روایت‌شناسی میمتیک و دایجتیک:
مطالعهٔ تطبیقی *سرگذشت مرد خسیس* اثر آخوندزاده و *ازدواج شاعر* اثر ابراهیم شناسی

بهروز محمودی بختیاری*
حسن بلخاری قهی**
محمدباقر قهرمانی***
ساغر منشی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰
doi 10.22034/12.48.65

چکیده

عموم پژوهش‌های کلاسیک با تکیه بر خوانشی ناصواب از جمهوری افلاطون و بوطیقای ارسطو، دو مفهوم میمسیس و دایجسیس را به‌ترتیب، هم‌ارز تقلید در ادبیات نمایشی و نقل در ادبیات داستانی در نظر گرفته و بنابراین، روایت را وابسته به‌نقل و حضور راوی قلمداد کرده‌اند. حال آنکه بازبینی دوگانهٔ میمسیس/دایجسیس، ناپایداری مرز میان این دو مقوله و پیچیدگی درام به‌عنوان ترکیبی پیچیده از حالات دایجتیک و میمتیک را آشکار می‌کند. از سوی دیگر، سنت‌های نمایشی ایران و ترکیه تا پیش از مواجهه با تئاتر غربی، همزاد روایت دایجتیک بوده و پس از غرب‌گرایی و ترجمهٔ نمایشنامه‌های اروپایی، تحت‌الشعاع روایت میمتیک قرار گرفته است. نخستین نتایج این برخورد در عرصهٔ ادبیات نمایشی این دو کشور، در تمثیلات آخوندزاده که تکمیل آن بین سال‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۵۷ رقم خورده و همین‌طور، ازدواج شاعر ابراهیم شناسی در سال ۱۸۵۹ مشاهده می‌شود. پژوهش جاری به‌عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای و تطبیقی با روش توصیفی-تحلیلی، بر تجزیه‌وتحلیل روایت‌شناختی نمایشنامه‌های سرگذشت مرد خسیس اثر آخوندزاده و ازدواج شاعر اثر ابراهیم شناسی در چارچوب روایت‌شناسی میمتیک و دایجتیک متمرکز می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت نسبت نزدیک این دو نمایشنامه با پیشینهٔ نمایشی دایجتیک موجود، به‌طورمشخص در سه بُعد پیرنگی، شخصیت‌پردازانه و مختصات فضایی-زمانی بروز یافته و تکامل هر دو متن با تکیه‌ای کم‌وبیش بر جنبه‌های روایی دایجتیک محقق شده است.

واژه‌های کلیدی: درام ایران، درام ترکیه، روایت میمتیک، روایت دایجتیک، سرگذشت مرد خسیس، ازدواج شاعر

* دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : mbakhtiari@ut.ac.ir
** استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email : hasan.bolkhari@ut.ac.ir
*** دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران ، تهران، ایران.
Email : mbgh@ut.ac.ir
****دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email : smaneshi@alumni.ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

مقدمه

روایت‌شناسی اساساً علمی جوان قلمداد می‌شود که در نیمهٔ دوم قرن بیستم با تمرکز بر مطالعهٔ اَشکال نوشتاری ادبی در قالب رمان و ادبیات عامه، ضمن ارجاع به دو اصطلاح میمسیس[۱] و دایجسیس[۲] برگرفته از جمهوری[۳] افلاطون و تکیه بر بوطیقای[۴] ارسطو آغاز شده است. حال آنکه تفاوت آشکار این دو متن مرجع، ناهمخوانی و بعضاً ابهام آن‌ها، در عمل به‌فقدان موشکافی یا حتی گنگی در نظریه‌پردازی حوزه‌های مفاهیم میمسیس و دایجسیس انجامیده است. در چنین شرایطی، مطالعات کلاسیک، با تبعیت از پیش‌فرضی بنیادین و البته نادرست، شرط نخست را بر تضاد حداکثری این دو اصطلاح پایه گذاشته، درام را میمتیک و روایت را دایجتیک قلمداد کرده و هیچ فصل مشترکی برای این دو مقوله قائل نشده‌اند. به‌همین دلیل، دایرهٔ محدود مطالعات روایت‌شناختی، در بحث درام و متن‌های دراماتیک به‌مراتب کوچک‌تر، با سابقه‌ای کوتاه‌تر و گستره‌ای محدودتر می‌شود. این در حالی است که روایت دایجتیک صرفاً فاصلهٔ بیشتری از قلمروی میمسیس دارد و بازنمایی دایجتیک از عناصر مهم دراماتورژی به‌شمار می‌رود. در این میان، شاید یکی از بهترین عرصه‌های تحلیلی گزارهٔ پیش‌گفته، عرصهٔ ادبیات نمایشی ایران و ترکیه باشد؛ چراکه نقالی یا قصه‌گویی در برهه‌ای از تاریخ پس از اسلام، گسترده‌ترین شکل سرگرمی جمعی این دور کشور بوده و اَشکال نمایشی سنتی پیش از اسلام نیز در هر دوی این کشورها، همواره همزاد نقل بوده است. به بیان دیگر، نمایش ایران و ترکیه، تنها پس از رسیدن به‌دروازه‌های مدرنیته و مواجهه با درام غربی، ضمن اخذ رویکردی غرب‌گرایانه با ترجمه، اقتباس و الگوبرداری از آثار شاخص و متن‌های دراماتیک، مسیری تازه در قلمروی تئاتر میمتیک در پیش گرفته است. بدین ترتیب، تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۱۲-۱۸۷۸) و ازدواج شاعر ابراهیم شناسی[۵] (۱۸۲۶-۱۸۷۱)، نخستین نمونه‌های اصیل نمایشنامه‌نویسی، با الگوی غربی در ترکیه و ایران، در واقع نمود تلاش برای گذر از روایت دایجتیک به میمتیک، وابستگی به متن نوشتاری، دوری از بداهه‌پردازی در فضای تعاملی اجراگران و تماشاگران و هرچه نزدیک‌تر شدن به بازنمایی صحنه‌ای غربی هستند. ازدواج شاعر تنها نمایشنامهٔ ابراهیم شناسی است و تمثیلات آخوندزاده در مجموع شش نمایشنامه و یک داستان را در بر می‌گیرد. نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس در این مجموعه، اگر نه لزوماً بهترین اثر، دست‌کم یکی از کامل‌ترین نمایشنامه‌های اوست که با فاصله گرفتن از ناپختگی‌های آثار ابتدایی و پیگیری یک پیرنگ ساده، بر ساختار دراماتیک مستحکم‌تری بنا شده و به‌طور طبیعی، نمونهٔ مطالعاتی برجسته‌تری از مهارت آخوندزاده در نمایشنامه‌نویسی به‌شمار می‌رود. پژوهش جاری به‌عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای و تطبیقی، ضمن تمرکز بر جنبه‌های روایت‌شناختی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و مختصات فضایی-زمانی در دو نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس اثر آخوندزاده و ازدواج شاعر اثر ابراهیم شناسی، قرابت هرچه بیشتر این دو نمایشنامه را با سنت‌های نمایشی دایجتیک مفروض می‌دارد و در پی تجزیه‌وتحلیل نسبت روایت‌های دراماتیک فوق با گفتمان روایی میمتیک و دایجتیک است.

۱. پیشینهٔ پژوهش

متأسفانه تاکنون مطالعات چندانی در بحث روایت‌شناسی درام به‌ثمر ننشسته‌است؛ در چنین شرایطی، دایرهٔ پژوهش‌های روایت‌شناسانهٔ ادبیات نمایشی در ایران یا ترکیه نیز به نمونه‌هایی انگشت‌شمار تقلیل می‌یابد. در این زمینه، تنها اثر یکپارچه و کامل، کتاب روایت‌شناسی درام: نگاهی روایت‌شناسانه به‌ادبیات نمایشی ایران اثر محبی (۱۳۹۸) است که بر روایت‌شناسی درام ایرانی با تمرکز بر نمایشنامه‌های دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد می‌پردازد. همچنین محبی و دیگران (۱۳۹۵)، مقاله‌ای با عنوان «شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجتیک» نگاشته و در آن، انتقال از راهکارهای نقلی به‌زبان نمایشی و پیوند دایجسیس و میمسیس را در درام ایران مورد بررسی قرار داده‌اند. در سوی دیگر، ارسان[۶] (۲۰۱۹) نیز در بخش‌هایی پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «گرایش به‌روایت در ادبیات نمایشی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

ترکیه[۷]» به‌سنت‌های روایی در درام ترکیه می‌پردازد و آثاری از قرن حاضر را تحلیل می‌کند. در این میان، با وجود اهمیت سرآغاز نمایشنامه‌نویسی در دو کشور ایران و ترکیه و تأثیر آن بر مسیر دور و دراز درام در گذر از سنت‌های نقلی، تاکنون هیچ پژوهشی در این زمینه انجام نشده است و مطالعهٔ جاری، در نوع خود، نخستین پژوهش بین‌رشته‌ای به‌شمار می‌رود که بر نقطهٔ آغاز نمایشنامه‌نویسی در این دو کشور تمرکز می‌کند و عبور از روایت دایجتیک به میمتیک را ضمن اخذ رویکردی روایت‌شناختی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد.

