فصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال یازدهم-شماره بیست و هشتم
زمستان ۱۳۹۷

ISSN:2588-3291

چگونگی تجلی مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه در درام*

حمید تلخابی[۱]

چکیده

در درام و اثر نمایشی زمانی که رویداد معین با کنش و انتخاب شخصیت همراه می‌شود، کردار ساختار می‌یابد و معنا متجلی می‌شود. یکی از مهم‌ترین معانی در اثر نمایشی، مفهوم عدالت است که با سایر مفاهیم دینی و اخلاقی مرتبط است. از سوی دیگر، ظهور موعود و اقامهٔ عدل، از مهم‌ترین باورهای ملت‌های مختلف جهان به شمار می‌آید که در تفکر شیعی، ظهور حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف (در کنار واقعهٔ عاشورا)، بنیادی‌ترین باور را شکل می‌دهد و در بالاترین مرتبه عدالت آشکار می‌شود. از این رو این مقاله به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه، چگونه در درام متجلی می‌شود؟ نتایج برآمده از پژوهش نشان می‌دهد آثار نمایشی با محوریت ظهور را نباید منحصر در یک تقسیم‌بندی خاص قرار داد. لذا در یک نگاه گسترده‌تر، زمانی که معنای عدالت با کنش و انتخاب شخصیت در رویداد معین یک کلِ منسجم و یکپارچه‌ای را ایجاد کند، به همان میزان با همدلی و برانگیختن احساس تماشاگر، مضامین مهدوی و ظهور موعود متجلی می‌شود.

واژگان کلیدی

مضامین مهدوی، عدالت، انتخاب شخصیت، درام.

---

* تاریخ دریافت: ۹۹/۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۲۵

۱. استادیار مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی قم، ایران (talkhabi64@yahoo.com).

مقدمه

تئاتر و سینما از هنرهای نمایشی به شمار می‌آیند که دارای بُعد سرگرمی، جذابیت و بُرد رسانه‌ای بسیار بالایی هستند. مهم‌ترین ویژگی آثار نمایشی، روایت‌گری و تماشایی کردن کردار انسان‌هاست که معنا و مضمونی را آشکار می‌کنند. از این رو، زیربنای تئوریک درام و اثر نمایشی بر پایه عناصر ماهوی خود، کردار ساختار یافته و معنا را یک جا در برمی‌گیرد. البته عناصر تولیدی اثر نمایشی (دکوپاژ، میزانسن، فیلمبرداری، بازیگری، طراحی لباس، طراحی صحنه، جلوه‌های ویژه، موسیقی و تدوین) در تجلی معنا نقش جدی دارد اما از آن جایی که عناصر تولیدی در راستا و امتداد عناصر روایی قرار می‌گیرند، در این مجال از ورود به آن بحث به‌صورت مجزا صرف‌نظر می‌شود. معنا و مضامینی برخواسته از جهان‌بینی توحیدی و نگرش خردورزانه، در ارتباط با عناصر روایی، جزء کیفی درام و اثر نمایشی را تشکیل می‌دهند. از این رو معنا و مضمون یک مفهوم ذهنی قابل درک است که در قالب کردار تماشاییِ شخصیت‌ها، به عنوان یک کل دراماتیک بازنمایی و مخاطب را با اثر درگیر می‌کند و مضامین مهدوی بسیاری را با خودش می‌آورد.

مضامین مهدوی از قبیل، ترویج ارزش‌های الهی، عدالت و حکومت جهانی، دفاع از محرومان و مستضعفان و انتظار فرج (بهرامی، ۱۳۹۲: ۱۴۹-۱۵۱)، در دو بخش، یکی فرایند خلق اثر برای تولیدکنندگان و دیگری در فرایند درک اثر برای مخاطبان قابل پیگیری است. این پژوهش درصدد است چگونگی تجلی مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه را در درام مورد بررسی قرار دهد.

برخی روایت‌شناسان کردار ساختار یافته را خمیرهٔ اثر نمایشی و هنر تماشایی بودن می‌دانند که با کنش و انتخاب انسان در رویداد معین شکل می‌گیرد (وودراف، ۱۳۹۴: ۸۵-۸۶). به عبارت دیگر وقتی رویداد با کنش و انتخاب انسان همراه می‌شود، کردار ساختار می‌یابد و معنا متجلی می‌شود. از این رو هر روایتی که کردار را به تماشا می‌گذارد از کنش و انتخاب شخصیت در رویداد معین ناشی می‌شود و موجب تجلی معنا برای مخاطب می‌شود، عناصر اصلی درام به شمار می‌آید. لذا در این بخش به این سه مفهوم کلیدی، یعنی رویداد در زمان و مکان معین (موقعیت نمایشی)، کنش و انتخاب

شخصیت (شخصیت نمایشی) و تجلی معنا و مضمون نمایشی خواهیم پرداخت.

رویداد معین

اولین چیزی که در خوانش متون ادبی چه روایی و چه دراماتیک، توجه خواننده به آن جلب می‌شود و او را ترغیب به ادامه خواندن اثر می‌کند، موقعیتی است که به وسیلهٔ رویدادها و رخدادها، در ابتدا به عنوان موقعیت آغازین انتخاب می‌کند و سپس موقعیت‌های میانی و پایانی‌ست، که در ادامه و تا پایان خوانش ادامه می‌یابد. رویدادی که موجب ایجاد موقعیت می‌شود، فی النفسه قائم به ذات نیست، بلکه بخشی از کلیت یک روایت محسوب می‌شود که با حضور شخصیت در رویداد و در ادامه انتخابی که شخصیت دارد، کردار ساختار می‌یابد و تماشایی می‌شود. وودراف در تمایز رویداد با کردار مثال غرق شدن قایقران را می‌آورد که به خاطر نداشتن انتخاب، در حد رویداد باقی می‌ماند: «هم‌چنان که قایق از بالای آبشار به پایین می‌افتد، دماغهٔ آن در آب، فرو می‌رود و سرنشین بیچاره‌اش را اسیر افت و خیز امواج می‌کند؛ جایی که او در زیر آب، میان جریان رو به پایین و صخره‌ای که در برابرش قد علم کرده است گیر می‌کند و غرق می‌شود». اما وقتی انسان دست به انتخاب می‌زند، به میزان انتخابی که داشته، کردار شکل می‌گیرد. «قایقران خیلی دیر متوجه می‌شود که دارد قایق را به سوی دهانه‌ای هدایت می‌کند که به شیب‌دارترین قسمت آبشار می‌رسد. او سعی می‌کند با پارو زدن به عقب، سرعت قایق را کم کند. با این وجود، قایقران سرعت می‌گیرد، روی آبشار می‌رود، در حالی که خودش را به عقب می‌کشد، اما نمی‌تواند از زیر آب رفتن دماغهٔ قایق جلوگیری کند. او در زیر آب فقط تلاش می‌کند سرش را از آب بیرون بیاورد، اما آن‌قدر قوی نیست که در برابر جریان آب بایستد. از سر درماندگی و دست و پازنان، در زیر صخره‌ای که در برابرش قد علم کرده بود گیر می‌افتد و از آن بیرون نمی‌آید؛ جایی که به گمان ما، غرق می‌شود». در نهایت این‌جا نیز، قایقران غرق می‌شود اما انتخاب و عمل او از این رویداد معین، یک کردار می‌سازد که در بخش بعد به آن خواهیم پرداخت.

