

واکاوی مولفه های دراماتیک در اشعار م.امید با تاکید بر شعر کتیبه^۱

فرزاد تقی لر

دانشجوی دکترای هنر های اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز و عضو هیات علمی دانشگاه نبی اکرم (ص) تبریز

چکیده

در طبقه بندی ارسطو از انواع ادبی، با سه نوع ادبی اپیک، لیریک و دراماتیک مواجه می شویم که اگر همین مبنای مطالعه در ایران باشد با اولویت بندی به لحاظ کمی ادبیات غنایی و حماسی در جایگاههای اول و دوم قرار گرفته و با هیچ متن دراماتیک هم مواجه نمی شویم. تحقق درام در یونان رابطه مستقیم با فلسفه و مکاشفه فلاسفه در قالب دیالوگ داشته و حاصل نگره دموکراتیک در عصر آتیک است. سیطره هزاران ساله نظام پادشاهی و غالبیت تک گویی بر هر گونه گفتگو و عدم وجود فلسفه و ارجحیت جهان بینی حکمی در ایران سبب اصلی عدم تحقق اینگونه ادبی شد که بایست فراتر از متن ادبی به رویارویی بلامنازع با مخاطب پیرو سرگرمی و آگاهی میرسید که همیشه حساسیت حکام را برتابیده و شاهد این مدعا انواع نمایشواره هایی نظیر کوسه برنشین- سیاه بازی و ... است که از قبل و پس از اسلام به هیچ عنوان مورد حمایت دربار نبوده و یا مصادره به نفع شده و گاه بهمین دلیل از حمایت نخبگان نیز مغفول مانده اند. پژوهش پیرامون میراث ادبی مان نشان میدهد که در قصه پردازی و ... شعرا توجه عمیقی به تاثیر اینگونه ظرفیتهای نمایشی داشته و شعرشان را بر بستر چنین قابلیتیی گسترده اند. در تحقیقات به خصوص آنجا که سخن از اقتباس است به وفور جنبه های نمایشی اشعار مختلف مورد بررسی قرار گرفته اند. تحقیق پیش رو سعی در واکاوی چنین ظرفیتی در شعر نو معاصر با توجه به سبک ها و شیوه های نمایشی مدرن و موقعیت نمایشی داشته و برای مطالعه دقیقتر مورد چند شعر م.امید را مورد تفحص قرار داده تا گشایشی باشد بر تحلیل کاربردی شعر نو تا با رویکردی اجرایی نمایشهایی برآمده از فرهنگ اصیل ایرانی را بر صحنه های جهانی بنشانند. روش تحقیق کتابخانه ای، تحلیلی است.

واژه های کلیدی: م. امید، درام، موقعیت نمایشی، کتیبه، گفتگو.

^۱ داوری و گزینش توسط کنگره بین المللی زبان و ادبیات مشهد

مقدمه:

سابقه انواع ادبی مثل قالب علوم ادبی به آرای ارسطویی و هوراس میرسد. بطور کلی میتوان گفت انواع عمده ادبی در نزد قدمای غرب عبارت بود از: ادبیات حماسی - ادبیات غنایی و ادبیات نمایشی که خود بر دو گونه تراژدی و کمدی استوار است. ارنست بووه در کتاب خود به نام " شعر غنایی، حماسی و نمایشی، قانونی در تطور ادبی" به بحث در انواع ادبی می پردازد و معتقد است که نوع غنایی مربوط به دوران جوانی تاریخ فکری بشری و نوع حماسی مربوط به دوره مردمی و نوع دراماتیک آن مربوط به دوران پختگی جوامع بشری است. باید توجه داشت تقسیم بندی غربیان که مبتنی بر فن شعر ارسطو است، بیشتر متضمن بار معنایی است و از اینرو جهانی است، یعنی در همه جا کم و بیش صدق میکند؛ اما در ادبیات فارسی بحث انواع ادبی دو شاخه دارد: الف / محتوا و عوامل درونی ادبیات فارسی و اصطلاحا موضوع و ماده ادب فارسی، شکل درونی - ب / بحث در شکل و صورت ادبیات فارسی، شعر و تحول قالبهای گوناگون آن از دید سنتی، شکل بیرونی. در واقع تقسیم بندی در ایران بیشتر صوری بوده است، مثلا شعر به اصطلاح رنه ولک از روی شکل بیرونی به غزل، قصیده و قطعه رباعی تقسیم شده است. شکل درونی و شکل بیرونی دو اصطلاح مهمی است که رنه ولک و استین وارن در کتاب معروف خود " تئوری ادبیات" وضع کرده اند. شکل بیرونی، اوزان و قافیه و بطور کلی ساختمان بیرونی اثر را شامل میشود و شکل درونی نقطه نظر، قصد گوینده، لحن اثر و از این قبیل است. چنانکه اشاره شد برخی از انواع مبتنی بر شکل بیرونی و برخی دیگر مبتنی بر شکل درونی هستند. تقسیم قدیمی انواع، سه نوع اصلی حماسی، غنایی و نمایشی را شامل میشود یعنی شکل درونی اثر. در ادبیات کلاسیک و کهن ایران غزل در صدر بود، حماسه در درجه دوم اهمیت قرار داشت و از ادبیات نمایشی هم اصلا خبری نبود. همانطور که در مقدمه ذکر شد عمده ترین دلیل آن نبود فلسفه و دموکراسی در جامعه ایرانی و همچنین تفاوت عمده در باورهای دینی و اساطیری بود که اجازه هیچ نوع تجسم و تجسیدی به دستگاه خدایی را نمیداد و اساسا مطلق نگری سیاه و سپید شر و خیر اندیشانه بر هر نوع نگره خاکستری در خلق آدمها و قهرمانان تفوق داشت و همین امر مسائل، مصادیق و مباحث را از همان آغاز پیش از طرح دچار پیش شرط های بازدارنده و تعیین کننده میکرد. البته همین مسئله پس از ورود اسلام به ایران و مواضع این دین جدید در قبال هنر و بالاحص هنرهای تصویری و موسیقی و شعر و غیره این مرزبندی و ترسیم خطوط قرمز را تشدید و تقریبا قرنها باعث عدم تحقق چنین هنری شد تا جاییکه نه در میان درباریان و نه نخبگان و نه آحاد جامعه هیچ تلقی، رغبت و برداشتی از رویکردهای نمایشی دیده و تجربه نشد و دلیل این مدعا خیز ارزشمند شیخ الرئیس ابوعلی سینا بسمت ترجمه فن شعر ارسطو بود که حتی در انتقال ذره ای از مفاهیمی نظیر تراژدی و کمدی موفق نبود و حتی شاید دچار کج فهمی نیز بود. شاید در خلال هزار سال تنها تعزیه یا شبیه خوانی در کنار پرده خوانی و نقالی تنها شیوه های نمایشی قلمداد میشدند که آنها نیز در خدمت مقاصد مذهبی و حکومتی بودند و صرف جنبه ها و کارکردهای حرفه ای نمایشی آن مد نظر نبوده و جایی از اعتنا را نیز در بر نداشت؛ اما با توجه به اینکه عنصر قصه و یا داستان که با طرح مشخص به زعم ارسطو جزو اجزاء شش گانه درام قلمداد میگردد در بردارنده شخصیت نمایشی، مکان و زمان و ... است و تاثیرگذارترین بخش در القاء مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، آموزشی و... است و همچنین از قدیم الایام نیز در کتب دینی ادیان ابراهیمی و غیر ابراهیمی به عنوان ابزار بسیار کارآمدی در انتقال مفاهیم مورد نظر الهی و انسانی بکار میرفت، شعرا نیز در قبول چنین تاثیری در القاء بسیاری از دغدغه های ذهنی شان به این عنصر مراجعه و مضامین عرفانی، حکمی، اخلاقی و ... خود را در لفافه قصه پیچیده و ارائه نمودند که مصداق آن در شعر فارسی محدود به یکی دو نفر نیست و اظهر من الشمس است. از افسانه ها و داستانهای اساطیری فردوسی در شاهنامه گرفته تا قصه های عمیق و تامل برانگیز مولانا در مثنوی، عطار در منطق الطیر تا نظامی در خمسه و دیگران. همه اینها زمانی بود که گونه های ادبی مدرن تر نظیر داستان نویسی و نمایشنامه نویسی هنوز محقق نشده بودند و شاید رسالت سنگین این گونه های ادبی بر گرده شعر فارسی بود و یا بهتر که بگوییم جای خالی چنین گونه ارزشمندی را شعر پر مینمود؛ اما در مقاله مطروحه سخن از آن بخش از شعر فارسی است که درست در زمان نوآوری های ادبی به همراه به بار نشستن انقلاب مشروطه خود نمایی کرد؛ یعنی همچنان که محمد علی جمالزاده پلی مدرن شد بین گذار از قصه سنتی به داستان اجتماعی با قابلیت های روانشناختی که با صادق هدایت و امثالهم داستان نویسی ایران را متحول