۲. ملاحظات نظری

۳-۱- میمسیس و دایجسیس

افلاطون، بیش از دو هزار سال پیش، برای نخستین‌بار میان دو شیوهٔ ارائهٔ گفتار شاعران، میمسیس و دایجسیس، تمایز قائل شد و این نخستین و - در نظر برخی پژوهشگران همچون پوتلسکی[۸] - تأثیرگذارترین چارچوب تبیین‌شده از این مفاهیم است (Potolsky, 2006 : 15, 17). مهم‌ترین بحث در این زمینه در لابه‌لای دیالوگ‌های سقراط در رسالهٔ سوم جمهوری مطرح می‌شود، اگرچه افلاطون در این دیالوگ‌ها توضیح یا تفسیری در تعریف مفاهیم پیشاپیش موجود دایجسیس و میمسیس ارائه نمی‌کند؛ چنان‌که گویی خوانندگان او -کم‌وبیش- از تضمن معنایی این اصطلاحات آگاه هستند و بدین ترتیب، تنها با کمک یک مثال از ایلیاد هومر[۹] به‌تبیین مصداقی مطلب خود می‌پردازد. بر طبق طبقه‌بندی افلاطون، شعرا در بیان داستان‌ها، از سه روش گوناگون بهره می‌برند؛ روایت دایجتیک[۱۰] یا ساده، روایت میمتیک[۱۱] یا تقلیدی و روایت تلفیقی یا التقاطی[۱۲] (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷). در روایت ساده همچون نقل تاریخ و دیتیرامب‌ها[۱۳] شاعر به‌جای خود سخن می‌گوید و در قالب نقش هیچ‌یک از شخصیت‌ها نمی‌رود. حال آنکه، در روایت میمتیک، راوی در ادا یا ژست‌های[۱۴] بدنی خود به‌تقلید شخصیت‌ها می‌پردازد؛ مانند آنچه در اجرای تئاتری تراژدی و کمدی با آن مواجه هستیم. در نهایت، روایت التقاطی نیز که سبک اصلی اپیک[۱۵] در نظر گرفته می‌شود، ترکیبی از دو روش پیش‌گفته به‌شمار می‌آید. از سوی دیگر، بوطیقا یا فن شعر ارسطو را می‌توان تأثیرگذارترین اثر در حوزهٔ نقد ادبی در سنت غربی دانست؛ متنی که در کنار جمهوری افلاطون، بنیان‌های درک اولیهٔ ما را از مفاهیم دایجسیس و میمسیس به وجود آورده است. ارسطو در فن شعر، به‌نوعی طبقه‌بندی افلاطون را تعدیل و ضمن رجحان حالت میمتیک بر دایجتیک، موضعی مخالف با او اتخاذ می‌کند (Genette, 1980 : 163) و (Genette, 1992 : 14). بدین ترتیب، او ترجیح را بر برتری میمسیس می‌گذارد و بر خلاف افلاطون که میمسیس را درجه‌سوم[۱۶] می‌دانست، آن را ارزشمند تلقی می‌کند. ارسطو طیف گستردهٔ انواع اپیک، تراژدی، کمدی و دیتیرامب و همچنین قسمت عمده‌ای از صناعت نی زدن و چنگ نواختن را نیز میمتیک و تقلیدی به‌شمار می‌آورد و تفاوت این جملگی را صرفاً در رسانه[۱۷]، موضوع[۱۸] و شیوه[۱۹] در نظر می‌گیرد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۱، ۲۷).

چنانچه مشاهده می‌شود، این دو متن کلاسیک و مرجع، دو اصطلاح میمسیس و دایجسیس را در اَشکال کاملاً متفاوتی مورد توجه داده‌اند و همین ناهمخوانی و ابهام، باعث شده نظریه‌پردازی در این حوزه، گنگ و فاقد یکپارچگی باشد. در اینجا، پیش از ورود به‌بحث‌های محوری‌تر، مرور و تجزیه‌وتحلیل عمیق‌تر این دو واژه - فارغ از بحث‌های افلاطونی و ارسطویی - لازم به‌نظر می‌رسد. کاربست واژهٔ میمسیس را تا مقاطعی پیش از جمهوری افلاطون و دست‌کم تا قرن پنجم پیش از میلاد می‌توان ردیابی کرد. این واژه از ریشهٔ Mimos مشتق شده است؛ اسمی که در زبان یونانی به شخصی اطلاق می‌یافت که دست به تقلید می‌زد و در مورد ژانر خاصی از اجرا بر اساس تقلید ویژگی‌های نمونه‌ای[۲۰] شخصیت‌ها به‌کار می‌رفت (Potolsky, 2006 : 16). از سوی دیگر، دایجسیس نیز از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

ریشه‌ای یونانی در معنای «نقل و روایت کردن[۲۱]» مشتق شده‌است و نشان از جهان روایت‌شده یا جهان داستان دارد. همچنین، صفت دایجتیک را نیز می‌توان معادل «متعلق به‌جهان روایت‌شده» در نظر گرفت (Schmid, 2010 : 6). در این میان، یکی از مهم‌ترین افرادی که به‌تحلیل متن‌های پیشین یونانی پرداخته و ریشهٔ خوانش ناصواب از تمایز دایجسیس/میمسیس افلاطون را ردیابی کرده، یونگ[۲۲] است. بر طبق نظر او، دایجسیس معادل زمان‌هایی است که راوی در فاصلهٔ گفتارها به‌جای خود سخن می‌گوید و میمسیس نیز معادل گفتار شخصیت‌هاست. در اینجا، چنانچه پیش‌تر نیز اشاره شد، روایت دایجتیک صرفاً به‌عنوان گفتار ساده یا به عبارت دیگر، گفتار «تک‌صدایی» در نظر گرفته شده است؛ حال آنکه در روایت میمتیک، راوی در نقش یکی از اشخاص بازی فرو می‌رود و به تقلید از او می‌پردازد. بدین ترتیب، گفتمان دو صدایی، دوگانه یا دو سطحی می‌شود. به‌عبارت دیگر، آنچه راوی دایجسیس ارائه می‌کند، تک‌صداست، حال آنکه مشخصهٔ میمسیس، دوگانگی گفتمان است (de Jong, 1989 : 3-4).

چنانچه مشاهده می‌شود، پژوهشگران و نظریه‌پردازان در طول دوران با چشم‌پوشی از احتمال هم‌آمیزی و همپوشانی قلمروهای میمسیس و دایجسیس، گرایشی حداکثری بر مرزبندی قطعی میان گونه‌های ادبی نشان داده‌اند. آن‌ها در بسیاری موارد، الگوهایی چندگانه را بدون هیچ فصل مشترکی مؤکد ساخته‌اند. خود این طبقه‌بندی‌ها به‌صورتی متناقض، مسئلهٔ دور و گردش رفت‌وبرگشتی ژانرها و امکان ظهور حالات و اَشکال بینابینی را به‌ذهن متبادر می‌کنند. به‌همین دلیل است که به‌جای تقسیم‌بندی منتظم این اَشکال در مختصاتی مرتب یا متوالی، می‌توان الگویی مدور برای آن‌ها متصور شد و به بررسی این نکته پرداخت که در هر اثر کدام‌یک از این عناصر بر سایرین غلبه دارد. همچنین می‌توان گرایش و جهت‌گیری متن را نیز میان این عناصر ردیابی کرد و درنهایت به حلقهٔ کامل این دایره دست یافت[۲۳] (Genette, 1992 : 51). در چنین شرایطی، با یک بازبینی اساسی در دوگانهٔ میمتیک/دایجتیک، می‌توان ناپایداری و نفوذپذیری مرز میان این دو مقوله را -بر خلاف تصور معمول- دریافت و این نکته را پذیرفت که درام نیز اغلب، ترکیبی پیچیده از حالات دایجتیک و میمتیک است (Richardson, 2001 : 691)؛ کمااینکه در درام‌های غربی -از تراژدی و کمدی یونانی گرفته تا بسیاری دیگر از نمایشنامه‌های پیش از رنسانس- در اغلب مواقع، به‌رغم غلبهٔ عناصر میمتیک، اَشکال گوناگون دایجسیس نیز وجود داشته و در درام‌های شرقی[۲۴] نیز راوی عملاً عنصری معمول میان اشخاص بازی به شمار می‌رفته است (Richardson, 1988 : 196). بنابراین، بحث صرفاً بر سر این است که در گفتمان روایت، همچون آنچه در سنت مطروح پرسی لوباک[۲۵] (۱۹۵۷) در قالب تباین دوگانهٔ «گفتن» و «نشان دادن» مطرح می‌شود، کفهٔ ترازو به‌سمت بازگویی دایجتیک سنگین‌تر است یا بازنمایی میمتیک[۲۶]. این بدان معناست که روایت دایجتیک صرفاً فاصلهٔ بیشتری از قلمروی میمسیس دارد و می‌توان میان بازنمایی دایجتیک، روایی، توصیفی یا غیرمستقیم اشیا، اشخاص، فضاها و رخدادها از طریق زبان -خواه در قالب کلام شفاهی یک راپسود[۲۷]، راوی، گروه همسرایان یا مؤلف و خواه در قالب یک متن دراماتیک - و نمایش مستقیم آن اشیا، اشخاص، فضاها، گفتارها و رخدادها بر صحنه تمایز قائل شد (Genette, 1980 : 163) و (Puchner, 2002 : 24)؛ اما در عین حال می‌توان، بر این واقعیت نیز صحه گذاشت که دایجسیس همواره یکی از عناصر پایه و مهم دراماتورژی بوده است (Richardson, 1988 : 212). با وجود این، چنانچه پیش‌تر نیز اشاره شد، طیف گسترده‌ای از مهم‌ترین و مشهورترین نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت، از همان روزهای آغازین -حتی پیش از تبیین و تعریف اصطلاحی روایت‌شناسی- تا همین روزگار معاصر، اساساً مفهوم روایت را به روایت دایجتیک تقلیل و کیفیت روایت‌مندی را در عموم موارد به‌حضور آشکار یا ضمنی راوی نسبت داده‌اند؛ به‌طور مثال، ژنت[۲۸] (۱۹۸۰)، پرینس[۲۹] (۱۹۸۲)، رایان[۳۰] (۱۹۹۲)، شولز و کلاگ[۳۱] (۲۰۰۶) و اشمید[۳۲] (۲۰۱۰)، داستان را به‌واسطهٔ گفتمان روایی یک راوی برجسته ساخته‌اند و در نتیجه، به‌دلیل آنکه درام را فاقد پیکرهٔ راوی -خواه آشکار یا ضمنی- می‌دانستند، آن را به‌طور کلی غیرروایت تلقی کرده‌اند و در مقابل، افرادی مانند چتمن[۳۳] (۱۹۷۸، ۱۹۹۰)،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

