Research Article Volume 30, No. 4, Winter 2025

Representation of the Inner Plot in Iranian Drama: A Case Stundy of the Plays of Bahram Beyzaie and Naghmeh Samini With a Focus an Walter Benjamin's Concept of *Trauerspiel*[*]

Abstract

This research examines the component of "inner plot representation" based on Walter Benjamin's concept of Trauerspiel to achieve a novel structure of plot. In Benjamin's interpretation of Trauerspiel, two types of plot exist: the main plot and the inner plot. The main plot refers to the storyline narrated in the present, while the inner plot signifies a scheme or intrigue that depicts the past within the present, either parallel to or in contrast with the main plot. The representation of the inner plot should be such that it does not disrupt the unities of action, time, and place in the main plot. The inner plot is an action initiated by the martyr or hero to reveal the conspirator's scheme. Utilizing a library research method for data collection and a descriptive-analytical approach, this study examines the component of inner plot representation in the plays: *Death of Yazdgerd* and *The Trial of Socrates* by Bahram Beyzaie, and *Sleep in an Empty Cup* and *The Farce* by Naghmeh Samini. In *Death of Yazdgerd*, the inner plot is constructed through the repetition of history and shifting roles, sometimes in contrast and sometimes parallel to the main plot. The representation of the unfinished narrative of the past as disparate puzzle pieces within the present disrupts the narrative sequence within the fixed temporal and spatial framework. The division of scenes into even and odd numbers, correspond to past and present times. In *The Trial of Socrates*, the inner plot creates discontinuity and disrupts the sequence of events within the timeline and spatial setting. The author's conflation of the character of Imam Ali with the writer within the text connects the past and present narratives. In *Sleep in an Empty Cup*, the connection between past and present and the representation of the inner plot within the main plot occur through the characters' subjective time and the conflation of two past and present situations within the present. The characters' mental flashbacks do not disrupt the sequence of action and narration in the present. In *The Farce*, the unfinished narrative of the past is represented through the repetition of history, the presence in the abandoned house, and Narges/ Noghreh's pregnancy in the present. The inner plot operates in relation to the main plot, and another plot is depicted within the inner plot in a "play within a play" manner. Consequently, in these four dramatic texts, the inner plot is represented within the main plot through the characters' subjective time, the repetition of history, the shifting of roles, the narrative nature of the account, the connection between two past and present situations, and the conflation of characters in a "play within a play" style. A difference in the lack of sequence of events within the spatial-temporal continuum is evident. The research indicates that the representation of the inner plot is a creative structure for writing dramatic texts, as it allows for the reflection of historical and political events of society within artistic works through a "play within a play" method.

Keywords: inner plot representation, Iranian plays, Trauerspiel, Walter Benjamin

Received: 19 Nov 2024
Received in revised form: 06 Jan 2025
Accepted: 09 Feb 2025

Parastoo Mohebbi[1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: p_mohebi@ut.ac.ir

Raha Charkhchi[2] iD
MA in Dramatic Literature, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
E-mail: raha.sadat@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.385255.615970

Citation: Mohebbi, Parastoo, & Charkhchi, Raha. (2025). Representation of the inner plot in iranian drama: A case stundy of the plays of Bahram Beyzaie and Naghmeh Samini with a focus an Walter Benjamin's concept of *trauerspiel*. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(4), 21-30. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

[*]This article is derived from the second author's master thesis, entitled: "Analysis of the concept of tragedy based on the works of three contemporary Iranian playwrights with the approach of Walter Benjamin" supervised by the first author at Islamic Azad University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

بازنمایی پلات درونی در درام ایرانی: مطالعه موردی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و نغمه ثمینی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

پرستو محبی[۱] (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
E-mail: p_mohebi@ut.ac.ir
رها چرخچی[۲]: کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
E-mail: raha.sadat@gmail.com
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.385255.615970

چکیده

بازنمایی پلات درونی، یکی از مؤلفه‌های اصلی مفهوم «تراوئراشپیل» از منظر والتر بنیامین است که ساختاری متفاوت و همسان با تعریف «پیرنگ تراژدی» دارد. در تفسیر والتر بنیامین از تراوئراشپیل دو پلات اصلی و درونی وجود دارد. پلات درونی به‌صورت موازی یا متضاد با پلات اصلی و به شیوه بازی در بازی بازنمایی می‌شود. پلات درونی کنشی است که توسط شهید/قهرمان مطرح می‌شود تا نقشه دسیسه‌گر را برملا سازد. پژوهش حاضر، یک پژوهش کیفی با رویکرد توصیفی تحلیلی است که به بررسی مؤلفه بازنمایی پلات درونی بر نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن اثر بهرام بیضائی*، *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی می‌پردازد. دلیل انتخاب چهار اثر نمایشی، تأکید بر رویدادهای تاریخی و سیاسی از طریق پیوند زمان گذشته و حال و بازنمایی رویدادهای سیاسی در پلات درونی است. پلات درونی در چهار متن نمایشی، از طریق زمان ذهنی کاراکترها و تکرار تاریخ، جابه‌جایی نقش‌ها، نقلی‌بودن روایت، پیوند و همسان‌سازی دو موقعیت گذشته و حال، به شیوه بازی در بازی در پلات اصلی بازنمایی می‌شود. این آثار با به‌هم‌زدن توالی زمانی و مکانی در روایت، از ساختار پیرنگ ارسطویی فاصله می‌گیرند و به‌جای تمرکز بر سرنوشت فردی، به بازنمایی مسائل تاریخی-اجتماعی می‌پردازند. در نتیجه، پلات درونی به‌عنوان ساختاری خلاقانه می‌تواند جایگزینی برای نگارش متون نمایشی باشد.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی پلات درونی، تراوئراشپیل، والتر بنیامین، نمایشنامه‌های ایرانی

استناد: محبی، پرستو و چرخچی، رها (۱۴۰۴)، بازنمایی پلات درونی در درام ایرانی: مطالعه موردی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و نغمه ثمینی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۴)، ۲۱-۳۰.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «تحلیل مفهوم تراژدی با تکیه بر آثار سه نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی با رویکرد والتر بنیامین» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده است.

مقدمه

پیرنگ[۱] یا طرح، اساسی‌ترین عنصر شکل‌گیری هر اثر ادبی است، نیروی محرکه و قدرتمندی که بدون آن هیچ داستانی نگارش نمی‌شود. (ارسطو[۲]، ۳۸۴-۳۲۲) نخستین فیلسوف و نظریه‌پردازی است که در *رساله‌ی بوطیقا* و در تعریف تراژدی[۳] از پیرنگ سخن گفته است. پس از ارسطو، متفکرین و منتقدین ادبی بسیاری مانند ادوارد مورگان فورستر[۴] (۱۸۷۹- ۱۹۷۰)، لیندا جی. کوگل[۵] (۱۹۵۵)، رونالد بی. توبیاس[۶] (۱۹۴۶)، الیزابت دیپل[۷] (۱۹۳۷) و فرانک ای. دیکسون[۸] (۱۸۷۸-۱۹۳۲) با تکیه بر تعریف ارسطو، مفهوم پیرنگ را در کتب ادبی بسط داده و بازتعریف کرده‌اند. درحالی‌که والتر بنیامین[۹] در نیمه دوم سده‌ی بیستم، با نگاهی تاریخی، نوع دیگری از تراژدی و پیرنگ را تعریف می‌کند و درام‌های تراوئراشپیل[۱۰] را در تقابل با درام‌های تراژدی یونان باستان معرفی می‌کند. تراوئراشپیل به معنی بازی غم و اندوه با پایانی تراژیک است. هدف و محتوای این درام‌ها بازنمایی امور تاریخی و سیاسی است. پژوهش حاضر، پیش از بررسی و تحلیل بازنمایی پلات درونی[۱۱] در مفهوم تراوئراشپیل به تعریف پیرنگ در تراژدی کلاسیک یونانی می‌پردازد. پیرنگ در تعریف ارسطو بازنمودی اخلاقی دارد اما مؤلفه بازنمایی پلات درونی بازنمود رویدادهای تاریخی-سیاسی و اجتماعی جامعه و همچنین بازتاب‌دهنده فضای توطئه و دسیسه‌ها در صحنه تئاتری است. دلیل انتخاب چهار متن نمایشی *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن اثر بهرام بیضائی* و *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* اثر نغمه ثمینی، تأکید بر رویدادهای تاریخی و سیاسی از طریق پیوند زمان گذشته و حال و بازنمایی رویدادهای سیاسی در پلات درونی است. نمایشنامه *مرگ یزدگرد* از طریق بازی در بازی، جابه‌جایی نقش‌ها، زمان گذشته را در زمان حال بازنمود می‌کند و به سقوط و حذف پادشاهان در طول تاریخ اشاره دارد. درام *خواب در فنجان خالی* به مشروطه‌خواهی اشاره دارد. در این اثر روایت گذشته از طریق تکرار شخصیت، زمان ذهنی و موازی‌سازی دو موقعیت گذشته و حال در پلات درونی بازنمایی می‌شود. درام *مجلس ضربت زدن* از طریق بازی در بازی، پلات درونی را در پلات اصلی انعکاس می‌دهد. واقعه ضربت‌خوردن حضرت علی(ع) به دست ابن ملجم به‌نوعی هم‌سو با حذف و قتل‌های دهه هفتاد است. درام *شکلک* از طریق بازی در بازی به بازنمایی روایت گذشته در زمان حال می‌پردازد و به دو واقعه ۱۸ تیر و کودتای ۲۸ مردادماه اشاره دارد. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد این است که بتوان با دست یافتن به تعریفی دیگر از پلات درونی، متون نمایشی را در انعکاس با رویدادهای سیاسی و تاریخی نگارش کرد. چراکه هر اثر هنری می‌تواند بازتاب‌دهنده حیات سیاسی و اجتماعی جامعه خویش باشد.

