

تحلیل فرایند شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامه «شب روی سنگفرش خیس» و «یوم من زماننا» بر اساس نظریات مانفرد فیستر

۱- اکرم رضائی*، ۲- احمدرضا صاعدی**

۱- کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

۲- استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۶/۱۵)

چکیده

در میان آثار ادبی، «نمایشنامه» یا «درام» به عنوان یکی از بارزترین جلوه‌های ادبی در تاریخ ادبیات مطرح بوده‌است و از آن رو که شالوده هنرهای نمایشی است، جایگاه خاصی دارد. نمایشنامه آغازگر و سلسله‌جنبان هنر نمایش است و در کنار شعر و داستان، یکی از سه گونه کلان ادبی به‌شمار می‌رود. در میان عناصر تشکیل‌دهنده درام، «شخصیت» عنصری اساسی است که نمودار کارپرداخت اثر و ساختمایه کانونی هنر نمایش است. اصولاً هر نویسنده‌ای بینش و اعتقاد خود را در آثارش نمایان می‌سازد. از آنجا که بهترین تجلی‌گاه این احساسات و اعتقادات، شخصیت‌های اثر هستند، نحوه پرداخت آن‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد. با توجه به اینکه ادبیات نمایشی در ایران و سوریه پیشینه‌ای پر بار دارد و در این عرصه، درام‌نویسان برجسته‌ای همچون اکبر رادی (در ایران) و سعدلله ونوس (در سوریه) ظهور کرده‌اند، بر آن شدیم تا ضمن شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی با تکیه بر نظریات مانفرد فیستر به بررسی تطبیقی تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در دو اثر از آثار برجسته این دو نویسنده (نمایشنامه «شب روی سنگفرش خیس» اثر رادی و نمایشنامه «یوم من زماننا» اثر ونوس)، پردازیم. در بررسی این دو اثر نمایشی، ونوس در مقایسه با رادی، بیشتر از تکنیک‌های ضمنی برای پرداخت نقش‌واره‌ها بهره برده‌است. از این رو، مخاطب در پیگیری حوادث نمایش و سرنوشت شخصیت‌ها، ترغیب شده، با آنان همدل و همراه می‌شود و حضور خود را در متن نمایشنامه حس می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌پردازی، اکبر رادی، شب روی سنگفرش خیس، سعدلله ونوس، یوم من زماننا.

* E-mail: akram.rezaei68@gmail.com

** E-mail: a.saedi@fgn.ui.ac.ir (نویسنده مسئول)

۱. مقدمه

نمایشنامه یا درام یکی از بارزترین جلوه‌های ادبی در تاریخ ادبیات است. این نوع ادبی در راستای تحولات فکری و اجتماعی بشر برای به تصویر کشیدن واقعیات زندگی به‌وجود آمده‌است. در این عرصه، درام‌نویسان برجسته‌ای همچون اکبر رادی^۱ (در ایران) و سعدالله ونوس^۲ (در سوریه) ظهور کرده‌اند که موضوعات روز جامعه، همواره بزرگترین دغدغه آن‌ها برای نوشتن بوده‌است. اصولاً هر نویسنده‌ای، بینش و تفکر خویش را در آثارش نمایان می‌سازد و از آنجا که بهترین تجلی‌گاه این احساسات و اعتقادات، شخصیت‌ها هستند، بر آن شدیم تا شیوه پرداخت این عنصر اساسی را در دو نمایشنامه «شب روی سنگفرش خیس» و «یوم من زماننا» بررسی نماییم و از آن برای درک بهتر این دو اثر یاری جوییم. در این پژوهش، در نظر داریم ضمن شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی، بر اساس نظریات مانفرد فیستر به پاسخ این پرسش دست یابیم: این دو نویسنده در پرداخت شخصیت‌های دو اثر، بیشتر از چه تکنیک‌هایی بهره برده‌اند و کدام یک موفق‌تر بوده‌اند؟

در اهمیت پژوهش، باید گفت: الف) این پژوهش گامی مثبت در مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و هنر است. ب) تلاشی برای آشنایی دست‌اندرکاران حوزه هنر و ادبیات، به‌ویژه تئاتر و نمایشنامه با ادبیات نمایشی عربی است. ج) به‌علاوه پرداختن به این جنبه از نمایشنامه‌نویسی، افزون بر آشکار کردن گوشه‌ای از هنر این دو نویسنده، الگوهای ارزشمندی در کار نویسندگی به پیروی از نویسندگان بزرگ، پیش روی علاقمندان قرار می‌دهد.

در باب پیشینه پژوهش، می‌توان به پژوهش‌های صورت‌گرفته زیر در این زمینه اشاره نمود:

- مهسا رون در پژوهشی با عنوان «تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی بر اساس نظریات ولادیمیر پراپ»، به تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های رادی پرداخته‌است. شکوفه ماسوری نیز در پژوهشی با عنوان «از رئالیسم تا جریان سیال ذهن»، به بررسی نمایشنامه‌های پلکان و خانمچه و مهتابی اکبر رادی پرداخته‌است.

- پژوهش یسری عبدالله صابر نیز با عنوان «الدرااما السیاسیة عند سعدالدین وهبة و سعدالله ونوس؛ دراسة فی التشکیل الفنی»، در راستای بررسی نمایشنامه‌های سیاسی سعدالدین وهبة و سعدالله ونوس صورت گرفته‌است. رشا ناصر العلی نیز در رساله خود با

عنوان «تطور التقنیات الفنیة فی مسرح سعدالله ونّوس»، به بررسی تکنیک‌های فنی در آثار سعدالله ونّوس پرداخته‌است. اما با توجه به جستجوهای انجام‌شده، تاکنون پژوهشی با رویکرد تطبیقی به فرایند شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامه نامبرده صورت نگرفته‌است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. شخصیت‌پردازی

آفرینش نقش‌واره‌ها با ویژگی‌های اخلاقی و روحی مشخص در نمایشنامه را شخصیت‌پردازی گویند (ر.ک؛ غنیمی هلال، ۱۹۹۹م: ۵۷۹؛ خمّار، ۱۹۹۹م: ۲۲؛ رضایی، ۱۳۸۲: ۴۶ و میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸۴). امروزه شمار فراوانی از نمایشنامه‌شناسان شخصیت را کلان‌ترین و بنیادی‌ترین ساختمایه نمایشی‌ساز قلمداد کرده‌اند. به عقیده ویلسان و گلدفارب (۱۹۹۱م)، یکی از وظایف خطیر و چشم‌پوشی‌ناپذیر نمایشنامه‌نویسان در درازنای تاریخ، ساختن و پرداختن شخصیت‌های نمایشی بوده‌است (ر.ک؛ ناظرزاده، ۱۳۸۹: ۱۶۷)؛ نه خیال‌پردازی محض شخصیت‌آفرینی می‌کند و نه واقع‌گرایی مطلق. آنچه شخصیت را تشکیل می‌دهد، ترکیبی است از این دو که گاهی یکی بر دیگری غالب می‌شود. همچنین، ممکن است شخصیتی که در تخیل نویسنده وجود دارد، به نوعی در جهان واقعی نیز باشد و یا چندین نفر در جهان واقع تبدیل به یک نفر در تخیل نویسنده شوند (ر.ک؛ نصر اصفهانی و شمعی، ۱۳۸۶: ۸).

۲-۲. تکنیک‌های شخصیت‌پردازی

به عقیده مانفرد فیستر، تکنیک‌های شخصیت‌پردازی چهار گونه‌اند که عبارتند از: ۱. تکنیک شخصیت‌پردازی صریح-نقش‌واره‌ای. ۲. تکنیک شخصیت‌پردازی ضمنی-نقش‌واره‌ای. ۳. تکنیک شخصیت‌پردازی صریح-نویسنده‌گانه. ۴. تکنیک شخصیت‌پردازی ضمنی-نویسنده‌گانه.

۳. شیوه پرداخت شخصیت‌ها در دو نمایشنامه

در دو نمایشنامه مورد بحث («شب روی سنگفرش خیس» از رادی و «یوم من زماننا» اثر ونّوس)، از تکنیک‌های مختلف (صریح و ضمنی) برای پرداخت شخصیت‌ها استفاده

شده، اما آنچه اثر این دو نویسنده را از یکدیگر متمایز می‌کند، بسامد کاربست این تکنیک‌هاست که یکی (شب روی سنگفرش خیس) را بیشتر توصیفی و دیگری (یوم من زماننا) را بیشتر عینی و ملموس ساخته‌است.

حال به بررسی میزان به‌کارگیری هر تکنیک از سوی دو مؤلف می‌پردازیم. یادآوری می‌شود که برای پرهیز از اطاله کلام در این مقاله، از هر نمایشنامه تنها سه (۳) شخصیت را بررسی کرده‌ایم: شخصیت‌های «مجلسی»، «مژده‌ای» و «گلشن» از نمایشنامه رادی و شخصیت‌های «فاروق»، «مدیر عبدالعزیز» و «فدوی» از نمایشنامه ونوس.

۳-۱. تکنیک شخصیت‌پردازی صریح- نقش‌واره‌ای

همه تکنیک‌های شخصیت‌پردازی صریح- نقش‌واره‌ای، کلامی هستند. این تکنیک‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱- «شرح و تفسیر خودی» که در آن، نقش‌واره همزمان به عنوان عامل و موضوع انتقال اطلاعات عمل می‌کند و به دو نوع «تک‌گویانه» و «گفتگویی» تقسیم می‌شود. ۲- «شرح و تفسیر بیرونی» که در آن، عامل اطلاعات منتقل‌شده با موضوع، همسان نیست.

شرح و تفسیر خودی، شرح و تفسیری است که در آن نقش‌واره به‌صراحت طرز تلقی خود را از خویش بیان می‌کند، در حالی که شرح و تفسیر بیرونی، شرح و تفسیری است که در آن تصویر نقش‌واره را دیگری به‌صراحت ترسیم می‌کند (ر.ک: فیستر، ۱۳۸۷: ۲۴۲).

شرح و تفسیر (توصیف) در نمایشنامه ونوس هم‌تراز با «کنش»، در ترسیم نقش‌واره‌ها دخالت دارد؛ چراکه مخاطب در خلال گفتگوهای نمایشنامه (دیالوگ‌ها)، به‌صراحت نسبت به برخی ویژگی‌های نقش‌واره‌ها آگاهی می‌یابد؛ هم‌چنان که بعد اجتماعی قهرمان اثر (فاروق) در خلال شرح و تفسیر بیرونی مدیر از وی نمایان می‌شود: «مدیر: فاروق تو استاد با کفایت و شایسته‌ای هستی و هر مدرسه‌ای که تو در آن باشی، پرمنفعت است... مدیر: می‌دانم که درست می‌گویی و در ریاضیات نابغه‌ای» (ونوس، ۲۰۰۵م: ۹، ۱۴ و ۱۵). چنان‌که مشاهده می‌شود، در این توصیف بیرونی، عامل اطلاعات منتقل‌شده با موضوع، همسان نیست و تصویر نقش‌واره را دیگری (مدیر) برای دریافت‌کننده به‌وضوح ترسیم می‌کند؛ «فردی با کفایت و شایسته».

در خلال نمایشنامه، گاهی نویسنده توصیف ابعاد شخصیتی نقش‌واره‌ها را به قهرمان اثر محول می‌کند؛ جایی که فدوی (شخصیت ضد قهرمان داستان) با توصیفات فاروق به مخاطب معرفی می‌شود: «فاروق (رو به فدوی): تو خانه‌ها را ویران و همه را در گرداب فساد و رذیلت غرق خواهی کرد... فتنه از صدا و حرکات و بدنش سرازیر می‌شود» (همان: ۴۲ و ۵۱). در اینجا نویسنده کوشیده‌است تا منطق حرکات کاراکتر خود را از شخصیت او کسب نماید و چون شخصیت را زاینده و محصول شرایط اجتماع می‌داند، لذا سعی نموده تا هر شخصیتی بنا بر جوهر و ماهیت خود رفتار کند.

هالهٔ ابهامی که در ترسیم شخصیت فدوی برای مخاطب به‌وجود آمد، با توصیفات بیشتر فدوی و همسرش از بین می‌رود و رفته‌رفته تصویری واضح و روشن از زوایای پنهان وی به‌دست می‌آید؛ چراکه مخاطب دلیل رفتارهای ضد و نقیض و نامتعارف وی را درمی‌یابد: «همسر فدوی (رو به پدر فدوی): دخترت باکره و دست‌نخورده نیست»، «پدر فدوی: چه می‌خواهی؟ همسر فدوی: نصف یا یک‌سوم تجارتت را می‌خواهم»، «فدوی: این تجارت همهٔ زندگی پدر بود... او به همسرم گرامتی داد معادل نصف عمر تدبیر و تلاشش» (همان: ۴۶ و ۴۷). همسر فدوی علی‌رغم میل او، پدر را از این موضوع باخبر می‌سازد و او را مجبور به پرداخت حق‌السکوتی معادل نصف عمر تلاش و زحمت وی می‌کند. در این شرح و تفسیرهای خودی، نقش‌واره همزمان به عنوان عامل و موضوع انتقال اطلاعات عمل کرده، به صورت صریح دریافت‌کننده را از گذشتهٔ خویش و علل مبادرت به این امر مطلع می‌سازد. تنهایی، کمبود محبت و شرایط نامساعد جامعه او را به انسانی پلید و فتنه‌گر مبدل نموده‌است. آندره مالرو، نویسنده و متفکر فرانسوی معاصر، معتقد است: «نویسندهٔ نمایشنامه با افشای زوایای پنهان شخصیت که از طریق رفتار و گفتار صورت می‌گیرد، در اصل هویت اصلی او را برملا می‌سازد؛ هویتی واقعی که شخص، خانوادهٔ او و جامعه، هر یک به نحوی در شکل‌گیری آن سهیم بوده‌اند» (کلاه‌چیان، ۱۳۸۹: ۲).

این توصیفات تنها به شرح و تفسیرهای بیرونی ختم نمی‌شود، بلکه گاهی نقش‌واره، خود به معرفی صریح خویش می‌پردازد:

«فاروق: شکر خدا فردی باایمانم. پدرم مرا به گونه‌ای تربیت کرد که علاقه‌مند به علم و دانش باشم. علی‌رغم فقر و تنگدستی، وصیت او را انجام دادم و لیسانس ریاضیات گرفتم و هیچ وقت تحصیل، ایمانم را تحت‌الشعاع قرار

نداد... و آدمی نیستم که در پی ریختن آبروی کسی باشم و یا سخن‌چینی و غیبت کنم» (وَنُوس، ۲۰۰۵: م: ۲۴ و ۲۶).

در این دیالوگ‌ها، نقش‌واره در قالب یک شرح و تفسیر خودی به بیان ویژگی‌های اخلاقی-اجتماعی خویش پرداخته‌است. او همواره در پی کسب علم بود و در خانواده‌ای باایمان و متعهد تربیت یافته‌است. بنابراین، مقابله با رواج فساد اخلاقی در جامعه را، در رأس امور می‌داند. اما از آنجا که شخصیتی وابسته و ضعیف است، قادر به رویارویی با واقعیت‌های تلخ جامعه نیست: «فاروق: مادر در قبر آرمیده و من با این ترس، تنها هستم و باید به تنهایی نیز با آن (مرگ) مواجه شوم، خسته‌ام...» (همان: ۵۴)، «می‌ترسم به تنهایی بروم (بمیرم)» (همان: ۵۸). او که خود را ناتوان از اصلاح مفاسد اجتماعی می‌بیند، از ادامه زندگی در چنین جامعه‌ای مأیوس می‌شود و در پایان، دست به خودکشی می‌زند. در مقایسه با اثر وَنُوس، کاربست این تکنیک در نمایشنامه رادی بیشتر است و شناخت مخاطب از نقش‌واره‌ها، غالباً از این طریق صورت می‌پذیرد؛ خواه در قالب تک‌گویی‌های نقش‌واره و خواه در قالب شرح و تفسیرهای بیرونی. بنابراین، مخاطب در خلال داستان، نیاز به کنکاش ذهنی چندانی برای شناخت شخصیت ندارد: «مجلسی: من زیاد در بند ظاهر نیستم» (همان: ۱۲۱)، «هیچ وقت خودم را با خرده‌ریزه‌های زندگی درگیر نمی‌کردم و طبعاً در وقایع جانبی حافظه خوبی هم نداشتم» (همان: ۶۴)، «تقریباً سه سالی بود که بازنشسته شده بودم و بازنشستگی برای من روی هم کسالت‌بار و یکنواخت بود: در سکوت، ساعت‌ها نشستن و گوشه‌ای سیگار کشیدن، سرکشی به آکواریوم و پرورش ماهی، مطالعه متن‌های قدیمی و ضبط لغات خارجی، مقابله و اصلاح ترجمه‌های ادبی...» (رادی، ۱۳۹۱: ۱۱). در این تک‌گویی‌ها، نویسنده مستقیماً از زبان خود شخصیت به عنوان راوی، ابعاد فردی-اجتماعی زندگی او را به تصویر کشیده‌است. در کنار این تک‌گویی‌ها، دیالوگ‌هایی از سوی نویسنده ترتیب داده‌شده تا شخصیت قهرمان در خلال آن‌ها بیش از پیش به مخاطب معرفی شود. در این شرح و تفسیرها، عامل اطلاعات منتقل‌شده با موضوع، همسان نیست. در نتیجه، فاقد هر گونه تحریف‌شدگی ذهنی است و منش نقش‌واره را مستقیماً بر دریافت‌کننده آشکار می‌سازد: «مژده‌ای: یک خبر بسیار مسرت‌بخش و خوش! مجلسی: از پاکتش که بوی دانشکده می‌آید. مژده‌ای: این را رئیس دانشکده شخصاً داد دست من، که بنده هم رسماً تحویل حضرت‌عالی بدهم... . نوشین: این حتماً دعوت برای تدریس است. آرمین: یک همچو

روزی... طبعاً قابل پیش‌بینی بود» (همان: ۲۲)، «مژده‌ای: دانشکده با استادان پاکدامن و خوشنام سرآشتی و مهربانی دارد» (همان: ۲۷)، «حامد: شما مرد بخشنده‌ای بودید. حتی آن روزهای آخر، سه بار به گوش خودم شنیدم که خیلی محکم و قاطعانه می‌گفتید از تمام زندگی فقط کتابخانه و میز تحریرتان را برمی‌دارید و بقیه را به خاله (ناهید) می‌بخشید» (همان: ۶۶ و ۶۷).

این شرح و تفسیرها (خودی و بیرونی) در باب نقش‌واره‌های دیگر نیز مکرراً به چشم می‌خورد؛ چنان‌که در ترسیم شخصیت مژده‌ای برای مخاطب به کار رفته‌است: «مژده‌ای: قطعاً می‌دانی این یکی دو ساله کسانی عضو هیئت علمی دانشکده هستند که مدعیات و بعضاً سبیل‌های کلفتی هم دارند. اما اگر ملاک ما نه ادعا و سبیل، بلکه درجهٔ فضل و معرفت آقایان باشد، بدون تعارف باید همهٔ این‌ها را پارو کنیم توی دبیرستان، و این، صراحتاً بگویم، برای من و امثال من که محضر فروزانفر و مینوی را درک کرده‌ایم و با اعیان علم و ادب، معین‌ها، جلیس و همنشین بوده‌ایم، اصلاً قابل قبول نیست که در حلقهٔ فضلالی خرده‌پایی بنشینیم که حتی یک بیت خواجه را مناسب مقام و درست نمی‌توانند بخوانند» (همان: ۲۹)، «اگر بنا باشد آدم‌های معمولی هم کلمات را به‌درستی من تکلم کنند، پس فرق میان ادبای ما با عوام‌الناس چیست؟» (همان: ۳۶).

در این دیالوگ، نقش‌واره از طریق خودنمایانگری کلامی، آگاهانه طرحی از تصویر خویش ترسیم می‌کند: «اطلاعاتی که دریافت‌کننده به این شکل از نقش‌واره می‌گیرد، نه عینی است و نه الزام‌آور و باید به عنوان عناصر شکل ذهنیت‌آلودی از خودنمایانگری ارزیابی شود» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۶۵). در جای دیگر، نویسنده تناقض رفتاری این نقش‌واره را از طریق گفتار دیگر شخصیت‌ها به تصویر کشیده‌است (ر.ک؛ القط، ۲۰۰۹م: ۲۲): «آرمین: او بعد از سی سال دوستی با شما (مجلسی)، ترک مراوده کرده و لئیمانه از شما برید. فقط به موجب اینکه جناب‌عالی در این سه ساله مغضوب دانشکده بوده‌اید. ایشان مثل بوقلمون هر روز یک رنگ می‌زند...» (رادی، ۱۳۹۱: ۱۴۵).

علاوه بر مژده‌ای، شخصیت گلشن نیز از طریق خودنمایانگری‌های کلامی، سعی دارد طرحی مثبت از خود برای دیگر شخصیت‌ها (به‌ویژه رخساره) به تصویر بکشد: «گلشن (به رخساره): خدایا! خداوند! من که بندهٔ مخلص تو هستم. من که برای پسر پیغمبرت روزه می‌آورم» (همان: ۱۶۸):

«این شیوه به عنوان شکل آگاهانه‌ای از خودنمایانگری، درباره نقش‌واره درگیر در موقعیت، اساساً مخدوش و با نظرگاه دریافتی مورد نظر نویسنده برای این نقش‌واره خاص، ناسازگار است. افزون بر این، عامل تحریف‌کننده دیگری نیز در دل مقاصد و نیات راهبردی گوینده قرار دارد که اغلب می‌کوشد از طریق شکل سبک‌پردازی شده‌ای از خودنمایانگری، طرف گفتگوش (رخساره) را تحت تأثیر قرار دهد» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

۲-۳. تکنیک شخصیت‌پردازی ضمنی - نقش‌واره‌ای

تکنیک‌های شخصیت‌پردازی ضمنی - نقش‌واره‌ای تا حدودی کلامی هستند؛ چراکه در اینجا نقش‌واره دراماتیک، نه فقط به نحو ضمنی از طریق آنچه می‌گوید و نحوه گفتن آن معرفی می‌شود، بلکه این معرفی یا عرضه‌داشت از طریق ظاهر وی، رفتار و زمینه‌ای که در درون آن عمل می‌کند نیز صورت می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۲۴۸). در واقع، «بین بودن بیشتر، بی‌واسطگی حسی افزون‌تر و قوای اقناعی قدرتمندتر» (همان: ۲۴۹)، از جمله محاسن تکنیک‌های انضمامی و ضمنی است.

یکی از تفاوت‌های پرداخت شخصیت در دو نمایشنامه مورد بحث، میزان بهره‌گیری دو نویسنده از این تکنیک است، به گونه‌ای که در نمایشنامه وتوس، تکنیک‌های ضمنی، بیش از تکنیک‌های صریح، ابزار دست نویسنده قرار گرفته‌است و اشخاص از طریق نحوه بیان، کنش و... به تصویر کشیده می‌شوند؛ چنان‌که مخاطب در ترسیم شخصیت «مدیر عبدالعزیز»، از نحوه بیان و گفتار او بهره می‌گیرد:

«فاروق (رو به مدیر): دانش‌آموزان یکدیگر را به فحشا متهم می‌کنند و گویا بعضی از آن‌ها با فدوی رابطه دارند. مدیر: به من ربطی ندارد... چیزی که بیرون از مدرسه اتفاق می‌افتد در حیطة وظایف من نیست. نمی‌بینی در مدرسه به اندازه کافی مشکل داریم؟! فاروق: حمایت از دانش‌آموزانی که در حال لغزش و گرفتار شدن در دام فسادند، ارتباطی به شما ندارد؟!... فساد از خانه فدوی به مدرسه کشیده شده‌است، هجوم می‌آورد و ما را از درون نابود می‌کند...» (وتوس، ۲۰۰۵: ۱۴).

«فاروق: معلمان زیادی راجع به این خانه و خطری که برای محله دارد، صحبت کردند، حتی خود شما (مدیر) مخالف او بودید. مدیر: در خاطر من نیست

که از فدوی به بدی یاد کرده‌باشم، خصوصاً بعد از اینکه او را شناختم. فاروق: او را شناختید؟! مدیر: بله او را شناختم! زنی بخشنده و محترم» (همان ۱۵).

در این دیالوگ، نقش‌واره از طریق آنچه می‌گوید (به صورت ضمنی) در حال معرفی ابعاد شخصیتی خویش به مخاطب است. بی‌توجهی او به این مسئله حساس - با توجه به وظیفه اصلی مدیران و معلمان که تربیت نسلی بااخلاق، متعهد و پای‌بند به ارزش‌هاست - و جانبداری از سرمنشاء این مفاسد (فدوی)، مخاطب را با شخصیتی مواجه می‌سازد که برای دستیابی به منافع خویش، پیوسته در حال تغییر موضع است.

در کنار نحوه بیان و گفتار، آنچه منجر به شناخت عمیق‌تر مخاطب از نقش‌واره می‌شود، عمل یا همان کنش است که در تجسم شخصیت‌های پررنگ داستان، نقش مهمی ایفا می‌کند؛ بدین شیوه که شخصیت‌ها خود را در خلال عمل و عکس‌العمل‌هایی که در برابر حوادث و دیگر اشخاص دارند، به مخاطب معرفی می‌کنند: «مدیر (رو به فاروق): می‌دانی چرا مدرسه ما جزو مدارس نمونه است؟ حتماً گمان می‌کنی به خاطر موفقیت‌هایی است که قبلاً کسب کرده‌ایم. نه... هیچ کس به میزان موفقیت و... اهمیتی نمی‌دهد. خلاصه بگویم... مدرسه ما نمونه است؛ چراکه من در انجام وظایف امور ضروری را از غیرضروری تشخیص می‌دهم» (همان: ۹). «مدیر: تمام این سال‌ها منصبم را به این خاطر حفظ کرده‌ام که وظیفه‌ام را می‌دانم و به‌خوبی انجام می‌دهم» (همان: ۱۰). بی‌شک رفتار و کنش‌های شخصیت، بهترین وسیله برای شناخت ماهیت اخلاقی و روانی اوست (ر.ک؛ ألقط، ۲۰۰۹م: ۱۷).

گاهی نیز معرفی نقش‌واره از طریق زمینه‌ای که در آن عمل می‌کند، صورت می‌گیرد، همان گونه که نقش‌واره ضدقهرمان فدوی با این شگرد برای مخاطب معرفی شده‌است:

«فدوی که دخترکی دوست‌داشتنی و دانش‌آموزی بالاستعداد و سرشار از شوق بود، مُرد... فدوی دیگری متولد شد که تنها از لحاظ ظاهری شبیه قبلی بود: اغواکننده و فتنه‌گر. تجارت پدرش را به او بازگرداند و همسرش را در حجره کوچکی به عنوان کارگر به کار گرفت... اکنون ثروتمند و جاه‌طلب است» (ونوس، ۲۰۰۵م: ۴۶ و ۴۸).

او از روی کینه‌ای که از همسرش به دل دارد، درصدد انتقام از او و جامعه برمی‌آید. طبق گفته علی عواد، یک نمایشنامه‌نویس خوب باید توجه خاصی به محیط اجتماعی و آثار آن بر رفتار و دیدگاه‌های شخصیت داشته باشد (ر.ک؛ عواد، ۱۹۹۷م: ۵۷). چنان‌که

در نمایشنامه رادی نیز می‌بینیم، کاربست این تکنیک‌ها در مقایسه با تکنیک‌های صریح، کمتر مشهود است و شیوه گفتگو (چه در قالب تک‌گویی و چه در قالب دیالوگ)، نسبت به شیوه‌های دیگر (کنش و...)، در معرفی شخصیت‌ها بسامد بیشتری دارد. هم‌چنان که در شناخت شخصیت فرعی مژده‌ای، نحوه سخن گفتن او مؤثر است؛ چراکه شغل و موقعیت اجتماعی وی سبب شده تا در سخنان خود، بیشتر از جملات ادبی- کلیشه‌ای و اشعار شعرا بهره گیرد: «مژده‌ای: علیامخدرات البته مستحضرند که چون بانوی میزبان روی حضور در نقاب غیاب بیوشاند، حضرت مهمان یتیم ماند» (رادی، ۱۳۹۱: ۹۳). در جای دیگر نیز می‌گوید: «مژده‌ای (رو به مجلسی): فرمود: سحرم دولت بیدار به بالین آمد. گفت: برخیز که آن خسرو شیرین آمد» (همان: ۲۲). در این دیالوگ‌ها، نقش‌واره از طریق خودنمایانگری‌های ضمنی، در حال معرفی شخصیت خویش به مخاطب است: «این گونه خودنمایانگری‌ها تحریف‌شدگی ذهنی ندارند و منش طبیعی و ایدئولوژیکی نقش‌واره را مستقیماً بر دریافت‌کننده آشکار می‌سازند. بافت سبک‌شناختی کلام نقش‌واره و نزدیک بودن زبان او با زبان یک خرده‌واحد اجتماعی، از نمودهای خودنمایانگری ضمنی این شخصیت است» (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۶۶).

گاهی شخصیت‌های این اثر نه فقط از طریق گفتار، بلکه از طریق کنش (بر اساس نظریه گریماس)^۳ نیز به صورت ضمنی برای مخاطب قابل شناسایی هستند؛ مانند شخصیت گلشن: «آهنگ پیانو در یک اوج باشکوه و به یک ضربه قطع می‌شود. حضار برای نوشتن کف می‌زنند، جز گلشن. نوشتن (بعد از اتمام نواختن پیانو): جناب گلشن در حضور شما بی ادبی کرده‌ام. مجلسی: خلاصه ما قدری لهو و لعب کردیم و... آقای گلشن اغماض می‌فرمایند» (رادی، ۱۳۹۱: ۷۹).

گلشن در خلال داستان با نحوه رفتار خویش (درخواست ازدواج از رخساره) نشان می‌دهد که رضایت خداوند و رسیدن به ثواب اخروی و... برای او چیزی جز شعار نبوده است:

«گلشن: خانم باشخصیت و فهمیده‌ای را هم پیدا کرده بودم که از روزگار سیلی خورده و خوب، فکر می‌کردم... رخساره: هییم! پس شما یک همچه تصویری از من داشتید؟ خیال می‌کردید من اینقدر بدبختم؟ من انسانیت شما را می‌خواستم. نه من تحقیر شما را قبول نمی‌کنم. من طلب شما را به هر قیمتی شده، می‌دهم. مطمئن باشید، و آن وقت اگر میل کردید، ثواب، ترحم یا بزرگواری کنید. یادتان باشد فقط بیوه‌های جوان نیستند» (همان: ۱۷۱-۱۷۲).

در دنیای نمایش، ماهیت ذاتی یک فرد نه با ویژگی‌های روانی، جسمانی، روانشناختی و اجتماعی آن‌ها، بلکه از طریق اقدامات آن‌ها در پیگیری هدفی با نتایج ملموس مشخص می‌شود (ر.ک؛ لتوین و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۷). همچنان که از نحوه رفتار گلشن، ابعاد شخصیتی او برای خواننده روشن می‌شود. در بخش پایانی نمایشنامه، شخصیت قهرمان (مجلسی)، در قالب تک‌گویی (حدیث نفس^۴) به نحو ضمنی از طریق آنچه می‌گوید و نحوه گفتن آن، خود را به مخاطب معرفی می‌کند:

«آقای مجلسی! تو مانده‌ای و بیمارستان و یک اتاق عمل... دکتر گفت بدخیم نیست، فقط احتمال دارد قسمتی از حنجره و تارهای صوتی‌ات را قطع کنند. دیگر چه احتیاجی به حنجره‌ات داری؟! نترس! در بخش جراحی، دارند تارهای صوتی‌ات را برمی‌دارند و تو آرام می‌شوی! آرام! سالم!...» (رادی، ۱۳۹۱: ۱۹۰).

او که رنجور و ناتوان از رویارویی با مشکلات زندگی است، حنجره خود را به تیغ جراحان می‌سپارد. در واقع، برداشتن حنجره مجلسی به دلیل سرطان، اشاره‌ای نمادین به خفقان نسلی دارد که آوای خود را از دست داده‌است.

۳-۳. تکنیک شخصیت‌پردازی صریح- نویسنده‌گانه

در این تکنیک، نویسنده با استفاده از اسامی گویا و نوشتن فهرست اشخاص نمایش، به شخصیت‌پردازی اشخاص نمایش می‌پردازد (ر.ک؛ فیستر، ۱۳۸۷: ۲۵۴). ونوس تنها برای بیان ویژگی‌های ظاهری شخصیت قهرمان (به صورت کلی و مختصر) از این تکنیک بهره برده‌است: «معلم فاروق مردی جوان و شیک‌پوش است که ویژگی‌های ظاهرش خلُق و خوی او را می‌نمایاند» (ونوس، ۲۰۰۵: ۶). اما در نمایشنامه رادی، کاربست این تکنیک درباره ابعاد ظاهری- جسمانی برخی نقش‌واره‌ها بیشتر به چشم می‌خورد؛ چنان که در پرده اول نمایشنامه، نویسنده خود به صراحت اطلاعاتی از ظاهر نقش‌واره قهرمان (مجلسی) به مخاطب ارائه می‌دهد: «مجلسی مردی است آهسته و میانسال با یک پلیور تریکوی مستعمل، یک عینک مطالعه که به سینه‌اش آویخته، کتابی که در دست دارد و موهایی که روی شقیقه سفید می‌زند» (رادی، ۱۳۹۱: ۱۱). رادی علاوه بر شخصیت اصلی داستان، شخصیت‌های فرعی مزده‌ای، گلشن و... را نیز

با این شگرد برای مخاطب به تصویر می‌کشد: «مژده‌ای آدم جالفتاده، اما زبر و زرنگی است که پالتوی زمختی پوشیده، شالی دور گردنش پیچیده و کلاه‌بره سیاهی روی سرش گذاشته است (که وقتی برش دارد، سر طاس مسگونش با موهای بی‌حال آویخته از پشت پیدا می‌شود). کیف چرمی‌رنگ و سورفته‌ای به‌دست گرفته و...» (همان: ۲۰)؛ «ابوالفضل گلشن آدمی است پایه‌سن گذاشته با یقه سفید بسته، ریش خوش‌دست شلغمی و یک انگشتر نگین‌درشت فیروزه...» (همان: ۴۹). مخاطب از طریق توصیف ظاهری این شخصیت‌ها از سوی نویسنده، نسبت به عقاید و خلیات آن‌ها آگاه می‌شود.

۳-۴. تکنیک شخصیت‌پردازی ضمنی- نویسنده‌گانه

مهم‌ترین شکل شخصیت‌پردازی ضمنی- نویسنده‌گانه، تأکید بر تباین‌ها و تناظرهای موجود میان یک نقش‌واره و نقش‌واره‌های دیگر است. در این تکنیک، نویسنده از اسامی تأویلی برای پرداخت شخصیت‌ها استفاده می‌کند. تفاوت این اسامی با اسامی گویا در آنجاست که اسم تأویلی از لحاظ واقع‌گرایی باورپذیرتر است (به عبارت دیگر، با قراردادهای حاکم بر اسامی واقعی سازگار است) و اینکه در اسم تأویلی، اشاره شخصیت‌پردازانه به نقش‌واره، ضمنی یا تلویحی است (ر.ک؛ فیستر، ۱۳۸۷: ۲۵۴).
وَنُوس در نمایشنامه خود از اسامی تأویلی برای معرفی ضمنی نقش‌واره‌ها بهره برده‌است. او نام شخصیت اصلی داستان را با مهارت خاصی انتخاب نموده‌است. لفظ «فاروق» به معنای «تمایزدهنده خیر و شر» و نیز «طالب اصلاح چیزی» است. این شخصیت (فاروق) در خلال داستان در پی اصلاح وضعیتی است که دیگران نسبت به آن بی‌توجه هستند.

همچنین، نام فدوی که لفظ «فدایی» را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. فدوی، قربانی جامعه‌ای شد که او را تحت فشار قرار داد و استثمار کرد. بغض و کینه‌اش نسبت به همسر و جامعه از او انسانی دیگر ساخت؛ زنی که با غوطه‌ور شدن در منجلاب فساد، افراد زیادی را با خود به قعر تباهی کشاند.

«عزیز» نیز به معنای «مقاوم و شکست‌ناپذیر» است؛ چنان‌که در متن نمایشنامه مشهود است، شخصیت عبدالعزیز در برابر فاروق موضع‌گیری قاطع و محکمی دارد و با توجه به منافع شخصی خود با مسائل مختلف برخورد می‌کند.

وَنوس با تأکید بر تباین‌های موجود میان شخصیت اصلی (فاروق) و شخصیت‌های فرعی نیز نقش‌واره‌ها را به صورت ضمنی برای مخاطب به تصویر کشیده‌است و تباین فاروق با مدیر عبدالعزیز، فدوی و عدنان القاضی که در خلال اثر به‌وضوح دیده می‌شود. رادی نیز مانند وَنوس برای شناساندن شخصیت‌ها به مخاطب از اسامی تأویلی بهره گرفته‌است. اصولاً نام‌ها در معرفی ضمنی شخصیت‌ها نقش بسزایی دارند. بنابراین، نویسنده با انتخاب نام مجلسی (که مأخوذ از ریشهٔ جلوس است)، برای قهرمان اثر، بازنشستگی و انفعال اجتماعی او را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند و یا با بهره‌گیری از نام «مژده‌ای» برای شخصیتی که حامل مژده‌ای (دعوتنامهٔ همکاری مجدد با دانشگاه) برای شخصیت اصلی داستان است: «یک خبر بسیار مسرت‌بخش و خوش! مجلسی: از پاکتش که بوی دانشکده می‌آید. مژده‌ای: این را رئیس دانشکده شخصاً داد دست من که بنده هم رسماً تحویل حضرت‌عالی بدهم» (رادی، ۱۳۹۱: ۲۲).

نام «ابوالفضل» نیز به صورت تأویلی، «بخشندگی» نقش‌واره (پناه دادن به خانوادهٔ مجلسی و...) را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. انتخاب این نام مذهبی از سوی نویسنده، حاکی از اعتقادات دینی این شخصیت است. این مسئله به‌وضوح در گفتگوهای وی مشهود است: «من یک عمر وضوی خودم را لب حوض گرفتم، به گل‌های شمعدانی آب دادم، توی زیرزمین خانه، پیاز انباری پخش کردم. تغارهای تُرشی، پاتیل‌های بزرگ حلوا، روضهٔ بین‌الطلوعین گذاشتم، صبحانه و نان‌قندی و این صحبت‌ها و...» (همان: ۵۲).

رادی نیز مانند وَنوس در معرفی تلویحی شخصیت‌ها، علاوه بر به‌کارگیری اسامی تأویلی، بر تباین‌ها و تناظرهای موجود میان یک نقش‌واره و نقش‌واره‌های دیگر تأکید نموده‌است. تناظر موجود میان شخصیت «آرمین» و «مجلسی»: «آرمین: من با یک چای شما هم استاد، تا یک هفته شاداب و سرمست و به زبان فنی... شارژم» (همان: ۱۸). مجلسی نیز او را همچون نیمهٔ گمشده خویش می‌پندارد: «نوشین (رو به آرمین): اتفاقاً پدر هم غالباً یک همچو حالتی دارند. مجلسی: این برای این است که دل به دل راه دارد نوشی جان» (همان).

تناظر موجود میان «مژده‌ای» و «فلکشاهی» که هر دو در پی لذت‌های مادی و زودگذرند: «مژده‌ای: به اعتقاد بنده، لذت‌جویی جزء فطرت بشر است» (همان: ۹۸). تباین «مژده‌ای» و «فلکشاهی» با شخصیت آرمین: «مژده‌ای (به مجلسی): من هیچ‌گونه سختی با جناب ایشان (آرمین) ندارم» (همان: ۱۴۲) و «آرمین: یعنی تا این حد از مرگ

ما بیزارید استاد؟!» (همان: ۱۴۱). از سخنان مژده‌ای مشخص می‌شود که این دو شخصیت هیچ گونه سنخیت و تشابهی در فکر و عقیده با یکدیگر ندارند. مژده‌ای با توجه به اینکه استاد راهنمای آرمین بود و به متون فاخر ادبی علاقمند است، اما از روی لجاجت، با موضوع رساله او مخالفت می‌کند: «آرمین (به مجلسی): ایشان می‌تواند برای رساله من اشکال تراشی کند، حتی می‌تواند جلوی انتقال من به دانشگاه سنگ بیندازد» (همان: ۳۳).

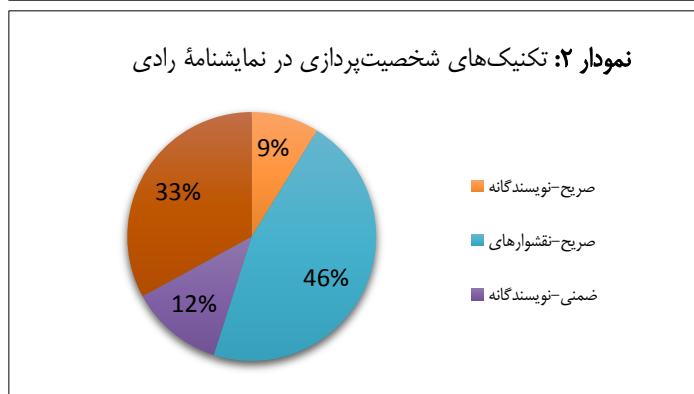
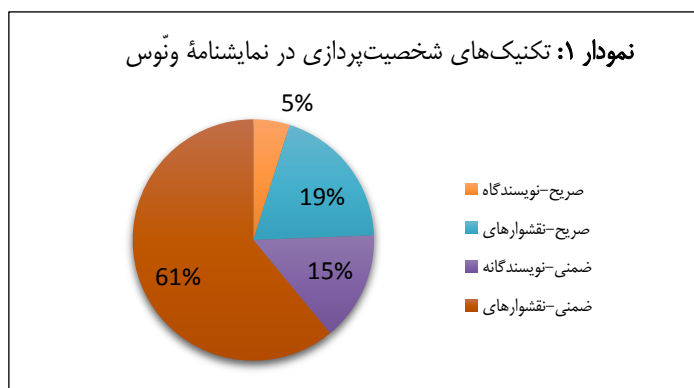
در باب تباین میان «گلشن» و «فلکشاهی»، از آنجا که «گلشن» به «رخساره» علاقه خاصی دارد، فلکشاهی او را رقیب خود می‌داند. لذا در خلال داستان همواره او را در تضاد با گلشن می‌بینیم: «فلکشاهی: من اصلاً تعجب می‌کنم دکتر. شما به چه عنوان این فسیل را میان ما دعوت کردید که بیاید حال ما را بگیرد؟... تمام وقت نشست آنجا مثل جغد و هی پارازیت داد. همه‌اش امر! همه‌اش نهی! شما نشستنش را ببینید! توی مبل نشسته، یک پایش را گذاشته زیرش، انگار تیمچه حاجب‌الدوله است! ملت بی‌پرنسیپ!» (همان: ۹۵). در این گفتگو، فلکشاهی - که شخصیتی تحصیل کرده و متجدد است - گلشن را فردی بی‌پرنسیپ و سنتی دانسته، با او در نوع بینش و طرز تفکر، متناقض است.

۴. نتیجه‌گیری

- رادی در پرداخت شخصیت‌ها از تمام تکنیک‌ها - کم و بیش - بهره برده است. او با قرار دادن برگه شخصیت‌نما (فهرست اشخاص نمایش) در ابتدای نمایشنامه، به‌صراحت به معرفی کلی تک‌تک شخصیت‌ها پرداخته است و برای تصویرسازی دقیق مخاطب از نقش‌واره‌ها، در ابتدا بعد ظاهری (مادی) آن‌ها را ترسیم نموده است (تکنیک صریح - نویسندگان). رادی با انتخاب نام تأویلی برای هر یک از شخصیت‌ها، دریافت‌کننده را به صورت ضمنی با ابعاد شخصیتی آن‌ها آشنا نموده است. تأکید بر تناظرها و تباین‌های موجود میان شخصیت‌ها (شباهت‌نوشین و رخساره، تباین گلشن و فلکشاهی و...) و بهره‌گیری از نمادهای طبیعی نیز از جمله تکنیک‌های ضمنی به‌کار رفته از سوی نویسنده است. رادی پس از بیان بعد ظاهری، از طریق گفتار نقش‌واره‌ها (شرح و تفسیرهای خودی و بیرونی و...) به‌طور صریح به معرفی ابعاد شخصیتی آن‌ها پرداخته است. استفاده از تکنیک‌های ضمنی - نقش‌واره‌ای نیز در خلال نمایشنامه مشهود

است. نحوه گفتن، کنش و رفتار نقش‌واره‌ها از جمله تکنیک‌های ضمنی به کار رفته در این اثر است، اما بیشترین تکنیک به کار رفته از سوی رادی در این نمایشنامه، تکنیک صریح-نقش‌واره‌ای است.

- وئوس برخلاف رادی، از قرار دادن برگه شخصیت‌ها در ابتدای نمایشنامه و ترسیم دقیق بعد ظاهری شخصیت‌ها، صرف‌نظر نموده، چراکه مایل است مخاطب با توجه به اطلاعاتی که به صورت ضمنی از شخصیت‌ها دریافت می‌کند، تصویری از آن‌ها در ذهن خویش ترسیم نماید. بدین سان، ذهن مخاطب در به‌تصویر کشیدن چهره شخصیت‌ها به چالش کشیده می‌شود. این مسئله باعث می‌شود تا جذابیت اثر برای دریافت‌کننده دوچندان شود. از سوی دیگر، او با به‌کارگیری تکنیک‌های ضمنی، سعی دارد تا مخاطب را به پیگیری حوادث نمایشنامه و سرنوشت شخصیت‌ها ترغیب نماید و او را با شخصیت اصلی همدل و همراه کند، به گونه‌ای که خواننده خود را در موقعیت او می‌پندارد. نمودارهای زیر میزان بهره‌گیری دو نویسنده از تکنیک‌های مختلف را نشان می‌دهند:



– از آنجا که هر دو نمایشنامه‌نویس دغدغه بیان مسائل اجتماعی جامعه را دارند. لذا در پرداخت ابعاد شخصیتی نقش‌واره‌ها، تفوق ویژگی‌های اجتماعی شخصیت‌ها را بر مختصات روانی آنان می‌توان مشاهده کرد.

– این دو نویسنده کوشیده‌اند تا شخصیت‌ها را – که هر یک نماینده قشری از مردم جامعه هستند – با تمام نیکی‌ها و پلیدی‌ها به تصویر بکشند.

– در هر دو نمایشنامه، توصیف مستقیم هم از طریق نویسنده و هم از طریق اشخاص صورت می‌گیرد و چند نقش‌واره در توصیف خود و شخصیت‌های مقابل خود ایفای نقش می‌کنند و در سرتاسر نمایشنامه، این اشخاص هستند که با کنش و گفتار، داستان را به پیش می‌برند.

– مخاطب با مطالعه این دو اثر، به شباهت برخی از شخصیت‌ها با یکدیگر، پی می‌برد؛ مانند شخصیت «نوشین» که مشابه شخصیت «فاروق» است. آن‌ها نماد انسان‌هایی پاک و پاینده به ارزش‌ها و اصول اخلاقی هستند که تحت هیچ شرایطی قادر به دست کشیدن از اعتقادات خود نیستند. شخصیت «گلشن» و «شیخ متولی» نماد افراد مقدس‌مآب و به‌ظاهر متدین هستند که در آنان، حس مسؤولیت‌پذیری و عمل‌گرایی رنگ باخته‌است و از دین تنها نام آن را یدک می‌کشند. شخصیت «استاد مزده‌ای» و «مدیر عبدالعزیز» نمادی از فرهنگیان جامعه هستند که با در نظر گرفتن منافع شخصی خود، بسیاری از ارزش‌ها را زیر پا گذاشته، به وظیفه انسانی خود عمل نمی‌کنند. شخصیت «فلکشاهی» و «عدنان القاضی» نیز نمادی از افراد به‌اصطلاح متجدد و روشنفکر جامعه‌اند که ارزش‌های غرب را بر سنت‌های بومی و ارزش‌های اخلاقی خود ترجیح می‌دهند. آن‌ها همگام نشدن با تحولات جامعه کنونی را حمل بر عقب‌ماندگی و جمود فکری انسان‌ها می‌کنند.

۵. پی‌نوشت‌ها

- ۱- اکبر رادی (۱۳۱۸-۱۳۸۶) پدر نمایشنامه‌نویسی ایران است که کار خود را با نوشتن دو نمایشنامه «روزنه آبی» و «افول» آغاز کرد.
- ۲- سعدالله ونوس (۱۹۴۱-۱۹۹۷م.) نمایشنامه‌نویس معاصر سوریه است که جایزه فرهنگی دوره نخست جشنواره سلطان العویس را از آن خود کرد.

۳- مفهوم شخصیت نمایشی از دید گریماس در دو سطح گنجانده می‌شود: ۱- سطح مرتبط با نقش. ۲- سطح مرتبط با بازیگر (ر.ک؛ لحمدانی، ۱۹۹۱م: ۵۲).
۴- در حدیث نَفْس، افکار شخصیت به زبان درمی‌آید و شخصیت با خود حرف می‌زند و این افکار را واگویه می‌کند. مخاطب در حدیث نَفْس، خود شخص است (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۳۷).

۶ منابع

- ألقط، عبدالقادر. (۲۰۰۹م). *من فنون الأدب المسرحية*. ط ۱. بیروت: دار النهضة العربية.
خمار، عبدالله. (۱۹۹۹م). *تقنيات الدراسة في الرواية*. الجزائر: دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة.
رادی، اکبر. (۱۳۹۱). *شب روی سنگفرش خیس*. تهران: قطره.
رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. چ ۱. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
عواد، علی. (۱۹۹۷م). *غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد*. ط ۱. المغرب: المركز الثقافي العربي.
غنیمی هلال، محمد. (۱۹۹۹م). *النقد المسرحي*. القاهرة: دار النهضة العربية.
فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷). *نظريه و تحليل درام*. ترجمه مهدي نصرالله‌زاده. چ ۱. تهران: نشر مینوی خرد.
کلاه‌چیان، علی‌رضا. «شخصیت‌پردازی» (۱۳۸۹): <http://www.tehrantheater.com>
لتوین، دیوید و دیگران. (۱۳۹۱). *معماری نمایشنامه*. ترجمه پدرم لعل‌بخش. تهران: نشر افراز.
لحمدانی، حمید. (۱۹۹۱م). *بنية النص السردی*. ط ۱. بیروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: سخن.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۹). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت.
نصر اصفهانی، محمدرضا و میلاد شمعی. (۱۳۸۶). «تحلیل عنصر شخصیت در رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی». *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. ش ۵. ص ۱۵۳-۱۷۶.
ونوس، سعدالله. (۲۰۰۵م). *یوم من زماننا*. ط ۷. بیروت: دار الآداب.