# مطالعه‌ای تطبیقی میان نمایشنامه و داستان

فرهاد ناظرزاده کرمانی

«ادبیات داستانی» (Fiction) و ادبیات نمایشی (Drama) شباهتهای فراوانی دارند و به اعتباری داستان‌نویس نیز نمایش‌دهنده است، و نمایشنامه‌نویس داستان‌نما: هر دو داستانگویند (Storyteller). و «داستان» (Story) و «نمایشنامه» (Play) جنبه‌های مشترکی دارند و شباهتهای فراوانی. بسیاری از اصطلاحاتی که برای نامیدن و توصیف عناصر ادبیات داستانی وضع شده است ــ هرچند در معنایی کم و بیش متفاوت ــ در حوزهٔ ادبیاتِ نمایشی نیز به‌کار می‌روند.

با نگاهی به واژه‌نامه‌ای که به پایانِ کتابهای «قصه، داستان کوتاه، رمان» و نیز «عناصر داستان»، هر دو نوشتهٔ «جمال میرصادقی» ضمیمه گردیده، می‌توان شماری از اصطلاحاتِ مشترک میان داستان و نمایشنامه را برشمرد: «بحران» (Crisis)، «بزنگاه» (Climax)، «پیرنگ» ــ طرح داستانی ــ (Plot)، «تک‌گویی» (Monologue)، «شرح» ــ معرفیهای مقدماتی ــ (Exposition)، «صحنه» ــ زمان ـ رویدادگاه ــ (Setting)، «فضا و رنگ» (Atmospher)، «کشمکش» (Conflict)، «هول و ولا و تعلیق» (Suspense)، «گسترش» (Development)... و بسیاری اصطلاحات دیگری که در همهٔ هنرها کم و بیش وجود دارند.

باید یادآوری کردکه اصطلاحاتِ مربوط به قصه‌شناسی در متون مربوط به نمایشنامه‌شناسی ریشه دارد. بسیاری از قصه‌شناسان، بر اهمیت شناختِ عناصر نمایشنامه تأکید ورزیده‌اند و چنین اظهار داشته‌اند که بسیاری از مفاهیم قصه‌شناسی از آثار منتقدان و نظریه‌پردازان ادبیات نمایشی وام گرفته شده است.

«دکتر رضا براهنی» در این زمینه می‌نویسد:

«برای بررسی عناصر موجود در قصه، ناگزیر از بررسی اجزاء متشکلهٔ نمایشنامه، بویژه عالیترین شکلِ نمایشنامه، یعنی تراژدی، هستیم، چرا که اغلب اصطلاحاتی که در بارهٔ قصه به‌کار برده

می‌شود، مربوط به تراژدی است و این اصطلاحات، قرنها پیش ـ یعنی قبل از آنکه قصه به معنای امروزی به‌وجود بیاید ـ وجود داشت و بوسیلهٔ اغلب منتقدان و شاعران و نمایشنامه‌نویس‌ها بکار برده می‌شود...» (صفحهٔ ۵۹)

«داستان» و نمایشنامه هر دو بیانگر رفتار شخصیتها و حوادث زندگی آنانند. وانگهی، بسیاری از ملاکهایی که برای داستانِ خوب عنوان شده‌اند، در مورد نمایشنامهٔ خوب نیز معتبرند. ابراهیم یونسی در کتاب «هنر داستان‌نویسی» چنین ملاکهایی را عنوان می‌کند:

«داستان کوتاه خوب را به یاری اختصاصات زیر می‌توان بازشناخت:

۱ ـ اختصار

۲ ـ ابتکار

۳ ـ روشنی

۴ ـ تازگی طرز کار

بی‌گمان علاقهٔ *انسانی* در درجهٔ اول اهمیّت است، و چون نخستین خصیصه و وظیفهٔ داستان کوتاه سروکار داشتن با علاقهٔ انسانی و به دیگر سخن، مردمی است که زندگی می‌کنند و معایب و محاسن مردمان زنده را دارند، لذا وجود این کیفیت را امری بدیهی پنداشته و آن را در ردیف نکات چهارگانهٔ فوق نیاوردیم...» (صفحه ۷ و ۸)

علاوه بر این، به نوشتهٔ «بروکز و هیلمن» (C. Brooks, and R.B. Heliman) داستان و نمایشنامه، در بعضی مختصات فنی و تمهیدات هنری، و استفاده از امکانات تأثیرگذاری بر مخاطبان اشتراک دارند:

**۱ ـ امر «تقابل» (Contrast):**

به‌عنوان مثال می‌توان به وضعیت ساکنان یک هتل دقت کرد، فرضاً در اتاقی، زن و مردی ماه‌عسل خود را جشن گرفته‌اند، و در اتاق دیگر، زن و مردی در بارهٔ طلاق گفتگو می‌کنند. تقابلهایی از این قبیل از جاذبه‌های هنری و ادبی برخوردارند، چه برای داستان و چه برای نمایشنامه.

**۲ ـ «رقّت‌انگیزی» (Pathos):**

فرضاً پدری که از پرداخت مخارج خانواده‌اش عاجز مانده است، دست به فروش کُلیه‌اش می‌زند. یا زنی به خاطر عشق به شوهر،گیسوان خود را به مشاطه می‌فروشد، و یا پدری برای آنکه خانوادهٔ تنگدستی از رفاهی نسبی برخوردار شوند اول خود را بیمهٔ عمر می‌کند و سپس خودکشی... نمایشنامه‌نویسان و داستان‌نویسان هر دو کوشیده‌اند رِقّت مخاطبان خود را برانگیزند.

**۳ ـ ایجاد «حس دلسوزی‌وهمدردی» (Sympathy) از طریق «گزارشگری عینی ـ بیطرفانه» (Objective reporting)**

فرضاً بیانِ بی‌طرفانه وضع و حال زنان جوانی که شوهران خود را از دست داده‌اند. بسیاری از مواقع هم نمایشنامه‌نویسان، و هم داستان‌نویسان با بیان بی‌طرفانه و عینی رویدادهای مصیبت‌بار، بر میزان حس دلسوزی و همدلی و همدردی مخاطبان خود افزوده‌اند.

**۴ ـ داشتن تأثیرگذاریِ پایانی (Final Effect):**

نمایشنامه و داستان هر دو معمولاً پایانی تأثیرگذار دارند. نمایشنامه‌نویسان و داستان‌نویسان هر دو می‌کوشند تا پایانِ آثار آنان قوی و پرمایه بوده و اندیشه و خیال نوینی در ذهن و خاطر مخاطبینِ خود پدید آورند و «پایانی به یادماندنی» داشته باشند.

**۵ ـ داشتن «طرح» (Design) در «چیدن و آرایش مواد و**

مصالح» (Arrangement of Materials):

نمـایشنامه‌نویس و داستـان‌نویس هـر دو مـواد و مصالح اثر خود را با طرحی بر بنیاد «هنر ـ زیباشناختی» (Aesthetic) می‌چینند و آرایش می‌دهند.

در اینجا لازم می‌دانم به دو سطح (Level) خلاقیت هنری، اشاره کنم: «سطح افقی» (Horizantal Level) و «سطح عمودی» (Vertical Level).

در سطح افقی هنرمند معمولاً مواد، ابزار و مصالح کار (آفرینش) خود را تـهیه و تـدارک مـی‌بیند. در ایـن مرحله، کار هـنرمند،بـه کـار سـاختمان‌سازی کـه ابـتدا مصالح و وسایل ساختمانی را تهیه و تدارک مـی‌بینند، قابل تمثیل است.

در سطح عمودی، هنرمند طرح خـاصی را بـه‌کـار می‌برد تا این مصالح و وسایل و مواد را، روی هم سوار کـند، بـه آنهـا سـاختار بـدهد (تـمثیلاً همـانطور کـه ساختمان‌ساز مواد و مصالح ساختمانی را به سـاختمان تبدیل می‌کند ـ طبقه معماری خاصی). هر نویسنده، در جریان خلاقیت، سبکِ خاص خود را پیروی می‌کند.

باری، نمـایشنامه و داستـان را مـی‌توان از دیدگـاه سطح و افقی و عمودی خلاقیت هنری و داشتن طرح و ساختار مشابه تلقی کرد.

با اینهمه تفاوتهای چندی میان داستان و نمایشنامه وجـود دارد کـه بـه هـر یک از ایـن دو «گـونهٔ ادبـی» (Literary Genres) تشـخص بـخشیده است. در سطورِ زیر کوشیده‌ام به شماری از این تفاوتها اشاره کنم:

۱ ـ داستـان آفـرینشی تـمام است، لیکن نـمایشنامه، عنصری از عناصر یک هنر.

هنگامی که داستان‌نویس، داستانی را می‌نویسد، کارِ او مستقیماً در برابر نیوشندگان (مخاطبان، خوانندگان و یا تماشاگران = Audiences) قرار می‌گیرد، داستان پس از خلق، اثر هـنریِ تمام‌شده‌ای است، و دیگـر نـوبت عرضهٔ آن به نیوشندگان (مخاطبان) فرامی‌رسد.

در حالی که نمـایشنامه، اگـر چـه در حـد خـود از تمامیت نسبی نیز برخوردار است، لیکن از آنجایی کـه به‌منظور اجراء نوشته شده، وضع و حـال آن، نـاقص و ناکـامل بـه‌نظر مـی‌رسد. زیـرا «نمـایشنامه»، از عنـاصر تشکیل‌دهنده هنر نمـایش (تئـاتر) اِست. سـایر عنـاصر نمایشی عبارتند از: «بازیگری»، «کارگردانی»، «طراحی صـحنه»، «نـورپردازی»، «وسـایل صـحنه»، «وسـایل خـصوصی شخصیتهـای نمـایش»، «چـهره‌پردازی»، «تدارک لباس»، «شکل صحنه و معماری تئاتر» ــ یعنی رابطهٔ مکانی میان بازیگران و تماشاگران ــ «جلوه‌های ویژه شنیداری و دیداری»، «حرکات موزون»، «حرکات شیوه پرداخته» ــ Stylized ــ «سرود»، «موسیقی»، ... و «تماشاگر». تماشاگر نیز جزئی از بیان تئاتری و عنصر تشکیل‌دهندهٔ آن است.

نمایشنامه، بـه‌خودی خـود عـنصری از نظـام هـنر نمایش، و از مجموعهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ این نظـام، به‌حساب می‌آید. البته نمایشنامه عـنصر بسیـار مـهمی است، زیرا به هر حال این نمایشنامه‌نویس است که در برابر صفحهٔ سفید کاغذ قلم به دست می‌گیرد و با *حُـلّه تنیده زِ دل، بافته ز جان* خود، دست به *خلقت* می‌زند. صفحهٔ سفید کـاغذ، بـه مثـابهٔ جهـان پـیش از آفـرینش می‌ماند، و این نمایشنامه‌نویس است که معمـارِ «سِـفر تکوین» هنر نمایش می‌گردد. لیکن تمثیلاً، از معمـاری خانه، تا ساخت آن، فاصله‌ای طولانی وجود دارد: لازم است سـتـادی اجـرایـی از مـهندسین، کـارگزاران... مدیریتهای مختلف به وجود آیـد و بـه کـمک مـواد و مصـالح سـاختمانی، طـرح معمـار (نمـایشنامهٔ نمایشنامه‌نویس) بـه اجـراء دربیـاید. بـه اصـطلاح، بـر صحنه پدید آورده (Produced) شود. اما به هرحال کار نمایشنامه‌نویس از اهمیّت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و به همین دلیل او سلسله‌جنبان و پدیدآورندهٔ نهادین و آغازین هنر نمایش به‌حساب می‌آید.

**تفاوت داستان با نمایشنامه: نقطهٔ آغاز**

تفاوت داستان با نمایشنامه از جایی آغاز می‌گردد که داستان برای خواندن نوشته می‌شود و لیکن نمایشنامه برای اجرا و پدید آوردن (Production) بر صحنه. این اختلاف که ارسطو در سدهٔ چهارم پیش از میلاد آن را *فصل* ممیز دوگونهٔ ادبی، یعنی «شعر حماسی» و «شعر نمایشی» (نمایشنامه) تلقی کرده است، زاینده و پدیدآورندهٔ بسیاری از تفاوتهایی می‌گردد که سرانجام این دوگونهٔ ادبی را از هم متمایز می‌سازد و به هر یک تشخص می‌بخشد. بنابراین درخور است که در مقایسه این دو گونه، از همین نقطه آغاز کرد. و روی همین تفاوت، یعنی خواندنی بودن داستان و اجرایی بودن نمایشنامه، انگشتِ تأکید گذاشت. زیرا از همینجاست که اصولاً دوگونه «بیان» (Expression) به‌وجود می‌آید: بیان داستانی (Ficional Expression) و بیان نمایشی ـ یا تئاتری (Theatrical Expression).