بال[۳۴] (۲۰۱۷) و فیستر[۳۵] (۱۳۸۷) که در تبیین نظریهٔ تأثیرگذار درام خود، بسیاری از طبقه‌بندی‌های روایی را اخذ کرده، کم‌وبیش به‌روایت‌مندی درام قائل هستند.

در این میان به‌نظر می‌رسد فلودرنیک[۳۶] در بحث حاضر، برجسته‌ترین روایت‌شناس باشد؛ چراکه با تلقی درام به‌عنوان مهم‌ترین گونهٔ روایی که لازم است مستند شود، جایگاه مطالعات روایت‌شناختی را در این حوزه بسیار پیش برده‌است (Fludernik, 1996 : 260). او مؤکداً درام را میان ژانرهای روایی قرار می‌دهد و بر ساختار روایی و تجربی ادبیات دراماتیک تأکید می‌کند. در نظر او «جهان داستانی، به‌هر روی بازنمایی می‌شود» و تفاوت، صرفاً در اَشکال رسانه‌ای گوناگون این بازنمایی است که به‌انحای متفاوت کلامی، اجرای نمایشی[۳۷] و دیداری و غیرنمایشی رقم می‌خورد (Alber and Fludernik, 2010 : 125). فلودرنیک نمایشنامه را - به‌مثابهٔ یک کل تام - روایتی در نظر می‌گیرد که مختصات منحصر به‌فردی دارد و از طریق اجرا بازنمایی می‌شود (Fludernik, 2000 : 282). به‌همین دلیل، کیفیات روایی درام را تنها در دیالوگ‌ها و بخش‌های بازنمایانه جست‌وجو نمی‌کند، بلکه معتقد است این کیفیات در شرح صحنه نیز قابل ردیابی هستند. فلودرنیک ضمن اخذ رویکردی شناختی، کنش، اندیشه و احساس را ترکیبات سازندهٔ وجود بشر در جهان داستانی در نظر می‌گیرد و صرف وجود شخصیت(های) انسانی یا انسان‌گونه را شرط اساسی شکل‌گیری سطحی کمینه از روایت‌گری برمی‌شمرد. در نتیجه، او به‌جای مبنا قراردادن روایت پیرنگ یا وجود پیکرهٔ راوی داستانگو، به‌حضور شخصیت در تولید روایت بسنده می‌کند، شخصیتی که باید در محدوده‌ای فضایی-زمانی قرار گیرد تا وجودش در «جهان واقع» قابل درک باشد. بدین ترتیب، می‌توان گفت بنا بر تعریف فلودرنیک، یک روایت، بازنمایی جهانی ممکن در رسانه‌ای زبانی و/یا دیداری است که در مرکز آن، یک یا چند پروتاگونیست[۳۸] انسان/انسان‌گونه قرار گرفته‌اند که وجودشان موقعیتی زمانی-فضایی دارد و اغلب، دست به‌کنش‌هایی هدفمند می‌زنند (Fludernik, 2009 : 6). در این میان، آنچه به‌عنوان یکی از جنبه‌های مهم و ساختاری روایت اهمیت می‌یابد، چگونگی ارائهٔ این کنش است که به‌طورکلی بر دو شیوهٔ نقل دایجتیک داستان و بازنمایی میمتیک آن تکیه می‌زند.

۳-۲- سنت‌های نمایشی ایران

نمایش‌های سنتی ایرانی را پیش از مواجهه با درام غربی، با توجه به‌انواع نمایش‌هایی که دایرهٔ گسترده‌ای از سنت‌های نمایشی اصیل را تشکیل می‌داده، می‌توان در چند زیرمجموعهٔ کلی از قرار نقالی، نمایش‌های عروسکی، نمایش‌های شادی‌آور یا تقلید و شبیه‌خوانی یا تعزیه طبقه‌بندی کرد. نقالی ایرانی که آن را عموماً هنری نمایشی در نظر گرفته‌اند، با تکیه بر ذوق و اجراگری خلاق نقال پیش می‌رود[۳۹] و پیشینهٔ درازمدتی دارد که از گوسانی پیش از اسلام به ساده‌ترین و قدیمی‌ترین نمایش مستقل پس از اسلام می‌رسد[۴۰] (بیضایی، ۱۳۸۷: ٦٤)، (شیرژیان، ۱۳۸۰: ۱۳). از سوی دیگر، اگرچه امروزه، نمایش‌های عروسکی به سایه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی تفکیک می‌شوند، در گذشته مجموعه‌ای واحد در نظر گرفته می‌شدند؛ با این تفاوت که در سایه‌بازی، داستان با حرکات چند عروسک که در برابر یک منبع نور، سایه‌هاشان بر پرده می‌افتاد، نشان داده می‌شد و در خیمه‌شب‌بازی، عروسک‌های متحرک به‌طور مستقیم در معرض دید تماشاگران قرار می‌گرفتند (همان: ۸۴). به‌علاوه، نمایش‌های شادی‌آور که با عناوین تقلید و مضحکه نیز شناخته می‌شدند، از درون نمایش‌های دسته‌های مطرب مجلسی یا دوره‌گرد بیرون می‌آمدند و به‌مرور طرح‌های اولیهٔ داستانی آن‌ها شکل می‌گرفت و تکمیل می‌شد؛ بقال‌بازی و تخت‌حوضی یا سیاه‌بازی از مشهورترین این نمایش‌ها هستند (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۶۹). در این میان، تعزیه نمایشی ملی برآمده از ترکیب و تحول آیین‌های سوگ است که تا پیش از اسلام می‌توان آن را ردیابی کرد[٤١] (شهیدی، ۱۳۸۰: ٦٧). تعزیه به‌زعم افرادی چون جنتی‌عطایی (۱۳۳۳: ۳۲)، نخستین تراژدی ایرانی به‌شمار می‌رود و در نظر ایران‌شناسانی همچون سر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

لوییس پلی[۴۲] شاید هیچ تراژدی‌ای در تأثیرگذاری بر تماشاگران به‌عظمتش نرسد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۱۰۲). به‌طور کلی می‌توان گفت در ایران پس از اسلام، فرهنگ شنیداری[۴۳] یا در تعبیر روایی آن، اَشکال دایجتیک، روایت غلبه داشته و این غلبه تا حدی به‌سنت‌های نمایشی نیز راه یافته است. بر این اساس، ویژگی‌های مشترک نمایش‌های سنتی ایران را درمجموع می‌توان بداهه‌پردازی، ارتباط مستقیم با تماشاگر و فاصله‌گذاری، تیپ‌سازی به‌جای شخصیت‌پردازی، عدم رعایت وحدت‌های سه‌گانه، پرداخت سیال و انتزاعی زمان و مکان و وجود قراردادهای نمایشی مکانی و زمانی، فقدان نورپردازی، نبود صحنه‌پردازی جزئی و البته رقص، موسیقی و آواز برشمرد؛ این ویژگی‌ها که ضمن تمرکز هرچه بیشتر بر تقلید و تعزیه نمود بارزتری می‌یابند، به‌سادگی با تکیه بر قراردادهایی میسر می‌شده که در بسیاری موارد با توجه به‌مختصات و ویژگی‌های نمایش‌های سنتی در قالب گزارش‌های کلامی بروز می‌یافته‌اند. بر همین اساس، در تقلیدها تنها ترکیب داستان و رخدادها را می‌نوشتند و باقی ماجرا، با توجه به‌خطوط کلی آن و شرایط اجرای نمایش، آزادانه شکل می‌گرفته است. به‌علاوه، در هیچ‌یک از انواع تقلید و تعزیه، شخصیت‌پردازی در معنای اصطلاحی آن در میان نبوده[۴۴] و در جملگی این نمایش‌ها، فاصلهٔ زمانی و مکانی نادیده گرفته می‌شده و انتقال از یک زمان به‌زمان دیگر یا از یک مکان به‌مکان دیگر به‌سرعت محقق می‌شده است.

