Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The Traces of Narrative Theater on Three Plays of Mohammad Yaqoubi

Mahla Akbari [1] | Shervin Khamse [2*] | Alia Youseffam [3]

1. PhD student of Persian language and literature, Central Tehran branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: mahla.akbari@hotmail.com
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sh.khamse@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: daliehyf@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 20/02/2022

Accepted: 03/07/2022

Keywords:
narrative theater,
alienation (distancing),
Mohammad Yaqoubi,
play.

ABSTRACT

The narrative theater, which is in opposition to the Aristotelian theater, tries to guide the theater audience towards the correct understanding by relying on change and supporting all the elements in the Aristotelian theater. One of the most important techniques in narrative theater is "alienation", which tries to make the audience think by minimizing believability in various ways and leads him to judge the events and correct things. Relying on the technique of alienation, the narrative theater asks the audience for an intellectual critique in order to gain knowledge and make a logical decision. The goals of this article are to gain more familiarity with the principles of narrative theater and the influence of contemporary playwrights, including Mohammad Yaqoubi, on the technique of narrative theater and its intellectual foundations. Also, the methods of alienation, which is the most important technique of narrative theater, have been introduced. In line with these goals, an attempt has been made to analyze and examine three plays by Mohammad Yaqoubi, who is one of the innovative and influential playwrights of recent decades in Iran, using the descriptive-analytical method and the library method. These three plays are: One Minute of Silence, Writing in the Dark and Winter 66. The results of the analysis of these three works show that he changed from the popular Aristotelian or classical dramatic style to modern dramatic styles in his plays and the characteristics of narrative theater and methods of alienation technique can be seen in his plays and performances.

Cite this article: Akbari, M., Khamse, Sh. & Youseffam, A. (2022). The Traces of Narrative Theater on Three Plays of Mohammad Yaqoubi. *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(4*), 155-176.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.2402

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

شاپای چاپی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x

رد پای تئاتر روایی بر سه نمایشنامهٔ محمد یعقوبی

مهلا اکبری [۱] | شروین خمسه [۲*] | عالیه یوسف فام [۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
رایانامه: mahla.akbari@hotmail.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
رایانامه: sh.khamse@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: daliehyf@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۱۲

واژه‌های کلیدی:
تئاتر روایی،
بیگانه‌سازی (فاصله‌گذاری)،
محمد یعقوبی،
نمایش‌نامه.

چکیده

تئاتر روایی که در تقابل با تئاتر ارسطویی است می‌کوشد با تکیه بر تغییر و پشت‌کردن به تمامی عناصر موجود در تئاتر ارسطویی، مخاطبین تئاتر را به سوی شناختی درست هدایت کند. از مهم‌ترین تکنیک‌ها در تئاتر روایی «بیگانه‌سازی» است که با شیوه‌های مختلف می‌کوشد با به حداقل رساندن باورپذیری، مخاطب را به تفکر وادارد و او را به سمت قضاوت و داوری رویدادها و اصلاح امور سوق دهد. تئاتر روایی با تکیه بر تکنیک بیگانه‌سازی از تماشاگر نقدی روشنفکرانه می‌خواهد تا به کسب معرفت و اخذ تصمیمی منطقی منجر شود. اهداف این مقاله کسب آشنایی بیشتر با اصول تئاتر روایی و تأثیرپذیری نمایشنامه‌نویسان معاصر ازجمله محمد یعقوبی از تکنیک تئاتر روایی و بنیان‌های فکری آن است. همچنین به معرفی شیوه‌های بیگانه‌سازی که مهمترین تکنیک تئاتر روایی است پرداخته شده است. در راستای این اهداف کوشش شده است با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش کتابخانه‌ای سه نمایشنامه از محمد یعقوبی که از نمایشنامه‌نویسان نوگرا و اثرگذار دهه‌های اخیر در ایران است تحلیل و بررسی شود. این سه نمایشنامه عبارت‌اند از: یک دقیقه سکوت، نوشتن در تاریکی و زمستان ۶۶.. نتایج بررسی این سه اثر، نشان می‌دهد که او در نمایش‌نامه‌هایش از شیوهٔ نمایشی رایج ارسطویی یا کلاسیک به شیوه‌های مدرن نمایشی رو می‌آورد و مشخصه‌های تئاتر روایی و شیوه‌های تکنیک بیگانه‌سازی در نمایش‌نامه‌ها و اجرای آثار او قابل مشاهده است.

استناد: اکبری، مهلا؛ خمسه، شروین و یوسف فام، عالیه (۱۴۰۱). رد پای تئاتر روایی بر سه نمایشنامهٔ محمد یعقوبی. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۱(۴*)، ۱۵۵-۱۷۶.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.2402

۱. پیشگفتار

تئاتر روایی که تأثیر بسزایی در تئاتر جهان دارد نقطهٔ مقابل تئاتر ارسطویی یا کلاسیک است که تا اوایل قرن بیستم در ادبیات نمایشی ریشه دوانده بود. این ساختار نخستین‌بار توسط اروین پیسکاتور، کارگردان آلمانی، ابداع شد و به وسیلهٔ برشت به کمال رسید و به نام او ثبت شد. مخالفت اصلی برشت با رویکرد ارسطویی در این است که در درام ارسطو «سرنوشت یک فرد صاحب منصب مدنظر است، نه جامعه» (استارمی،۹:۱۳۹۰) و از آن‌جا که سرنوشت را مقدر و تغییرناپذیر می‌داند، تماشاگر را مجاب می‌کند که باید با شرایط موجود کنار آمد؛ در حالی‌که در تئاتر روایی، انسان بی‌دلیل تسلیم سرنوشت نمی‌شود، بلکه وقایع را تغییرپذیر و ساخته و پرداختهٔ دست بشر می‌داند که باید با درک درست وی از محیط اجتماعی خود و پدیده‌های اطرافش تغییر یابد و اصلاح شود. پس تئاتر روایی تغییر نوع نگرش مخاطب تئاتر را خواهان است.

> *«برشت به ریشهٔ اصلی معضلات اجتماعی پی می‌برد و اشاره می‌کند که آن‌ها به دلیل بدیهی بودنشان، مورد سؤال قرار نمی‌گیرند بنابراین به باور برشت، روند فهم موضوعات به‌گونه‌ای دیگر است؛ به‌عبارت‌دیگر انسان زمانی به فهم درستی در بارهٔ پدیده‌های اطرافش می‌رسد که در آغاز به آن‌ها با دید بدیهی ننگرد. برای نیل به این هدف، برشت سعی می‌کند که مسائل بدیهی و روزمرهٔ محیط اجتماعی را به شکل ناشناخته، استثنایی و بیگانه نشان دهد» (استارمی، ۱۳۹۲: ۱۱).*

بر این اساس تئاتر روایی خواهان نگریستن به پدیده‌های مألوف به شیوه‌ای ناآشناست. این روش تئاتر روایی بیگانه‌سازی[1] خوانده می‌شود و در دو جایگاه متن و صحنه با هدف ایجاد دید انتقادی در تماشاگر به‌کار می‌رود.

محمد یعقوبی از نمایشنامه‌نویسان نوگرا و شاخص به لحاظ فرم و محتواست و همواره توجه ویژه به وقایع اجتماعی روزگار خویش و بازتاب آن در آثار خود دارد و نمایش‌نامه‌های او به‌ویژه سه نمایش منتخب در این مقاله به لحاظ محتوا، صراحت و تعهد اجتماعی و نیز تجربه‌های فرمی، خاص و ممتازند. در این مقاله سعی شده است با بهره‌مندی از فلسفهٔ فکری برشت به‌عنوان کسی که نقشی اساسی در تحقق تئاتر مدرن ایفا کرده و پایه‌گذار تئاتر روایی است و با هدف آشنایی بیشتر با تئاتر روایی و مبانی و اصول آن، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به به این سؤال پاسخ دهد: "کدام مؤلّفه‌های تئاتر روایی، در متن

1 . Verfremdungseffekt

و اجرای نمایش‌نامه‌های «یک دقیقه سکوت»، «نوشتن در تاریکی» و «زمستان ۶۶» نمود دارد؟ در این راستا سه اثر محمد یعقوبی بررسی و تجزیه و تحلیل شده است.

حوزهٔ مطالعاتی و پیشینهٔ مقاله حاضر که تاکنون تحقیقی در باره آن صورت نگرفته است در سه بخش بررسی می‌شود:

۱. نگاهی به برخی از پژوهش های انجام شده در زمینهٔ تئاتر روایی: در این باره کتب و مقاله‌های بی‌شماری نوشته شده است که به چند نمونه اشاره می‌شود:

– گری، رونالد (۱۳۵۲)

کتاب *بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت* ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، ابتدا به زندگی و زمانهٔ برشت می‌پردازد و پس از آن آثار و منقدین برشت و نمایش‌نامه‌های نخستین او معرفی می‌شوند و در ادامه نگاهی به اندیشه‌ها و تئوری‌های برشت و آخرین نمایش‌نامه‌های او دارد.