باید به یاد داشته باشیم که «بیان» در اصطلاح نقد، به مجموعه مواد، مصالح و وسایل و تمهیداتی گفته می‌شود که هنرمند در آفرینش هنری خود به‌کار می‌برد ـ هم در ریخت (Form) و هم در درونمایه (Content) ـ بنابراین مثلاً *بیان* سینمایی با *بیان* موسیقیایی تفاوت دارد،... و بیان نقاشی با بیان تئاتری متفاوت است.

باری، هنگامی که در مناسبت با نمایشنامه مسئلهٔ «اجرا و پدیدآوردگی» طرح شود، در واقع «بیان» هنری جدیدی نیز به میانجیگری می‌آید، و پدیدهٔ جدیدی بروز می‌کند، که به آن اصطلاحاً «بیان تئاتری» می‌گویند. هر هنری «بیان» خاص خود را دارد و بیان تئاتری به همچنین.

بیان تئاتری در مقایسه با بیان داستانی ابعاد بیشتری دارد، به اصطلاحِ «مارجوری بولتن» (Marjorie Boultion) سه‌بُعدی است:

«نمایشنامهٔ واقعی سه‌بُعدی است، ادبیاتی است که در برابر چشم ما راه می‌رود و سخن می‌گوید. منظور از نمایشنامه این نیست که چشم علامتهایی (کلمات، نقطه و علامت سؤال و تعجب...) را بر صفحهٔ کاغذ ببیند و سپس تخیّل او آنها را به «صداها، منظره‌ها و کارپرداختها» (Sights, Sounds and Actions) *تبدیل* کند، بلکه متن نمایشنامه باید به «صداها، منظره‌ها و کارپرداختها» ترجمه گردد که دقیقاً و عملاً روی صحنه *به‌اجرادرآید...»* صفحه ۳

بیان داستانی در واقع تک بُعدی است، و این ذهن خواننده است که آن را ـ بنا به وضع و حال ذهن خود ـ به بیان دیگری تبدیل می‌کند. هنر داستان‌نویس در این است که مواد، مصالح، ظرفیتها و امکانات این تبدیل را به کمک کلمات فراهم سازد. در حالی که بیان تئاتری از همان آغاز تبدیل شده است. بیان تئاتری دارای وسایل و ابزار خاصی است، و از مجموعه‌ای از عناصر دیداری ـ شنیداری (سمعی ـ بصری) پدید آمده است. و همین عناصر است که باید به بیان اجرایی ترجمه شود.

فهم ما، فرایافت ما، از یک نمایش، عمدتاً به آنچه می‌بینیم و آنچه می‌شنویم وابسته شده است. هرچند که در برخی از نمایشهای آیینی ـ مناسکی (Ritual) از سایر حواس انسانی، حس بویایی، چشائی و بساوایی نیز استفاده گردیده است.

در بسیاری از این‌گونه نمایشها، رایحه‌های گوناگون پدید آورده شده (بویایی) با تماشاگران تماس بدنی داشته‌اند (بساوایی) و به آنها نوشیدنی یا خوراکی داده‌اند (چشایی). در اینجا مناسبت دارد به‌گونه‌ای نمایش که به داستان شباهت زیادی دارد، اشاره کنم: *نمایش رادیویی*. دست‌اندرکاران نمایش رادیویی پیوسته کوشیده‌اند تا به کمک *عناصر شنیداری* (کلام، سکوت، و موسیقی،... و جلوه‌های صوتی) عناصر دیداری را در

خاطر تماشاگر «نمودار» سازند. به اصطلاح صحنه را در ذهن و خیال تماشاگر پدید آورند. انسان این ظرفیت و استعداد را دارد که اموررا «تجسم» کند و با چشم خیال ببیند... نمایشنامه‌های رادیویی اغلب دارای «روایتگر» (Narrator) هستند، و از این نظر به داستان شباهت دارند.

باری، داستان نیز عناصر نمایشی دارد که این عناصر عمدتاً توصیف شده‌اند.

**نمایشنامه در مقایسه با داستان ــ از نظر استفاده از کانالهای ارتباطی انسان:**

انسان دارای ۵ کانال یا مسیر برای دریافتهای اولیهٔ خود از خود و جهان خارج از خود است که به آنها «حواس پنجگانه» می‌گویند:

۱ ـ کانال دیداری (Visual Channel) حس باصره
۲ ـ کانال بویایی (Olfactory Channel) حس شامه
۳ ـ کانال شنیداری (Acoustic Channel) حس سامعه
۴ ـ کانال پساوایی (Haptic Channel) حس لامسه
۵ ـ کانال چشایی (Gustory Channel) حس ذائقه.

ارتباطات انسان در مرحلهٔ اول معمولاً توسط همین پنج دستگاه ارتباطی تحقق می‌پذیرد. نمایشنامه‌نویس عمدتاً از کانالهای دیداری و شنیداری استفاده می‌کند. زیرا مقتضیات صحنه و امکانات اجرایی، استفادهٔ او از کانالهای ارتباطی دیگر انسان را، محدود می‌سازد. البته نمایشهای آیینی و یا بعضی از جریانهای تجربی تئاتر کوشیده‌اند از مزایای سایر کانالهای ارتباطی انسان به میزان محدودی استفاده کنند. اما داستان‌نویسان، از آنجایی که ناگزیر به رعایت محدودیتهای اجرایی و پدیدآوردن آثار خود بر صحنه نبوده‌اند، این امکان را داشته‌اند که در انتقال هنر خود به مخاطبان، به هر میزان که زیباشناسی داستان‌نویسی اجازه دهد، از هر یک از کانالهای ارتباطی انسان، استفاده کنند. به عبارت دیگر داستان‌نویسان در انتقال هنر خود به مخاطبان از نظر کانال ارتباط انسانی ــ به‌طور بالقوه ــ از تنوع و تعدد بیشتری برخوردار بوده‌اند.

**مخاطب داستان و نمایشنامه**

«داستان» در مناسبت با خواننده، و نمایشنامه نیز در مناسبت با تماشاگر تمامیت خود را حاصل می‌کنند. نمایشنامه به کمکِ عناصر نمایشی خود، پدید آورده می‌شود و به صورت «نمایش» درمی‌آید. داستان نیز هنگامی که خوانده شود، در ذهن تماشاگر پدیدآورده می‌شود، در خیال و اندیشه خواننده‌اش مجسم می‌گردد، جان می‌گیرد. لیکن این «پدیدآورده شدن»، «به تجسم درآمدن» و «جان گرفتن» به وسیلهٔ کلمات و به میانجیگری «روایتگر»ی (Narrator) صورت می‌پذیرد. روایتگری که از *زاویهٔ دید* (Point Of View) خاص آن داستان، به توصیف (Description) همهٔ امور و مسائل همّت گماشته است (در داستان، توصیف و روایتگری دو مفهوم عمده‌اند). نمایشنامه‌هایی هستند که برای خواندن نوشته شده‌اند: نمایشنامه‌های خواندنی (Closet Drama). این‌گونه نمایشنامه‌ها در مقایسه با «نمایشنامه‌های صحنه‌ای» (Stage Drama)، به داستان شباهت بیشتری دارند، زیرا عنصر «توصیف»ـو کلمات بر آنها غلبه یافته است. نمایشنامه‌های صحنه‌ای طوری انشا شده‌اند که ناقص و ناکامل می‌نمایند، اما نمایشنامه‌های خواندنی، همچون داستان، تمامیت خاص خود را دارند. در اینگونه نمایشنامه‌ها، ظرفیتها و محدودیتها و نیز امکانات سایر عناصر نمایشی، چندان به حساب نمی‌آیند. زیرا نمایشنامه‌های خواندنی باید چون داستان، در ذهن و خیال خوانندگانشان پدید آورده شوند، تجسم شوند، جان بگیرند.

اگر «خوانندهٔ داستان»، با «تماشاگر نمایش» مقایسه گردد، تفاوتهای بسیاری ملاحظه می‌شود.

نمایشنامه‌نویسان معمولاً نسبت به این تفاوتها حساس و هشیارند و هنگام نوشتن نمایشنامه، نسبت به آن موارد توجه مبذول می‌دارند:

۱ ــ بعضی از نمایشها جز با مشارکت تماشاگر پدید نمی‌آیند. زیرا نمایشنامه‌نویس، در نمایشنامهٔ خود برای تماشاگران نیز سهمی و وظیفه‌ای ملحوظ داشته است. لیکن داستان در موجودیت خود، به خواننده نیازی ندارد، و بدون حضور او نیز موجود است. به این معنی که ممکن است نمایشنامه‌نویس، بخشی از نمایشنامهٔ خود را با احتساب مشارکت تماشاگران خود تصنیف کرده باشد، کاری که در توانِ داستان‌نویس نیست.

۲ ــ تماشاگر نمایش، با پدیدآوردگان در زمان و مکان مشترکی به سر می‌برد. هرچند ممکن است نمایشی را که تماشاگر تماشا می‌کند، به زمان و مکان دیگری تعلق داشته باشد، لیکن او با آن اجرا همزمان و هم‌مکان است. به عبارت دیگر در آن اجرا حضور و تا حدودی مشارکت دارد، بنابراین نمایشنامه‌نویس باید تمام عوامل را به سوی او و به سود او متمرکز سازد. نمایشنامه‌نویس ناگزیر است که به تمام کار خود، وضوح و سلاست اعطا کند.

در توضیح این مطلب باید گفت که در بعضی از موارد، خوانندهٔ نمایشنامه به خواننده داستان شباهت دارد، اما بزودی با او متفاوت می‌گردد. این درست است که هر دوی آنها با متنی نوشتاری (Written Text) سر و کار دارند. هر دو ناگزیرند، اثری را که می‌خوانند، در ذهن و خیال خود تجسم کنند، و آن را بفهمند. لیکن در جریان این تجربه، وظیفهٔ «خوانندهٔ نمایشنامه» بیشتر و دشوارتر از «خوانندهٔ داستان» است؛ زیرا او با متنی سر و کار دارد که سایر عناصر نمایشی نیز باید آن را تکمیل کنند. اینک در غیبت آنها، این خوانندهٔ نمایش است که ناگزیر است بارِ سایرِ عناصرِ نمایشی را بر خیال و اندیشهٔ خود حمل کند، و به میزان نقش آنها بر فعالیت ذهنی خود بیافزاید. زیرا نمایشنامه‌نویس اثری ناتمام می‌آفریند، و سایر عناصر نمایش هر کدام در تکمیل این اثر نقش ویژه‌ای دارند. اما هنگامی که نمایشنامه توسط خوانندگان خوانده شود، هیچیک از سایر عناصر نمایش، موجود نیست؛ مگر نمایشنامه‌نویس (البته نمایشنامهٔ او). در چنین شرایطی وظیفهٔ خوانندهٔ نمایشنامه، در پدیدآوردن، تجسم و جان‌بخشی، به میزان وظایف سایر عناصر نمایشی، افزایش می‌یابد. او باید به مدد تخیل و اندیشهٔ خود، جای خالی سایر دست‌اندرکارانِ پدیدآورندهٔ نمایش را پُر کند. در حالی که نویسندهٔ داستان، همهٔ آگاهیهای لازم را در اثر خود گنجانده است، و خواننده خود را در مواجهه با اثری کامل قرار داده است. با این حساب، همان‌طور که یادآوری کردم، وضوح و سلاست نمایشنامه دو ویژگی مهم آن تلقی می‌شوند و نمایشنامه‌نویس به دلایلی که در سطور پیش به آنها اشاره کردم، باید از روشنی، و آسان‌فهمی اثر خویش اطمینان یابد، و در این راه بکوشد.

**«توصیف» در داستان، و «دستورها و راهنماییهای صحنه» در نمایشنامه**

بخش نسبتاً بزرگی از داستان به «توصیف» اشیاء، اشخاص و امور اختصاص دارد. داستان‌نویس به وسیلهٔ کلمات و «تمهیدات» (Devices) گوناگون، زمان، مکان، شخصیتها و ویژگیهای جسمانی، روانی، اجتماعی، اخلاقی،... و اعتقادی و طرز رفتار آنان و رویدادهای داستان، و زمان و مکان وقوع آنها را توصیف می‌کند. اینگونه توصیفها در نمایشنامه نیز با کمیّت و کیفیت متفاوتی مشاهده می‌گردد. آنچه در نمایشنامه، «دستورها و راهنماییهای صحنه» (Stage Directions) خوانده می‌شود، در واقع بخش توصیفی نمایشنامه به‌شمار می‌رود.