در این پژوهش، ابتدا، پیرنگ در تعریف تراژدی ارسطویی خوانده می‌شود، سپس مؤلفه بازنمایی پلات درونی، با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل، به‌طور جامع مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد تا به این پرسش پاسخ داده شود که ساختار چهار متن نمایشی، *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* تا چه اندازه منطبق بر ساختار مؤلفه بازنمایی پلات درونی است؟ و تا چه اندازه می‌توان، چهار متن نمایشی را نگارش شده بر اساس ساختار پیرنگ ارسطویی دانست؟ و اینکه بازنمایی پلات درونی می‌تواند ساختاری خلاقانه و بدیع برای نگارش متون نمایشی باشد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر، یک پژوهش کیفی با رویکرد توصیفی‌تحلیلی است که داده‌های آن با مطالعه کتابخانه‌ای و گردآوری منابع، انجام شد. ابتدا با مطالعه کتب نمایشی و فلسفی، به بررسی پژوهش‌های پیشین پیرنگ در مفهوم تراژدی ارسطویی و دیدگاه دیگر نظریه‌پردازان پرداخته شد. این بررسی با هدف دستیابی به داده‌های همسان و متفاوت با مؤلفه بازنمایی پلات درونی صورت گرفت و مطالب مورد نیاز فیش‌برداری شد. سپس، مطالب فیش‌برداری‌شده از منظر مؤلفه بازنمایی پلات درونی در مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین، بر روی چهار متن نمایشی (*مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن* اثر بهرام بیضایی، *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی) به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی، مورد تأویل و تفسیر قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

با نگاهی به پژوهش‌های پیشین در وبگاه پژوهشکده علوم و فناوری ایران (ایران‌داک) و پایگاه تخصصی نور (نورمگز) و باتوجه به مطالعات کتابخانه‌ای، فیش‌برداری‌ها، خوانش متون نمایشی‌فلسفی و همچنین بررسی‌های صورت گرفته، نگارندگان به این امر دست یافتند که مفهوم تراوئراشپیل و به‌خصوص مؤلفه بازنمایی پلات درونی، مفاهیمی نو، بدیع و کمتر شناخته‌شده هستند لذا چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک*، از منظر مورد بحث در این مقاله، بررسی نشده‌اند؛ اما پژوهش‌گران و محققان بی‌شماری دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* را به‌منظور خوانش پیرنگ، الگوهای روایی، زمانمندی روایت، مورد مطالعه و بررسی قرار داده‌اند که به ذکر دو نمونه اکتفامی‌شود.

مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل ساختار الگوی روایی نمایشنامه‌های *رازها و دروغ‌ها* و *خواب در فنجان خالی* نغمه ثمینی» به نویسندگی مرضیه آتشی‌پور (۱۳۹۱) به نگارش درآمده است. نویسنده در این مقاله به بررسی ساختار کلی نمایشنامه‌هایی می‌پردازد که دارای ساختار متقارن و موازی از الگوی داستان شرقی هستند. مقاله دیگری تحت عنوان «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی *افسون معبد سوخته*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* و *اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*» از رفیق نصرتی و فریندخت زاهدی (۱۳۹۰) به چاپ رسیده است. در این مقاله زمانمندی روایت، زمانمندی یادواره‌ای و زمانمندی خطی بررسی شده است. زمانمندی خطی، خصلتی دراماتیک به متن می‌دهد و زمانمندی یادواره‌ای، خصلتی روایی دارد که همیشه پیوند با مکان را در ارتباط با ذهنیت زنانه نشان می‌دهد.

در خصوص نمایشنامه *مرگ یزدگرد* مقالات دانشگاهی و غیردانشگاهی متعددی وجود دارد که از منظر زمان روایت، گفتمان‌ها و خوانش‌های اسطوره‌ای تحلیل و بررسی شده‌اند که با مبحث این مقاله غیرمرتبط هستند. مسئله پژوهش پیش‌رو، بررسی و تحلیل مؤلفه بازنمایی پلات درونی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل بر چهار نمایشنامه *خواب در فنجان خالی*، *شکلک*، *مجلس ضربت زدن* و *مرگ یزدگرد* است تا بتوان به این امر دست یافت که تا چه اندازه، مؤلفه بازنمایی پلات درونی می‌تواند در نگارش متون نمایشی پیش‌رو مؤثر باشد.

مبانی نظری پژوهش

پیش از ورود به مبحث و برای به‌دست آوردن داده‌های همسان و متفاوت

با مؤلفه بازنمایی پلات درونی در مفهوم تراوئراشپیل، لازم و ضروری است ابتدا پیرنگ در تعریف تراژدی و از منظر ارسطو خوانش شود. پیرنگ مهم‌ترین و اساسی‌ترین عنصر درام است. نیروی محرکه و قدرتمندی که بدون آن هیچ داستانی نگارش نمی‌شود. ادوارد مورگان فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان* با تکیه بر تعریف پیرنگ از منظر ارسطو، تفاوت پیرنگ با داستان را مطرح می‌کند. داستان ترتیب حوادث و رویدادهای گوناگون بر حسب توالی زمانی است و پیرنگ الگوی حوادث است. پیرنگ مجموعه‌ای از رویدادها و حوادث گوناگون است که به‌صورت علی و معلولی و بر یک بستر روایی از پی هم می‌آیند (فورستر، ۱۹۲۷/ ۱۳۵۲). پیش‌تر ارسطو در قرن پنج یونان باستان و در *رساله‌ی بوطیقا* پیرنگ یا به مفهوم استعاری آن موتوس[۱۲] را روح و نفس تراژدی می‌داند (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶). «در پیرنگ رویدادها و حوادث گوناگون، به‌صورت زنجیروار و بنا بر علت و معلول، آن‌چنان از پی هم می‌آیند که اگر یکی از آن حوادث جابه‌جا یا حذف شد، کل پیرنگ مختل شود» (زرین‌کوب، ۱۳۹۳، ۱۲۵). پیرنگ یا موتوس ترکیب‌کننده حوادث و تقلید از کنش[۱۳] است. کنشی که همراه با آغاز، میان و پایان باشد.

ارسطو تراژدی را «تقلید کنشی تام و تمام از کار و کرداری شگرف» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۵۲). می‌داند. در اینجا کنش به معنی اعمال و وقایع روی‌داده یا فعالیت جسمانی آدمیان نیست بلکه به معنای انگیزه‌ای است که اعمال انسان از آن نشأت می‌گیرد؛ و تقلید به معنای بازنمایی انگیزه و حیات روح است.

ارسطو در ادامه «کنشی را واحد می‌داند که منجر به خلق یک کل شود» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۶۱). کنشی تام و تمام است که «کل فرایند شکل‌گیری انگیزه از آغاز تا پایان را در برگیرد و سبب تیره‌روزی یا نیک‌بختی قهرمان شود.» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۳۰). به‌طور نمونه در اودیپ شاه. اودیپ متوجه می‌شود مردم تب به علت دستگیر و مجازات نشدن قاتل لایوس پادشاه پیشین، گرفتار خشم خدایان شده‌اند و طاعون سرزمین تب را فراگرفته است. تصمیم اودیپ برای یافتن قاتل همان کنش واحدی است که از آغاز تا پایان درام را در برمی‌گیرد و سبب سقوط و تیره‌روزی اودیپ می‌شود.

پس پیرنگ تقلید کنشی واحد است که می‌تواند کامل و تمام باشد بدون آنکه اندازه و طول معین و مشخصی داشته باشد. ارسطو در ادامه می‌گوید؛ «دارای درازی و اندازه‌ای معین» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۵۹). این درازی و اندازه باید به‌گونه‌ای باشد که سلسله‌ای از حوادث و رویدادها بنا بر احتمال یا ضرورت، سرنوشت شخصیت را از نیک‌بختی به سعایت و از بدبختی به نیک‌بختی دگرگون کند؛ و همچنین پیرنگی واحد و تمام است که از یک آغاز، میان و پایان برخوردار باشد. «آغاز، به دنبال چیزی نمی‌آید اما چیز دیگری در پی دارد. برخلاف آغاز، پایان است که همواره به دنبال چیز دیگری می‌آید ولی در خود چیزی در پی نخواهد داشت و آخرین آن، میان، است که به دنبال چیزی می‌آید و چیزی در پی دارد» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۵۹).

