

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره سی و دوم، تابستان ۱۳۹۷، ص ۱۴۲-۱۲۱

شخصیت و شگردهای شخصیت‌پردازی در نمایشنامه «شهرزاد» توفیق حکیم*

علی نجفی ایوکی، دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

سعیده حسن شاهی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده

ساختار و شخصیت‌های نمایشنامه دو عنصر درهم تنیده‌اند که با تغییر هریک، دیگری نیز تغییر می‌کند. نقش شخصیت آن است که ویژگی‌ها و امکانات ظاهری افراد را که توجیه‌کننده اعمال و تصمیمات آنهاست وارد نمایشنامه کند. این مهم به انجام نمی‌رسد مگر با کاربست شگردهای شخصیت‌پردازی. پژوهش پیش رو برآن است تا با توجه به تعاریف شخصیت و اصول شخصیت‌پردازی از دیدگاه منتقدان ادبی، «شهرزاد»، یکی از مهم‌ترین آثار نمایشی عربی را با روش توصیفی - تحلیلی واکاوی نماید. بدین منظور ابتدا به نام‌شناسی شخصیت‌ها می‌پردازد و سپس شخصیت‌ها را در دو تقسیم‌بندی جداگانه تحلیل و در پایان به شگردهای شخصیت‌پردازی توجه می‌کند. شخصیت‌های این نمایشنامه، از نظر نام‌شناسی در دو دسته شمایی و نمادین جای می‌گیرند و از نظر نوع و جنس، در دو گروه کروی و مسطح. در شخصیت‌پردازی نیز، توفیق حکیم از دو شگرد «نویسندگان» و «نقشواره‌ای» به صورت صریح و ضمنی بهره‌برده است و در آن به کاربست دیالوگ، کنش و کشمکش، به عنوان عنصری جوهری توجه داشته است.

کلمات کلیدی: نمایشنامه، توفیق حکیم، شهرزاد، شخصیت، شگردهای شخصیت‌پردازی.

۱. مقدمه

«ارسطو یکی از انواع مهم ادبی را ادب دراماتیک یا نمایشی دانسته است. واژه «دراما» (drama) که از طریق زبان «لاتینی پسین» (Late latin) به زبان‌های اروپایی راه یافته است، امروزه نیز به کار می‌رود و در یونانی به معنی کاری یا عملی است که واقع می‌شود. پس در اصل هنری است که روی صحنه می‌آید.» (شمیسا، ۱۳۷۴ش: ۱۳۱) و (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳ش: ۳۰) درباره تاریخچه آشنایی عربها با هنر نمایش، باید گفت که اگرچه نمایش در نزد اعراب، هنری نوظهور به شمار می‌رود، می‌توان ریشه‌های آن را در لابه لای تاریخ پیدا کرد؛ سایه‌بازی (خیال‌الظّل) و تعزیه (التّعزیه) - که از سنت نمایش ایرانی اقتباس شده - از جمله هنرهای نمایشی هستند که در طول قرون متمادی به عنوان میراث نمایشی اعراب به حیات خود ادامه دادند. (لاندو، دت: ۱۹) در نیمه قرن نوزدهم این هنر سیر تکاملی خود را آغاز کرد و گروه‌های هنری در کشورهای هم‌چون: لبنان، مصر و سوریه به وجود آمد. (نجم، ۱۹۸۰م: ۱۲۴) و پیشگامانی همچون: یعقوب صنوع، مارون النّقاش، أحمد أبو خلیل قبتانی، سلیم النّقاش، یوسف الخیاط، سلیمان القرداحی، اسکندر فرح، جرج أبیض و توفیق حکیم، این فن را به تقلید از اروپاییان به هنری مستقل تبدیل کردند. (سراج الدین، ۲۰۰۶م: ۲۸ و ۲۹) در میان این پیشگامان، توفیق حکیم جایگاه ویژه‌ای دارد چرا که توانست به نمایشنامه در مقام یکی از انواع ادبی، استقلال و شخصی ویژه بخشد. از او که پدر نمایشنامه‌نویسی است با عنوان پیشگام نمایشنامه‌نویسی ذهنی نیز یاد می‌شود. (تقی‌زاده، ۱۳۸۹ش: ۲۹) چرا که مهمترین خاصیت نمایشنامه‌های وی این است که صد در صد بر روی صحنه قابل اجرا نیست.

در میان آثار توفیق حکیم، نمایشنامه «شهرزاد» جایگاه متمایزی دارد. حکیم در این اثر از تمامی شخصیت‌های هزار و یک شب بهره‌برده با این تفاوت که به کمک آشنایی‌زدایی تفسیری نمادین از آنها ارائه کرده است. وی در این نمایشنامه «همچون نمادگرایان، فیلسوف‌منش و ژرف‌اندیش است و از پیش کشیدن «پرسمان‌ها و رویدادهای» معاصر خودداری ورزیده و در نمایشنامه خود داستانی اسطوره‌ای و خیال‌ساخته را به نمایش گذاشته است.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳ش: ۳۲۹)

در این مقاله، انواع شخصیت و شگردهای شخصیت‌پردازی (از دیدگاه منتقدانی همچون رابرت مک کی، فورستر و مانفرد فیستر) در نمایشنامه «شهرزاد» بررسی خواهد شد.

۱-۱. پیشینه و پرسش‌های تحقیق

صرف‌نظر از پژوهش‌هایی که در کشورهای عربی درباره توفیق حکیم به طور عام و نمایشنامه شهرزاد به طور خاص صورت پذیرفته. مهمترین پژوهش‌هایی که در داخل کشور به توفیق حکیم اختصاص یافته بدین قرار است:

- ۱- «بن‌مایه‌های افسانه شهرزاد ایرانی در نمایشنامه شهرزاد توفیق حکیم» نوشته نوین، حسین و فرامرز میرزایی، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره چهارم، بهار و تابستان ۱۳۹۰ ش.
 - ۲- «أزمة الانسان المطلق و التعادلية في مسرح شهرزاد لتوفيق حكيم» شعبانی چافی، هادی و حسن بهادری، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الأولى، العدد الثاني، صيف ۱۳۹۰ ش.
 - ۳- «دو خوانش متفاوت از افسانه شهرزاد در نمایشنامه‌هایی از توفیق حکیم و «علی احمد باکثیر»، سلیمی، علی و مصیب قبادی، نشریه ادبیات تطبیقی، شماره ۹، ۱۳۹۲ ش.
 - ۴- «دراسة في المسرح الذهني و عناصره في الأدب العربي» تقی‌زاده، هدایت‌الله و ستاره مشایخی، دانشنامه، شماره ۷۹، زمستان ۱۳۸۹ ش.
 - ۵- «الانسان المثالي في آثار توفيق حكيم»، منصورى جمشيدى، فتانه، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، العدد السادس عشر، شتاء ۱۳۹۱.
 - ۶- «داستان «ابلیس ینتصر» توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه بارت»، رحیمی خویگانی، محمد و دیگران، دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال دوم، شماره سوم، ۱۳۹۱ ش.
 - ۷- «ادیب شهریار در سه روایت: سوفوکلس، توفیق حکیم و علی احمد باکثیر»، پشابادی، یدالله، نشریه ادبیات تطبیقی، سال پنجم، شماره ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲ ش.
- با بررسی عناوین و محتوای پژوهش‌های یاد شده مشخص می‌شود که به رغم اهمیت فراوان انواع شخصیت و شگردهای شخصیت‌پردازی در نمایشنامه شهرزاد، تاکنون پژوهشی مستقل درباره این موضوع انجام نگرفته است. این پژوهش با پرداختن به موضوع یاد شده، می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: انواع شخصیت در نمایشنامه شهرزاد کدامند؟ و حکیم از چه شگردهایی در شخصیت‌پردازی بهره برده است تا بتواند نمایشنامه خود را به شکلی نمادین خلق نماید؟

۲. نابمایه نمایشنامه شهرزاد

اثر «شهرزاد» نمایش‌دهنده پادشاهی است به نام «شهریار» که متوجه خیانت همسرش می‌شود. در پی این خیانت، همسر و برده سیاهی که با او در ارتباط بوده است را به قتل می‌رساند. پس از آن، شهریار، هر شب، دختری را به عقد خود در می‌آورد و صبحگاهان او را به قتل می‌رساند. تا اینکه «شهرزاد» دختر وزیر سابق وی وارد صحنه می‌شود و نمایشنامه که از هفت پرده تشکیل شده است آغاز می‌گردد:

پرده اول: «شهرزاد» در آن شب با نقل داستانی دنباله‌دار از مرگ حتمی نجات می‌یابد و دوشیزگان

شهر به افتخار او به جشن و سرور می‌پردازند.

