نشریه تخصصی مطالعات داستانی
سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۲۶-۱۵)

Technical Quarterly of Narrative Studies
Vol. 7, No. 2, Autumn & Winter 2021-2022 (15-26)
DOI: 10.30473/pl.2022.64645.1614

واکاوی مؤلفه‌های غنایی در نمایش‌نامه‌های ایرانی با تأکید بر نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی، اکبر رادی و بهرام بیضایی

منوچهر جوکار*[۱]، نسرین گبانچی[۲]
۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱)

An Analysis of the Lyric Components of Iranian Playwrights; Emphasizing on the Plays of Gholamhossein Saeedi, Akbar Radi and Bahram Beizai

Manouchehr Joukar*[1], Nasrin Gobanchi[2]
1. Associate Professor, Departmant of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran
2. Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran

(**Received:** 01/Jul/2022 **Accepted:** 22/Sep/2022)

چکیده

مفاهیم غنایی در آثار ادبی با بیانی عاطفی و احساسی همراه است. نمایش‌نامه هم یکی از فرم‌های پرکاربرد ادب غنایی است. بسیاری از نمایش‌نامه‌های معاصر ایرانی برای بازتاب دادن احساسات و عواطف نویسنده و اشخاص نمایش، با مفاهیم غنایی در پیوندند. از جملهٔ این مفاهیم در بیشتر نمایش‌نامه‌های ساعدی، رادی و بیضایی می‌توان به مؤلفه‌های زیر اشاره کرد: عنصر عشق و مضامین عاشقانه، احساسات شاد و ناشاد و عواطف فردی نویسنده و اشخاص نمایش، دید منفی نویسنده یا برخی شخصیت‌های نمایش به اجتماع و روابط فردی و جمعی انسان‌ها، حاکم بودن فضای نومیدی و غم‌آلود بر نمایش‌نامه، تقابل شخصیت‌ها با هم و با جامعه، مضامین طنزآمیز و گاه هجوآلود در پیرنگ داستانی و ... از میان این مؤلفه‌ها، مفاهیم عاطفی در نمایش‌نامه‌های رادی بیش از دیگران است و در نمایش‌نامه‌های ساعدی و بیضایی مفاهیم احساسی و عاطفی با مضامین تاریخی، سیاسی، اجتماعی و گاه اساطیری همراه شده است؛ بیان عواطف ناخودآگاه و خودآگاه شخصیت‌ها در کارهای ساعدی بیشتر است. تمرکز بر شخصیت، زبان و بیان شاعرانه و روایی در نمایش‌نامه‌های بیضایی چشمگیر است و در عین حال، توصیف و چیرگی فضای غم‌آلود و دید منفی به زندگی و جامعه، در آثار هر سه نمایش‌نامه‌نویس کاربرد زیاد و مشابهی دارد.

کلیدواژه‌ها: مؤلفه‌های غنایی، نمایش‌نامه‌های ایرانی، ساعدی، رادی و بیضایی.

Abstract

Today, play is one of the most widely used forms of lyric literature. Many contemporary Iranian plays have enriched lyric concepts to reflect the feelings and emotions of the author and the playwrights. Some of these concepts include Saeedi, Radi, and Beizai dramas: love element and romantic themes, happy and unhappy feelings and individual emotions of the author and characters, negative view of the author or some characters in the play. The social and personal relationships of people, the dominance of the play of despair and sadness, the interplay of personalities with society, the humorous and sometimes satirical themes in the storytelling and ... among these, human emotional concepts Radi plays more than others, and Saeedi, and Beizai play with emotional and emotional implications. Historical, political, social, and sometimes mythological implications have been associated; the expression of unconscious and self-conscious characters in Saeedi is more pronounced. The focus on personality, language, and poetic expression and narrative in Beizai's plays is remarkable, yet the description and dominance of the sad atmosphere and negative outlook on life and society in the works of all three playwrights, it is very similar in use.

Keywords: Lyric Components, Iranian Plays, Saeedi, Radi and Beizaie.

نویسنده مسئول: منوچهر جوکار

Corresponding Author: Manouchehr Joukar
* E-mail:gol.joukar@gmail.com

مقدمه

موضوعات و مفاهیم غنایی که از عواطف و احساسات انسانی نظیر عشق، دوستی، ترس، لذت، غم، اندوه، رنج، شادی، امید، یأس، آرزو، کامیابی، ناکامی، گلایه، طنز و ... سخن می‌گویند، به خوبی در قالب نمایش‌عرضه و ارائه می‌شوند.

اگرچه جنبهٔ فردی در یک اثر غنایی باید برجسته باشد و در این آثار «ما همواره با عواطف شخصی، تأثرات، دردها یا لذّت‌ها و شادی‌های یک فرد و یک روح کار داریم» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۸۴)، اما نمایش‌نامه‌نویس، - به‌خلاف آنچه در شعر و منظومه‌های غنایی می‌بینیم، خود را پدیدآورندهٔ صرف نمی‌داند که فقط بخواهد احساسات و عواطف شخصی خود را بازتاب دهد، بلکه تماشاگران و بقیهٔ عناصر و اجزای صحنهٔ نمایش و مهم‌تر از همه شخصیت‌های نمایش را نیز در آفرینش و اجرای آن دخیل می‌سازد. نمایش‌نامه‌نویس از «توصیف» به عنوان یکی از مؤلفه‌های ادب غنایی نیز به گونه‌ای متفاوت با شاعر و داستان‌نویس استفاده می‌کند. «در نمایش‌نامه، نویسنده یا شاعر (در نمایش‌نامه منظوم) بیشتر توجه به عمل دارد و حرکت- عمل بازیگرانش. به علاوه خصوصیات اخلاقی و روحی آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهد نه در ضمن توصیف‌ها». (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶۵) اگر مضمون‌ها را همان درون‌مایه و اندیشهٔ محوری یک اثر بدانیم که همچون پدیده‌های به‌هم پیوسته از زندگی گرفته می‌شوند (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۵)، مضامین مطرح‌شده در نمایش‌نامه نیز باید جدای از توصیفات خشک و بی‌روح و ضمن شخصیت‌پردازی‌ها، پیرنگ، زمان و مکان، صحنه‌پردازی، حادثه، کشمکش، موضوع و... بیان شود. بنابراین، نمایش‌نامه‌ها با توجه به مضامین مختلف، به عشقی، اخلاقی، مذهبی، اجتماعی، سیاسی یا تاریخی، انتقادی، غم‌انگیز، خنده‌آور و ... قابل تقسیم هستند.

توجه به مضامین و مؤلفه‌های غنایی در بیشتر نمایش-نامه‌های معاصر ایرانی از نخستین نمایش‌نامه‌ها که به تقلید از نمایش‌نامه‌های اروپایی در دوره قاجاریه آغاز شد، دیده می‌شود. پس از نگارش نخستین آثار مستقل نمایشی، فتحعلی آخوند زاده، هدایت بعدها ساعدی، رادی و بیضایی نمایش‌نامه‌های اجتماعی، سیاسی و انتقادی بسیاری را از خود به‌جا نهادند که بیشتر بیانگر مفاهیم احساسی، عاطفی، وصفی، دید منفی نسبت به جهان و روزگار، فضای غم‌آلود، تناقض‌های درونی و بیرونی شخصیت و پیرنگ داستانی هستند. نگارندگان این پژوهش با توجه به تأثیرگذاری مضامین غنایی در پیشبرد مقاصد انسانی، اجتماعی و انتقادی برآنند تا به شناسایی، واکاوی، بررسی و مقایسه این مؤلفه‌ها در بیشتر نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی (خانه روشنی، ضحاک، کلاته گل و...)، اکبر رادی (آهسته با گل سرخ، در مه بخوان، مرگ در پاییز و ملودی شهر بارانی) و بهرام بیضایی (آرش، اژدهاک، پهلوان اکبر می‌میرد و مرگ یزدگرد) به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای بپردازند. به گمان ما این آثار از گنجایی غنایی مناسبی در میان دیگر آثار نویسندگانشان برخوردارند و مضامین غنایی شخصی و جمعی را درهم تنیده با مفاهیم اجتماعی، تاریخی، سیاسی، انتقادی و گاهی طنزآمیز به خوبی بیان کرده-اند. پژوهش حاضر بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که کدام مؤلفه‌های غنایی در نمایش‌نامه‌های مورد بررسی، جلوهٔ آشکارتری دارند؟

