معمولاً مهمترین کردارهای زندگی، دراماتیک است

معرفی کتاب «نکته‌هایی در باب نمایشنامه‌نویسی و نمایش»

تألیف منصور کریمیان

محمدمهدی لیبی

در سال‌های اخیر و به توصیه دکتر محمدحسین صوفی، معاون محترم صدا، کتاب‌های منتشرشده در حوزه رادیو علاوه بر ابعاد نظری به سمت و سوی کتاب‌های کاربردی گرایش پیدا کرده‌اند. این تحول تأثیرگذاری کتاب‌ها را افزایش داده و آنها را به‌صورت راهنمای عملی در برنامه‌سازی‌های مرتبط با رسانه و رادیو درآورده است.

همکار اندیشمند آقای منصور کریمیان که سابقه طولانی در سمت‌های گوناگون اجرایی در سازمان صداوسیما دارد و موقعیت‌ها و مناصب متعددی را در شهرهای مختلف تجربه کرده، در سلسله کتاب‌های خود به گردآوری نکاتی در باب موضوعات مورد نیاز در حوزه رادیو و رسانه پرداخته است. کتاب **نکته‌هایی در باب نمایشنامه‌نویسی و نمایش** در ادامه کتاب‌های نکته‌هایی در باب نویسندگی، نکته‌هایی در باب گزارشگری و نکته‌هایی در باب طنز از همین منظر نوآوری خاصی دارد؛ ویژگی منحصربه‌فردی که به خواننده امکان می‌دهد در هر لحظه هر بخش از کتاب را- هر چند کوتاه- مطالعه کند و نکاتی از آن بیاموزد. درک مجموعه این نکات چارچوب ذهنی روشنی در خواننده ایجاد می‌کند و او را با ابعاد گوناگون یک موضوع آشنا می‌سازد.

موضوع نمایشنامه‌نویسی و نمایش به‌ویژه در رادیو موضوعی تخصصی است و منابع مکتوب در این زمینه اندک است. بسیاری از بازیگران و نویسندگان و کارگردانان نمایش‌های رادیویی مهارت خویش را در این زمینه با تجربیات شخصی کسب کرده‌اند، در حالی‌که به نظر می‌رسد ترکیب دانش نظری با مهارت‌های تجربی می‌تواند نقش مهمی در تولید نمایش‌های جذاب و اثرگذار داشته باشد.

کریمیان در مقدمه کتاب و در تعریف نمایش می‌نویسد: «نمایش، آیینی است برای به‌تصویرکشیدن و بازنمایی زندگی. بد یا خوب، فرقی نمی‌کند. انسان دوست دارد خود را در آیینهٔ رفتار دیگری به تماشا بنشیند. انسان دوست دارد مجازات انتخاب‌های غلط و نادرست را نظاره کند، بدون آنکه مجبور باشد بابت آن، از زندگی خودش هزینه‌ای بپردازد.

انسان دوست دارد تصویری هر چند ناقص، از لذت دستیابی و رسیدن به قله‌ها، اوج‌ها، کمالات، زیبایی‌ها و موفقیت‌های عالی را مشاهده کند و هر چند ناتمام، طعم شیرین آن را بچشد.

انسان دوست دارد شخصیت و تجربیات گرانقدر

انسان‌های بزرگ را با همه فراز و فرودهایی که داشته‌اند، در بازنمایی واقع‌گرایانه‌ای از زندگی‌شان، تماشا کند و درس بگیرد.

انسان دوست دارد بخش و برشی از هر مقطع از تاریخ را متناسب با ضرورت نیاز امروز خود، بازآفرینی کند.

انسان دوست دارد سوار بر شهپر خیال، به ناکجاآبادها سفر کند، دست‌نیافتنی‌ها را به دست آورد و با کمترین هزینه، به سفرهایی رؤیایی برود و بر اندام آرزوها و حسرت‌هایش، جامه واقعیت بپوشاند.

انسان دوست دارد خیال، اندیشه و تجربه خود را به‌تصویر بکشد و عرضه بدارد و دیگران را در دانستنی‌ها و علاقه‌های خود شریک سازد.

انسان دوست دارد بی‌پرده و صریح، احساسات، عواطف و حب و بغض‌های آدمی- و در حقیقت خودش- را بنمایاند و لایه‌های پنهان زندگی را بکاود. انسان دوست دارد گاه از زندگی فاصله بگیرد و به اقتضای حال، برشی از زندگی را نظاره‌گر باشد.