پرده دوم: «شهرزاد» در گفتگو با وزیر «قمر» به روش‌های مختلف می‌کوشد تا غرایز او را نسبت

به خود برانگیزد. اما وزیر با بیان شدت محبت و علاقه خود نسبت به همسرش، زیر بار نمی‌رود. در

ادامه این پرده «شهرزاد» با به کار بستن ترفند قصه‌خوانی، «شهریار» را شیفته خود می‌کند. انسانی که پیش از این تشنه خون زنان بود. اکنون تشنه دانستن شده است و برای کشف راز و معمای شهرزاد با وی به گفتگو می‌نشیند؛ اما با بی‌اعتنایی و تمسخر «شهرزاد» مواجه می‌شود.

پرده سوم: «شهریار»، پادشاه، تصمیم می‌گیرد که با وزیر باوفایش «قمر» به سفر برود تا از حقیقت هستی پرده بردارد و تلاش‌های شهرزاد برای ممانعت وی از این کار به جایی نمی‌رسد.

پرده چهارم: «شهریار» و «قمر» در دل بیابانی دورافتاده و هولناک دیده می‌شوند. در این پرده، قمر می‌کوشد شهریار را به بازگشت به دیار خود راضی سازد؛ اما وی او را به بی‌صبری و ناتوانی در دوری از شهرزاد متهم می‌کند. در این حال «قمر» یادآور می‌شود که «شهریار» خود در طول سفر پیوسته به خاطر دوری «شهرزاد» احساس دلتنگی و ناراحتی داشته است.

پرده پنجم: در غیاب «شهریار»، «شهرزاد» با برده‌ای سیاه رابطه برقرار می‌کند تا «شهریار» را بیازماید و او را وادار کند تا به خود بیاید و از کنکاش در عالم معرفت دست بردارد.

پرده ششم: «شهریار» و «قمر» در هیأت تجاری ثروتمند، وارد سرای فردی به نام «ابومیسور» می‌شوند و در آنجا می‌فهمند که شهرزاد عاشق غلامش شده است. «قمر» با شنیدن این خبر آشفته می‌شود و از «شهریار» می‌خواهد تا او را همچون زن اولش به قتل برساند؛ اما «شهریار» با تمسخر او را متهم می‌کند که خود «شهرزاد» را دوست ندارد؛ بلکه تنها جسم او را دوست دارد.

پرده هفتم: شهریار پس از مطلع شدن از خیانت، تنها «شهرزاد» را رها می‌کند و به دنبال سودای خود به سفر ادامه می‌دهد. سفری که این بار به تنهایی به آن تن می‌دهد چرا که وزیرش «قمر» پس از شنیدن خیانت «شهرزاد»، خود را با شمشیر «جلّاد» کشته است.

۳. شخصیت در نمایشنامه (تعریف و انواع)

شخصیت (persona) در لغت به معنای شرافت، رفعت، بزرگواری، مرتبه، درجه، صاحب وجودی، وجود و مجموعه حالات درونی و منحصر به فرد هر شخصی است. (دهخدا، ذیل واژه شخص) در اصطلاح ادبی، شخصیت تعاریف گوناگونی دارد که هر یک از دیدگاهی به بررسی ابعاد شخصیت در ادبیات نمایشی پرداخته است. ارسطو می‌گوید: «شخصیت مجموعه‌ای است از خصایص.» بنابراین تعریف هر یک از ویژگی‌هایی که نویسنده در تعریف شخصیت می‌آورد ممکن است در تعیین رفتار شخصیت مؤثر باشد. (آربلکر، ۱۳۸۹ش: ۳۳)

درباره اهمیت عنصر شخصیت، «گراس» یکی از منتقدان ادبی، چنین می‌گوید: «شخصیت رسوب روحی نمایشنامه است.»؛ مثلاً وقتی می‌گوییم هملت، در حقیقت رسوبی از آن نمایشنامه در ذهن ما

باقی مانده که همانا شخصیت «هملت» است. پس هویت «هملت» و سایر شخصیت‌ها را باید از این طریق مشخص نمود. (قادری، ۱۳۸۷ش: ۵۶) بنابر این شخصیت را می‌توان جوهری‌ترین عنصر نمایشنامه یا داستان از دیدگاه مخاطب دانست که عوامل بسیاری در ساختن آن سهیم است.

«به طور کلی عوامل سازنده شخصیت را می‌توان در سه ویژگی خلاصه کرد:

الف) ویژگی‌های بیرونی که در آغاز مواجه شدن می‌توان آنها را دید؛ مانند قد، رنگ مو و ... که بدان ویژگی‌های تنانی (Physical traits) نیز گفته می‌شود.

ب) ویژگی‌های درونی یا روانی که در آغاز قابل شناخت نیست؛ مانند طرز فکر، صفات باطنی و

....

پ) ویژگی‌های محیط زندگی که عناصر طبیعی و عوامل اجتماعی را شامل می‌شود. « (بوعزه،

۲۰۱۰م: ۴۰)

مجموعه این ویژگی‌ها نویسنده را یاری می‌دهند تا شخصیتی را به شکل زنده خلق کند. البته این ویژگی‌ها در نمایشنامه و داستان متفاوت است. «نمایشنامه‌نویس بر خلاف رمان‌نویس، آزادی عملی را که بتواند به درون شخصیت نفوذ کند و با توصیف او، مخاطب را در شناسایی شخصیت یاری دهد، ندارد چرا که در نمایشنامه، باید همه چیز به عمل درآید.» (قادری، ۱۳۹۰ش: ۶۴)

۳-۱. انواع شخصیت

همانطور که در تعریف شخصیت، گوناگونی بسیاری دیده می‌شود. دسته‌بندی‌های مختلفی نیز درباره انواع شخصیت وجود دارد. «فورستر» شخصیت‌های داستانی را در دو دسته مسطح (Flat character) و گرد یا کروی (Rounded character) قرار می‌دهد:

الف) شخصیت مسطح: شخصیت مسطح در واضح‌ترین نوع خود پیرامون یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شود. شخصیت مسطح زوایای پنهان ندارد و خواننده در مواجهه با او شگفت‌زده نمی‌شود.

ب) شخصیت کروی: این نوع شخصیت در تقابل با شخصیت‌های مسطح قرار دارد و اهداف و انگیزه‌های گوناگون، هرچند غیر منتظره، رفتار آنها را شکل می‌دهد.