پیشینه تحقیق

با توجه به جست‌وجوی انجام‌شده، تاکنون پژوهش مستقلی در قالب مقاله یا کتاب در زمینهٔ مفاهیم و مؤلفه‌های غنایی در نمایش‌نامه‌های ایرانی صورت نگرفته است و پژوهش‌های انجام‌شده عموماً این موضوع را در شعر غنایی و منظومه‌های عاشقانه فارسی بررسی کرده‌اند؛ از جمله مقالهٔ «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی» نوشته رحمان مشتاق‌مهر و سردار بافکر (پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شماره ۲۶، سال ۱۳۹۵) که به بیان شاخصه‌های محتوایی ادبیات غنایی در آثار منظوم ایرانی پرداخته‌اند. شمسی پارسا در مقالهٔ «کاربرد مؤلفه‌های غنایی در توصیف شخصیت‌های منظومه‌ی خسرو و شیرین» (گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دوره۷، سال ۱۳۹۱) با دسته‌بندی مؤلفه‌های غنایی به دو دستهٔ ظاهری و معنوی، این مؤلفه‌ها را در این منظومه با توجه به شخصیت‌ها بررسی کرده است.

مبانی نظری

۱. مفاهیم غنایی و نمایش‌نامه‌های ایرانی

مفاهیم غنایی بیشتر بیانگر احساسات فردی شاعر یا نویسنده است. در شعر و نثر غنایی می‌توان مفاهیم و مضامینی چون مرثیه، شکوه، آرزو و احساسات عاشقانه را بیان کرد. «در غنا موضوعاتی همچون مرگ، عشق و موضوعات ملی و مذهبی مطرح می‌شود که جنبهٔ عمومی دارد. ... در بیشتر آثار غنایی فارسی دیدی منفی نسبت به جهان و طبیعت حاکم است و در آن حس غم بر شوق و شادی غلبه دارد». (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۹) نمایش‌نامه‌های معاصر فارسی نیز متأثر از

مفاهیم و زبان غنایی احساسی و عاطفی است. این نمایش‌نامه‌ها تصویری از افکار و احساسات نویسنده و شخصیت‌ها را ارائه می‌دهند و بازگوکنندهٔ رویدادها و حوادث هستند. بیان حالات انسانی و احساسات درونی (غم، اندوه، شادی، گلایه، شگفت‌انگیزی، تناقض شخصیتی، حسی متناقض از عشق و نفرت و ...) در این نمایش‌نامه‌ها نیز جایگاه بارزی دارد که مؤلفه‌هایی همچون احساسی و عاطفی بودن، وصفی بودن، دید منفی نسبت به جهان و روزگار، فضای غم‌آلود و تمرکز بر شخصیت اصلی و بررسی تناقض‌های درونی و بیرونی‌اش در این نمایش‌نامه‌ها مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌گیرد.

۲. بررسی شاخصه‌های محتوایی غنا در نمایش‌نامه‌های ساعدی، رادی و بیضایی

غلامحسین ساعدی مفاهیم غنایی درون‌گرایانه و برخی از روان‌نژندی‌های شخصیت‌ها را با دیدی انتقادی و اجتماعی مطرح کرده است. به عبارت دیگر، دو شیوهٔ روانی و اجتماعی را با هم آمیخته است: «شیوهٔ روان‌کاوی چون تنسی ویلیامز و شیوهٔ جامعه‌گرایانی چون چخوف و برشت. در آثار او زندگی در شهرهای بزرگ، دربدری‌ها، فقر و گرسنگی، بیکاری و نیز انواع گوناگون بیماری‌های عصبی وصف می‌شود». (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

اکبر رادی نمایش‌نامه‌نویسی متعهد به اخلاق حرفه‌ای در تئاتر و نوشتن است بر آن است که نویسندهٔ تئاتر باید در عین نوشتن به نقد و تحلیل شرایط نابه‌هنجار اجتماعی بپردازد. رادی به زبان خود، این تعهد به نگارش نمایش‌نامه را جدای از پوچ‌انگاری این‌گونه وصف می‌کند: «نوشتن را خلق عشق، زیبایی و روشنایی می‌دانم و ثبت هر کلمه را تیری صاف به قلب آن غولِ بدشگون که تا سایهٔ این غول روی من افتاده، جهان در تئاترِ منِ فاسد، عیاش و بی‌عدالت است، امّا پوچ نیست. ... منم به تئاتر هویت اعتقاد دارم». (امیری، ۱۳۷۰: ۱۱۰)

بهرام بیضایی در کنار اعتبار بخشیدن به هویت فردیِ شخصیت‌هایش به هویت ملی، تاریخی و اجتماعی آنها نیز توجه می‌کرده است. «بیضایی در فرهنگ خود در جست‌وجوی حقیقتی است. او با زبان و فرهنگ و تمدن ایران آشناست و اخلاق، فلسفه، اساطیر و فرهنگ ایرانی را در آثارش منعکس می‌کند. موقعیت‌ها، روابط، شخصیت‌ها و دنیای فیلم‌هایش را می‌کوشد تعمیم دهد». (قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۹۱)

بحث و بررسی

۱. احساسی و عاطفی بودن

احساس و عاطفه در شعر غنایی جلوهٔ بارزی دارد؛ چون عاطفهٔ شخصی و عشق از عوامل پیدایی شعر غنایی به شمار می‌آید، اما این عشق و عاطفه در آثار داستانی در شخصیت‌های داستانی یا نمایش‌نامه به صورت جدی‌تر و نمایان‌تری بیان می‌شود. «برخی عواطف شخصی را در سطح گسترده‌تری به کار می‌برند که شامل احساسات و عواطف شخصیت‌های یک اثر داستانی غیر از عواطف شخص می‌شود». (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۷)

غلامحسین ساعدی چندان به بیان مسائل عاطفی و احساسی در نمایش‌نامه‌هایش گرایش نداشته و حتی از روابط و احساسات شخصی و عاطفی در جهت تبیین اندیشه‌های انتقادی، اجتماعی و اصلاحی خود بهره برده است؛ به عنوان مثال نمایش‌نامه *«این به آن در»* حکایت دو پدر به نام «فرمانی» و «ایمانی» را روایت می‌کند که قصد دارند پسر و دختر خود را از انحرافات اجتماعی دور و سر به راه کنند.

در نمایش‌نامهٔ *«ماه عسل»* ساعدی نیز عروس و دامادی زندگی مشترک خود را در خانه‌ی جدیدشان آغاز می‌کنند. این دو زندگی نسبتاً آرامی دارند که با زنگ تلفنی این آرامش به هم می‌خورد و صدای مرد غریبی آنها را به پذیرایی از فردی وادار می‌سازد. «پیرزنی» با سر و وضع عجیب و غریبی و با قدی بسیار بلند و پوششی سرتاسر قرمز وارد زندگیشان می‌شود. پیرزن با لحن آمرانه‌ای قصد دارد بر آنها حکم براند (علت منطقی برای این رفتار پیرزن وجود ندارد). در این نمایش‌نامه نیز صحبتی از عشق و عاطفه میان زن و شوهر وجود ندارد و نمایش‌نامه نمادی از دنیای استعماری مدرن است که بیگانگان به هر صورتی قصد چیرگی و تسلّط بر اندیشه‌ها و زندگی همگان را دارند.

گفت‌وگوی عاطفی و احساسی مهدی و پری شخصیت‌های اصلی نمایش‌نامهٔ *«کلاته‌گل»* بسیار جاندار و محسوس بیان شده‌اند؛ هرچند از سوی برادر پری، یعقوب، به سخره گرفته می‌شود، اما حس زیبای آنها را به این روستا نشان می‌دهد:

مهدی: صبر کن، یکی دو روز بعد می‌ریم همه‌جا را می‌گردیم. باغ‌ها و موستان‌ها را می‌بینی، ... (لکهٔ روی تپه را نشان می‌دهد). آن وقت می‌بینی چه گل‌هایی روییده، همه‌اش از برکت آب و کار کلاته گلیاست. آره پری، کلاته گل مال همهٔ کلاته گلیاست. آدم اگر هزار سال هم تو کلاته گل باشد، هیچ

وقت خسته نمی‌شود.