توصیف در داستان، با کلمات، عبارات و جملات بیشتری همراه است. و حال آنکه «دستورها و راهنماییهای صحنه» بخش مختصری از نمایشنامه را در

بـر مـی‌گیرد. البـته در نمـایشنامه‌های بـدون کـلام، نمـــایشنامه‌های ایمـــایی ـ القـــایی (Mime) و (Pantomime) به توصیف اشیاء و اشخاص و امور نیاز بـیشتری وجـود دارد، و اصـولاً مـتن نمـایشهای ایمـــایی ـ القـــایی مجموعه‌ای است از دســـتور و راهنماییهای صحنه. داستان‌نویس ناگزیر است همهٔ امور مـهم داستـان خـود را، خـود تـوصیف کـند؛ اما نمایشنامه‌نویس با دادن رهنمودهـای کـلی و مـختصر، بقیه کار را به عهدهٔ مـثلاً طـراحِ صـحنه، طـراح لبـاس، بازیگران،... و نورپرداز و البته کارگردان واگذار می‌کند. برای نمونه می‌توان «دستورها و راهنماییهای صحنه» از نمایشنامهٔ «اپرای سه‌پولی» اثـر بـرتولت بـرشت شـاهد آورد، و آن را با «توصیف» در داستان مقایسه کرد:

«صدای نزدیک شدن کامیونهایی بـزرگ بـه گـوش می‌رسد، پنج شش نفر وارد مـی‌شوند کـه فـرش و مبل و لوازم غذاخوری و غیره را می‌آورند تا جایی که اصطبل به محلی بیش از اندازه آراسـته تـبدیل می‌شود...»

(صحنهٔ ۲، صفحهٔ ۲۰، ترجمهٔ شریف لنکرانی)

این امر که چگونه اصطبل به مـحلی بـرای جشـن ازدواج تبدیل گردد، به سایر عوامل و از جـمله تـخیّل تماشاگر واگذاشته شده است. نمونه‌ای از «توصیف» در داستان «یرمولای و زن آسیـابان» اثـر ایـوان تـورگنیف چنین است:

«... خورشید به زیر خط افق پایین می‌رود اما جنگل هنوز روشن است، آسمان صـاف و شـفاف است، نوای روح‌نواز پرندگان به‌گوش مـی‌رسد، علفهـای جوان با تابشی شاد و زمرّدین می‌درخشند. مـنتظر می‌مانی. درون جنگل اندک اندک تاریک می‌شود، نور سرخ غروب آفتـاب، آهسـته بـر ریشـه و تـنهٔ درختها می‌لغزد. بالاو بالاتر می‌رود، از شـاخه‌های هنوز تقریباً عریان نزدیک به زمین، شروع می‌کند و تـا نـوک بـی‌حرکت و خـواب رفتهٔ درختـان بـالا می‌رود، نوک درختـان مـحو و تـار مـی‌شود، رنگ سرخ آسمان به آبی تیره می‌گراید، رایـحهٔ جـنگلی همراه با بوی ملایم هوای مـرطوب و گـرم فـزونی می‌گیرد، نسیمی کـه بـه درون جـنگل و پیرامـون تو وزیده اندک اندک فرو می‌میرد. مرغان به خواب می‌روند ــ نه همگی بیکباره بل بسته به نوع خود: نخست سهره‌ها خاموش می‌شوند، لحظـاتی بـعد، سینه سرخها، بـعد از آنهـا گنجشگـان زرد. جـنگل تاریک و تاریکتر می‌شود...» (صفحهٔ ۳۴، تـرجـمهٔ صفدر تقی‌زاده / محمدعلی صفریان)

در سطور بالا ملاحظه می‌شود کـه داسـتان‌نویس، چگونه با دقت و استادی تمام به توصیف امور پرداخته است.

**نمایشنامه به شیوه داستان، و داستان به شیوهٔ نمایشنامه**

در هـمین راستـا، شمـاری از نمـایشنامه‌نویسان کوشیده‌اند تـا «دستورهـا ـ راهنمـاییها»ی صـحنه را بـا شیوه‌ای ادبی و توصیفی نگارش نمایند تا به زعم خود نمایشنامه‌ای «اجراپذیر» تصنیف کنند که «خواندنی» هم باشد: هم بتوان آن را بر صحنه پدید آورد، و هـم آن را چون داستانی خواند.

«یوجین اُنیل» (Eugene O'Neill, 1888-1953) نمایشنامه‌نویس آمریکایی، در نمـایشنامه «یـخین مـرد مـی‌آید» (The Iceman Commeth, 1939) چـنین کرده است. از سوی دیگـر، شـماری از داسـتان‌نویسان کوشیده‌اند تا توصیفات داستان خود را فشرده و نمایشی بیان کنند، تا داستان آنها به سادگی به‌صورت نمایشنامه درآیـد و بـر صـحنه اجـرا گـردد. نـام ایـنگونه آثـار را «داستان ـ نمایشنامه» (Play-Novel) خوانده‌اند. داستان «موشها و آدمها» اثر «جان اشتینبک» که با همین شیوه نگارش یافته نمونه‌ای از «داسـتان کوتـاه ـ نمـایشنامه»

(Play-Novelette) است.

**نمایشنامه، اثری برای بازیگر**

در حالی که داستان برای خواننده تصنیف می‌شود، نمایشنامه برای تماشاگر. «آلاردیس نیکول» (Allardyce Nicoll) به‌اظهارات برخی از نمایشنامه‌نویسان اشاره می‌کند که بر اهمیّت بازیگران تأکید ورزیده‌اند و چنین اظهار داشته‌اند که رکن بسیار مهم هنر نمایش است و نمایشنامه‌نویسی می‌تواند با تماشاگران خود ارتباط برقرار کند و آنها را خشنود سازد که نمایشنامهٔ خود را در وهلهٔ اول، برای بازیگران بنویسد؛ و این امری است که بر جریان نمایشنامه‌نویسی و نیز کمیت و کیفیت آن تأثیر می‌گذارد.

بدیهی است که نمایشنامه صرفاً برای بازیگران نوشته نمی‌شود، بلکه برای خوانندگان و البته تماشاگران. لیکن به لحاظ اهمیّت عنصر بازیگری در تئاتر، شماری از منتقدان چنین انگاشته‌اند که هنر نمایشنامه‌نویسی، صرفاً از قریحهٔ ادبیِ نمایشنامه‌نویسان زاده نمی‌شود، بلکه از نویسندگانی برمی‌آید که قریحهٔ بازیگری در آنها، دست‌کم به‌صورت تخیلی و نظری نیرومند و پرمایه باشد. به نوشته «نیکول»، نمایشنامه‌نویس معروفی به نام «سیدنی هوارد» (Sidney Howard)، موفقیت خود را مدیون عشق خود به بازیگری انگاشته و چنین گفته است که نمایشنامه‌نویس بازیگری است که از بخت خوب، دست به قلم هم دارد، به نحوی که نوشتهٔ او می‌تواند برای بازیگران دیگر مفید واقع شود. نمایشنامه‌نویسان اکثراً می‌دانند که اگر بخواهند بر خوانندگان و تماشاگران نوشتهٔ خود تأثیر بگذارند لازم است که اثر خود را با احتساب مبانی و اصول این فن تصنیف کنند. وجود چنین التزامی نمایشنامه را از داستان متفاوت می‌سازد. نمایشنامه متنی ادبی تلقی می‌شود که عمدتاً برای بازیگران نوشته می‌شده تا با میانجیگری آنها به تماشاگران انتقال یابد، و این خصوصیت در داستان‌نویسی وجود ندارد. داستان مستقیماً برای خواننده تصنیف می‌شود، و نویسنده برای تأثیر گذاری بر خواننده ناگزیر نیست که از خصوصیات میانجیها و از جمله بازیگران مدد بگیرد و استفاده کند.

**شخصیت در داستان و نمایشنامه**

«شخصیت» (Character) یکی از ارکان داستان و نمایشنامه است و کیفیت، کمیت و نحوهٔ «شخصیت‌پردازی» (Characterization) یکی از شاخصهای موفقیت و یا عدم موفقیت نویسندگانِ داستان و نمایشنامه تلقی می‌گردد.

«شخصیت» مثل هر آدمی ــ مثل خود ما ــ دارای اَبعاد و ساحتهایی است: دارای تن و بدن و جثه و سِن، زیبایی و زشتی، لاغری و چاقی، و... جنسیت است که اصطلاحاً به این مجموعه: بُعدِ «جسمانی» (Physical) شخصیت می‌گویند. شخصیت دارای خصوصیات روانی است. مثل خود ما. ممکن است شجاع باشد یا ترسو، سخی یا خسیس، خوشخو یا بدخو، و... نیک‌اندیش یا بداندیش باشد. (فوراً اضافه کنم که لزوماً شخصیت در دو سوی نهایی این صفات قرار نمی‌گیرد، بلکه ممکن است در جایی میان این و آن باشد.) به‌هرحال، به مجموعهٔ این خصوصیات: بُعدِ «روانی» (Psychological) شخصیت می‌گویند. شخصیت به قشر اجتماعی و اقتصادی خاصی منسوب است، و وجاهت اجتماعی و رفاهِ او به میزان خاصی است: او در ردهٔ اجتماعی و اقتصادی گنجانده شده است. جامعه «قشربندی» (Stratieed) شده است، و هر فردی در قشرِ اجتماعی خاصی قرار گرفته. بنابراین شخصیت ممکن است به قشر پیشه‌ور منتسب باشد، یا به قشر نظامی...، و یا بازاری و روحانی. به این کیفیات: بُعدِ «اجتماعی» (Social) شخصیت می‌گویند. علاوه بر اینها هر شخصیت ــ مثل خود ما ــ دارای عقاید و آرمانهای

دینی، اجتماعی، سیاسی، ... و فلسفی خاصی است. به‌عبارت دیگر هر شخصیت دارای بُعدِ «فلسفی» (Philosophical) و «دینی» (Religious) و ایده‌ئولوژیکی (Ideological) و بُعد اعتقادی است (اعتقادات دینی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی،... و فرهنگی).

شخصیتهای اصلی معمولاً باچنین ابعاد وساختهایی در نمایشنامه‌ها و داستانها آفریده و پرداخته شده‌اند، و اصولاً یکی از وظایف عمدهٔ داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس «ساخت و پرداخت» شخصیتهاست. نمایشنامه‌نویسان و داستان‌نویسان وظیفه دارند که شخصیتهای آثار خود را به نحوی بیافرینند و پرداخت کنند که ما آنها را حتی بهتر از خویشان و دوستان صمیمی خود بشناسیم و بفهمیم و این امر مستلزم پرداختِ ابعاد شخصیت آنان است. وظیفهٔ داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایجاب می‌کند که اطلاعات ژرف و گسترده‌ای از شخصیتهای کلیدی آثار خود، به مخاطبان ارائه کند، به‌طوری که رمز و راز کارهایی که از آنان سر می‌زند و علل رفتارشان، تا حدود لازم توجیه و روشن گردد. «ادوارد مورگان فورستر» در این زمینه می‌نویسد:

«در زندگی روزمره و معمول، ما هیچ‌گاه یکدیگر را نمی‌فهمیم، نه بصیرت و درون‌بینی کامل وجود دارد و نه کسی همهٔ اسرار خود را با دیگران در میان می‌گذارد. و ما همدیگر را "تقریباً" و به یاری نشانهای خارجی می‌شناسیم، و این البته برای یک زندگی اجتماعی و حتی برای ایجاد مناسبات نزدیک کافی است. اما خوانندهٔ رمان می‌تواند اشخاص داستان را به تمامی بفهمد، اگر رمان‌نویس بخواهد زندگی درون و برونشان را می‌توان در پیش روی خواننده نهاد. به‌همین جهت هم هست که اینها از اشخاص تاریخی و حتی از دوستانمان مشخص‌ترند، زیرا نویسنده در مورد آنها اطلاعاتی راکه باید در اختیار ما گذاشته است، و این اشخاص هر اندازه هم که ناقص یا غیرحقیقی باشند رازی در پیرامون خویش ندارند، حال آنکه دوستانمان چنین اسراری را دارند و باید داشته باشند: اخفای متقابل یکی از شرایط زندگی بر این کرهٔ خاکی است.»
(ترجمهٔ ابراهیم یونسی، صفحهٔ ۶۲)

در نمایشنامه، شخصیتها به سبب رفتار، گفتار، اندیشه و پندارشان و نیز آنچه شخصیتهای دیگر در بارهٔ آنان می‌گویند و یا نسبت به رفتار، گفتار، اندیشه و پنداره آنان واکنش نشان می‌دهند، شناسایی می‌شوند، هم در نمایشنامه، هم در داستان. البته در نمایشنامه، معرفی و افشای شخصیتی، توسطِ شخصیتهایِ دیگرِ همان نمایشنامه، تمهیدی‌رایج و تا حدودی اجتناب‌ناپذیر است، لیکن در داستان، به این تمهید نیاز کمتری وجود دارد. به‌هرحال، میان نمایشنامه و داستان، از نظر آنچه که در تئوری ادبیات نمایشی و داستانی «معرفی‌وافشای‌شخصیت» (Character Revelation) اصطلاح شده، میان این دوگونه، تفاوتهایی وجود دارد. هم در زمینهٔ میزان پرداختن به برخی از جنبه‌های شخصیتها، و هم طرز معرفی و افشای آنان. از آنجایی که نمایشنامه‌نویس با این حساب نمایشنامه‌اش را تصنیف می‌کند که شخصیتهایش به‌طور زنده در برابر مخاطبان قرار می‌گیرند، معرفی برخی از جنبه‌های شخصیتهایش را به‌اختصار بیان می‌کند و وارد جزییات آن نمی‌شود. برعکس، داستان‌نویس می‌داند که مخاطبان او، فقط از طریق نوشتهٔ او می‌توانند شخصیتهایش را بشناسند و رفتار آنها را بفهمند. به‌همین دلیل، خود به توصیف اموری می‌پردازد که نمایشنامه‌نویس معمولاً در بارهٔ آن امور به بیانِ کلیاتی بسنده می‌کند.