بنابراین وقتی درباره رویداد معین صحبت به میان می‌آید، معلوم می‌شود که کنش و انتخاب شخصیت قرار است در چه مکان و در چه زمانی روی بدهد. لذا وقتی وودراف در تعریف تئاتر به تماشایی شدن کردار انسان در زمان و مکانی معین، اشاره می‌کند

(وودراف، ۱۳۹۴: ۲۵)، همان بحث رویداد است. چرا که شخصیت‌ها بدون رویداد در خلأ قرار می‌گیرند و کنش و انتخابی به وجود نمی‌آید. رویدادی که در آن موقعیت شکل می‌گیرد، به عنوان اولین گام، در جهت پرداختن به اندیشهٔ حاکم بر متون روایی و دراماتیک، به عنوان عامل ایجادکنندهٔ وضعیت‌های مختلف در این متون، تعیین‌کنندهٔ فضا و حالت و از همه مهم‌تر به عنوان بستر و زمینه‌ای برای در معرض دید قرار دادن کنش و انتخاب شخصیت، از اهمیتی ویژه برخوردار است.

بنابراین رویداد، بافت زمانی و مکانی و اجتماعی اثر را معین می‌کند و با شرایط مفروضی که در زمان، مکان، شرایط اجتماعی، فرهنگی و... ایجاد می‌شود، می‌تواند منبع مؤثری برای فضا باشد. این فضا در خدمت ارائهٔ طرح داستانی از طریق حرکت هم‌زمان با رویدادها و کنش‌ها و انتخاب‌ها، از سطح زمینه و صحنهٔ اثر خارج شده و به درون متن به عنوان یک عنصر شکلی راه می‌یابد. در واقع موقعیت و رویداد، به عنوان عامل مؤثر در گسترهٔ اثر نمایشی می‌تواند با وضعیت‌های ذهنی و عاطفی شخصیت‌ها و کارهایی که انجام می‌دهند همراه گردد و کردار شخصیت‌ها را تماشایی کند. از این رو شناخت رویداد و موقعیت در هر کدام از مراحل ابتدا، میانه، پایان یک اثر، به دلیل موقعیت‌های بحرانی که ایجاد می‌کند، می‌تواند در چگونگی شکل‌گیری روایت از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر، مؤثر باشد.

«در واقع وقتی موقعیت که یک مفهوم ساکن است تبدیل به رخداد یا رویداد می‌شود. ما نیز به عمل نزدیک می‌شویم که خود در نهایت به درام منتهی می‌شود. این بدان معنی است که موقعیت در هر لحظه از نمایشنامه با توجه به رویدادی که آن را بیان می‌کند، می‌تواند در جهت ایجاد وضعیت‌های پایدار، مدام از حالتی به حالت دیگر تغییر کند؛ یعنی موقعیت با ادراک رویدادیِ خود، هم در جهت تغییر از یک حالت تعادل حرکت می‌کند و هم در عین حال تعادل جدید را به وجود می‌آورد و باعث پیشرفت داستان در متون دراماتیک می‌شود»(گربانیه، ۱۳۸۳: ۷۳). به گفته بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی می‌توان رویداد را یکی از مؤلفه‌های بنیادی روایت دانست که «باعث تغییر موقعیت می‌شود و از جمله اصلی‌ترین ضروریات روایت به شمار می‌رود، چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد. چیزی که به مثابه عبور شخصیت از مرزهای یک قلمرو معنایی است» (تولان، ۱۳۸۳: ۸۰).

بنابراین، می‌توان گفت که رویداد، تغییر از یک حالت به حالت دیگر، در زمان و مکان معین است که با فراز و نشیب‌هایی که دارد، موقعیت را تغییر می‌کند. در این‌باره می‌توان به بحث سیمور چتمن در باب موقعیت و رویداد اشاره کرد. از نظر او «موقعیت و رخداد بر تقابل میان حالت و رخداد (سکون و فرایند) اصرار دارد» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۲۷). در واقع، این همان ساکن بودن مفهوم موقعیت را می‌رساند، در برابر جنبش و حرکتی که وقایع و رویدادهای روایت را می‌سازند. این‌طور که در یک متن روایی و نمایشی صرف، ایجاد موقعیت و قرار گرفتن در موقعیت، عملی رخ نمی‌دهد؛ بلکه آن زمان که این عمل تبدیل به رویداد شود، می‌توان از موقعیت به عنوان عامل تغییر از یک حالت به حالت دیگر یاد کرد (عادل؛ میمندی پاریزی، ۱۳۹۰: ۵۶). تبدیل رویدادها به رویدادهای پرفراز و نشیب و توالی آنها، همان خلق موقعیت‌های جدید و گذر از حالت تعادل اولیه به عدم تعادل و در نهایت تعادل ثانویه در زمان و مکان معین است که سیر روایت را شکل می‌دهد.