نوع دیگر شخصیت از منظری دیگر، شخصیت نمادین است، شخصیت نمادین به نمایشنامه‌نویس امکان می‌دهد مفاهیم اخلاقی و کیفیت‌های روحی و معنوی را به قالب عمل در آورد. (گنجی، ۱۳۹۳ش:

۴۱-۴۳)

افزون بر تقسیم‌بندی یاد شده، دسته‌بندی رایج‌تری نیز وجود دارد که در بیشتر آثار دیده می‌شود و آن تقسیم‌بندی شخصیت‌های داستان به قهرمان، شخصیت مکمل و نقش‌های کوچک است. (عبدالقادر، ۱۹۷۸م: ۲۸)

شخصیت قهرمان

در اصل قهرمان بقیه نقش‌ها را می‌آفریند و دیگر شخصیت‌های در وهله نخست به دلیل ارتباطی که با وی دارند و کمکی که به آشکار شدن ابعاد سرشت پیچیده وی می‌کنند، در داستان قرار می‌گیرند. (همان: ۲۹)

شخصیت مکمل (Major or central character)

نقش‌های مکمل ملهم و نشأت گرفته از شخصیت اصلی هستند و برای نمایش ابعاد پیچیده او طراحی و خلق شده‌اند. نقش‌های ثانوی برای نمایش ابعاد خود، نه تنها به قهرمان بلکه به یکدیگر هم نیاز دارند. (همان)

نقش‌های کوچک (Minor character)

نقش‌های کوچک باید عمدتاً تحت و بدون بُعد، نه کسل کننده، طراحی شوند و به هر کدام از آنها خصیصه بدیعی داده شود که فقط نقش را در لحظه‌ای که بازیگر روی پرده است، قابل فهم کند؛ نه بیشتر. (مک کی، ۱۳۸۲ش: ۲۴۸-۲۴۹)

۲-۳. نام‌شناسی شخصیت‌ها

نام‌شناسی علمی است که به بررسی، تحلیل و ریشه‌یابی صوری و معنایی نامها می‌پردازد. بسیاری از ناقدان درباره نشانه‌شناسی اسامی شخصیت‌ها در نمایش و داستان، نظریه‌های گوناگونی ارائه داده‌اند که در اینجا نظریه «پیرس» اساس بحث قرار گرفته است. بر اساس نظریه وی، سه دسته‌بندی برای دلالت‌های اسم وجود دارد:

- ۱- شمایی: نشانه‌ای که میان صورت نام و مفهوم آن مشابهت عینی وجود دارد؛ مثل عکس.
- ۲- نمایه‌ای: نشانه‌ای که در آن، صورت به مفهوم خود اشاره دارد و یا با آن مرتبط است؛ مثل دلالت دود بر وجود آتش.
- ۳- نمادین: نشانه‌ای که در آن ارتباط بین صورت و مفهوم، قراردادی است و هیچ شباهتی بین صورت و مفهوم وجود ندارد؛ مثل کبوتر، نماد صلح. (اسدی، ۱۳۸۸ش: ۱۴)

در نمایشنامه «شهرزاد»، اسامی به صورت نمادین و شمایی خلق شده‌اند که جدول زیر به تبیین آن پرداخته است:

شهرزاد	نمادین	نماد هستی است که هر کس از منظر خود به او می‌نگرد و کسی حقیقت او را در نمی‌یابد.
شهریار	نمادین	نماد انسانی عقل‌گرا که می‌خواهد «شهرزاد» را با معیار عقل خود بسنجد. او که بر اثر کشتن دوشیزگان، از احساس تهی گشته اکنون می‌خواهد تنها با عقل خود به حقیقت هستی دست یابد بنابراین حیران و سرگشته می‌شود.
قمر	نمادین	نماد کسی است که باور دارد انسان باید با قلب خود زندگی کند و بدون قلب و احساس راه به جایی نمی‌برد. او نیز در آخر نمایشنامه دچار احساس یأس می‌گردد و خودکشی می‌کند.
عبد	نمادین	نماد انسان شیفته ظاهر هستی است. او نیز در آخر نمایش دست خالی بی‌آنکه به عشق «شهرزاد» دست یابد فرار می‌کند.
ساحر	شمایی	شخصیتی که دقیقاً همانند آنچه در دنیای بیرون دیده می‌شود می‌کوشد با سحر و افسون به «شهریار» یاری برساند.
جلاد	شمایی	از اطرافیان شهریار که همچون جلادان رفتار می‌کند، با این تفاوت که با آمدن «شهرزاد» او بیکار شده است و دیگر خونی نمی‌ریزد.

۳-۳. انواع شخصیت در نمایشنامه «شهرزاد»

پس از معرفی اجمالی شخصیت‌های نمایشنامه «شهرزاد» به انواع شخصیت‌ها در این نمایشنامه از دیدگاه «فورستر» می‌پردازیم، سپس نمایی کلی از قهرمان نمایش، شخصیت‌های مکمل و نقش‌های کوچک ارائه می‌شود. شخصیت‌ها در «شهرزاد» به دو دسته کروی و مسطح تقسیم می‌شود:

شهرزاد	شخصیت قهرمان	کروی
شهریار	شخصیت مکمل	کروی
قمر	شخصیت مکمل	کروی
عبد	شخصیت مکمل	کروی
ساحر	شخصیت کوچک	مسطح
جلاد	شخصیت کوچک	مسطح

همانطور که مشاهده می‌شود، شخصیت شهرزاد، قهرمان اصلی نمایش است که ابعادی گوناگون دارد و همین امر بر پیچیدگی و جذابیت شهرزاد می‌افزاید. در اینجا با ویژگی‌های بیرونی، درونی و محیط زندگی قهرمان نمایش بیشتر آشنا می‌شویم:

۱- ویژگی‌های بیرونی: توصیف ویژگی‌های بیرونی «شهرزاد» در این نمایشنامه بسیار اندک است که شاید مهمترین دلیل آن، نمادین بودن نمایشنامه باشد؛ چرا که توفیق حکیم نمی‌خواهد با

توجه بیش از اندازه به جسم شهرزاد به او عینیت ببخشد و از رمز آلود بودن آن بکاهد. او تنها می‌گوید که «شهرزاد» زیباست و همه شخصیت‌ها بویژه «عبد» به این نکته اشاره می‌کنند: «العبد: (فی إعجاب) یا لجسد شهرزاد!» (الحکیم، ۱۹۸۷م: ۱۸) و «العبد: إلی این تذهب؟ قف برهة أخرى. تعال و حدّثني عن شهرزاد الجميلة.» (همان: ۲۰)

۲- ویژگی‌های درونی: اولین ویژگی درونی شهرزاد که معرفی می‌شود، شادی‌بخش بودن شخصیت اوست:

« الجارية: يسألني عن سرّ فرح المدينة فأجبتة: هو عيد يقيمه العذارى للملكة شهرزاد.» (همان: ۱۶)

«شهرزاد» در آثار توفیق حکیم، موجودی نجات‌بخش و مایه شادی و دلگرمی است همچنان که در یکی از آثار دیگر او به نام «قال حماري لي» می‌بینیم که با فراخوانی شخصیت «شهرزاد» آرزو دارد که ای کاش شخصیتی همچون او می‌توانست مستکبرین دنیا را که دستشان به خون بیگناهان آلوده است، از ستیزه‌جویی باز دارد و شاید قوی‌ترین وجه نمادین شخصیت شهرزاد نیز در همین امر نهفته باشد. مهمترین ویژگی درونی شهرزاد، پیچیده بودن و غیر قابل شناخت بودن اوست:

«العبد: نعم، أود أن أعرف من هي؟

العذراء: هي كلّ شيء، ولا يعلم عنها شيء.» (همان: ۲۵)

«شهرزاد» نمادی از دنیا است که هرکسی آن را از زاویه دید خود می‌نگرد و سرانجام هیچ تصویر واحد و مشترکی از آن به دست نمی‌آید.