اما مورد مهمتر، نحوهٔ معرفی شخصیتها و افشای ابعاد آنهاست. نمایشنامه‌نویس از این امکان که توسط «روایتگر» (Narrator) ابعاد شخصیتها را برای مخاطبان

خود، به اصطلاح، افشاء کند، عمدتاً محروم است. در حالی که توصیف ابعاد شخصیت توسط روایتگر یکی از تمهیدات عمدهٔ قصه‌نویسان است.

برای مثال به داستان کوتاه «علامت خطر»، نوشتهٔ «وسولد گارشین» نویسندهٔ روسی قرن نوزدهم که زندگی را در سی و سه سالگی بدرود گفته است، مراجعه می‌کنم. داستان‌نویس ناگزیر است به افشای شخصیت اصلی خود: «سیمون ایوانف» بپردازد. «علامت خطر» توسط «هوشنگ مستوفی» به‌فارسی ترجمه شده و در جلد سوم «بهترین داستانهای کوتاه دنیا» صفحات ۱۵۳ تا ۱۷۷، به انتخاب «بردبار» و «مرتضوی کرمانی» نیز به‌چاپ رسیده است.

**(بُعد اجتماعی و اقتصادی شخصیت):**

«سیمون ایوانف» نگهبان خط‌آهن بود، کلبهٔ کوچک و محقر او میان دو ایستگاه فرعی قرار داشت... سیمون و چند نگهبان دیگر هم در این منطقه زندگی می‌کردند...

**(بُعد روانی شخصیت):**

... از ترس، حرکات غیرارادی از او سر می‌زد و گاهی هم از شدت وحشت بی‌اختیار فریاد می‌کشید. او با اینهمه هیچ وقت موازنهٔ خود را از دست نمی‌داد و غذا و وسائل چای فرمانده را سالم به‌مقصد می‌رسانید... هنگامی که از جبهه وارد منزلش شد، هنوز معنای واقعی درد و اندوه را نمی‌دانست...»

**(بُعد جسمانی شخصیت):**

سیمون نُه سال قبل در جبههٔ جنگ گماشتهٔ یک افسر عالیرتبه ارتش بود. اما حالا دیگر آن قوه و بنیه را نداشت و ضعیف و ناتوان شده بود. روزی چهل، پنجاه کیلومتر راه‌پیمایی در زیر شعاع سوزان آفتاب یا در سرمای شدید زمستان به کلی او را از پای درآورده بود... او دیگر از ابعاد هر کاری عاجز بود. با وجود رمانیسم دیگر ادامهٔ کارهای زراعتی هم برایش امکان نداشت...

**(بُعد اعتقادی شخصیت):**

بارها گلوله‌های توپ و خمپاره در نزدیکی سیمون منفجر شده ولی آسیبی به وی نرسانده بود. سیمون از این لحاظ همیشه به درگاه خداوند شکر می‌کرد... علاوه بر آنکه سیمون جانش را برای آنها ــ افسرها ــ به خطر می‌انداخت همیشه هم غذا و چای گرم برایشان می‌برد...

«من از زندگانیم کاملاً راضی هستم. درست است که هیچ‌وقت روی خوشی ندیده‌ام و گویی خداوند هیچ وقت نمی‌خواهد که من یک لحظه راحت باشم ولی با این همه باز راضی‌ام، چون رضای من به رضای اوست...»

در نمایشنامه شخصیتها عمدتاً توسط گفتار، رفتار، پندار و اندیشهٔ خودشان، نیز دیگران در مناسبت با آنها، افشا می‌گردند. و همانطور که در پیش نوشتم، نمایشنامه‌نویس در بسیاری از مواقع صرفاً به ارائهٔ کلیاتی دربارهٔ بعضی از جنبه‌های شخصیت آنها، بسنده می‌کند، و شناخت بیشتر این کلیات را به عهدهٔ سایر دست‌اندرکاران هنر نمایش و همچنین تخیل مخاطبان خود واگذار می‌کند. یکی از این موارد، مثلاً پوشاک شخصیتهاست که نمایشنامه‌نویس صرفاً بر چند نکتهٔ مهم و کلی تأکید می‌ورزد، همین.

برای مثال از نمایشنامهٔ «پدر» (The Father, 1887) اثر نمایشنامه‌نویس بزرگ سوئدی: «اگوست استریندبرگ» (August Strindberg, 1849-1912) ترجمهٔ «دکتر مهدی فروغ» نقل می‌گردد.

او به ذکر چند نکتهٔ کلی در بارهٔ پوشاک شخصیتهای

خـود بسـنده مـی‌کند و بـر عـهدهٔ مخـاطبان، و سـایر دست‌اندرکاران اجرایی هنر نمایش واگـذار مـی‌کند کـه ریخت و برخی دیگر از ویژگیهای شخصیتهای اصلی او را در حدّ «سرهنگ»، «کشیش» و «دکتر» خود تصور کنند و پدید آورند. او در معرفی شخصیتهای خود، به‌صورتی توصیفی، به همین میزان بسنده می‌کند:

سرهنگ و کشیش روی نیمکت نشسته‌اند. سرهنگ کت به تن ندارد، ولی چکمه با مهمیز بـه پـا دارد. کشیش با لباس مشکی و یـقهٔ سـفید بـدون آهـار، مشغول کشیدن پیپش می‌باشد...

او ابعاد شخصیت اصلی نمایشنامه‌اش: «سرهنگ» را با تمهیداتی از این دست، افشا می‌کند.

**بُعد اجتمـاعی** (در صـحنهٔ زیـر مخـاطب بـه مـوقعیت اجتماعی سرهنگ پی می‌برد.):

**گماشته**

بله جناب سرهنگ.

**سرهنگ**

«نوید» (Nojd) اینجاست؟

**گماشته**

بـله، تـو آشـپزخـانه است، مـنتظر دسـتور جنـاب سرهنگ است...»

**(بُعد اعتقادی سرهنگ):**

(در دیـالوگ زیـر، مخـاطب عـلاوه بـر بُـعد اعتقـادی سرهنگ، از طریق او و «نوید» هم آشنا می‌شود.)

**سرهنگ**

«نوید» پست‌فطرت... باز ایـن دخـترهٔ کـلفت را بـه زحمت انداخته است. بسیار پسر بدی‌است.

**کشیش**

«نـوید» را مـی‌گویی؟ عـجب پـارسال هـم هـمین افتضاح را درآورده بود.

**سرهنگ**

درست است. یادت هست؟ می‌تونی دوستانه چند کلمه نصیحتش کنی؟ شاید حرفهای تو در او مؤثر بشود. من که هر چه فحشش دادم، فـلکش کـردم، هیچ تأثیری در او نکرد.

**کشیش**

حالا می‌خواهی من نصیحتش کنم ـ هـان؟ خیـال می‌کنی کلامِ خدا در یک سرباز چقدر مؤثر باشد؟

**سرهنگ**

در من که می‌دانی هیچ تأثیر ندارد.

**کشیش**

می‌دانم ـ خیلی خوب می‌دانم.

**(بُعد جسمانی و نیز بُعد روانی و اعتقادی):**

**سرهنگ**

(به «دکتر».)

اعتماداً جایی که پای زن در میان باشد؟ خطرنـاک است.

**دکتر**

اوه، زنها که همه یک‌طور نیستند.

**سرهنگ**

تحقیقات علمی نشان می‌دهد که فقط یک نوع زن در طبیعت موجود است. من دو خاطره از زنـدگی گذشته‌ام به یاد دارم که این حقیقت را مسلم می‌کند. در دورهٔ جوانی، من خیلی قوی، و اگـر حـمل بـر خودستایی نفرمایید خوش قد و اندام و خـوشگل بودم...»...

**(بُعد روانی):**

«سرهنگ» و یکی دیگر از شخصیتهای نمـایشنامهٔ

«پدر» به نام «دکتر». ضمناً در همین برهه ابعاد دیگر شخصیتها نیز افشا می‌شوند):

**مجلس ششم «دکتر» و «سرهنگ»**

**(سرهنگ از درِ داخلی وارد می‌شود.)**

**سرهنگ**

(به دکتر.)

عجب! شما اینجا هستید آقای دکتر؟ خیلی مشرّف فرمودید.

**دکتر**

جناب سرهنگ! این اسباب مسرّت و افتخار بنده است که با یک مرد فاضل و دانشمند آشنا می‌شوم.

**سرهنگ**

... وظیفهٔ اداری به بنده فرصت نمی‌دهد که تحقیقات علمی عمیقی بکنم،ولی فکر می‌کنم تحقیقات من، در مرحله‌ای است که بزودی به اکتشافاتی منتهی بشود.

**دکتر**

عجب.

**سرهنگ**

ملاحظه بفرمایید، من احجار آسمانی را برای تجزیه زیر دستگاه اسپکتروسکپ گذاشته‌ام و در نتیجه ذرات زغال‌سنگ در آنها پیدا کرده‌ام، یعنی وجود اجسام آلی در ستاره‌ها کاملاً محقق شده است. نظر جناب عالی چیست؟

**دکتر**

یعنی شما می‌توانید با یک میکروسکپ این چیزها را ببینید؟

**سرهنگ**

خیر! چه فرمایشی می‌فرمایید. با دستگاه اسپکتروسکپ.

**دکتر**

اسپکتروسکپ؟ خیلی معذرت می‌خواهم. پس جناب عالی به همین زودی می‌توانید به ما خبر بدهید که مثلاً در ستارهٔ مشتری چه اتفاقاتی رخ می‌دهد؟

**سرهنگ**

اتفاقاتی که در گذشته رخ داده است، نه اتفاقاتی که حالا رخ می‌دهد... شما کمی راجع به خودتان صحبت کنید. اگر مایل باشید در این منزل زندگی کنید، ما یک عمارت مجزا در آن سمت باغ داریم، در اختیارتان می‌گذاریم، اگر هم میل ندارید در ادارهٔ بهداری یعنی منزل پزشک سابق زندگی کنید، البته مختارید.

**دکتر**

هرطور جناب عالی صلاح بدانید، جناب سرهنگ.

**سرهنگ**

خیر، هر طور جناب‌عالی صلاح می‌دانید. کدام یک از دو جا را بیشتر دوست دارید؟... من اصلاً در این مورد اظهار عقیده نمی‌کنم، شما خودتان باید اظهارنظر بکنید. من ابداً نظر خاصی ندارم، ابداً.

**دکتر**

من واقعاً نمی‌توانم تصمیم بگیرم...

**سرهنگ**

شما را به‌خدا دکتر بفرمایید کجا بیشتر میل دارید زندگی کنید. من هیچ نظر خاصی ندارم. نه علاقهٔ خاصی دارم، نه عقیدهٔ خاصی. آیا شما اینقدر ضعیف‌الاراده هستید که نمی‌دانید چه می‌خواهید؟ بفرمایید وگرنه عصبانی می‌شوم.