۳-۳- سنت‌های نمایشی ترکیه

کلیت بدنهٔ نمایش سنتی ترک را پیش از مواجهه با درام غربی، با توجه به‌انواع نمایش‌های مردمی شهری که بخش بزرگی از دایرهٔ نمایش‌های سنتی ترک را دربرداشته، می‌توان در چهار زیرمجموعهٔ نقالی[۴۵]، نمایش عروسکی[۴۶]، قره‌گوز[۴۷] و اُرتااُیونو[۴۸] طبقه‌بندی کرد. نقالی ترک با تکیه بر مونولوگ‌های میمتیک منفرد و ضمن دراماتیزه کردن حکایت‌ها اجرا می‌شده است (Sevengil, 2015 : 11)، (Nutku, 1978 : 155)؛ اگرچه کیفیت دایجتیک آن همواره چیره بوده و به همین دلیل، پژوهشگران این حوزه، در نسبت نقالی ترک با تئاتر، آرا و مواضع متفاوتی دارند[۴۹] (And, 1969 : 49). نمایش عروسکی نیز با وجود آنکه حتی هنوز در برخی روستاهای آناتولی رواج دارد، تقریباً ناشناخته مانده و در اغلب مواقع، حتی در تقسیم‌بندی شاخه‌های اصلی سنت نمایش مردمی به آن اشاره نمی‌شود (Id, 81, 91). از سوی دیگر، قره‌گوز، نوعی سایه‌بازی و بدون شک، مشهورترین، محبوب‌ترین و مورد توجه‌ترین گونهٔ نمایش سنتی ترک است که به‌واسطهٔ افتادن سایهٔ اشکال متفاوتی از چرم و پوست، در حالی که نور از پشت به‌آن‌ها می‌تابید، بر یک پردهٔ سفید، اجرا می‌شده است (Id, 127)، (Kudret, 2004 : 9). درنهایت، اُرتااُیونو یا میان‌بازی نیز به‌عنوان آخرین گونه‌ای که پس از سایر انواع اجراگری‌های سنتی شهری تکامل یافته، نمایشی است که اساساً به متن نوشتاری وابستگی نداشته است و با تبعیت از خطوط موضوعی مشخص و بازی زنده، تقلید و بداهه‌پردازی بازیگران که در حلقهٔ میدانی تماشاگران محاط بوده‌اند، پیش می‌رفته است (Kudret, 1973 : 1). این در حالی است که آنچه در توصیف اُرتااُیونو بدان اشاره شد، ویژگی مشترک کلیهٔ نمایش‌های سنتی ترک است. همچنان‌که متین آند[۵۰] یکی از مهم‌ترین پژوهشگران تاریخ تئاتر ترکیه، در کتاب تئاتر سنتی ترک[۵۱] ویژگی‌های مشترک این نمایش‌ها را برمی‌شمرد، درمجموع می‌توان گفت این نمایش‌ها جملگی بدون متن، بداهه‌پردازانه، فاقد صحنه در معنای غربی، وابسته به‌خلاقیت اجرای‌گران، در ساختاری باز، به‌همراه رقص، موسیقی و ترانه، ضمن پرداخت انتزاعی زمان و مکان و تنها به‌گونه‌ای خنده‌آور یا کمدی پیش می‌رفته‌اند. شخصیت‌پردازی غیرواقع‌گرایانه و تیپ بودن اشخاص بازی یکی دیگر از ویژگی‌های بسیار مهم این نمایش‌هاست. همچنین تضاد و تقابل کلامی نیز در شرایطی که یکی از طرفین، به واسطهٔ کلام خود به‌طرف دیگر فرصت نکته‌گویی می‌داده و پاسخ سوی دیگر این تقابل کلامی، روایت را پیش می‌برده، از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ این نمایش‌ها به‌شمار می‌رود[۵۲]. به‌علاوه، در همهٔ انواع این نمایش‌ها

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

عنصر تقلید همواره مهم‌ترین جایگاه را داشته و روش اصلی، طرح کشمکش و معرفی تیپ‌ها بوده‌است (And, 1969 : 47-49, 276, 306). در ادامه با توجه به ملاحظات نظری مطروح در تبیین اصطلاحات دایجسیس و میمسیس و همچنین مرور سنت‌های نمایشی ایران و ترکیه، روایت در دو نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس و ازدواج شاعر بررسی می‌شود.

۳. تحلیل داده‌ها

سرگذشت مرد خسیس[۵۳]

موضوع نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده از این قرار است که حیدربیک که پیش از این به‌راهزنی مشغول بوده، قصد دارد با صونا خانم ازدواج کند، اما پول کافی ندارد؛ بنابراین دوستان او، عسکربیک و صفربیک، پیشنهاد قاچاق مال فرنگ را مطرح می‌کنند. درنتیجه به‌همراهی حاجی قره، تاجری خسیس و ترسو، و نوکر او، کرمعلی، با سرمایه‌ای که از او قرض گرفته‌اند، راهی تبریز می‌شوند. در راه بازگشت، با مخاطرات و دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شوند و در ادامهٔ مسیر، حاجی قره که طمع زودتر رسیدن به‌جمعه‌بازار را دارد، به‌همراه کرمعلی از جمع بیک‌ها جدا و اندکی بعد با دو کشاورز ارمنی روبه‌رو می‌شود. حاجی قره گمان می‌کند که راهزنان به سراغشان آمده‌اند و با آن‌ها درگیر می‌شود؛ تا اینکه شلوغی جمعیت قزاق‌ها را خبر می‌کند و همگی دستگیر می‌شوند. در سوی دیگر، حیدربیک سالم به‌مقصد رسیده و جشن عروسی برگزار شده است. یک روز پس از عروسی، سرتیپ نچالنک، حاکم موراو و جمعی دیگر از مأموران سوارهٔ روس، برای دستگیری آن‌ها به‌جرم دزدی سر می‌رسند. حیدربیک اعتراف می‌کند با هدف تأمین مخارج ازدواجش، پای حاجی قره را به‌ماجرای قاچاق پارچه کشانده و از سوی دیگر، خبر می‌رسد دزدان اصلی که قزاق‌ها به‌دنبالشان بوده‌اند، دستگیر شده‌اند. درنهایت، با وساطت صونا خانم، همه چیز ختم به‌خیر می‌شود و نچالنک از جرم همه می‌گذرد.

نمایشنامه در پنج مجلس[۵۴] تنظیم شده‌است و تفکیک جزئی‌تری به‌عنوان صحنه در کار نیست. پیوستگی موضوع در سراسر اثر به‌طور نسبی حفظ شده است و تقریباً همهٔ رخدادها بر محور پیرنگ اصلی قرار می‌گیرند. تصادف در این زمینه نقشی تعیین‌کننده دارد؛ رخدادها تصادفی از پی هم می‌آیند و شخصیت‌ها عموماً به‌صورت تصادفی وارد و خارج می‌شوند. در چنین شرایطی، تصادفی بودن گره‌افکنی و گره‌گشایی نیز دور از ذهن نیست. از سوی دیگر، زمان داستانی نمایشنامه از نخستین صحنه تا واپسین، دقیقاً بیست‌وپنج روز است و این از دیالوگ حیدربیک به‌صونا خانم در پردهٔ آخر مشخص می‌شود: «بیست‌وپنج روز پیش از این...» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۲۷). توصیفات ارائه‌شده در شرح صحنه‌ها، فقط کلیات مختصات فضایی-زمانی رخدادها را در برمی‌گیرند و جزئیاتی در راستای فاصله گرفتن از صحنه‌ای خالی یا رویدادگاه‌های هرچه انتزاعی‌تر تخت‌حوضی‌ها ارائه نمی‌شود. شرح صحنه‌های ابتدایی هر پرده به‌طور معمول، زمان، مکان و اشخاص حاضر را مشخص می‌کند. مختصات زمانی و مکانی هر پرده که در شرح صحنهٔ پیشاپیش آن با توضیح ابتدایی «واقع می‌شود در...» مطرح می‌شود. گواه توجه نویسنده به‌تنظیم و تبیین موقعیت فضایی-زمانی رخداد است؛ بر همین اساس، پردهٔ اول در شبی مهتابی «کنار اوبهٔ حیدربیک در زیر درخت بلوط»، پردهٔ دوم در «قریهٔ آغچه‌بدیع میان دکان...»، پردهٔ سوم «کنار رود ارس...» در شبی پرمه، پردهٔ چهارم در شب مهتابی «درهٔ خوناشین...» و درنهایت، پردهٔ پنجم «میان اوبه...» روز پس از عروسی رقم می‌خورد (همان: ۱۶۱، ۱۷۸، ۱۹۹، ۲۱۲، ۲۲۶).

با وجود این، در دو مقطع، پیوستگی زمانی و مکانی رخداد، بر خلاف امکانات میمتیک صحنه در هم می‌شکنند. یک بار در میانهٔ پردهٔ نخست که پس از خداحافظی حیدربیک و دوستانش، توضیح «در این حال، مجلس تبدیل یافته و از دور آلاچیقی نمایان می‌شود که ده قدم دورتر از آن، صونا خانم، نگران و چشم به‌راه نشسته‌است...»، نشان‌دهندهٔ تغییر صحنه است و بار دیگر، در پردهٔ دوم ناگهان و پس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

از شرح صحنه‌ای ناظر بر قفل کردن در دکان، «مجلس تبدیل یافته، خانهٔ حاجی قره به‌نظر می‌آید...» (همان، ۱۶۷: ۱۹۱). در پردهٔ پایانی نیز، برش زمانی به‌روشنی مشاهده می‌شود؛ زیرا احضار عسکربیک و صفربیک، به‌طور قطع بیش از تنها دو نوبت گفتاری زمان می‌برد:

«**نچالنک** (به‌موواراو): بفرست آن‌ها را بیاورند.