کنش و انتخاب شخصیت

کنش از مهم‌ترین بسترهای ایجاد موقعیت در درام است که پتانسیل بالایی برای گسترش موقعیت و شکل گرفتن کردار دارد. کنش «گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است... به نحوی که حسی از پیشرفت یا حرکت رو به جلو را القا کند. انتقالی که بسته به نوع موقعیت دخیل به شکلی آگاهانه از

میان شماری از امکانات مختلف انتخاب شود نه آن‌که صرفاً به گونه‌ای علی الحده تعیین و مقدر شده باشد» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

کنش و عمل شخصیت در یک رویداد، موانعی سر راه او قرار می‌دهد که مواجهه با این موانع رنج‌آور است. در مباحث روایت‌شناسی به موانع رنج‌آور، کشمکش گفته می‌شود. البته کشمکش به تنهایی اصالتی در شکل‌گیری کردار تماشایی شخصیت‌ها ندارد بلکه به خاطر تقویت حرکت شخصیت‌ها، اهمیت پیدا می‌کند. اگر حرکت و کنش شخصیت‌های دیگر با موانعی که ایجاد می‌کنند، مانع پیش‌روی داستان شوند، به همان میزان کشمکش به داستان آسیب می‌زند. در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامه گفته می‌شود «دعوا نمک زندگی است». انتخاب و حرکت انسان وقتی در زندگی، به یک کشمکش و دعوایی در خانواده منجر شود و این دعوا حرکت افراد خانواده را تقویت کند، در این‌جا از این کشمکش و دعوا می‌شود به عنوان نمک زندگی یاد کرد. وگرنه کشمکش برای کشمکش، خانواده را از هم می‌پاشد. هم‌چنان‌که رنج و بلا نیز به تنهایی زندگی انسان را نابود می‌کند و عدالت را از بین می‌برد. بنابراین کنش و حرکتی که رویداد پرفراز و نشیب و حتی بلاخیز را رقم می‌زند، نقاط محوری و مرکزی زندگی انسان و الگوهای روایت محسوب می‌شود.

در رویداد و موقعیت بحرانی، شخصیت دست به انتخاب می‌زند و متناسب با انتخابی که در آن رویداد دارد، به تدریج کردار شکل می‌گیرد. کردار رویدادی است که شخصیت با انتخابش در زمان و مکان معین، دست به عمل می‌زند. بر این اساس «کردار نیازمند انتخاب است و برای این‌که انتخاب باشد باید اشخاصی باشند که انتخاب کنند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۶۹). شخصیت با انتخاب، خودش را رشد می‌دهد یا به قهقرا می‌رساند. خداوند او را در این سیر، مجبور به انتخاب راه خاصی نمی‌کند ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾(بقره: ۲۵۶). «این‌که [شخصیت‌ها] دست به عمل می‌زنند مسلماً نشان‌دهندهٔ این است که توان انتخاب دارند»(وودراف، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

کنش و انتخاب شخصیت باید منطبق با رویدادی که در درون آن قرار گرفته، باشد. هر چقدر کنش و انتخاب شخصیت بزرگ‌تر باشد، کردار او نیز بزرگ‌تر می‌شود. بدین جهت، کنشگری و انتخاب انسان‌هاست که ماهیت آنها را مشخص می‌کند. این‌که چه می‌خواهد و برای رسیدن به آن تا کجا ادامه خواهد داد؟ حاضر است چه چیزهایی را فدا

کند؟ هر قدر این انتخاب‌ها دشوارتر باشد، آن شخص رنج و بلای بیشتری را تحمل می‌کند و در این روند به شخصیت پیچیده‌تری مبدّل می‌شود. رابرت مک کی در این رابطه معتقد است:

> شخصیت حقیقی یک انسان، در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد، آشکار می‌شود. هرچه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک‌تر. وجود فشار و بحران ضرورت تام دارد. وقتی چیزی در خطر نباشد انتخاب بی‌معناست (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۹).

بنابراین با انتخاب‌های شخصیت، موقعیت بحرانی از بین نمی‌رود، بلکه به صورت تدریجی بحران‌ها افزایش پیدا می‌کند و به نقطهٔ اوج می‌رسد؛ در نقطهٔ اوج کردار شخصیت ساختار پیدا می‌کند و معنا به صورت کامل متجلی می‌شود.

تجلی معنا و مضمون

معنا و مضمون در درام یعنی: چگونگی پرداختن به موضوع با مفهوم عشق یا فقدان عشق. موضوع یعنی مطلبی که درباره آن بحث می‌شود و چیستی یک چیز را از یک منظر و زاویه خاص نشان می‌دهد. زمانی که در رویداد معین ابعاد مختلف موضوع آشکار شد، از طریق کنش و انتخاب شخصیت در موقعیت‌های بحرانی، دیدگاه خاص نویسنده دربارهٔ آن موضوع، بروز می‌یابد و معنای اثر شکل می‌گیرد. بر این اساس معنا و مضمون یک فکر انتزاعی است که در ارتباط با کردار شکل می‌گیرد و به ساختار درام وحدت می‌دهد. از این رو تفاوت کردار ساختار یافته با معنای نمایشی در این است که در کردار ساختار یافته به این پرسش پاسخ می‌دهیم که چه اتفاقی، چگونه پرداخته می‌شود؟ اما در معنا و مضمون می‌گوئیم: چه موضوعی، چگونه پرداخته می‌شود؟ به عنوان مثال، موضوع واقعهٔ عاشورا، تقابل ظلم و عدالت است. و مضمون آن این‌که: نباید در سخت‌ترین شرایط نیز زیر بار ظلم رفت چون عدالت در مقابله با ظلم، آشکار می‌شود.

نکتهٔ دیگر این‌که مفهوم عشق در تجلی معنای اثر، نقش اساسی دارد. به طوری که شخصیت به صورت فطری به تحقق فضیلت‌های اخلاقی میل و اشتیاق دارد. لذا اگر یک موضوع اخلاقی و عدالت‌خواهانه، با عشق همراه باشد، فضایل اخلاقی و اگر با فقدان عشق همراه باشد رذایل اخلاقی و ستمکارانه بروز می‌یابد. مثلاً ناامیدی از فقدان

عشق در زندگی ناشی می‌شود که وقتی با عشق همراه باشد امیدواری بروز می‌یابد. بُخل از عدم عشق به انسان‌ها می‌آید که اگر به انسان‌ها عشق بورزد، سخاوتمند خواهد بود. نادانی از عدم عشق به علم سرچشمه می‌گیرد که وقتی با عشق همراه باشد مفهوم دانایی تجلی می‌کند. هم‌چنان‌که بداخلاقی از عدم عشق در کار و عدم عشق با انسان‌های دیگر ناشی می‌شود که وقتی با عشق همراه باشد مفهوم خوش اخلاقی بروز می‌یابد.