– استارمی، ابراهیم (۱۳۹۰)؛

در مقالهٔ «مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایش‌نامهٔ ننه دلاور و فرزندانش»، استارمی می‌کوشد با مقایسهٔ تئاتر روایی برشت و تئاتر ارسطویی، جهت فکری برشت را در قلمرو تئاتر روایی و شیوه‌های گوناگون فن بیگانه‌سازی او، با استناد به نمایش‌نامهٔ ننه دلاور و فرزندانش به تصویر کشد.

– حدادی، محمدحسین (۱۳۸۷)؛

مقالهٔ «زندگی گالیله، تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی» به نقش تئاتر روایی در زندگی گالیله، طرح‌های مختلف نمایش‌نامهٔ «زندگی گالیله» اثر برتولت برشت و هدف او از خلق این اثر می‌پردازد و در پی اثبات این دیدگاه است که برشت در نمایش‌نامهٔ خود با الگوی گالیله، به اثبات این واقعیت می‌پردازد که اختراعات علمی، هنگامی در خدمت اهداف انسانیست که با مسئولیت اجتماعی دانشمندان همراه باشد و آنها به اختراعات خود، به دید انسانی بنگرند.

– ستیر، دبلیو. اِی. جی (۱۹۶۸)؛

مقاله «تئاتر حماسی برشت: نظریه و عمل» به بررسی تئاتر حماسی، دیالکتیک یا غیرارسطویی پرداخته و معتقد است که فلسفهٔ هگل بیشترین روشنایی را بر هدف بنیادی تئاتر حماسی می‌تاباند، به‌ویژه برشت تحت تأثیر شاعرانگی‌های اوست و مفهوم دیالکتیک و پیشینهٔ آن در فلسفه را از مبدأ تا هگل و سپس از هگل تا برشت بررسی می‌کند و او را رابط بین درام کلاسیک و مدرن می‌داند و تأثیرپذیری ادبیات و درام برشتی را از آن بیان می‌کند.

۲. نگاهی به برخی از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ نمایش‌نامه‌های محمد یعقوبی:

– یوسفیان کناری، محمدجعفر؛ کیانیان، مجید (۱۳۹۴)؛

در مقالهٔ «بررسی ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای نمایشی آن در چهار نمایش‌نامه از محمد یعقوبی (با رویکرد به راهکارهای زبان‌بنیاد پل کاستانیو)»، نویسنده، عملکرد ضربان‌های گفت‌وگویی را به‌عنوان بنیادی‌ترین واحدهای قابل تشخیص کنش‌های زبانی با توجه به سبک‌شناسی درام «پل کاستانیو» در آثار یعقوبی بررسی کرده و یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در سبک تجربه‌گرایانهٔ نمایش‌نامه‌های او به زبان و کارکردهای متنوع دلالتگرهای زبانی به‌عنوان عاملی برای تأکید، تعلیق، انقطاع و تأثیر توجهٔ عمده‌ای شده است.

– امانی، زهرا (۱۳۹۷)؛

در پایان‌نامهٔ ارشد «تحلیل ساختاری و مضمونی نمایش‌نامه‌های محمد یعقوبی» الگوهای ساختاری و مضمونی محمد یعقوبی را در ده نمایش‌نامه از او، پس از بررسی اجمالی نمایش و تاریخ نمایش و نمایشنامه در ایران، بررسی نموده و با بهره‌گیری از علم نشانه‌شناسی، به نتایجی در بارهٔ فرم، مکان، زمان، زبان، شخصیت‌ها، موضوع و مضمون و نشانه‌ها در آثار او دست یافته است.

۳. نگاهی به برخی از پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ اثرپذیری از برشت و تئاتر روایی در نمایش‌نامه‌های ایرانی:

– مجذوب صفا، آمنه (۱۳۸۹)؛

در پایان‌نامهٔ ارشد «بررسی تطبیقی تأثیر نمایش‌نامه‌نویسی برتولت برشت بر نمایش‌نامه‌نویسی غلامحسین ساعدی براساس روش فرانسوی» با بهره‌گیری از روش فرانسوی که اصلی‌ترین روش در ادبیات تطبیقی است و مقایسهٔ آثار نمایشی برتولت برشت و غلامحسین ساعدی به این نتیجه رسیده که باوجود تغییرات و روند بومی‌سازی تکنیک و شیوه، تکنیک برشت در آثار ساعدی بسیار تأثیر داشته و مشابهت‌های فراوان ساختاری و محتوایی میان آثار نمایشی این دو نویسنده وجود دارد.

– شیخ‌پور، اکرم (۱۳۹۵)؛

در پایان‌نامهٔ ارشد «مقایسهٔ محتوایی نمایش‌نامه‌های منتخب برتولت برشت و بهرام بیضایی» که شامل سه فصل می‌باشد، با مطالعه و مقایسهٔ محتوایی آثار دو نویسنده برپایهٔ نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی و با روش تحلیلی – توصیفی، به اشتراکات فکری و تفاوت‌های یافت‌شده در افکار و آثار آن‌ها و موضوعات پیرامون آن، با محوریت اجتماع و جامعه پرداخته است.

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش با توجه به موضوع، توصیفی - تحلیلی و از حیث پیشینهٔتحقیق توسعه‌ای - ترویجی و به لحاظ روش تحلیل داده‌ها، تحلیل محتوای کیفی است و بر مبنای هدف، از نوع تحقیقات بنیادی نظری است. در روش بنیادی نظری «با رویکرد قیاسی و با تکیه به خلاقیت ذهنی و دانش پیشین، اطلاعات و مواد اولیهٔ تحلیل به روش کتابخانه‌ای گردآوری می‌شود و با بهره‌گیری از روش‌های تحلیل منطقی و استدلال قیاسی گزاره‌های نظری جدید تولید و ارائه می‌گردد» (حافظ‌نیا، ۱۳۹۸: ۵۹). از مهم‌ترین مسائل تحلیل محتوا، شکل گزینش متن نمونه برای تحلیل است؛ بنابراین در این پژوهش داده‌های اولیه از طریق بررسی مستقیم متون نمایشی یافت شده است و از آنجا که نمایشنامه برای به اجرا درآمدن نگارش می‌شود، محدودهٔ پژوهش شامل دو ساحت است: ۱- متن نمایش‌نامه؛ ۲- صحنه و فضای اجرای نمایش؛ بر این اساس با روش نمونه‌برداری هدفمند و غیرتصادفی، سه نمایشنامهٔ محمد یعقوبی که از توفیق کسب جوایز و اجراهای متعدد برخوردارند، براساس مبانی تئاتر روایی و فنون بیگانه‌سازی آن، بررسی شده، تا هدف تحقیق که میزان تأثیرپذیری این نمایش‌ها از تئاتر روایی است، تحقق یابد.

۲- بحث و بررسی

از دیدگاه بنیانگذاران تئاتر روایی، جهان در حال تغییر است و وظیفهٔ ماست تا جهان و پدیده‌های آن را به‌درستی بشناسیم و آن را مطابق میل خود تغییر دهیم. برشت «همهٔ پدیده‌ها را در حال حرکت و شدن می‌بیند و با توجه به علل پیدایش حوادث و رشد و تکامل آن‌ها و ایجاد آنتی‌تزشان در درون خود آن‌ها، در هر پدیده‌ای تضاد و تغییر و تکامل را مشاهده می‌کند و می‌داند بردگان دیروز، صاحب‌اختیاران امروزند و ازاین‌رو بدیهی است که چارهٔ دردها را در تغییر بداند و انسان‌ها را به ژرف‌اندیشی بخواند» (امین مؤید، ۱۳۴۹: ۶۶ و ۶۷).

> *«برشت در نمایش‌نامه‌های سنتی و به اصطلاح ارسطویی، انگیزهٔ لازم را برای تحرک بخشیدن به تماشاگران نمی‌دید و تماشاگران این نوع نمایش‌نامه‌ها از دیدگاه او به‌عنوان افرادی بهت‌زده، دچار سکون بودند و در موضوع نمایش‌نامه و در وجود بازیگر مستحیل می‌شدند (با بازیگران روی صحنه همذات‌پنداری می‌کردند). از آنجا که برشت این نوع تئاتر را با روح ادبیات نمایشی مدرن نامتجانس می‌دانست، در تحقق تئاتر روایی برآمد... برشت اساسی‌ترین و مهم‌ترین وظیفهٔ تئاتر روایی خود را این نکته می‌داند که به خرد و عقل تماشاگر توجه شود، تماشاگر از حالت انفعال و سکون خارج شده، از برانگیختن و*

غلیان احساسات وی که از مشخصه‌های ویژهٔ تئاتر ارسطویی است، جلوگیری شود» (حدادی، ۱۳۸۹:۱)

و دیگر اینکه «برشت تماشاگر را منفعل و غرق‌شده در تئاتر (اجرای تئاتر) نمی‌خواهد، او تماشاگر متفکر، هوشیار و بیدار که می‌تواند در همان زمان اجرا در بارهٔ آن موضع‌گیری کند، می‌خواهد. برشت می‌خواهد تماشاگر بیشتر از آنکه درگیر تجارب حسی و عاطفی مشترک با اجرای تئاتر بشود، از اجرا چیز یاد بگیرد و آموزش ببیند» (معافی‌غفاری، ۱۳۸۵: ۳۸).