تقلید از کردار به‌تنهایی کافی نیست و «شاعران باید کرداری را تقلید کنند که موجب برانگیختن عواطف ترس و ترحم[۱۴] در مخاطب شود» (زرین‌کوب، ۱۳۹۳، ۱۳۰). این احوال با دگرگونی[۱۵] و بازشناخت[۱۶] همراه است. دگرگونی و بازشناخت دو جزء مهم پیرنگ هستند و سومین جزء آن، رنج بردن است. ارسطو عالی‌ترین پیرنگ تراژدی را نه «ساده» که «مرکب» می‌داند، پیرنگ مرکب دارای دگرگونی و بازشناخت است.

پیرنگ ساده، کنشی ساده و واحد است که تداوم دارد و در آن سرنوشت شخصیت بدون دگرگونی و بازشناخت همراه است. درحالی‌که پیرنگ مرکب، کنشی است که سرنوشت شخصیت یا با دگرگونی یا با بازشناخت و یا با هر دو همراه است. «در عنصر دگرگونی، تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آن همراه است که باید با آنچه محتمل یا ضروری است پیوند و هماهنگی داشته باشد» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۶۶). به‌طور مثال در نمایشنامه ادیپ شاه، مردی پیغامی از مادر ادیپ به همراه دارد تا اودیپ شاه را خشنود کند اما با برملا شدن راز و هویت ادیپ همه‌چیز دگرگون می‌شود. در «عنصر بازشناخت، تغییر از ناآگاهی به آگاهی نسبت به یک رابطه دوستی یا دشمنی است میان افرادی که سرنوشت خوب یا بد برای آن‌ها مقدر شده است. عالی‌ترین نوع بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد؛ مانند ادیپ شاه» (ارسطو، ۱۹۵۸/ ۱۳۸۶، ۶۷).

با توجه به آنچه تاکنون گفته شد، تراژدی برای به نمایش گذاشتن جوهر و خصائص اخلاقی و انسانی به صحنه می‌آید. در تعریف ارسطو، تراژدی تقلیدی از کردار و انگیزه انسانی است که در کنش قهرمان بازنمود می‌شود و این کنش، باید کنشی واحد و دارای آغاز، میان و پایان باشد به‌گونه‌ای که سلسله‌ای از حوادث و رویدادها بنا بر علیت از پی هم آیند و سرنوشت قهرمان را دگرگون کنند. در ادامه مفهوم تراوئراشپیل و مؤلفه بازنمایی پلات درونی به‌طور جامع خوانش و بررسی می‌شود تا بتوان به این امر دست یافت که «بازنمایی پلات درونی» تا چه اندازه از ساختاری مستحکم برای نگارش درام برخوردار است و همچنین «مؤلفه بازنمایی پلات درونی» تا چه میزان همسان و متفاوت با تعریف پیرنگ در تراژدی کلاسیک یونانی است؟

تراوئراشپیل

تراوئراشپیل لغتی آلمانی و در ترجمه انگلیسی به معنای تراژدی است که «از دو جزء "تراوئر" به معنی "عزا، غم و اندوه" و "اشپیل" به معنای «بازی و نمایش» تشکیل شده است. ژانری به ناحق مغفول مانده که از چیزی به نام اندوه و بیان رنج‌ها و از دست رفتن‌ها سخن می‌گوید» (بنیامین، ۱۹۹۸/۱۳۹۶، ۱۸) و به معنای واقعی کلمه، نمایش غم و اندوه است با پایانی تراژیک که بدبختی آدمی در مواجهه با جهان هستی را به نمایش می‌گذارد. هدف و محتوای «درام‌های تراوئراشپیل برگرفته از رویدادهای سیاسی و تاریخی و نشان‌دهنده فضاهای درباری و پر از دسیسه و توطئه است» (بنیامین، ۱۹۹۸/۱۳۹۶، ۳۹). اغلب نمایشنامه‌های تراوئراشپیلی حول محور «مضامین تاریخی و سیاسی می‌چرخند که راجع به (شاه‌کشی، سقوط و حذف پادشاهان و شاهزادگان، شهادت مظلومین و ظالمان، بیان رنج و تهی‌بودن زندگی) است» (یانگ،۲۰۱۳/ ۱۳۹۵، ۳۰۶). در نیمه سده بیستم والتر بنیامین در کتاب *خاستگاه تراوئراشپیل آلمانی* با نگاهی تاریخی درام‌های ادبی عصر باروک[۱۷] (درام شکسپیر[۱۸] در قرن ۱۶ انگلیس، درام کالدرون[۱۹] در قرن ۱۸ اسپانیا و درام‌های گروفیوس[۲۰] و لوهنشتاین[۲۱] در قرن ۱۷ آلمان) را مورد مطالعه قرار می‌دهد (بنیامین، ۱۹۶۳). درام‌های عصر باروک بیانگر نوع متفاوتی از تراژدی‌های یونان در عصر کلاسیک هستند و والتر بنیامین اصطلاح تراوئراشپیل را برای درام‌های باروک وضع می‌کند.

بازنمایی پلات درونی

تراوئراشپیل به‌مثابه یک ژانر، خود تاریخ و تکرار آن در زمان حال است. «تاریخ نوعی به یادآوردن است، به یادآوردن امری حقیقی و ناتمام در گذشته که عطش روایت‌شدن در زمان حال را دارند» (بنیامین، ۱۹۸۸/ ۱۳۹۵، ۱۲). بنیامین معتقد است «در خط پیوستار تاریخی شکافی میان جوامع پیش-تاریخ (خدایان، اسطوره‌ها در مضامین تراژدی یونانی) با جوامع پس-تاریخ (رخدادهای سیاسی و رویدادهای تاریخی در مضامین درام‌های تراوئراشپیل) وجود دارد» (بنیامین، ۱۹۸۸/۱۳۹۵، ۱۲) و برای دست‌یابی به حقیقت، تنها می‌توان از طریق پیوند و بازنمایی لحظه‌های ازدست‌رفته گذشته در زمان حال، شکاف در خط پیوستار زمان تاریخی را پر کرد. چراکه «تاریخ انبوهی از رویدادها و حوادث ناتمام گذشته است که با یاری آن‌ها می‌توان زمان تهی و همگن (خط تاریخی) را پر کرد تا خط پیوستار تاریخی بدون شکاف و رخداد باشد» (بنیامین، ۱۹۸۸/۱۳۹۵، ۱۱). در اینجا، تراوئراشپیل به بازنمایی لحظه‌های ازدست‌رفته گذشته در زمان حال، بر اساس رخدادهای کنونی می‌پردازد. «حوادث ناتمام گذشته از طریق پیوند با لحظه‌ای در زمان حال، عطش روایت‌شدن و کامل‌شدن را دارند اما خط پیوستار تاریخی همیشه با نوعی توقف و ناکامل‌شدن در زمان مواجه است و هیچ‌وقت گذشته به‌طور کامل احیاء نمی‌شود» (بنیامین، ۱۹۸۸/۱۳۹۵، ۶۴-۶۶). بنیامین لحظه پیوند زمان گذشته و حال را در لحظه‌ای بحرانی، کنشی تاریخی می‌داند و معتقد است این کنش تنها در قالب پلات درونی بازنمایی می‌شود. پلات در درام تراوئراشپیل امری دو سویه است؛ از یک سو «پلات اصلی به معنی پیرنگ و طرح داستانی است و از سوی دیگر؛ پلات درونی به معنی نقشه و دسیسه است. پلات درونی در درون پلات اصلی شکل می‌گیرد و درام بر پلات اصلی استوار است. زمان و مکان در پلات اصلی زمان حال است. پلات درونی به معنی نقشه و دسیسه است و به شیوه بازی در بازی زمان گذشته در زمان حال را بازتاب می‌دهد و زمان گذشته را روایت می‌کند. «بازنمایی پلات درونی کنشی است که توسط قهرمان/شهید مطرح می‌شود تا انگیزه پنهانی و نقشه شیطانی (دسیسه‌گر و حاکم مستبد) را در صحنه‌ای جداگانه آشکار کند» (بنیامین، ۱۹۸۸/۱۳۹۵، ۱۷۶). این نوع پلات برملا کننده نقشه دسیسه‌گر است و به سقوط او منجر می‌شود. به‌طور نمونه بازنمایی پلات درونی در نمایشنامه *هملت* اثر شکسپیر در قرن شانزدهم و نمایشنامه *آگریپینا* اثر لوهنشتاین در قرن هفدهم.

«روایت در دو پلات اصلی و درونی گاه انعکاس‌دهنده، گاه به موازات و گاه در تضاد با پلات اصلی در خط پیوستار زمانی و مکانی در حرکت است و اغلب به شیوه تئاتری، بازی در بازی بازنمایی می‌شود (Benjamin, 2019, p. 176).