تا این‌جا چگونگی تجلی معنای نمایشی در فرایند خلق اثر برای هنرمند سخن گفته شد، حال سؤالی که مطرح می‌شود این است که معنای نمایشی در فرایند درک اثر برای مخاطب (که محل بحث ماست) چگونه رخ می‌دهد؟ مخاطب چگونه می‌تواند معنای اثر را از طریق کردار ساختار یافته درک کند؟ معیار درک معنای اثر برای مخاطب چیست؟ در پاسخ به این پرسش‌ها می‌توان یک جواب مشخص داد و این‌که، کشف معنا نیز از طریق «برانگیختن احساس» مخاطب ایجاد می‌شود که به نوعی همان مفهوم کاتارسیس نزد ارسطوست.

ارسطو تراژدی را تقلیدی از کنشی می‌داند که جدی، کامل و دارای اندازهٔ معین است... و از طریق ترحم و ترس، کاتارسیس شایستهٔ این عواطف را موجب می‌شود(Butcher, 1951: P. 23). هم‌چنان‌که در بوطیقا معتقد است:

> داستان باید به گونه‌ای تألیف شود، که هرچند کسی نمایش آن را ببیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید(ارسطو، ۱۳۶۹: ۹).

لذا برای ارسطو اگر شاعر بخواهد تنها از طریق صحنه‌آرایی، شفقت و ترس ایجاد کند، کارش به تراژدی مربوط نخواهد بود(همان). از این رو معنای تراژدی با از طریق برانگیختن احساس به معنای عام، و ترحم و شفقت به معنای خاص، مخاطب او را وادار می‌کند که در ترس قهرمان که همان ترس از مواجهه با تقدیر و حوادث ناشناخته است، سهیم شود و در نتیجه، با تعدیل این عواطف، زمینهٔ تزکیه و پالایش مخاطب را فراهم می‌آورد (مصطفوی، ۱۳۹۱: ۱۶۹). تعدیل احساسات و عواطف در نگاه ارسطو، عامل مهمی در ایجاد فضیلت اخلاقی تلقی می‌شود که خود، زمینهٔ رسیدن آدمی به نیک بختی و سعادت را فراهم می‌آورد.

برانگیختن احساس مخاطب به طور عام و ترس و شفقت به طور خاص، وجه

ممتازکننده تراژدی از نظر ارسطو به شمار می‌رود که وودراف در مباحث خود آن را بسط داده است. وودراف معتقد است برای پدید آمدن هر احساسی باید تماشاگر دست‌کم به سوی یک کنش خاص کشیده شود. یعنی باید فردی [تماشاگر] را که این احساس را حس می‌کند، وادار به انجام دادن کاری کند(وودراف، ۱۳۹۴: ۱۹۵). برای نمونه، ترس باعث می‌شود تماشاگر حس کند باید از چیزی فرار کند. شرمندگی باعث می‌شود حس کند باید از جایی دور شود تا کسی او را نبیند؛ احساس نفرت باعث می‌شود حس کند تهوع دارد. شفقت باعث می‌شود حس کند می‌خواهد مایهٔ تسلی کسی بشود؛ پشیمانی باعث می‌شود حس کند می‌خواهد دوباره زندگی کند و آن را بازسازی کند؛ اندوه باعث می‌شود حس کند می‌خواهد گریه کنید. لزومی ندارد کاری که تماشاگر در هنگام داشتن احساسی خاص بخواهد انجام دهید، شدنی باشد. در هنگام ترس، تماشاگر حس می‌کند می‌خواهد فرار کند، حتی اگر در بند باشد(همان). بنابراین درگیری احساسات است که تماشاگر را تا آخر اجرا نگه می‌دارد. و این درگیری احساسات باید از ناحیه خود اثر نمایشی رخ بدهد. چرا که دلایل بیرونی، بدترین چیز برای تئاتر و آثار نمایشی هستند.

بروز احساس و کنش خاص تماشاگر در درام از طریق دلسپاری به شخصیت‌ها رخ می‌دهد. «هنرِ تئاتر مخاطبی را می‌سازد که از لحاظ احساسی با شخصیت‌های شایستهٔ دل دادن درگیر می‌شود. هنگامی که دل می‌دهم، می‌مانم تا ببینم پایان نمایش چگونه می‌شود. به زبان ساده، من بدان دلیل می‌خواهم تا پایان اجرا بمانم که صرفاً در این زمان خواهم توانست احساساتم را از درگیری با آن آزاد کنم»(همان: ۱۸۷). به طور کلی، «باید به یک یا چند شخصیت اصلی دل بدهید تا بتوانید با توجه کامل به تماشای یک نمایش بنشینید»(همان: ۱۸۹). اگر دلسپاری نباشد، اثر نمایشی برای تماشاگر ملال‌آور می‌شود و در تماشاگر احساسی برانگیخته نمی‌شود. وودراف در توضیح این بحث از نمایشنامه آخربازی مثال می‌آورد و می‌گوید آن را اثری با معنای ژرف می‌داند، ولی در عین حال، اجرای آن حوصلهٔ تماشاگر را سَر می‌برد. چرا که احساس ملال امری ناشی از محرومیت است؛ ملال از نبود درگیری عاطفی پدید می‌آید، نه از نبود اندیشه. لذا مشکل نمایشنامه آخربازی، این است که تماشاگر به آنچه روی صحنه رخ می‌دهد اهمیت نمی‌دهد. «حس ملال نتیجهٔ نداشتن درگیری عاطفی است. عکسِ ملال را درگیری عاطفی می‌نامیم و معادلی کوتاه برای آن «دل دادن» است. هنگامی که هنر تئاتر موفق شود،

تماشاگر می‌داند چگونه به این اجرا دل بدهد و بازیگر نیز می‌داند چگونه این اجرا را به چیزی تبدیل کند که ارزش دل دادن به آن را داشته باشد»(همان: ۱۸۶).

با تماشایی شدن کردار شخصیت‌ها، تماشاگر نیز باید به همان میزان همدل و دلسپار باشد. اگر تماشاگر از نظر عاطفی با هیچ یک از چهره‌های اصلی درگیر نشده باشد یا تماشاگر به شیوه‌ای درگیر شده باشد که حواسش را از کرداری که دارد رخ می‌دهد پرت می‌کند تماشاگر بد است (همان: ۲۲۵). بنابراین نمایش وقتی شکست می‌خورد که تماشاگران به شخصیت‌ها و کردار خودِ نمایش دلسپاری نداشته باشند. کارکشته‌ترین تماشاگران احتمالاً احساسات واقعی به افراد واقعی را وارد اثر نمایشی می‌کنند و اینها می‌توانند به شبکهٔ تجربهٔ آنها از یک اجرای خاص گره بخورند، اما با این وجود، آنها به اجرا توجه می‌کنند. ما زمانی به شخصیت‌ها دل می‌دهیم که خودشان برای دل دادن به آنان چیزی داشته باشند. هملت با شور فراوان نگران خطاهایی است که در حق پدرش روا داشته‌اند و این نگرانی‌های او، ما را نیز درگیر می‌کند. شاید دل دادن به هملت، هم‌چنان‌که او به پدرش دل داده است، برای ما ساختگی باشد، اما این کار آن‌قدر واقعی است که نمونه‌ای برای دل دادن در زندگی واقعی نیز باشد. «اگر دل نمی‌دادیم، هیچ درگیری احساسی‌ای نداشتیم که در پایان اجرا آن را بروز دهیم. پس تئاتر به تماشاکردن، تماشاکردن به دل دادن و دل دادن نیز به احساس بستگی دارد»(همان: ۲۹۴).

وودراف معتقد است دل دادن به دیگری، فرد [تماشاگر] را در خطر رنج کشیدن قرار می‌دهد برای این‌که زندگی کاملاً انسانی را تجربه کنید، باید خطر دل دادن به دیگران را بپذیرید. این کار، بی‌آن‌که تماشاگر را از افراد واقعی دور کند، رنج او را کاهش می‌دهد (همان: ۱۸۸). یعنی همدلی با رنج شخصیت‌های نمایش، تماشاگر را دست‌کم به سوی کنش خاص می‌کشاند. این کنشِ ناشی از رنج دیگران، هر چقدر بیشتر بروز پیدا کند به همان میزان همدلی، دلسپاری و برانگیختن احساس نیز در مرتبهٔ بالاتری اتفاق می‌افتد. بنابراین به‌طور خلاصه می‌توان گفت: با رویداد معین و بلاخیز، انتخاب شخصیت رخ می‌دهد و ارتباط با این دو معنا متجلی می‌شود. با تجلی معنا احساسات مخاطب برانگیخته می‌شود. بنابراین برانگیختن احساس از طریق رویداد بلاخیز و انتخاب بلاجویانه شخصیت اتفاق می‌افتد و مخاطب را به سوی کنش خاص می‌کشاند.

مضامین عدالت‌خواهانه و مهدوی در درام

درام و اثر نمایشی همیشه حقیقت را مستقیماً بر زبان نمی‌آورد، بلکه خِرد تماشاگر را می‌افزاید. از آن جا که اثر نمایشی کردار انسان را دیدنی می‌کند، انتظار داریم این خرد منحصر به تماشا یا اجرای کردار انسان باشد(وودراف، ۱۳۹۴: ۲۶۵). از نگاه وودراف، خرد مانند اندیشه‌ای که قرار است از خلال نمایش در ذهن تماشاگران شکل بگیرد، نقش پنهانی دارد و به خلاف کردار انسان آشکار نیست. «تماشاگر زیرک و دانا می‌تواند نقاب از چهرهٔ اجرا بردارد و نیم نگاهی به آن خردی بیندازد که در پس شکلی از سرگرمی پنهان شده است». لذا اثر نمایشی بهترین صورتکی است که خرد می‌تواند بر چهره بزند. صورتک خرد از دل کردار تماشایی شخصیت‌ها و با خوب تماشا کردن تماشاگر به دست می‌آید و با همدلی و برانگیختن احساس، موجب بروز فضیلت‌های اخلاقی و عدالت می‌شود. فضیلت‌های اخلاقی و عدالت از نظر وودراف، با خوب تماشاکردن بروز می‌یابد (همان: ۴). از طرف دیگر تماشاگران اثر نمایشی، با خوب تماشا کردن و برانگیخته شدن احساسات، در واقع به تماشای خود می‌نشیند و به شناخت عمیق‌تری از خود می‌رسد. چرا که تماشای دیگران، ما را به خودنگریِ معطوف به خودشناسی می‌رسانند، و اثر نمایشی را به لحاظ فضائل اخلاقی و احیای عدالت کامل می‌کند.

در بخش پیشین گفته شد دلسپاری در درام موجب برانگیختن احساس تماشاگر می‌شود. پس اگر دلسپاری در قالب عشق یا نفرت ایجاد نشود، احساسی برانگیخته نمی‌شود و به طبع فهم عقلانیِ تماشاگر نیز شکوفا نخواهد شد. اگر عشق شخصیت با انتخاب و موقعیت نمایشی، تناسب و ارتباط داشته باشد، موجب برانگیختن احساس و فهم عقلانی از احیای عدالت (و فضایل اخلاقی) می‌شود. بنابراین هر چقدر شخصیت در سیر صعودی از عشق و انتخاب بالاتری برخوردار باشد، مضامین عدالت‌خواهانه برای تماشاگر بیشتر بروز پیدا می‌کند. مثلاً در موقعیت ناامیدی، عشق شخصیت، موجب کنش و انتخابی می‌شود که او را به امیدواری می‌رساند. در موقعیت نادانی، عشق شخصیت با کنش و انتخابی که دارد، به دانایی می‌رسد، در موقعیت بخل و خساست، عشق شخصیت، موجب کنش و انتخابی می‌شود که او را به سخاوتمندی می‌رساند. در مثال‌هایی از این قبیل، حس امید، حس سخاوت و... از طریق نمایش برای تماشاگر سرایت می‌کند و عدالت و فضائل اخلاقی احیا می‌شود.