ساخت، حسن مقدم و کمال شهرزاد نیز بطور جدی و مداوم در ادامه فعالیت‌های آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی نمایشنامه، این گونه نو ادبی را پایه گذاری کردند و همچون نیما که در قبولاندن شعر نو به جامعه ادبی ایران رنج‌ها برد، رشادتها کرده و ادبیات ایران را وارد برهه جدیدی از مناسبات خود کردند. قابل تامل است که دیگر روی آوردن شعری نظیر شاملو، اخوان، نیما، سپهری، رحمانی، بهبهانی، فرخزاد و ... دیگران به قابلیت‌های نمایشی و تصویری اشعار به تاسی از پیشینیان خود نظیر حافظ و مولوی و ... از سر نقصان و بطنی نبود آنچنانکه دکتر شفیعی کدکنی در صور خیال در شعر فارسی خود در حداقل ترین مواجهه تصویری اشعار را می‌کاود و زمینه‌ای را در راستای تحلیل تصویری اشعار پیش روی خواننده‌ای قرار میدهد، بلکه این بار شعرا با رهایی از قیودات عروض و فاعلاتن فاعلات به آسیب‌شناسی دست باز اجتماعی، سیاسی و ... روی آوردند و طبعاً در جهت هر چه مبسوط و مردمی شدن زمینه‌های درونی و بیرونی شعر نه ناگزیر و ناخودآگاه که آگاهانه و در مقام اختیاری اندیشمندانه به تقویت وجوه روایی، تصویری و نمایشی اشعارشان نمودند تا رویدادهای طرح شده عاشقانه، سیاسی، اجتماعی و انسانی را ماندگارتر و نقش‌پذیرتر در اذهانی که دیگر با گونه‌های مدرن‌تر موانست دارند بنشانند و حتی در این راستا و پیشروی بسمت ایسم‌های قرن بیستمی درآمیختگی آگاهانه‌ای بین مضامین اجتماعی، سیاسی، عاشقانه و فرم‌های غنایی و حماسی و نمایشی بوجود آوردند که منتج به شاهکارهایی نظیر آرش کمانگیر کسرابی، آبی-خاکستری، سیاه حمید مصدق، پریای شاملو، کتیبه اخوان، نغمه روسپی سیمین بهبهانی و ... شد؛ اما در مجموعه مقالات، رساله‌ها و کتب تالیفی که در راستای بررسی وجوه دراماتیک اشعار کهن شکل گرفته‌اند بواسطه نزدیکی هر چه بیشترشان بسمت قصه‌پردازی‌های سنتی و فرصت و مجال گسترده شاعر و خواننده در تعقیب و ادامه افسانه‌ها و قصه‌های بسیط‌گاه بطوری ضمنی با همان ساختار متعارف نمایش که در فن شعر مطرح است مواجه می‌شویم که بدان خواهیم پرداخت، اما در اشعار نو مدرن به جز برخی از اشعار، بیشتر با طرح موقعیت و یا برشی از یک رویداد و یا حالت انسانی مواجهیم که خود آگاه یا ناخود آگاه قرابت عجیبی با شیوه‌های مدرن‌تر نمایشی نظیر تئاتر مینی مال، تئاتر پرفرمنس و ... دارد و در مقاله جاری بیشتر این قرابت مد نظر است و با توجه به هم‌پوشانی مجموعه اشعار یک شاعر با مقصد مقاله هم به لحاظ کیفی و هم کمی برخی از اشعار اخوان ثالث (م.امید) را برگزیدیم و از مجرای آن به بحث پیش رو ورود نمودیم تا بلکه بایی باشد مفید از بابت علاقمندان برای نیل به تحلیل اشعار شعری دیگر شعر نو که مغفول مانده‌اند و با تحلیل تصویری و نمایشی شان ای بسا آثار ماندگاری را در عرصه هنرهای نمایشی رقم بزنند و فرهنگ دیرین و آموزه‌های انسانی مان را در وانفسای آشوب زده قرن بر چکاد قله‌های رفیع نوع دوستانه بشری بنشانند. آنچنانکه دکتر غریب پور با داستان شمس و مولانا و اسطوره رستم و سهراب کرد و پری صابری هفت شهر عشق و شمس پرنده را خوانشی روزآمد کرد و علی حاتمی با حکایت‌های شیرین و عمیق مثنوی مولوی و بهرام بیضایی با اسطوره آرش و اژدهاک بسیار پیش‌تر از پائولو کوئیلو‌ها این مصادیق جهانشمول را از پستوها بیرون کشیده و در زیر نور چراغ تفحص قرار دادند.

الف - ادبیات نمایشی و عناصر آن:

درام گونه‌ای ادبی در باب آدمی و سرنوشت اوست. ارسطو در فن شعر خود، یکی از انواع مهم ادبی را ادبیات دراماتیک یا نمایشی دانسته است. کلمه درام، از واژه دراما بمعنای عمل نمایشی گرفته شده است که در تحلیل اشعار بیشتر این وجه تعریف مد نظر خواهد بود. ارسطو می‌گوید درام یعنی نمایش و هنر کارش درام است. او با بینشی فلسفی و منطقی به تعریف هنر می‌پردازد و آن را محاکات یا تقلیدی واقعی از طبیعت میداند. او درام را هنری میداند که در آن اعمال و کردار اشخاصی را تقلید میکنند که در حال عمل و حرکت هستند و این حرکت بمنزله پیش‌روی بسوی تغییر و تحول است. خاستگاه ادبیات دراماتیک یا نمایشی یونان در آثار اشیل، سوفوکل و اوری پیداست. میان ادبیات نمایشی و سایر انواع ادبی تفاوت فاحشی وجود دارد. نمایشنامه اثری ادبی صرفاً برای مطالعه نیست، بلکه سه بعدی است. گونه‌ای از ادبیات را در خود نهفته دارد که در برابر چشمان ما راه می‌رود و سخن می‌گوید. نمایشنامه نوشته نمی‌شود تا خواننده به باری قدرت تخیلش تصاویر، اصوات و کنش‌ها را کشف کند، بلکه متن باید روی صحنه به تصویر و صوت و عمل برگردانده شود. (۱) به همین خاطر است که می‌گویند

نمایشنامه اساسا هنری ناتمام است و تنها زمانی تکامل حقیقی آنرا میبینیم که بر صحنه اجرا شود، یعنی نمایشنامه در نمایش کامل میشود. درام باید به کمک عناصر تاجر برانگیز و بواسطه واقعیت های انسانی شور و هیجان فشرده نمایشی را برانگیزد. در یونان و در ادب قدیم اروپا، نمایشنامه بیشتر منظوم و حتی میتوان گفت تا رنسانس و حتی شکسپیر بدین صورت و یا نهایتا آمیخته ای از نثر و نظم بود، چنانکه ادبیات ما هم منظوم بوده است، اما صرف نگارش آثار ادبی به نظم آنرا در رده ادبیات نمایشی قرار نمیدهد و این نوع از ادبیات دارای ملاحظات، عناصر و ویژگی هایی است که ادبیات ایران بطور مستقیم و مستقل فاقد آن بود که بدان خواهیم پرداخت. درام گزینش دراماتیک ترین بخش های زندگی است. با اینکه خاستگاه نمایش در تمامی تمدنها آیین ها و رسوم مذهبی است اما تحولی که در آیین ها و سرود خوانی های مذهبی یونان منتج به شکل گیری گونه ادبی مستقل بنام درام با دو زیر شاخه تراژدی و کمدی میشود در هیچ تمدن دیگری روی نمیدهد. همانطور که قبلا هم ذکر شد اغلب محققان و مورخان تاریخ تئاتر در این نکته اتفاق نظر دارند که ظهور دموکراسی در قرن پنجم قبل از میلاد و وضع خوب سیاسی و اجتماعی تقریبا همگانی مردم آن در این دوره، زمینه مساعدی را برای پیدایش و رشد هنر بویژه تئاتر فراهم آورد. تراژدی بعنوان کامل ترین و مهمترین زیر شاخه درام بنا به نظر ارسطو که از دیرتارمب ها بوجود آمده رفته رفته شکل اجرایی ویژه ای پیدا میکند. ارسطو در بوطیقا چنین مینویسد: هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد که چگونگی آنرا معین سازد. این شش جزء از این قرارند؛ افسانه مضمون - آواز - گفتار - فکر - کردار و منظره نمایش. از این شش جزء دو جزء از وسایل تقلید است، یک جزء از طریقه های تقلید و سه جزء دیگر از موضوعات مورد تقلید و جز این شش جزء دیگر هیچ نیست. (۲) همچنین نباید فراموش کرد که تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای اندازه ای معلوم و معین، بوسیله کلامی به انواع زینت ها آراسته و این تقلید و محاکات به وسیله کردار اشخاص تمام میشود نه اینکه بواسطه نقل روایت انجام پذیرد - آنچه آن در حماسه و نمایشهای برآمده از آن نظیر تعزیه یا نقالی روی میدهد و همین امر این نمایش ها را در رده تئاتر قرار نمیدهد - و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد. همچنین چه تراژدی و چه کمدی دارای ساختمانی است که مشخصا بدان شناسنامه یونانی می بخشد؛ پرولوگ که مقدمه پیش آغازین داستان است. پارادوس که با ورود همسرایان توام است. پاراباسیس، اپی زود و استاسیمون که نخستین همسرایان در گامی بسوی تماشاگر و قصه های فرعی در خدمت طرح اصلی و سرود خوانی های مابین اپی زود هاست. کریکا که مقدمه ای بر خروج همسرایان و اگزودوس که خروج همسرایان و اپیلوگ نتایج حاصله از درام میباشد. تقریبا تا بطور اعم تا آغاز قرن بیستم و بطور اخص تا به امروز درام دارای ساختاری است که برگرفته از آراء شاخص یونانی است که بنا به طرح نخستین آن در قالب نظریه در فن شعر ارسطو به ساختار خطی ارسطویی مشهور است و تقریبا یکی از شاخصه های اصلی تحلیل آثار شعرای ادبیات ایران در ظرفیت سنجی نمایشی است و ترتیب آن بدین صورت است؛ مقدمه که زمینه چینی برای معرفی شخصیتها، مکان و زمان نمایشنامه است. آشفتگی که در آن بحران اولیه داستان با نزاع، کشف حقیقت و یا اتخاذ تصمیمی حیاتی صورت می پذیرد. ستیز که توام با گره افکنی است که دارای دو وجه درونی و بیرونی است. وجه بیرونی آن شامل کشمکش بین نویسنده و مخاطب - نویسنده با شخصیتها است و وجه درونی آن دارای دو جنبه صوری و ماهوی است که بخش صوری آن مبتنی بر طرح و کاراکتر است و بخش ماهوی آن در شکل قوی تصاعدی و پیش بینی شده و در شکل ضعیف ساکن و جهنده است. سپس با بحران اصلی مواجه میشویم که آخرین نزاع قدرتمند بین آنتاگونیست (ضد قهرمان) با پروتاگونیست (قهرمان) میباشد که داستان را به نقطه اوج رهنمون میسازد که در آن یکی از طرفین بر دیگری برتری می یابد و سرآخر گره گشایی و نتیجه گیری است که میتواند در قالب طرح باز یا بسته منوط بر جهان بینی نویسنده ارائه گردد. همچنین نمایش دارای وحدتی سه گانه در بعد مکان و زمان موضوع بوده و تابع تقدیر و نقص تراژیک (هامارتیا) و یا از حد گذشتن قهرمان (هوبریس) میباشد. البته تمامی اینها عناصر مختص تئاتر اول است که از زمان یونان باستان تا قرن بیستم را در برمیگیرد و با توجه به رویکردهای نوین تئاتری در نیمه دوم قرن بیستم و قرن بیست و یکم که تئاتر دوم و سوم را شکل میدهد با فاصله گرفتن از تئاتر دیالوگ محور و تحقق شیوه های نوین نظیر تئاتر بی چیز گروتوفسکی - تئاتر نان و عروسک پیتر شومان - تئاتر خشونت آرتو - تئاتر بیومکانیک میر هولد - تئاتر فاصله گذاری برشت - تئاتر قانون گذاری آگوستو بوال - تئاتر