شیوه بازنمایی پلات درونی نباید به‌گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش، زمان و مکان در پلات اصلی ایجاد کنند. در درام تراوئراشپیل وحدت‌های زمان و عمل باید به‌طور پیوسته و متوالی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار گیرند. بدین معنی؛ «ترتیب قرارگرفتن حوادث و رویدادهای گوناگون (در پلات اصلی و درونی) باید از پیوستگی و توالی برخوردار باشد» (بنیامین، ۱۹۹۸/ ۱۳۹۶، ۷۶). به‌طور نمونه مراسم آیینی و تعزیه مسیح در مجالس تصلیب.

در تعریف ارسطو، پیرنگ تقلید کنشی واحد است که دارای آغاز میان و پایان باشد. مجموعه‌ای از حوادث مختلف که بنا بر علیت از پی هم می‌آیند و سرنوشت قهرمان را دگرگون می‌کنند؛ اما در تراوئراشپیل، بازنمایی پلات درونی نباید به گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش، زمان و مکان در پلات اصلی ایجاد کند و برهم‌زننده خط پیوستگی و توالی رویدادها در پلات اصلی باشد. این پژوهش چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *خواب در فنجان خالی*، *مجلس ضربت زدن*، *شکلک* به دلیل هم‌سوبودن با مضامین درام تراوئراشپیل و بازتاب‌دادن رویدادهای تاریخی و سیاسی در جهان نمایشی و دارابودن پلات درونی به شیوه بازی در بازی، برای خوانش و تحلیل برگزیده است.

بحث و بررسی

در این بخش چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *خواب در فنجان خالی*، *مجلس ضربت‌زدن*، *شکلک* از منظر بازنمایی پلات درونی تحلیل و بررسی می‌شوند. در نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، یزدگرد سوم در پی حمله تازیان و از بیم توطئه سپاه خویش به مرو می‌گریزد و به خانه آسیابان پناه می‌برد. آسیابان به طمع داشتن سکه‌ها و با همدستی همسر و دخترش، یزدگرد را در خواب به قتل می‌رساند. این تعریف خلاصه نمایشنامه مرگ یزدگرد نیست، تعریفی برآمده از جمله تاریخی است که نویسنده پیش از شروع درام و با استناد به کتب تاریخی آورده است. «...پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیایی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت... تاریخ!» (بیضائی، ۱۳۹۳، ۴). با استناد به این جمله، انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دست آسیابان، داشتن سکه‌ها است و در اینجا انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دلیل داشتن سکه‌ها می‌تواند تقلید از کنش واحدی باشد که ارسطو در تعریف پیرنگ به آن اشاره کرده است. کنشی واحد که کل فرایند شکل‌گیری انگیزه از آغاز تا پایان را در برمی‌گیرد و سرنوشت قهرمان را دگرگون می‌کند؛ اما نویسنده سعی دارد حقیقتی را به چالش بکشد که تاریخ به آن استناد می‌کند. ازاین‌رو، جمله مستند تاریخی، پیش داستان درام است چراکه پیش از صفحات آغازین درام نگارش شده است. خلاصه نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، این است که یزدگردشاه در مخروبه آسیابان و به دست آسیابان، همسر و دخترش به قتل می‌رسد. صاحب‌منصبان سپاه در پی روشن‌شدن حقیقت، محکمه‌ای برپا می‌کنند و از آسیابان و خانواده او می‌خواهند چگونگی واقعه رخ‌داده را بازگو کنند تا بر اساس عدالت، آسیابان و خانواده را محکوم و مجازات کنند. با این تعریف کنش واحدی که سرنوشت قهرمان را دگرگون کند، انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دلیل داشتن سکه‌ها نیست. یزدگرد شخصیت غایب درام است. قتل پیش از شروع درام رخ داده و مشخص نیست جسد چهره‌پوش، متعلق به چه کسی است؟ حقیقت کلید مفقوده‌ی نمایش است. پوشاندن چهره جسد این امر را به ذهن متبادر می‌کند که یافتن حقیقت همان کنش تام و تمامی است که درام از آغاز تا پایان بر آن استوار است و همچنین روشن‌شدن حقیقت، مجازات یا تبرئه آسیابان و خانواده او را در پی دارد. پس برملاشدن حقیقت کنش واحدی است که تیره‌روزی و نیک‌بختی قهرمان را در پی دارد.

صاحب‌منصبان سپاه برای برپایی عدالت و روشن‌شدن حقیقت از آسیابان می‌خواهند انگیزه و علتی را که سبب شده است تا یزدگردشاه را به قتل برساند بازگو کند. آسیابان، همسر و دخترش برای رهایی از مجازات و نجات جان خویش، گاه نقش دیگری و گاه نقش یزدگردشاه را از آن خود می‌کنند و لحظات گذشته را در زمان حال از طریق بازی در بازی بازنمایی

می‌کنند. در اینجا بازی در بازی به‌واسطه بازنمایی کردن رخدادهای گذشته در زمان حال و در قالب نقل در این درام اتفاق می‌افتد.

در نیمه پایانی نمایشنامه، آسیابان ادعا می‌کند که پادشاه را برای پایان دادن به روزهای سخت زندگی و دردها و رنج‌هایش کشته است اما دختر، جسد چهره‌پوش را آسیابان می‌نامد. صاحب‌منصبان سپاه که تاکنون پادشاه را از نزدیک ندیده‌اند از آسیابان می‌خواهند لباس و کلاه‌خود یزدگردشاه را به تن کند، با پوشیدن ردای پادشاهی به تن آسیابان، گویی آسیابان و یزدگرد شاه همزاد یکدیگرند و صاحب‌منصبان آسیابان را شاه می‌نامند. در این لحظه، زمان گذشته با زمان حال پیوند یافته است، آسیابان گویی در تن و جان شاه و شاه در جان و تن آسیابان بار دیگر متولد شده است. در اینجا تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آنچه که تاکنون بوده است رخ می‌دهد. در حقیقت جسدی که تاکنون شاه نامیده می‌شد با سخن دختر جسد آسیابان نامیده می‌شود و موقعیت (محاکمه و مجازات آسیابان) دگرگون می‌شود. این همان عنصر دگرگونی است که ارسطو در پیرنگ از آن سخن گفته است اما در درام تراوئراشپیل این موقعیت به‌واسطه نقل و بازی در بازی بازنمایی می‌شود. در اینجا زمان گذشته با زمان حال به هم پیوند خورده است و آنچه کاراکترها برای صاحب‌منصبان به نمایش می‌گذارند حقیقت آمیخته با دروغ است و روایت‌های دروغین نمی‌توانند گذشته و حقیقت را به تمامی در زمان حال احیاء کنند.

آسیابان به طمع به چنگ‌آوردن سکه‌های پادشاهی یزدگرد را به قتل می‌رساند و سرداران سپاه به خون‌خواهی شاه، آسیابان، همسر و دختر را محاکمه می‌کنند. این پلات، پلات اصلی درام مرگ یزدگرد است. آسیابان مطرح می‌کند که شاه خودخواسته در ازای دادن سکه‌ها او را در خواب یا در زمانی که نمی‌داند کی و کجاست به قتل برساند.

> *آسیابان/ شاه: من به تو همه سکه‌ها را می‌دهم اگر یاری‌ام کنی. زن/ آسیابان: یاری یعنی چه؟ آسیابان/شاه؛ دشنه را تو بزن! آنسان که ندانم ضربه کی می‌آید و کجا! یکروز با من سر کن؛ ناگهان، از پشت، در خواب، هرگونه که می‌خواهی؛ اما من ندانم کی! (بیضائی، ۱۳۹۳، ۳۳)*

در اینجا پلات درونی (خودکشی پادشاه) در انعکاس با پلات اصلی (کشته‌شدن یزدگرد به دست آسیابان برای داشتن سکه‌ها) به نگارش درآمده است. آسیابان برای فرار از توطئه و تبرئه خویش، مرگ پادشاه به علت دزدی سکه‌ها را پیشنهادی مطرح‌شده از سوی شاه می‌خواند. مرگ شاه را خودکشی و خواست از پیش تعیین‌شده قلمداد می‌کند. در نیمه پایانی درام، آسیابان به دلیل همخوابی یزدگرد با دخترش ادعا می‌کند که شاه را کشته‌است.

> *آسیابان: {نعره‌کشان بر مُرده چوب می‌زند} من-او-را-کُشتم! (بیضائی، ۱۳۹۳، ۴۷)*

در اینجا پلات درونی (کشته‌شدن یزدگرد به دلیل هم‌خوابی با دختر آسیابان) در تضاد با پلات اصلی است و در ادامه دختر تن خود را بر جسد می‌اندازد و جسد چهره‌پوش را آسیابان می‌نامد.