پری: آره من هم خوشم می‌آد. همیشه دلم می‌خواست که تو ده باشم. از بوی ده خوشم می‌آد. بوی کوچه‌ها و مزرعه‌ها را میگم. (ساعدی پ، ۱۳۹۶: ۱۰-۹)

اما احساسی و عاطفی بودن در نمایش‌نامه‌های «*ملودی شهر بارانی*» و «*از پشت شیشه‌ها*» رادی بسیار بارز است؛ با این تفاوت که پوچی زندگی مدرن و بی‌تحرکی در «*از پشت شیشه‌ها*» آشکارتر است. در «*آهسته با گل سرخ*» احساسات انقلابی و عاشقانه با یکدیگر پیوند خورده‌اند و در وجود جلال که نمادی از گل سرخ است، نمود یافته‌اند. در «*مرگ در پاییز*» عاطفه و احساس میان انسان و حیوان به اوج خود می‌رسد، هرچند در بیان و نمایاندن این احساس و عشق، گونه‌ای از غم و اندوه ناشی از درک مشکلات و معضلات اجتماعی نمودار شده است، اما رادی عاطفه و احساس درونی شخصیت‌ها را در حین بیان اندوه درونی و فضای غم‌آلود روزگار و جهان یا حتی در میان گفت‌وگوهای رد و بدل‌شده میان شخصیت‌ها به اوج رسانده است.

اوج صحبت‌های عاطفی و احساسی مهیار و گیلان (*ملودی شهر بارانی*) که از کودکی به هم علاقه‌مند بودند، امّا به دلیل فاصله‌ی طبقاتی میان آن‌ها، امکان آشکار ساختن این عشق برایشان نبود پس از بازگشت مهیار از خارج و دیدار دوباره‌ی گیلان که دیگر خدمتکار آن‌ها نبود و معلم شده، سبب شد تا دوباره به دیدار هم و گفتگو بپردازند:

مهیار: بگین... وقتی حرف می‌زنین، مثل اینکه جویبار نرمی با جلای الماس زمزمه می‌کنه و من، مثل آب و نور، مثل اینکه شناورم، پاک، شفاف، مثل این‌که غسل می‌شم. بگین.... (فنجان را می‌گذارد). (رادی، ۱۳۹۱: ۱۱۴)

مهیار: (آهسته مثل چیزی مقدس دست روی آستین گیلان می‌کشد.) تو ... کی هستی؟

گیلان: من؟ (با درنگ غریبی صورتش را در دست‌ها می‌پوشاند و گریه می‌کند).

مهیار: این‌جا، در این گوشهٔ دنیا، نه در لوزان، من ... باید توی رصدخانه بنشینم و تو رو در یه کهکشان دیگه، یه سیّارهٔ مدرن دوردست... (در گریه‌ی بی‌صدای گیلان) به زانو درمی‌آید و صورتش را به کفش او می‌چسباند.) بگو ... بگو... حرف بزن!. (همان: ۱۱۶)

در نمایش‌نامهٔ «*در مه بخوان*» هرچند به صورت غیرمستقیم و پنهانی از عشق و احساس انسیه و ناصر پرده برمی‌دارد، اما این مسئله همواره در سایهٔ بیان معضلات اجتماعی و منفعت‌طلبی و سودجویی برخی معلمان سپاه دانش قرار گرفته است؛ چون توجه رادی در این نمایش‌نامه به تبیین دیدگاه نامطلوب افراد نسبت به روزگار یا جامعهٔ آن زمان بوده و به بیان تناقض‌های شخصیتی آنها در راستای تحقق اهداف ناروای برخی از آنها می‌پردازد. در «*پلکان*»، «*لبخند باشکوه آقای گیل*» و «*خانمچه و مهتابی*» نیز از بیان این جنبهٔ احساسی و عاطفی فروگذار نبوده، اما توجه چندانی به آن نداشته است. رادی در این سه نمایش‌نامه به ترتیب به دنبال به تصویر کشیدن خصوصیات غیراخلاقی و پست برخی افراد، تحلیل اوضاع نامناسب دوران حکومت استبدادی و عدم تعادل روانی برخی سالخوردگان فراموشکار در وصف خاطرات به شیوه‌ی سیال ذهن بوده است.

بهرام بیضایی به جای اینکه در بند بیان عاطفی و احساسی در تبیین عشق‌های جوانی باشد، به دنبال پی‌ریزی عشقی حماسی، پویا، جاندار و شاعرانه است که آن را فراتر از مرز وجودی زن و مرد فرض می‌کند؛ گاهی عشق به هویت ملی را در «*آرش*» به تصویر می‌کشد، گاهی عشقی مادرانه و انسانی را در «*پهلوان اکبر می‌میرد*» برجسته می‌سازد و گاهی در «*مرگ یزدگرد*» از تغییر معیارهای عاطفی و احساسی در پی عوض کردن نقاب‌های مداوم شخصیت‌ها می‌گوید و والاترین عشق را در چهرهٔ دختر آسیابان نمایان می‌سازد و گاهی آن را در عشق زن آسیابان یا خود آسیابان جلوه‌گر می‌سازد، هرچند این عواطف و احساسات را با زبانی فخیم، شاعرانه و جاندارانگارانه بیان می‌کند و شخصیت را درگیر این ویژگی و احساسات می‌سازد، اما جهت‌دهی دیگری را برای کل نمایش‌نامه مشخص می‌کند تا با شگردهای تقابل یا تعارض شخصیتی، ادغام شخصیت‌ها، درون‌گرایی یا تک‌گویی درونی، هویت فردی شخصیت‌ها را در هویت ملی یا مذهبی یا تاریخی استحاله کند.

اوج احساس عاطفی پهلوان اکبر پس از تصمیم گرفتن به نبرد نکردن با حیدر هنگامی نمایانگر می‌شود که به یاد معشوق دوره جوانی آواز می‌خواند (یادآوری خاطرات) و با او به صورت خیالی به گفت‌وگو می‌نشیند:

پهلوان: های- دختر امشب چه کار می‌کنی؟ زلفات رو می‌بافی یا پریشون می‌کنی؟ فدای سبز چشم‌هات، سیاه چادرت رو روشن بذار، بذار چشم‌های اکبر سیر ببینند. تو ستاره‌های ایل ما تو ماه تمومی.

- تو از ایل ما نیستی!

- فدای لب شیرینت که بارش تلخ بود! تو بر سر من سروری، من به پیش خال تو ابدالم. (بیضایی، ۱۳۵۴: ۸۱-۸۲)

۲. وصفی بودن

توصیف از مؤلفه‌ها و مضامین اساسی شعر غنایی به شمار می‌آید. شاعر معمولاً به توصیف طبیعت یا منظرهای خاص و نویسنده نیز به وصف جنبه‌های درونی یا بیرونی شخصیت‌ها در کنار موارد دیگری می‌پردازد. نمایش‌نامه‌نویس پیش از اینکه به گفت‌وگوی شخصیت‌ها بپردازد، آرایش صحنه‌ها یا شخصیت‌های نمایش را توصیف می‌کند. گاهی از تفکرات یا تک‌گویی‌های درونی یا حدیث نفس آنها هم اطلاعاتی می‌دهد و بیننده یا خواننده به کمک این وصف، آگاهی‌هایی در مورد ویژگی‌های بیرونی و درونی شخصیت‌های نمایش‌نامه و زمان و مکان آن به دست می‌آورد. برخی نمایش‌نامه‌نویسان مانند بهرام بیضایی در این وصف‌ها از زبان شاعرانه بهره می‌برد و به جاندارپنداری اشیای بسیار ظریف و نامحسوس می‌پردازد. از سوی دیگر، رادی نیز به وصف جنبه‌های درونی صحنه توجه می‌کند و ویژگی‌های فردی بیرونی و درونی شخصیت‌ها را در ضمن گفت‌وگوها بیان می‌کند، اما ساعدی نیز جدای از وصف صحنهٔ تئاتر در آغاز هر پرده مانند دیگر نمایش‌نامه‌نویسان، به توصیف شخصیت‌ها به صورت توصیفات اضافی یا در ضمن تک‌گویی درونی‌ها و گفت‌وگوها می‌پردازد.