موواراو: چشم الان!

موواراو یساول پی آن‌ها می‌فرستد.

نچالنک (به‌حیدربیک): ... پس چرا خجالت نکشیدی، گفتی اوهان دروغ می‌گوید؟

حیدربیک: اوهان باز دروغ گفته‌است...

در این حال یک نفر یساول عسکربیک و صفربیک را حاضر می‌کند.

نچالنک: حیدربیک رفیق‌هات این‌هاست» (همان: ۲۳۹-۴۰).

برش‌های زمانی و مکانی موجود در این نمونه‌ها، بی‌شباهت به‌گریزهای قراردادی تخت‌حوضی نیست. از سوی دیگر، اگر فرض کنیم، نویسنده صحنه‌پردازی تئاتری و آشکار و پنهان کردن بخش‌هایی از صحنه را در نظر داشته‌است، نحوهٔ تنظیم نمایشنامه باز هم کیفیتی هرچه دایجتیک‌تر به‌روایت می‌بخشد؛ زیرا تعیین و تحدید موقعیت فضایی-زمانی و نظارت بر آنچه ارائه می‌شود، مبیّن حضور راوی گزینشگر در جریان روایت است. اوج این حضور را می‌توان در یکی از شرح صحنه‌های لابه‌لای دیالوگ‌های پردهٔ چهارم مشاهده کرد: «بیچاره ارمنی‌ها، یکی افتاده از ترس بلند نمی‌شود و دیگری، سرپا نمی‌تواند بجنبد.» (همان: ۲۲۰)؛ این توصیف به‌طور مشخص، حضور نویسنده-راوی را نشان می‌دهد که صرفاً در خوانش نمایشنامه و همسو با کیفیت دایجتیک کلام دریافت می‌شود.

یکی دیگر از نکات قابل ذکر، وابستگی روایت این نمایشنامه به‌فضای روستایی و طبیعت است. سفر بیک‌ها و حاجی قره چنان‌که در دیالوگ‌ها نیز مشخص شده، درمجموع با نه اسب اتفاق می‌افتد:

«**عسکربیک**: چندتا اسب برمی‌داری حاجی؟

حاجی قره: سه تا قربان تو...

عسکربیک: ما هم نفری دو تا اسب برمی‌داریم...» (همان: ۱۹۵).

بازگشت از این سفر نیز مخاطراتی دارد، از دشواری‌های گذر از ارس تا درگیری با راهزنان. در این میان، خروش رودخانهٔ ارس یا رعدوبرق شبانه با توجه به‌امکانات نمایشی صحنه، جلوه‌هایی اجرایی و اجراپذیر به‌نظر می‌رسند، حال آنکه سکندری خوردن اسب در آب و گرفتاری حاجی قره تا جایی که به یک شاخهٔ بید دست دراز کند، با توجه به پیوستگی صحنه‌ها، بیش از آنکه اجراپذیر باشد، به‌گزارش‌هایی نقلی می‌ماند. اگرچه در این زمینه آرای متفاوتی مطرح شده و به‌طور مثال، امجد (۱۳۷۸: ٤٤) معتقد است این‌ها صحنه‌هایی هستند که آخوندزاده نمونه‌های مشابهش را در تماشاخانه‌های قفقاز دیده و اجرایی بودنش را آزموده است[۵۵]. با وجود این، تداوم حضور نه اسب در پردهٔ سوم یا سر رسیدن نچالنک با جمعی سوار در پردهٔ آخر، با توجه به کلیت ساختاری این نمایش، دور از ذهن است و چنانچه گفته شد بیش از هر چیز، مبیّن نسبت نزدیک‌تری است که گفتمان روایی با دایجسیس دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

بحث دیگر، گزارش پیشاپیش یا تکراری عناصری است که به‌طور طبیعی از فضای نمایشی و کنش‌های جاری صحنه قابل دریافت هستند، مانند «صدای پای اسب می‌آید...» دو کشاورز ارمنی هنگام نزدیک شدن حاجی قره یا «صدای پا می‌آید...» صونا خانم به‌وقت آمدن حیدربیک. توصیف مکرر و پیوستهٔ زمان در جریان این گفت‌وگوی حیدربیک و صونا خانم نیز در همین زمینه، جالب توجه است:

«**صونا خانم:** ... شب از نیمه گذشت، هنوز پیداش نیست...

[...]

آه صدای پا می‌آید.

[...]

صونا خانم: ... همچو که دیر آمده‌ای، الان هم دم‌دم صبح است...

[...]

صونا خانم: ... پاشو برویم. پاشو، بس است. حالا است که دم صبح روشن می‌شود.

[...]

صونا خانم: صبح شد. پاشو برویم...» (همان: ۱۶۷-۱۷۴).

همچنین بسیاری از ساده‌ترین کنش‌های ورود و خروج نیز در برخی از گفتارها گنجانده شده‌اند و در این زمینه می‌توان به «ها آنست آمد» و «ما رفتیم دیگر...» از قول صفربیک و عسکر بیک در پردهٔ نخست یا «پاشوم بروم خانه...» از سوی حاجی قره در پردهٔ دوم اشاره کرد (همان: ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۹۱).

علاوه بر آنچه ذکر شد، در بحث شخصیت‌پردازی این اثر نیز نکاتی چند مطرح می‌شود. بیشتر بار معرفی شخصیت‌ها در این نمایشنامه، در گفتار گنجانده شده و ابعاد کنش‌مند و چندبُعدی ویژگی‌های اشخاص بازی کمتر مورد توجه قرار گرفته‌است. از سوی دیگر، گفتار در بسیاری موارد در قالب مونولوگ[۵۶] یا سولی‌لوک[۵۷] اتفاق می‌افتد که به‌خودی خود از کیفیت نقلی بیشتری در تبیین کیستی شخصیت‌ها برخوردارند؛ به‌طور مثال، دو بخش پیش‌گفته در پردهٔ نخست و همین‌طور، پردهٔ آخر با مونولوگ‌های طولانی حیدربیک و صونا خانم و ندای «خدایا...» آغاز می‌شوند و سولی‌لوک‌های حاجی قره نیز در پردهٔ دوم تشریح تفصیلی روزگار، افکار و انگیزه‌های او هستند (همان: ۱۶۱، ۱۶۷، ۲۲۶). با وجود این و به‌رغم احالهٔ بار عمدهٔ شخصیت‌پردازی به‌گفتار به جای کنش، شخصیت‌ها، زبان انحصاری ندارند. به بیان دیگر، زبان نمایشنامه از شخصیت‌ها منفصل است و در سراسر اثر، فارغ از اشخاص بازی در جایگاه گویندگان، از بازاری خسیس تا راهزن، کیفیتی نسبتاً ثابت دارد؛ تا جایی که حیدربیک که بهادر است در شکر وصال معشوقش، شعر می‌خواند:

«**حیدربیک:** خدایا هزار بار شکر به کرم تو. اینکه می‌بینم به بیداریست یا رب یا به خواب...» (همان: ۲۲۶)

و ارمنی‌ها، بارها از عبارات دعایی یا قسم‌های مسلمانان استفاده می‌کنند، نظیر پردهٔ سوم، جایی که راهزنان ارمنی آمادهٔ حمله به‌بیک‌ها و حاجی قره می‌شوند یا گفت‌وگوی کشاورزان ارمنی در پردهٔ چهارم، پیش از مواجهه با حاجی قره:

«**اراکیل:** مگردیچ! خدا بگذارد ان‌شاءالله امسال غله‌مان هشتادتایی می‌شود.

مگردیچ: ان‌شاءالله که می‌شود...» (همان: ۲۱۲).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

و همین‌طور، پس از مواجهه با حاجی قره:

«**حاجی قره:** ... این حرف‌ها به‌یک پول نمی‌ارزد... تیرنخورده زخم برنداشته، از یراق بیرون بروید.

مگردیچ: والله بالله تالله یراق نداریم...» (همان: ۲۱۹).

اگر در شرح صحنه نخوانده بودیم که این افراد ارمنی هستند، خود کلام جاری دلالتی بر کیستی آن‌ها نداشت. با وجود این، مواجههٔ حاجی قره با دو کشاورز ارمنی و سپس، سر رسیدن موواراو، وزنهٔ اصلی کمدی ماجراست که ابعاد نمایشی آن نیز به‌خوبی در رفت‌وبرگشت کلام و ضرباهنگ تند همراهی آن با کنش شخصیت‌ها شکل گرفته و البته در پیشبرد شخصیت‌پردازی نیز، بی‌آنکه تمهیدات دایجتیک روایت، همچون مونولوگ‌های طولانی در متن گنجانده شده باشند، بسیار مؤثر می‌افتد. اگرچه انفصال زبان از شخصیت تا اندازه‌ای است که خود آخوندزاده نیز در یک مورد به‌جای کاربست معرف مشخص در تعریف گویندهٔ گفتار، از «یکی از ارمنی‌ها» استفاده کرده است (همان: ۲۲۵). نمونهٔ دیگر این مسئله، صحنهٔ دکان حاجی قره در پردهٔ دوم است؛ با وجود آنکه در تقسیم دیالوگ‌ها، صفربیک جز گفتاری مشترک با حیدربیک اساساً چیزی نمی‌گوید و هم‌سخن حاجی قره در اکثر نوبت‌های گفتاری[۵۸]، عسکربیک است، اگر معرف‌های گفتار حیدربیک، عسکربیک و صفربیک، جابه‌جا شوند لزوماً تفاوتی ایجاد نمی‌شود.