**دکتر**

اگر اختیار به بنده داده شود، البته بیشتر مایلم اینجا باشم.

**سرهنگ**

بسیار خوب، خیلی متشکرم. خیلی معذرت

می‌خواهم، دکتر هیچ چیز مرا بیش از این ناراحت نمی‌کند که ببینم اشخاصی راجع به یک مسئله اظهارنظرهای مختلفی بکنند...»...

**زمان و مکان در نمایشنامه و داستان**

صحنه، قید مکان و زمان نمایشنامه و یا داستان است. این امر که حوادث داستان یا نمایشنامه کجا و کی روی می‌دهد، یعنی «مکان» و «زمان» ــ که مجموعاً در زبان انگلیسی به آن: (Setting) می‌گویند ــ از اهمیت بسیاری برخوردار است.

نمودارسازی زمان و مکان در نمایشنامه، به میزان زیادی، به سایر دست‌اندرکاران اجرایی و فنی این هنر، به‌ویژه به طراحان صحنه، لباس،... و نورپردازان، و نیز تخیل تماشاگران واگذار شده است. بنابراین نمایشنامه‌نویس معمولاً توصیف زمان و مکان نمایشنامه خود را به اختصار بیان می‌کند. و حتی در مواقعی که این دو عنصر در نمایشنامه اهمیت نهادین داشته باشند ــ یعنی موضوع نمایشنامه به میزان زیادی به این دو عنصروابسته باشد ــ باز هم مسئولیت نمایشنامه‌نویس، محدود است. زیرا وظیفهٔ او در نمودارسازی این دو عنصر، با سایر دست‌اندرکاران اجرایی نمایشنامه از سویی، و تخیّل مخاطبان از سوی دیگر، تقسیم می‌شود و از سنگینی بار او کاسته می‌گردد. نمایشنامه‌نویس معمولاً نسبت به تقسیم این مسئولیت وقوف دارد، و به همین دلیل معمولاً به طرح و بیان کلیاتی در زمینهٔ زمان و مکان نمایشنامهٔ خود بسنده می‌کند.

لیکن داستان‌نویس ناگزیر است بار توصیف دقیق وکافی زمان و مکان داستان خود را به تنهایی بر دوش گیرد، و در انتقال این دو عنصر به حوزهٔ احساس، ادراک، فهم و تخیّل مخاطبان خود، به اصطلاح سنگ تمام بگذارد.

«جمال میرصادقی» در کتاب «عناصر داستان» در همین راستا نوشته است:

«اصطلاح صحنه وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزیینات قابل رؤیت «صحنهٔ نمایش» است...

در اجرای نمایش، ممکن است به وسیلهٔ پرده‌ای یا چند حایل، صحنه را به وجود آورد، حتی می‌توان اینها را نیز کنار گذاشت همانطور که در نمایشهای جدید، اغلب چنین می‌کنند و از تخیّل تماشاچی برای تغییر صحنه‌های نمایش کمک می‌گیرند...

به عکس، صحنهٔ داستان از نظر نویسنده و خواننده شایان توجه بسیار است، زیرا بدون خصوصیت زمانی و فضایی محیط داستان، شخصیت در خلاء زندگی می‌کند و نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای ذهنی خود را خلق کند. گذشته از این حال و هوا و فضا و رنگ (اتمسفر) داستان نیز دچار اشکال می‌شود...»

(برگرفته از صفحات ۲۹۳ و ۲۹۴)

**«گفتگوی شخصیتها» (DIALOGUE) در داستان و نمایشنامه**

در اغلب داستانها و نمایشنامه‌ها شخصیتها با هم گفتگو می‌کنند. گفتگوی میان شخصیتها و آنچه اصطلاحاً «زبان نمایشنامه» (Language of Drama) خوانده می‌شود اهمیت بسیار دارد. زبان در نمایشنامه چند «کار ویژه» (Functions) عمده دارد: ۱ ــ شخصیتها را معرفی می‌کند، ۲ ــ زمان و مکان را مشخص می‌سازد، ۳ ــ داستان را به پیش می‌برد، فضا و حالت را می‌پردازد،... و ــ جنبه‌های زیباشناسانه دارد. آغاز نمایشنامه «برزخ» (Purgatory, 1938) اثر «ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats, 1865-1939) چنین است (در همین برش کوتاه، «دیالوگ» چند کار ویژهٔ مهم را انجام می‌دهد):

دستور و راهنمایی صحنه:
(در پس خانه‌ای ویرانه: درختی بی‌برگ.)

پسر: بر آستانه در، کنار پنجره
اینجا و آنجا، روز و شب
بالای تپه‌ها،
با کوله‌باری بر دوش:
شنیده‌ام یاوه‌های تو را.
پیرمرد: آن خانه را تماشا کن.
به لطیفه‌ها و قصه‌های آن فکر می‌کنم،
می‌کوشم تا به یاد آورم که در آغاز پاییز،
خدمتکار به شکاربانِ مست چه گفت.
اما... نمی‌توانم.
اگر من نتوانم، پس هیچکس نخواهد دانست،
کجا هستند
چه شده‌اند:
لطیفه‌ها و قصه‌های خانه‌ای که از درش کنده‌اند
تا طویله خوکها را وصله کنند؟
پسر: پس تو از این کوره راه گذشته‌ای؟
پدر: مهتاب بر کوره‌راه افتاده است و سایهٔ پاره‌ابری
بر این خانه. و این نیست مگر شانه‌ای
بدشگون:
به آن درخت نگاه کن، بگو به چه می‌ماند؟
پسر: به پیرمردی خرفت!...»...
(صفحات ۲۷۴ و ۲۷۵، ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی)

در داستان، میزان گفتگوی میان شخصیتها، در مقایسه با نمایشنامه، اندک است، و اغلب در لابلای توصیفها، و تفسیرهای نویسنده آورده می‌شود، هر چند داستانهایی نیز هستند که میزان گفتگوی شخصیتهای آنها بسیار زیاد و در حد نمایشنامه‌ای متعارف است. گفتگوی شخصیتهای داستان، اغلب با افعالی چون گفت، پرسید، جواب داد،... همراه است. نمونه‌ای از گفتگوی شخصیتها را از «گربه در باران» اثر «ارنست همینگوی» نقل کرده‌ام:

«زن آمریکایی کنار پنجره ایستاد و به بیرون نگاه کرد. بیرون، درست زیر پنجره اتاق آنها، گربه‌ای زیر یکی از میزهای سبزرنگ آبچگان قوز کرده بود. گربه سعی می‌کرد آنقدر خودش را جمع کند که آب به رویش نچکد.
زن آمریکایی گفت: «میرم پایین بچه گربه‌رو بیارم».
شوهرش از روی تختخواب تعارف کرد: «من میرم».
«نه خودم میارمش. اون بیرون حیوونی سعی می‌کنه زیر یه میز خودشو خشک نگه داره.»
شوهرش که در انتهای تختخواب به دو بالش لم داده بود به خواندن ادامه داد و گفت: «خیس نشی».
زن از پله‌ها پایین رفت و وقتی از جلو دفتر هتل رد می‌شد صاحب هتل بلند شد به او تعظیم کرد.
پیرمرد بلند بالایی بود و میز کارش در انتهای اتاق بود...»(صفحهٔ ۲۸۱ ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده/محمدعلی صفریان)

اگر میزان «توصیفات» در داستان بیشتر از نمایشنامه است، لیکن میزان گفتگوی میان شخصیتها در نمایشنامه، بیشتر از داستان است. باید به یاد بیاوریم که در تئاتر کلامی یا ادبی، گفتگوی نمایشی بخش عمده‌ای تلقی می‌شود. و اگر مختصر راهنماییها و توصیفهای صحنه... و شخصیتها را کنار بگذاریم، بقیهٔ متن ادبی ـ نمایشی به گفتگوی نمایشی و گونه‌های آن اختصاص دارد. گفتگوی نمایشی در داستان، در مقایسه با نمایشنامه، کم و بیش از اهمیّت کمتری برخوردار است و مقدار و میزان آن نیز معمولاً کمتر است.

**انعطاف‌پذیری «زمان ـ مکان» در داستان و نمایشنامه**

هر داستان و نمایشنامه، دارای «رویدادگاه» و «قید

مکـانی» است. یعنی جـایی کـه حـوادث داستـان یـا نمـایشنامه در آن اتفـاق مـی‌افتد: (مـثلاً تـهران، کـاخ دادگستری، تالار محاکـمه...) بـه ایـن عـنصر مشـترک نمایشنامه و داستان «مکان» (Place) می‌گویند.

هر داستان و یا نمایشنامه، علاوه بـر مکـان، دارای «زمان» (Place) نیز هست (مثلاً زمان حاضر، نـزدیک غروب...). رویدادهای داستان و نمایشنامه در مکـان و زمان اتفاق می‌افتند، در این باره، در پیش نیز سـطوری نوشته‌ام، در اینجا نیز لازم می‌بینم که توضیح بیشتری بر آنچه در پیش مطرح شده است، بیفزایم:

از آنجایی که داستان، توصیف و روایت (Narrate) می‌شود، لیکن نمایشنامه بر صحنه پدید می‌آید، هر یک از این دوگونه ادبی،نسبت به این دو امر، با ظرفیتهـا و امکانات مشخصی مواجه است. داستان‌نویس می‌تواند با سهولت مکـان و زمـان نمـایشنامه را تـغییر دهـد. او می‌تواند با آوردن جمله‌ای، مکان داستـان را بـه جـای دیگری منتقل کند و یا زمان آن را به پس و به پیش برد. اما زمان و مکان نمایشنامه، در مقـایسه بـا داستـان، از انعطاف‌پذیری کمتری برخوردار است.

زمان و مکان نمایشنامه (Setting)، در مقـایسه بـا داستان، کم و بیش، مـحدود نگـاه داشـته مـی‌شود. در ادبیات نمایشی کلاسیک، رعایت اصول «وحدت مکان» (Unity of Place) و «وحـــدت زمـــان» (Unity of Place) اموری واجب تـلقی مـی‌گردیده است و نمـایشنامه‌نویسان داستـان ادبـی ـ نمـایشی «کـــلاسیسم» (Classisim) مـی‌کوشیدند تـا هـمهٔ رویـدادهـای نمـایشنامه‌های خـود را، در «یک مکـان» (وحدت مکان) «در زمانی کمتر از یک روز» (وحـدت زمان) بگنجانند. و رعایت ایـن دو «وحـدت» زمـینه را بـرای پـیدایش وحـدت سـوم و رعـایت آن مسـاعد می‌کرد: وحـدت کـار پـرداخت، (Unity of Action). نمایشنامه‌نویسان دیگری که خود را به چنین ضابطه‌ای مقید نمی‌دانسـته‌انـد نـیز، اغـلب بـه سـبب ضـرورت نمایشنامه، از شمار مکان و نیز تنوع زمان نمایشنامه‌های خود کاسته‌انـد. امـا داسـتان‌نویسان بـه اقتضـای شـیوهٔ توصیفی ـ روایی و کلامی هنر خود، از آزادی بـیشتری بهره‌مند بوده‌اند. به همین دلیل هر جا که ضرورت داشته است، مکان رویـدادهـای داسـتانهای خـود را جـابه‌جا کرده‌اند و زمان آنها را نیز به پس و به پیش برده‌اند.

**«شرح و تفسیر» (Coments and Interpretation) در داستان و نمایشنامه**

نویسنده داستان اغلب بر امـور و مسـائل، اشـیا و شخصیتهای داستان خود شرح می‌نویسد. آنها را «شرح» می‌دهد و یا «تـفسیر» مـی‌کند، و گـاهی نـیز مستقیماً «داوری». فرازی از داسـتان «غـیرمنتظر» نـوشتهٔ «بـهرام صادقی» چنین است:

«... اما نکته اینجاست که در این خانوادهٔ چهارنفری وضع کمی مغشوش بود: پـدر سیگـار مـی‌کشید و خاکسترش را روی قالیهای کهنه مـی‌ریخت، مـادر کبدش بد کار می‌کرد، پسر که تازه فـارغ‌التـحصیل شده بود به کارگاهش می‌رفت و پولهـایش را بـرای خودش جمع می‌کرد و دختر کـه قـیافه‌ای *ابلهـانه* داشت با چشمهای گشاده و متعجب بـه هـر چـیز خیره می‌شد و زیر لب آه می‌کشید... و با وجود این، زندگی می‌گذشت...»