ساعدی در بیشتر نمایش‌نامه‌هایش چون *«زاویه»*، *«دیکته و زاویه»*، *«جانشین»*، *«مار در معبد»*، *«خانه روشنی»* و... به توصیف صحنه‌ها و شخصیت‌ها پرداخته، اما در نمایش‌نامهٔ *خانه روشنی* شخصیت‌ها را در ضمن گفت‌وگوها بیشتر وصف کرده است.

تیمسار: دکتر!

دکتر: بله قربان.

تیمسار: [با لحن خیلی محکم] شب زودتر برگردین.

دکتر: اطاعت می‌شه قربان. [پاشنه‌ها را به هم می‌کوبد و بیرون می‌رود. تیمسار چند لحظه منتظر می‌ماند. حرف‌های دکتر در او اثر کرده، عضلات صورتش جمع می‌شود، اخم می‌کند، دکمهٔ زنگی را که روی میز بغل دستش است فشار می‌دهد. از بیرون صدای زنگ شنیده می‌شود، خبری نیست، زنگ دوباره و سه باره می‌زند، چند لحظه بعد استوار پرستار، در لباس نظامی و در حالی‌که سیگاری به لب دارد وارد می‌شود...]

استوار: چیزی خواستین؟

تیمسار: [با تشر] برو عقب‌تر، صاف وایستا! [پرستار جا خورده قد راست می‌کند] این‌طور شل و ول نه، مگه نظامی نیستی؟ (ساعدی الف، ۱۳۹۶: ۱۳۰)

وصف و بیان شاعرانهٔ بیضایی نیز گاهی در گفت‌وگوهای شخصیت‌ها به ویژه آرش با اشیا نمودار است؛ چون اساس نمایش‌نامهٔ *«آرش»* بر پایهٔ وصف شکل گرفته و گفت‌وگوها به ندرت به کار رفته و بیشتر با توصیفی شاعرانه همراه بوده است. توصیف جاندار اشیا و عناصر طبیعت در هنگام تیر افکندن آرش بسیار شاعرانه بیان شده است.

زمین بالا رفت و آسمان فرود آمد و آرش پای بر زمین، سر بر آسمان تیر بر کمان نهاد. او- آرش آدمی- پا بر زمین استوار کرد، و مهر- که بر گردونهٔ خورشید می‌گذشت- از گاه خود بسی بالا رفت، تا زیر پای آرش رسید. آرش کمان راست‌تر گرفت، با چهل اندام. او زه کشید و ابرها به جنبش درآمدند. کمان آرش خم شد و باز خم‌تر شد و در دریا خیزابه‌ها بلند. کمان آرش خمیده‌تر شد و باز خمتر شد و زمین را لرزش سخت و نعره از دل البرز برخاسته بود... . (بیضایی، ۱۳۵۶: ۵۰-۵۱)

وصف‌های نمایش‌نامه‌های رادی به جز توصیف‌های آغازین هر پرده متفاوت با ساعدی و بیضایی، به‌وفور لابه‌لای گفت‌وگوها گنجانده شده است؛ به‌ویژه جنبهٔ توصیفی که جزئیات عینی و درونی را در نمایش‌نامه شرح می‌دهد و در دو نمایش‌نامهٔ *«در مه بخوان»* و *«از پشت شیشه‌ها»* بسیار ذکر شده است. وصف‌ها را به مدد نیروی ذوق و تخیل و احساساتش نسبت به طبیعت و درون‌گرای شخصیت‌هایش نمایانده است.

وصف صحنهٔ عکس گرفتن گروهی معلمان در نمایش‌نامهٔ *«در مه بخوان»* نمایانگر ویژگی‌های درونی آنهاست:

افراد به ترتیب از چپ به راست در ژست ملیح فرو می‌روند: لوئی قطعهٔ ادبی خود را درآورده، به ادای خواندن. خنده صلح-جویانه دست روی شانهٔ خان بابا گذاشته. خان بابا چوب سیگار را به دندان گرفته و اخم کرده. هوشنگ ریاست‌مآبانه دست‌ها را به پشت زده و پاها را از هم باز گذاشته. گوشتینی فلوتش را به لب گرفته و با احساس هنرمندان‌های چشم‌ها را بسته و ردیف جلو، محمد علی- روی دو پا پیش پای هوشنگ نشسته، با لبخند گشادی دست زیر چانه زده؛ طوری که ساعت و انگشترش توی عکس بیفتد. (رادی، ۱۳۵۴: ۱۱۱)

۳. دید منفی نسبت به جهان و روزگار

دید منفی نسبت به روزگار، جهان یا رخ دادن هر فاجعه یا حادثهٔ طبیعی همچون بیماری یا پیری، مرگ، نفوذ و ورود غریبه‌ها و دشمنان یا روبه‌رویی با توطئه یا حملات دشمنان در بیشتر نمایش‌نامه‌های مورد پژوهش قابل مشاهده و واکاوی است. این دید منفی و بدبینی در نمایش‌نامه‌های «چوب به

دست‌های ورزیل»، *«چشم در برابر چشم»*، *«تاتار خندان»*، *«جانشین»*، *«ضحاک»*، *«خوشا به حال بردباران»* و *«مار در معبد»* ساعدی، *«لبخند باشکوه آقای گیل»*، *«در مه بخوان»*، *«پلکان»*، *«آهسته با گل سرخ»* رادی، *«سلطان مار»* و *«چهار صندوق»* و *«مرگ یزدگرد»* بیضایی نیز اوج این نگرش نامطلوب و ناپسند دیده می‌شود. در نمایش‌نامه *«شبان فریبک»*، *«دست بالای دست»* (ساعدی)، *«آهسته با گل سرخ»* و *«پلکان»* یا حتی *«آرش»* و *«مرگ یزدگرد»* با فاجعه-آمیزترین جلوه‌های بدی در تئاتر که همان مرگ است، روبه‌رو می‌شویم؛ مرگ در آنها به صورت طبیعی یا کشته شده یا خودکشی نمایانده می‌شود. در واقع «در تئاتر دو نوع بدی وجود دارد: بدی اخلاقی و بدی طبیعی که ارسطو بر آن است که تراژدی شرایط اجتماعی و اخلاقی را در جهت برطرف کردن بدی اخلاقی برای تماشاگران امکان‌پذیر می‌سازد. در بدی طبیعی که رنج و ویرانی ایجاد می‌کند، همانند بیماری، فاجعه-های طبیعی، مبارزه برای زیستن در دنیای حیوانات، پیر شدن و سرانجام مرگ». (وینی، ۱۳۷۷: ۱۳۸-۱۳۹)

در نمایش‌نامهٔ *«فتحنامهٔ کلات»* بیضایی نیز با گونه‌ای تحقیر مغولان مهاجم به ایران روبه‌رو هستیم. در این نمایش-نامه توی‌خان از سوی توغای خان تحقیر می‌شود و در ضمن رجزخوانی میان آن دو که با زبان شاعرانه بیان شده، توغای خان می‌خواهد توی‌خان را به سوی خودکشی و عدم مبارزه سوق دهد تا این‌گونه او را بیشتر خوار سازد. دید منفی به شخصیت مقابل به صورت روبه‌رو شدن غریبه و قدرت نمایان شده است. نابودی خودی در این نمایش‌نامه پیش از نفوذ غریبه به نمایش‌نامه صورت می‌گیرد، همین شیوه درگیری و مشاجره بین خودی‌ها برای رسیدن به قدرت در توجیه *مرگ یزدگرد* نیز دیده می‌شود که شخصیت‌های هر دو این نمایش-نامه برای رسیدن به قدرت غیرموجود و از دست رفته، از هجوم و مداخله نیروی خارجی که به صورت دشمن هولناکی متصور شده غافل می‌شوند. «قدرت به‌مثابهٔ یک ابژهٔ قابل تشخیص، حضور و جایگاهی تثبیت شده و قابل تمییز دارد و نیروی مخالف غالباً با انگیزهٔ بیرون راندن غریبه از خانه به مقاومت و جدال دست می‌زند». (ثمینی، ۱۳۹۵: ۳۹۶-۳۹۷)

موبد: وای بر ما! [جسد را می‌زند]- اگر این کشته آسیابانی بی‌نام باشد. من بر او نماز شاهان گزاردم!