ازدواج شاعر[۵۹]

موضوع نمایشنامهٔ ازدواج شاعر اثر ابراهیم شناسی از این قرار است که مشتاق‌بی[۶۰]، یک شاعر جوان، بی‌پول و سربه‌هوا و دختری از محله‌شان، قمری خانم[۶۱]، یکدیگر را دوست دارند و می‌خواهند ازدواج کنند. در شب وصلت، زیبا دودو[۶۲]، دلال ازدواج، و حبه کادین[۶۳]، زنی از بستگان او، به‌جای قمری خانم، خواهر بزرگ‌تر او، ساکنه خانم[۶۴] را که گوژپشت بدروی و کج‌خلق است، بر سفرهٔ عقد می‌نشانند؛ حال آنکه مشتاق‌بی گمان می‌کند عروس، قمری خانم است. نخست، از هوش می‌رود و بعد اعتراض می‌کند، اما با تهدید اهل محل، باتاق اسه[۶۵]، نگهبان، آتاق کوسه[۶۶]، رفتگر محله و عاقد، ابواللقلقه[۶۷]، گرچه راضی به‌این وصلت نیست، از ترس زندان، جزا و طرد شدن از محله ناگزیر از آن می‌شود. درنهایت دوست مشتاق‌بی، حکمت‌افندی[۶۸]، به‌یاری او می‌آید؛ مقداری پول رشوه در جیب عاقد می‌گذارد و اهالی محله نیز به پیروی از موافقت و مساعدت ابواللقلقه، دست از مخالفت برمی‌دارند. درنتیجه مشتاق‌بی و قمری خانم به‌وصال یکدیگر می‌رسند و نمایش با نصیحت‌های حکمت‌افندی پایان می‌یابد.

نمایشنامه در یک پرده به‌تفکیک نه بند بر اساس حضور اشخاص بازی تنظیم شده و به‌طور کلی، به‌حفظ وحدت‌های سه‌گانه وفادار است. محور اصلی پیرنگ، دامادی مشتاق‌بی است که با حواشی عجیبی روبه‌رو می‌شود، اما گره‌افکنی‌های پی‌درپی درنهایت به‌گره‌گشایی می‌رسند و غائله ختم به‌خیر می‌شود. مکان وقوع رخدادها بر طبق اشارهٔ ابتدایی، اتاق ازدواج عروس است و زمان آن نیز بدون جهش، در روز دامادی مشتاق‌بی و همگام با رخداد جاری پیش می‌رود؛ همچنان‌که در ابتدای نمایشنامه، مشتاق‌بی به‌حکمت‌افندی می‌گوید امشب داماد می‌شود و نمایش با دامادی او پایان می‌پذیرد. به‌طور کلی می‌توان گفت در اکثریت قریب به‌اتفاق صحنه‌ها، اشاره‌ای به ورود و خروج افراد نمی‌شود و بندها ضمن تفکیک نام اشخاص بازی حاضر پی گرفته می‌شوند؛ بدین ترتیب، غیبت یک اسم به معنای خروج شخصیت و وجود یک اسم، به‌معنای ورود شخصیت به صحنه است. این رویه در همهٔ بخش‌ها مصداق نمی‌یابد و در چند مورد نقض می‌شود؛ کمااینکه به‌رغم پیوستگی بندهای چهارم و پنجم و حضور کماکان ساکنه خانم بر صحنه و همچنین، پیوستگی بندهای ششم و هفتم و حضور اهالی محل، در بندهای پنجم و هفتم اشاره‌ای به نام آن‌ها در فهرست اشخاص

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

بازی نشده است. به‌علاوه، در بند هفتم، ورود حکمت‌افندی بر خلاف الگوی جاری، از قرار «در حالی که از پشت سر آتاق کوسه سر می‌رسد» در متن توضیح داده می‌شود (Şinasi, 1959 : 38). مضاف بر آن، در اکثر بخش‌های این اثر، شکل‌های دیگر شرح صحنه نیز در معنای تفصیلی و جزئی آن، مشاهده نمی‌شود و توضیحات توصیفی همچون «از نشاط روی پا بند نشدن» مشتاق‌بی پیش از ورود عروس، پریشانی روی و موی سپید ساکنه خانم هنگامی که تصادفاً کلاه‌گیس او در دست مشتاق‌بی جا می‌ماند، زیبا دودو که به‌دنبال حضور عاقد، پیش‌بندش را روسریِ سر کرده و مانند آن، انگشت‌شمارند (Id : 7-34). فروگذاری کنش‌مندی و وجود سه‌بُعدی اشخاص بازی بر صحنه تا حدی است که قمری خانم و ساکنه خانم، نه تنها هیچ دیالوگی ندارند، بلکه به‌رغم حضور بر صحنه و مداخلهٔ سایر افراد با آن‌ها نظیر کنار زدن تور ساکنه خانم یا دست در دست بودن قمری خانم و مشتاق‌بی در پایان نمایش، هیچ کنش یا واکنشی از سوی آن‌ها رقم نمی‌خورد. نکتهٔ جالب توجه این است که حتی هنگامی که در بند هشتم، ابواللقلقه علت گریستن قمری خانم را جویا می‌شود، حبه کادین در گوشی با او صحبت می‌کند و از طرف او پاسخ می‌دهد؛ چنان‌که گویی، این زنان به‌مثابهٔ اجسامی به‌صحنه آورده و در جایی از آن نصب شده باشند:

«**ابواللقلقه** [به‌حبه کادین]: او چرا گریه می‌کند؟...

حبه کادین [پس از درگوشی پچ‌پچ کردن با قمری خانم]: قربان علت گریه کردنش رو پرسیدم...» (Id : 41).

از سوی دیگر، گفتار در اغلب مواقع ضرباهنگ تندی دارد و به‌ندرت به‌تک‌گویی میل می‌کند؛ تا جایی که حتی در بند سوم که مشتاق‌بی بر صحنه تنهاست و «با خود» حرف می‌زند نیز سولی‌لوکش کوتاه بوده و خیلی زود، به‌شعری از زبان او و یک قطعهٔ موسیقی منتهی می‌شود. در اینجا، نکتهٔ جالب توجه این است که توضیحات پایانی این بند، جزئیات کامل مختصات اجرای شعر شاعر از زبان ترانه‌خوانان را ضمن اجرای موسیقی در بر می‌گیرد[۶۹]. مضاف بر آن، می‌توان به نکات دیگری نیز در مورد اشخاص بازی و گفتار آن‌ها در این نمایشنامه اشاره کرد. پیش از هر چیز باید این نکته را در نظر گرفت که در این نمایشنامه از شاعر به‌عنوان شخصیت اصلی گرفته تا عاقد و دلال ازدواج، جملگی بیش از آنکه در طبقه‌بندی شخصیت جای گیرند، تیپ هستند و نام‌گذاری اشخاص عموماً کارکردی توصیفی در معرفی شخصیت‌ها به‌مثابهٔ تیپ دارد؛ کمااینکه شاعر عاشق، مشتاق است، عاقد پرحرف، ابواللقلقه و آنکه گره‌گشایی به‌دستش رقم می‌خورد، حکمت. در این میان حتی به‌ظرایفی نظیر تمایز عناوین تعریف «بی» و «افندی» در خصوص آقایان نیز توجه شده‌است[۷۰]. از سوی دیگر، در نگارش گفتار، به همخوانی لهجه و گوینده توجه شده و چنان‌که در ابتدای نمایشنامه اشاره می‌شود، املای برخی واژگان نیز به‌فراخور گویندهٔ آن اشتباه نگاشته است (Id : 26)؛ به‌طور مثال، شرح پیشاپیش گفتار ابواللقلقه، علاوه بر توصیف پوشش و دستار او، نحوهٔ ادای واژگان و تلفظ سنگین حروف عین و قاف در کلام او را نیز توضیح می‌دهد (Id : 36). همچنین، در بند ششم، هنگامی که باتاق اسه در شکلی گزارشی، روایت شبی را نقل می‌کند که در محله مشغول نگهبانی بوده و مشتاق‌بی را دیده، به‌جای «تئاتر» می‌گوید «تاراتور»:

«**باتاق اسه:** قربون... من از اونجایی که نگهبانم، شب‌ها توی محله چرخ می‌زنم و هر از گاهی با این روبه‌رو می‌شم... یه دفعه ازش پرسیدم «از کجا میای؟»، به‌من چی گفته باشه خوبه، «از تاراتور میام» نگفته باشه؟ این اگه مسخره کردن من نیست، پس چیه؟...» (Id : 37).