«استدلال برشت این است که چون تئاتر – چه بر روی صحنه، یا بر پردهٔ سینما یا تلویزیون – از عوامل سازندهٔ رفتار جامعه است، اگر بنیادی ناسالم داشته باشد، دردش را به جامعه منتقل خواهد کرد؛ پس باید فرضیات و عوامل بیمارگون را از تئاتر بیرون راند» (تعاونی، ۱۳۹۲: ۱۸).

باید هدف تماشاگر و بانیان نمایش، سلامت جامعه باشد:

«ما محکوم به زندگی در اجتماع هستیم؛ ولی می‌توانیم اجتماع خود را به دلخواه خود درآوریم و این امر بستگی به آن دارد که درک کنیم و نیروهای خود را به‌کار بیندازیم. وظیفهٔ هنرمند مسئول درست از همین درک و آگاهی سرچشمه می‌گیرد» (امین مؤید، ۱۳۴۹: ۷۵).

و برای رسیدن به این هدف «تئاتر باید آن‌چه را که نشان می‌دهد بیگانه کند» (برشت، ۱۳۷۸: ۳۵۰)؛ بدین‌صورت که «هر آنچه را که غریب نیست، شگفت‌آور پندارید و هر آنچه عادی است، شما را شگفت‌زده کند» (Brecht, 1978: 319)؛ زیرا «اگر در تئاتر قراردادی، احساس "همدردی" می‌کوشد از یک رویداد ویژه چیزی معمولی بیافریند، "فاصله‌گذاری" یک رویداد معمولی را ویژه می‌کند» (تعاونی،۱۳۹۲: ۶۵). یعقوبی نیز در این باره در گفت‌وگو با خبرگزاری مهر می‌گوید:

«چیزهایی هست که مردم به دلیل عادت‌کردن و طبیعی‌شدن آن‌ها را می‌بینند؛ ولی احساس‌شان می‌کنند و یکی از وظایف تئاتر و هنر این است که بگوید برخی چیزها نباید طبیعی و عادت شوند».

۳. خلاصهٔ سه نمایش‌نامهٔ منتخب یعقوبی (یک دقیقه سکوت، نوشتن در تاریکی و زمستان ۶۶)

۳-۱. یک دقیقه سکوت

سهراب که در حال نگارش نمایش‌نامه‌ای به نام «خداحافظ تا نمی‌دانم چه وقت» است، یکی از

نویسندگانی است که به جرم امضاءکردن نامهٔ آزادی بیان، توسط عده‌ای تهدید به مرگ می‌شود و با قتل او نمایش‌نامه‌اش بی‌سرانجام، پایان می‌یابد. نمایش‌نامهٔ «خداحافظ تا نمی‌دانم چه وقت» داستان زن جوانی به نام شیواست که به دلیل ابتلا به یک بیماری نادر، مدت زمانی طولانی می‌خوابد؛ به‌طوری که هربار خوابیدن او دست‌کم چندین سال طول می‌کشد و با هربار بیدارشدن در موقعیت اجتماعی جدیدی قرار می‌گیرد که درک و پذیرش آن برایش بسی دشوارتر می‌شود. بازهٔ زمانی این نمایشنامه از سال‌های ۵۶ تا ۷۷ است؛ یعنی آخرین سال پیش از انقلاب تا به ترتیب رویدادهای پس از انقلاب و جنگ تحمیلی و وضعیت دههٔ هفتاد را در برمی‌گیرد. این دو نمایش که به موازات هم پیش می‌روند، در جایی به هم می‌آمیزند و فشارهای بیرونی بر نویسنده در نمایش‌نامه‌اش بیشتر نمود می‌یابد تا جایی‌که شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ او آرزو می‌کنند بخوابند و در بازهٔ تاریخی دیگری بیدار شوند که اوضاع بهتر باشد و سرانجام هر دو روایت، با قتل سهراب پایان می‌یابد.

۳-۲. نوشتن در تاریکی

نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» دو روایت موازی است. نخست، روایت نیما و گروه شش نفرهٔ دوستان روزنامه‌نگارش که در روزنامه‌ای به نام «گفت‌وگو» مشغول به فعالیت هستند و روایت دوم که در خلال روایت اول می‌آید، صحنه‌هایی از بازجویی محمد از نیماست. داستان با اولین بازجویی از نیما در حال اعتراف به محمد، بازپرس او، آغاز می‌شود. نیما که در حال عکس‌برداری از شورش‌های خیابانی حوالی میدان آزادی، به جرم عکس‌برداری از صحنه‌های درگیری اتفاقات سال ۸۸ بازداشت شده است، اکنون به‌ناچار به دستور محمد، در حال معرفی دوستان و نشان‌دادن فیلم واکنش آنان به مناظره‌های انتخابات ۸۸ است، در ادامهٔ داستان که گویی از زبان نیما برای محمد بیان می‌شود، با نیما و دوستانش در سفرشان به شمال و سپس به آلمان همراه می‌شویم. در این سفرها به دلیل اختلاف نظر و بی‌نتیجه‌بودن گفت‌وگو (با توجه به تأکید نویسنده بر گفت‌وگو که نام روزنامهٔ محل فعالیت آن‌هاست) نمی‌توانند برنامهٔ دلخواهی برای سفرهای خود داشته باشند. در یکی از آخرین صحنه‌های نمایش، شاهد نیما هستیم که به علت بی‌خوابی طولانی و تغییر نوع شکنجه که در غیاب محمد با آن مواجه شده، اعتصاب غذا کرده است، با آمدن محمد از مرخصی، توسط او راضی می‌شود که اعتصاب غذای خود را بشکند. در پایان داستان، نیما به دلیل شرایط نامناسب آنجا خودکشی می‌کند و محمد که تحت تأثیر رفتار و اشعار نیما متحول شده است، به دلیل همکاری با متهم دستگیر می‌شود و از خودش شخص

دیگری به نام سجاد بازجویی می‌کند. شخصیت‌های داستان (همکاران روزنامهٔ گفت‌وگو) که در حین بازجویی سجاد از محمد صدایشان شنیده می‌شود در انتهای داستان از سجاد، بازجوی محمد می‌خواهند تا به محمد، بازجوی سابق که اکنون خود در جایگاه متهم است، اجازهٔ صحبت و نوشتن بدهد و اینگونه دو روایت با هم پیوند می‌یابد و محمد کسی نیست جز خود محمد یعقوبی!

۳-۳. زمستان ۶۶

نمایشنامهٔ «زمستان ۶۶» در دو سطح طرح‌ریزی شده است: نخست، داستان نویسنده‌ای است که در حال نگارش نمایش‌نامه‌ای در بارهٔ زمستان ۶۶ و جنگ و موشکباران در آن مقطع زمانی است. نمایش‌نامه با این سؤال نویسنده از همسرش آغاز می‌شود: «تو زمستان ۶۶ کجا بودی؟» تا به یاری خاطرات خود و همسرش، تأثیرات جنگ را، نه در خط مقدم جبهه، بلکه در زندگی مردم دور از میدان جنگ بررسی کند؛ به همین دلیل در جای‌جای نمایشنامه‌ای که در حال نگارش آن است، شاهد گفت‌وگوهای او و همسرش هستیم. گفت‌وگوهایی که گاه سبب تعویض یا تصحیح متن نمایشنامه می‌شود. سطح دیگر، نمایش‌نامهٔ اوست که در موشک‌باران زمستان ۶۶ در تهران در داخل خانه‌ای شکل می‌گیرد که اعضای آن، تازه به آنجا نقل مکان کرده‌اند. ناهید شخصیت محوری نمایش‌نامه است و بابک همسر اوست که در اسباب‌کشی به خانهٔ جدید حضور نداشته؛ زیرا پیش از اسباب‌کشی، با ناهید مشاجره‌ای داشته و خانه را ترک نموده است. مهیار، برادر ناهید نیز به دلیل جرّوبحثی که بر سر انتخاب اتاق با ناهید داشته، با ناراحتی، خانه را ترک کرده، تنها ناهید و مادرش در خانه مانده‌اند. خانه‌ای که وسایل هنوز از جعبه‌ها بیرون نیامده در اتاق‌ها پخش شده‌اند. موشک‌باران شروع می‌شود. در چنین شرایطی، مهیار در خیابان‌ها قادر به بازگشت به خانه نیست، ناهید با بابک تماس می‌گیرد و از او می‌خواهد که به خانه بازگردد. بابک به درخواست او به خانه برمی‌گردد و در همان شرایط پروانه که باردار است و در همسایگی آن‌هاست همراه با برادرشوهر لالش و خروس او، از ترس به خانهٔ آن‌ها پناه می‌آورد، در حالی‌که به‌شدت نگران است و تلفنی در جستجوی همسرش است که متوجه می‌شود محل کار او موشک خورده است. نویسنده که تا به اینجای نمایش را نوشته است به همسرش در بارهٔ سرنوشت افراد نمایش که بیست دقیقهٔ دیگر خواهند مرد، خبر می‌دهد. در انتها مهیار به خانه باز می‌گردد و بر اجساد و ویرانه‌های بازمانده ازخانه، چاره‌ای جز اشک‌ریختن ندارد.