و انسان دوست دارد بیافریند و لذت آفرینش را بچشد.

اینهاست، بخشی از راز جذابیت نمایش و برنامه‌های نمایشی. یک نمایش استوار، جذاب و پرمعنا، بی‌تردید قادر است مخاطب را مجذوب خود سازد. اما به‌راستی کلید و اساسِ تولید یک نمایش خوب در چیست؟

نمایشنامه، اولین و یکی از مهمترین عناصر تولید هر برنامهٔ نمایشی است. نمایشنامه، ایده، خیال، تصورات، دانش، تجربه و تخصصِ نمایشنامه‌نویس را قابلیت اجرایی می‌بخشد.

بی‌تردید جذابیت، روانی و استحکام دیگر عناصرِ یک برنامه نمایشی، در گروِ متن و نمایشنامه‌ای خوش‌پرداخت، سنجیده، عمیق و اثرگذار است.

ردپای نمایش‌های جاودانه را می‌توان در آثاری به‌یادماندنی یافت.

نمایشنامه‌نویس باید انسان، جامعه، طبیعت و زندگی را- با همهٔ ژرفا و پیچیدگی‌هایی که دارند- بشناسد. عمیق هم بشناسد.

خامهٔ اندیشه و خیال یک نمایشنامه‌نویس باید تصویرگری چابک و چالاک باشد و مهمتر آنکه، نمایشنامه‌نویس باید حرفی هم برای گفتن داشته باشد؛ حرفی که وظیفه الهی و انسانی او را وامی‌دارد تا با بیانی هنرمندانه، آن را در معرض و مرئای مخاطبانِ هدف قرار دهد.

نمایشنامه‌نویسی، عرصهٔ جولان اندیشه‌های ژرف، خیال‌های مهذب و تجربیات پاکیزه و سودمند است.

نمایشنامه‌نویس باید نویسنده‌ای متبحّر، توانا و چیره‌دست باشد و به مبانی هنرِ نمایش و قواعد نمایشنامه‌نویسی تسلط داشته باشد. نمایشنامه‌نویسی را نیز، اصول و آدابی است.»

کتاب شامل نکات متعددی است که هر یک از آنها از زاویه‌ای خاص به موضوع نمایش پرداخته‌اند؛ برخی ویژگی‌های نمایش و نمایش‌نامه را توصیف کرده‌اند و پاره‌ای بر خصوصیات بازیگران یا شرایط و موقعیت‌های مرتبط با نمایش تأکید گذارده‌اند. در این مجال برخی از این نکات را با هم مرور می‌کنیم:

۱. نمایشنامه، اثری ادبی برای مطالعهٔ صرف نیست، گونه‌ای از ادبیات را در خود نهفته دارد که در برابر چشمان ما راه می‌رود و سخن می‌گوید.

متن نمایشنامه باید روی صحنه، به‌تصویر، صوت و عمل برگردانده شود.

۲. بهتر است نمایشنامه را در سکوت مطالعه کنیم و اعماقش را بکاویم.

۳. آموزش فن بازیگری وقت‌گیر و طاقت‌فرساست.

۴. بازیگران کودک و مستعد، کمیابند.

۵. بازیگر خوب باید از بنیهٔ خوب و تحملی بالا برخوردار باشد؛ چون زندگی هنری، پستی و بلندی زیادی دارد.

۶. فشارهای حاصل از هیجانِ برخاسته از فشردگی وقایع دراماتیک، نباید آنقدر شدید باشد که موجب آزار و تحریک عصبی مخاطب شود.

۷. یکی از محدودیت‌هایی که روی شانه‌های درام‌نویس سنگینی می‌کند این است که ظرفیت انسان برای درک و جذب چیزی که برای اولین بار آن را می‌شنود، بسیار محدود است.

۸. اگر موقع شنیدن نمایشی، موضوع و جزئیات آن درک نشود، دیگر نمی‌توان به هویت واقعی اثر پی برد، مگر اینکه نمایش دوباره شنیده شود یا نمایشنامه بازخوانی گردد.

۹. نمایشنامه‌نویس نباید از مخاطبان انتظار داشته باشد که بیش از حدِ ممکن، در جهت فهم مطالب و جزئیات تلاش نمایند.