در اینجا، زبان باتاق اسه و لغزش‌های کلامی او، همسو با شخصیت‌پردازی او طراحی شده است. به‌علاوه، کژفهمی‌ها و اشتباهات گفتاری اینچنین که در خلال گفت‌وگوها ادامه می‌یابند، نسبت بسیار نزدیکی با طنز کلامی و پر سوءتفاهم نمایش سنتی ترک و بازی‌های کلامی تیپ‌های اُرتاأُویونو و قره‌گوز نیز دارند و این شباهت تعمدی و آگاهانه بوده و نویسنده در تلاش برای اخذ و به‌نوعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

بومی‌سازی شیوهٔ غربی نمایشنامه‌نویسی دست به‌نگارش این اثر زده است؛ کمااینکه در جایی از نمایش، ابواللقلقه ضمن شکایت از به‌هم‌ریختگی اوضاع و سر و وضع پریشان خود، موقعیت را به اُرتااُیونو تشبیه می‌کند و بدین ترتیب، نویسنده، گریزی روشن به‌نمایش‌های سنتی می‌زند (Id : 36).

درنهایت نیز می‌توان به‌حضور جالب توجه و همسرایان‌گونهٔ «اهالی محل» میان اشخاص بازی اشاره کرد. فهرست اشخاص بازی، بدون اشاره به‌مشخصات یا حتی تعداد اهالی محل، در بند ششم بر «اهل محل» شمول می‌یابد و حضور آن‌ها، در برخی بندهای پسین نیز تکرار می‌شود. این گروه، حتی سهمی در گفتار نیز دارند و نمونه‌ای کوچک اما نزدیک به‌گروه همسرایان به شمار می‌روند. اهل محل در این مقطع، تنها دو نوبت گفتاری دارند که در تعقیب گفتار گویندهٔ پیشین می‌آید:

«**ابواللقلقه:** ... اینطور نیست همسایگان؟

اهل محل: البته، البته!» (Id : 37).

و همین‌طور:

«**ابواللقلقه**: ... دیگر به‌او اجازهٔ سکونت در این محله را نمی‌دهیم. دیگر نمی‌خواهیم!

اهل محل: نمی‌خواهیم!» (Id : 38).

در بند بعدی نیز، اگرچه در فهرست اشخاص بازی اشاره‌ای به‌حضور اهل محل نشده، این مجموعه در گردش گفتار سهیم هستند؛ در اینجا، ابواللقلقه که خشمش پس از دریافت رشوه فروکش کرده، می‌خواهد ماجرا را فیصله دهد:

«**ابواللقلقه:** ... چیزی به‌خاطرم رسید.

اهل محل: چه چیزی؟

ابواللقلقه: یادتان هست گفته بودم «قرار است عقد دختر بزرگ را بخوانم؟»

اهل محل: همین‌طوره!» (Id : 40).

همچنین، در ادامه، جایی که باتاق اسه به‌پیروی از ابواللقلقه، ازدواج مشتاق‌بی و قمری خانم را مورد قبول می‌خواند، بار دیگر، اهل محل در تأیید او با جملات «البته، البته!» به‌گردش گفت‌وگو وارد می‌شوند و همراهی می‌کنند (Ibid). چنانچه مشاهده می‌شود اهالی محل که کیستی و چیستی‌شان در نمایشنامه معلوم نشده است، همچون گروه همسرایان یا گویندگانی برخاسته از میان جمع به جریان گفتار وارد می‌شوند و آشکارا کیفیتی دایجتیک به‌روایت جاری می‌بخشند.

موازنهٔ روایت در دو نمایشنامهٔ *سرگذشت مرد خسیس* و *ازدواج شاعر*

منتج از آنچه پیش از این، ضمن مرور تفصیلی ابعاد میمتیک و دایجتیک روایت در دو نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس و ازدواج شاعر مطرح شد، جدول ۱ با عنوان موازنهٔ روایت دایجتیک و میمتیک، در جمع‌بندی و مقایسهٔ توازن روایت در این دو نمایشنامه و اینکه به‌طور نسبی، در هر یک از موارد، کفهٔ ترازو به‌کدام سمت سنگین‌تر بوده، ارائه می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

روایت میمتیک روایت دایجتیک	سرگذشت مرد خسیس	ازدواج شاعر
دیالوگ		
مونولوگ/سولی‌لوک		
کنش		
توصیف کنش		
بازنمایی شخصیت‌پردازانه		
تیپ‌سازی توصیفی		
صحنه‌پردازی بازنمایانه		
صحنه‌پردازی توصیفی		
تجسم بازنمایانهٔ مختصات فضایی-زمانی		
توصیف نقلی مختصات فضایی-زمانی		
غیبت نمایندگان گزارشگر		
حضور نمایندگان گزارشگر		

جدول ۱- موازنهٔ روایت میمتیک و روایت دایجتیک در سرگذشت مرد خسیس و ازدواج شاعر

۴. نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش جاری به‌عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای و تطبیقی با روش توصیفی-تحلیلی، با تمرکز بر روایت در نمایشنامه‌های سرگذشت مرد خسیس اثر آخوندزاده و ازدواج شاعر اثر ابراهیم شناسی در چارچوب روایت‌شناسی میمتیک و دایجتیک، پیش از هرچیز گواه قرابت نسبی هریک از این دو نمایشنامه با سنت‌های نمایشی دایجتیک و گفتمان روایی نقلی موجود در نمایش سنتی این دو کشور است که در سه بُعد پیرنگی، شخصیت‌پردازانه و مختصات فضایی-زمانی قابل ردیابی است؛ با وجود این، نسبت این نمایشنامه‌ها با قلمروی دایجتیک روایت متفاوت است. بر این اساس، تکامل پیرنگِ پیچیده‌ترِ سرگذشت مرد خسیس در پنج پرده، تکیه‌ای جدی بر تصادف به‌مثابهٔ عنصر پیش‌ران داشته که نقش نویسنده را در تحدید روند رخدادها یادآور می‌شود، حال آنکه محوریت موضوعی سادهٔ ازدواج شاعر و بسط آن در یک پرده، بستری هموار و یک‌دست برای شکل‌گیری زنجیرهٔ رخدادها فراهم آورده است. از سوی دیگر، شخصیت‌پردازی در سرگذشت مرد خسیس فاصله‌ای بسیار تا بازنمایی چندبُعدی پیکره‌هایی کنش‌مند، متمایز و واجد زبان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]
[DOI: 10.22034/12.48.65]

انحصاری دارد، اما کم‌وبیش از سطح تیپ‌سازی توصیفی فاصله گرفته است؛ حال آنکه اشخاص بازی در ازدواج شاعر به‌رغم برجسته‌تر بودن زبان نمایشی و کیفیات آن، نزدیکی آشکاری با بافت توصیفی تیپ‌ها در نمایش سنتی ترک دارند. همچنین مختصات فضایی و زمانی و پرداخت جزئی‌نگرانهٔ آن نیز در سرگذشت مرد خسیس بیشتر مورد توجه قرار گرفته، اگرچه رعایت پیوستگی زمانی و مکانی در ازدواج شاعر با توجه به‌امکانات میمتیک روایت با دقت بیشتری تحقق یافته است. درنهایت می‌توان گفت نمایشنامهٔ سرگذشت مرد خسیس فاصلهٔ بیشتری از گفتمان روایی سنتی و دایجتیک دارد، حال آنکه دقیقاً به همین دلیل، ظرفیت نمایشنامهٔ ازدواج شاعر در هم‌آمیزی داشته‌های دایجتیک و آورده‌های میمتیک برای دستیابی به یک شکل نمایشی بومی و تازه بیشتر به‌نظر می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها

[۱] Mimesis

[۲] Diegesis

[۳] Republic

[۴] Poetics

[۵] İbrahim Şinasi

[۶] Mü ge Ersan

[۷] Tü rkiye Tiyatro Yaz n nda Anlat ya Yönelim

[۸] Potolsky Matthew

[۹] مربوط به‌تقاضای خروسس از آگاممنون در باب آزادی دخترش.

[۱۰] Diegetic

[۱۱] Mimetic

[۱۲] Mixed

[۱۳] Dithyrambe- سرودهای روحانی و رقص‌هایی که در بزرگداشت دیونوسوس اجرا می‌شدند (براکت، ۱۳۹۶: ۶۰).

[۱۴] Gestures

[۱۵] Epic

[۱۶] بر طبق نظر افلاطون، هنرمندان از نقاش گرفته تا نمایشنامه‌نویس، آنچه را در جهان مجسم مشاهده می‌شود، تقلید می‌کنند که خود شبیهی ساخته شده از صورت ایده‌آل پدیده‌های مخلوق خداست؛ بنابراین تقلیدشان، سه مرحله از حقیقت دور است (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۰۵-۵۰۸).

[۱۷] Media

[۱۸] Object

[۱۹] Manner

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

[۲۰] Stereotypical

[۲۱] Narration

[۲۲] Irene de Jong

[۲۳] کمااینکه به‌دنبال گرایش به‌زیبایی‌شناسی میمتیک درام پس از رنسانس که سعی در تثبیت دیوار چهارم و تقلیل تعامل میان بازیگران و تماشاگران داشت، بسیاری از سنت‌های دایجتیک که پیش از آن مرسوم بود، کنار گذاشته و در نتیجه، کیفیت میمتیک درام غربی افزون شد، اما نمایشنامه‌نویسان مدرن بار دیگر روایت دایجتیک را ضمن شکستن دیوار چهارم، بازگرداندن راوی به صحنه و... به درام بازگرداندند.

[۲۴] از نمایش نو ژاپن گرفته تا قره‌گوز ترکی.