۴. ویژگی‌های تئاتر روایی

بیگانه‌سازی: مهمترین تکنیک تئاتر روایی که نقطهٔ مقابل تئاتر دراماتیک است، «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاری» است که دورسازی و آشنازدایی نیز نامیده می‌شود و انقلابی بزرگ در زمینهٔ دستیابی به نوعی نمایش جهانی است و تلاشی هدفمند برضدّ غلبهٔ نیروهای عاطفی و هیجانی بر اندیشه و تدبیر تماشاگر است. این فاصله‌گرفتن به معنی دورشدن از واقعیت نیست، بلکه هنرمند باید متعهدانه و مسئولانه با سلاح اندیشه به داوری واقعیت بپردازد. شناخت منطقی تنها زمانی ممکن می‌شود که بتوان فاصله گرفت و در بارهٔ همه چیز به شگفت آمد و سؤال کرد. تئاتر روایی با تأکید بر تغییرپذیری انسان و جامعه، می‌کوشد روحیهٔ نقادی و داوری و تفکر نسبت به این امور را، در تماشاگر برانگیزد تا با وجود آن، میل به تغییر پدیده‌های روزافزون جهان معاصر و در نتیجه اصلاح امور زندگی به دست آنان صورت پذیرد، به‌گونه‌ای که در آن منافع عموم مردم لحاظ شود؛ بنابراین تکنیک فاصله‌گذاری، ضمن رعایت جنبه‌های زیباشناسانه در فرم و محتوا به شیوه‌های گوناگون مانع یکی‌شدن با شخصیت‌های داستان و ایجاد حالت انفعال شده و با حفظ فاصله، تماشاگر را به قضاوت و اندیشیدن و شناختی درست و اصولی هدایت می‌کند که فرجام آن اصلاح جامعه است.

هرچند همذات‌پنداری و بیگانه‌سازی دو مفهوم متضاد به نظر می‌رسند؛ اما این بدان معنا نیست که بازیگرِ تئاتر روایی هیچ تلاشی برای باورپذیری تماشاگر نمی‌کند، بلکه بدین معناست که در اوج این همراهی و جوشش حس بازیگر و تماشاگر، سعی می‌شود با فاصله‌گذاری، این ارتباط قطع و مانع استغراق حسی تماشاگران گردد و آنان را به تفکر و تعمق وادارد؛ به‌طوری که فرصتی برای ایشان پدید آید تا بتوانند تا مرحلهٔ نقد وضعیت پیش روند. در نتیجه تکنیک فاصله‌گذاری در تئاتر روایی گرایش به بازی تصنعی نیست، بلکه بازیگر با وجود آنکه ادای بازی را درمی‌آورد و گاه از روایت استفاده می‌کند؛ اما به تصنع نمی‌گراید و بازی او بیرونی است؛ اما از شخصیت‌پردازی غافل نیست.

۴-۱. بیگانه‌سازی در متن(نمایشنامه) و صحنه(اجرا)

الف- متن (نمایشنامه)

۴-۱-۱. خردگرایی و دعوت به تدبر و دورکردن مخاطب از توهم و استغراق

تئاتر روایی یا اپیک، مبتنی بر خردگرایی و بر پایهٔ عقل و منطق و شعور و روابط علت و معلولی است و از بروز احساسات و حالت انفعال دوری می‌کند. بر همین اساس آن را می‌توان روشی علمی خواند.

بینندهٔ تئاتر روایی با هوشیاری وقایع را زیر نظر دارد و در برابر آن موضع می‌گیرد و برای کشف و دریافت حقایق می‌کوشد و راه‌حل ارائه می‌دهد. این ویژگی‌ها در تئاتر ارسطویی موجود نیست؛ بنابراین به تئاتر روایی، «تئاتر غیر ارسطویی» نیز می‌گویند.

محمد یعقوبی ازجمله نویسندگان کنش‌گر است که دو مشخصهٔ خردگرایی، دعوت به تأمل و متعهدبودن نسبت به وقایع روزگارش از ویژگی‌های آثار اوست. همین تعهد به جامعه و اثرپذیری از آن، از یعقوبی چهره‌ای ممتاز و اثرگذار ساخته است. او در بیشتر آثار خود با بیان شرایط موجود و تلاش بر ایجاد قدرت تفکر، همگان را نسبت به پدیده‌ها و عملکردهای جاری در جامعه آگاه می‌سازد. به همین دلیل در «یک دقیقه سکوت»، و حتی «زمستان ۶۶» شخصیت اصلی، نویسنده‌ای متعهد و روشنفکر است که در نمایش‌نامه‌های خود قصد نقادی و آگاه‌سازی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دارد.

۴-۱-۲. پرداختن به مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه با نگرش انتقادی

محمد یعقوبی نیز به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان متعهد و صاحب نگرش و مطرح در حوزهٔ اجتماعی و احیاناً حساسیت‌زا، بیشتر به متن‌های رئالیستی و مرتبط با اتفاقات اجتماعی و سیاسی زمان خود پرداخته است که نمایش‌های «یک دقیقه سکوت»، «نوشتن در تاریکی»، «زمستان ۶۶» از این حیث شایان توجه هستند. پرداختن به چنین مقولاتی باعث می‌شود تماشاگر پس از دیدن آن هوشیارانه در جهت برآوردن خواسته‌های جایز اجتماعی حرکت کند؛ حرکتی برای بازپس‌گرفتن حقوق سلب‌شدهٔ خویش.

۴-۱-۳. خروج از به‌کارگیری تمام و کمال همهٔ عناصر در نمایش‌نامه‌های ارسطویی و خوش‌ساخت

این ویژگی به شیوه‌های گوناگون در تئاتر روایی اعمال می‌شود ازجمله: عدم رعایت وحدت سه‌گانه (زمان، مکان و موضوع)، بیان روایت‌های غیرخطی و ساختارشکنی در شیوهٔ روایت و فرم و نیز در طرح و چارچوب‌های ارسطویی به طوری‌که «نه اعتنایی به قوانین و ضوابط درام ارسطویی دارد که هدفش تزکیه و پالایش (کاتارسیس) تماشاگر از طریق ترس و ترحم «که به وسیلهٔ هم‌ذات‌شدن یا همدلی تماشاگر با شخصیت‌های نمایش اتفاق می‌افتد» است نه توجهی به طرح[1] داستان نمایش (اوج‌گیری، بحران، نتیجه) دارد، بلکه حتی از در مخالفت با آن‌ها نیز برمی‌آید» (ابراهیمیان، ۱۳۸۱: ۳۸).

1 . plot

محمد یعقوبی نیز علاقه‌مند به ساختارشکنی است و در آثارش بسیاری از نشانه‌های ساختارشکنی و خروج از قیود سنتی و پیروی از عناصر پست‌مدرن مشاهده می‌شود؛ ازجمله: خطی نبودن داستان؛ آشفتگی زمان و مکان؛ پایان باز؛ تکرار؛ سکوت (کاهش کشمکش)؛ ویژگی‌های زبانی همچون واژه‌گزینی بدعت‌گذارانه نظیر استفاده از نشانهٔ "۲۵" که قرارداد تعریف‌شدهٔ شخصیِ فرازبانی است که در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» برای فرار از ممیزی قابل مشاهده است؛ برجسته‌شدن عناصر نور، به‌طوری‌که صحنه‌های نمایش‌نامه بیشتر پاره‌های کوتاهی است که هربار با آمدورفت نور از یکدیگر تفکیک می‌شوند و تکنیک‌های سینمایی؛ همچون: روایت موازی و فلاش‌بک (برگشتن و دوباره دیدن روایت) و ...

صمد چینی‌فروشان در این باره می‌گوید:

«یعقوبی با آثار سنت‌شکنش در حوزه‌های قالب، فرم و ساختارهای متنی و اجرایی و بعضاً آشنایی‌زدایی‌های انتقادی و کلیشه‌ستیزش در حوزهٔ محتوا و معنا توانست خود را به مثابهٔ یک هنرمند مدرنیست و یک تئاتری متعهد و صاحب نگرش اجتماعی به جامعهٔ تئاتری معرفی کند».

برخلاف تئاتر دراماتیک که روایتی خطی است، تئاتر روایی غیرخطی است که در آن ترتیب یا سیر زمانی رویدادها به هم می‌ریزد. همچنین سیر منطقی وقایع با تمهیداتی نظیر روایت در روایت، خطوط داستانی موازی و تداعی‌های رؤیاگون دستخوش دگرگونی می‌شود؛ همچنانکه در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» با روایت موازی و نیز به شیوهٔ فلاش بک، بازگشتن و دوباره دیدن روایت، سیر زمانی و سیر منطقی رویدادها به هم می‌ریزد. در نمایش‌نامه‌های «زمستان۶۶» و «یک دقیقه سکوت» نیز با دو سطح روایی مجزا روبه‌رو هستیم: یکی جهان روایی نویسنده و همسر او که تنها صدای آن‌ها شنیده می‌شود و دیگری جهان روایی نمایش‌نامه‌ای که نویسنده در حال نگارش آن است و در صحنه پخش می‌شود.