(خط‌گذاری زیر نکات مهم از این نگارنده است.)

در بسـیـاری از مـواقـع، داسـتان‌نویسان، بـه‌ویژه هـــواداران و پی‌گیرندگـانِ دبستـان «رمـانتی‌سیسم» (Romanticism)، به‌صورت روایتگر، به تفسیر و حتی توجیه موقعیت داستانی خود پرداخته‌اند. شکل ساده‌تر و جدیدتر اینگونه تفسیرهـا و توجیه‌هـا ایـن است کـه روایتگر داستان، شخصیت اصـلی آن نـیز بـاشد، و بـه صورت اول شخص داستان را روایت کند و بـه هنگـام

ضرورت نکات مهم داستان را توجیه کند، به‌نحوی که گویی مخاطب را محرم راز خود انگاشته است و صمیمانه با او حرف می‌زند.

نمونه‌ای از این تمهید را می‌توان در داستان کوتاه «کودک» اثر «آلبرتو موراویا» نویسنده معاصر ایتالیایی (متولد ۱۹۰۷) ملاحظه کرد. «عبدالحسین شریفیان» این داستان را به فارسی ترجمه کرده است. فراز زیر از جلد دوم «بهترین داستانهای کوتاه دنیا» به انتخاب «بردبار» و «مرتضوی کرمانی» نقل گردیده است:

«هنگامی که آن خانم مهربان از طرف سازمان حمایت کودک به دیدن ما آمد و مثل دیگر از ما پرسید: چرا ما اینهمه بچه داریم؟ زنم، که آن‌روز خلق خوشی نداشت، صادقانه و بی‌غل و غش جواب داد: «اگر وضع مالی ما اجازه می‌داد شبها به سینما می‌رفتیم... ولی حالا که پول نداریم، شب می‌خوابیم و بچه‌ها هم دنیا می‌آیند.»
آن خانم از این جواب ناراحت شد، و بی‌آن‌که کلمه‌ای دیگر صحبت کند بیرون رفت. من زنم را سرزنش کردم و گفتم حرف راست را نباید همه‌جا بر زبان آورد، وانگهی پیش از حرف زدن باید مخاطب خود را شناخت... در حقیقت انسان باید چنان درمانده و نگون‌بخت شود که بی‌آنکه بدبختی و بلای خاصی که مولود طبیعی زندگی است دچار شده باشد، مستحق رحم و شفقت گردد...»...

برخی از داستان‌نویسان رمانتیک، حتی در میانِ داستان، خوانندگان را مورد خطاب قرار می‌داده‌اند، و گاهی به‌طور ضمنی نصیحت هم می‌کرده‌اند.

در نمایشنامه، «شرح و تفسیر» اغلب در خود آن جای دارد،و در گفتگوها و یا رفتار شخصیتها نمودار می‌شود. علاوه بر اینها، عناصر نمایشی ــ که در پیش از آنها نام بردم ــ کار ویژه‌های «شرح و تفسیر» را نیز بر عهده دارند. معمولاً میزان «شرح و تفسیر» بر امور، اشخاص، اشیاء و امور، در نمایشنامه، در مقایسه با داستان، کمتر است. نمایشنامه‌نویس معمولاً شرح و تفسیر را، به بازیگران، طراحان صحنه، چهره‌پردازان... و کارگردانان احتمالی نمایشنامه‌های خود واگذار می‌کند. با اینهمه نمایشنامه‌نویسان برای شرح و تفسیر نکاتی در نمایشنامه‌های خود تمهیداتی اندیشیده‌اند که در سطور زیر به چند مورد اشاره می‌شود:

در تئاتر کلاسیک یونان، شخصیتی ــ کاهن کوری ــ به نام «تیره‌زیاس» وجود داشت که به هنگام ضرورت از او استفاده می‌شد. یکی‌از این موارد بیان شرح و تفسیر،... و حقیقت امر بود. «تیره‌زیاس» در بعضی از نمایشنامه‌ها ظاهر می‌شد و جملات قصارگونهٔ خود را بیان می‌کرد؛ برای مثال می‌توان او را در نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» ــ که در حدود سالهای ۴۳۰ تا ۴۲۵ پیش از میلاد مسیح به دست «سوفوکل» (Sophocles) تراژدی‌نویس سدهٔ پنجم پیش از میلاد تصنیف شده است ــ مشاهده کرد. او در این تراژدی: «ادیپوس شهریار» ــ که توسط «شاهرخ مسکوب» به فارسی نیز ترجمه شده ــ به «ادیپوس» هشدار می‌دهد:

**تیرزیاس**

«... سخنان خردمندانه‌ایست. اما آنگاه که خرد را سودی نیست، خردمندی دردمندی است...
آنچه شدنی است، خواهد شد...»...

تراژدی‌نویسان بزرگ یونان و از جمله «سوفوکل» از «همسرایان» برای شرح و تفسیر اندیشه‌هایی که در نمایشنامه‌های خود مطرح می‌کردند، نیز بهره می‌گرفتند. مثلاً در «نمایشنامهٔ آنتیگونه» (Antingone,C.441B.C.) اثر «سوفوکل» یکی از درخشانترین شرح و تفاسیر ادبی ـ نمایشی تصنیف شده، و یکی از کهنترین متون «انسان‌باوری» (اومانیسم

= Humanism) به‌شمار می‌رود:

همسرایان

«... طبیعت سرشار از عجایب است
اما انسان شاهکار این طبیعت است.
آن سوتر از سپیدی دریاها
بادبان به توفانهای تیزرو می‌سپارد
خویشتن را به جنبش پرجوش امواج خروشان می‌زند
و از گردابها درمی‌گذرد.
بزرگترین الههٔ جهان،
زمین جاویدان، پایان‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر را
سال به سال، با رفت و آمدِ گاوها و گاوآهن‌ها
می‌فرساید و بارور می‌کند.
انبوه پرندگان سبکبال را
به دام می‌افکند و اسیر می‌کند.
انسان بسیار هوشیار
درندگان وحشی بیشه‌زارها
و زندگی پر تپش قلب دریاها را
در تار و پود تورها به بند می‌کشد.
او بر حیوانات آزاد غلبه می‌کند
و آنان را به خدمت خود درمی‌آورد
یک روز یوغ خود را
بر یال مواج اسبها،
و بر گردهٔ خستگی‌ناپذیر ورزاوها نهاد.
تندتر از باد می‌اندیشد.
سخن و نظام شهرها اثر اوست.
در برابر باران و یخبندان به زیر بامها پناه می‌برد.
در آینده‌ای که به سوی آن می‌شتابد
خطر را پیش‌بینی می‌کند،
انسان سرچشمهٔ هستی و نیستی است.
تنها در برابر مرگ زبون است،
و از آن گریزی ندارد، با این همه
شفای بسی از دردهای به‌ظاهر بی‌درمان را
یافته است.
صنعت دستها،
و گنجینهٔ بی‌پایان موهبتهایش را
گاه نثار خوبی می‌کند،
و گاه نثار بدی، آنگاه که بر قلهٔ قدرت،
دستخوش جنون عظمت خویش
قوانین زمین خاکی را،
چون حقوق مقدس خدایان بینگارد،
باشد که مطرود مردمان گردد،
آن گستاخی که بر عدالت ایزدان دست یازد
مباد که همسفرهٔ من گردد
و درِ قلب من بر او بسته بادا...»

(ترجمهٔ شاهرخ مسکوب)

نمایشنامه‌نویسان در بسیاری از موارد، شرح و تفسیر خود را در گفتگوی نمایشی یک یا چند تن از شخصیتهای خود گنجانده‌اند. مثلاً «ویلیام شکسپیر» که از این تمهید استفادهٔ فراوانی کرده است، در نمایشنامه «مکبث» (Macbeth, 1606) ترجمهٔ «فرنگیس شادمان» (نمازی) شخصیتی دارد به نام «مکدف» (Macduff) که چنین گفته است:

مکدف

«... افراط بی‌حد در طبع انسان ظلمی است و موجب خالی گشتن سریر با سعادت سلطنت و سقوط پادشاهان بسیار بوده است...»...

از این نمونه در آثار «شکسپیر» فراوان است.

برخی از نمایشنامه‌نویسان شرح و تفسیر و حتی شعارها و آرمانهای خود را، در گفتار یکی از شخصیتهای نمایشنامه‌های خود منعکس ساخته‌اند. به همین دلیل در مجموعهٔ اصطلاحات ادبیات نمایشی، اصطلاح «رِزُنر» (Raisonneur) وجود دارد. شخصیتی که به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دلایلی «رزنر» است، در بعضی مواقع: سخنگوی نمایشنامه‌نویس تلقی می‌گردد. «رزنر» می‌تواند شارح و مفسر بعضی از مواقع نمایشنامه نیز باشد.

یکی از نمونه‌های درخشان «رزنر»، به عقیدهٔ «گریس» (M. Grace)، توسط «ماکسیم گورکی» (Maxim Gorki, 1868-1936) پرداخت شده است: «ساتین» (Satin)، در نمایشنامهٔ «در اعماق اجتماع» (The Lower Depths, 1902). نقش «ساتین» را «کنستانتین استیسلاوسکی» (Konstantin Stanislavsky, 1836-1938) کارگردان، بازیگر، تئوریسین تئاتر، زیباشناس تئاتر و از پایه‌گذاران «تئاتر هنری مسکو» (Moscow Art Theater) ایفا کرده است؛ به همین دلیل بر اعتبار و اهمیّت «ساتین» نیز افزوده گردیده است.

ساتین

می‌خواهید بدونید حقیقت یعنی چه؟ بشر؟ اینست اصلِ حقیقت. پیرمرد (لوکا) این را می‌فهمید، اما شما نه،... من به روح پیرمرد پی بردم... بله او به شما دروغ می‌گفت، اما برای این بود که دلش به حال شماها می‌سوخت و رحمش می‌آمد.

(با مهربانی.)

... خیلی آدمها هستند که برای تسلی نزدیکانشان دروغ می‌گند، من می‌دونم. من این را توی کتابها خونده‌ام. اشخاصی هستند که بسیار قشنگ و شاعرانه دروغ می‌گند. اما دروغ چندجوره: دروغ تسلی‌بخش... دروغ آشتی‌دهنده، دروغی که شکنندهٔ دستِ کارگر را تبرئه و عفو می‌کنه. دروغی که گرسنگان را متهم و مقصر می‌کنه. من دروغها را خوب تشخیص می‌دم. دروغ برای دو دسته از مردم خیلی مفیده: یکی کسانی که دارای روح ضعیف هستند، دوم کسانی که شکمشون از خون دیگرون ورم کرده و بالا آمده. اما اون کسی که خودش ارباب خودشه، کسی که انگلِ هیچ کس نیست، کسی که نون دیگران را نمی‌دزده، هیچ احتیاجی به دروغ نداره. دروغ کیش و آیین بردگان و اربابان، و حقیقت خدای بشر آزاد است...»...

(ترجمهٔ عبدالحسین نوشین)

به نظر پژوهندگان بیان جملاتی از این قبیل ــ که با شخصیت خود «گورکی» بیشتر از شخصیت «ساتین» جور درمی‌آید ــ در واقع از مغز نمایشنامه‌نویس تراوش می‌کند، و حال آنکه از زبان یک یا دو تن از شخصیتهای او شنیده می‌شود. هنگامی که «ساتین» جملات «لوکا» ــ یکی دیگر از شخصیتهای اندیشه‌ورز «در اعماق اجتماع» ــ را به‌یاد می‌آورد، باز هم به نظر بعضی از پژوهندگان، صدای «گورکی» شنیده می‌شود ــ و نه صدای «ساتین» و نه حتی «لوکا»:

ساتین

(متبسم.)

... یک روز از (لوکا) پرسیدم:

«پدر جون، بگو ببینم بشر برای چی زندگی می‌کنه؟»...