[۲۵] Percy Lubbock

[۲۶] لوباک (50-149 : 1957) به‌دنبال تبیین تمایزی قاطع میان نشان دادن یا دراماتیزه کردن رخدادها و گفتن یا توصیف رخدادها بود.

[۲۷] Rhapsode

[۲۸] Gé rard Genette

[۲۹] Gerald Prince

[۳۰] Marie-Laure Ryan

[۳۱] Robert Scholes and James Kellogg

[۳۲] Wolf Schmid

[۳۳] Seymour Chatman

[۳۴] Mieke Bal

[۳۵] Manfred Pfister

[۳۶] Monika Fludernik

[۳۷] Performative

[۳۸] Protagonist

[۳۹] بیضایی (۱۳۸۷: ۲-۸۱) نقالی را نمایشی تک‌بازیگر در نظر می‌گیرد که اجراگران آن بازیگر-نقال‌ها هستند. همچنین، جنتی‌عطایی (۱۳۳۳: ۵۳) نقال را هنرپیشه‌ای زبردست می‌نامد و فنائیان (۱۳۸٦: ٦) نیز او را بازیگری ورزیده، خوش‌ذوق و تنها تلقی می‌کند.

[۴۰] همچنین، از سدهٔ ۱۲ ق.، گرایشی نو در قالب هم‌آمیزی نقالی و نقاشی پدید آمد که کیفیت میمتیک آن، به‌مراتب بیشتر بود و به پرده‌خوانی مشهور شد (آژند، ۱۳۹۵: ۳۶۱).

[۴۱] در مورد خاستگاه‌های تاریخی تعزیه و آیین‌های سوگ پیش از اسلام، نک. آژند، یعقوب (۱۳۸۸). نمایش در دورهٔ صفوی (چاپ دوم). تهران: فرهنگستان هنر.

[۴۲] Sir Lewis Pelly

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

[۴۳] ستاری (۱۳۸۷: ۱۳۸)، این فرهنگ شنیداری غالب را ناشی از منزلت جادویی کلام به‌عنوان سحر حلال می‌داند که از قصه‌های شهرزاد تا اعجاز قرآن گسترده است.

[۴۴] کمااینکه تماشاگر پیشاپیش با تیپ‌های تقلید از حاجی و بقال تا سیاه و ماست‌دزد و شبیه‌خوانان تعزیه از اولیا تا اشقیا آشناست، سرنوشت آن‌ها را می‌داند و بلافاصله هر یک را به‌مدد بیان، بدن، حرکات، رنگ لباس یا صورت و مانند آن از یکدیگر باز می‌شناسد.

[۴۵]Meddahl k

[۴۶]Kukla

[۴۷]Karagöz

[۴۸]Ortaoyunu

[۴۹] آکی (10 : 1989) به‌رغم نقش پررنگ تقلید، نقالی را به جای نمایش تک‌بازیگر به داستان سخنگو تشبیه کرده است. همچنین، آند (: 1969 68) نقالی را در امتداد قره‌گوز و اُرتااُیونو قرار داده و با تمرکز بر عنصر تقلید و شخصیت‌پردازی، آن را به‌مثابهٔ نمایشی تک‌شخصیتی، یکی از انواع نمایش‌های سنتی ترک در نظر گرفته‌است. نوتکو (64 : 1978) نیز اجراگری نقال‌ها را بیش از صرف روایتگری، به بازیگری نزدیک بر شمرده است.

[۵۰]Metin And

[۵۱]Geleneksel Tü rk Tiyatrosu

[۵۲] نمونهٔ آن، بازی کلامی حاجیواد و قره‌گوز در نمایش قره‌گوز، پیشه‌کار و کاووکلو در اُرتااُیونو و پیر و ایبیش در نمایش عروسکی است.

[۵۳] این کمدی، به‌زبان ترکی، در سال ۱۸۵۳ نوشته شده و برگردان فارسی آن با ترجمهٔ میرزا جعفر قراچه‌داغی، در سال ۱۸۷۴ در مجموعهٔ تمثیلات منتشر شده‌است (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۴).

[۵۴] پرده

[۵۵] همچنین، امجد (۱۳۷۸: ٤٤) به نقل از بیضایی در گفت‌وگویی حضوری می‌نویسد: «در تئاترهای عامیانه‌ای که در تماشاخانه‌های تفلیس اجرا می‌شده، آوردن حیوانات نظیر اسب روی صحنه امری عادی بوده‌است».

[۵۶]Monologue

[۵۷]Soliloquy

[۵۸]Turns

[۵۹] نسخهٔ چاپی این کمدی تک‌پرده‌ای در قالب کتاب، متعلق به‌سال ۱۸۶۰ بوده و در ابتدای آن، این توضیح نوشته شده که «این نمایشنامه در دو فصل [پرده] در تاریخ ۱۲۷۵ ق. [۱۸۵۹] برای اجرای تئاتری تنظیم و سپس، لزوم حذف فصل نخست آن احساس شده است.» (: Şinasi, 1959 6-7).

[۶۰]Mü Ştak Bey

[۶۱]Kumru Han m

[۶۲]Ziba Dudu

[۶۳]Habbe Kad n

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

[۶۴] Sakine Han m

[۶۵] Batak Ese

[۶۶] Atak Köse

[۶۷] Ebü llaklaka

[۶۸] Hikmet Efendi

[۶۹] قطعهٔ موسیقی مذکور، به‌طورکامل نت‌نویسی شده و ترانه نیز مقارن با بخش‌های گوناگون آن قرار گرفته‌است (Şinasi, 1959 : 31-3).

[۷۰] «بی» بیشتر برای تجددطلبان فرنگی‌مآب و «افندی» برای روشنفکران ملی‌گرا به کار می‌رفته است.

کتاب‌نامه

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). نمایش در دورهٔ قاجار. تهران: مولی.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۴۹). تمثیلات. ترجمهٔ محمدجعفر قراچه‌داغی، تهران: اندیشه.

ارسطو (۱۳۴۳). فن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

افلاطون (۱۳۵۳). جمهوری. ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوشه.

امجد، حمید (۱۳۷۸). تئاتر قرن سیزدهم (چاپ سوم). تهران: نیلا.

براکت، اسکار گ (۱۳۹۶). تاریخ تئاتر جهان. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور (جلد ۱) (چاپ نهم). تهران: مروارید.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). نمایش در ایران (چاپ ششم). تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جنتی‌عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). بنیاد نمایشی در ایران. تهران: صفی علیشاه.

ستاری، جلال (۱۳۸۷). زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران. تهران: مرکز.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

شیرژیان، فریده (۱۳۸۰). جایگاه نمایش سنتی در تئاتر ایران. تهران: آن.

فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۶). هنر نمایش در ایران (تا سال ۱۳۵۷). تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). نظریه و تحلیل درام. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

محبی، پرستو (۱۳۹۸). روایت‌شناسی درام: نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران. تهران: جام زرین.

محبی، پرستو و محمدباقر قهرمانی و بهروز محمودی‌بختیاری. (۱۳۹۵). شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجتیک. هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۱(۲)، ۲۴-۱۵.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). ادبیات نمایشی در ایران: نخستین کوشش‌ها تا دورهٔ قاجار (جلد اول). تهران: توس.

Ak , Niyazi (1989). *Türk Tiyatro Edebiyat Tarihi I*: *Başlang çtan Cumhuriyet Devrine Kadar*. İstanbul : Dergah.

And, Metin (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*: *Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara : Bilgi Yay nevi.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

Alber, jan; Fludernik, Monika (2010). *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University.

Bal, Mieke (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 4th Edition. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto.

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University.

Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University.

Ersan, Müge (2019). "Türkiye Tiyatro Yazınında Anlatıya Yönelim". *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.

Fludernik, Monika (1996). *Towards a Natural Narratology*. London and New York: Routledge.

Fludernik, Monika (2000). "Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization". *Style*, Vol. 34(2), 274-292.

Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Translated by Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik, London and New York: Routledge.

Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University.

Genette, Gerard (1992). *The Architext: An Introduction*. Translated by Jane E. Lewin, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California.

de Jong, Irene J. F..(1989). *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. 2nd Edition. Amsterdam: B. R. Grüner Publishing Company.

Kudret, Cevdet. (1973). *Ortaoyunu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kudret, Cevdet. (2004). *Karagöz*. 1. Cilt.. 2. Bask. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lubbock, Percy. (1957). *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.

Nutku, Özdemir. (1978). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Potolsky, Matthew. (2006). *Mimesis*. London and New York: Routledge.

Prince, Gerald. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York and Amsterdam: Mouton Publishers.

Puchner, Martin. (2002). *Stage Fright: Modernism, Anti- Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]

Richardson, Brian. (1988). Point of View in Drama : Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, Vol. 22(3), 193-214.

Richardson, Brian. (2001). Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History*, Vol. 32(3), 681-694.

Ryan, Marie-Laure. (1992). "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors", *Style*, Vol. 26(3), 368-387.

Schmid, Wolf (2010). *Narratology*: *An Introduction*. Translated by Alexander Starritt, Berlin and New York : Walter de Gruyter.

Scholes, Robert; Phelan, James; Kellogg, Robert. (2006). *The Nature of Narrative*. Oxford and New York : Oxford University.

Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul : Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Şinasi, İbrahim (1959). *Şair Evlenmesi*. Hazırlayan Cevdet Kudret. İstanbul : Yeditepe Yayınları .

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

[DOI: 10.22034/12.48.65]