حرکت یوجینوباربا- تئاتر مینیمال و پرفورمنس و ... تشخیص جنبه های نمایشی صرفا مبتنی بر داستان و گفتگو نیست و میتواند فقط در بردارنده موقعیتی نمایشی با هدف و چارچوبی مشخص و تصویری باشد که موضوع بحث ما در شعر نو و بخصوص تحلیل اشعار م. امید است.

ب- شعر نو قالبهای آن:

نهضت مشروطه خواهان ایران در چهاردهم هزار و دویست و هشتاد و پنج شمسی به ثمر رسید. استقرار مشروطه خواهان تأثیری عظیم بر ادبیات فارسی نهاد و منشاء تغییر و تحولات بیشماری گشت. میتوان گفت در آستانه عصر مشروطیت، عصر نوزایی نثر فارسی فرا میرسد. زبان نوشتاری فارسی از کلمات ملال آور و هنر نمایشیهای کاذب قلمی منشیان دیوانی خلاصی می یابد و نهضت ساده نویسی با نهضت آزادی خواهی توأم گشته و در کنار یکدیگر به ثمر می نشینند. در این اثنا نیما با ظهور خویش و چاپ منظومه بلند افسانه اش در روزنامه قرن بیستم میرزاده عشقی در محافل و انجمن های ادبی غوغایی به راه انداخت و گر چه عده ای از فضلاء را برآشفته، اما شماری از شاعران جوان را سخت تحت تأثیر قرار داد. وی در نامه ای به میرزاده عشقی نوشت: افسانه و قطعات دیگر من بیرق های موج انقلاب شعر فارسی هستند. به همان اندازه که امروز آنها را استهزاء میکنند آینده آنها را دوست خواهند داشت ... بیرق های من همیشه افراشته و سالم و سرنگون نشدنی است. به آنها باید نگاه کرد و طرح نو را در صورت آنها تجسس کرد. (۳) با اینکه نیما بسیار سختی کشید و مجادله کرد که انعکاسی از این مقاومت را در مردی بود مردستان اخوان ثالث درج شده است، اما سالها بعد همانطور که گفته بود افسانه را بعنوان مانیفست شعر نو نیمایی جا انداخت. در نظم و نثر به خصوص در نظم فارسی عواطف میهن پرستانه و ناسیونالیستی جلوه گر شد، شاعر و نویسنده این دوران، فرد متفکری است از اجتماع سرزمین خود که دیگر به حادثه و خبر ها و بند وبست های سیاسی بی اعتنا نیست. دیگر مقاله و کتاب برای تفنن و شعر برای سرگرمی و مجیز و لب و خال و ابروی یار و القاء مضامین صرفا عرفانی گفته نمیشود و بار روشنگرانه، تحلیل گر و آگاهی بخش دارد. گویندگان و نویسندگان این دوره، خواهی نخواهی در پی یافتن راه های نو و مضامین تازه هستند و در میانه همین کاوش است که شعر با آسیب شناسی های جامعه شناختی و سیاسی و ... هدفمندانه از قابلیت های دیگر انواع ادبی نیز جهت تأثیر و القاء شفافیت هر چه روشنتر و بیشتر مدد می جوید و کفه شعر نیمایی سنگین تر شده و ادب فارسی راه آینده خود را باز می یابد. (۴) با ظهور نیما در عرصه شعر و تحولی که پدید آمد، اصطلاح شعر نو در برابر مجموع قالبهای شعر کهن فارسی قرار گرفت. این اصطلاح بیانگر شعری است که بدون رعایت اوزان شعر کهن فارسی و با مضامین تازه و شیوه ارائه نو که نمونه اش را در شعر م.امید به بحث خواهیم نشست سروده میشود. شعر نو نه تنها از لحاظ قالب و محتوا بلکه از حیث بافت زبان و نحوه بیان و نیز به سبب ساختمان خاص خود با شعر قدیم تفاوت دارد. محمد حقوقی اصول و مبنای شعر نیمایی را چنین میداند که دارای اصل کوتاه و بلندی مصرع هاست. بدین معنی که اوزان شعر نو گرای امروز بر اساس اوزان شعر قدیم فارسی است جز اینکه در شعر نو تساوی طولی مصرع ها شرط نیست و به اقتضای معنی و مفهوم کلام کوتاه و بلند میشود؛ بنابراین اگر نیما به لزوم شکستن مصرع ها پی برد که به عواملی چند بستگی داشت و مهمترین آنها عوامل کمی آن بود که از دو نظر باید مورد توجه قرار گیرد؛ الف: وقتی مفهومی به کلمات کمتری از قالب مصرع احتیاج دارد که در این صورت شاعر مجبور خواهد بود که مصرع را با کلمات زائد و حشو بینبارد. ب: وقتی که مفهومی به کلمات بیشتری از قالب مصرع نیاز دارد در این صورت شاعر مجبور است که مفهوم اضافی را در مصرع بعدی بیاورد. اصل کوتاهی و بلندی مصرع ها اگر چه اولین و سهل ترین اصلی بود که شاعران را به پیروی راه نیما به شعر نو جلب کرد ولی تا امروز بیش از چند شاعر نوپرداز نمانده اند که دقیقا و به صورت صحیح به این اصل پایبند مانده باشند. احمد شاملو در سفرهای اولیه خود به رعایت این اصل اعتقاد داشت ولی بعدها به وزنی آهنگین روی آورد. فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و م.آزاد نیز اگر چه برخی از شعرهایشان متضمن وزن صحیح نیمایی است، اما رعایت دقیق آنرا لازم ندانستند. بطور خلاصه میتوان گفت که شعر نوامروز یا دارای وزن نیمایی است مانند اشعار اخوان ثالث (م.امید) که مبحث اصلی ماست یا دارای وزن حسی است نظیر برخی از اشعار م.آزاد یا وزن آهنگین همچون برخی شعرهای شاملو و یا بی وزن هستند مانند اشعار احمد رضا احمدی. شعر نو حاصل آزادی تخیل و رهایی ذهن هاست که قراردادهای شعر کهن را نمی پذیرد. شعر نو شعر خیال و تصویر

است، اصلی که بیش از هر چیز شعریت یک شعر به اعتبار آن مشخص میشود. شعر نو شعر هماهنگی، تناسب، وحدت کلمه و سطر و بندهاست و تنها شاعرانی که دارای ذهنیتی متشکل هستند به ایجاد این فضا توفیق می یابند. زبان شعر نو متفاوت از زبان شعر کهن زبان معمول است که یکی از هم راستایی های آن با ادبیات دراماتیک است. این زبان به حذف ادات تشبیه و تعلیل و ... توجه دارد و در دستور زبان دخالت می نماید و در پنج قالب ترکیب بند، چارپاره، سپید یا بی وزن، موج نو و نیمایی خود را مینمایاند. قالب اول که بیشتر مورد استفاده شعری مثل دکتر خانلری و توللی بوده است. از چارپاره فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور بهره برده اند. شاخصه شعر سپید شاملو شعر موج نو احمد رضا احمدی است؛ اما بهترین و اصلی ترین قالب شعر نوگرایی امروز شعر نیمایی است که با قطعه غراب از نیما آغاز شد و شاعرانی چون منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی راه او را ادامه دادند و سپس نصرت رحمانی، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسری، محمد زهری، نادر نادرپور و بویژه شاملو و اخوان ثالث و سپهری و آتشی و ... جلوه های مختلفی به آن بخشیدند. به هر حال آنچه مورد توجه مقاله مذکور است اشعار م.امید است که جزو سنت گرایان است که می خواهد بین سبک خراسانی و شعر نو نیمایی و بقول خودش بین خراسان و مازندران پل بزند. زبان او سنت گرا و کلاسیک است اما دید نیمایی را درک کرده و شعر آزاد را پذیرفته است.