در مقابل تئاتر دراماتیک که پیرنگ یا طرح داستانی دارد – طرحی که دارای ابتدا، بحران، حلّوفصل بحران و نتیجه و پایان است- تئاتر روایی با رویکرد "پس از ارسطویی" برای چنین نظمی تلاش و چارچوبی نمی‌کند:

«سابقهٔ نظری بحث را می‌توان از دو منظر مورد بررسی قرار داد: نخست نگرش کلاسیک به مقولهٔ پیرنگ و الگوی روایی داستان و نمایش‌نامه است که عمدتاً ریشه در اصول نقد ادبی

ارسطو دارد و از سوی دیگر، رویکردهای ملقب به "پس از ارسطویی" که عمدتاً از اواخر قرن نوزده میلادی گسترش یافته و در ادبیات نمایشی معاصر بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. اغلب این دیدگاه‌ها با اولویت‌بخشیدن به سایر اجزای درام در مقابل پیرنگ، انتظارات تازه‌ای از ساخت روایی اثر برانگیخته و به‌تبع آن دریافت‌های متفاوت‌تری برای مخاطبان تولیدات نمایشی به ارمغان آورده‌اند» (James, 1981: 405).

به‌طوری‌که گاه روایت‌های آنان اپیزودیک[1] و بخش‌بندی‌شده و چند پاره است که راهی است برای قطع داستان نمایش.

شکری‌پور در بررسی و نقد آثار محمد یعقوبی می‌گوید:

«یعقوبی با استفاده از ساختار اپیزودیک در نمایشنامه‌ها می‌کوشد تا مسائل پیچیده را تجزیه نموده و در هر اپیزود به یک جزء بپردازد تا این گونه بتواند مسائل پیچیده را خیلی ساده مطرح کند».

یعقوبی نیز در این باره می‌گوید:

«ما دیگر همه چیز را در یک موقعیت نمی‌گوییم، ساختار اپیزودیک دست نویسنده را برای طرح مسائل مختلف باز می‌گذارد و منجر به تنوع و گوناگونی می‌شود که برای مخاطب لذت‌بخش است (شکری‌پور، ۱۳۸۴) ».

در بیشتر نمایش‌نامه‌های یعقوبی، روایت شروع می‌شود و پایان می‌یابد، در حالی که مسائل حل نشده و با پایانی باز باقی می‌ماند. پایان‌ستیزی و سرپیچی از پایان بسته، امکان تعبیر و تفسیر توسط مخاطب و ایجاد فضایی برای حرف‌های ناگفته و اتفاق‌های ممکن تعریف‌نشده را فراهم می‌سازد؛ برای نمونه پایان «یک دقیقه سکوت» پیش‌بینی‌ناپذیر است و نیز در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» که طرح نگارش براساس دو الگو است: ۱- تعیین زمان و شرایط سفر اشخاص نمایش، که در آخر صحنه هشتم (نیما: شایدم باید بمونیم)، مشکل حل‌نشده باقی می‌ماند. ۲- الگوی دوم، به روایت بازجویی محمد از نیما اختصاص دارد و وضعیت پایانی این الگو (بازجویی از محمد)، بدون حلّوفصل برجا می‌ماند.

۵. ویژگی‌های زبانی

الف) دیالوگ‌ها در خدمت محتوا: هنر ابزار رشد جامعه است و جنبه‌های آموزندگی نمایش‌نامه از اهمیت ویژه‌ای برخودار است و قلب آن محسوب می‌شود. دیالوگ‌ها در خدمت انتقال

1 . episodic

مفاهیم است و نمی‌تواند همچون ساختارگرایان یا فرمالیست‌ها با شعار "هنر برای هنر" تنها به زیبایی‌های هنری و ظاهری اکتفا کند. یعقوبی نیز در «یک دقیقه سکوت» توأمان، ضمن بهره‌گیری از بازی‌های زبانی و شیوه‌های خاص منحصربه‌فرد خود، به بیان محتوای سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و گاه برای اینکه نمی‌تواند به دلایلی مستقیماً به محتوای مدنظر خود بپردازد، به سمت بازی با نشانه‌ها می‌رود؛ همانگونه که در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» شاهد آن هستیم.

ب) استفاده از کنایه: نمایش‌نامه باید بار سنگینی از زبان ایرونیک یا کنایه را بر دوش کشد. حرف‌هایی که باید فهمیده شوند، به‌طور مشخص و مستقیم گفته نمی‌شوند؛ بلکه غیرمستقیم با کنایه‌ها، سمبل‌ها، نشانه‌ها و رموز و گاه استفادهٔ غیرطبیعی از واژه‌ها بیان می‌گردد؛ مثلاً یعقوبی در «نوشتن در تاریکی» به‌گونه‌ای خلاقانه از عدد ۲۵ برای گریز از رکاکت و سانسور حکومتی استفاده می‌کند یا در «زمستان ۶۶» اسباب‌کشی و نامرتب‌بودن وسایل و سردی خانه و خراب‌بودن شوفاژخانه، حس ناامنی را به مخاطب منتقل می‌کند و خروس - تنها بازماندهٔ جمع درون آن خانه- در فرهنگ باستان، نماد صلح و پیروزیست که بیانگر امید نویسنده به روزهای بدون جنگ است.

ج) بهره‌گیری از طنز: طنز در آثار یعقوبی همواره ضمن ایجاد فضای دل‌انگیز ابزاری برای مبارزه با نابرابری‌های اجتماعی و آشفتگی‌های حاکم بر روابط انسانی است؛ همچنانکه در نمایش‌نامهٔ «یک دقیقه سکوت» جمشید که در رشتهٔ زیست‌شناسی تحصیل کرده؛ اما دانش او در این رشته برایش ثمری ندارد، از دانش خود برای ایجاد لحظات شاد و متفکرانه و منتقدانه بهره می‌گیرد. در «زمستان ۶۶» نیز همچون سایر نمایش‌نامه‌هایش با استفاده از طنز، بستر نمایش‌نامه را برای پایان تراژیک آماده می‌سازد: «جنگ جنگ تا پیروزی صدام بزن جای دیروزی».

د) تکرار: دوباره دیدن و دوباره شنیدن، تماشاگر را از فرورفتن در رویدادها و دستخوش عواطف گشتن بازمی‌دارد و فاصلهٔ لازم را برای اندیشیدن مستقل پدید می‌آورد. تکنیک تکرار در نمایش‌نامه‌های یعقوبی به وفور یافت می‌شود؛ برای نمونه در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» مکالمات ضبط‌شدهٔ روزنامه‌نگاران توسط نیما، به دستور بازجوی نیما (محمد)، مقداری به عقب برمی‌گردد و بازیگران نیز به شکلی معکوس کارهای خود را تکرار می‌کنند.

تکرار کلام در «زمستان ۶۶» به قصد القای فضای کلی نمایش و اضطراب حاکم بر آن و تأکید بر ذهنیت دو شخصیت و نشان‌دادن تضاد موجود در مسائل اعتقادی آن‌ها (مسألهٔ تقدیر و شانس) صورت می‌گیرد:

«مادر: خدا رحم کرد / بابک: من شانس آوردم / مادر: خدا رحم کرد / بابک: من شانس آوردم / مادر: خدا خیلی رحم کرد / بابک: من خیلی شانس آوردم / مادر: خدا خیلی رحم کرد / بابک: من خیلی شانس آوردم / مادر: خدا خیلی رحم کرد» (یعقوبی، ۱۳۹۸: ۴۷-۴۸).

همچنین در «یک دقیقه سکوت» با تکنیک انقطاع و تکرار، بر شرایط همراه با اضطراب و وضعیت خطرناک شخصیت‌ها در جریان موشک‌باران تأکید می‌کند و از طرف دیگر، وضعیت نویسنده و تماس‌های مشکوک با او را به مخاطب نشان می‌دهد:

«شیرین: چی گفت؟ / شیدا: همین که یه جایی موشک زدند گفت: (صدای زنگ تلفن از باندهای صدای صحنه؛ اما کسی گوشی را برنمی‌دارد.) / شیدا: همین که یه جایی موشک زدند گفت: همین که یه جایی موشک زدند گفت: همین که یه جایی موشک زدند گفت: [تا زمانی که زنگ تلفن از باندهای صدا شنیده می‌شود، شیدا جملهٔ خود را تکرار می‌کند و پس از قطع صدای زنگ تلفن ادامه می‌دهد.] همین که یه جایی موشک زدند گفت: مامان نکنه من بمیرم» (یعقوبی، ۱۳۹۴: ۸۰).

یعقوبی در بارهٔ ویژگی تکرار به‌عنوان یکی از عناصر آثارش می‌گوید:

«تکراری که در برخی صحنه‌ها در کارهایم وجود دارد مهم هستند و برای من به نوعی تکنیک تبدیل شده‌اند. البته تماشاگر را هم اذیت نمی‌کند و او نیز از این تکرارها برداشت خود را دارد».

ه) ایجاز و سادگی: از آنجا که تئاتر روایی، بر پایهٔ امور عینی و بیرونی است و بر بیان واقعیت‌های جامعه تأکید دارد نویسندگان آن معتقدند که آثار متکلفانه و دیرفهم مکتب‌های رمانتی‌سیسم و کلاسیسم راه به جایی نخواهند برد و برای نشان‌دادن تصویر درستی از جامعه، باید از زبان ساده و بی‌پیرایه بهره برد. بنابراین زبان نویسندگان آن، ساده و بی‌تکلف با رعایت ایجاز و اختصار (کمینه-گرایی) است.

ویژگی ایجاز و تأکید بر دیالوگ‌های ساده و روزمره از ویژگی‌های بارز نمایش‌نامه‌های محمد یعقوبی است تا بدین گونه در قالب آن‌ها پرسش‌های ذهنی خود را بازگو و امیدها و آرزوها و تردیدهای خود را در بارهٔ مسائل زندگی بیان کند. یعقوبی می‌گوید:

«مهم‌ترین اصل، نیاز من به گفت‌وگو است. گفت‌وگو در بارهٔ تردیدهایم، پرسش‌ها و شاید پاسخ‌هایم. این مهم‌ترین دلیل من برای نوشتن است. نوشتن در بارهٔ اینکه ما کیستیم و شأن

ما چیست؟ چه حقی داریم و چقدر؟ و اصلاً چطور باید زندگی کنیم و چرا؟ تمام این پرسش‌ها در جامعهٔ ما به فراموشی سپرده شده است، پس پاسخی هم در کار نیست».

اما واقع‌گرایی یعقوبی را به پرگویی و بیهوده‌گویی نمی‌کشاند؛ زیرا او با گزینش و انتخاب و تکنیک تقطیع و شیوه‌های اجرایی مدرن، خود را از این ورطه نجات می‌دهد.

و) استفاده از شعر: یعقوبی نیز هر جا که لازم می‌بیند به شعر روی می‌آورد که علاوه‌بر تقویت لحن واقع‌گرایانهٔ داستان، در عین حال، حامل بخشی از معنا نیز می‌باشد؛ به‌عنوان نمونه در «یک دقیقه سکوت» از شعرهای فروغ فرخزاد برای بیان وضعیت درونی شیوا استفاده می‌شود؛ همچنین در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» اشعاری از برتولت برشت، سرگئی یسنین، ولادیمیر مایاکوفسکی و خاطرهٔ حجازی با مضامین سیاسی به‌کار برده است.

۶. تاریخی‌نگری

داستانِ نمایش‌نامه‌های ارسطویی، همه در زمان حال، اتفاق می‌افتاد، چون یکی از اصول اصلی نمایش‌نامه‌نویسی ارسطویی، این بود که چیزی روایت نشود و همهٔ اتفاق‌ها، در زمان حال، درست جلوی چشم بیننده‌ها، صورت پذیرد، تا همذات‌پنداری، بهتر صورت گیرد؛ اما تئاتر روایی، برای دوری از همذات‌پنداری، کاری درست برعکس تئاتر دراماتیک را انجام داده است. تئاتر روایی یا اپیک، از طریق تاریخی‌کردن رویدادها و پرداختن به وقایعی که اکنون زمانشان سپری شده است، ضمن تأکید بر تغییرپذیری، با گذر از اکنون و ایجاد فاصله‌ای ناخواسته به تماشاگر این فرصت را می‌دهد تا دقیق‌تر و منطقی‌تر و آزادانه‌تر به تجزیه و تحلیل رویدادها بپردازد؛ برخی از نمایشنامه‌های یعقوبی نیز در زمان گذشته اتفاق افتاده است و راوی در زمان حال به بررسی و بازنگری آن می‌پردازد؛ ازجمله: زمستان ۶۶، که جنگ ۸ سالهٔ ایران را به تصویر می‌کشد یا در «یک دقیقه سکوت» وقایع تاریخی بیست‌سالهٔ ایران از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۷۸ را به تصویر می‌کشد. همچنین در نمایش‌نامهٔ «نوشتن در تاریکی» که داستان نمایش‌نامه مربوط به انتخابات ۱۳۸۸ است.

۷. تدبیرگرایی و تقدیرستیزی و اعتقاد به تغییر و تحول انسان و جامعه بر مبنای تضادها و تعارض‌ها

بینندهٔ تئاتر روایی، برخلاف تئاتر ارسطویی، وقایع اطرافش را سرنوشت مقدّر نمی‌داند؛ بلکه اموری تغییرپذیر می‌پندارد و تسلیم سرنوشت نمی‌شود. در تئاتر روایی، انسان سرنوشت خود را تعیین می‌کند.

محمد یعقوبی نیز نویسنده‌ای است که تغییر را اساس کار خود قرار داده است. نمایش‌نامه‌های انتقادی، سیاسی وی بیانگر این است که او امید به تغییر و اصلاح وضعیت موجود جامعه به سوی وضعیتی مطلوب دارد.

به باور برشت، تئاتر، عرصهٔ تضادها و نشان‌گر وقایع از زوایای گوناگون و نگرش‌های متباین است و همین تضادها به اشیاء و پدیده‌ها معنایی ژرف‌تر می‌بخشد و آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. این تضادها را به شیوه‌های مختلف در بسیاری از نمایش‌نامه‌های یعقوبی می‌توان دید؛ ازجمله: «نوشتن در تاریکی» بیانگر درآمیختن حقیقت و مجاز است؛ عکس‌هایی که بر پردهٔ تئاتر به نمایش گذاشته می‌شود بیانگر خشونتی است که در حق نیما، خبرنگار روزنامه گفت‌وگو روا می‌دارند، در حالی‌که آنچه بر صحنه نمایش می‌بینیم شوخی و خنده‌ای است مابین خبرنگار و بازجوی او که با خودکشی خبرنگار در زندان از میان می‌رود و دیگر آنکه عنوان روزنامه‌ای که دوستان خبرنگار در آن فعالیت می‌کنند،"گفت‌وگو" است و تمام چالش داستان نیز بر سر گفت‌وگوست و نیز در نمایش‌نامهٔ «یک دقیقه سکوت» با پیوند بین تراژدی و کمدی می‌توان تضادها را مشاهده کرد.

۸.جمع‌گرا و فردستیز با شخصیت‌های تیپیک و متوسط و بر پایهٔ امور عینی و بیرونی

تئاتر روایی با نمایشنامهٔ فردگرای ارسطویی در ستیز است و معتقد است که هنرمند متعهد باید در کنار اکثریت باقی بماند و به هنر خود به دید انسانی بنگرد و مسئولیت اجتماعی بپذیرند تا به این ترتیب هنرش در خدمت نظام حاکمه قرار نگیرد. بنابراین در تئاتر روایی به وضعیت اجتماعی و روابط شخصیت‌ها با تأکید بر نقش انسان در تغییر اوضاع جامعه، بها داده می‌شود و به جای روانکاوی شخصیت‌ها و پرداختن به زندگی درونی آن‌ها به واقعیت‌های بیرونی می‌پردازد. در آثار محمد یعقوبی به استثنای تعداد کمی که درونگرایانه‌اند و به درون شخصیت‌ها می‌پردازد، در بقیه به جنبه‌های بیرونی و بیان وضعیت آن‌ها در جامعه و ارتباطشان با یکدیگر توجه شده است و شخصیت‌های نمایش‌های او تیپیک هستند که نیازی به روانشناسی شخصیت و تحلیل ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها نیست و درواقع او بیش از پرداختن به شخصیت‌ها به مسائل سیاسی، اجتماعی آن‌ها نظر دارد؛ مثلاً چیزی در بارهٔ ویژگی‌های فردی و اخلاقی "سهراب یکتا" در نمایش‌نامهٔ «یک دقیقه سکوت» دریافت نمی‌شود و تنها رویکرد سیاسی و اجتماعی او نسبت به وقایع روزگارش مدنظر است.

در تئاتر روایی، اصل قهرمان‌پروری مردود است؛ زیرا قهرمانان کسانی هستند که جایگاهی

اجتماعی یافته‌اند و غالباً با آوازهٔ دروغین در بارهٔ قهرمانی‌های خود شهرتی کسب کرده‌اند. البته به نظر می‌آید مخالفت اصلی با قهرمان‌نماهای دروغین است که عواملی در ساختن آن‌ها دخیل‌اند. در آثار محمد یعقوبی نیز خبری از قهرمان داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی نیست، بلکه تنها شخصیت‌هایی معمولی وجود دارند که کنش‌های نمایش‌نامه پیرامون زندگی آن‌ها و خانواده‌هایشان است و عاملی برای پیشبرد اهداف نمایش‌نامه هستند؛ زیرا هدف در نمایش‌نامه‌های او قهرمان‌سازی یا گره‌افکنی و گره‌گشایی نیست، بلکه بیان حرف‌های ناگفته و باقی‌ماندهٔ دیگران است. شخصیت‌های آثار او از طبقهٔ متوسط‌اند که به مرحلهٔ همکاری و همراهی رسیده‌اند؛ یعنی آرزوها و عواطف آن‌ها در جهت اهداف همگانی است. چنین شخصیت‌هایی در جمع قوی هستند؛ زیرا عمل آن‌ها آرزوی انبوهی از مردم است.

ب – اجرا (صحنه)

۱- بهره‌مندی از روایت (استفاده از راوی و شیوهٔ اجرای گزارشی)

در تئاتر روایی تلاشی برای حقیقی جلوه‌دادن داستان صورت نمی‌گیرد و با تکنیک‌های مختلف ازجمله روایت، به مخاطبان یادآوری می‌شود که با نمایشی مواجه هستند که صرفاً طرح و نمودی از زندگی است و خود زندگی واقعی نیست؛ همچنانکه در «زمستان ۶۶» صدای نویسنده که با همسرش در بارهٔ حوادث زمستان سال ۶۶ (بمباران تهران) سخن می‌گوید، بیانگر شیوهٔ اجرای گزارشی است.

۲- بهره‌گیری از اسلاید در فواصل مناسب

تئاتر روایی می‌کوشد تا به کمک تصاویری همچون اسلاید، عکس، نقاشی یا فیلم بر پرده به وسیلهٔ ویدئو پروجکشن، معانی و مفاهیمی را بیافریند که ترویج دانستن است؛ همچنانکه در نمایش «نوشتن در تاریکی» کارگردان به سبب محدودیت‌های موجود، دیالوگ‌ها را با نوشتن آن‌ها بر روی پردهٔ (پلاسما) مقابل تماشاگران عرضه می‌کند. در «یک دقیقه سکوت» نیز با استفاده از دوربین ویدئویی و ویدئو پروجکشن، تصاویری را می‌آفرینند که واقعیت جامعهٔ خود را منعکس می‌کند. محمد یعقوبی همچنین در اجرای دوم «زمستان ۶۶»، در شهریور ۹۰، بریده‌ای از یک فیلم ضد جنگ را که اشاره به کشتار ارامنه توسط عثمانی‌ها و جنگ جهانی دوم توسط هیتلر داشت، به نمایش درآورد تا اثر خود را ضد جنگ و جهان‌شمول معرفی کند.

۳- طراحی صحنه‌ها یا صحنه‌آرایی خاص و بهره‌گیری از فنون سینمایی

این ویژگی از جذابیت‌های بصری تئاتر معاصر است؛ مثلاً ساده و مینی‌مال بودن لباس‌ها و تجهیزات

روی صحنه حتی سادگی دکور که در بیشتر آثار او شاهد آن هستیم سبب می‌شود تا حس نمایشی‌بودن ماجرا در مخاطبین از بین نرود و خالی‌بودن صحنه از آراستگی ظاهری تمام توجه تماشاگر را به متن و اهداف آن معطوف می‌کند؛ علاوه‌بر آن در نمایش «یک دقیقه سکوت»، «نوشتن در تاریکی» و «زمستان ۶۶» تغییر زاویه دید به وسیلهٔ حرکت صحنه و نیز روایت موازی و فلاش‌بک (برگشتن و دوباره دیدن روایت) از تکنیک‌های سینمایی است که یعقوبی از آن بهره می‌گیرد. رفت‌وبرگشت مدام بین دو سطح نمایش در آثار مذکور و قطع و وصل نور در بین پرده‌ها که کارکردی معادل کات در سینماست، تقریباً در تمامی آثار یعقوبی دیده می‌شود. درواقع یعقوبی با فاصله‌گذاری‌های کارآمد، باعث تحریک ذهنی و عقلانی تماشاچی نسبت به کنش‌های موجود در نمایش و بروز و گسترش تفکر در جامعه می‌شود.

۴- شکستن دیوار چهارم

دیوار چهارم، دیواری است که بین دنیای نمایش و دنیای واقعی در تئاتر کلاسیک کشیده می‌شود و صحنه را از جمع تماشاگران جدا می‌کند تا تماشاگر رویدادها را واقعی پندارد و با نمایش ارتباط حسی و عاطفی برقرار کند. درواقع دیواری فرضی بین نمایش و مخاطب است که او را در مقام مشاهده‌گر نگه می دارد و مانع نگاه انتقادی او به اثر نمایشی می‌شود. تئاتر روایی، دیوار چهارم را می‌شکند؛ یعنی با شیوه‌های مختلف فاصله‌گذاری، سبب می‌شود تماشاگر بپذیرد که با یک اثر نمایشی و غیرواقعی روبه‌روست. بدین‌ترتیب مخاطب واقع‌گرا، بی‌طرف و به دور از درگیری‌های عاطفی، به فکرکردن و قضاوت‌های منطقی تشویق می‌شود؛ همچنانکه در نمایش‌نامهٔ «زمستان ۶۶» صدای نویسنده و همسرش به موازات روایت اصلی، فاصله‌ای ایجاد می‌کند که وظیفهٔ اصلی‌اش به تفکر واداشتن و جلوگیری از غرق‌شدن احساسی تماشاگر است.این شیوهٔ نوشتن را یعقوبی با «زمستان ۶۶» آغاز و با «یک دقیقه سکوت» به کمال رساند؛ همچنین در نمایش «نوشتن در تاریکی» علی سرابی در نقش بازجو، روی صحنه خود را معرفی می‌کند و به توضیح نقش خود می‌پردازد و در ادامه شاهد جلسات تمرینی او با مهدی پاکدل در نقش نیما هستیم که مانع هم‌ذات‌پنداری شده و درواقع صحه‌گذاشتن بر نمایشی بودن آن است.

۵- گسست زمانی یا جهش زمانی وقایع با استفاده از نورپردازی

گسست زمانی یا جهش زمانی وقایع با استفاده از نورپردازی؛ یعنی برجسته‌شدن عناصر نور، به‌طوری‌که

صحنه‌های نمایش‌نامه بیشتر پاره‌های کوتاهی است که هربار با آمدورفت نور از یکدیگر تفکیک می‌شوند که از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم است و تقریباً در تمامی آثار یعقوبی مشهود است؛ ازجمله: «زمستان ۶۶»، «نوشتن در تاریکی» و «یک دقیقه سکوت» که به‌وسیلهٔ خاموش و روشن‌شدن صحنه، گذر زمان تداعی می‌شود.

۶- اپیزودی بودن صحنه‌ها

نمایش مجموعه‌ای از تک صحنه‌های قائم به ذات است که از نظر محتوایی به هم پیوسته نیستند و پیشرفت روایت در خط مستقیم نیست، بلکه به شکل تعدادی منحنی است تا بیننده بداند که در حال دیدن تئاتر است. این شیوه یکی از عوامل تمایز تئاتر روایی با تئاتر کلاسیک است.

نمایش وضعیت بهره‌مندی از ویژگی‌های تئاتر روایی در متن سه نمایشنامه از یعقوبی

		۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
۱	یک دقیقه سکوت	+	+	+	+	+	+	+
۲	نوشتن در تاریکی	+	+	+	+	+	+	+
۳	زمستان ۶۶	+	+	+	+	+	+	+

۱- خردگرایی و دعوت به تدبر و دورکردن مخاطب از توهم و استغراق؛ ۲- پرداختن به مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه با نگرش انتقادی؛ ۳- خروج از به‌کارگیری تمام و کمال همهٔ عناصر نمایشنامه‌های کلاسیک و خوش‌ساخت؛ ۴- ویژگی‌های زبانی (در خدمت محتوا بودن، استفاده از کنایه، طنز، تکرار، شعر و ایجاز و سادگی)؛ ۵- تاریخی‌نگری؛ ۶- تدبیرگرایی و تقدیرستیزی و اعتقاد به تغییر و تحول انسان و جامعه بر مبنای تضادها و تعارض‌ها؛ ۷- جمع‌گرا و فردستیز، با شخصیت‌های تیپیک و متوسط و برپایهٔ امور عینی و بیرونی.

نمایش وضعیت بهره‌مندی از ویژگی‌های تئاتر روایی در اجرای سه اثر محمد یعقوبی

		۱	۲	۳	۴	۵	۶
۱	یک دقیقه سکوت	+	+	+	+	+	_
۲	نوشتن در تاریکی	_	+	+	+	+	_
۳	زمستان ۶۶	+	+	+	+	+	_

۱- بهره‌مندی از روایت (استفاده از راوی و شیوهٔ اجرای گزارشی)؛ ۲- بهره‌گیری از اسلاید در فواصل مناسب؛ ۳- طراحی صحنه‌ها یا صحنه‌آرایی خاص و بهره‌گیری از فنون سینمایی؛ ۴- شکستن دیوار چهارم؛ ۵- گسست زمانی یا جهش زمانی وقایع با استفاده از نورپردازی؛ ۶- اپیزودی بودن صحنه‌ها.

۹. نتیجه‌گیری

محمد یعقوبی نمایشنامه‌نویسی نوگرا و متعهد نسبت به زمانهٔ خویش است و ازجمله کسانی است که در بیشتر آثارش از شیوهٔ نمایشی رایج ارسطویی یا کلاسیک به سوی نگرش پست مدرنیستی رو می‌آورد که در تئاتر، برتولت برشت، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی و ساموئل بکت، نمایش‌نامه نویس ایرلندی، از بنیان‌گذاران آن قلمداد می‌شوند. یعقوبی از جنبش‌های نوگرای معاصر ازجمله تئاتر روایی تأثیر گرفته است، در پاسخ به این سؤال که تا چه میزان آثار او متأثر از تئاتر روایی است؟ از بررسی سه نمایش‌نامه او این نتایج به‌دست آمد که شیوه‌های نمایشی او به نظریات و پیشنهادات برشت در زمینهٔ تئاتر روایی و شیوهٔ بیگانه‌سازی او نزدیک است.

مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک نمایش‌نامه‌های او با تکنیک بیگانه‌سازی برشت به قرار زیر است:

۱- یعقوبی در بیشتر آثارش بر ایجاد تفکر و گسترش آگاهی مخاطبینش تأکید می‌ورزد؛ ۲- در همهٔ آثار او رویکردش به مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی قابل لمس است؛ ۳- خروج از به‌کارگیری تمام و کمال همهٔ عناصر نمایش‌نامه‌های کلاسیک و ساختارشکنی در فرم و محتوا و طرح و چارچوب‌های ارسطویی از ویژگی‌های آثار اوست؛ ۴- ویژگی‌های زبانی آثارش عبارت‌اند از: توجه به محتوا، استفاده از کنایه، طنز، تکرار و بهره‌مندی از شعر و ایجاز و سادگی؛ ۵- تاریخی‌نگری به‌گونه‌ای که داستان بعضی از نمایش‌نامه‌های او در زمان گذشته روی داده است که به وسیلهٔ راوی نقل می‌شوند؛ ۶- نمایش‌نامه‌های انتقادی، سیاسی او بیانگر نپذیرفتن سرنوشت محتوم و امید به تغییر و اصلاح جامعه است؛ ۷- هدف در نمایش‌نامه‌های او قهرمان‌سازی و فردگرایی نیست، بلکه پرداختن به اوضاع جامعه و عوامل بیرونی مؤثر در آن با شخصیت‌های تیپیک و متوسط جامعه است.

ویژگی‌های مشترک نمایشی او با تکنیک بیگانه‌سازی براساس اجرا عبارت‌اند از:

۱- بهره‌مندی از راوی؛ ۲- استفاده از اسلاید در فواصل مناسب؛ ۳- طراحی صحنه‌ها (صحنه‌آرایی خاص) و بهره‌گیری از فنون سینمایی؛ ۴- شکستن دیوار چهارم؛ ۵- جهش زمانی وقایع با استفاده از نورپردازی.

پی‌نوشت

۱- Episches Theater (که برشت آن را، تئاتر روایی یا داستانی، تئاتر اپیک یا حماسی، تئاتر غیر ارسطویی و تئاتر آزمایشی و آموزشی می‌نامید).

۲- Piscator, Erwin (۱۸۹۳-۱۹۶۶).

۳- گفت‌وگوی یعقوبی به نقل از خبرگزاری مهر در تاریخ ۳۰ / ۶۰/ ۱۳۸۸ با عنوان «سعی کردم در "خشکسالی و دروغ" موضع‌گیری نکنم/ پنهان‌کاری نوعی دروغ است»، کد خبر: ۹۴۷۹۱۸.

۴- به نقل از مجلهٔ *ویستا* با عنوان «نگاهی به نمایش خشکسالی و دروغ؛ نوشته و کارگردانی محمد یعقوبی».

۵- به نقل از مختار شکری‌پور در تاریخ ۲۹ /۰۶/ ۱۳۸۴ در نقد و بررسی آثار محمد یعقوبی با عنوان «با محمد یعقوبی از زمستان ۶۶ تا تنها راه ممکن»، شناسه مطلب ۲۹۳۰.

۶- ر.ک مقاله «جایگاه نمادین خروس در فرهنگ و هنر ایران با تکیه بر آثار سفالین، فلزی و منسوجات»، نویسندگان: امیرحسین چیت‌سازان و فروزان داودی، *سامانه مدیریت نشریات علمی دانشگاه شهید چمران اهواز*، دوره ۹، شماره ۱۹، صص ۱۷-۱۱، خرداد ۱۳۹۹

۷- گفت‌وگوی محمد یعقوبی به نقل از «*ایسنا*» در دوازدهمین نشست «تئاتر روز» در نقد و بررسی "خشکسالی و دروغ" در تاریخ ۱۰/۱۷/ ۱۳۹۰، کد خبر ۹۰۱۰-۱۹۲۹۸۲-۰۲۶۲۴.

۸- گفت‌وگو با محمد یعقوبی با عنوان «رئالیسم سبکی ازلی و ابدی است»، روزنامه شرق، ۸ / ۵ / ۱۳۸۶، ۱۵-۱۶.

۹- دیوار چهارم، دیواری فرضی است که بین تماشاگران و صحنه جدایی ایجاد می‌کند تا آن‌ها رویدادها را واقعی بپندارند و با نمایش ارتباطی عاطفی برقرار کنند و مانع نگاه انتقادی آن‌ها به اثر نمایشی می‌شود که تئاتر روایی با شیوه‌های مختلف فاصله‌گذاری، آن را می‌شکند و سبب می‌شود تماشاگر آگاه باشد که با یک اثر نمایشی و غیر واقعی روبه‌روست.

کتابنامه

ابراهیمیان، فرشید. (۱۳۸۱) «فاصله‌گذاری برشت با نگاهی به «آدم- آدم است»، *نشریهٔ کتاب صحنه*، شمارهٔ ۲۰، صص ۳۶ تا ۴۰.

استارمی، ابراهیم. (۱۳۹۲) «بررسی تطبیقی تئاتر ارسطویی و روایی با استناد به نمایشنامه‌های ادیپ شهریار اثر سوفکلس و ننه دلاور و فرزندانش اثر برشت»، *دو فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره ۱، شماره ۲ (پیاپی ۲)، پاییز و زمستان، صص ۱-۲۱.

امین مؤید، مجید. (۱۳۴۹) *سیری در اندیشه‌های برشت*، چاپ اول. تهران: انتشارات رَز.

برشت، برتولت. (۱۳۷۸) *در بارهٔ تئاتر*، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

تعاونی، شیرین. (۱۳۹۲) *تکنیک برشت*، چاپ اول. تهران: نشر قطره.

حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۸) *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، چاپ بیست و نهم تهران: انتشارات سمت.

حدادی، محمدحسین (۱۳۸۹) *سیر تحول تئاتر روایی در نمایشنامه‌های برتولت برشت*، چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

معافی‌غفاری، فرزاد. (۱۳۸۵) «نگاهی به کلان نظریه‌های درام(ارسطو و برشت)»، *نشریهٔ رهپویهٔ هنر*، دوره دوم، پیش‌شماره ۱، از ۳۴ تا ۳۹.

یعقوبی، محمد. (۱۳۹۴) *تنها یک (تنها راه ممکن، یک دقیقه سکوت)*، چاپ سوم. تهران: افراز.

یعقوبی، محمد. (۱۳۹۸) *زمستان ۶۶*، چاپ چهارم. تهران: افراز.

یعقوبی، محمد. (۱۳۹۴) *نوشتن در تاریکی*، چاپ اول. تهران: اختران.

Brecht, B. (1981). *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Suhrkamp Verlag.
James, H. (1981) *The Art of Fiction in the portable of Narrative*. Penguin Books.

References

Ebrahimian, Farshid. (1381) "Brecht's distance with a look at "Adam is Adam", *the Book of Scene magazine*, No. 20, pp. 36-40.

Estarmi, Ibrahim. (2012) "A Comparative Study of Aristotelian and Narrative Theater with Reference to the Plays of Oedipus Shahriar by Sophcles and Naneh Delavar and Her Children by Brecht", *Two Quarterly Journals of Comparative Literature Research*, Volume 1, Number 2 (Sequential 2), Autumn and Winter , pp. 1-21.

Amin Moayed, Majid. (1349) *Survey in Brecht's thoughts, first edition*. Tehran: Raz Publications.

Brecht, Bertolt. (1378) *About the theater, translated by Faramarz Behzad*, second edition. Tehran: Kharazmi.

Taavoni, Shirin (2012) *Brecht's technique*, first edition. Tehran: Nashr Ghatre.

Hafeznia, Mohammadreza (2018) *An introduction to research methods in humanities*, 29th edition, Tehran: Samt Publications.

Haddadi, Mohammad Hossein (1389) *The evolution of narrative theater in the plays of Bertolt Brecht*, first edition. Tehran: Tehran University Press.

Moafi Ghaffari, Farzad. (1385) "Looking at the grand theories of drama (Aristotle and Brecht)", *Rahpoye Honar magazine*, second volume, issue 1, from 34 to 39.

Yacoubi, Mohammad. (2014) *Only one (the only possible way, one minute of silence*), third edition. Tehran: Afraz.

Yacoubi, Mohammad. (2018) *Winter 66*, fourth edition. Tehran: Afraz.

Yacoubi, Mohammad. (2014) *Writing in the Dark*, first edition. Tehran: Akhtaran

Brecht, B. (1981). *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Suhrkamp Verlag. James, H. (1981) *The Art of Fiction in the Portability of Narrative*. Penguin Books.

James, H. (1981) *The Art of Fiction in the Portability of Narrative*. Penguin Books.