ذکر این نکته در اینجا ضروری است که «شهرزاد» توفیق حکیم که نماینده زنان است، فردی کاملاً مثبت نیست؛ بلکه فردی خیانتکار است و سرمنشأ این بدبینی نسبت به زنان، زندگی شخصی حکیم است که البته با گذر زمان برطرف می‌شود. (العشماوی، د.ت: ۳۰۶)

۳- ویژگی‌های محیط زندگی: تنها توصیفی که از محل زندگی «شهرزاد» در نمایشنامه آمده است جمله « في القصر: قاعة الملكة، في وسطها حوض من المرمر ... » (الحکیم، ۱۹۸۷م: ۳۸) دلیل اینکه حکیم از میان تمام اسباب اتاق «شهرزاد»، تنها به حوضی که در وسط آن است اشاره دارد، این است که او می‌خواهد «شهرزاد» را به زلالی آب این حوض، تشبیه کند؛ زلالی و شفافیت و جلایی که خود، نقابی است بر وجود شهرزاد و مانع شناخت او.

«شهرزاد: ... أليست عينا أيضا في صفاء هذا الماء...؟

شهریار: تبا للصفاء و كل شيء صاف...! لشدّ ما يخفيني هذا الماء الصافي....! ويل لمن يعرف في ماء صاف...!

شهرزاد: ويل لك يا شهریار!

شهریار: الصفاء... الصفاء قناعها

شهرزاد: قناع من؟

قناعها هي، هي، هي...» (همان: ۴۰)

پس از آشنایی نسبی شخصیت شهرزاد اشاره به این نکته لازم است که شخصیت شهرزاد، شخصیت‌های مکمل و نقش‌های کوچک را می‌سازد و آن شخصیت‌ها نیز در نوع خود، موجب ظهور و تجلی هرچه بهتر قهرمان نمایش می‌شوند. برای درک بهتر این رابطه، شخصیت‌های مکمل به اختصار معرفی می‌شوند:

شخصیت «شهریار»

اگر بخواهیم شخصیت شهرزاد را در قالب ویژگی‌های بیرونی، درونی و محیط زندگی توصیف کنیم، بهتر است گفته شود که از لحاظ ویژگی‌های بیرونی، توفیق حکیم، توصیف ظاهری اندکی را به مخاطب خود ارائه می‌دهد:

«شهرزاد: ویل لهذا الرأس المریض المكدود و لهذا الجبین الشاحب، و لهاتین الشفتین المتقلصتین.

«شهریار: وجهی شاحب، كوجه الموتی...!» (همان: ۵۳)

شهریار توفیق حکیم، در میان توصیف‌هایی که می‌توان از یک پادشاه ارائه داد، تنها رنگی زرد؛ همچون مردگان دارد و این توصیف منفی در مقابل توصیف مثبت حکیم از شهرزاد، نشانگر این است که مرگ همواره به کسانی که در رأس قدرت هستند و جان انسانها را به سادگی می‌ستانند، نزدیک‌تر است. دربارهٔ ویژگی‌های درونی شهریار باید گفت که وی شخصی سفاک، ضعیف، عقل‌گرا و مستبد است. به عقیدهٔ توفیق حکیم، این شخصیت به دلیل عقل‌گرایی خود ضعیف شده است:

«شهرزاد: کل البلاء یا شهریار آنک ملک تعس، فقد آدمیته و فقد قلبه.

شهریار: ائی براء من الآدمیة، براء من القلب. لاأرید أن أشعر. أرید أن أعرف.» (همان: ۴۷)

در محیط بیرونی شهریار، در این نمایشنامه مخاطب زرق و برق زندگی پادشاهی را نمی‌بیند، واژگانی همچون: طریق، مقفر، دار، تحت جنح اللیل، مضجع ملکی فی بركة الماء و رمال الصحراء تنها واژگانی هستند که محیط بیرونی شهریار را وصف می‌کنند.

شخصیت «قمر»

پیش از این گفته شد که شخصیت وزیر، «قمر» یکی از شخصیت‌های مکمل در این نمایشنامه است. دربارهٔ ویژگی بیرونی وی در نمایشنامه، جز صفت زیبایی سخن دیگری گفته نشده است. دربارهٔ ویژگی‌های درونی این شخصیت، می‌توان گفت که او شخصیتی است که شهرزاد را تنها از پنجرهٔ قلبش می‌بیند:

«الوزیر: ... ما أنت إلا قلب كبير.

شهرزاد: (باسمه) اینک ترانی فی مرآة نفسک.

الوزیر: اینی أری الحقیقة. (همان: ۳۸-۳۹)

محیط زندگی قمر نیز همان محیطی است که شهرزاد و شهریار در آن حضور دارند. بویژه شهریار

که قمر وزیر و ملازم اوست.

شخصیت «عبد»

«عبد» برده‌ای سیاه است که خود را پست و بی‌اصل و نسب می‌داند. او شهرزاد را تنها به شکل

تنی زیبا می‌بیند و از درک بیشتر او عاجز است:

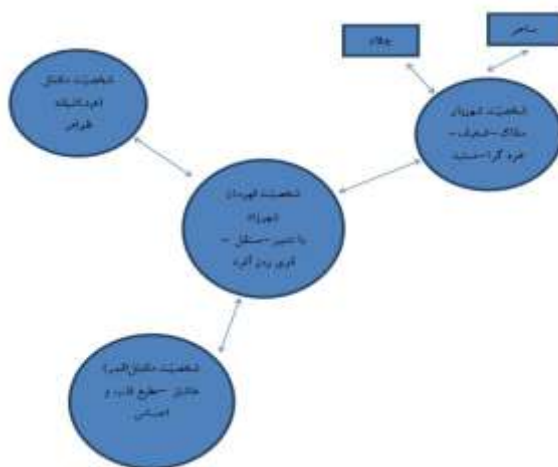
«العبد: یتأملها) ما أجملك! ما أنت إلا جسد جمیل.

شهرزاد: (باسمه) حتی أنت أيضا ترانی فی مرآة نفسک.

العبد: اینی أری الحقیقة. (همان: ۷۵)

دربارۀ محل زندگی عبد سخنی در نمایشنامه گفته نشده است.

نمودار زیر برای درک بهتر رابطه میان شخصیت اصلی و شخصیت‌های مکمل رسم شده است:



۴. تصوّر و شگردهای شخصیت‌پردازی در نمایشنامه «شهرزاد»

شخصیت‌پردازی، امری پیچیده و دشوار است. نمایشنامه‌نویس، شخصیت‌هایش را به شکلی طراحی می‌کند که باورپذیر باشند. «مانفرد فیستر» در الگوی تحلیلی خود، شخصیت را در دو سطح مطرح می‌کند: تصوّر شخصیت یا نقشواره و شخصیت‌پردازی نقشواره. این منتقد در تصوّر شخصیت، الگوهایی متضاد برای تحلیل خود ارائه می‌دهد که به شرح زیر است:

۱- تصوّر ایستا در مقابل تصوّر پویا از شخصیت: منظور این است که شخصیت تصوّر شده در نمایش، در تمام طول متن یا به شکل ایستا و ثابت باقی می‌ماند و هیچ تغییری نمی‌کند و یا برعکس، در طول متن فرایندی از رشد و تحوّل را از سر می‌گذراند. (فیستر، ۱۳۸۷ش: ۲۳۲)

توفیق حکیم، در تصوّر خود از شخصیت‌ها، هم تصاویر ایستا ارائه می‌دهد و هم تصاویر پویا. برای نمونه، در تصوّر خود از شخصیت‌هایی؛ همانند شهرزاد و شهریار، مخاطب با پویایی و تحوّل روبرو است. شهرزاد که شخصیتی وفادار به نظر می‌رسد در نهایت متحوّل می‌شود و با انگیزه‌های مختلف به شهریار خیانت می‌کند. شخصیت شهریار نیز دچار دگرگونی می‌شود چرا که او در ابتدای نمایش فردی ستیزه‌جو است؛ اما پس از آشنایی با شهرزاد قصّه‌گو طالب معرفت می‌شود.