۱۰. مخاطبان نمی‌توانند دو ساعت تمام فقط به دیالوگ‌هایی گوش کنند که میان شخصیت‌ها ردوبدل می‌شوند.

۱۱. اگر نمایشنامه‌ای، بر اساس ژانری که در آن

طبقه‌بندی می‌شود احساسات ما را تحریک نکند، اثری ناقص‌الخلقه و بی‌مایه است. این تحریک احساسات از طریق تمرکز، یکپارچگی و انسجام به دست می‌آید.

۱۲. طرح داستانی یک نمایشنامه باید یکپارچه و منسجم باشد.

۱۳. نمایشنامه‌ای که برای یک مکان خاص تنظیم شده واقعی‌تر از نمایشنامه‌ای است که صحنه‌های آن چند مرتبه تغییر می‌کند.

۱۴. نمایشنامه می‌تواند، بر گسترهٔ وسیعی از زمانِ خیالی سایه افکند.

۱۵. نمایشنامه‌ای که مدت زمان کوتاه‌تری را پوشش می‌دهند، به نظر رضایت‌بخش‌تر می‌نمایند. این مطلب شاید به این دلیل است که در زندگی واقعی، کمتر به نقش‌ها و بحران‌هایی برمی‌خوریم که طولانی‌مدت و حاوی سلسله حوادث دراماتیک و بدون وقفه‌اند.

۱۶. وحدت مکان و زمان، قوانین فرمالیستی هستند که بر اساس ضروریات هنر تئاتر به نمایشنامه‌نویس تحمیل می‌شوند، اما شکستن آنها منجر به فاجعه نمی‌شود. رعایت این دو قاعده، شاید به انسجام حسی اثر کمک کند، اما ضرورت تام ندارد.

۱۷. نمایشنامه‌ای که وحدت مکانی و زمانی و کنشی را رعایت می‌کند، اما از کیفیت دراماتیک، شخصیت‌های برجسته و واقعی، دیالوگ‌های نافذ و همچنین کنش جذاب و گیرا عاری است، طفل ناقص‌الخلقه‌ای است که ماندگار نخواهد بود.

۱۸. در نمایشنامه‌نویسی، کنش نمایش در مدت کوتاهی رخ می‌دهد و جایی برای تزئینات و اضافات مختص رمان و داستان نیست. ادبیات زنده و روان، نباید بار زیادی را حمل کند.

۱۹. پیداکردنِ طرح داستانی منسجم، امری دشوار است. معمولاً این فرایند به ساده‌سازی درون‌مایه و سرعت بیشتر حوادث نسبت به زندگی روزمره می‌انجامد.

۲۰. وحدت کنش نمایشی، در کمدی هم به اندازهٔ تراژدی، برای ایجاد انسجام دراماتیک از اهمیت برخوردار است.

۲۱. انسجام در نمایش کمیک، به مفهوم یکپارچگی گروهی از اپیزودها و اشارات هوشمندانه، در جهت پیشبرد کنش نمایشی است.

۲۲. قواعد هنری خلق درام، ریشه در این واقعیت دارد که درام به منظور اجرا خلق می‌شود.

۲۳. اگر قرار است یک نمایشنامه فقط خوانده شود، دیگر چه لزومی دارد که قابلیت اجرایی هم داشته باشد!

۲۴. نمایشنامه طی اجرا اصلاح می‌شود و نمایشنامه‌نویس یا کارگردان، قادر به کشف برخی مشکلات اجرایی یا اعمال برخی اصلاحات است.

۲۵. نمایشنامه چاپ‌شده، فقط نسخه‌ای برای اجراست. اجرای نمایشنامه، حکم طبخ غذا را دارد و نمایشنامه‌نویس را به رضایت خاطر می‌رساند.

۲۶. می‌توانید میان کسانی که متون شکسپیر را فقط خوانده‌اند و آنهایی که اجرای این آثار را تماشا کرده‌اند مقایسه‌ای بکنید و به نتایج جالبی برسید.

۲۷. کارگردانان خوب هم به سراغ آثاری می‌روند که قابلیت اجرایی بالایی دارند.

۲۸. نمایشنامهٔ رادیویی، تفاوت فاحشی با نمایشنامهٔ صحنه‌ای دارد. صحنه‌پردازی در کار رادیویی وجود ندارد و همه چیز به کمک اصوات و جلوه‌های صوتی به‌تصویر کشیده می‌شود.

۲۹. مخاطب نمایشنامهٔ رادیویی، شاید شخصی تنها در اتاقی دربسته باشد، اما بی‌شک، مخاطبان این گونه از نمایش بسیارند.

۳۰. قواعد خلق درام، مانند: تمرکز، طرح داستانی، شخصیت‌پردازی و... در مورد نمایش رادیویی نیز صادق‌اند.

۳۱. درک نسخه رادیویی نمایشنامه، از نمایشنامه‌خوانی انفرادی دشوارتر می‌نماید.

۳۲. یک درام‌نویس بزرگ، نویسندهٔ بزرگی هم هست. اما نویسندگان بزرگ، لزوماً درام‌نویسان بزرگی نیستند.

۳۳. در اقتباس‌های رادیویی، عناصر مهم صحنه‌ای از بین می‌روند.

۳۴. اگر دیالوگ، حاوی عنصر حرکت و کنش نمایش نباشد، جذابیت خود را از دست می‌دهد.

۳۵. وظیفهٔ دیالوگ، شخصیت‌پردازی، هویداسازی لایه‌های درونی شخصیت و در عین حال سرگرم‌کردن مخاطبان است.

۳۶. طرح داستانی یک نمایشنامه، مانند رمان، داستان کوتاه و حتی شعر روایی، داستانی واقعی است.

۳۷. طرح داستانی نمایشنامه باید واضح و روشن باشد، طوری که مخاطبان بتوانند آن را دنبال کنند.

۳۸. در بسیاری از نمایشنامه‌ها سادگی و در بسیاری پیچش‌های دراماتیک، علت زیبایی آثار و جذابیت آنها هستند.

۳۹. در نمایشنامه‌ای که طرح داستانی پیچیده‌ای دارند، یک ایدهٔ اصلی، با ایده‌ای جانبی یا ایده‌های فرعی متعددی درآمیخته است.

۴۰. اگر در حال مطالعهٔ نمایشنامه‌ای هستید، بهتر است خلاصهٔ نمایشنامه را از بطن اثر بیرون بکشید. این کار به شما کمک می‌کند تا از خواندنِ صرف نمایشنامه فاصله بگیرید و بیشتر در اجزای دراماتیک اثر تعمق کنید. در این صورت شاید مجبور باشید چند بار یک نمایشنامه را بخوانید و هر بار به جزئیات و مطالب جدیدی پی ببرید.

۴۱. خلاصه‌نویسی نمایشنامه، نشان می‌دهد تا چه اندازه آن را فهمیده‌ایم و ما را مجبور به تأمل دربارهٔ نمایشنامه می‌کند. آنچه اهمیت دارد، کالبدشکافی ساختار نمایشنامه و کشف تکنیک درام‌نویسی از بطن اثر است.

۴۲. یک طرح داستانی خوب، چیزی بیش از توالی حوادثِ شبیه به حوادث روزمره است. حوادث می‌توانند گزیده و با مهارت چیده شوند و به کمک دیالوگ‌های رئالیستی و کنش نمایشی در نمایشنامه، قدرتی جادویی پیدا کنند.

۴۳. موضوعات پیش‌پاافتاده باید از طرح داستانی حذف شوند.

۴۴. مخاطب باید از همان ابتدای نمایشنامه بفهمد که با موضوع خاص روبه‌روست و با بحران، تضاد و برخوردی خاص دست و پنجه نرم خواهد کرد.

۴۵. با مطالعهٔ نمایشنامه‌ای مختلف، با موقعیت‌های بحرانی خاص و متعددی آشنا می‌شویم.

۴۶. روزمرگی و جزئیاتش هم، در خلق اثر دراماتیک کاربرد دارند. می‌توان از اجزای روزمرگی، برای توصیف ماهیت یکنواخت زندگی اشخاص سود جست.

۴۷. طرح داستانی باید ساختاری منسجم داشته باشد؛ یعنی نباید اتلاف وقت شود، بلکه حوادث باید با ترتیب منطقی رخ دهند.

۴۸. رخداد حوادث در بدنهٔ نمایشنامه باید قابل باور باشد. حوادث باید کاملاً پیوسته به هم باشند و به‌طور تصادفی کنار هم چیده نشوند.

۴۹. حوادث طرح داستانی باید از دلِ اولین حادثه بیرون آمده باشند.

۵۰. اگر حادثهٔ عجیبی هم قرار است رخ بدهد، بهتر است چنان زمینه‌چینی کنیم که مخاطب جا نخورد.

۵۱. در بسیاری از داستان‌های جنایی- پلیسی، نمایشنامه‌نویس ابتدا پایان و نتیجه را اعلام می‌کند و سپس طی سلسله حوادثی، به تحلیل آن می‌پردازد.

۵۲. یک نمایشنامه باید پر از پیچش و نقاط برگشت و بحرانی باشد تا نظر مخاطبان را تا انتهای اجرا جلب کند.

۵۳. نمایشنامه، طی موقعیت‌های بحرانی توسعه می‌یابد.

۵۴. کلیت طرح داستانی نمایشنامه، معمولاً بر اساس موارد زیر بنا نهاده می‌شود:

الف) **معرفی**: در این بخش از نمایشنامه، شخصیت‌ها، هدف از حضور آنها و مسائلی که شخصیت‌های نمایشنامه با آنها درگیرند، تشریح می‌شود.

ب) **بحران اولیه**: رشد دراماتیک نمایشنامه، به ظهور مسائلی جدید می‌انجامد.

ج) **پیچیدگی**: حوادث مؤثر بر شخصیت‌ها و برخاسته از موجودیت‌شان، روند دراماتیک اثر را سرعت می‌بخشد و گره‌ها، یکی پس از دیگری بسته می‌شوند. موقعیت‌های بحرانی، بر اساس رابطهٔ علت و معلولی رخ می‌دهند. هر بحران، از دل سلسله بحران‌های سابق بیرون می‌آید و موقعیت کلی را پیچیده‌تر می‌کند.

د) **گره‌گشایی**: مکاشفه، عمل یا تصمیم نهایی، تمامی گره‌های نمایش را می‌گشاید.

۵۵. نباید فکر کنیم که نمایشنامه‌ایی که کاملاً بر اساس فرمول‌بندی طرح داستانی خلق نشده‌اند، آثار خوبی نیستند. می‌توان در این ساختار دست برد و تغییراتی ایجاد کرد.

۵۶. طرح داستانی یک تراژدی، عموماً مهم‌تر از طرح داستانی یک کمدی است؛ از این نظر که تغییرات و تحولات سرنوشت، در شخصیت‌های مختلف، بزرگ‌تر و اجتناب‌ناپذیرند.

۵۷. تصادف، هـم در تراژدی و هم در کمدی کاربرد دارد. معمـولاً نمایشنامه‌نویسـان، احتمـال ریاضی را در نظر نمی‌گیرند، اما هنرمندان عالی‌مرتبه، همیشـه حداقل احتمال را لحاظ می‌کنند.

۵۸. ممکن اسـت همهٔ ما در طول عمـر کوتاهمان، چند بار به اشـخاص، بناها و اشـیائی برخورد کنیم و این برخورد غیرمترقبه ما را دگرگون کند. برخوردهای غیرمترقبـه در نظر ما بحت و اقبالِ محض محسـوب می‌شـوند، اما می‌توانند در سرنوشتِ ما نقشی اساسی داشته باشند.

۵۹. کنـش نمایشـی یـک نمایشـنامه، بایـد برای مخاطبـان قابل‌رؤیـت و واجـد ارتباطـی تنگاتنگ با حوادث صحنه باشد.

۶۰. بخـش مقدمه، در سـاختار دراماتیک جایگاهی ویـژه دارد. طی اولین دقایق نمایش، مخاطبان باید در جریان واقعی یا بخشی از وقایع جاری و حداقل برخی از شخصیت‌ها قرار بگیرند.

۶۱. طراحـی مقدمهٔ یک اثر دراماتیک، کار آسـانی نیست.

۶۲. بخش معرفی نمایشـنامه، در واقع جایی اسـت که نویسـنده، مهارت و بزرگی خود را نشـان می‌دهد و معمولاً نمایشنامه‌نویسـان تـازه‌کار، عیوب و نقصان خویش را در این بخش لو می‌دهند.

۶۳. تنـوع وسـیله‌ای دراماتیک بـرای ارتقای حس نمایشنامه است.

۶۴. حیرت‌زایـی و غافلگیری، عنصری مهم در طرح داستانی نمایشنامه است.

۶۵. سکوت، از جمله عناصری است که در نمایشنامه کارایی زیادی دارد.

۶۶. ایهـام، یکـی از روش‌های فشرده‌سـازی کنش نمایشـی و تأثیرگذاری بر واکنش‌های مخاطبان است. ایهـام، هم در کمدی و هم در تـراژدی کاربرد فراوانی دارد.

۶۷. طرح داسـتانی هر نمایشـنامه، ملهم از منابعی خاص اسـت. عنصری به نام تصادف، در طرح داستانی یک نمایشنامه وجود ندارد.

۶۸. همه کتاب‌های تاریخی و گاه‌شـمارهای قدیمی، حاوی جملاتی هسـتند که می‌توانند طرح داسـتانی مناسبی برای یک نمایشنامه باشند.

۶۹. به نظر درام‌نویسـان، انسـان‌ها با هم فرق دارند و به طـرق مختلف زندگی می‌کنند. بـه همین دلیل، موقعیت‌هایِ بحرانیِ موجودِ در جهان ما نامحدودند.

۷۰. تغییرات در سـاختار اجتماعی، هنجارها و آداب و رسـوم اجتماعی، درام‌نویسـان را به انـواع نوینی از تکنیک درام‌نویسی می‌رساند.

۷۱. شـاید برخی تصور کنند که هیچ درام‌نویسـی، طرح داسـتانی خودش را از دیگر منابع ادبی استخراج نمی‌کند. این تصور واقعیت ندارد.

۷۲. اقتبـاس نمایـش از رمـان، باید حـاوی مبانی ضروری درام‌نویسی باشد.

۷۳. درام‌نویسـانی کـه از حـوادث تاریخـی الهـام می‌گیرند، بایـد از صحّت این حوادث اطمینان حاصل کنند.

۷۴. نکته حائز اهمیت آن اسـت که نمایشنامه‌نویس بایـد وقایعـی از تاریخ را انتخاب کند کـه ارزش و بار دراماتیک دارند. به عـلاوه باید این وقایع را به صورت قاعده‌مند به یکدیگر متصل نماید.

۷۵. نمایشـنامه‌های رادیویی، عموماً بدون پرده‌بندی و تقسیمات صحنه‌ای اجرا می‌شوند.

۷۶. پرده و صحنه، صرفاً یک تقسیم‌بندی قراردادی‌اند و از اهمیت هنری و زیبایی‌شناسانه برخوردار نیستند. پـرده و صحنه، در مقولهٔ درام به اندازهٔ طرح داسـتانی اهمیت ندارند.

۷۷. درام، زندگی نیسـت؛ اگر چه ادبی‌ترین تقلید از زندگی، در میان ژانرهای ادبی موجود است.

۷۸. اصل تراکم در نمایشـنامه، ما را بر آن می‌دارد تا تصاویری که از شـخصیت‌ها ارائه می‌دهیم، ریتم‌بندی داشـته باشـد. تراکم و ریتم تند تصاویر، باید همراه با وضوح باشد.

۷۹. شـخصیت‌های ساده و تک‌بعدی، باعث می‌شوند تا شـخصیت‌های پیچیده‌تر و چندبعدی، برجسته‌تر به نظر برسند.

۸۰. مونولوگ یا تک‌گویی، باید گویای افکار و باورهای شخص گوینده و بر سه اصل استوار باشد:

الف) گوینده، از خودش شناخت کافی داشته باشد؛
ب) به لحاظ زبان، قدرتمند باشد؛
ج) افکار و باورهایش را بلند و رسا ایراد کند.

۸۱. یکی از کاربردهای تک‌گویی، هویداسازی خصایص اشخاص ریاکار و دورو است.

۸۲. شخصیت‌پردازی و تصویرسازی از انسان ریاکار، یکی از دشوارترین و پیچیده‌ترین فرایندهای شکل‌گیری درام است.

۸۳. یکی از روش‌های انتقال اطلاعات، به‌کارگیری محرم اسرار است. منظور از محرم اسرار، بازیگری است که محوری‌ترین شخصیت نمایشنامه به او اعتماد کامل دارد.

۸۴. به کمک رفتارها و اعمال، می‌توان به فرایند شخصیت‌پردازی قوت بخشید و تصمیماتی را که شخصیت‌ها می‌گیرند توجیه منطقی کرد.

۸۵. نمایشنامه‌نویس، می‌تواند به جای آن که واضح و روشن مطلبی را شرح بدهد، به مخاطب فرصت پیش‌بینی بدهد.

۸۶. پس از ورود شخصیتی به صحنه، شخصیت‌های دیگر دربارهٔ او گفتگو می‌کنند. همین گفت‌وگوها، منبع توزیع اطلاعات و شناخت شخصیت‌های محوری و غیرمحوری است.

۸۷. باید به خاطر داشته باشیم که هنگام تشریح شخصیتی توسط اشخاص دیگر نمایشنامه، هم از گوینده، هم از شنونده و هم از کسی که از او سخن می‌گویند، شناخت همه‌جانبه‌ای به دست بدهیم.

۸۸. درام‌نویس، نباید فقط شخصیت‌هایی را که مورد تأیید اوست، پرداخت عمیق بکند.

۸۹. مهارت در این است که درام‌نویس انواع شخصیت‌ها را با تمام ابعاد وجودی آنها خلق کند.

۹۰. درام، حاوی شخصیت‌های خوب و بد است. شخصیت‌های خوب، بدی هم دارند و برعکس.

۹۱. نمایشنامه‌ای که در آن فرشته‌های سفیدپوش و شیاطین سیاه‌پوش اشخاص بازی هستند، مخاطب را متقاعد نمی‌سازد.

۹۲. تیپ‌ها، در واقع ریشه در سنت دارند و می‌توان در چند واژه خلاصه‌شان کرد.

۹۳. بزرگ‌ترین نمایشنامه‌ها، محصول خلق شخصیت‌های چندبعدی و پیچیده است.

۹۴. در بیشتر نمایشنامه‌های تاریخ درام‌نویسی، شخصیت‌های اولیه و ثانویه موجودند.

۹۵. شاید در نگاه اول، شخصیت‌های تخت، سطحی و ثانویه جزو عیوب نمایشنامه به حساب بیایند، اما در درام خوب و عمیق، این شخصیت‌ها، در واقع تکنیکی برای قوت‌بخشیدن به شخصیت‌محوری اثرند و روند دراماتیک نمایشنامه را قوام و دوام می‌بخشند.

۹۶. با شناخت عمیق انسان، می‌توان به شخصیت‌پردازی افراد نمایشنامه عمق و رنگ بخشید.

۹۷. نمایشنامه، بر پایه دیالوگ استوار است.

۹۸. دیالوگ می‌تواند:
- به یک طرح داستانی غیررئالیستی یا اساساً غیرممکن، جان ببخشد؛
- اضطراب و رنج را در درون‌مایه‌ای رنج‌آور و به‌شدت تراژیک، تعدیل کند؛
- به تیپ، عمق و بُعد ببخشد و به شخصیت نزدیکشان کند.
- ناهمگونی‌های تاریخی موجود در نمایشنامه را به گونه‌ای متناسب و هماهنگ، در ساختار اثر جا بدهد.

۹۹. اگر دیالوگ قابل اجرا و غیرقابل‌بیان باشد، هر طرح داستانی پیچیده و عمیقی از دست می‌رود.

۱۰۰. دیالوگ باید طوری نوشته شود که بازیگر موقع بیان آن دچار لغزش نشود، یا طوری آن را بیان نکند که مخاطبان متوجه عدم درک او از جملاتی بشوند که بر زبان می‌آورد.

نویسنده کتاب در پایان این نکات را اصول و قواعدی می‌داند که به هنر نمایشنامه‌نویسی و مباحث مرتبط به نمایش اشاره دارد و بر این نکته تأکید می‌کند که این مجموعه خوشه زرینی است، برگرفته از خرمن اندیشه و تجربه ارجمندانی که هر کدام به فراخور حال، در این زمینه تلاش‌هایی ارزشمند انجام داده‌اند.

مطالعه این کتاب را به علاقه‌مندان و دست‌اندرکاران حوزه نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی توصیه می‌کنیم. علاقه‌مندان برای تهیه کتاب می‌توانند با انتشارات اداره کل پژوهش‌های رادیو مکاتبه کنند.