> *دختر: دلم برای کشته می‌سوزد. دلم برای کشته می‌سوزد {نالان} آه پدر، چرا ترا کشتند؟ (بیضائی، ۱۳۹۳، ۴۷)*

در اینجا بار دیگر پلات درونی (کشته‌شدن آسیابان به دست پادشاه) در تضاد با پلات اصلی به نگارش در آمده است. سرداران که تاکنون پادشاه را از نزدیک ندیده‌اند، در درستی آنچه که می‌شنوند تردید می‌کنند و پس از آزمودن شاه و پرسیدن شمار اسبان، کنیزان، زنان، دهلیزها، گوهرها و با پوشاندن لباس و کلاه‌خود به تن آسیابان، آسیابان را یزدگردشاه می‌نامند. در پایان درام مرگ یزدگرد، زمانی که آسیابان به دستور یزدگرد برای یافتن غذا در طوفان از خانه بیرون می‌رود. یزدگردشاه و زن همدست می‌شوند دختر را به قتل برسانند و نیز آسیابان را بکشند و لباس پادشاهی بر تن او کنند تا از این طریق یزدگرد در لباس آسیابان به زندگی در کنار زن ادامه دهد.

> *زن: او را بکش! دختر: {جیغ‌زنان پس می‌کشد} اینک پدرم می‌آید! {آسیابان با چشمان دریده و چوبدست پیش می‌آید} -او از دل تاریکی و طوفان، از دل بوران، آسیمه‌سر می‌آید. زن: او را بکش! آسیابان: ای بی‌شرم- {حمله‌ور} بمیر! {چوبدست را فرومی‌کوبد به جسد؛ زن جیغ‌کشان خود را در آغوش دختر می‌اندازد؛ تاج زرین و کمربند زر به زمین می‌غلتد. آسیابان سر برمی‌دارد. (بیضائی، ۱۳۹۳، ۶۷)*

بار دیگر پلات درونی در تضاد با پلات اصلی است و مشخص نمی‌شود که جسد متعلق به پادشاه یا آسیابان است. حقیقت کلید مفقوده نمایش است.

در درام تراوئراشپیل دسیسه دسیسه‌گر در قالب پلات درونی و توسط قهرمان شهید بازنمایی می‌شود. در درام مرگ یزدگرد، نویسنده به‌طور ضمنی سرداران را در مقام دسیسه‌گر می‌داند. به‌طور نمونه زن در نقش یزدگردشاه دسیسه دسیسه‌گران را برملا می‌کند.

> *زن/پادشاه: چرا نه؟ ای نادان، بار خود ببند. تراکالایی بس نیکوست. پس برو و کالای خود به بازار خریداران ببر؛ سر مرا در کیسه‌ای. من خود چندین نام و نشان از سردارانی برای تو می‌نویسم که خریداران سر بُریده‌ی من‌اند. (بیضائی، ۱۳۹۳، ۲۵)*

در اینجا یزدگردشاه در نقش شهید و قربانی است و از ترس قتل و توطئه زیردستانش از سپاه خویش و از سپاه دشمن می‌گریزد. در حقیقت یزدگرد به‌طور ضمنی از دسیسه دسیسه‌گران و توطئه سرداران سخن می‌گوید. دسیسه و توطئه در درام مرگ یزدگرد به‌طور آشکارا و در پلات درونی بازنمایی‌نمی‌شود.

در درام مرگ یزدگرد حوادث و رویدادها به‌طور پیوسته و متوالی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار نمی‌گیرند چراکه کاراکترها برای تبرئه خویش واقعه‌ی قتل یزدگرد شاه را به‌صورت پازل‌هایی ناهمگون از هم بازنمایی می‌کنند؛ و از این طریق زمان گذشته نه سوار بر زمان حال که باعث توقف روایت در زمان حال می‌شود. به‌نوعی بازنمایی لحظات گذشته در زمان حال برهم‌زننده توالی روایت است.

در نمایشنامه *مجلس ضربت‌زدن* نویسنده با همکاری گروه تئاتری و به بهانه نشان‌دادن واقعه قتل حضرت علی(ع) به دست ابن ملجم، می‌خواهد چهره حضرت علی(ع) و بینش او را به نمایش بگذارد اما اداره ممیزی با تجسم حضرت علی(ع) بر روی صحنه مخالفت می‌کند. در این درام ده صحنه نمایشی وجود دارد که صحنه‌های فرد حوادث و رویدادهای تاریخی زمان گذشته را روایت می‌کند و صحنه‌های زوج روایت کننده حوادث در زمان حال است. صحنه‌های فرد، به واقعه ضربت‌خوردن حضرت علی(ع) توسط ابن ملجم و وعده ازدواج قطامه با ابن ملجم اشاره دارد. صحنه‌های زوج، گروه تئاتری را نشان می‌دهد که در حال تمرین صحنه ضربت‌خوردن

حضرت علی(ع) هستند و کارگردان اعلام می‌کند اداره سانسور با نمایش دادن قدیسین و معصومین بر صحنه مخالف است و در صورت عدم تغییر متن، نمایش توقیف می‌شود.

باتوجه به تقسیم‌بندی صحنه‌های فرد به زمان گذشته و صحنه‌های زوج به زمان حال، این امر به ذهن متبادر می‌شود که ترتیب قرارگرفتن حوادث و رویدادها در زمان گذشته و حال در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار نمی‌گیرند و روایت از توالی و پیوستگی برخوردار نیست. روایت تاریخی واقعه قتل حضرت علی(ع) در زمان گذشته نمی‌تواند هم‌سو با رویدادهای زمان حال باشد چراکه گروهی بازیگر به همراه نویسنده و کارگردان قرار است حقیقتی از گذشته را در زمان حال و به شیوه تئاتری (بازی در بازی) روایت و بازنمایی کنند. در اینجا لحظه‌ای بحرانی که کنش تاریخی را به هم پیوند دهد رخ نمی‌دهد زمان گذشته و حال با هم تلاقی نمی‌یابند.

بهرام بیضائی سعی دارد از طریق همسان‌سازی کاراکتر حضرت علی(ع) با نویسنده درون متن، با حذف کردن حضرت علی(ع) از متن نمایشی و قتل نویسنده درون متن توسط افراد ناشناس، روایت گذشته و حال را به‌نوعی به هم پیوند زند. در صحنه دوم کارگردان از نویسنده می‌خواهد حضرت علی(ع) را از روایت نمایشی حذف کند درست همان‌گونه که ابن ملجم به همراه دو اعرابی تصمیم می‌گیرند حضرت علی(ع)، معاویه و عمرو عاص را به قتل برسانند. ابن ملجم برخلاف دو اعرابی دیگر موفق می‌شود حضرت را به قتل برساند. نویسنده درون متن خود را «حلقه‌ی گمشده‌ای از یک زنجیر می‌داند» (بیضائی، ۱۳۸۷، ۱۳). روشنفکر یا دگراندیشی که جامعه و مخالفان نمی‌توانند او را بپذیرند و ممکن است دست به حذف او بزنند.

نمی‌خوام پرونده‌ی قتل زنجیره‌ای یا زنجیره‌ایم تا سال‌ها بعد وبال گردن ملتی بشه... (بیضائی، ۱۳۸۷، ۱۴)

در اینجا نویسنده درون متن خود را هم‌سو با حضرت علی(ع) می‌داند. حضرت علی(ع) روشنفکر زمانه‌ای بود که جاهلان و مکاران تاب عدالت و دگراندیشی او را نداشتند و دست به حذفش زدند. در زمانه‌ای به دلیل روشنفکر و پیشروبودن در تفکر و اندیشه و در زمانه‌ای دیگر به دلیل قدیس‌بودن. نویسنده خود را روشنفکر زمان حال می‌داند که همچون حضرت علی(ع) گروهی تاب اندیشه و خردورزی‌شان را ندارد و توسط گروهی در تاریکی به قتل می‌رسد. نویسنده با اشاره به قتل‌های زنجیره‌ای و رویدادهای سیاسی، سعی دارد شکافی در زمان حال ایجاد کند و روایت حال را به حوادث گذشته پیوند زند. در این درام هم‌سوبودن و شبیه‌سازی حذف نویسنده درون متن به‌عنوان روشنفکر با قتل حضرت علی(ع) به دلیل تاب عدالت و دگراندیشی او را نداشتن، نوعی پیوند زمان حال با گذشته است نه پیوند زمان گذشته با زمان حال. زمان حال از طریق پیوندیافتن با گذشته سعی دارد روایت گذشته را تکرار و بازنمایی کند. زمان حال سعی دارد به گذشته تاریخی خود وصل شود و رویدادهای گذشته میل به بازنمایی و تکرار در زمان حال را ندارند.