اما اگر نفرت شخصیت با انتخاب و موقعیت نمایشی، تناسب و ارتباط داشته باشد، موجب برانگیختن احساس و فهم عقلانی از هشدارهای ستم‌کارانه (و رذائل اخلاقی) می‌شود. بنابراین هر چقدر شخصیت در سیر صعودی خود از نفرت و انتخاب بالاتری برخوردار باشد، مضامین ستم‌کارانه برای تماشاگر بیشتر بروز پیدا می‌کند. مثلاً در موقعیت امیدواری، نفرت شخصیت، موجب کنش و انتخابی می‌شود که او را به ناامیدی می‌رساند و موجب تلنگر و تنبّه تماشاگر می‌شود. در موقعیت دانایی، نفرت شخصیت، موجب کنش و انتخابی می‌شود که او را به نادانی می‌رساند. در موقعیت سخاوت، نفرت شخصیت، موجب کنش و انتخابی می‌شود که او را به بُخل می‌رساند. هشدارهایی که در مثال‌هایی از این قبیل وجود دارد، موجب تنبّه و فهم عقلانی تماشاگر از حس ناامیدی، حس بخل و... می‌شود تا از بی‌عدالتی و مضامین غیراخلاقی مصون بماند.

بنابراین «فهم عقلانی شکوفا و حساسیت عاطفی رشد یافته، جزء جدایی‌ناپذیر زندگی مطلوب است و هنر در این هر دو حوزه دخالت دارد»(Cooper, 1997: P 29-30). براهیمی از قول دیوید کوپر می‌نویسند:

> ارسطو مشتاق است این نکته را ثابت کند که هنر خوب هم می‌تواند برای قوهٔ فهم مفید باشد و هم برای عواطف، یا به عبارت بهتر، به جای این‌که یک فایده داشته باشد، از هر دو فایده برخوردار است؛ زیرا ارسطو تفکیک افلاطونی و مانوی عقل از احساس را رد می‌کند(براهیمی، ۱۳۸۵: ۶).

از این رو احساس با خرد و عقل ارتباط و پیوند ناگسستنی دارد. اما زمانی که مضامین عدالت‌خواهانه و مهدوی صحبت به میان می‌آید، در یک نگاه کلی تمام فضائل اخلاقی و ارزش‌های دینی را در تفکر شیعی، می‌توان مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه دانست؛ چرا که مهدویت یکی از مقوله‌های دین شیعه است و یا به عبارتی مضامین اخلاقی و دینی از مضامین مهدوی خارج نیستند. از سویی دیگر و با نگاه سلبی به موضوع مهدویت می‌توان گفت تمام موضوعات و مضامینی که به گونه‌ای به مسائل غیراخلاقی و غیردینی می‌پردازند یا روند غیردینی دارند قطعاً مهدوی نیستند(بهرامی، ۱۳۹۲: ۱۴۹). از این رو، ظهور موعود و مضامین مهدوی، با مفاهیم دینی و مفهوم عدالت پیونده خورده است. در روایات آمده است که یکی از دعاها حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه این دعا بوده:

... اللهم انجزلی ما وعدتنی، و اتم لی امری، و ثبت وطاتی، و املا الأرض لی عدلاً و قسطاً(شیخ صدوق، ۱۳۵۶، ج۱: ۴۲۸)؛

خداوندا! آنچه را که به من وعده دادی محقق ساز و امر (حکومت عدالت‌گستر جهانی) مرا به کمال برسان و گام‌های مرا استوار بدار و زمین را به وسیله من از عدل و داد پرساز.

در روایت دیگری از حضرت علی علیه‌السلام نقل شده که روزی به امام حسین علیه‌السلام فرمودند:

نهمین فرزند تو ای حسین، قائم آل محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله است. او دین خدا را آشکار ساخته و عدالت را در سرتاسر زمین حاکمیّت خواهد بخشید(صافی گلپایگانی، ۱۳۷۷: ۴۶۷).

عدالت مفهومی است که روایت‌شناسانی مانند پال وودراف از افلاطون وام گرفتند و مانند افلاطون همهٔ صفات و فضیلت‌های اخلاقی را به عدالت برمی‌گرداند. «عدالت فضیلتی است که صفات دیگر را به وجود آورده و مادام که با آنها توام باشد وسیله ابقاء و محافظت آنهاست»(افلاطون، ۱۳۷۶، بند ۴۳۳: ۲۳۷). لذا کردار و انتخاب انسان در رویداد معین منشأ عدالت است و عدالت بدون تماشایی شدن واقع نمی‌شود. چرا که «هدف عدالت، رفو کردن تار و پود جامعه‌ای است که جرم، آن را دریده است و این در تاریکی شدنی نیست. عدالتی اجرا نمی‌شود، مگر آن را دید. عدالت شاهد می‌خواهد و باید در پیش چشم مردم اجرا شود»(وودراف، ۱۳۹۴: ۱۸). از همین روست که وودراف هنر تماشایی بودن و تماشاکردن را با عدالت و علم اخلاق مرتبط می‌داند(همان: ۴). در فرهنگ اسلامی نیز به اندازه‌ای دربارهٔ عدل تأکید شده که دین اسلام را، دین «توحید و عدل» می‌خوانند(حکیمی، ۱۳۸۹: ۷۶). و همین عدل است که آموزه‌های دینی ذیل آن قرار می‌گیرند.

ذکر این نکته ضروری است که تأکید وودراف به فضائل اخلاقی و احیای عدالت، بیشتر در بخش تماشا کردن بحث می‌شود و نه در بخش تماشایی بودن. اما از آن جایی که در این مقاله بحث تماشایی شدن را به صورت مجزا از هنر تماشا کردن پیش می‌بریم، در بخش تماشایی شدن نیز به مفاهیم و فضیلت‌های اخلاقی اشاره می‌شود. چرا که در فرایند خلق اثر، هنرمند و اجراگرانی که اثری را خلق می‌کنند، برای آنها نیز بروز اولیه‌ای از مفهوم عدالت و فضائل اخلاقی پیدا می‌کند. لذا ما در بخش تماشایی بودن نیز، به

تجلی و احیای عدالت اشاره می‌کنیم. هرچند که احیای کامل عدالت و بروز کامل مفاهیم اخلاقی در فرایند درک اثر، با رابطهٔ دیالکتیکی میان تماشا کردن و تماشایی بودن بروز می‌یابد. بدین معنا که عشق شخصیت وقتی با کنش و انتخاب او در رویداد معین و بلاخیز ارتباط داشته باشد، موجب همدلی و برانگیختن احساس، و هم‌چنین فهم عقلانی از احیای عدالت (و فضائل اخلاقی) می‌شود. بنابراین هرچقدر شخصیت در سیر صعودی از عشق و انتخاب بالاتری برخوردار باشد، به همان میزان نیز مضامین عدالت‌خواهانه برای تماشاگر سرایت می‌کند.

خواجه نصیر با بیان این‌که عشق و محبت برخلاف عدالت، که برخاسته از ضرورت اجتماعی بوده و تصنعی است، برپایه انس گرفتن طرفینی استوار گشته اشت (نصیرالدین طوسی، ۱۴۱۳ق: ۲۱۷؛ محمدخانی و دیگران، ۱۳۹۵ :۱۷۳). از همین روست که می‌توان گفت فقدان عدالت از نبود محبت و عشق پدید می‌آید؛ زیرا عدالت بروز بیرونی و اجتماعی عشق است که اگر عشق حقیقی تجلی یابد، به طبع عدالت نیز در جامعه احیا می‌شود. هم‌چنان‌که خواجه نصیر معتقد است:

> اگر در رویارویی میان افراد جامعه بشری محبت حاکم باشد، نتیجه آن چیزی جز انصاف و عدالت نخواهد بود؛ وی هم‌چنین بر این باور است که محبت، عامل ایجاد اتحاد در میان مردم جامعه است و از همین جاست که محبت بر عدالت فضیلت می‌یابد و مقدم می‌شود (همان).

قرآن می‌فرماید:

> **﴿یَا اَیّها الَّذینَ آمَنوا کونُوا قَوّامینَ لِلّهِ شُهداءَ بِالقِسطِ و لا یَجْرِمَنّکُمْ شَنآنُ قَومٍ علَی اَلّا تَعدِلو اِعدِلُوا هُوَ اَقرَبُ لِلتقوی﴾ (مائده: ۸).**

عدالت ورزید که به تقوا نزدیک‌تر است. امام صادق علیه‌السلام نیز در این رابطه می‌فرماید:

> از حقیقت ایمان این است که حق را گرچه به زیانت باشد بر باطل، گرچه به سودت باشد مقدم بداری. «إنَّ مِنَ حَقیقَةِ الایمانِ اَنْ تُؤثِرَ الحَقَّ وَ اِنْ ضَرَّکَ، عَلَی الباطِلِ وَ اِنْ نَفَعَکَ...» (مجلسی، بی‌تا: ج۷۰، ۱۰۷).

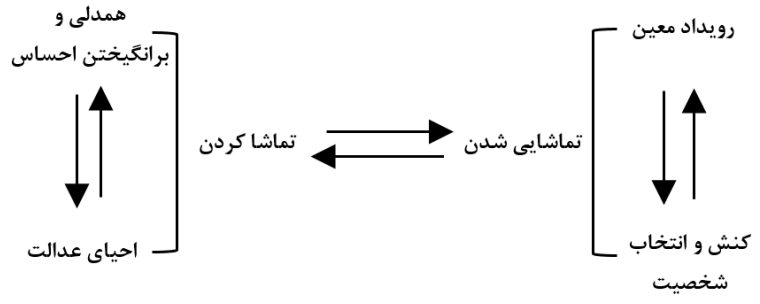
در این آیه و روایت، تقوا و ایمان همان عشق به پروردگار است که با عدالت رابطهٔ دیالکتیکی دارند. یعنی عدالت از محبت و عشق نشأت می‌گیرد و با احیای عدالت، عشق در مرتبهٔ بالاتری بروز می‌یابد؛ هر اندازه محبت و عشق از طریق بلاجویی بیشتر

باشد، به همان میزان عدالت نیز بیشتر متجلی می‌شود.

در فرایند درک اثر نمایشی و بخش تماشا کردن، همدلی و برانگیختن احساس و احیای عدالت، از اهمیت بالایی برخوردار است. بدین جهت که تعدد تماشاگر در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، و هم‌چنین هر فرد در موقعیت‌های متفاوت، به تماشای بلاجوییِ واقعهٔ عاشورا می‌نشیند و ابعاد گسترده‌ای پیدا می‌کند. از این رو، در فرایند درک اثر هنری و تماشا کردن، عدالت از عشق و دلسپاری نشأت می‌گیرد. «تماشاگر می‌داند چگونه به این اجرا دل بدهد و بازیگر نیز می‌داند چگونه این اجرا را به چیزی تبدیل کند که ارزش دل دادن به آن را داشته باشد»(وودراف، ۱۳۹۴: ۱۸۶).

هر چقدر دلسپاری و عشق از طریق کنش و انتخاب شخصیت، به تماشاگر بیشتر سرایت کند، به همان میزان عدالت و مضامین مهدوی نیز در گسترهٔ وسیع‌تری متجلی می‌شود. هر چقدر دلسپاری و عشق، احساسات و عواطف تماشاگر را بیشتر درگیر کند، به همان میزان عدالت و مضامین مهدوی از طریق نمایش، بهتر احیا می‌شود. بروز بیرونی و اجتماعی عشق (به معنایی که گفته شد)، موجب برانگیختن احساس تماشاگر و جاری شدن عدالت و مضامین مهدوی است.

رویداد معین با کنش و انتخاب شخصیت تماشایی می‌شود و تماشاگر نیز آن را با همدلی، درگیری احساسات و احیای عدالت، تماشایی می‌یابد. لذا همدلی، برانگیختن احساس و احیای عدالت، نتیجهٔ رویداد معین و انتخاب شخصیت است که احساسات و خرد تماشاگر با تماشایی یافتن آن برانگیخته می‌شود.



بنابراین هر کردار شخصیت با سه نوع رابطهٔ تقابلی مواجهه خواهد بود: رابطهٔ تقابلی روایدِ معین ـ کنش و انتخاب شخصیت، تماشایی شدن ـ تماشا کردن، همدلی و

برانگیختن احساس ـ احیای عدالت. میان این تقابل‌ها، رابطهٔ مراتبی و دیالکتیکی برقرار است. هر چقدر ارتباط میان تقابل‌ها با یکدیگر بیشتر باشد، به همان میزان کردار انسان تماشایی‌تر می‌شود و با همدلی و برانگیختن احساس تماشاگر، منجر به احیای عدالت می‌شود. بنابراین شخصیت‌ها وقتی انتخابی را در رویداد معین و موقعیت بحرانی نداشته باشند، مضامین بلند مهدوی نیز متجلی نخواهد شد. چرا که در پیشبرد داستان نقش جدی ندارد و مخاطب، بازیگر را خارج از نقش می‌بیند که در این صورت همدلی و احساس تماشاگر به درستی برانگیخته نمی‌شود و به طبع تماشاگر نیز نسبت به این مضامین درک درستی پیدا نمی‌کند و حتی نسبت به آنها واکنش منفی نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

کردار و انتخاب شخصیت در رویداد معین منشأ تجلی معناست. از این رو، معنا بدون کردار ساختاریافتهٔ شخصیت واقع نمی‌شود. لذا معنا در فرایند درک اثر، جدای از صورت و کردار ساختار یافته نیست. بدین جهت فقط در محدودهٔ کنش شخصیت و زمان و مکانی که شخصیت دست به انتخاب می‌زند، دربارهٔ معنا سخن به میان می‌آید. بر این اساس، کسانی که درام و اثر نمایشی را بیرون از کنش و انتخاب شخصیت، معناشناسی و تحلیلِ محتوا می‌کنند، در پیشبرد مضامین مهدوی درام، سهمی نخواهند داشت. چرا که مضامین عدالت‌خواهانه و مهدوی بیرون از کنش و انتخاب شخصیت، هیچ‌گونه اعتباری در اثر نمایشی ندارد. اما اگر مضامین عدالت‌خواهانه و مهدوی به صورت کامل در درام شکل بگیرد، و در یک کلیت و جهان ساختار یافتهٔ اثر ارزیابی می‌شود، نه این‌که طراحی صحنهٔ خاص، جلوه‌های ویژهٔ خاص، گفت‌وگوی خاص یا... به صورت مجزا (مثلاً فقط در یک سکانس)، مورد ارزیابی قرار بگیرد. این بحث در صورتی است که اثر نمایشی تمام باشد و معنای عدالت، با برانگیختن احساس تماشاگر قابل درک باشد. اما بزنگاه مضامین مهدوی در آثار نمایشی زمانی است که کنش و انتخاب شخصیت در رویداد به صورت کامل شکل نگیرد و به طبع مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه در درام تحت‌الشعاع کردارِ ناقص شخصیت خواهد بود. از این رو به میزانی که انتخاب شخصیت در رویداد معین شکل گرفته باشد و تماشاگر با همدلی و احساس خود آن را دریافت کند، به همان میزان مضامین مهدوی و عدالت‌خواهانه بروز

می‌یابد و در مابقی موارد، مضامین مورد نظر به صورت عادی و فارغ از جهان نمایش ارزیابی می‌شود.

منابع

قرآن کریم

۱. ارسطو(۱۳۶۹)، ***فن شعر***، ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

۲. افلاطون(۱۳۷۶)، ***دوره آثار افلاطون***، ترجمه: محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی، دوم.

۳. براهیمی، منصور(۱۳۸۵)، «مروری بر بوطیقای ارسطو و مفاهیم اصلی آن»، ***فصل‌نامه خیال***، فرهنگستان هنر، شماره ۱۸.

۴. بهرامی، مهدی(۱۳۹۲)، «نقش فرم در پرداخت محتوای مهدوی در هنرهای تجسمی»، ***فصل‌نامه علمی ترویجی پژوهش‌های مهدوی***، سال دوم، شماره ۷.

۵. تولان، مایکل(۱۳۸۳)، ***درآمدی نقادانه ـ زبان شناختی بر روایت***، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۶. حکیمی، محمدرضا (۱۳۸۹)، ***قیام جاودانه***، قم: دلیل ما.

۷. ریمون ـ کنان، شلومیت(۱۳۸۷)، ***روایت داستانی بوطیقای معاصر***، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

۸. عادل، شهاب الدین؛ میمندی پاریزی، زهرا(۱۳۹۰)، «موقعیت بر پایه چگونگی عملکرد آن در متون دراماتیک»، ***فصل‌نامه تئاتر***، شمار ۴۵.

۹. صافی گلپایگانی، لطف‌الله(۱۳۷۷)، ***منتخب الاثر فی الامام الثانی عشر***، قم: مؤسسة السیدة المعصومه علیها السلام.

۱۰. صدوق، محمدبن علی(۱۳۵۶)، ***کمال الدین و تمام النعمه***، قم: مؤسسة النشر الإسلامی.

۱۱. فیستر، مانفرد(۱۳۸۷)، ***نظریه و تحلیل درام***، ترجمه: مهدی نصراله‌زاده، تهران: مینوی

خرد.

۱۲.گربانیه، برنارد(۱۳۸۳)، ***هنرنمایش‌نامه‌نویسی***، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران: قطره.

۱۳. محمدخانی، مهدی و دیگران(۱۳۹۵)، «بررسی و بازخوانی دیدگاه خواجه نصیرالدین طوسی درباره عدالت»، ***پژوهش‌های اخلاقی***، سال هفتم، شماره ۱.

۱۴.مجلسی، محمدباقر(بی‌تا)، ***بحارالانوار***، تصحیح: محمدباقر محمودی، بیروت: داراحیاء التراث العربی، اول.

۱۵.مک کی، رابرت(۱۳۸۲)، ***داستان ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی***، تهران: هرمس، اول.

۱۶.مصطفوی، شمس‌الملوک(۱۳۹۱)، «زایش اخلاق از دل تراژدی»، ***دوفصل‌نامه علمی ـ پژوهشی فلسفه***، دوره ۴۰، شماره۱.

۱۷. وودراف، پال(۱۳۹۴)، ***ضرورت تئاتر***، ترجمه: بهزاد قادری، تهران: مینوی خرد.

۱۸. نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد(۱۴۱۳ق)، ***اخلاق ناصری***، تهران: انتشارات علمیه اسلامیه، اول.