زن: ای- روزگار را بنگرید که دشمن سراسر گیتی را در نوردیده و سرداران جنگاور جنگ‌آزمای ما هنوز کینه از رعیت می‌ستانند. (بیضایی، ۱۳۵۹: ۵۱)

جلال در نمایش‌نامهٔ *«آهسته با گل سرخ»* که نقش «غریبه بودن» را در خانوادهٔ آقای دیلمی دارد، پیشاپیش نقش آنها را می‌پذیرد و در عین بی‌پناهی تلاش می‌کند تا با این قدرت به ظاهر فامیل و آشنا بودن مجادله کند، اما در پایان قدرت داخلی به صورت قدرت خارجی دگرگون می‌شود یا تغییر هویت می‌دهد تا جلال (غریبهٔ تنها و ناخواسته) را قربانی کند. هنگامی که جلال ساناز را در بحبوحهٔ انقلاب و شورش‌های مردمی در سال ۵۷ به خانه می‌رساند، مورد اصابت تیر از سوی فرد ناشناسی قرار می‌گیرد و سینا نامزد ساناز او را سرزنش می-کند و در این زمان قدرت‌ها علیه جلال هم‌دست می‌شوند تا او را نابود کنند، جلال قهرمان نمایش‌نامه «سر آخر هم‌چون یک شهید می‌میرد، درحالی‌که روی پیراهن سفیدش خون هم‌چون یک گل سرخ روییده است». (ثمینی، ۱۳۹۵: ۴۱۳) جلال در مثلث عاشقانه با سینا و ساناز قرار می‌گیرد و ناخواسته به ساناز دل می‌بندد، اما تاوان این عشق را که مرگ است، پس می‌دهد و به عنوان فردی غریبه جان می‌بازد تا به عنوان شهید یا فراتر از آن به اسطورهٔ قهرمان بدل شود.

سینا: تکون بخور! اگر مردی، حالا منو بزن! (یقهٔ جلال را می‌گیرد و او را از جا می‌کند.) بزن.

صدای دو تک تیر. سینا ناگهان جلال را رها می‌کند، در نور فانوس به دست راست خود خیره می‌شود و صدای خفه‌ای از دهانش بیرون می‌آید:

سینا: خون! (سینا به شتاب فانوس را از روی میز برمی‌دارد و مقابل جلال می‌گیرد. درست روی سینهٔ چپ یک شاخه گل سرخ روییده است). (رادی، ۱۳۶۸: ۱۴۶-۱۴۷)

تضاد طبقاتی، عشق، احساسات متناقض، تقابل مدرنیته با سنت‌ها و بدبینی اجتماعی و اخلاقی در خانهٔ آقای گیل (نمایش‌نامه *لبخند باشکوه آقای گیل*) سبب شده شخصیت‌های این نمایش‌نامه در تقابل با یکدیگر قرار گیرند؛ قدرتمند و جاه-طلب و مردم عامه و فرودست. طبقهٔ قدرتمند و جاه‌طلب خود را روشنفکر تلقی می‌کنند، مانند فروغ‌الزمان دختر آقای گیل، تجدّد و مهرانگیز (نقاش)، اما رادی «به عنوان منتقدی تیزبین وارد کارزار شده (مانند چخوف) استبداد، خودبینی، بی‌ارتباطی (گاهی جهالت) و لاجرم بی‌اثری آنها را در عرصهٔ حیات اجتماعی به تصویر می‌کشد». (ابراهیمیان، ۱۳۸۸: ۹۴)

ساعدی در نمایش‌نامهٔ *«چوب به‌دست‌های ورزیل»* که تم انتقادی و اجتماعی دارد، ساده‌لوحی مردم عامه را در برابر افراد فریبکار نشان می‌دهد. این افراد به هر طریقی قصد سوء استفاده از مردم را دارند و در پایان آنها را بدبخت رها می‌کنند.

این نمایش‌نامه مانند نمایش‌نامهٔ «*مار در معبد*»، جریان سوداگری را بیان کرده با این اختلاف که *مار در معبد* سطح گسترده‌تری را از جامعه در برمی‌گیرد و نشان می‌دهد. «*مار در معبد*» نمایش‌نامهٔ نمادینی است که در آن ساعدی حاکمان و سرکردگان دولتی و مقامات بالا را که به سوداگری و فریبکاری مشغول هستند، مورد نقد قرار داده است. ساعدی در «*خوشا به حال بردباران*» حتی به حکومت و دولت طعنه می‌زد و طنزی تلخ را پی می‌گیرد، اما این نمایش‌نامه سطح محدودتری را به خود اختصاص داده و تمثیل طنزآمیزی از وضع زندگانی برخی افراد است. «گویی درون‌مایهٔ نمایش‌نامهٔ «*چوب به‌دست‌های ورزیل*» در این‌جا به صورت خنده‌آوری مطرح شده است». (دستغیب، ۱۳۵۲: ۱۱۲– ۱۱۱) شخصیت نمایش‌نامهٔ «*جانشین*» (حاکم معزول) فردی بداندیش و پلید است که بر رهبران تازه-نفس و ناآگاه برتری دارد، ساعدی در این نمایش‌نامه قصد دارد تا ناسازی و بی‌قیدی جامعه‌ای ولنگار و غوطه‌ور در پلشتی‌ها نشان دهد. نمایش‌نامه «*عاقبت قلم‌فرسایی*» از نمونه‌های عالی طنز ساعدی است که در آن به روشنفکران و نویسندگانی که اخلاقیات را کنار گذاشته و برای دست یافتن به سوژه‌های تازه به هر کاری می‌پردازند، تاخته است.

در نمایش‌نامهٔ «*ضحاک*» نیز اوج دید منفی و نامطلوب ساعدی به مفاهیم قدرت، انسانیت، وجود و فهم و درک به چشم می‌آید وی قصد داشته با بازسازی داستان ضحاک شاهنامه، بُعد جدیدی به آن بدهد و اوضاع جامعه خود را به صورت نمادینه مورد نقد قرار دهد. جمشید نماد فردی است که تن به سازش نمی‌دهد و در زندان همیشه به نقد ضحاک و احوال او می‌پردازد. جمشید مفاهیم بی‌امیدی و بی‌اعتمادی را معنادار می‌داند؛ چون در دوران ضحاک پوچ‌گرایی را پیش‌بینی می‌کند نه سازش و همراهی. بیضایی در «*اژدهاک*» نیز دید منفی اژدهاک به زندگی، بیان تناقض درونی و درک مرگ و پوچی عصر خویش را با لحنی احساسی مطرح کرده است. همچنین اژدهاک نماد انسان معاصر مستأصل و ناامید از زندگی و مرگ است.

جمشید: مرا زندانی کردند، در همه جا جار زدند که من به اذن خدا کشته شده‌ام و آن وقت دستور شادمانی صادر کردند.

ضحاک: پس چرا نکشتنت؟

جمشید: این قربانی را برای تو نگه داشتن. ... من بین یک مشت مار زندگی می‌کردم و در حالی‌که خودم چنین نبودم. وقتی بین مارها زندگی می‌کنی، نمی‌تونی مار نباشی.

ضحاک: (چند لحظه سکوت و تفکر) اگر آزادت بکنم چه کار می‌کنی؟

جمشید: همان راه اولی را می‌روم.