ج- م. امید و بازتاب ریختاری اندیشه در اشعارش:

مهدی اخوان ثالث با تخلص (م.امید) شاعر و موسیقی پژوه ایرانی و اهل خراسان است که در سال ۱۳۰۷ شمسی متولد و در سن ۶۲ سالگی در سال ۱۳۶۹ شمسی دار فانی را وداع گفت. وی در شعر کلاسیک ایران توانمند بود ولی به شعر نو گرایید و آثار دلپذیری در هر دو نوع شعرش به جا نهاد. اخوان نخستین دفتر شعرش را با عنوان ارغنون در سال ۱۳۳۰ منتشر کرد. اگر چه وی در دهه بیست فعالیت شعری خود را آغاز نمود، اما تا زمان انتشار سومین دفتر شعرش، زمستان، در سال ۱۳۳۶ در محافل ادبی آن زمان شهرت چندانی نداشت. با اینکه نخست به سیاست گرایش داشت ولی پس از رویداد ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ از سیاست تا مدتی کناره گرفت. چندی بعد با نیما یوشیج و شیوه سرابندگی او آشنا شد. مهارت وی در بکارگیری درونمایه های حماسی در اشعارش است و جنبه هایی از این درونمایه ها را به استعاره و نماد مزین میکند. شعر های او در دهه های سی و چهل روزه هنری تحولات فکری و اجتماعی زمان بود و بسیاری از جوانان روشنفکر و هنرمند آن روزگار با شعرهای او به نگرش تازه ای از زندگی می رسیدند. وی بر شاعران معاصر ایرانی تاثیر عمیقی دارد. هنر او در ترکیب شعر کهن و سبک نیمایی و سوگ او بر گذشته مجموعه ای بوجود آورد که خاص او بود و اثری عمیق در هم نسلان او و نسل های بعد گذاشت.

ج-۱/ شعراندوه دفتر زمستان:

شعر اندوه دفتر زمستان حکایت دشتی است خلوت و خالی. دشتی که تن به بارانی بی پایان سپرده است. برهوتی چنان سوت و کور که گویی طلسم تنهایی اش را هیچ چیز نمی شکند. میتوان دشت سوت و کور را تمثیلی از ایران پس از کودتا دانست. شاید این شعر که حدود یک سال و نیم پس از کودتا سروده شده توصیفی از شرایط سیاسی، اجتماعی ایران در آن روزگار باشد؛ در هنگامه ای که " سرها در گریبان است" و " آنها از آسیا افتاده است" شیوه زبانی م.امید در این شعر بر تاثیر حسی شعر و فضای اندوهناک و غمگین آن می افزاید. تکرار آغازین و پایانی شعر، - یعنی تکرار عبارت " نه چراغ چشم گرگی پیر" نمایانگر ادامه یافتن - و چه بسا همیشگی بودن - وضع حاکم بر دشت است. وضع اسف انگیزی که در تنهایی و بی کسی آن حتی باید حسرت و آرزوی راهزنان و گرگان را داشت و در سکوت مرگبار آن بصدای بادی نیز دل خوش داشت. ساختار مدور و محتوای شعر کاملا بر پایه نگره ابزوردی که مشخصه تئاتر اروپا در سالهای پس از جنگ جهانی دوم است بنا شده و در چارچوب همان بحث اقتدای اشعار نو و به خصوص اشعار م.امید به ظرفیت های نمایشی از نوع قرن بیستمی است. آواز کرک در همان دفتر شعری غم نامه غربت است. شکوه و شکایت پرنده ای اسیر قفس است - که به نیرنگ در دام افتاده- و اینک نه امیدی به آینده دارد و نه ایمانی به راستی. شاعر همراه و همدرد کرک است و با او سخن می گوید. گویی شکوه های خود را در آواز پر شکایت کرک می شنود؛ گویی او نیز اسیر قفس و زخم خورده نیرنگها است. شاعر به کرک وعده میدهد که آواز او را به گوش همگان برساند که چنین میکند و آنرا در شعر خود جاودانه میسازد. او برای رهایی از رنج فریبها و دامها، راه بی خویشی و

فراموشی را در میان می نهد و پای پیاله را پیش می کشد. گفتگوی شاعر با کرک شدیداً القای نمایشی دارد، گفتگویی که انگار پیش از این آغاز شده بود و شاعر، هم سخنی اخوان و کرک را از میانه در نقش راوی روایت میکند.

ج-۲ / شعر زمستان از دفتر زمستان:

شعر زمستان از دفتر زمستان روایت زیبا و تصویری زمستانی سنگین و سرد است. زمستانی که سرمای آن چنان در جان مردم دویده که گویی جماعت زمستان زده خود جزیی از زمستانند. زمستانی که همگان را افسرده و در خود فروبرده است. آدمیان چنان سر در گریبان خویش برده اند که حتی سلام تو را پاسخ نمی گویند. چنان سر به زیر افکنده اند که حتی برای دیدن دوستان نیز سز بر نمیکنند؛ گویی اصلا یارای سر بلند کردن ندارند. چنین زمستانی، سردستان سرافکنندگی و بیگانگی است. یخ بندان عاطفه و دوستی است. طلسم سوزانی است که خون را در رگها خشکانده و از انسانها پیکره هایی یخی ساخته است. شگفتا که در این وانفسای بی رفیقی و ظلم پیر مغان هم در به رویش نمی گشاید. پیر خراباتی که لطفش دایم است نیز در بسته است. شاعر به ناچار نشانی های خود را باز می گوید، مگر " مسیحای جوانمرد" او را باز شناسد و در را بگشاید؛ دریغا که نشانیها همه از دلتنگی و خشم و ناخشنودی خبر میدهد. زمستان نمونه ای درخشان از شعری است که با بهره گیری از جنبه های واقع گرایانه، کاربرد نمادین و رمز آمیز ویژه ای نیز دارد؛ بگونه ای که وجه تمثیلی و استعاری آن بر جنبه واقعی آن چیرگی دارد. نکته درخور توجه شعر در این است که گرچه زمستان توصیفی از یک شب سرد زمستانی در دی ماه سال ۱۳۳۴ شمسی است، توصیفات و تصویر های آن چنان با شرایط سیاسی - اجتماعی ایران در سالهای پس از کودتا همگونی دارد که در انگیزه ها و ریشه های سیاسی، اجتماعی آن تردیدی باقی نمی گذارد. به هر حال اگر چه زمستان به تنهایی دارای داستان و کاراکتر مستقل با جلوه های نمایشی نیست اما چنان موقعیت نمایشی تاثیر گذار و رسایی را خلق میکند که مطمئناً در تاثیر و تاثرات نغمه ثمینی از جریانات تاریخی در خلق حال و هوای سریال شهرزاد میتواند یکی از مهمترین عوامل ادبی بوده باشد.

ج-۳ / شعر آخر شاهنامه از دفتر آخر شاهنامه:

شعر آخر شاهنامه از دفتری به همین نام حکایت چنگی شکسته و بی قانون است. چنگی که در گوشه ای غریب و بی رونق افتاده و تنها به گذشته های خود دل خوش است. چنگی که در رویاهای خویش هنوز خود را در روزگاران باستان میبیند؛ روزگار مهر و زمانه زردشت. او خشمگینانه رجز می خواند و قرن حاضر را به پرسش و انتقاد می گیرد. او در جستجوی پایتخت قرن است. او مرکز و کانون این روزگار را می جوید؛ او در پی یافتن راه چیرگی بر این زمانه دیوانه و بیگانه است. چنگ بر روزگار بی شرم و بی آزر می تازد که نه کودکان و نونهالان در آن امن و آسایشی دارند و نه پیران و کهن سالان قدر و حرمتی. زمانه ای که آدمی بیداد میبیند و انسانیتش انکار میشود. اینجاست که چنگ به خروش می آید و برای فتح پایتخت قرن عزم خود را جزم میکند. رجز خوان و خروشان دیده بانان را آواز میدهد تا هشیار باشند و قلب و نبض زمانه را بجویند. چنگ در رویای خویش به سر میبرد و بر واقعیات امروز چشم بسته است. همچنان خود را در گذشته های از دست رفته می بیند و اندیشه های محال در سر می پروراند؛ اما آنگاه که چنگ به خود می آید و جایگاه خود را در جهان امروز در می یابد، از حماسه سرایی و رجز خوانی دست بر میدارد و نوحه می خواند و مرثیه ساز میکند؛ مرثیه ای برای زمان از دست رفته و شکوه برباد رفته؛ نوحه ای بر سده ها و سالها خفتگی و خواب آلودگی. آخر شاهنامه از شعر های روایی م. امید است که ظرفیت عجیبی در تبدیل شدن به یک درام تک پرده ای مونولوگ محور را دارد. از آنجاییکه داستان کاراکتر محوری داشته و دارای آغاز، میانه و پایان است و به جهت رویکرد نموداری حس و حال قهرمان که چنگ باشد دارای لحظات موثر درآمیخته با بیم و امید است که انسان را هم به مقاومت میخواند و هم با تعلیقی تکان دهنده در گرداب فاجعه فرو مینشانند. روایت اخوان آمیزه توصیف و گفتگوست که ملزومه اصلی درام است. شعر دارای دو بخش اپیک و دراماتیک است. بخش نخست آن اپیک یا حماسی است که قسمت اصلی شعر را شامل میشود، حماسه سرایی و رجز خوانی چنگ است که در طی آن دوران را به نبرد میخواند و در پی چیرگی بر روزگار است. بخش دوم شعر که با خطاب راوی به چنگ اینگونه آغاز میشود؛ " این شکسته چنگ دلتنگ ... " در حقیقت تراژدی یا غمنامه ایست که در پی بخش نخست آمده است. در این بخش چنگ که واقعیت امروز را دریافته، به جای رجزخوانی و همآورد خواهی، ناله سر میکند و نوحه میخواند. آخر شاهنامه آئینه ماست. ما همان چنگیم که سده ها و