(کوشش می‌کند صدا و حرکات «لوکا» را تقلید کند.) گفت:

پسرک من، بشر برای زندگیِ بهتر زندگی می‌کنه. مثلاً نجارها را در نظر بگیر، یا سایر اشخاص بی‌سر و پا را. اونوقت از همین اشخاص یک نجاری به‌دنیا می‌آد که تا به حال دنیا مثلش را ندیده... این نجار به صنعت نجاری یک شکلِ نویی می‌ده و این‌طور این کار را ناگهان بیست سال به جلو می‌بره... همین‌طور سارین... قفلسازها، کفشدوزها، همه در جستجوی زندگی بهتر هستند. هر کس خیال می‌کنه برای خودش زندگی می‌کنه... اما این‌طور نیست، همه برای زندگی بهتر، زندگی

می‌کنند... همه صدها سال صبر می‌کنند، شاید هم بیشتر تا بشر بهتر به دنیا بیادا... همه پسرک من، همهٔ دنیا بدون استثناء به امید روز بهتر زندگی می‌کنند. به این جهت باید به هر بشر احترام گذاشت. برای این که ما نمی‌دونیم کیه، برای چی به دنیا اومده، و چی از دستش برمی‌آد. شاید برای سعادت ما، برای بهبود ما به دنیا اومده. باید مخصوصاً به بچه‌ها احترام زیاد گذاشت. باید آزادی کامل به اونها داد. نباید جلو زندگی و نشو و نماشون را گرفت... به بچه‌ها احترام بگذاریدا...

(ترجمهٔ عبدالحسین نوشین)

**نمایشنامه معمولاً بیشتر از داستان «عینی» و «بیرونی» است**

هنر نمایش همان‌گونه که در پیش نوشتم دارای عناصری است که یکی از آنها نمایشنامه است. نمایشنامه خود دارای عناصری است که با عناصر داستان اشتراکاتی دارد. لیکن در طرز و نحوهٔ بیان این دوگونهٔ ادبی، تفاوتهای عمده‌ای وجود دارد که به‌شماری از آنها اشاره گردید. یکی از این موارد آن است که نمایشنامه‌نویس، به سبب آنکه اثرش را برای پدید آوردن و نمودار ساختن بر صحنه ــ با واسطهٔ سایر عناصر نمایش ــ تصنیف می‌کند، در مقایسه با اثر داستان‌نویس، از «عینیت» (Objectivity) بیشتری برخوردار است. «بیرونی» (Exterior)تر است و عناصر آن بیشتر «بروز یافته و آشکارشده» (Externalize) است. در توضیح این مطلب فرازی از آغاز داستان «سیمای مرد هنر آفرین در جوانی» نوشتهٔ «جیمز جویس» (James Joyce, 1882-1941) نقل شده است. به‌طوری که مشاهده می‌شود شخصیت اصلی این داستان، درونِ جمجه خود، به کندوکاو مشغول است و دوران کودکی خود را به‌یاد می‌آورد و از «زاویهٔ دید» خودش داستان را نقل می‌کند:

مادرش از پدرش بوی خوشتری داشت. مادرش با پیانو آهنگ رقص ناویان را برایش می‌نواخت تا برقصد. می‌رقصید.

ترا لالا لالا

ترا لالا ترا لالاری

ترا لالا لالا

ترا لالا لالا

«عمو چارلز» و «دانت» دست می‌زدند. هر دو از پدر و مادرش بزرگتر بودند، اما عمو چارلز از دانت هم بزرگتر بود.

دانت در گنجه‌اش دو شانه داشت. آن شانه که پشت آن مخمل خرمایی بود به خاطر «میکل دیویت» بود و آن شانه پشت آن مخمل سبز بود به خاطر «پارنل». هر بار که برای دانت یک تکه کاغذ دستمالی می‌آورد، دانت یک حب خوشبو بدو می‌داد.

خانواده «وانس» در شمارهٔ هفت منزل داشتند. پدر و مادرشان فرق داشتند. پدر و مادر «آیلین» بودند. وقتی بزرگ می‌شد با آیلین عروسی می‌کرد...

(صفحات ۷ و ۸، ترجمهٔ پرویز داریوش)

مجموعهٔ اموری که در این فراز نقل گردید، در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرند، و از راه توصیف او، به ذهن و خاطر خواننده منتقل می‌گردند.

اما در نمایشنامه همین امور به نحوی نوشته می‌شوند که بر روی صحنه اتفاق بیفتند و از آنجا به ذهن و خاطر تماشاگران منتقل گردند. بنابراین، اگر همین متن به صورت نمایشنامه تصنیف گردیده بود، احتمالاً خصوصیات زیر را داشت:

۱ ــ بوی خوشتر مادر در کنش و واکنش نمایشی نمودار می‌شود؛

۲ ــ بزرگتر بودن «عمو چارلز» و «دانت» ضمن موقعیتی نمایشی روشن می‌گردید؛

۳ ــ «دانت» دو شانهٔ خود را از گنجه بیرون می‌آورد

و ضمن گفتگو و «کار پرداخت» (آکسیون = Action) بر اهمیّت آن تأکید می‌ورزید؛

۴ ــ خانهٔ «وانس» در صورت اهمیّت به نحو دیگری جلوه داده می‌شد: به نحوی که طراح صحنهٔ نمایشنامه بتواند آن را طرح کند.

۵ ــ تفاوت پدر و مادر «راوی» با خانواده «وانس» به طرزی بیرونی بیان می‌گردید: در صورت اهمیت، به نحوی که طراح لباس، چهره‌پرداز نیز بتوانند آن را پدید آورند.

۶ ــ ازدواج او با «آیلین» نیز به همین صورت احتمالاً در کنش و واکنشی نمایشی جلوه داده می‌شد.

برای روشنتر شدن مطلب به یکی از نمایشنامه‌های «اگوست استریندبرگ» (August Strindberg, 1849-1912) اشاره می‌کنم: «نمایش یک رؤیا» (A Dream Play, 1901) «استریندبرگ» در این نمایشنامه خواسته است گذشت بی‌امان زمان را بر شخصیتها نمودار سازد. او در «دستورها و راهنماییهای صحنه» قید کرده که برای تحقق این منظور چراغهای صحنهٔ نمایش را صرفاً چندین بار روشن و خاموش کنند تا به این ترتیب گذشت روز و شب، به زبان نمایشی بیان شود. پس از چندین بار روشن و خاموش شدن چراغهای صحنه، گذشت زمان در وضع و حال شخصیتها نیز نمودار می‌شود (به زبان چهره‌پردازی و طراحی لباس).

نمایشنامه نیز داستانی را بیان می‌کند، و نمایشنامه‌نویس و سایر دست‌اندرکاران هنر نمایش نیز، هر کدام به سهم خود، «داستانگویند». ــ به زبان دقیقتر: «داستان‌نمایند» ــ این داستان نمایان، به جای آنکه تجربه‌هایی را به صورت «ذهنی» (Subjective) بیان کنند، آنها را به پدیده‌هایی «عینی» (Objective) ــ مبدل می‌سازند. داستان‌نویسان کاری می‌کنند که داستان، خود «تجسم» گردد، لیکن نمایشنامه‌نویسان کاری می‌کنند که داستان خود در برابر چشم تماشاگران «اتفاق» بیفتد. به همین دلیل است که گفته‌اند نمایشنامه‌ها «اتفاق می‌افتند» (Happens): امور، اشیا، و اشخاص، با بیانی «عینی»، «آشکار» می‌شوند.

در برشی از نمایشنامهٔ «دلاله» اثر «تورنتون وایلدر» (Thornton Wilder, 1867-1957) این موضوع روشنتر می‌شود. یعنی: امور، اشیا و اشخاص آن، با عینیت، و با نحوی بیرونی، ابراز و آشکار می‌شوند: «نقاشی» عاشق برادرزادهٔ تاجری متعارف شده و قصد ازدواج با او را دارد. «سلمانی» دارد سر و صورت «تاجر» را اصلاح می‌کند، در همین حال تاجر به درخواست «نقاش» پاسخی منفی می‌دهد:

(زمان صبح زود است. «واندر گلدر» ــ تاجر ــ در حال کشیدن سیگار، آینه‌ای دستی را نگه داشته است. «امبروس کمپر» ــ نقاش ــ خشمناکانه و با قدمهای بلند صحنه را می‌پیماید.)

**واندر گلدر**

(با صدای بلند.)

صدمین بار است که به تو می‌گم، تو هرگز با برادرزادهٔ من ازدواج نخواهی کرد.

**امبروس**

(سی‌ساله، با لباس نقاشها.)

من هم هزارمین باره به شما می‌گم که با برادرزادهٔ شما ازدواج خواهم کرد. خیلی هم زود.

**واندر گلدر**

هرگز!

**امبروس**

برادرزادهٔ شما به سن قانونی رسیده، آقای «واندر گلدر»، برادرزادهٔ شما راضی شده که با من عروسی کنه. اینجا یه کشور آزاده آقای واندر گلدر، نه قلمروی شخص شما.

**واندر گلدر**

برای احمقها کشور آزاد وجود نداره، آقای کمپر، از

فیض دیدارتون سپاسگزارم. خداحافظ.

جو (سلمانی)

(بلند و لاغر، با یک دسته موی خاکستری که توی چشمش ریخته است.)

آقای واندر گلدر، محض رضای خدا ممکنه یه دقیقه تکون نخورین؟ اگر من گلوی شما را پاره کنم، عملاً نمی‌تونه جرمی باشه.

واندر گلدر

«ارمنگاد» (برادرزادهٔ تاجر) به شما نمی‌رسه، نه به هر کس دیگه‌ای که نتونه نگهش داره.

امبروس

به‌شما می‌گویم که می‌تونم نگهش دارم. زندگی خوبی هم براش روبراه می‌کنم.

واندر گلدر

نه آقا! زندگی، آقای کمپر، با فروش چیزی تامین می‌شود که مردم حداقل سالی یکبار بهش احتیاج پیدا کنن. بله آقا! و میلیونها دلار با تولید چیزی حاصل می‌شود که همه کس هر روز بهش احتیاج پیدا می‌کنن. شما نقاشها چیزی به وجود میارین که هیچ کس هیچ وقت بهش احتیاجی نداره. ممکنه هرازگاهی یه تابلو بفروشین، اما زندگی‌ای به هم نخواهید زد. «جو»، برو آنجا و پاتو سه دفعه بکوب به زمین، می‌خوام با «کورنلیوس» حرف بزنم.

(«جو» به سمت دریچه می‌رود و سه مرتبه پا به زمین می‌کوبد...)

(صفحات ۱۸ و ۱۹، ترجمهٔ «منوچهر آتشی»)

## شباهت نمایشنامه و داستان از نظر اسلوب و طرز تصنیف آنها

گاهی بعضی از اسلوبها و طرزهای نمایشنامه‌نویسی، با اسلوبها و طرزهای داستان‌نویسی شباهت پیدا کرده که یکی از موارد آن، مثلاً اسلوب یا طرز «نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه» و «داستان ـ در ـ داستان» است. به عقیدهٔ برخی از ادبیات‌شناسان «نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه» (Play-Within-A-Play) که اسلوبی از نمایشنامه‌نویسی و نیز اجرای نمایشنامه (بازی ـ در ـ بازی، یا نقش ـ در ـ نقش) است، به اسلوبی از داستان و داستان‌نویسی شباهت دارد که به آن «داستان ـ در ـ داستان» (Story - Within - A Story) گفته‌اند. در سطور زیر به توصیف مختصر این دو اصطلاح می‌پردازم:

در شماری از نمایشنامه‌ها یا نمایشها (اجرای نمایشنامه و یا هرگونه اجرای نمایشیِ ارتجالی)، «صحنه‌هایی» (Scenes) یا «بخشبندهایی» (اپیزود = Episodes)، و یا برشهایی (Sketches) گنجانده شده‌اند که ظاهراً کم و بیش از استقلالی نسبی برخوردارند، اما در بطن، در جهت اهداف نمایشنامه یا نمایش اصلی و طولانی‌تر عمل می‌کنند، و جزیی از آنها و یا اصولاً اسلوبی از گونه و سبک نگارش و پدیدآوردگی آنها تلقی می‌شوند.

به این صحنه‌ها، بخشبندها و برشهای نمایشی و یا نمایشنامه‌ای: «خرده ـ نمایشنامه» (Miniture Drama) نیز گفته‌اند.

در پردهٔ سوم، صحنها دوم نمایشنامه «هاملت» (Hamlet, 1600) اثر «ویلیام شکسپیر» نمونه‌ای کلاسیک و استادانه از «خرده نمایشنامه» ملاحظه می‌شود. در نمایشنامهٔ «هاملت» (نمایشنامهٔ اصلی)، خرده ـ نمایشی در حضور «شاه کلادیوس» به اجرا درمی‌آید. «هاملت» شاهزادهٔ دانمارکی، برای اطمینان از این امر که عمویش «کلادیوس» به راستی پدر او ـ برادر خودش ـ را به قتل رسانده است، در برابر او نمایشنامه ترتیب می‌دهد. این خرده ـ نمایش صحنها قتلِ پدر «هاملت» را ـ به دست شاه کلادیوس ـ بازسازی و بازنمایش می‌کند. «کلادیوس» به محض دیدن این خرده ـ نمایش منقلب می‌شود و دیگر تماشای آن را تا پایان، تحمل نمی‌کند، و دستور قطع اجرای آن را

می‌دهد، و نتیجتاً گناه پوشاندهٔ خود را آشکار می‌سازد و «هاملت» نسبت به وقوع قتلی که چند و چون آن را قبلاً از طرق دیگر شنیده بود، اطمینان حاصل می‌کند.