ضحاک: به همان صورت قبلی؟

جمشید: نه، این بار بدون امید و بدون اعتماد. (ساعدی ب، ۱۳۹۶: ۵۱–۵۲)

پس من با بارِ رنج‌هایم، مارهای سرکش درونم را با نواختن نی چوپانی به خواب می‌بردم و گاه که خود همراه با مارهای درونم به خواب می‌رفتم و من می‌رفتم؛ از آن راه‌های کور تنگ بی‌خودِ بی‌انجام. (بیضایی، ۱۳۹۸: ۱۴–۱۵)

منم اژدهاک که فرزند رنج زمینم؛ منم که سال‌هاست تا این مارهای سیاه را بر دوش می‌کشم و لاشهٔ خود را – که فرسوده است– از این روز به آن روز می‌برم. (همان: ۲۳)

۴. فضای غم آلود

غم و اندوه و وصف فضای غم‌آلود و اندوهناک در آثار غنایی بیش از شادی و خوشحالی نمایان است. به عبارت دیگر شاعران و نویسندگان این آثار اندوه و غم عشق را پر جلوه‌تر از شوق وصل و شادی آن بیان کرده‌اند. در نمایش‌نامه‌های مورد پژوهش همواره سخن از غم و اندوه از دست دادن خواسته، انسان یا حیوانی یا در کل اندوه از دست دادن معشوق یا نامزد است یا نویسندگان در پی وصف فضای خفقان‌آور و اختناق‌های اجتماعی و سیاسی زمانهٔ خود بوده‌اند.

در نمایش‌نامه‌های ساعدی حال و هوای غم‌آلود و سراسر درد، ترس، هراس و اندوه درونی و بیرونی حاکم است؛ به‌ویژه در نمایش‌نامه‌های «*خانهٔ روشنی*»، «*ماه عسل*»، «*چوب به دست‌های ورزیل*»، «*مار در معبد*»، «*ضحاک*»، «*دیکته و زاویه*» که همواره ترس از ناشناخته‌ها و ظلم و ستم دستگاه-های حاکمه، فضایی تاریک و غم‌آلودی را ایجاد کرده است. از جهتی، در نمایش‌نامهٔ «*خانه روشنی*» همه‌چیز تمام شده به نظر می‌رسد؛ دردکُش‌ها و داروها، زمان از بین رفته است و دیروز وجود ندارد. تیمسار درگیر دردی تمام نشدنی است، دردی که جسمی نیست، بلکه از زخمی جانکاه و روحی نشأت می‌گیرد. تیمسار که امید به بهبودی را از دست داده، وضع روحی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

تیمسار: علم طب همیشه نا امید می‌کنه.

دکتر: طب هیچ وقت ناامید نمی‌کنه...

تیمسار: پس چرا کمکی به من نکرده؟ چند ماه افتادم و فکر می‌کنم که دیگه تموم شد. (ساعدی الف، ۱۳۹۶: ۱۲۶–۱۲۷)

از سوی دیگر، در بیشتر نمایش‌نامه‌های رادی همچون *«ملودی شهر بارانی»*، *«از پشت شیشه‌ها»*، *«مرگ در پاییز»*، *«لبخند باشکوه آقای گیل»* و *«پلکان»* فضای غم‌آلود نتیجهٔ کنش افراد با هم یا تأثیرپذیریشان از اوضاع نابه‌سامان اجتماعی یا سرخوردگی‌های شخصیتی است. در *«از پشت شیشه‌ها»*، زندگی مات و مبهوت زوجی غمگین (بامداد و مریم) وصف شده که اسیر روزمرگی و تنهایی شده‌اند و خانم و آقا با حضور مدام بین آنها جلوه‌ای به این زندگی نمی‌دهند و آنها را هرچه بیشتر با فضای غم‌آلود زندگیشان روبه‌رو می‌سازند. اوج وصف این فضای غم و اندوهناک را در هنگام مرگ مشدی و غصه خوردن فراوان او در دور بودن پسرش کاسلی و صحبت خیالی با او می‌بینیم؛ صحنهٔ مرگ مشدی بسیار حزن‌انگیز توصیف شده است.

مشدی: نمی‌خوام کسی دنبال نعشم بیفته. بی‌صدا، یه گوشه، زیر دست و پا، همی که زودی گم شم. ... چقد چشم انتظارش موندم. نیومد. (رادی، ۱۳۵۷: ۱۱۹)

در نمایش‌نامه‌های بیضایی، فضای غم‌آلود به صورت شاعرانه و احساسی در حین گفت‌وگوهای شخصیت‌ها نمایان شده است. این فضا در نمایش‌نامه‌های *«فتحنامهٔ کلات»*، *«آرش»*، *«مرگ یزدگرد»* و *«پهلوان اکبر می‌میرد»* متفاوت با نمایش‌نامه‌های ساعدی و رادی، با جلوه‌ای حماسی همراه شده و حتی وصف ظاهر شخصیت‌ها و کردارهایشان بیانگر غم و اندوه درونی آنها از وضع موجود یا فاجعه‌ای که قرار است بعدها به صورت مرگ یا خودکشی یا ناپدیدشدنشان رخ بدهد. مرد آسیابان در مرگ یزدگرد پس از ادعای اینکه او یزدگرد است و فردی که به قتل رسیده آسیابان است، دچار اندوه و سرگشتگی و نابه‌سامانی روحی می‌شود و از این اعتراف دروغ سرباز می‌زند و باوجود این ناراحتی و اندوهش کمتر نمی‌شود؛ چون خود را فریب‌خورده فرض می‌کند و دچار احساس غریبگی یزدگرد می‌شود. پادشاه (در نقش آسیابان) حتی مرگ را گریزان از خود می‌یابد.

آسیابان: آیا مرگ هم به من پشت کرده است؟

زن: ای شاه، تو می‌گفتی با مرگ تو ملتی می‌میرد؛ من چگونه دست به خون ملتی آغشته کنم؟

دختر: او را بکش ای مرد– شاید با مرگ او ملتی نو به دنیا آید.

زن: دشمن تو این سپاه نیست پادشاه. دشمن را تو خود پرورده‌ای. دشمن تو پریشانی مردمان است، ورنه از یک مشت ایشان چه می‌آمد؟ (بیضایی، ۱۳۵۹: ۳۹–۴۰)

۵. تمرکز بر شخصیت اصلی و بررسی تناقض‌های درونی و بیرونی‌اش

در آثار غنایی منظوم و منثور به‌ویژه منظومه‌ها تأکید بر شخصیت‌های اصلی و وصف ویژگی‌های ظاهری و درونی آنها است. شخصیت کارکردی اساسی در سازماندهی نمایش دارد. هر شخصیت، خواه اصلی باشد یا فرعی، نقشی در کنش نمایش‌نامه ایفا می‌کند. (پرونر، ۱۳۸۸: ۱۲۹)

ارائه و وصف شخصیت در نمایش به صورت کارکردی و در حین عمل صورت می‌گیرد، حتی گاهی نویسنده به ارائهٔ درون شخصیت بدون شرح و تفسیری می‌پردازد و «با نمایش اعمال و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیرمستقیم، شخصیت را می‌شناسد». (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۱–۱۹۲) بیشتر نمایش‌نامه‌ها با شخصیت‌پردازی نمایشی و ثبت کنش‌های بیرونی و درونی بدون تفسیر نوشته و روی صحنه می‌روند، اما میان شخصیت‌ها و شخصیت اصلی و کانونی نمایش تفاوت وجود دارد. در نمایش‌نامه‌هایی چون *«از پشت شیشه‌ها»*، *«آهسته با گل سرخ»*، *«پلکان»*، *«خانه روشنی»*، *«پیام زن دانا»*، *«ضحاک»*، *«آرش»*، *«مرگ یزدگرد»*، *«پهلوان اکبر می‌میرد»* و *«اژدهاک»* تأکید بر شخصیت اصلی و کانونی است که در پیشبرد شخصیت‌ها نقش دارد، اما در بیشتر نمایش‌نامه‌های ساعدی چون *«دیکته و زاویه»*، *«مار در معبد»*، *«چشم در برابر چشم»*، *«چوب به دست‌های ورزیل»*، *«آی باکلاه و آی بی‌کلاه»* و نمایش‌نامه‌های رادی چون *«لبخند با شکوه آقای گیل»*، *«در مه بخوان»* و *«ملودی شهر بارانی»* بیش از نمایش‌نامه‌های بیضایی به شخصیت‌های جمعی و نبود شخصیت اصلی توجه دارند. در واقع، شخصیت‌های جمعی نمایندهٔ گروه‌های جامعهٔ درگیر مسائل و معضلات اجتماعی هستند که در نمایش‌نامه‌ها با هم به بحث و جدل می‌پردازند.