سالهاست بر نادانیها و ناتوانایی های خود چشم بسته ایم و تنها به گذشته های دور و دیر دل بسته ایم. خفته و خواب زده چنان در اغما فرو رفته ایم که حتی نمیتوانیم برخیزیم و ببینیم که کجاییم. چه میگوییم و در چه کاریم. خود را میراث دار فرهنگ و تمدنی کهن سال میدانیم و میپنداریم همان گذشته برای امروز و فردایمان کافی است. گویی تمام ناتوانی و ناچیزی امروزینمان را میخواهیم با گذشته های دور جبران کنیم. گویی گذشته گریزگاهی برای فرار از امروز و یا پناهی خیالی برای بی پناهی هایمان است؛ اما درباره شعر باید گفت که آخر شاهنامه پایانی است بر شاه نامه ای که - بر خلاف آنچه میگویند- آخرش خوش است، نیست. شاهنامه ای که پایانش به سر رسیدن شوکت و شکوه ماست و چه آشنا زدایی و ساختار شکنی خلاقانه و به روزی. اخوان در این شعر کاری میکند که بیضایی در بر خوانی هایش با آرش و آژدهاک میکند. چقدر زیبا میتوان همین متن را با رویکرد معنایی مذکور به برخوانی چنگ با همان ساختار حتی نمایشهای ایرانی مبدل ساخت.

ج-۴/ شعر قاصدک از دفتر آخر شاهنامه:

در شعر قاصدک از دفتر آخر شاهنامه نیز گفتگوی شاعر با قاصدکی است که بسوی خانه او آمده و شاعر خسته و دلتنگ او را از خودمیراند. این شعر نیز مانند بسیاری از شعرهای دیگر جنبه روایی دارد و در حقیقت روایت تک گویی او با قاصدک است؛ گفته هایی که از بدبینی و ناباوری و بی امیدی نشان دارد. شاعر چشم انتظار خبری نیست. اصلا باور نمیکند که خبر خوبی هم وجود داشته باشد. از اینرو چشم و گوش خود را به روی هر دیدنی و شنیدنی بسته و در غربت و خلوت خود سر فرو برده است؛ اما آنچه شاعر را چنین ناباور و بدبین ساخته، چیزی است که خود آنرا تجربه های همه تلخ میدانند. تجربه هایی که از سر گذرانده و هیچیک فرجام خوشی نیافته است. کارگردان نمایشی به فراخور تاکیدات تازیخی خود میتواند در کورئوگرافی اش این تجارب را شکل داده و به شکلی کرونولوژیکی در کنار هم بچیند. شکستهای پی در پی و بی پایانی که به او آموخته اند، خبرهای خوش و وعده های امید بخش، دروغ و فریبی بیش نیست و شاعر اینگونه اعتماد خود را نسبت به هر وعده و امیدی از دست داده است الا به خاکستر گرمی در جایی که احتمالا مانده باشد و خبر از روزهای خوش پار و پیرار نیاکان در دوران مهر بدهد. شاید هم به شاعری که کتیبه ها را خوانده و به ابرهای سترون دل بسته است، حق داد که اینگونه ببیندش. انسان مسخ شده قاصدک آدمی را یاد آدمهای نمایشنامه های ساموئل بکت و دیگر ایزوردیستها می اندازد که اساسا نمایشنامه را همین گونه شکل داده اند و گاه تنها یک موقعیت نمایشی و برهه ای از زندگی آدم آنرا بی هیچ ساختاری مالوف ترسیم کرده اند. سراسر دفاتر شعری اخوان حاصل چنین در هم تنیدگی تصویر و گفتگو و روایت است که بیش از هر کس بن مایه نمایشی اشعارش را استوارتر مینمایاند و بهمین دلیل محمل نیکویی است از باب گرتة برداری حرکتی در نمایش مینیمال و مبتنی بر حرکت قرن حاضر که صرفا بر پایه تصویر و حرکت استوار است و کلام تنها چالشی برکنش نمایشی است. با این قصد میتوان بسیار موشکافانه در مورد همه اشعار دفاتر شعری وی جولان داد که در مجال این مقال نیست و اینجا به نمونه ای دیگر از دفتر شعری از این اوستا اشاره میشود تا عمیق تر در شعر کتیبه محل مذاقه باشد.

ج-۵/ شعر مرد و مرکب از دفتر از این اوستا:

شعر مرد و مرکب از دفتر از این اوستا روایتی است که با زبانی کهن گرا و باستان گونه بیان میشود. این شعر هم مانند بسیاری از روایت های شاعر، آمیزه ای از توصیف و گفتگوست. راوی شعر که حضوری آشکار در شعر دارد، هم فضا و موقعیتها و رویدادهای داستان را توصیف میکند و هم گفتگوی میان افراد را نقل میکند. مرد و مرکب در حقیقت هجویه و خندستانی است که پهلوانی دروغین را که خود را یکه تاز و مرد میدان مبیند، ریشخند میکند. آنچه در این شعر به چشم می آید، لحن حماسی و همچنین فضای طنزآمیز آن است. مرد و مرکب شعری است نمادین؛ تاریخ پایان شعر که ششم بهمن سالی را نشان میدهد، اشاره به تاریخ انقلاب سفید است. با توجه به درونمایه شعر، تاریخ و توضیحات شاعر میتوان گفت که "مرد" این شعر، "شاه" ایران در آن روزگار است؛ اما در باره خود شعر باید گفت که شاعر روایت خود را با توصیف شب آغاز میکند. هنگامی که کمی از شب گذشته و پاسبانان و شبگردها در کوچه ها می گردند و پاسداری میکنند. راوی در ادامه از مرد داستان سخن میگوید، از پهلوانی دلیر که خود را مرد میدان نبرد میداند. پهلوان داستان به تاریکی و خلوتی که اصلا کسی در آن نیست رو میکند و از خانه زادان و چاکران خیالی خود - که اصلا وجود ندارند- می خواهد که خورجین سلاح او را برایش بیاورند؛ اما

طبیعی است که وقتی خانه زاد و چاکری وجود ندارد و پهلوان قصه ما با فضای خالی و آدمهای خیالی حرف میزند، آب از آب تکان نمیخورد و کسی خورجینش را نمی آورد. برای همین پهلوان مجبور میشود خودش از جا بلند شود و خورجین پاره و سوراخ سوراخ مسخره اش را بردارد. خورجینی که آنقدر پاره است که هر چه در آن بوده، همین طور میریزد. مرد بعد از آنکه خورجین پاره و خالی اش را بر میدارد و به خیال خودش حسابی مسلح میشود، دوباره به تاریکی رو میکند و از مهتر و خدمتکار خیالی اش میخواهد که اسب او را زین کند. این بار هم معلوم است که آب از آب تکان نمیخورد و اتفاقی نمی افتد. برای همین دوباره خودش بلند میشود و با چند تکه چوب و موم، یک اسب چوبی درست میکند و به خیال خود سوار بر رخس بسوی میدان نبرد میرود. البته - بقول راوی- نه بسوی میدان جنگ، بلکه بسوی خندستان - که بیابانی پوچ و خالی است. راوی در ادامه داستان، گفتگوی دو موش را نقل میکند که از کالاهایی که در انبار انباشته اند بحث میکنند. موشها که نمادی از سرمایه داران و احتکار کنندگان کالا هستند منتظرند که پهلوان بیاید و به کار و زندگی شان رونق دهد. سپس راوی جاده ای را توصیف میکند که کارگران راه سازی در حال ساختن آن هستند. او ما را به درون چادر کارگران میبرد، جایی که آنان زندگی میکنند و همه چیز نشان از دل مردگی و دل زدگی است. کارگران هم - که از کار طاقت فرسا و رنج آورشان خسته و آزرده اند- در انتظار سوار نجات بخشی هستند که با آمدن او، آنان نیز به آرامش و آسایشی برسند. راوی در ادامه قصه، ما را از خیمه کارگران به کلبه روستائیان میبرد و زندگی دشوار و مشقت بار آنان را نشانمان میدهد. روستائیان نیز درباره پهلوان نجات بخشی سخن میگویند که قرار است بیاید و آنان را از تنگ دستی رها سازد. در ادامه داستان راوی دوباره به سراغ قهرمان رفته و او را در حالی نشان میدهد که سرگردان و بی هدف به سوی هیچ سو میتازد. مرد سوار بر مرکب خود همچنان میرود تا به پیچی میرسد و بر سر هیچ مسیر خود را عوض میکند. در نتیجه تابش نور و سایه مرد هم عوض میشود و او که تا این لحظه سایه خود را نمیدید، سایه اش را میبیند. پهلوان به قدری زبون و حقیر است که از سایه خودش میترسد و اسبش رم میکند. مرد و مرکب در حالیکه از ترس عرق میریزند، عقب عقب میروند؛ اما ناگهان پشت سر آنها دره ای باز میشود و آنها را به درون خود میکشد. شاعر در اینجا حجت را تمام میکند و تحقیر و تمسخر را به نهایت میرساند. دره ای که پهلوان را می بلعد، چاله وشیاری کوچک به اندازه شیار باریک روی دانه گندم است. بدین ترتیب مرد و پهلوان پنبه داستان با خفت و بی آبرویی از بین میرود و راوی داستان خود را به پایان میبرد. همانطور که در طول روایت ملاحظه میکنید به سیاق ساختار سینوسی ارسطویی داستان دارای چارچوبی است که در بخش ادبیات نمایشی مقاله بدان پرداخته شد. داستان دارای آغاز، میانه و پایانی است و قهرمان دارای نقضی تراژیک است که هانا کچ فهمی اش میباشد که باعث نابودی اش میگردد. همچنین به لحاظ ساختمانی نیز شاهد برخی عناصر تراژدی نظیر اپی زود ها و ... هستیم. در طول شعر داستان دارای قابلیت ژرف تصویری است که حتی پا را از حد تئاتر فراتر گذاشته و وارد وادی سینما میگردد و در برخی لحظات به سینمای مستند هم طعنه میزند. به هر حال با توجه به بستر سیاسی، اجتماعی اشعار م. امید، شاعر ناگزیر از برخورد مستقیم با جهان پیرامون خویش است که ماحصل نگاه آگاهانه اش روی آوردن به جنبه ای از ادبیات است که با تجسم تصاویر، رویدادها را در حافظه فراموشکار افواه عمومی حک میکند و آن همانا تصویر و روایت است. چون شاعر برآمده از مردم و برای مردم است بدنبال زبانی مردمی تر است و چه عنصری برتر و قویتر از پود نمایش که در تار شعر تنیده شود.

د / تفاوت ها و شباهت های نمایشنامه با شعر:

۱ / شعر بعنوان اثری هنری در بعد زمان قرار میگیرد و به اصطلاح جزء هنرهای فونتیک است، در حالیکه نمایش به مکان هم نیاز دارد. لسینگ نظریه پرداز و منتقد بزرگ آلمانی در سده هجدهم، در رساله نامدارش لائوکون به تفاوتهای شعر و هنرهای دیداری پرداخته است. وی در این رساله نشان داده است که یک رویداد در قالب شعر روایتی و در قالب مجسمه ای مشهور چه شکلی به خود میگیرد. لسینگ بر پایه همین سنجش گفته است که هنرهای دیداری در مکان قرار میگیرند بی آنکه گسترش زمانی یابند ولی شعر روایتی تنها در زمان پیش میرود و گسترش مکانی ندارد. درام کنشی تقلیدی است که در زمان حال عرضه میشود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیلی گذشته را بازسازی نمیکند؛ یعنی هم بعد زمان و هم بعد مکان دارد. درام روایتی است که بصورت دیداری درآمده، تصویری است که توان حرکت در زمان را بدست آورده است. (۵)

۲/ شعر به تنهایی کامل است در حالیکه نمایشنامه تا اجرا نشود هنری کامل محسوب نمیشود. نمایشنامه بعنوان اثری ادبی، هنری بعد از خلق به نیمه است. حیات واقعی این اثر در نمایش تجلی پیدا میکند. (۶) اما ساخت شعر بگونه ای است که آنرا از انواع دیگر نوشته جدا میکند. شعر ماهیتا در خودش و در وجود خودش کامل است.

۳/ شعر و نمایش هر دو میراث دار سنت با شکوه مراسم آیینی هستند. نمایش در آغاز از تحول آیین ها و نیایش های مذهبی بیرون آمد، عبارتی دیگر، اکثر محققان خاستگاه تئاتر را آیین میدانند. شعر به اندازه زبان قدمت و عمومیت دارد. در ابتدایی ترین انسانها از آن استفاده کردندو پیشرفته ترین انسانها آنرا ترویج داده اند. (۷) به تعبیر هایدگر، شعر زبان اولیه مردم تاریخ مند است. او معتقد است باید سرشت زبان را از سرشت شعر دریافت. بطور کلی میتوان گفت: ادبیات نهادی اجتماعی است که بعنوان وسیله از زبان استفاده میکند که خود مخلوقی اجتماعی است ... در واقع ادبیات، با ارتباط نزدیک با تاسیسات خاص اجتماعی پدیدار شده است و در اجتماعات اولیه، ممکن است حتی بتوانیم شعر را از عبادت های مذهبی، جادوگری و یا نمایش مشخص کنیم. (۸)

۴/ عنصر اصلی نمایشنامه طرح است، در حالیکه شعر معمولا طرح ندارد. ارسطو طرح را مهمترین عنصر از شش عنصر تراژدی میدانست. طرح چگونگی ساخت یا ترتیب ترکیب موضوع یا روش داستانی نمایشنامه نویس است. طرح مهمترین و ظریف ترین عنصر داستان ساز است اما کمتر شاعری پیدا میشود که از قبل برای سرودن شعرش طرحی بچیند و آغاز و میانه و پایانی برای آن در نظر گیرد، چرا که اصولا طرح، ساختمان فکری و ذهنی درونی داستان است؛ اما در برخی اشعار داستانی یا روایی که در آن شعر الگوی داستانی دارد، وجود طرح داستانی از پیش تعیین شده امکان دارد. چرا که اینگونه شعر ها که نقل قصه ای یا روایت واقعه ای میباشد، دارای ترتیب و توالی حوادث و انسجام هستند که از ویژگی های یک طرح داستانی خوب است.

۵/ فضا در نمایش از طریق دیالوگ ها ساخته میشود اما در شعر بوسیله کلمه و معماری آن و به وسیله تصویر ایجاد میگردد. ۶/ ساختار هم از نظر صوری و هم غیر صوری در نمایشنامه و شعر بر خلاف متن های علمی و غیر ادبی نقش تعیین کننده ای را بازی میکند.

۷/ عناصر یک نمایشنامه عبارتند از؛ طرح، شخصیت، فکر، بیان، موسیقی و صحنه آرایی و عناصر یک شعر عبارتند از؛ زبان، اندیشه، موسیقی درونی، تخیل، عاطفه و ...

۸/ ابزار و اسباب شاعر واژه هاست، زیرا بوسیله آنها جهان خود را می آفریند، در تعریف شعر گفته اند کلامی است موزون و قافیه دار که از عنصر خیال سرچشمه میگردد. شعر فشرده ترین و متمرکزترین شکل ادبیات است، یعنی با کمترین تعداد لغات، بیشترین مضامین را گفتن است. کسی منکر نقش اساسی کلمات در شعر نیست، چرا که وسیله شعر و شاعری کلمه است. از طرف دیگر کلام یا گفتگو که از اجزاء و عناصر اصلی نمایشنامه است از اهمیت ویژه ای برخوردار است و در واقع نقش اصلی بروز حادثه، عمل و موقعیت بوسیله آن بوجود می آید.

همانطور که در مرور اجمالی برخی از اشعار م. امید نشان دادیم اشعار وی در کنار شاعرانگی برخوردار از وجوه دراماتیک است که به ما این امکان را میدهد که بتوانیم به راحتی شانس به روی صحنه دیدن اشعارش را بیش از شنیدن آن داشته باشیم و بلکه حتی تجربه کنیم. اشعاری که بواسطه داستان مداریشان دارای طرح از پیش تعیین شده هستند و کلام در آن کارکرد گفتگوی نمایشی را دارد. اشعاری که مقید به قواعد و قوانین زمانی و مکانی نمایشی هستند. از عنصر بلامنازع دراماتیکی شخصیت برخوردار بوده و درونمایه هدفمندی را القاء مینمایند.

ه / وجوه نمایشی شعر م. امید:

راویم من، راویم آری

باز گویم، همچنان که گفته ام باری.

راوی افسانه های رفته از یادم.

تخیل شاعرانه در بسیاری از موارد بصورت داستان بروز میکند و بیشترین توفیق امید در ساختن حماسه های شکست و اشعار داستانی است. بیان روایی موجود در اکثر شعرهای او سبب شده است که برخی او را شاعری روایتگر بنامند. البته در اشعار

روایی او نظیر کتیبه و یا قصه شهر سنگستان و ... فقط روایت نیست بلکه موقعیت نمایشی است که جنبه نمایشی به شعر او می بخشد. لازم به ذکر است که درام در ادبیات شرق و خصوصاً ایران در شعر حضور دارد. به عقیده دکتر شمیسا ما در ایران درام نداشته ایم و تنها داستان آنرا داشته ایم که بیشتر منظوم بوده است؛ مثلاً منظومه خسرو و شیرین و یا لیلی و مجنون و شاهنامه فروسی؛ بنابراین تجلی درام را در ادبیات فارسی میتوان در اشعار داستانی و روایی دید. نمونه اشعار روایی در ادب فارسی بسیار است اما به عقیده دکتر زرین کوب م. امید دنیای حماسه را که داشت فراموش میشد، احیا و روایت کرد. در شعر نو پس از تجربه نه چندان جدی سیاوش کسرای در آرش کمانگیر، برای اولین بار م. امید بدین کار دشوار پرداخته و آنچنان توفیقی یافته که گمان نمی رود بتوان از آن فراتر رفت. اخوان در شعر خوان هشتم مثل اغلب این گونه شعرهایش بی مقدمه آغاز میکند: یادم آمد، هان / داشتم میگفتم: آن شب نیز / سوت سرمای دی بیدادها میکرد ... و چه شیرین و روان پیش میروید در توصیف فضای قهوه خانه، وضع مرد نقال، لباس و طرز سخن گفتنش و ریزه کاری های دیگر ... آنگاه نقل خود را ماث (مهدی اخوان ثالث) مینامد یادی از ماخ (راوی داستان های شاهنامه) میکند که هفت خوان را روایت کرده است و سپس خود به نقل خوان هشتم می پردازد. رسم نقالان چنین است که از شاخی به شاخ دیگر می پرند و داستان در داستان می آورند و این سنت دیرین داستان سرایی در ایران است. (۹) قصه و روایت ابزاری است که م. امید اندیشه های اجتماعی و فلسفی خود را به یاری آن بیان میکند. از آنجا که ساختار بسیاری از شعرهای او بر قصه استوار است، برای بیان داستان شعر خویش، شیوه روایی را برمی گزیند که یا خود راوی داستان است- مانند شعر کتیبه- و یا مانند شعر آخر شاهنامه آنرا از زبان دیگری نقل میکند. شاعر با بکارگیری روایت تلاش میکند تا با بهره گیری از عناصر داستانی، وقایع و رویدادهای سیاسی، اجتماعی و همچنین دریافت و شناخت خود از آنها را در قالب داستان و با زبانی نمادین و تمثیلی بیان کند. در چنین شعرهای تمثیلی و نمادین، داستان دارای یک رویه و معنای ظاهری است که روایت بر اساس آن شکل میگیرد و مفاهیم اجتماعی و ایده های فلسفی در پس نمادها و رمزهای شعر پنهان است. به باور م. امید در شعر اجتماعی شاعر باید به وقایع زمانه و روایتی که از رویدادهای سیاسی و اجتماعی میکند، جلوه ای شاعرانه دهد، نه اینکه آنرا گزارش نماید و یا به آن پوشش خبری دهد. از سوی دیگر بسیاری از شعر های اخوان محتوایی اساطیری و حماسی دارند؛ و بنا بر ماهیت داستانی اسطوره، روایت بهترین شیوه برای بیان چنین قصه هایی است. در شیوه روایی، تصویر و توصیف نقش به سزایی در شکل گیری روایت دارد؛ چرا که خواننده به یاری تصویر های زنده و توصیف های گویاست که در فضای داستان قرار میگیرد و وقایع و رویدادهای قصه را به درستی در می یابد؛ بنابراین راوی برای به دست دادن روایت دقیق و درستی از وقایع و واقعیات، به تصویر ها و توصیفهای بسیار نیاز دارد که این خود سبب پرگویی راوی میشود. م امید نیز در روایت های خود از تصویر و بویژه توصیف بهره میگیرد. او نخست چون بیننده ای تیزبین، پدیده ها و رویدادها را می نگرد و آنگاه که وقایع را با تمام جزئیات و جنبه های گوناگون شان دید و کاوید با تصاویر روشن و توصیفات دقیق، روایت کامل و مفصلی در برابر خواننده شعرش می نهد. توصیفات بسیار شاعرانه ای برای فضا سازی و زمینه سازی بیان داستان، گاه موجب اطناب و تفصیل در شعر او میشود. به گونه ای که این پرگویی ها و اطنابهای توصیفی از ویژگی های شعر روایی او قلمداد میشود. روایت های م. امید موضوع و محتوای یکسانی ندارند، روایت های او گاه محتوا و شکل تمثیلی دارند؛ مانند شعرهای سترون، میراث و آنگاه پس از تندر و گاه داستانی اسطوره ای را روایت میکند؛ همچون کتیبه، قصه شهر سنگستان و خوان هشتم؛ و گاه نیز روایت های او بیان سرگذشت و خاطره ای است؛ همچون طلوع و دستهای خان امیر. در چنین شعرهایی گفتگو ابزار اصلی روایت است که فضا سازی، شخصیت پردازی و پیشبرد روند داستان در خلال آن انجام میشود که در اینجا کمی بازتر به رویکرد نمایشی در شعر کتیبه می پردازیم.

و / شعر کتیبه و ظرایف نمایشی آن:

کتیبه روایت شاعر از تلاش تباری برای رسیدن به رستگاری و آزادی است. تباری در بند و دردمند که در پی یافتن راه رهایی خویشند. ملتی چشم به راه و گوش به زنگ تا مگر ندای رهایی و آزادی شان را دریابند. در مقدمه شعر سخن از انبوه مردمی است که پای در زنجیر دارند و این زنجیر، سرنوشت مشترکی است که آنان را به هم پیوند میدهد. قومی که تنها در قلمرو

بندی که بر پای دارند، امکان زیستن می یابند. شعر همچنین حکایت تخته سنگی است که پیش روی زنجیریان قرار دارد و در نگاهشان چون کوهی استوار می نماید. فتاده تخته سنگ آنسوی تر، انگار کوهی بود و ما اینسو نشستیم، خسته انبوهی زن و مرد و جوان و پیر، همه با یکدگر، پیوسته لیک از پای، و با زنجیر. اگر دل می کشیدت سوی دلخواهی بسویش میتوانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود. تا زنجیر. (۱۰)

شاعر که خود یکی از زنجیریان است از آوا و ندایی سخن می گوید که در رویاها و بیدار خوابیهای خود شنیده بودند؛ خوابهایی که سرشار از رویای رهایی و آزادی است. ندا از رازی خبر میداد که گذشتگان بر تخته سنگ نگاشته بودند. امید چقدر تصویری زنان و مردان بهم بسته با زنجیر را روایت میکند که حتی کوتاهی زنجیر حرکت آنها را محدود میکند و آنان را با تلاشی مضاعف روبرو میسازد. ندانستیم

ندایی بود در رویای خوف و خستگی هاملان، و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم. چنین میگفت:

فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هر کس جفت (۱۱)

زنجیریان که تردید و امید در دلهاشان راه یافته و امیدوارند که راز تخته سنگ، راز رهایی شان باشد، سرانجام در شبی دشوار و نفرین شده بسوی تخته سنگ می خزند تا راز آنها دریابند. انگیزه نمایشی این تصمیم انگار صدایی است که آنان را میخواند و خبر از رازی میدهد که پیری نوشته و همین مسئله محدوده جهان بینی و ساحت اعتقادی و روانشناختی افراد جامعه را ترسیم میکند.

شبی که لعنت از مهتاب می بارید

و پاهامان ورم میکرد و می خارید

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین تر از ما بود،

لعنت کرد گوشش را و نالان گفت باید رفت!

و ما با خستگی گفتیم: لعنت بیش بادا

گوشمان را چشممان را نیز، باید رفت!

و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آنجا بود. (۱۲)

بندیان به دشواری خود را به تخته سنگ می رسانند و یک تن از صخره بالا میروند. شاعر گاه در مقام کارگردان ظاهر شده و میزانشن نمایشی میدهد و وجوه مختلف آدمهای داستانش را می کاود. همانطور که در اینجا حالت فیزیکی آنان را تصویر کرده و فضا سازی میکند.

یکی از ما که زنجیرش رها تر بود، بالا رفت، آنکه خواند:

کسی راز مرا داند

که از اینرو به آنرویم بگرداند.

و ما با لذتی بیگانه این راز غبار آلود را

مثل دعایی زیر لب تکرار میکردیم.

و شب شط جلیل بود پر مهتاب. (۱۳)

چقدر عالی شخصیت‌ها را تفکیک میکند و فردی که کمتر پایبند زور و تنبلی و ظلم و نا آگاهی و جهل و ناامیدی است را بالای تخته سنگ می‌فرستد و چه تعلیقی می‌آفریند با خوانش راز روی تخته سنگ و چه لانگ شات زیبایی از بهت و حیرت و امید مردمان در تاریکی شب می‌بندد. ملت برغم بندی که بر پای دارند بر می‌خیزند تا تخته سنگ را بگردانند و راز آنرا بخوانند؛ راز رهایی و آزادی را.

هلا یک دو سه دیگر بار

عرقریزان، عزا، دشنام - گاهی گریه هم کردیم.

هلا یک دو سه زینسان بارها بسیار.

چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی

و ما با آشناتر لذتی، هم خسته هم خوشحال

ز شوق و شور مالمال (۱۴)

سرانجام تخته سنگ جا بجا میشود و می‌چرخد و گرهی گشوده میشود. اینک هنگام خواندن رازی است که برای دانستن آن عقوبتی دشوار را تحمل کرده بودند.

یکی از ما که زنجیرش سبک تر بود

به جهد ما درودی گفت و بالا رفت

خط پوشیده را از آب و گل بسترد و با خود خواند.

و ما بیتاب

لبش را با زبان تر کرد (ما نیز آنچنان کردیم)

و ساکت ماند. نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند.

دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد.

نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:

" بخوان " ! او همچنان خاموش.

" برای ما بخوان " خیره بما ساکت نگا میکرد.

پس از لختی

در اثنايي که زنجیرش صدا میکرد

فرو آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد.

نشاندیمش.

بدست ما و دست خویش لعنت کرد.

چه خواندی هان؟ (۱۵)

امید در این بخش از شعر عملاً گفتگوی میان افراد را ملات اصلی پیشبرد داستان می‌سازد. در روی آوردن به عناصر نمایشی تا آنجا پیش میرود که دستور صحنه داده و حتی گاهی اینسرت از بازیگرانش ارائه میدهد؛ و حالا همه با ولع تمام منتظر رازگشایی هستند؛ اما راز تخته سنگ راز نبود، هیچ بود. نیرنگ و ریشخندی بود که توش و توان ملتی را سوزاند و بر باد داد تا آنان زخم خورده و معصوم باور بیاورند که رنج و تبعید و اسارت سرنوشت شوم و بی‌حاصل آنان است.

نوشته بود

همان،

کسی راز مرا داند

که از اینرو به آنرویم بگرداند. (۱۶)

و باز همان ساختار دوار نمایش ابزورد و دور تسلسل باطل و انتظاری ابدی و درد و رنجی بغایت توانفرسا. امید در شعر کتیبه زبان آرکائیک و فلکلوریک را با هم می آمیزد و چنان واژه های فاخر و کهن را در کنار عبارتها و اصطلاحات گفتاری و روزمره قرار میدهد که نه تنها ناهمگون و ناخوش آیند نیست بلکه فضای ملموس تری نیز می آفریند. از نظر شیوه داستان پردازی و منطق روایت، کتیبه را میتوان یکی از پخته ترین و پرداخته ترین روایت های شاعر به شمار آورد که از شکلی نمایشی برخوردار است. امید روایت خود را با توصیف تخته سنگ می آغازد تا خواننده از همان آغاز بداند که محور و شاید هم شخصیت اصلی داستان تخته سنگ است. توصیفات بعدی مردمان در بند را تصویر میکند که پای در زنجیر دارند و چه بسا دیر زمانی است که در اسارت به سر میبرند. شاعر در حد توان سعی میکند از حواس های پنجگانه در القاء فضا، حس و مفاهیم بهره ببرد. بطور نمونه بند نخست را با واژه زنجیر به اتمام میرساند تا طنین آن در گوشمان بنشیند و تاکید بر اسارت زنجیریان باشد. در این بند تخته سنگ در سویی و زنجیریان در سوی دیگر کشمکش هستند تا به تمامی القاگر دو نیروی رودرروی ملزوم درام در کنار هم باشند. بند دوم شعر نیز با حضور تخته سنگ پایان می یابد تا خواننده همچنان به یاد داشته باشد که کماکان تخته سنگ کانون داستان است و نیرویش بر نیروی مردمی می چرید و راز آن هنوز خوانده نشده و گرهی باز نگشته است. یکی از نمایشی ترین بخش های شعر مربوط به توصیف تلاش زنجیریان برای چرخاندن تخته سنگ و خواندن راز آن است. راوی با آوردن شمارش زنجیریان برای تکان دادن تخته سنگ، از تلاش آنان خبر میدهد. با گذاردن نقطه چین بین شمارش آنان کندی و دشواری کار را نشان میدهد، سپس با پیاپی آوردن اعداد از سرعت گرفتن کار و به حرکت در آمدن تخته سنگ خبر میدهد. عبارت دیگر بار نیز نشانگر بارها تلاش آنان برای پیروزی بر صخره است. وی در ادامه با توصیفات دقیق خود، بالا رفتن یکی از پندیان از صخره و چگونگی خواندن کتیبه را نمایش میدهد. او با توصیف تک تک حالات و رفتارهای زنجیریان، از شعر نمایشنامه ای میسازد که همه چیز در آن اندیشیده و پیش بینی شده است. به درازا کشیدن بخش مربوط به خواندن راز کتیبه، از سر حادثه نیست و شاعر با چنین شیوه ای، ما را - همچون زنجیریان - در انتظار دانستن راز تخته سنگ می گذارد. سرانجام داستان نیز پایان تلخی است بر تمام تلاشها و چشم به راهیها. فرجام داستان دوباره نشستن است. اگر راوی در آغاز، انبوه بندیان را نشان میدهد که در سویی نشسته اند، پایان داستان نیز نشستن آنان است. چرخه باطلی که تلاش و کوشش ملتی را تباہ میکند و آنان را از پای در می آورد. ریتم پایان داستان نسبت به آغاز آن بسیار کند است که با این کندی اخوان به گونه ای نمایشی از تلاش نافرجام تباری سخن میگوید که در جستجوی آزادی از دست رفته شان، به هر ندا و صدایی رو میکنند. در کل شعر کتیبه تنها یک روایت نیست، بلکه موقعیتی نمایشی است که در آن تیپ هایی وجود دارند که حرف میزنند و عمل میکنند و با حرف و عمل دست به دگرگونی میزنند. کتیبه از طرحی نمایشی برخوردار است که در آن آشفتگی و شکست سکون اولیه با آمدن ندایی که آنان را فرا میخواند به وقوع می پیوندد. با راز گشایی نخستین نیرویی تازه در زنجیریان دمیده میشود و همه چیز عوض میشود؛ اما در نقطه اوج دوباره نیروی مرمی شکست خورده و تمام امیدها به نومیدی بدل میشود. زبان در این شعر در کنار طرح نمایشی است و در آن افعالی که نشانه اعمال هستند بیشتر به چشم می خورد. ستیز نمایشی جزء لاینفک شعر است که نیروی به ظاهرا غالب کمی مردمی را در مقابل توده سنگین زمخت تخته سنگ قرار میدهد. بطور خلاصه میتوان مولفه های نمایشی شعر کتیبه را اینگونه جمع بندی کرد:

۱/ طرح داستانی آن

۲/ عمل محور بودن آن

۳/ پیشرفت موقعیت بواسطه گفتگوی نمایشی

۴/ ستیز از نوع صوری و ماهوی که ستیز اصلی جدال انسان با نیروی قدرتمند اجتماعی، سیاسی است.

۵/ ارائه دستور صحنه و معرفی تیپ ها

۶/ ایجاد موقعیت نمایشی با در کنار هم قرار دادن دو نیروی مخالف و تلاش یکی در غلبه بر دیگری در گریزگاه انتخاب و عمل

۱۷/ تجسم حرکت که عینا میتواند شعر را اگر نه به نمایشی طولانی و داستانی بلکه به پرفورمنسی شکل با قابلیت‌های زیباشناسانه و سیمیاتیک تبدیل کند.

نتیجه گیری:

همانطور که از آغاز مقاله مطرح شد گونه ادبیات نمایشی بدلیل در هم تنیدگی آن با روابط علی و معلولی عملکرد کاراکترها و تقلید کردار آدمیان و همچنین داستان محور بودن و انسجام تصویری اش یکی از جذاب ترین و آموزشی ترین انواع ادبی است که بدلائل مطروحه در تاریخ ادبیات ایران بطور مستقل مورد غفلت واقع گشته است، اما شعر کهن از همان آغاز فعالیتش بطور ضمنی و بطئی و بدلائل گرایشش به روابط عاشقانه و افسانه های حماسی و قصه های اساطیری چنین ظرفیتی را در درون خود آباستن بوده و دقیقا پس از به بار نشستن انقلاب شعری و رویکرد سیاسی اجتماعی اشعار معاصر همین رسالت را موجز تر و پخته تر، این بار با تجربه مستقیم گونه ادبیات نمایشی تحویل شعر نو و یا نیمایی میدهد تا با فاصله اندک از پر کردن جای خالی این گونه ادبی غربی، شعر را در لفافه موقعیت های نمایشی کوتاه نظیر هایکو ها قرار دهد تا عصاره اندیشه شاعر با قدرت تصویری و حسی مضاعفی در غشای مغزی مخاطب تزریق گردد. در این میانه شعر اخوان بعنوان یکی از اخلاف برحق شعر نیمایی و تمایلات حماسی، اساطیری اش متضمن بسط و تقویت چنین نگاهی است و جا بجا در لابلای سطور سعی در نشان دادن قوانین درام در ارتباط با ساختار، ساختمان، وحدتها و عناصر بلامنزاع درام اعم از گفتگو، تصویر، کنش و ... دارد تا موقعیت نمایشی هم فرم محور و هم محتوا محوری را پدیدار آورد تا در اندک زمانی انبوه فهم و حس را به مخاطب سردرگم قرن انتقال دهد. تمام دفترهای شعری وی شاهد و گویای این مدعا است که میتواند با استدرآکی چنین بعنوان ماده خام اولیه اهالی تئاتر و با خوانشی فراتر از رویدادهای تاریخ مصرف دار تاریخی موقعیت اسفناک و تامل برانگیز انسان را در سیر تکوینی تلخ تاریخی اش به تصویر کشیده و با تلنگری ذهن مشوش را در گرداب ناامیدی به تفکر وادارد.

منابع:

۱. بولتون، مارجوری - ۱۳۸۲ - کالبد شناسی درام - ترجمه رضا شیرمرز - تهران - نشر قطره
۲. قادری، نصرالله - ۱۳۸۶ - آناتومی ساختار درام - تهران - انتشارات نیستان
۳. رحیمیان، هرمز - ۱۳۸۸ - ادوار نثر فارسی - تهران - انتشارات سمت
۴. آراین پور، یحیی - ۱۳۵۷ - از صبا تا نیما - تهران - انتشارات امیر کبیر
۵. اسلین، مارتین - ۱۳۸۷ - دنیای درام - ترجمه: محمد شهبان - تهران - انتشارات هرمس
۶. پیرن، لارنس - ۱۳۷۹ - شعر و عناصر شعری - ترجمه: غلامرضا سلگی - تهران - انتشارات رهنما
۷. ولک، رنه / وارن، آوستن - ۱۳۸۲ - نظریه ادبیات - ترجمه: ضیاء موحد و پرویز مهاجر - تهران - انتشارات علمی و فرهنگی
۸. شاهین دژی، شهریار - ۱۳۸۷ - شهریار شهر سنگستان - تهران - انتشارات سخن
۹. کاخی، مرتضی - ۱۳۷۰ - باغ بی برگی - تهران - نشر ناشران