گروهی تئاتری در حال تمرین‌کردن صحنه ضربت‌خوردن حضرت علی(ع) توسط ابن ملجم هستند که با مخالفت اداره ممیزی مواجه می‌شوند و در صورت حذف چهره حضرت علی(ع) و سخن نگفتن از ایشان می‌توانند نمایش را برای اجرا به صحنه ببرند. نویسنده درون متن با حذف چهره روشنفکر مخالف است و خود توسط گروهی ناشناس در تاریکی به قتل می‌رسد این پلات اصلی درام *مجلس ضربت‌زدن* است. قتل و حذف روشنفکران زمانه توسط جاهلان و مخالفت با نشان دادن و سخن‌گفتن از آن‌ها در متون هنری، پلات اصلی است که درام بر آن استوار است. قتل نویسنده درون متن به دلیل پیشروبودن در اندیشه و روشنفکر زمان حال‌بودن پلات درونی است که در انعکاس با پلات اصلی است. پلات درونی به موازات پلات اصلی به نگارش درآمده است. در پلات درونی به موازات پلات اصلی نمی‌توان اشاره‌ای به قتل‌های زنجیره‌ای و حذف روشنفکران داشت. در اینجا پلات درونی به شیوه بازی در بازی در صحنه‌های جداگانه و پایانی بازنمایی می‌شود. این بازنمایی پلات درونی برهم زننده توالی رویدادها در خط پیوستار زمانی و مکانی در پلات اصلی است. در درام *مجلس ضربت‌زدن* به دلیل جداسازی صحنه‌های زوج و فرد به روایت گذشته و حال در دو خط زمانی، روایت گذشته و حال به موازات در دو سوی خط در حال حرکت هستند و در هیچ لحظه‌ای روایت گذشته و حال با هم تلاقی نمی‌یابند و از این طریق رویدادهای گذشته و حال نمی‌توانند در یک خط پیوستار زمانی و مکانی قرار بگیرند. بهرام بیضائی از طریق شباهت‌سازی نویسنده درون متن با حضرت علی(ع) نتوانسته روایت گذشته را در زمان حال تکرار و بازنمایی کند چراکه متن تنها متکی به شباهت دو کاراکتر (نویسنده درون متن با حضرت علی(ع)) بوده است اما موقعیت گذشته و حال را شبیه‌سازی نکرده است. در درام *مجلس ضربت‌زدن* نویسنده درون متن، قهرمان نمایش است که توسط گروهی ناشناس به قتل می‌رسد و در پایان شمایل حضرت علی(ع) را از آن خود می‌کند. در این درام قهرمان/ شهید دسیسه دسیسه‌گران را در پلات درونی آشکار نمی‌کند. در حقیقت در این درام دسیسه‌گری آشکارا نیست. در روایت تاریخی گذشته، اعرابی یکم، اعرابی دوم و ابن ملجم به همراه قطامه در نقش دسیسه‌گرانی هستند که دست به توطئه قتل حضرت علی(ع) می‌زنند و اداره ممیزی که مخالف نشان‌دادن قدیسین است به‌نوعی می‌تواند دسیسه‌گری باشد که دست به حذف می‌زند اما نویسنده درون متن با ابراز مخالفت خود و ترس از اینکه او هم در لیست قتل‌های زنجیره‌ای است به‌طور ضمنی به دسیسه دسیسه‌گران و دست‌داشتن افرادی در توطئه قتل روشنفکران اشاره می‌کند؛ اما نویسنده خود توسط گروهی ناشناس به قتل می‌رسد و دسیسه‌گری آشکار نمی‌شود.

در نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* مهتاب با هویت ماهرخ و با کمک آقاعمه از (همسرش فرامرز) که گاه هویت جد بزرگشان فرامرزخان (همسر ماهرخ) را از آن خود می‌کند، انتقام می‌گیرد. درام تماماً متمرکز بر تکرار گذشته در زمان حال، از طریق موازی‌سازی موقعیت گذشته و حال (خاندان کاشف میرزایی) است. آقاعمه، مهتاب و فرامرز، روایتگر رویدادهای جاری در زمان حال نمایشنامه هستند و گاه از طریق زمان ذهنی، هویت (ماه‌لیلی، ماهرخ و فرامرزخان) سه کاراکتر در زمان گذشته را از آن خود می‌کنند و حوادث و رویدادهای ناتمام گذشته را در زمان حال روایت می‌کنند. رابطه (ماهرخ، فرامرزخان با ماه‌لیلی) در گذشته بی‌شباهت به رابطه (مهتاب، فرامرز با آقاعمه) نیست. نویسنده از طریق موازی‌سازی دو پلات (اصلی و درونی) و موازی‌سازی زندگی زوج امروزی با زوج گذشته، دسیسه دسیسه‌گر را برملا می‌سازد و پلات درونی را در پلات اصلی بازنمایی می‌کند.

آقاعمه زنی صدوبیست‌ساله است که خیال مردن ندارد و هر بار مرگ

را پس می‌زند. او زمان را وارونه طی می‌کند و در تابلوهای بعدی رفته‌رفته جوان می‌شود. وارونه طی کردن زمان و از زمان حال به گذشته رفتن بدین معنی است که؛ آقاعمه درصدد است تا به هویت خود در زمان گذشته (ماه‌لیلی) بدل شود و انتقام ناتمام گذشته را از فرامرزخان بگیرد. در حقیقت رویدادها و حوادث ناتمام گذشته از طریق زمان ذهنی آقاعمه منتظر پیوند در زمان حال هستند. در تابلو ششم همه‌چیز حتی وسایل خانه رنگ و بوی گذشته را گرفته است. زمان جاری در نمایشنامه زمان حال است اما آقاعمه از طریق زمان ذهنی بدل به ماه‌لیلی شده است و با فرامرز روبه‌رو می‌شود، فرامرز در لحظه‌ای که از دیدن ماه‌لیلی متعجب شده است، سوار بر زمان ذهنی به شمایل فرامرزخان درمی‌آید و تلاقی لحظه گذشته و زمان حال در اینجا رخ می‌دهد. با ایجاد شکاف در زمان حال، حوادث ناتمام گذشته در زمان حال بازیابی و تکرار می‌شوند. دیدار آقاعمه با فرامرز در زمان حال از طریق زمان ذهنی به لحظه دیدار ماه‌لیلی با فرامرزخان در زمان گذشته پیوندمی‌خورد.

فرامرزخان: به هر قسم به عمارت اجدادی خودتان خوش آمدید.
...(ماه‌لیلی بی‌توجه به او پرحرفی می‌کند. (ثمینی، ۱۳۹۶، ۶۲)

روایت گذشته سوار بر زمان حال و پیش‌برندِ حوادث و رویدادهای جاری در زمان است. در اینجا زمان ذهنی گذشته است اما کنش‌ها در زمان حال رخ می‌دهد رفت‌وبرگشت‌های ذهنی کاراکترها برهم زننده پیوستگی و توالی عمل در زمان حال نیست. حقیقت گذشته به موازات با حقیقت زمان حال پیش می‌رود. پلات درونی همسان پلات اصلی در زمان در حرکت است و این امر سبب قطع‌شدن روایت نمی‌شود. حوادث به‌سان قاب تصویر در کنار هم چیده شده‌اند و قصه برمدار زمان در حال پیشروی است.

آقاعمه/ ماه‌لیلی به دنبال انتقام از فرامرزخان/ فرامرز است چراکه در گذشته با تعرض به او سبب تباهی و نابودی رؤیاهایش شده است. آقاعمه که در زمان ذهنی گذشته است، به مهتاب گیاهی سمی می‌دهد تا درون قهوه فرامرز بریزد و از این طریق انتقام خود را از فرامرزخان بگیرد. آقاعمه در پلات درونی دسیسه‌گری است که نقشه قتل فرامرز را در سر دارد و مهتاب را که حالا هویت ماهرخ را دارد و در زمان ذهنی گذشته است، متقاعد می‌کند فرامرز/ فرامرزخان را به قتل برساند. در این درام کنش دسیسه‌گر در پلات درونی آشکار نمی‌شود.

پلات اصلی نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* این است که مهتاب و فرامرز زوج امروزی و تنها وارث خانه اجدادی هستند آن‌ها مرگ آقاعمه جد بزرگشان را انتظار می‌کشند تا پس از مرگ او هرکدام سهم خویش را بفروشد و جدا از هم زندگی تازه‌ای را آغاز کنند. مهتاب در پلات اصلی به‌طور پنهان به فرامرز همسرش علاقه دارد اما فرامرز دل به دختری به نام فرناز دارد که او را ترک کرده و به اروپا رفته است.

پلات درونی درست به موازات پلات اصلی در حرکت است و در تضاد با یکدیگر نیستند. در پلات درونی، ماهرخ همانند مهتاب به پسرعمویش فرامرزخان علاقه دارد و با فرامرزخان ازدواج می‌کند اما فرامرزخان به خواهر ماهرخ (ماه‌لیلی که ساکن اروپاست) علاقه دارد. پلات درونی به موازات پلات اصلی و در انعکاس با پلات اصلی در حرکت است اما پلات درونی نه به شیوه تئاتری (بازی در بازی) و نه برملا کننده نقشه دسیسه‌گر است. نویسنده از طریق موازی‌سازی موقعیت فرامرز/ مهتاب در زمان حال با موقعیت ماهرخ و فرامرزخان در گذشته سعی دارد گذشته خاندان کاشف میرزایی و سرگذشت زوج دیروزی را در زمان حال تکرار و بازسازی کند. در تابلو هشتم و پایانی نمایشنامه، گذشته با زمان حال به هم‌آمیخته و توأماً پیش می‌رود.

وسایل خانه قدیمی و قجری است؛ {...} مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است{....}فرامرز خان به هیبت فرامرز امروزی درهم‌شکسته و پیر و خسته داخل می‌شود. (ثمینی،۱۳۹۶، ۸۷)

مهتاب با هویت ماهرخ و با دسیسه‌گری ماه‌لیلی/آقاعمه از فرامرز/ فرامرزخان انتقام می‌گیرد و سم، درون قهوه فرامرز می‌ریزد. در اینجا حقیقت گذشته به لحظه‌ای در زمان حال پیوند می‌خورد و انتقام امر ناتمام گذشته به ثمر می‌نشیند. در ادامه مهتاب هویت خود را بازمی‌یابد و در پایان نمایشنامه، ماه‌لیلی به زن صدوبیست ساله (آقاعمه) در شروع نمایش بدل می‌شود. در درام *خواب در فنجان خالی* روایت گذشته از طریق زمان ذهنی کاراکترها و سوار بر زمان حال در حرکت است. ازاین‌رو، زمان گذشته در تلاقی با زمان حال است و روایت گذشته سبب قطع‌شدن روایت در زمان حال نمی‌شود. رویدادها در این درام از توالی و پیوستگی در مدار ثابت زمانی و مکانی برخوردار هستند.

در نمایشنامه *شکلک* نرگس/نقره و شریف می‌خواهند تا زمان دنیاآمدن فرزندشان در خانه‌ای قدیمی ساکن شوند اما با ورودشان به خانه متروکه، حسن‌شکلک و عالیه زوج گذشته که منتظر وضع حمل نقره هستند از خواب پنجاه‌ساله برمی‌خیزند. زندگی دو زوج (امروزی و دیروزی) در ظاهر به هم بی‌ارتباط هستند اما بارداری نرگس و حضور در خانه متروکه عامل پیوند گذشته به حال است. روایت در زمان حال در امتداد روایت ناتمام گذشته است اما روایت گذشته در امتداد زمان حال نیست.

در درام *شکلک* علاوه برداشتن پلات اصلی و درونی پلات دیگری در درون پلات درونی شکل می‌گیرد. پلات اصلی درام *شکلک* بدین‌گونه است که؛ نرگس و شریف به‌دوراز چشم حسن (برادر نرگس) و همسایه‌ها وارد خانه متروکه‌ای می‌شوند تا نرگس در آرامش وضع حمل کند اما دو زوج گذشته، حسن‌شکلک و عالیه، صاحبان درگذشته خانه که منتظر وضع حمل نقره گریزپا (همسر دیگر حسن‌شکلک) هستند از خواب صدساله بیدار می‌شوند. این پلات، پلات اصلی است که درام بر آن استوار است.

در پلات درونی حسن‌شکلک نوچه شعبان جعفری و ایفاء کننده نقش محلل است. نقره به امانت یک شب به عقد حسن‌شکلک درمی‌آید اما با باردارشدن نقره، حسن‌شکلک خبر فرار نقره را به شعبان می‌دهد و تا زمان وضع حمل، نقره را نزد خود مخفی نگه می‌دارد. در اینجا پلات درونی به موازات پلات اصلی در حرکت است. شریف در پلات اصلی همانند حسن‌شکلک در پلات درونی به نرگس/نقره علاقه‌مند است و به دور از چشم صاحب دختر، (حسن برادر نرگس/ شعبان همسر سابق نقره) او را تا زمان وضع حمل در خانه پنهان می‌کند. در پلات درونی و در معرکه‌گیری‌های شبانه، حسن شکلک، حکایت عشق خود به نقره، یکی از نوامیس شعبان جعفری را نقل می‌کند. در حقیقت حسن‌شکلک پلات دیگری را در درون، پلات درونی و در معرکه‌گیری‌های شبانه خود

و عالیه نقل و به شیوه بازی در بازی بازنمایی می‌کند. حسن‌شکلک و عالیه توسط نوچه‌های دیگر شعبان جعفری و به دلیل خیانت حسن‌شکلک در حوض‌خانه به قتل می‌رسند. حسن‌شکلک در حقیقت قهرمان شهید است که پس از بیدارشدن از خواب صدساله روایت ناتمام گذشته را در زمان حال و به‌واسطه ورود نرگس و شریف به خانه متروکه، روایت و بازنمایی می‌کنند اما در روایت گذشته دسیسه‌گری شعبان جعفری آشکارا رخ نمی‌دهد تا قهرمان بتواند در پلات درونی دسیسه دسیسه‌گر را آشکارا برملا کند. پلات درونی در این درام بازگوکننده روایت ناتمام گذشته در زمان حال است و در انعکاس پلات اصلی است.

با ورود نرگس و شریف به خانه متروکه و بیدارشدن عالیه و حسن، زمان گذشته با زمان حالی تلاقی پیدا می‌کند. حسن و عالیه، شریف را دانشجوی توده‌ای می‌دانند که در واقعه ۲۸ مرداد در شلوغی‌های خیابان تهران، از نوچه‌های شعبان کتک خورده است درحالی‌که شریف دانشجو و راننده آژانسی است که در واقعه ۱۸ تیر در شلوغی‌های تهران از عده‌ای ناشناس کتک می‌خورد. روایت واقعه ۲۸ مرداد در زمان گذشته با واقعه ۱۸ تیر در زمان حال به هم گره می‌خورد و دو زمان گذشته و حال، سوار بر زمان حال بازنمایی و روایت می‌شوند.

> *عالیه {گیج} حسن این یارو همش می‌زنه به قصه حسن کُرد. حسن: سرکاریه! ولی کور خونده! من یکی رو نمی‌تونه رنگ کنه، می‌دونم چه کاره است! آقا شعبون گفته هر چی ریقماسی مثل این به تورم خورد، فوت کنم اون دنیا. شریف: شعبون؟ کی هست ایشون؟! {در همین هنگام صدای نرگس به گوش می‌رسد؛ انگار به هوش آمده.} صدای نرگس: کمک... من اینجا گیر افتادم... کمک.* (ثمینی، ۱۳۸۵، ۴۲-۴۳)

در اینجا اشاره به دو واقعه شلوغی خیابان‌های تهران در ۲۸ مرداد و ۱۸ تیر، شبیه‌سازی دو موقعیت گذشته و حال است و کاراکترهای (حسن‌شکلک، نقره، عالیه) در زمان گذشته و کاراکترهای امروزی (نرگس و شریف) منتظر تولد فرزند تاریخ هستند. تاریخی که هر بار فرزندی دیگر می‌زایید.

در درام *شکلک* زمان حال و گذشته به هم‌آمیخته و رویدادها از توالی و پیوستگی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی برخوردار هستند و این امر، فقط در تابلوهای نمایش پایدار است اما توالی و پیوستگی زمان و عمل در پرده‌های بازی متفاوت است. در پرده‌های بازی، عمل و زمان برهم زننده توالی و پیوستگی رویدادها است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش مؤلفه بازنمایی پلات درونی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین مورد خوانش و بررسی قرار گرفت و در چهار متن نمایشی *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن*، *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* پیاده‌سازی شد. در درام *مرگ یزدگرد* تلاقی و پیوند رخدادهای گذشته در زمان حال به دلیل جابه‌جایی نقش‌ها و نقلی‌بودن روایت، از طریق بازی در بازی رخ می‌دهد و همچنین بازنمایی‌شدن روایت ناتمام گذشته، به‌صورت پازل‌های ناهمگون در زمان حال علل برهم‌زنندگی توالی روایت در نوار ثابت زمانی و مکانی است. با توجه به ضمنی‌بودن دسیسه سرداران سپاه، دسیسه‌گری دسیسه‌گران به‌طور آشکارا در پلات درونی و از طریق بازی در بازی بازنمایی نمی‌شود و در این درام پلات درونی گاه در تضاد و گاه به موازات با پلات اصلی به نگارش درآمده است. تقسیم‌بندی صحنه‌های زوج و فرد به زمان گذشته و حال در درام *مجلس ضربت زدن* باعث عدم پیوستگی و توالی رویدادهای روایت در خط زمانی و مکانی است. پیوند و تلاقی زمان گذشته و حال به دلیل جداسازی صحنه‌ها رخ نمی‌دهد اما نویسنده از طریق همسان‌سازی کاراکتر حضرت علی(ع) با نویسنده درون متن به‌نوعی روایت گذشته و حال را به هم پیوند می‌زند. قتل نویسنده توسط گروهی ناشناس در پلات درونی در انعکاس و بازتاب‌دهنده (حذف نمایش‌دادن و سخن‌گفتن از حضرت علی(ع)) پلات اصلی است. در درام *خواب در فنجان خالی* پیوند زمان گذشته و حال و بازنمایی پلات درونی در پلات اصلی از طریق زمان ذهنی کاراکترها و همسان‌سازی دو موقعیت زوج گذشته و امروزی در زمان حال اتفاق می‌افتد. رفت‌وبرگشت‌های ذهنی کاراکترها برهم‌زننده توالی عمل و روایت در زمان حال نیست و حوادث به‌سان قاب تصویر در کنار هم چیده شده‌اند. در درام *شکلک* روایت ناتمام گذشته از طریق تکرار تاریخ، بودن در خانه متروکه و بارداری نرگس/نقره در زمان حال بازنمایی می‌شود. پلات درونی در انعکاس با پلات اصلی در حرکت است و پلات دیگری به شیوه بازی در بازی در درون پلات درونی بازنمایی می‌شود. زندگی دو زوج دیروزی و امروزی در زمان گذشته و حال در ظاهر بی‌ارتباط هستند اما عامل پیوند زمان گذشته به حال است. در پرده‌های نمایش رویدادها از توالی و پیوستگی در زمان و مکان برخوردار هستند درحالی‌که در پرده‌های بازی، عمل و زمان برهم زننده توالی و پیوستگی رویدادها است.

باتوجه به تحلیل و بررسی‌های صورت گرفته می‌توان به این امر پی برد که پیرنگ در تعریف کلاسیک آن بازنمودی اخلاقی دارد. تقلید کنشی واحد که قهرمان را در زنجیره‌ای از رویدادها و حوادث گوناگون بر پایه علّی و معلولی قرار می‌دهد و فرآیند شکست یا پیروزی قهرمان، از آغاز تا پایان را در یک بستر روایی دنبال می‌کند درحالی‌که بازنمایی پلات درونی به دنبال سرنوشت فردی قهرمان نیست و همسان با تراوئراشپیل بازتاب‌دهنده رویدادهای تاریخی-سیاسی و اجتماعی جامعه در صحنه تئاتری است. پلات درونی روایت ناتمام و حقیقت گم‌شده در تاریخ و دسیسه و توطئه حکام و قدرتمندان را (*مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن*) که سعی در وارونه‌سازی و پنهان‌کردن حقیقت را دارند از طریق انعکاس آن (*شکلک*) در پلات اصلی بازنمایی می‌کند. پیوند زمان گذشته در زمان حال از طریق بازی در بازی (*خواب در فنجان خالی*، *شکلک*) در پلات درونی منجر به آشکارسازی توطئه و دسیسه دسیسه‌گران (*خواب در فنجان خالی*) می‌شود و تا زمانی که قدرت در جهان حاکم است و قدرتمندان برای رسیدن و ماندن در قدرت دست به حذف افراد (*مجلس ضربت‌زدن*) می‌زنند، شیوه نگارش بازنمایی پلات درونی می‌تواند پیشنهادی برای نگارش متون نمایشی خلاقانه باشد. چراکه به این شیوه می‌توان رویدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه را در اثر هنری و از طریق پلات درونی در پلات اصلی بازنمایی کرد و دسیسه و توطئه قدرتمندان و حکام را برملا کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Plot.
2. Aristoteles.
3. Tragedy.
4. Edward Morgan Forster.
5. Linda J. Cowgill.
6. Ron. Tobias.

7. Elizabet Dipple.
8. Frank Dixon.
9. Walter Benjamin.
10. Trauerspiel.
11. Inner Plot Representation.
12. Muthos.
13. Action.
14. Pathos.
15. Peripeteia.
16. Anagnorisis.
17. Baroque.
18. William Shakespeare.
19. Pedro Calderon.
20. Andreas Gryphius.
21. Daniel Casper von Lohenstein.

فهرست منابع

Aristotle. (2007). *Poetics, With a Preface by G.M.A. Grube and an Analysis by Francis Fergusson* [Botigha, ba Pishgoftar G em Korob va Tahlili az Feransis Frgosen] (H. Oliaeinia, Trans.). Nashr-e Farda. (Original work published 2010) (In Persian)

Atashipour, M. (2012). Analyzing the Narrative Pattern Structure in Naghmeh Samini's Plays Mysteries and Lies and Sleep in an Empty Cup. *Scientific-Research Monthly Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahare Adab)*, *5*(2), (16), 1-14. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1385804/ (Iran Persian)

Bayzai, B. (2008). *The Striking Play* [Majles Zarbat Zadan]. Nashr-e Rowshangaran va Motaleate Zanan. (Iran Persian)

Bayzai, B. (2014). *The Death of Yazdgerd* [Marge Yazdgerd]. Nashr-e Rowshangaran va Motaleate Zanan. (Iran Persian)

Benjamin, W. (1963c). *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.Berlin: Ernst Rowoblt Verlag 1928.258 S. https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Benjamin_UrsprungDeutschenTrauerspiels.pdf.

Benjamin, W. (1998b). *The Origin of German Tragic Drama*. trans. john Osborne. London. https://nomadarchives.cc/uploads/walter-benjamin/the-origin-of-german-tragic-drama-2003.pdf

Benjamin, W. (2016). *On Language and History* [Darbare Zaban va Tarikh] (M. Farhadpour & O. Mehragan, Trans.). Nashr-e Hermes. (Original work published 1988) (In Persian)

Benjamin, W. (2017). *The Arcades Project: Epistemological Essays* [Dehlizhay Rastegari Maghalat Maarefatshenasi] (S. Dashtara, Trans.). Nashr-e Cheshmeh. (Original work published 1988) (Iran Persian)

Benjamin, W. (2019a). *Origin of The German Trauerspiel.* (H.Eiland,Trans). United States: Harvard University Press. https://www.asau.ru/files/pdf/1913275.pdf

Forster, E. M. (1983). *Aspects of the Novel* [Janbehay Roman] (E. Younesi, Trans.). Nashr-e Amirkabir. (Original work published 1927) (In Persian)

Samini, N. (2006). *Sheklak* (The Puppet) [Sheklak]. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)

Samini, N. (2017). *Sleep in an Empty Cup* [Khab dar Fenjan Khali]. Nashr-e Ney. (Iran Persian)

Tobias, R. B. (2022). *20 Master Plots: And How to Build Them* [Bist Kohan Olgoy Peyang] (E. Rahneshin, Trans.). Nashr-e Saghi. (Original work published 1993) (In Persian)

Young, J. (2016). *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Zizek* [Falsafe Terajedy az Aflaton ta Zizek] (H. Amiriara, Trans.). Nashr-e Ghoghnoos. (Original work published 2013) (In Persian)

Zahedi, F; Nosrati, R. (2011). Narrative Temporality in Four Plays by Naghmeh Samini: *The Enchantment of the Burnt Temple*, *Sleep in an Empty Cup*, *Shaklak* and *Horses of the Sky Rain Ash* [Zamānmandi-ye revāyat dar chahār namāyeshnāmeh-ye Naghmeh Samini: Afsoun-e Ma'bad-e Sookhteh, Khab dar Fenjān-e Khāli, Sheklak, va Asbhā-ye Āsemān Khākestar Mibārad]. *Scientific-Research Journal of Literary Criticism*, (16), 85-104. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/913705/ (Iran Persian)

Zarrinkoub, A. (2014). *Aristotle and the Art of Poetry* [Arasto va Fan Sher]. Nashr-e Amirkabir. (Iran Persian)

آتشی‌پور، مرضیه (۱۳۹۱). تحلیل ساختار الگوی روایی نمایشنامه‌های رازها و دروغ‌ها و خواب در فنجان خالی نغمه ثمینی. *ماهنامه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۵(۲)، (۱۶)، ۱-۱۴. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1385804/

ارسطو (۱۳۸۶). *بوطیقا با پیشگفتار جی‌ام. آ. کروب و تحلیلی از فرانسیس فرگوسن* (هلن اولیایی‌نیا، مترجم). نشر فردا. (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۸)

بنیامین، والتر (۱۳۹۵). *در بارهٔ زبان و تاریخ* (مراد فرهادپور و امید مهرگان، مترجمان). نشر هرمس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

بنیامین، والتر (۱۳۹۶). *دهلیزهای رستگاری مقالات معرفت‌شناختی* (صابر دشت‌آرا، مترجم). نشر چشمه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)

بیضائی، بهرام (۱۳۸۷). *مجلس ضربت‌زدن*. نشر روشنگران و مطالعات زنان.

بیضائی، بهرام (۱۳۹۳). *مرگ یزدگرد*. نشر انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

توبیاس، رونالد بی. (۱۴۰۱). *بیست کهن‌الگوی پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها* (ابراهیم راه‌نشین، مترجم). نشر ساقی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)

ثمینی، نغمه (۱۳۸۵). *شکلک*. نشر نی.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۶). *خواب در فنجان خالی*. نشر نی.

زاهدی، فریندخت و نصرتی، رفیق (۱۳۹۰). زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی *افسون معبد سوخته*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* و *اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*. *نشریه علمی نقد ادبی*، (۱۶)، ۸۵-۱۰۴. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/913705/

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. نشر امیرکبیر.

فورستر، ای‌ام. (۱۳۵۲). *جنبه‌های رمان* (ابراهیم یونسی، مترجم). نشر امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۷)

یانگ، جولیان (۱۳۹۵). *فلسفهٔ تراژدی از افلاطون تا ژیژک* (حسن امیری آرا، مترجم). نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۳)