شخصیت‌های مکمل و نقش‌های کوچک از ابتدا تا آخر ایستا هستند و تحوّل نمی‌یابند. برای نمونه، شخصیت «عبد» از ابتدا تا پایان، تنها شیفته ظاهر شهرزاد است و «قمر» نیز در تمام طول نمایش یک انسان رئوف و دانا است که دل‌باخته قلب پاک شهرزاد می‌شود. نقش‌های کوچک؛ نظیر جلاّد و ساحر نیز از ابتدا تا به انتها یکسان و ثابت می‌مانند. گویی «حکیم» با کاربست این جفت متباین از تصوّر شخصیت‌ها، تعادل را در نمایشنامه حفظ کرده است.

۲- تصوّر یک بعدی در مقابل تصوّر چند بعدی از شخصیت: شخصیت یک بعدی در مقابل شخصیت چند بعدی قرار می‌گیرد. مخاطب پیچیدگی در این نوع شخصیت نمی‌بیند و به طور کلی شخصیت تک بعدی با مجموعه کوچکی از مشخصه‌های تمایزبخش تعیین و تعریف می‌شوند؛ اما شخصیت چند بعدی با مجموعه پیچیده‌ای از مشخصه‌ها تعریف می‌شود که از پراکنده‌ترین سطوح گرفته شده‌اند. (همان: ۲۳۴) ذکر این نکته در اینجا لازم است که «بُعد» ناشناخته‌ترین مفهوم در بررسی شخصیت است. به بیان دیگر بُعد؛ یعنی تضاد که یا در درون شخصیت باطنی است و یا بین شخصیت ظاهری و شخصیت باطنی. این تضادها باید پیگیر و بی‌تناقض باشند. (مک کی، ۱۳۸۲ش: ۲۴۸) برای نمونه شهرزاد شخصیتی چند بعدی است او انسانی مهربان به نظر می‌رسد؛ اما بعداً سنگدل می‌شود. دگر دوست است و سپس خودخواه می‌شود. از او انتظار می‌رود که شخصیتی وفادار باشد؛ اما خیانت می‌کند. این ابعاد شخصیت، باعث جدّابیت او می‌شود و تضاد در سرشت یا رفتار وی، توجه مخاطب را جلب می‌کند.

۳- تصوّر باز در مقابل تصوّر بسته از شخصیت: منظور از تصوّر باز از شخصیت این است که شخصیت تا اندازه‌ای و به شکلی معقول پر رمز و راز باشد تا مخاطب تصوّرات مختلفی از او داشته باشد و تصوّر بسته از نقشواره، تصویری است که در آن شخصیت به طور صریح و آشکار معرفی می‌شود. (فیستر، ۱۳۷۸ش: ۲۳۸)

توفیق حکیم در نمایشنامه «شهرزاد»، تصوّر بازی از شخصیت «شهریار» ارائه می‌دهد. او که در پایان نمایش - که تقریباً پایان بازی دارد - دچار حیرت شده است، مخاطب را با معمای در وجود خود روبرو می‌سازد: «شهریار چرا و به چه دلیل سفر می‌کند؟ او چگونه از شهرزاد دست می‌کشد؟» و بسیاری از پرسش‌های دیگر که مخاطب برای پاسخگویی به آنها باید در نمایشنامه بیشتر کندوکاو کند.

۴-۱. شگردهای شخصیت‌پردازی

به طور کلی فیستر دوشگرد اساسی برای شخصیت‌پردازی ارائه می‌دهد:

۱- روش نویسندگان که در آن، نویسنده اطلاعات مورد استفاده برای ترسیم شخصیت را انتقال می‌دهد؛

۲- روش نقشواره‌ای که در آن اطلاعات برای خلق شخصیت را یکی از شخصیت‌ها انتقال می‌دهد. در هر دو روش یاد شده، باید دید که آیا ارسال اطلاعات به شکل ضمنی صورت گرفته یا به شکل صریح؟ بدین ترتیب فیستر چهار رده از تکنیک‌های شخصیت‌پردازی را ارائه می‌دهد: صریح-نقشواره‌ای، ضمنی - نقشواره‌ای، صریح - نویسندگان، و ضمنی - نویسندگان. (همان: ۲۴۰) برای روشن شدن موضوع، این روش‌ها را عملاً بر نمایشنامه تطبیق می‌نمایم.

۴-۱-۱. شگرد شخصیت‌پردازی صریح-نقشواره‌ای

در این شگرد که خود به دو نوع: شرح و تفسیر شخصیت از سوی دیگران و شرح و تفسیر از سوی خود شخصیت تقسیم می‌شود؛ انواع گفتگو اعم از دیالوگ، حدیث نفس و ... اهمیت می‌یابد. (همان: ۲۴۱) به همین دلیل عنصر گفتگو در اینجا به صورت مستقل بررسی می‌شود:

گفتگو

عنصر گفتگو در نمایشنامه نقشی بسیار پر رنگ دارد. «به طوریکه می‌توان گفت بدون گفتگو، هنر نمایش وجود نخواهد داشت. ارسطو این عنصر را به عنوان یکی از اساسی‌ترین عناصر جدا کننده نمایش از دیگر هنرها می‌داند.» (حموده، ۱۹۸۸م: ۱۴۹ و ۱۵۰) البته باید گفت که گفتگو در نمایشنامه با گونه‌های ادبی دیگر (مانند شعر غنایی و داستان) متفاوت است.

«نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه را برای بازیگران و سایر نمایشنامه‌سازان تصنیف می‌کند و نه مستقیماً برای مخاطبان. فراموش نشود که در شمار اندکی از نمایشنامه‌ها، چند خطی نیز برای تماشاگران نوشته شده و آن هنگامی بوده که نمایشنامه‌نویس می‌خواسته آنان را «هم‌بازیگر» بازیگران نمایش سازد.» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۸۳ش: ۲۶۱ و ۲۶۲) با وجود این تفاوت آشکار، می‌توان کارکردهای مشابهی برای گفتگو در داستان و نمایشنامه لحاظ کرد که به طور کلی در چهار دسته اصلی جای می‌گیرد:

الف) گفتگوهایی که به پیش بردن خط داستان کمک می‌کند؛

ب) گفتگوهایی وظیفه آنها فاش کردن جنبه‌هایی از شخصیت است که جز با گفتگو آشکار نمی-

شوند؛

ج) گفتگوهایی که به معرفی و ارائهٔ جزئیات حوادث گذشته می‌پردازند؛

د) گفتگوهایی که لحنی خاص برای اثر به وجود می‌آورد. (میرصادقی، ۱۳۶۷ش: ۴۶۳)

در نمایشنامهٔ شهرزاد، هر چهار کارکرد بالا دربارهٔ گفتگو صادق است؛ اما نکتهٔ مهم آن است که گفتگوها چگونه در این نمایشنامه از شخصیت‌های داستانی رمزگشایی می‌کنند و مخاطب با چه نوع گفتگویی روبرو است؟ برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، کیفیت گفتگو در نمایشنامهٔ شهرزاد واکاوی می‌شود.

گفتگو در نمایشنامهٔ شهرزاد

همهٔ گفتگوها در این نمایشنامه از نوع بیرونی است و گفتگوی درونی در این نمایشنامه وجود ندارد. مهمترین ویژگی دیالوگ‌ها سادگی و روانی آنهاست و همهٔ شخصیت، طیٔ گفتگو با شخصیت اصلی داستان، رمزگشایی می‌شوند و این رمزگشایی در قالبی تکراری در سخنان شهرزاد صورت می‌گیرد. به گونه‌ای که در ابتدا هریک از شخصیت‌های مکمل به شهرزاد می‌گویند که او کیست و در پاسخ شهرزاد جمله‌ای را به آنها می‌گوید که از شخصیت آنها رمزگشایی می‌کند. در ادامه پاسخ شهرزاد به هریک از شخصیت‌ها آورده شده است:

«شهریار»- «شهرزاد»

شهریار: ما أنت إلا عقل عظیم.

شهرزاد: (باسمه) أنت یا شهریار ترانی فی مرآة نفسک

شهریار: إنی أری الحقیقه. (الحکیم، ۱۹۸۷م: ۲۷)

وزیر «قمر»- «شهرزاد»

الوزیر: ... ما أنت إلا قلب کبیر.

شهرزاد: (باسمه) إنک ترانی فی مرآة نفسک.

الوزیر: إتی أری الحقیقه. (همان: ۳۸-۳۹)

«عبد»- «شهرزاد»

العبد: يتأملها) ما أجملك! ما أنت إلا جسد جميل.
شهرزاد: (باسمة) حتى أنت أيضا تراني في مرآة نفسك.
العبد: إني أرى الحقيقة. (همان: ۷۵)

بدین ترتیب دیالوگ‌ها پرده از شخصیت‌های نمادین بر می‌دارند و این تکرار باعث می‌شود که شخصیت‌ها هرچه بیشتر در ذهن مخاطب جای گیر شوند.

۴-۱-۲. شگرد شخصیت‌پردازی ضمنی_نقشواره‌ای

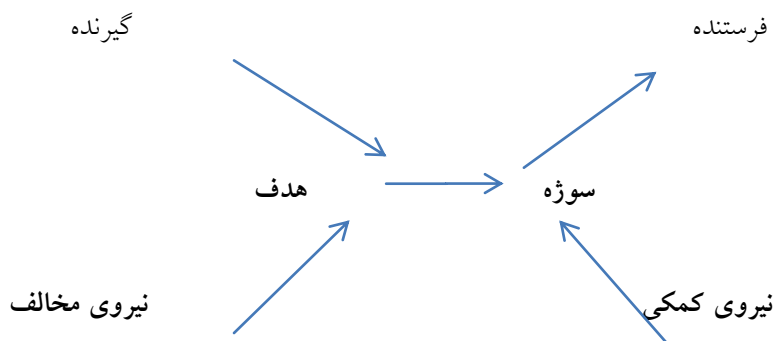
در شخصیت‌پردازی ضمنی-نقشواره‌ای معرفی شخصیت‌ها از طریق ظاهر آنها، رفتارشان و زمینه‌ای که در درون آن عمل می‌کنند، (طرز لباس پوشیدن، وسایل صحنه، طراحي صحنه و غیره) صورت می‌گیرد. (فیستر، ۱۳۸۷ش: ۲۴۷) درباره ویژگی ظاهری شخصیت‌ها و محیط زندگی آنها پیش از این سخن گفته شد؛ اما رفتار شخصیت‌ها که به آن در اصطلاح «کنش داستانی» گفته می‌شود، مورد نقد قرار نگرفته که در اینجا بدان می‌پردازیم.

کنش شخصیت‌ها

درام، نه به معنای ترسیم شخصیت، بلکه نمایش کنش است، به عبارت دیگر، پیرنگ روح درام و مهمتر از شخصیت‌هاست. درام‌نویس برای نمایش شخصیت، از کنش استفاده نمی‌کند؛ بلکه شخصیت‌ها را به دلیل ارتباطشان با کنش، در داستان می‌گنجانند. به بیان دیگر، شخصیت با برخورد، تصمیم‌گیری و کنش و واکنش دوسویه شکل می‌گیرد. (آروین، ۱۳۸۹ش: ۳۱ و ۳۲) در ساختمان یک نمایش، شش عنصر وجود دارد که روابط میان این شش عنصر ما را در دریافت کنش و واکنش‌های یک نمایشنامه یاری می‌رساند:

- ۱- فرستنده: منظور انگیزه‌ای است که شخص را وادار به عملی می‌کند؛
- ۲- گیرنده: عمل فرستنده را دریافت می‌کند و منظور نظر فرستنده است؛
- ۳- سوژه: منظور انگیزه‌ای است که شخص را به سمت هدف می‌برد؛
- ۴- هدف: رسیدن به مقصود و آرمان است؛
- ۵- نیروی کمکی؛
- ۶- نیروی مخالف و بازدارنده.

این شش عنصر به شکل زیر باهم در ارتباطاند:



(قادری، ۱۳۸۸ش: ۶۷)

در نمایشنامهٔ «شهرزاد»، فرستنده شهرزاد است که شه‌ریار (سوژه) را وادار به عمل می‌کند و هدف شناخت حقیقت هستی است. قمر نیروی کمک کننده‌ای است که پیای همراه شه‌ریار است و عبد نیروی بازدارنده و مخالف است و گیرندهٔ نهایی در این جدول می‌تواند خود شه‌ریار باشد که عمل فرستنده؛ یعنی شهرزاد را دریافت می‌کند.

در این میان، بین شخصیت‌ها کشمکش به وجود می‌آید و این کشمکش‌ها در واقع جزئی از کنش هستند، در اینجا مقصود از کشمکش توضیح داده خواهد شد:

شخصیت پردازی از طریق کشمکش

شخصیت در کشمکش آشکار می‌شود بحران‌ها، نقاط تصمیم‌گیری یا برخوردها، شخصیت را شکل می‌دهد. اگر شخصیتی به همه چیز به طور یکسان و بدون تغییر واکنش نشان دهد، احتمالاً از نظر نمایشی، شخصیتی بی‌ارزش است. شخصیت‌ها با پرخاش علیه یکدیگر، علیه طبیعت و جامعه به بهترین نحو معرفی می‌شوند. خمیر مایهٔ درام، شخصیتی است که دقیقاً آنطور که از او انتظار می‌رود واکنش نشان نمی‌دهد. وی باید برای مخاطب غافلگیر کننده و در عین حال باورپذیر باشد. (اگری، ۱۳۸۳ش:

(۴۰۰)

دربارهٔ انواع کشمکش در ادبیات داستانی و نمایشی، تقسیم‌بندی‌های گوناگونی وجود دارد. میرصادقی کشمکش را به چهار دسته: جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی تقسیم می‌کند.

منتقدان دیگر، از برخی انواع دیگر کشمکش با عنوان کشمکش درونی، گفتاری، طبیعت،

کشمکش با سرنوشت نام می‌برند. (موسوی، ۱۳۹۲ش: ۳۳۶)

در پرده نخست این نمایشنامه که سخن از خیانت همسر اول شهریار به میان می‌آید، کشمکش جسمانی میان برده سیاهپوست و شهریار رخ می‌دهد و شهریار، برده سیاهپوست را به قتل می‌رساند: «لقد فاجأ یوما امرأته الأولى بین ذراعی عبد خسیس فلم یزد علی أن قتلها و قتلها ثم أقسم أن تكون له فی کل لیلہ عذراء، یستمع بجسدها ما شاء، ثم یدبحها فی الصباح.» (حکیم، ۱۹۸۷م: ۲۱)

در دل این اتفاق، کشمکش درونی برای شهریار رخ می‌دهد. او برای کنار آمدن با بحران خیانت، با کینه‌ای دست و پنجه نرم می‌کند که جز کشتار دوشیزگان درمانی ندارد.

پرده دوم با کشمکش گفتاری میان وزیر و شهرزاد آغاز می‌شود که در آن، وزیر سعی دارد شهرزاد را قانع کند که او عاشق شهریار است و به خاطر این عشق، سعی در نجات دادن شهریار از ورطه آدم‌کشی دارد:

«الوزیر: إنک ایضا تحینیه!»

شهرزاد: أتظنّ هذا؟

الوزیر (فی لهجة جازم): نعم

شهرزاد: ما یجعلک تظنّ أنّی أحبّ شهریار؟

الوزیر (فی شبه مرارة خفیه): وهل یخفی الحبّ!

....

الوزیر: إنک فعلت أكثر من هذا إنک بعثته.» (همان: ۴۴)

اما شهرزاد این موضوع را قبول نمی‌کند و می‌گوید تنها برای نجات جان خویش دست به این کار زده است:

«شهرزاد: ما أبسط عقلک یا قمر! أتحسبني فعلت ما فعلت حبًا للملک؟

الوزیر (فی حدّة هادئة): لمن غیره إذن؟

شهرزاد: لنفسی

الوزیر: لفسک؟ ماذا تعین؟

شهرزاد: عنی أنّی ما فعلت غیر أن احتلّت لأحیا.» (همان: ۵۰)

سرانجام این کشمکش، جایی است که پرده از شخصیت وزیر، قمر، برداشته می‌شود؛ آنچنانکه قمر، شهرزاد را دارای قلبی بزرگ می‌بیند؛ اما شهرزاد به او می‌گوید: «تو خود انسانی هستی که دارای قلب بزرگی هستی و دیگران را در آینه خود می‌بینی»:

«الوزیر: ما أنت إلا قلب کبیر

شهرزاد (باسمة): إنک ترانی فی مرآة نفسک!

الوزیر: إنّی أرى الحقيقة.» (همان: ۵۱)

شهریار پس از آشنایی با شهرزاد دگرگون می‌شود و هنوز بحران خیانت را در درون خود حل نکرده است که به بحران معرفت و دانستن دچار می‌شود:

«شهریار: کنت أقتل لألهو، و الیوم أقتل لأعلم.» (همان: ۵۷)

به هر روی، شهریار توفیق حکیم نمی‌تواند بر بحران‌ها و کشمکش‌هایی که با آن مواجه شده است فائق آید. به همین دلیل عزم سفر می‌کند و اینجاست که با کشمکشی تازه روبرو می‌شود و آن کشمکش با طبیعت؛ یعنی همان مکان است که در نهایت با پیروزی مکان به پایان می‌رسد. (تقوی، ۱۳۸۲ش: ۱۵۷)

«قمر: نحن هانمان فی فضاء لا نهایی له، ضاربان فی قفار لایصادفنا فیها حی، و لا نسمع فی أرجانها غیر صدی أصواتنا الضائعه. أسعید أنت بهذا؟» (الحکیم، ۱۹۸۷م: ۱۰۰)

۴-۱-۳. شگرد شخصیت‌پردازی صریح - نویسندگان

شگرد صریح - نویسندگان؛ به معنای ارائهٔ توصیفی صریح از شخصیت‌ها یا نقشواره‌ها در متن فرعی است. همچنین این شگرد به وسیلهٔ انتخاب اسامی گویا برای شخصیت‌ها، نقشواره‌ها را پیش از نخستین حضور بر روی صحنه تعریف می‌کند. (فیستر، ۱۳۸۷ش: ۲۵۴) در این نمایشنامه، توصیف صریحی در متن فرعی دربارهٔ شخصیت‌ها صورت نگرفته و تنها به زبان بدن و حالات آنها با کلماتی؛ همچون (باسمه، جادا، مازحه، هادئه و...) اشاره شده است.

دربارهٔ اسامی گویا نیز اسم‌هایی؛ همچون «الجلاد»، «السّاحر» و «الجاریه» که از شخصیت‌های کوتاه هستند، نام‌هایی دارند که مستقیماً به شخصیت آنها اشاره می‌کند.

۴-۱-۴. شگرد شخصیت‌پردازی ضمنی - نویسندگان

در شگرد شخصیت‌پردازی ضمنی - نویسندگان دو روش برای شخصیت‌پردازی ارائه می‌شود:

۱- استفاده از نامی برای شخصیت که به صورت تلویحی به ویژگی‌های وی اشاره دارد؛ مانند اسم سعید که علاوه بر اینکه اسم رایجی است، می‌تواند با توجه به معنایش به خوشبخت بودن این شخصیت نیز اشاره داشته باشد.

۲- تأکید بر تباین‌ها و تناظرهای موجود میان یک شخصیت با شخصیت‌های دیگر. (همان: ۲۵۴-)

در نمایشنامه شهرزاد هر دو روش دیده می‌شود. حکیم، با انتخاب نام‌های اسطوره‌ای برای شخصیت‌ها به خوبی از بینامتنیت بهره گرفته است و در آخر با آشنایی‌زدایی کوشیده‌است که به اثر خود تازگی ببخشد.

درباره روش دوم می‌توان گفت؛ وقتی تباین میان شخصیت‌ها (عبد، شهریار، قمر) آشکار می‌شود که هریک از این شخصیت‌ها در برابر شهرزاد قرار می‌گیرند و هریک با شیوه‌ای متضاد با دیگری رفتار می‌کند. عبد شیفته زیبایی جسمانی او می‌شود، شهریار شیفته خرد او می‌گردد و قمر دلباخته قلب بزرگش. هریک از این شخصیت‌ها با حضور نوع متضاد خود در نمایشنامه، پررنگ می‌شوند و شکل می‌گیرند.

نتیجه‌گیری

شخصیت‌های نمایشنامه «شهرزاد» از داستان اسطوره‌ای شهرزاد در هزار و یک شب اقتباس شده‌اند؛ با این تفاوت که حکیم در آن، آشنایی‌زدایی کرده و بیشتر این شخصیت‌ها را به صورت نمادین به کار برده است؛ برای نمونه «شهرزاد»، نماد هستی است که همه او را در آینه ضمیر خویش می‌بینند و کسی حقیقتش را در نمی‌یابد. «شهریار» نماد انسان عقل‌گرایی است که پس از آشنایی با شهرزاد، تشنه معرفت می‌شود؛ اما چون تنها با عقل خود در پی دست‌یابی به حقیقت هستی است، ناکام می‌ماند و در نهایت حیران و سرگشته می‌گردد. شخصیت «قمر»، وزیر شهریار نیز وجهی نمادین دارد. او که تنها با قلب خود در شهرزاد می‌نگرد، در نهایت با شکست مواجه می‌شود و پس از دیدن خیانت شهرزاد، خودکشی می‌کند. «عبد» نیز شیفته زیبایی‌های قهرمان داستان است و در پایان نیز تنها به جسم شهرزاد می‌رسد و پس از روبرو شدن با شهریار او را رها می‌کند.

از نظر گونه‌شناسی، شخصیت‌ها، قهرمان، و نقش‌های مکمل (شهرزاد، شهریار، عبد و قمر) به صورت کروی طراح‌ی و نقش‌های کوچک (جلاد، ساحر) به صورت مسطح خلق شده‌اند. درباره تصور و شگردهای شخصیت‌پردازی، می‌توان گفت که در میان نقشواره‌ها، تصاویر ایستا و همچنین تصاویر پویا وجود دارد و به فراخور شخصیت‌ها در کنار تصور یک بعدی از برخی شخصیت‌ها (جلاد، ساحر) تصور چند بُعدی و رازآلود (شهرزاد) نیز به چشم می‌خورد. علاوه بر این، هر دو تصور باز و بسته در نمایش وجود دارد.

توفیق حکیم، چهار شگرد شخصیت‌پردازی را در «شهرزاد» به کار می‌بندد: نخست، روش صریح-نقشواره‌ای که در آن خلق شخصیت عمدتاً از طریق دیالوگ صورت پذیرفته است؛ دوم، روش ضمنی-نقشواره‌ای که در آن کنش شخصیت‌ها نقد می‌شود و شهرزاد به مثابه «فرستنده»، شهریار به منزله «سوژه» و قمر در نقش «نیروی کمکی» و عبد «نیروی بازدارنده» است و هدف نهایی، شناخت حقیقت هستی

است و کشمکش که خود نوعی کنش در نمایشنامه محسوب می‌شود در اثر نمایشی «شهرزاد» از نوع جسمانی، درونی و گفتاری است؛ سوم، شخصیت‌پردازی صریح - نویسندگان که حکیم بهره زیادی از آن نبرده و تنها به توصیفات اندک از حالات شخصیت‌ها در متن فرعی بسنده نموده است و از برخی اسامی گویا؛ نظیر «الجلاد» و «الساحر» در جهت توصیف شخصیت‌ها استفاده کرده است؛ چهارم، شگرد ضمنی - نویسندگان، که حکیم با انتخاب نامهای اسطوره‌ای برای شخصیت‌ها از بینامتنیت به خوبی بهره گرفته است و با خلق تباین میان شخصیت‌ها (عبد، شهریار و قمر) به آنها شکل داده و آنها را از هم متمایز کرده است.

منابع

کتاب‌های عربی

- بوعزة، محمد. (۲۰۱۰م). *تحليل النص السردی؛ الطبعة الأولى*، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- الحکیم، توفیق. (۱۹۸۷م). *شهرزاد؛ بیروت: دارالکتاب اللبنانی*.
- حمودة، عبدالعزیز. (۱۹۸۸م). *البناء الدرامی؛ عمان: دارالبشیر*.
- عبدالقادر، القط. (۱۹۷۸م). *من فنون الأدب (المسرحیة)؛ بیروت: دارالنهضة العربیة*.
- العشماوی، محمد زکی. (د.ت). *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلیة مقارنة؛ بیروت: دار الكتاب اللبنانی*.
- لاندو. (د.ت). *تاریخ المسرح العربی؛ ترجمة يوسف نور عوض، بیروت: دارالقلم*.
- نجم، محمدیوسف. (۱۹۸۰م). *المسرحیة فی الأدب العربی الحدیث؛ بیروت: دارالنهضة العربیة*.

مقالات عربی

- تقی‌زاده، هدایت‌الله و مشایخی، ستاره. (۱۳۸۹ش). «*دراسة فی المسرح الذهنی وعناصره فی الأدب العربی*»؛ *دانشنامه*، العدد ۷۹، صص ۲۱-۳۹.
- سراج‌الدین، محمد. (۲۰۰۶م). «*فن المسرحیة وسعته فی الأدب العربی*»؛ *دراسات جامعة الاسلامیة شیتاغونغ، المجلد الثالث*.

کتاب‌های فارسی

- آروین، آر. بلکر. (۱۳۸۹ش). *عناصر فیلمنامه‌نویسی؛ ترجمه محمد گذرآبادی*، تهران: انتشارات هرمس.

- آگری، لاجوس. (۱۳۸۳ش). فن نمایشنامه‌نویسی؛ ترجمه مهدی فروغ، تهران: انتشارات نگاه.
- تقوی، رسول. (۱۳۸۲ش). نمایش در ادب معاصر عرب-نمایش عربی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۵ش). فرهنگ متوسط دهخدا؛ جلد دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴ش). انواع ادبی؛ تهران: فردوس.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷ش). نظریه و تحلیل درام؛ ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۹ش). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی؛ ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷ش). عناصر داستانی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳ش). درآمدی به نمایشنامه‌نویسی؛ تهران: انتشارات سمت.

مقالات فارسی

- اسدی، سعید و فرهنگ، فرید. (۱۳۸۸ش). «نشانه‌شناسی نام شخصیت‌های نمایشی در نمایشنامه مرگ فروشنده»؛ نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۹، صص ۱۳-۲۳.
- غلامی، امیر. (بی‌تا). «جایگاه شخصیت در ادبیات و سینما»؛ هفته‌نامه سیروان، شماره ۶۸۳.
- قادری، نصرالله. (۱۳۸۷ش). «شخصیت در نمایشنامه»؛ سوره، دوره سوم، شماره چهارم، صص ۴۸-۵۶.
- _____ (۱۳۸۸ش). «شخصیت در نمایشنامه ۵»؛ سوره، دوره سوم، شماره پنجم، صص ۶۶-۷۱.
- _____ (۱۳۹۰ش). «شخصیت در نمایشنامه»؛ سوره، دوره سوم، شماره ششم، صص ۶۴-۶۹.
- موسوی، سیدکاظم. (۱۳۹۲ش). «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب»؛ نشریه ادب و زبان، سال ۱۶، شماره ۳۴، صص ۳۳۱-۳۵۱.

پایان نامه

- گنجی، کوثر. (۱۳۹۳ش). «بررسی تطبیقی شخصیت و شخصیت پردازی بامداد خمار و شب سراب»؛ پایان نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه کاشان.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره سی دوم، تابستان ۱۳۹۷

الشخصیّة وتقنیات توظيفها في مسرحية شهرزاد لتوفیق الحكيم*

علي نجفي ابوكي، استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
سعيده حسن شاهي، مرشحة للدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

الملخص

إنّ بناء المسرحيّة وشخصياتها عنصران مرتبطان إلى حدٍ كثير حيث ينتهي تغيير أحدهما إلى تغيير الآخر؛ فالشخصيّة تقوم بانتقال الخصائص والملامح الظاهرية التي تفسّر أعمالها ومقدراتها. هذه العمليّة لا تنتهي إلى النتيجة المطلوبة إلا بتوظيف الشخصية والتقنيات المرتبطة بها. على ضوء أهميّة المسألة يتعاطي هذا المقال بمنهج الوصفي- التحليلي دراسة مسرحية شهرزاد كإحدى أهم آثار توفيق الحكيم في حقل المسرحيّات، بناءً على تقديم تعاريف مختلفة في مجال الشخصية وأصول توظيفها. لذلك ركّزنا على معالجة أسماء شخصيات المسرحيّة المعنيّة وأخذنا ندرسها في مجالين مختلفين وأخيراً جعلنا دراسة أشكال توظيفها محوراً أساسياً في دراستنا. بيّنت لنا النتائج أن شخصيات النص تدخل ضمن الإيقونة والرمز اسماً وتحت المعقّد والبسيط نوعاً وجنساً. إنّ توفيق الحكيم اتجه إلى أسلوب صريح ورمزي في توظيفه للشخصيّة واستفاد في هذه العملية من تقنيات الحوار المزدوج، والعمل، والصراع كعناصر رئيسة.

الكلمات الدلّلية: المسرحيّة، الشخصية، تقنيات توظيف الشخصية، توفيق الحكيم، شهرزاد.

تاريخ القبول: ۱۳۹۷/۰۷/۲۱

* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۷/۰۷/۱۸

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني (الكاتب المسؤول): najafi.ivaki@kashanu.ac.ir