آذر ۱۳۷۳ /

۳. مجله فیلم شمارهٔ ۱۴۲ و ۱۴۳ / سال یازدهم / مقالهٔ «آیا سینما، یک زبان جهانی است»؟ / نوشتهٔ جیمز پاتس / ترجمهٔ ایرج کریمی.

۴. همان منبع.

منابع:

۱. «فن شعر» ارسطو / ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب.

۲. تکنیک برشت / تألیف شیرین تعاونی.

۳. مقدمهٔ رمان «راز جاودانگی» / میلان کوندارا.

۴. هزار و یکشب / عبدالطیف طسوجی تبریزی.

۵. افسانه های هفت گنبد / فرنگیس پرویزی.

۶. تعزیه در خور / مرتضی هنری.

۷. ماهنامه فیلم / شماره ۱۶۷ / آذر ۷۳

۸. ماهنامهٔ فیلم / شماره های ۱۴۲ و ۱۴۳ / سال یازدهم.