در برخی نمایش‌نامه‌های اکبر رادی شخصیت اصلی به صورت کنشگر شخصیتی خود و دیگران به شمار می‌آید؛ به عنوان مثال «جلال» در *«آهسته با گل سرخ»* فردی انقلابی و آزاده و از قشر فقیر جامعه است که برای رسیدن به آرزوهایش به تلاش بسیاری انجام می‌دهد، اما در پایان جان خود را فدای کمک به دیگری می‌کند و شخصیت او دچار دگرگونی یا تناقض بین بدی و خوبی نمی‌شود. عکس شخصیت «بلبل» در نمایش‌نامهٔ *«پلکان»* که فردی سودجو، فریب‌کار، رباخوار و دزد است که از فردی پست و بی سر و پا با حیله و نیرنگ در پایان نمایش‌نامه به فردی متمول بدل می‌شود، اما در نمایش‌نامه با

دروغ و فریبکاری قصد خوب و انسان‌دوست جلوه دادن خود است که سرانجام از ترس ظلم و ستم‌های گذشتهٔ خود می‌میرد؛ قهرمان نمایشی که با وجود تحول از لحاظ اقتصادی، اما جنبهٔ انسان‌دوستانهٔ وی همچنان ضعیف است و به عنوان ضد قهرمان تلقی می‌شود. چنین ضد قهرمانانی را در «*لبخند باشکوه آقای گیل*» در شخصیت «فروغ‌الزمان» هم می‌بینیم. در واقع، کشمکش‌های این ضد قهرمانان بنابر نظر رادی «صحنه را به آستانهٔ انفجار نزدیک می‌کنند، تماماً! بر پایهٔ عمل خلّاقِ ضدقهرمان و عکس‌العمل اضطراری قهرمان پی‌ریزی شده‌اند. از این زاویه قهرمانان اصلیِ آثارِ مهمِ نمایشی فی‌الواقع همان ضدقهرمان‌ها هستند که فاعلِ مختارند و با خرد و هوش سیاه خود برای قهرمان‌ها نقشه می‌کشند و دام می‌گسترند». (امیری، ۱۳۷۰: ۱۲۷-۱۲۸)

کشمکش‌های درونی قهرمانان یا ضدقهرمانان اصلی با خود، برای تغییر سرنوشت یا آینده چندان به نتیجهٔ مطلوبی نمی‌انجامد. بنابر نظر ابراهیم مکی کشمکش‌های متنوعی به اعتبار ماهیت نیروی مخالف در نمایش وجود دارد که عبارت‌اند از: کشمکش «آدمی بر ضد طبیعت، آدمی بر ضد سرنوشت، آدمی بر ضد آدمی، آدمی بر ضد خود، آدمی بر ضد جامعه، جامعه بر ضد اجتماع». (امیری، ۱۳۷۱: ۱۹۰) در این کشمکش‌ها شخصیت اصلی یا شخصیت‌های غیر اصلی با توجه به نیروی مخالف و مقابله‌پذیری با آن معنا و هویت دیگری می‌یابد. به عنوان مثال کشمکش آدمی بر ضد آدمی را در برخورد و کشمکش میان «بهمن» با «گیلان» در نمایشنامهٔ «*ملودی شهر بارانی*»، کشمکش بیشتر شخصیت‌های اصلی نمایش‌نامه ساعدی با نیروی مخالف یا گاهی کشمکش آدمی بر ضد خود مانند شخصیت «مبارک» در «*شبان فریبک*». جلال در «*آهسته با گل سرخ*» برای رسیدن به هدف والای آزادی به مخالفت با جامعه و باورهای ناموجه طبقهٔ ارستقراطی آن می‌پردازد. کشمکش جامعه با اجتماع در بیشتر نمایش‌نامه‌های بدون شخصیت اصلی و وجود شخصیت‌های جمعی که با گروه دیگری در حال کشمکش هستند، یافت می‌شود؛ مانند «*چوب به دست‌های ورزیل*»، «*در مه بخوان*»، «*لبخند با شکوه آقای گیل*»، «*ارثیه‌ی ایرانی*» و ... .

در نمایش‌نامه‌های ساعدی معمولاً تمرکز بر شخصیت اصلی چندان نمایان نیست و این گروه افراد و شخصیت‌هاست که سبب پیشبرد نمایش‌نامه می‌گردند. «در میان «*چوب به دست‌های ورزیل*» آدم‌های گوناگون هستند: آدم ساده، آدم خرافاتی، آدم خل، آدم عاقل، آدم منفی و آدم مثبت» (دریا بندری، ۱۳۷۸: ۴۹۰) و هرکدام از آنها نمایندهٔ یک تیپ شخصیتی هستند. ساعدی در نمایش‌نامه «*شبان فریبک*»، تصویری روان‌شناختی از تحقیرشدگان جامعه را ترسیم کرده و در آن به بیان سرنوشت نسلی شکست‌خورده پرداخته است. در این نمایش‌نامه «تنهایی و سرخوردگی اجتماعی دانشجویی مسلول و از همه‌جا رانده، به صورت عقده‌ای خفه‌کننده درمی‌آید». (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ج۱ و۲/ ۳۲۸) «مبارک» در این نمایش دچار گونه‌ای کنش‌های درونی متضاد است. همان‌گونه که آدمی در زندگی دچار تضادهای روانی مانند: خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، مرگ و زندگی و ... می‌شود.

در بیشتر نمایش‌نامه‌های بیضایی تأکید بر شخصیت اصلی است، به‌جز برخی نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایی که متأثر از باورهای عامیانه بوده‌اند، مانند «*دیوان بلخ*»، «*میراث*»، «*راه توفانی*»، «*ضیافت*» و «*گمشدگان*» که مانند نمایش‌نامهٔ چپ‌گرا و انقلابی ساعدی («*چوب به دست‌های ورزیل*»، «*پنج نمایشنامه از مشروطیت*»، «*دیکته و زاویه*»، «*مار در معبد*» و «*جانشین*») بیشتر به انتقاد و کشمکش با قدرت‌های خودکامهٔ سیاسی دوران گذشته و ظلم و ستم‌ها آنها می‌پردازد و همگان را به مقاومت جمعی برمی‌انگیزد. در «*پهلوان اکبر می‌میرد*»، «*مرگ یزدگرد*» و «*آرش*» همواره تأکید بر شخصیت‌های اصلی و کارکرد شخصیتی آنهاست، با این تفاوت که پهلوان اکبر و آرش با تأثیرپذیری از داستان‌های عامیانه و شاهنامه در جهت آگاه‌سازی و تقویت روحیه آزادگی، ملیت‌گرایی و نوع‌دوستی پیش رفته‌اند و شخصیت‌ها جدای از فرجام اصلی خود در این نمایشنامه سرانجام دیگری می‌پذیرند و به عبارتی نوعی وارونگی و دوپاره‌گی همانند فرجام «اژدهاک» در نمایش‌نامه بیضایی می‌یابند؛ به این صورت که تنهایی و یأس «پهلوان اکبر» باعث مرگ یا خودکشی او می‌شود، حتی ضحاک یا اژدهاک با وارونگی شخصیتی به گم‌گشتگی می‌رسد. در *مرگ یزدگرد* «این وارونگی در ساختمان، شخصیت و مفهوم، هر سه به چشم می‌خورد. یعنی پادشاهی که واجد فرّه ایزدی است و وجودی خدای‌وار دارد، دست به اعمالی می‌زند که کاملاً در تضاد و تناقض این سویه می‌باشد». (ابراهیمیان، ۱۳۸۸: ۱۵۰) افزون بر این تناقض یا تعویض یا ادغام شخصیت‌ها در «*مرگ یزدگرد*» بسیار تأمل‌برانگیز است که در آن شخصیت آسیابان، دختر و زن هر سه در جایگاه یزدگرد ظهور می‌کنند و به بیان اندیشه‌های خود می‌پردازند.