اسلوب «نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه» با دو تمهید اصلی پدید می‌آید:

۱ ــ در جریان نمایشنامهٔ اصلی، مقطعی ایجاد می‌شود که برخی از شخصیت نمایشنامه، در طی آن مقطع، نقش تماشاگران نمایش را بازی می‌کنند. مثلاً در صحنهٔ دوم از پردهٔ سوم نمایشنامهٔ «هاملت»، کلادیوس و شمار دیگری از شخصیتهای نمایشنامه، نقش تماشاگران خرده ـ نمایشی را ایفاء می‌کنند اجرای آن را «هاملت» ترتیب داده است.

۲ ــ گاهی شخصیتهای نمایش با تمهیدات و فنون خاص بیان تئاتری، به تماشاگران اعلام می‌دارند که دارند نقش عوض می‌کنند و مقاطعی را نمایش می‌دهند که مربوط به زمانها و مکانهای دیگر می‌گردند. مثلاً پیری، نقش جوانی خود را جلوه می‌دهد، ویا حادثه‌ای که در مکان دیگری روی داده است. و یا اصولاً بخشهایی را نمایش می‌دهند که قبلاً به وسیلهٔ خود و یا سایرین «روایت» (Narrate) شده است. در این اسلوب نمایشی، چنانچه شخصیتها نخواهند که مقاطع نمایشی کم و بیش مستقلی را پدید بیاورند، و صرفاً بخواهند توالی زمانی و مکانی نمایشنامهٔ واحدی را به‌صورت برشها، صحنه‌ها و یا بخشبندهای نمایشی جلوه دهند، از اسلوب «نمایشنامه در نمایشنامه» خارج شده و به اسلوب دیگری نزدیک می‌شوند که طی آن بازیگران، به جای یک نقش، چند نقش را ایفاء می‌کنند. به عبارت دیگر هر «نمایش در نمایشی» مستلزم این امر است که شخصیتهای آن، هم در نقش خود و هم در نقش تماشاگرِ خرده ـ نمایش ظاهر شوند، لیکن هر نمایشی که در آن اسلوب «نقش ـ در ـ نقش» (Role-Whithin-A-Role) به‌کار بسته شده باشد، لزوماً به «نمایش ـ در ـ نمایش» یا «نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه» منجر نمی‌شود.

نمایشنامهٔ مهم دیگری که با اسلوب «نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه» تصنیف شده و باید به صورت «نمایش ـ در ـ نمایش» اجرا گردد، «شش شخصیت در جستجوی یک نمایشنامه نویس» (Six Characters In Search of An Author, 1921) اثر «لوییجی پیراندللو» (Luigi Pirandello, 1867-1936) است.

اسلوب «داستان ـ در ـ داستان» که در زبان انگلیسی به آن (Frame Story) نیز گفته‌اند، برای ما ایرانیان پیشینه‌ای دیرینه دارد. مجموعهٔ داستانهای هزار و یک شب، ــ که شاید قدمت آن به قرنها پیش از پیدایش اسلام نیز برسد ــ از نمونه‌های اعلای اسلوب «داستان ـ در ـ داستان» به‌شمار می‌روند، و بسیاری از داستان‌نویسان غربی از تمهیدات و فنون این مجموعهٔ داستانی گرته‌برداری کرده‌اند. اسلوب «داستان ـ در ـ داستان» یادآور این ضرب‌المثل است که سخن، سخن می‌آورد، حرف، حرف می‌آورد (الکلام یجر الکلام)، و در این مورد خاص باید گفت که «داستان، داستان می‌آورد!». در این اسلوب داستان‌نویسی، در «چارچوب» (Frame) هر داستانی، داستان دیگری زاده و روایت می‌شود، و این قصه سر درازی پیدا می‌کند، تا جایی که شاید داستان‌نویس سر رشتهٔ داستانهایش را، به یک رشتهٔ اصلی متصل سازد و یا آنکه آنها را در «چارچوب» داستانی اصلی بگنجاند.

«بوکاچیو» (Boccacio) مصنف داستانها، «دکامرون» (Decameron, 1353) و «چاسر» (Chaucer) مصنف «افسانه‌های کانتربوری» (Cabterbyry Tales, Late 14Thc) و «مارگورایت ناوارایی» (Marguerite of Navarre) مصنف «هپتامرُن» (Heptameron,1558)،... و «مارک‌تواین» (Mark Twain) مصنف «ماجراهای هاکلبری‌فین» (The Adveture of Huckleberry Finn) از اسلوب «داستان ـ در ـ داستان» استفاده کرده‌اند.

**اشاره‌ای به تقسیم نمایشنامه‌ها و داستانها، برحسب ضوابط کمّی و مقداری:**

داستانها و نمایشنامه‌ها را از نظر کمّی و مقداری تقسیم‌بندی کرده‌اند. نمایشنامه از حیث «کمّی و مقداری» (Quantitative) نیز به داستان شباهت داد. مثلاً «لطیفه‌ها» (Anecdotes) به «برشهای نمایشی فکاهی» (Sketch Revues)، و «داستانهای کوتاه» (Short Stories) به «نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای کوتاه» (Short one-act Plays) می‌مانند، و «داستانهای بلند کوتاه» (Long Short Stories) با «نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای بلند» (Long one-act Plays) و نمایشنامه‌های بلند چندپرده‌ای (Long Full-Lengh Plays) به «داستان بلند» (Long Stories) شباهت دارند. و شاید نمایشنامه‌های بسیار بلند (Long Full Lengh Plays) را بتوان در برابر «رُمان» (Roman) قرار داد. البته در این زمینه، یعنی مطالعهٔ تطبیقی میان داستان و نمایشنامه برحسب ضوابط کمّی و مقداری به بحثی مستقل و گسترده نیاز دارد که امیدوارم در فرصتی دیگر به آن پرداخته شود. در اینجا ناگزیرم به همین یادآوری بسنده کنم.

باری، در پایان، به آغاز این پژوهش بازمی‌گردم، به جایی که بر این موضوع تأکید داشتم که داستان و نمایشنامه، با هم شباهتهایی دارند و تفاوتهایی، و مهمترین تفاوت، از این نقطه آغاز می‌شود و تا پایان به پیش می‌رود: «نمایشنامه برای "اجرا" و "پدیدآوردن" بر صحنهٔ نمایش تصنیف می‌شود، لیکن داستان برای خواندن»... داستان پس از تصنیف از تمامیتی نسبی برخوردار است، در حالی که نمایشنامه رسانه‌ای است برای اجرای داستان، رسانه‌ای که برای سایر عوامل نمایشی و البته بازیگران تصنیف شود، آنها داستان را نمودار می‌سازند تا تماشاگر آن را در صحنه هنگام اجرا مشاهده و ملاحظه کند.

## پی‌نویسها :


ارسطو:
فن شعر.
ارسطو و فن شعر
مؤلف و مترجم دکتر عبدالحسین زرین‌کوب
تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

استریندبرگ، آگوست:
نمایشنامهٔ پدر ـ درام در سه پرده
ترجمهٔ دکتر مهدی فروغ
تهران، انتشارات ابن‌سینا، ۱۳۳۶.

باطنی، دکتر محمدرضا (با دستیاری آذرمهر، فاطمه):
فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی
تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱.

بردبار، مهران، و مرتضوی کرمانی، علیرضا (انتخاب و نوشتن مقدمه:
بهترین داستانهای کوتاه دنیا (۳)
مقدمه و انتخاب از مهران بردبار ـ علیرضا مرتضوی کرونی
تهران، انتشارات فرهنگ و هنر، جلد سوم، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

برشت، برتولت:
ایرای سه پولی
ترجمهٔ شریف لنکرانی
تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۹.

بهارلو، محمد (انتخاب، مقدمه، تفسیر):
داستان کوتاه ایران ـ ۲۳ داستان از ۲۳ نویسندهٔ معاصر
تهران، طرح نو، ۱۳۷۲.

تقی‌زاده، صفدر ـ و صفریان، محمدعلی (مترجمان):
مرگ در جنگل از شروود آندرسن و ۲۵ داستان از نویسندگان دیگر
تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

حسینی، دکتر صالح:
واژگان اصطلاحات ادبی
انگلیسی ـ فارسی و فارسی ـ انگلیسی
تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹.

داد، سیما:
فرهنگ اصطلاحات ادبی
واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی
تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱

دریابندری، نجف (مترجم):
نمایشنامه‌های بکت ـ نوشته‌های ساموئل بکت (جلد اول)
تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۶.

جویس، جیمز:
سیمای مرد هنرآفرین در جوانی
ترجمهٔ پرویز داریوش
تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۰.

سوفوکلس:
افسانه‌های تبای
ترجمهٔ شاهرخ مسکوب
تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۵۲.

شکسپیر، ویلیام:
مکبث
ترجمهٔ فرنگیس شادمان (نمازی)
تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۰.

فورستر، ادوارد مورگان:
جنبه‌های رمان.
ترجمهٔ ابراهیم یونسی
تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

گورکی، ماکسیم:
در اعماق اجتماع
ترجمهٔ عبدالحسین نوشین
تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، بی‌تاریخ.

میرصادقی، جمال:
عناصر داستان
تهران، انتشارات شفا، ۱۳۶۴.

میرصادقی، جمال:
قصه، داستان کوتاه، رمان
مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی
و نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران
تهران، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، ۱۳۶۰.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد:
پیدایش ادبیات نمایشی نو در ایرلند
(سه کتاب در یک جلد)
تهران، انتشارات برگ، ۱۳۷۱.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد:
تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما
همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ «نقاشی» اثر «اوژن یونسکو»
تهران، انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵.

وایلدر، تورنتون:
دلاله
ترجمهٔ منوچهر آتشی
تهران، چاپ تهران مصور، زمستان ۱۳۵۰.

یونسی، ابراهیم:
هنر داستان‌نویسی
تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۵۵.

Boulton, Marjorie:
The Anatomy of Drama
U.K. London. Routledge and Kegan Paul Ltd.,
4th Printing, 1971.

Brooks, Cleanth, and Heilman, Roberts B.:
Understanding Drama
U.S.A., New York, 1953.

Cuddon, J.A.:
A Dictionary of Literary Terms
U.K., Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books
Ltd., Revised Edition, 1979.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Publishers, 1962.

Pfister, Manfred:

The Theory and Analysis of Drama

Translated From the German By John Halliday

U.K., Cambridge, Cambridge University Press, 2d Printing, 1991.

Reaske, Christopher R.:

How To Analyze Drama

U.S.A., New York, Simon and Schuster, Inc., 1966.

Reid, Ian:

The Short Story

The Critical Idiom - 37

U.K., London, Methuen and Co. Ltd., 1977.

Sarup, Madan:

An Introductory Guide to Post - Structuralism and Postmodernism.

Grace, Matthew:

A Reader's Guide to 50 European Plays

With Preface and Introductory Essay by Abraham H. Lass.

U.S.A., New York, New York, Wathngton Squar Press, 1973.

Kelsall, Malcolm:

Studying Drama - An Introduction

U.K., London, Edward Arnold, 1985.

Kneer, LEO B. (Editorial Director):

Counterpoint in Literature

U.S.A., Il., Glenview, Foresman and Company, 1967.

U.K., Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1988.

Shaw, Harry:

Dictionary of Literary Terms

U.S.A., New York, MgGraw-Hill Book Company, 1972.

Thomson, Peter, and Salgado, Gamini:

The Everyman Companion to the Theatre

U.K., London, J.M. Dent and Sons Ltd.,

New Paperback Edition, With Revisions, 1987.

Vena, Gray:

How to Read and Write About Drama

U.S.A., New York, New York, Arco-Simon & Schuster, Second Edition, 1988.

Waugh, Patricha (Editor):

Postmodernism - A Peader

U.K., London, Edward Arnold, 1992.

Nicoll, Allardyce:

The Theatre and Dramatic Theory

U.S.A., Connecticut, Westport, Greenwood Press,

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی