پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی- پژوهشی)
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۸)، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۱۶-۹۳

تحلیل ساختاری و مضمونی نمایش‌نامهٔ "آرامسایشگاه" بهمن فرسی

سعید رمشکی،[۱] دکتر جلیل شاکری،[۲] دکتر سهیلا فغفوری[۳]

چکیده

بهمن فرسی یکی از پیش روان نمایش‌نامه‌نویسی و ادبیات نوین، با سبک خاص خود در نمایش‌نامهٔ آرامسایشگاه، با تلفیقی از ساختار نمایش‌نامه‌های کلاسیک و تئاتر پوچی، دست به خلق اثری نو و تجربه‌ای تازه در دوران خود زده است. واژهٔ خودساختهٔ فرسی در عنوان نمایش‌نامه، حقیقت مانندی نمایش‌نامه، دیالوگ‌ها و گفتگوهایی که بیش‌تر شبیه مونولوگ هستند و مهم‌تر از همه مضمون نمایش‌نامه، آرامسایشگاه را به سمتی سوق می‌دهد تا تحول آشفته‌ای را که در جامعه رو به انفجار است زیر ذره‌بین قرار دهد. نویسندگان در پژوهش حاضر برآنند تا الگوی روایی و محتوای مضمونی نمایش‌نامه را مورد نقد و بررسی قرار دهند تا نشان دهند که ساختار نمایش‌نامه از چه مدل و الگویی بهره گرفته است؟ عناصر پیرامتنی و درون‌متنی آن کدامند و گفتگوهای نمایشی از چه ویژگی‌هایی برخوردارند. در ضمن بررسی ساختار نمایش‌نامه به مضمون آن هم می‌پردازند.

کلیدواژه‌ها: نمایش‌نامه، بهمن فرسی، آرامسایشگاه، ساختار و محتوا.

[۱]. دانشجوی کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) saeid.rameshki@yahoo.com
[۲]. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان.
[۳]. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان.

مقدمه

با نگاهی به گذشته ادبیات نمایشی و سیر نمایش‌نامه‌نویسی در ایران درمی‌یابیم که این نوعِ ادبی، سابقهٔ چندانی در ایران ندارد. آن‌چه امروزه آن را به‌عنوان نمایش در معنای واقعی خود و نمایش‌نامه می‌شناسیم درگذشته وجود نداشته است؛ اما می‌توان به نوعی به مراسم‌های مذهبی، جشن‌های ملی، نقالی‌ها، مراسم مغ‌کشی، تعزیه و نمایش تخت حوضی یا عزاداری‌های ملی مثل سوگ سیاوش اشاره کرد که جنبهٔ نمایشی داشته‌اند. انتقال هنر نمایش‌نامه از غرب به ایران به‌یک‌باره صورت نگرفت و مقدمات و زمینه‌چینی‌های بسیاری داشته است «این مقدمات که از مشاهدات عینی و برخوردهای گنگ و گیج‌کننده تا نخستین سیاه‌مشق‌ها و تجربیات علمی را در برمی‌گیرد، حدود یک قرن طول کشیده است» *(ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۷)*. «نمایش به معنای امروزی، نخستین بار از طریق ترجمه‌ها و به‌خصوص ترجمه‌های مولیر مطرح شد. نکته این‌که مترجمان این آثار با تغییر اسامی اشخاص و مکان‌ها به نام‌های ایرانی (و کاربرد تعابیر خاص ایرانی) موضوع را برای خواننده یا تماشاگر ملموس‌تر ساخته‌اند.»[۱] *(سپانلو، ۱۳۶۲: ۲۰۱)*

نخستین نمایش‌نامه‌های مکتوب هم‌چون اولین داستان کوتاه و شعر نو را می‌توان حاصل برخورد با دیدگاه‌های تازه و آشنایی بافرهنگ‌های دیگر دانست؛ در نتیجه اولین نمایش‌نامه‌های ایرانی زمانی نوشته و عرضه می‌شوند که هنوز اولین تماشاخانه‌ها در ایران وجود نداشته است *(امجد، ۱۳۸۷: ۲۰)*. میرزا فتحعلی آخوندزاده را به‌عنوان اولین پیشروی که موضوعات جامعه ایرانی را در قالب نمایش‌نامه مطرح می‌کند می‌شناسیم. در کنار او می‌توان از میرزا آقا تبریزی نام برد که این دو در کنار رشد آزادی‌خواهی یا دیدگاه‌های نوین سیاسی کمک بزرگی به پیشرفت نمایش‌نامه‌نویسی در ایران داشته‌اند. از نویسندگان نوین و معاصر ایرانی هم می‌توان

به علی نصیریان، بهمن فرسی، غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، عباس نعلبندیان، اکبر رادی، بیژن مفید، اسماعیل خلج و... اشاره کرد. در کتاب‌هایی که در زمینه ادبیات معاصر ایران و انواع ادبی به نگارش در آمده است به نوع ادبی نمایش‌نامه چندان توجهی درخور نشده است و گاه به دست فراموشی سپرده‌شده. در این میان نمایش‌نامه‌نویسان پیشرو ایران نیز از این امر استثنا نبوده‌اند.

بهمن فرسی (۱۳۱۲) یکی از پیش روان نمایش‌نامه‌نویسی در ایران است. او یکی از نواندیشان نمایش‌نامه‌نویسی و ادبیات نوین ایران به شمار می‌رود.[۲] فرسی در تبریز به دنیا آمد و پس از انتشار چند مجموعه داستان و فعالیت در زمینهٔ نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی، در سال ۱۳۵۷ به لندن رفت و در آن‌جا با راه‌اندازی "نشرخاک" به کارهای هنری مختلفی ازجمله نمایش‌نامه‌نویسی، فیلم‌سازی، بازیگری[۳] و داستان‌نویسی پرداخت. گلدان، چوب زیر بغل، پله‌های یک نردبان، موش، صدای شکستن، بهار و عروسک، دوضرب در دو مساوی بی‌نهایت، آرامسایشگاه و سبز در سبز ازجمله نمایش‌نامه‌های این نویسنده هستند. در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی به‌نقد و تحلیل ساختاری و محتوایی نمایش "آرامسایشگاه"[۴] بهمن فرسی می‌پردازیم، این نمایش‌نامه در سال ۱۳۵۶ به مدت یک ماه با بازی خسرو شکیبایی (خسرو شهریاری)، علی نصیریان (دکتر توما)، آذر فخر (خوشه)، مهین شهابی (خانوم بزرگ)، محمد مطیع (مرد ماشین)، محبوبه بیات (دختر) روی صحنه رفت.

بیان مسئلهٔ تحقیق

نویسندگان در این پژوهش می‌کوشند تا به دو پرسش اساسی حول محور نمایش‌نامه پاسخ دهند: نمایش‌نامه "آرامسایشگاه" بهمن فرسی از میان ساختارهای موجود در نمایش‌نامه‌نویسی از کدام یک از الگوهای ساختاری و فرم نمایشی

پیروی می‌کند؟ محتوای حاکم بر آن چیست؟ ضمن بررسی ساختار نمایش‌نامه به محتوای حاکم بر آن نیز در میان مؤلفه‌های ساختاری نمایش‌نامه اشاره خواهیم کرد. تحلیل ساختاری روشی است که پژوهش‌گر، پدیده‌ها و مؤلفه‌های گوناگون متن را به‌طور جداگانه و مستقل از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهد، بلکه همواره می‌کوشد هر پدیده را در ارتباط با مجموعهٔ پدیده‌ها بررسی کند. «ساختار نتیجه ارتباط ضروری میان یک کلّ هنری است که موجب یکپارچگی اثر می‌شود» *(میرصادقی، ۶۸: ۱۳۸۳)*. اگر بپذیریم که نمایش‌نامه دارای نوعی فرم و ساختار است و «فرم بر ساخت اثر نظارت دارد. به این معنی که باعث می‌شود اجزای متشکلهٔ اثر به نحوی هنری باهم تلفیق شوند» *(شمیسا، ۳۷۳: ۱۳۸۱)* پس باید نشان دهیم که این ساختار چگونه است؟ و آیا می‌توان بر آن هسته‌ای محوری و مرکزی تصور کرد؟ و روابط معنایی هر یک از اجزای نمایش‌نامه را به‌عنوان واحدهای ساختاری یک نمایش‌نامه با این هستهٔ مرکزی (طرح) و نیز با یکدیگر نشان داد؟ بدین منظور نگارنده ابتدا عنوان متن، شخصیت‌ها، ساختار متن، نقش شخصیت‌ها در ایجاد کنش، چگونگی اعمال داستانی شخصیت‌ها و دیگر عناصر در نمایش‌نامه را تحلیل و بررسی می‌کند و سپس به انطباق الگوهای جامع نمایش‌نامه به لحاظ روایی، شخصیت و کنش‌های داستانی می‌پردازد.

ساختار نمایش‌نامه‌ها به دو دسته اصلی بیرونی و درونی تقسیم می‌شود. «ساختار بیرونی نمایش‌نامه شامل پرده‌های نمایش، صحنه‌ها، وابستگی و تعادل درونی آن‌ها می‌شود و ساختار درونی نیز شامل حوادث و اعمالی است که در نمایش اتفاق می‌افتد» *(کادن، ۱۹۹۹: ۸۷۱)*. ساختار بسیاری از نمایش‌نامه‌های مدرن، شکل بیرونی یکنواخت و مشخصی دارند که این الگوی بیرونی با یک کنش صعودی شروع می‌شود «در این سیر صعودی، گره‌افکنی (تعقید) توأم با انتظار و دلهره

(سوسپانس) (suspense) افزایش می‌یابد، به نقطه اوج و سپس به گره‌گشایی منتهی می‌شود و تقریباً بلافاصله به افت کنش‌ها می‌انجامد.» *(یاری، ۱۳۷۹: ۱۸۵)*

پیشینهٔ تحقیق

درباره چگونگی ساختار درونی و ساخت معنایی نمایش‌نامه‌های بهمن فرسی و آرامسایشگاه تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند هیچ‌گونه پژوهشی انجام نگرفته است؛ اما از فعالیت‌ها و نمونه تحقیق‌ها و پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام‌شده است می‌توان به "تحلیل ساختاری و مضمونی نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی و بهرام بیضایی»[۵] (۱۳۸۴)، «تحلیل ساختاری و مضمونی نمایش‌نامه‌های محمد رحمانیان»[۶] (۱۳۸۹) و «تحلیل ساختاری الگوی روایی نمایش‌نامه‌های "رازها و دروغ‌ها" و "خواب در فنجان" نغمه ثمینی»[۷] (۱۳۹۱) اشاره کرد. پژوهش‌های حاضر هر کدام سعی کرده‌اند تا به شیوه توصیفی-تحلیلی با دستیابی به الگوهای ساختاری و در نهایت ساختار کلی این نمایش‌نامه‌ها نشان دهند که نمایش‌نامه‌های مورد بررسی، از چه الگوی ساختاری و مضمونی پیروی می‌کنند.

بحث و بررسی

الف) عناصر پیرامتنی نمایش‌نامه

عنوان نمایش اولین نشانه برای معرفی موضوع و متن نمایشی است. حتی اگر این عنوان برای خواننده یک نکته از پیش‌پاافتاده و سطحی به نظر برسد بد نیست که مقداری درباره آن تأمل شود. عنوان نمایش‌نامه آرامسایشگاه جدای از این‌که سه نقش "تشخیص اثر"، "اطلاع‌رسانی" و "جلب‌توجه" را به یدک می‌کشد انتظاری را برای خواننده و تماشاگر نمایش ایجاد می‌کند که با مراجعه به متن نمایش باعث رضایت او از اثر می‌شود. واژهٔ خودساختهٔ فرسی در نگاه اول تشابه اسمی و ذهنی

اثر را با مکانی به اسم آسایشگاه برای ذهن خواننده مجسم می‌کند؛ اما در مرحله دوم، با نگاهی دقیق‌تر تضادی که فرسی در این نام‌گذاری برقرار کرده است بلافاصله خود را عیان می‌کند. آسایشگاه مکانی است که عده‌ای در آن‌جا زندگی را به آسایش می‌گذرانند. ولی این معنا در عنوان نمایش‌نامه حالتی برعکس و متضاد به خود می‌گیرد و بار معنایی آن تبدیل می‌شود به‌جایی برای سایش تدریجی و آرام‌آرام انسان‌ها و شخصیت‌های نمایش. درنتیجه خواننده با این فرض روبرو می‌شود که نمایش‌نامه‌ای را خواهد دید یا خواند که درصدد ترسیم فضایی است غیرقابل‌تحمل. آسایشگاهی که به‌جای این‌که محل سکون و آرامشی برای انسان باشد به مکانی برای سایش و فرسودگی تدریجی آن‌ها تبدیل‌شده است.

با مراجعه به متن نمایش و صحنه آغازین آن از وجود شش شخصیت نمایش آگاه می‌شویم، یکی از اولین سؤال‌های ایجادشده در ذهن مخاطب که درصحنه آغازین به وجود می‌آید این است که سرنوشت چه کسی را مشخصاً «می‌خواهیم دنبال کنیم؟ بازی‌گر محوری نمایش‌نامه چه کسی است؟ طرح این سؤال در این نمایش‌نامه دردسرآفرین خواهد بود، چراکه شخصیت‌های فرعی داستان، هیچ‌یک در خدمت هدایت و سمت‌وسو بخشیدن بیننده یا خواننده به‌طرف شخصیت اصلی و محوری نیستند و هر کدام از آن‌ها به موقعیت‌ها و تفکرات خودشان تعلق دارند، چراکه به نظر می‌رسد فرسی در درجه اول قصد پرورش نوعی نمایش‌نامه مضمون‌گرا کرده است و باوجود مضمون خوبی که در نمایش‌نامه وجود دارد باید اذعان کرد که ساختار در درجه دوم قرارگرفته است و پختگی‌های مضمون را ندارد.

از میان ویژگی‌های مربوط به‌نمایش می‌توان به دو ضرورت اصلی آن اشاره کرد: اول دیالوگ یا گفتگو که ماهیت نمایش را تشکیل می‌دهد و در ادامه به آن خواهیم پرداخت و دوم توضیحات یا اشاره‌های صحنه‌ای که کاربردی دوگانه دارند: «هم به هنگام اجرا، راهگشای کارگردان و صحنه پردازند و هم به هنگام مطالعه،

اطلاعاتی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا کنش نمایش را بهتر درک و تجسم کند» *(شاهین، ۱۳۸۶: ۴۶)*. توضیحات نخستین نمایش‌نامه آرامسایشگاه را توضیحات صحنه‌ای در برمی‌گیرد:

«صحنه خالی و روشن است. از لحظه‌ای که درهای سالن بازی، باز می‌شوند بازی‌گران نیز به صحنه بازی پا می‌گذارند و به تمرین حالات و حرکات خود، جور کردن وسایل، یا پرسه زدن تکی و گروهی می‌اندازند. وضعیت‌های نوری بازی نیز وارسی می‌شود ... .» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۵۵۱)*

ب) ساختار نمایش

در یک نگاه کلی می‌توان ساختار را شیوه سازمان‌دهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده یک اثر تلقی کرد. به عبارتی ساختار، گزینش، آرایش و انتخاب بخش‌های یک نمایش است که از رهگذر آن‌ها اثر نمایشی شکل می‌گیرد؛ و متشکل از سه بخش "داستان"، "کنش" و "پیرنگ" است.

ب-۱) داستان

حکایت توالی رویدادهایی را که در جریان نمایش‌نامه رخ می‌دهند نمایان می‌سازد و مجموعه کنش‌ها و اعمالی را در برمی‌گیرد که عامل روایی یک اثر نمایش را تشکیل می‌دهد. «ارسطو حکایت را کنار هم چیدن اعمال انجام‌شده می‌نامد» *(پرونر، ۱۳۸۵: ۵۱)*. برای خواننده‌ای که می‌خواهد اثر را دنبال کند و کارگردانی که آن را برنامه‌ریزی کند؛ تحلیل و دانستن حکایت اولین گام فهم نمایش به‌حساب می‌رود.

فرسی در این نمایش‌نامه فضای آسایشگاهی را به تصویر می‌کشد که در آن دکتر توما، خانوم بزرگ (سرپرستار)، خوشه (همسر بیمار)، برای معالجه خسرو

(بیمار) تمهیداتی اندیشیده‌اند. ظاهر نمایش‌نامه مضمون عادی و اجتماعی فراگیری را نشان می‌دهد؛ اما مراجعه به متن نمایش‌نامه حقایق دیگری را نشان می‌دهد. خسرو یک بیمار روانی است و همه فکر و ذکرش پیدا کردن دسته‌کلید گمشده‌اش است؛ اما به‌نوعی بانفوذ به درون شخصیت‌ها متوجه می‌شویم که همه آن‌ها به‌نوعی درگیر روانی پریشان هستند و نیاز به معالجه دارند. درواقع این فقط خسرو نیست که به دنبال کلید حل مشکلش است، همه شخصیت‌ها هر کدام به‌نوعی کلید زندگی‌شان را گم‌کرده‌اند. دکتر توما که با ذهنی پریشان و مشوش دست‌وپنجه نرم می‌کند همه مشکلات را زاده دروغ در زندگی روزمره می‌داند و کلید حل مشکلات را راستی می‌داند، او به‌نوعی با نگاهی پوچ‌گرایانه همه‌چیز را دروغ می‌داند، در پایان نیز همین راستی راهگشای کار خواهد شد و در یک نتیجه‌گیری غیرمنتظره همه اعمال و رفتار شخصیت‌ها به سمت بهبودی خوشه بازمی‌گردد؛ گویی که آسایشگاه، دکتر توما و خسرو صحنه تئاتری شده‌اند برای بهبودی خوشه.

ب-۲) شخصیت‌ها

ازآن‌جایی‌که ساختار، حاصل و نتیجه تصمیم‌ها و کنش‌هایی است که اشخاص نمایش در شرایط عادی و بحرانی می‌گیرند بنابراین این دو عنصر در نمایش‌نامه، جدایی‌ناپذیرند. ساختار شخصیت را معرفی می‌کند و شخصیت ساختار را می‌سازد؛ اما «ارسطو اولویت را به "طرح" داده است و "کاراکتر" در درجه دوم اهمیت قرارگرفته است» *(قادری، ۱۳۸۸: ۱۱۳)*. نمایشی که شخصیت‌های آن مطلوب و خوب، پرورده شوند جذاب و تماشایی خواهد بود ، بنابراین موفقیت و کشش یک اثر نمایشی در گرو میزان تبحر و توان نویسنده در ترسیم و تصویر شخصیت‌هاست. اگر ساختمان وجودی شخصیت‌ها را به دو نوع ساده و پیچیده تقسیم کنیم باید بگوییم در آرامسایشگاه باشخصیت‌های پیچیده‌ای مواجه هستیم که ابعاد وجودی آن‌ها

ازنظر ویژگی‌های جسمانی، روانی و اجتماعی پیچیده و فراتر از ظاهر آن‌هاست و اعمال و رفتاری غیرقابل‌پیش‌بینی دارند.[۸] توصیف خصوصیات ظاهری و عینی شخصیت‌ها و توصیف خصایص باطنی و درونی شخصیت دو راهکار عمده فرسی برای شناساندن شخصیت‌های نمایش است. به‌عنوان‌مثال از خوشه گرفته که عقده‌های کودکی و جوانی خود را بروز می‌دهد:

«خانم‌بزرگ: تو چرا بدت میآد که من تو رو دخترم صدا کنم؟

خوشه: (خشمگین) چون مادر واقعی من هیچ‌وقت منو این‌طوری صدا نکرده. (مکث) مادر مصنوعی‌یم نمی‌خوام!» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۵۷۰)*

این گریز خوشه از واقعیت به تبعیت از سبک نویسندگان رئالیست به معنای انتقاد از آن‌چه از آن گریزان هستیم به شمار می‌رود. این تنهایی و گریز خوشه در قالب توصیف دکتر، از خوشه بیش‌تر روشن می‌شود:

«دکتر توما: و اما واقعیت اینه که تو تنهایی، تنها مونده‌ای. تو کنار شوهرت تنها بوده‌ای. با مادرت تنها بوده‌ای. با بچه‌ت تنها بوده‌ای.حتی پونزده سال پیش هم که پسر و شوهر نداشتی تنها بوده‌ای؛ و امروز درواقع برای شکستن همین تنهایی، به این تیمارستان پناه آورده‌ای... .» *(همان: ۵۸۹)*

بطن و محتوا دو اصل انتزاعیِ روند خلاقانه، برای بنا کردن شخصیت به شمار می‌روند *(فیلد، ۱۳۸۹: ۴۳)*. خود دکتر توما که به‌نوعی تحصیل‌کرده فرنگ و فرد روشنفکر نمایش‌نامه به شمار می‌آید با ذهنی پوچ‌نگر و شکاک به همه‌چیز، مواجه است و زندگی و علم خود را تحمیل‌شده می‌داند:

«دکتر توما: علم و تجربه من به من تحمیل‌شده. زندگی بی مرد تو به تو تحمیل‌شده. مرد خوشه به خوشه تحمیل‌شده. خود خوشه به خسرو تحمیل‌شده. نود درصد بچه‌های زمین به پدر و مادراشون تحمیل شده‌ان. من نوع علم و تجربه خودمو محکوم می‌کنم...» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۶۲۱)* و در نهایت خسرو که در ظاهر به نظر

می‌رسد داستان حول محور شخصیت او می‌چرخد، بیش‌ترین نقش را باید در نمایش‌نامه ایفا کند اما بطن نمایش‌نامه این گفته را تأیید نمی‌کند. نقش او بسیار ناچیز است. نمایش‌نامه بیش‌تر به گفتگوهای بین دکتر توما با خانوم بزرگ و خوشه پرداخته است که موضوع این گفتگوها هم در بسیاری از موارد راجع به مشکلات و درگیری‌های ذهنی همین سه نفر است نه خسرو. خسرو در کل نمایش‌نامه یک‌بار درصحنه‌های آغازین یک‌بار در میان داستان و بار دیگر در پایان داستان ظاهر می‌شود؛ اما تصویر اولیه از خسرو به نظر می‌رسد بااین‌که بدون دیالوگ به اجرا درآمده بسیار به‌جا و به‌موقع است. اصولاً در بسیاری از کارهای فرسی، ازجمله آرامسایشگاه آن چیزی که مهم است و روح مطلب را شامل می‌شود در توضیح صحنه‌ها است:

«در دهانهٔ این خانه خسرو با وضعیتی سرداروار، دست‌ها به کمر، گردن شق، چانه تیرکشیده به یکسو، نگاه جامد، ایستاده است. چند برگ خشک آفتاب سوخته در فضای صحنه پیدا می‌شوند و رقصان به زمین می‌نشینند. همراه با سقوط برگ‌ها چراغ خانه خسرو در داربست خاموش می‌شود.» *(همان: ۵۵۵)*

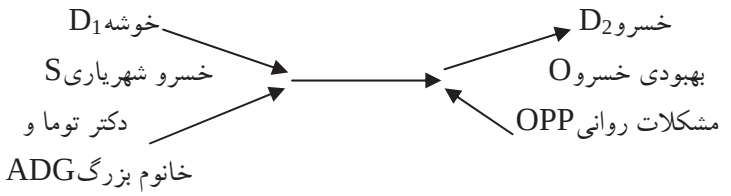
همان‌طور که مشاهده می‌شود انسان اثر فرسی از یک بیماری کشنده رنج می‌برد. این انسان در آرامسایشگاه و بسیاری از آثار دیگر او، روشنفکرانی تباه‌شده هستند که با ساختارهای جامعه سر عناد دارند.[۹]

ب-۳) کنش

کنش مبارزه‌ای نمایشی بین شخصیت‌های نمایش‌نامه با یکدیگر یا عواملی درونی و بیرونی است که از تقابل نیروهای مخالف به وجود می‌آید و شخصیت‌های نمایش را با موقعیت‌های گوناگون مواجه می‌سازد. نظریه‌پردازان مکتب ساختارگرایی الگوهای کنشی متفاوتی را برای داستان، نمایش‌نامه و... پایه‌ریزی

کرده‌اند که هرکدام به‌نوعی به ارتباط کاراکتر و کنش پرداخته‌اند؛[۱۰] اما نویسندگان معتقدند که از میان الگوهای ساختاری مطرح‌شده، از مدل گریماس با عنوان "الگوی گریما" به‌خوبی می‌توان در این نمایش‌نامه بهره گرفت و نقش کنش و کنش‌گرها را موردبررسی قرارداد. «روشن است که در این‌جا با حوادث در سطح حوادث سروکار داریم نه در سطح پیرنگ.» *(اشمیتس، ۱۳۸۹: ۶۸)*

این مدل اعتقاد دارد که عناصر و کنش‌های خاصی در نمایش‌نامه وجود دارد که دائماً در آن تکرار می‌شوند یا به عبارتی «در ساختمان یک درام شش نیرو یا عنصر وجود دارد» *(قادری، ۱۳۸۸: ۱۹۹)*. از این مدل به‌خوبی می‌توان در نمایش‌نامه بهره گرفت و به‌وسیله آن نقش کنش و کاراکتر را موردبررسی قرارداد *(همان: ۱۹۸)*. الگوی گریماس نقش شخصیت‌ها را در ساختار نمایشی به‌خوبی تبیین می‌کند. فرستنده (D_1) / گیرنده (D_2)–سوژه (S) / هدف (O) و یاری‌دهنده (ADG)/ نیروهای بازدارنده (OPP) سه گروه مهم این نظریه را تشکیل می‌دهند. شش عنصر نمایش‌نامه آرامسایشگاه را می‌توان در نمودار زیر مشاهده نمود:



ب-۴) پیرنگ

عوامل و وقایعی که بانظم و ترتیب خاصی در نمایش‌نامه، خود را در معرض ظهور قرار می‌دهند تا ساختار بیرونی نمایش‌نامه را تشکیل دهند بخش دسیسه یا پیرنگ نمایش‌نامه را تشکیل می‌دهند. «طرح و توطئه، ترتیب منظم و سببی حوادث "تراژدی" و یا "قصه" است» *(براهنی، ۱۳۶۲: ۲۱۰)*. ساختمان و استخوان‌بندی اصلی یک نمایش‌نامه را طرح آن تشکیل می‌دهد که الگو، نقشه و شکلی از حوادث را

طبق منطقی خاص پی‌ریزی می‌کند. پیرنگ، داستان، افسانه، مضمون از دیگر تعابیر و اصطلاحات معادل طرح است که در زبان فارسی به کار می‌رود. «طرح و توطئه» نیز ترجمه دیگر طرح است.

به‌طورکلی طرح را می‌توان اسکلت یک نمایش‌نامه دانست که نویسنده با استفاده از رویدادهای نمایش‌نامه به آن جان می‌دهد تا به نتیجه موردنظر و مطلوب خود برسد. حوادث داستانی باید دارای علت و انگیزه بوده و به نتیجه منطقی منجر شوند.[۱۱] «پیرنگ در اصطلاح عرف برای نشان دادن شرحی متوالی از وقایع نمایش‌نامه (داستان) که تا جای ممکن از معنای آن وقایع منتزع شده باشد به کار می‌رود» *(داوسن، ۱۳۷۷: ۱۲۷)*. به عبارتی نویسنده در نمایش‌نامه با روایت خود که شامل «زنجیره‌ای از رویدادها که رابطه علت و معلولی دارند و در زمان و مکان رخ می‌دهند» *(بردول و تامپسون، ۱۹۹۷: ۹۰)* پیرنگی منطقی و قابل‌قبول تشکیل می‌دهد. در طرح آرامسایشگاه علی‌رغم پاره‌ای کاستی‌ها، نظم و ترتیب خاصی حاکم است. وقایع و اتفاقاتی که در قالب گفتگو می‌آیند گسترش پیدا می‌کنند و به‌تدریج به شخصیت‌های نمایش هویت می‌بخشند .در این نمایش‌نامه وقایع فرعی نقش چندانی ندارند و بر روایت کردن واقعه اصلی تمرکز شده است. پیرنگ داستان طبق هنجار معمول پیش می‌رود. آغاز، میانه و فرجام دارد و از هم قابل‌تفکیک هستند؛ اما همان‌طور که در قبل اشاره شد تمرکز نمایش بر محتوا بیش‌تر است تا طرح، چراکه درام اجتماعی آرامسایشگاه دو مشخصه اصلی دارد: شناسایی یک بیماری اجتماعی و درام‌پردازی برای تبیین، معرفی و درمان آن.

ب-۴-۱) کشمکش

در ادبیات داستانی و نمایشی، کشمش را تقابل دو نیرو یا دو شخصیت می‌دانند که به صورت‌های جسمانی، ذهنی، عاطفی، اخلاقی و ... ظاهر می‌شوند. هنگامی که

شخصیت محوری داستان برای دستیابی به هدفی خاص با نیرو یا نیروهای مخالفی درگیر می‌شود ستیز حاصل از این درگیری منجر به کشمکشی می‌شود که سیر حوادث داستان را به سوی هیجان، اضطراب، بحران و نقطهٔ اوج سوق می‌دهد. کشمکش آدمی بر ضد طبیعت، آدمی بر ضد سرنوشت، آدمی بر ضد خود، آدمی بر ضد آدمی و آدمی بر ضد جامعه را می‌توان از انواع این کشمکش‌ها دانست.

از آغاز نمایش‌نامه مشخص است که طرح درمان خسرو، حضور خوشه در آسایشگاه و اختلاف‌نظرهای او با دکتر و مادربزرگ و اختلاف‌نظرهای دکتر و مادربزگ زمینه‌ساز کشمکش‌هایی بین آن‌ها خواهد شد؛ اما در اواسط نمایش‌نامه ما با کشمکش ساکنی رو به رو هستیم که گاهی خسته‌کننده و کسالت بار هم می‌شود چرا که شخصیت‌ها حالتی پایدار و به نوعی ساکن به خود گرفته‌اند و شخصیت محوری داستان هم نیروی لازم را برای رسیدن به هدف ندارد. همین ساختار نمایش در مسیر طولی نمایش به خوبی تبیین کننده‌ی سرگردانی و القای پوچی و بیهودگی شخصیت‌هاست. فرسی مخاطب را نیز بدین وسیله بدین مفهوم سوق می‌دهد . کشمکش‌های موجود در داستان هم نوعی کشمکش‌های لفظی هستند که فقط میان سه شخصیت دکتر توما، خوشه و خانوم بزرگ روی می‌دهند:

«خوشه: (با فریاد) شما هم درست مثل اون سرپرستار اُمّل‌تون فکر می‌کنین

دکتر توما: (با فریاد) شما نباید فراموش کنید که در واقع مثل یه عضو اداری این آسایشگاه دارید این‌جا زندگی می‌کنید؛ و من، البته فعلاً، به این کاری ندارم که چه نفوذی باعث شده به زنِ یک بیمار، چنین امکانی داده بشه. به هر حال امروز من این‌جا مدیریت می‌کنم؛ و این سروصدای خارج از قاعده رو ...

خوشه: بهتر بود شما با این ذهن جنایی شکاکی که دارین تو ادارهٔ آگاهی مدیریت می‌کردین.

دکتر توما: شما از حد خودتون خانم... .» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۵۸۰)*

گاهی این کشمکش‌ها درونی می‌شوند و شخصیت‌ها با افکار و ذهنیاتی که درگیر آن هستند به چالش برخورد می‌کنند، همان‌طور که اشاره شد نمایش‌نامه به فکر اشاعه و گسترش یک موضوع اصلی است: پوچی؛ به همین دلیل زبان کشمکش‌ها، زبان شاعرانه و پخته‌ای است و واژه‌ها زیبا کنار هم چیده شده‌اند:

«دکتر توما: من همیشه همین بوده‌م (مکث) شاید اصلاً من برای معالجهٔ خودم رفتم روانپزشکی خوندم.(مکث. پس از نگاهی به خانوم بزرگ) ولی ظاهراً برای خودم نتونسته‌م کاری بکنم، نه؟» *(همان: ۶۱۸)*

ب-۴-۲) بحران

نمایش‌نامه‌های کلاسیکی که روابط و پیرنگ آنها بر پایهٔ علت و معلولی بنا نهاده شده باشد کشمکش را به نقطه‌ای می‌رسانند که شخصیت محوری و قهرمان نمایش یا شخصیت‌های دیگر نمایش را مجبور به انتخاب و تصمیم‌گیری کنند. این جریان انتقال، از مرحلهٔ کشمکش و رسیدن به اوج هیجان و غافلگیری نمایش‌نامه را، بحران می‌نامند. این عنصر نمایشی که ضرورت و نیاز بی‌درنگ به دگرگونی رویدادها یا تحول شخصیت‌ها را به همراه دارد به وقایع نمایش شدت می‌دهد و با ایجاد کشمکش‌های عاطفی هیجان را بالا می‌برد:

دکتر توما در ادامهٔ کار درمان، روش معالجهٔ خسرو را نمی‌پذیرد و سعی دارد این روش را که تنها روش معالجهٔ خسرو تشخیص داده شده را از بین ببرد چرا که او این روش را زادهٔ یک دروغ می‌داند که نتیجه مثبت کوتاه مدت آن در مقابل ضررهای بعد از آن بسیار ناچیز است:

«دکتر توما: ... من خیال ندارم یه مشت بیمار روانی رو تبدیل به یک مشت معتاد بکنم و بفرستم توی اجتماع! نه! خواهش می‌کنم! یه جوری ساکتش کنید... .» *(همان: ۵۸۵)*

دکتر توما طرح درمان خسرو را شعبده‌بازی و دروغی بیش نمی‌داند و علمی را که زادهٔ دروغ باشد علم نمی‌داند و حمایت نکردن از دروغ را دلیل اصلی قطع روش درمان می‌داند. ولی در راستای القای مضمونی که نویسنده بدان می‌اندیشد در حقیقت شعار و حرکات شخصیت‌ها بی‌معنی نیست، بلکه جلوه‌ای از همان دروغ‌ها و پوچی‌های بیحدی است که بدان دل‌خوشیم و دکتر توما و رفتارش بیان اعتراض بر دروغ است:

«خانوم بزرگ: نقشهٔ شما برای معالجهٔ شوهر خوشه هر جوری که حساب کنین درست بوده و به نتیجه رسیده.

دکتر توما: ولی طرح درمانی من فقط یه دروغ بوده. ادامه دادن به این شعبده‌بازی یعنی ایمان داشتن به دروغ؛ یعنی حمایت از دروغ! علمی که پی‌اش روی دروغ گذاشته بشه علم نیست.» *(همان: ۶۲۲)*

پوچی که در کار فرسی وجود دارد و در بخش بحران خود را بیش‌تر نمایان می‌سازد قبل از هر چیز پوچی در مضمون نمایشنامه است:

«خانوم بزرگ: من نه دکتر، خود شما، ما، ما معالجه‌اش نخواستیم بکنیم. کردیم!

دکتر توما: با چی؟ اما با چی؟

خانوم بزرگ: با همین کلیدا، با علم شما دکتر!

دکتر توما: یعنی باز هم دروغ! اصلاً فرض کنیم که مریض ما به کل شفا پیدا می‌کنه و از این‌جا میره بیرون. دقت کن خانوم بزرگ! من نگفتم خوب شد یا معالجه شد. گفتم شفا پیدا کرد. (مکث، در خود) دین- جادو - علم، پیش از دین جادو درمان می‌کرد. بعد دین شفا داد. حالا هم علم فی الواقع شفا میده... .» *(همان: ۶۲۴)*

ب-۴-۳) حالت تعلیق

حالت تعلیق یا هول و ولا کیفیتی است که نوعی هیجان، اضطراب، دلهره و وحشت را در بیننده ایجاد می‌کند. در ادبیات نمایشی در واقع همان شور و هیجان خواننده و تماشاگر است که از بطن اثر برای او ایجاد می‌شود. تنها عنصری که خواننده را وا می‌دارد به پیگیری رویداد ادامه دهد تا زمانی که به نتیجهٔ آن پی ببرد. در واقع انگیزش نیروی انتظار و هول و ولا در مخاطب یکی از عوامل موفقیت نمایش‌نامه‌ها به شمار می‌رود.[۱۲]

یک ابزار ساده برای ایجاد تنش دراماتیک غافلگیری است یعنی وارد کردن ناگهانی عنصری جدید به درون موقعیتی جا افتاده به گونه‌ای که به سرعت آن را دگرگون کند *(داوسن، ۱۳۷۷: ۴۹)*. مثل ظاهر شدن ناگهانی واقعیتی، رازی سر به مهر یا موقعیت غیر عادی که مخاطب را از آگاهی نسبت به آن باز داشته و او را کنجکاو برای نتیجه و توضیح آن نگه می‌دارد:

«خانوم بزرگ: راستش، من دقیقا نمیدونم هدف شما چیه؟

دکتر توما: میدونین چرا نمیدونین؟

خانوم بزرگ: شاید برا این که شما خودتون هم الان نمیدونین هدفتون چیه.

دکتر توما: نه بازم حرفمون یه کمی بسته شد. دلیلش اینه که اون هدفی رو که شما تو ذهنتون برای من فرض کرده‌اید در واقع هدف من نیست. اون خیلی آسونه. هدف باید چیز سختی باشه. خیلی سخت! خانوم! من رختخواب خودمو تنها به این دلیل کنج این تیمارستان پهن نکرده‌م تا بتونم آسوده‌تر ....

خنده‌یی بی صدا و دراز ناگهان دکتر را

به خود می‌پیچاند. خانوم بزرگ هاج و واج

دکتر را ورانداز می‌کند. دکتر آرام می‌گیرد.» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۶۲۸)*

ب-۴-۴) گره‌گشایی

لحظهٔ فاجعه بار نمایش‌نامه، هنگامی که قهرمان نمایشی پس از طی کردن موانع و عبور از کشمکش‌های گوناگون به سطحی بالا صعود می‌کند و در یک تغییر جهت از نقطهٔ اوج، نمایش را به سمت سراشیبی نتیجه، هدایت می‌کند را گره‌گشایی نمایش می‌نامند. در آرامسایشگاه از نظر زمانی، گره‌گشایی سهم بسیار کوتاهی را نسبت به دیگر عناصر ساختاری نمایش‌نامه به خود اختصاص داده است و کوتاهی زمان گره‌گشایی یکی از عوامل تأثیرگذاری نمایش‌نامه به حساب می‌آید:

«دکتر توما: ... خوب گوشاتو واز کن خانم! اون بچه‌یی که الان داره اون سر دنیا قهر و حسادت و نفرین تو رو نوش جون می‌کنه، اون بچه بچهٔ تو نیست! تو بچهٔ خودتو تف کرده‌ای توی یه جغرافیای دیگه. تو یه شبانه‌روزی گرون قیمت زندونیش کرده‌ای که بتونی به تئاتر مادر فداکار خودت هیجان بیش‌تری بدی. تو تو تو! بچهٔ من بچهٔ من بچهٔ من!» *(همان: ۶۳۸)*

دکتر توما علت همهٔ مشکلات روانی خوشه و خسرو را کلید گم شده "صداقت و حقیقت" می‌داند نه بچه. بچه و مهر مادری نیز یکی از دروغهایی است که شخصیت‌ها خود را در پشت آن پنهان کرده‌اند:

«دکتر توما: ... تو فقط به فکر خودت هستی. همیشه هم به فکر خودت بوده‌ای. اَه! این خیمه‌شب‌بازی جلف گندیدهٔ مهر مادری! دروغه! (فریاد می‌زند) دروغ! بچه بچه بچه! (روزنامه‌یی را که در دست دارد با غیظ تکه‌تکه می‌کند و به هوا می‌ریزد)، بگیر بگیر بگیر! این بچهٔ توئه! ...

دکتر سکوت می‌کند، به گوشه‌یی می‌رود و می‌کوشد آرام بگیرد. خسرو آرام از تخت پایین می‌آید تکه‌های روزنامه را از زمین جمع و در دستش توپ می‌کند. بعد توپ روزنامه را برای خوشه می‌برد و به او می‌دهد و ناگهان کشیده‌یی می‌خواباند

توی گوش خوشه. دو مرد سفیدپوش می‌خواهند به سوی خسرو بروند... .» *(همان: ۶۳۹)*

ب-۴-۵) نتیجه و فرود

نتیجه یا فرود نمایش نوعی آگاهی و روشن شدن فضای مبهم و تاریک نمایش‌نامه به حساب می‌آید که در این مرحله وضعیت و سرنوشت شخصیت‌ها روشن می‌شود؛ اما پیرنگ نمایش‌نامه آرامسایشگاه دارای یک نتیجهٔ غیرمنتظره است. نمایشنامهٔ دو پرده‌ای به همان اندازه که در به تصویر کشیدن بعد روانی شخصیت‌ها، ایجاد کنش‌ها، تعلیق و رخدادهای منطقی و ساختار منطقی و عقلانی موفق بوده است به همان اندازه در نتیجه‌گیری داستان ناموفق عمل می‌کند، همان‌طور که مشاهده شد تمام دیالوگ‌ها و رفتارهای خسرو و دکتر، تئاتری است برای خوشه تا او را متوجه رفتار اشتباهش در قبال پسرش بکنند کاری که در آغاز نمایش هم می‌توان انجام داد. اشکال کار در آن است که این تغییر جهت ناگهانی نمایش‌نامه برای ایجاد تحول در خوشه بیش‌تر در قالب حرفهای دکتر توما دنبال می‌شود تا عمل و کنش خسرو.:

«خسرو: ... (خسرو به سمت دکتر توما می‌رود. مردان سفید پوش آرام به دنبال او می‌روند. خسرو کنار دکتر می‌ایستد) بازی من تموم شد دکتر. ممکنه کلید در خونهٔ منو بهم لطف کنین؟

دکتر رو به خسرو بر می‌گردد. همه در تعجب‌اند. لحظه‌یی صدا و حرکتی نیست. خوشه حواس‌باخته و دیگرگون شده می‌آید کنار دکتر و خسرو، دسته کلیدش را در هوا نگه می‌دارد، لحظه‌یی دراز آن را تکان می‌دهد بعد رهایش می‌کند. خسرو در حین سقوط دسته کلید را در هوا نگه می‌دارد و راه می‌افتد سمت پله‌ها. خوشه به

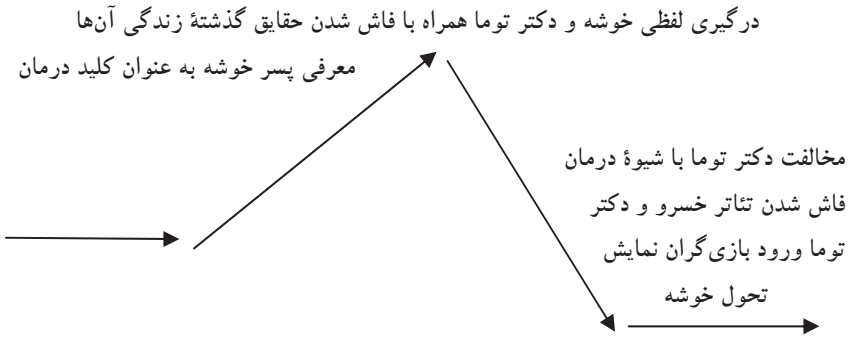
سوی نرده‌ها می‌دود. دستش را آرام با توپ روزنامه از لای نرده‌ها به خیابان دراز می‌کند.» *(همان: ۶۳۹-۶۴۰)*

به نظر می‌رسد در این بخش فرسی منطبق با نمایش‌نامه‌های ابزورد[۱۳] عمل کرده است. همان‌طور که مشاهده شد نمایش‌نامه بیش‌تر از این‌که به دنبال داستان‌گویی و به تصویر کشیدن شخصیت اصلی داستان باشد تا نتیجه‌ای در بر داشته باشد بیش‌تر سعی دارد با ترکیبی از نمایش‌نامه‌های کلاسیک و تئاتر پوچی طرحی از یک تصویر شاعرانه ارائه دهد. البته ذکر این نکته خالی از لطف نیست که ناهنجاری‌های اجتماعی و یا نوعی یأس و ناامیدی در بین برخی روشنفکران و اندیشمندان دورهٔ نویسنده بوده است و در واقع شخصیت‌های نمایش‌نامه نماد و سمبولی از افراد جامعه، دکتر توما نمادی از روشن‌فکران جامعه و محیط آسایشگاه نمادی از جامعهٔ نویسنده است.

پ) هرم فریتاگ

یکی از معمول‌ترین و رایج‌ترین ساختارهای علی و معلولی[۱۴] "هرم فریتاگ" (Freytag Pyramid) است که توسط رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس منتقد آلمانی گوستاو فریتاگ (Gustav Freytag) در کتاب «فن نمایش‌نامه‌نویسی» خود به آن پرداخته و مطرح کرده است. فریتاگ ساختار نمایش‌نامه را بر حسب اوج‌گیری و فرود رویدادهای داستان توصیف می‌کند.[۱۵]

«فریتاگ آغاز طرح را از "الف تا مقدمه" شروع کرده و سپس به "الف" لحظه انگیزش می‌رسد که پس از مقدمه، سرچشمهٔ عمل است. آنگاه وارد مرحلهٔ عمل فزاینده شده و سپس در قله هرم به اوج می‌رسد. بعد از آن قوس نزولی شروع می‌شود که در آن دو عنصر دیده می‌شود. یکی عمل کاهنده و دیگری نتیجه است که برابر مقدمه قرار می‌گیرد.»[۱۶] *(قادری، ۱۳۸۸: ۵۳)*



ت) زبان گفتگوها

«روش سخن گفتن در روایت را به طور خلاصه زبان می‌گویند. زبان ممکن است مستقیماً متعلق به نویسنده باشد یا راوی انتخابی او» *(مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۲)*. گفتگوی شخصیت‌ها در این نمایش‌نامه عادی و طبیعی به نظر می‌رسد و می‌توان گفت که در عین سادگی و روانی به گونه‌ای، موثر واقع شده‌اند. این شیوهٔ گفتگو ساختار خطی داستان را رو به جلو می‌برد و مخاطب را در جریان روند منظم ماجرا قرار می‌دهد. روابط، ذهنیات، اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌ها از طریق این گفتگوها به مخاطب ارائه داده شده است. در مواقعی دیالوگ‌ها به سمت بی‌ربط‌گویی می‌روند؛ اما در سطحی دیگر، فرسی به زبان رنگ و جلای روشنفکرانه می‌دهد. ظاهری بی‌معنا اما با معنایی عمیق:

«شش بازی‌گر، به ترتیب و بسته به جنسیت، یکی زن یکی مرد، پشت سر هم به صحنه میآیند و اعداد ۲۰-۳۲-۲۹-۲۷-۲۲ و ۲۵ را فریاد می‌زنند. سپس هر هفت بازی‌گر با هم نفس عمیق می‌کشند و با سر و صدا نفسها را از سینه‌ها بیرون می‌دهند.» *(فرسی، ۱۳۸۵: ۵۲۲)*

به گفتهٔ فرسی اگر به اعداد دو رقمی که بازی‌گران فریاد می‌زنند رقم ۱۳۰۰ افزوده شود تاریخ رویدادهای مهمی را در تاریخ کشورمان خواهیم یافت که از کودتای حوت ۱۲۹۹ آغاز و به کودتای ۲۸ مرداد ختم می‌شوند.

نتیجه

رامسایشگاه نوعی نمایش‌نامه نظریه‌پرداز است که مشکلات اجتماعی بخشی از جامعه در آن در معرض نمایش گذاشته می‌شود. نمایش‌نامهٔ فرسی اگر هم دارای کاستی‌ها و ضعف‌های تکنیکی و ساختاری باشد از این منظر که وی یکی از پیشروان و آغازکنندگان این سبک نمایشی است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. عنوان نمایش‌نامه به گونه‌ای انتخاب شده است که مخاطب را به پیگیری داستان علاقه‌مند می‌کند. حقیقت مانندی نمایش‌نامه هم از دیگر نکات جالب توجه است. موضوع مورد بحث نمایش، فضای آسایشگاه و شخصیت‌ها به گونه‌ای ساخته و پرداخته شده‌اند که مخاطب را متقاعد می‌کند مضمون نمایش‌نامه از بطن جامعه بیرون کشیده شده است و نوعی اقتباس از حقیقتی انکارناپذیر در جامعه است.

حکایت در آرامسایشگاه موقعیت‌های متضادی را به نمایش می‌گذارد که هر کدام وضع جداگانه و بخصوصی دارند، در این‌جا خوش‌بینی، بدبینی، آرمان‌گرایی با هم ترکیب شده‌اند و داستان هم‌زمان چند دیدگاه مختلف را به تصویر می‌کشد. آرامسایشگاه نه بر قواعد نمایش‌نامه‌های کلاسیک استوار است و نه بر قواعد تئاتر پوچی. ترکیبی است آشفته از هر دوی این‌ها. نوع مبارزه‌ها در این نمایش‌نامه بیش‌تر فکری است تا عملی، در قالب اصطلاحات روشن‌فکرانه. بیش‌ترین نکته‌ای که در کارهای فرسی و آرامسایشگاه حس می‌شود این است که همهٔ واژه‌ها منتظر کشف معنایی ورای معنای ظاهری خود هستند که در پس کلمات پنهان شده‌اند. شخصیت‌ها از انسان‌های عادی انتخاب شده‌اند که قابل پذیرش در جامعه هستند و

در نهایت آرامسایشگاه از فاجعه‌ای سخن می‌گوید که با واقعیت‌های زندگی زمان نویسنده و حال حاضر انسان‌ها ارتباط تنگاتنگی دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مثل ترجمه‌ای که محمد طاهر میرزا از نمایش «عروس اجباری» مولیر به نام «عروسی جناب میرزا» کرده است.
۲. حسن شیروانی (از نویسندگان مجلهٔ خروس جنگی) و عباس نعلبندیان از جمله نویسندگان پیشرو و پیرو بهمن فرسی به شمار می‌روند.
۳. فرسی تجربهٔ بازی‌گری در فیلم «پستچی» داریوش مهرجویی، در کنار بازی‌گرانی چون عزت الله انتظامی، علی نصیریان، احمد رضا احمدی و ... را دارد.
۴. نمایش "آرامسایشگاه" به کارگردانی بهمن فرسی در سال ۱۳۵۶ در تالار سنگلج روی صحنه رفت.
۵. مریم شریف نسب، رسالهٔ دکترا، با راهنمایی دکتر پورنامداریان.
۶. ندا کاظمی نوایی، رسالهٔ کارشناسی ارشد، با راهنمایی دکتر سیروس شمیسا.
۷. مرضیه آتشی‌پور. فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۶.
۸. . این نوع شخصیت‌ها در نمایش‌نامه با نوعی جریان سیال ذهن همراهند. یعنی افکار و تداعی‌های ذهنی ناهمگون دارند. شیوهٔ روایت گسسته می‌شود و جریان داستان و روایت از طریق تداعی‌های ذهنی شخصیت‌های نمایش پیش می‌رود.
۹. می‌توان این ناامیدی را حاصل سرشکستگی نویسندگان دوران نویسنده دانست که در قالب تئاتر پوچی ظاهر شده است.
۱۰. اولین بار ارسطو به ارتباط کنش‌گر و کنش و ارتباط آنها با یکدیگر اشاره کرده است.
۱۱. به عبارتی اگر نتیجه داستان یا نمایش‌نامه غیرمنطقی باشد ناشی از نقص پیرنگ است.
۱۲.از نمونه‌های بارز این عنصر را می‌توان در قصه‌های هزار و یک شب مشاهده نمود.
۱۳. ابزوردیسم، مکتب تئاتری (اروپایی و آمریکایی) حاصل ناامیدی انسان در دوره پس از جنگ جهانی دوم (دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی) است. نمایش‌های این مکتب به بیان هستی بی‌معنی و کوشش‌های بیهوده انسان می‌پردازد
۱۴. ساختار علی و معلولی، ساختار مدور، ساخت ایستا و در آخر ساخت تک پرده‌ای در این تقسیم بندی قرار می‌گیرند.
۱۵. این الگو با این‌که برای همهٔ نمایش‌نامه‌ها مناسب و قابل اجرا نیست اما کاربردی گسترده دارد.
۱۶. قائل شدن زمان مساوی برای هر کدام از پنج عنصر، پاسخگو نبودن در مورد تمامی آثار از جمله ایراداتی است که بر این مدل وارد شده است.

منابع

۱. اشمیتس، توماس (۱۳۸۹). **درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک**. ترجمهٔ حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج. انتشارات دانشگاه تبریز.
۲. اگری، لاجوس (۱۳۸۳). **فن نمایش‌نامه‌نویسی**. ترجمهٔ مهدی فروغ. تهران: نگاه.
۳. امجد، حمید (۱۳۸۷). **تئاتر قرن سیزدهم**. چ ۳. تهران: نیلا.
۴. براهنی، رضا (۱۳۶۲). **قصه‌نویسی**. چ ۳. تهران: نو.

۵. پرونر، میشل (۱۳۸۵). **تحلیل متون نمایشی**. ترجمهٔ شهناز شاهین. تهران: قطره.
۶. داوسن، س، و (۱۳۷۷). **درام**. ترجمهٔ فیروز مهاجر. تهران: مرکز.
۷. سپانلو، محمد علی (۱۳۶۲). **نویسندگان پیشرو ایران**. تهران: فاروس ایران.
۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **نقد ادبی**. چاپ سوم. تهران: فردوس.
۹. فرسی، بهمن (۱۳۸۵). **هشت به‌علاوهٔ یک (مجموعه نمایش‌نامه‌ها)**. تهران: قطره.
۱۰. فیلد، سید (۱۳۸۹). **چگونه فیلمنامه بنویسیم**. ترجمهٔ عباس اکبری. چ۶. تهران: نیلوفر.
۱۱. قادری، نصرالله (۱۳۸۸). **آناتومی ساختار درام**. چ ۳. تهران: کتاب نیستان.
۱۲. مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
۱۳. ملکپور، جمشید (۱۳۶۳). **ادبیات نمایشی ایران**. ج ۱. تهران: توس.
۱۴. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). **جهان داستان غرب**. تهران: اشاره.
۱۵. یاری، منوچهر (۱۳۷۹). **ساختارشناسی نمایش ایرانی**. تهران: حوزهٔ هنری.

16. A dictionary of literary terms and literary theory, Cuddon, J, A.(1999). penguin.
17. Bordwell, David, kristian, Thompson. (1997). Film art: An introduction, Reading, Mass: Addison-Wesley.

ب) مقاله:

۱۸. شاهین، شهناز (۱۳۸۶). "**بررسی یک نمایش‌نامهٔ معاصر ایرانی با رویکرد اصول سبک شناختی نمایش‌نامه‌نویسی غرب**". در پژوهش زبان‌های خارجی. ش ۳۸. صص ۵۶-۴۳.