جدول ۱. مؤلفه‌های غنایی در نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی

نویسندگان / مؤلفه‌های غنایی	غلامحسین ساعدی	بهرام بیضایی	اکبر رادی
احساسی و عاطفی بودن	*کلاته گل	*آرش *پهلوان اکبر می‌میرد *مرگ یزدگرد	*ملودی شهر بارانی *از پشت شیشه‌ها *آهسته با گل سرخ
وصفی بودن	*زاویه *دیکته *جانشین *مار در معبد *خانه روشنی	*آرش	*در مه بخوان *از پشت شیشه‌ها
دید منفی نسبت به جهان و روزگار	*چوب به دست‌های ورزیل *مار در معبد *تاتار خندان *ضحاک *جانشین *شبان فریبک * دست بالای دست *خوش به حال بردباران	*سلطان مار *چهار صندوق *مرگ یزدگرد *آرش	* لبخند با شکوه آقای گیل * در مه بخوان *پلکان *آهسته با گل سرخ
فضای غم‌آلود	*مار در معبد *خانه روشنی *چوب به دست‌های ورزیل *زاویه *دیکته * ماه عسل *ضحاک	*فتح‌نامه کلات *آرش *پهلوان اکبر می میرد *مرگ یزدگرد	*ملودی شهر بارانی * لبخند با شکوه آقای گیل * مرگ در پاییز *پلکان *از پشت شیشه‌ها
تمرکز بر شخصیت اصلی و بررسی تناقض درونی و بیرونی‌اش	*پیام زن دانا *ضحاک *خانه روشنی	*آرش *پهلوان اکبر می میرد *مرگ یزدگرد *اژدهاک	*از پشت شیشه‌ها *آهسته با گل سرخ * لبخند با شکوه آقای گیل *پلکان

بحث و نتیجه‌گیری

نمایش‌نامه‌های مورد بررسی بر پایهٔ مفاهیم احساسی، عاشقانه، عاطفی حتی گاهی بیان مسائل اجتماعی بغرنج و سیاسی با حال و هوایی غم‌آلود و وصفی بنا شده‌اند. به صورت کلی مؤلفه‌هایی چون احساسات، عشق، گلایه، ناراحتی و شادی و مؤلفه‌های غنایی- نمایشی ساخت شخصیتی، پیرنگ نمایشی، وصف فضای غم‌آلود یا دید منفی داشتن به مسائل مختلف در نمایش‌نامه‌های مورد بررسی، در کنار توجه آنها به مفاهیم اجتماعی، تاریخی، سیاسی، به صورت جدی یا طنز و انتقادی بیان شده‌اند.

ساعدی در نمایش‌نامه‌های «*خانه روشنی*»، «*زاویه*»، «*ضحاک*»، «*کلاته‌گل*»، «*شبان فریبک*»، «*چوب به دست-های ورزیل*» و ... مفاهیم غنایی و احساسی خود را با دیدی چپ‌گرایانه، انتقادی و اجتماعی بیان کرده، همچنین مفاهیم تئاتر پوچی اروپا را نیز در نمایش‌نامه‌هایش حفظ کرده و از مفاهیم پوچی، انتظار، گم‌بودگی بکت، یونسکو، پینتر و آلبی

بهره برده و آنها را نمایان کرده است. هرچند دیدگاه روان-شناختی خود را در تصویر فجایع و رذیلت‌های اخلاقی و تناقض شخصیتی اعمال کرده، اما عکس اکبر رادی چندان در قید و بند بیان مفاهیم عاشقانه و احساسی نبوده است.

رادی در بیان مؤلفه‌های غنایی و به ویژه عاشقانه و احساسی دستی داشته و عشق‌های ناکام را بسیار زیبا و احساسی وصف کرده است. وی عشق ناکام جلال به ساناز «*در آهسته با گل سرخ*» و عشق انسیه به ناصر نمایش‌نامهٔ «*در مه بخوان*» را بسیار تصویری و احساسی نمایان کرده همچنین در توصیف خودکشی غیرمستقیم بمانی در عشق به بلبل نمایش-نامهٔ «پلکان» و عشق بدل به عادت‌شدهٔ بامداد و مریم در «*از پشت شیشه‌ها*» به گفت‌وگوها کفایت کرده است. در «*مرثیهٔ ایرانی*» از عشقی می‌گوید که وسیله‌ای برای منفعت‌طلبی و سودجویی دو خانواده پولدار شده و در «*مرگ در پاییز*» از عشق پدر (مشدی) به فرزندش کاسعلی پرده برمی‌دارد. همهٔ این عشق‌ها همراه با گلایه، اندوه، ناراحتی و یأس از امروز، آینده و برخی افراد بوده است. رادی بیش از ساعدی و بیضایی روابط انسانی و عاطفی شخصیت‌هایش را به صورت آشکار مطرح کرده است.

زبان و بیان شاعرانه، احساسی و عاطفی بیضایی در وصف نمایش‌نامه‌ها و شخصیت‌هایش بیش از ساعدی و رادی است. وی با این زبان فخیم و شاعرانه تلاش کرده تا هویت تاریخی اصیل و ملی ایرانیان را زنده نگه دارد و مؤلفه‌های غنایی چون توصیف شخصیت‌ها، تناقض درونی آنها، نقاب‌ها و گاهی قهرمانی و ضدقهرمانی‌هایشان را در یک راستا قرار دهد در عین حال برای بیان مضامین احساسی و غم و اندوه و شادی، تلاش کرده با بیان تناقض‌های درونی شخصیت‌ها با تمرکز بر شخصیت‌های اصلی چون اکبر، یزدگرد و آرش فضای غنایی و احساسی را بیش از پیش نمایان سازد. با وجود این فضای غم-آلود و دید منفی نسبت به جهان و روزگار در نمایش‌نامه‌های ساعدی بیش از بیضایی و رادی بوده است؛ هرچند رادی و بیضایی تلاش کرده دید واقع‌بینانه‌تر و آمیخته با حس و حال شاعرانه و احساسی را در نمایش‌نامه‌های خود جای دهند.

منابع

ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۸). *نقد تئاتر از نظر تا عمل*. چاپ اول. تهران: نمایش.

امیری، ملک ابراهیم (۱۳۷۰). *بشنو از نی [مکالمات با اکبر رادی]*. چاپ اول. انتشارات هدایت: تهران.

بیضایی، بهرام (۱۳۵۴). *پهلوان اکبر می‌میرد*. چاپ دوم. انتشارات نگاه: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۵۶). *آرش*. چاپ اول. انتشارات نگاه: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۵۹). *مرگ یزدگرد*. چاپ اول. انتشارات روزبهان: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). *سه نمایشنامه (اژدهاک، آرش، کارنامهٔ بندار بیدخش)*. چاپ هشتم. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان: تهران.

پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسه زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی*. مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران: تهران.

پرونر، میشل (۱۳۸۸). *تحلیل متون نمایشی*. چاپ دوم. نشر قطره: تهران.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۵). *تماشاخانه‌ی اساطیر*. چاپ چهارم. نشر نی: تهران.

دریابندری، نجف (۱۳۷۸). «چوب به دست‌های ورزیل»، *شناخت‌نامهٔ ساعدی (مجموعه مقالات)*، زیرنظر جواد مجابی. چاپ اوّل. صص ۴۹۱- ۴۸۹. تهران: آتیه.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۲). *نقد آثار غلامحسین ساعدی*. چاپ اوّل. تهران: میرا.

رادی، اکبر (۱۳۵۴). *در مه بخوان*. چاپ اول. کتاب زمان: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۵۷). *مرگ در پاییز*. چاپ دوم. کتاب زمان: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۶۸). *آهسته با گل سرخ*. چاپ اول. انتشارات نمایش: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۹۱). *ملودی شهر بارانی*. چاپ دوم. نشر قطره: تهران.

رزمجو، حسین (۱۳۸۵). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. چاپ پنجم. مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی: مشهد.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. چاپ نهم. انتشارات علمی: تهران.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۶ الف). *خانه روشنی*. چاپ دوم. مؤسسه انتشارات نگاه: تهران

ـــــــــــ (۱۳۹۶ب). *ضحاک*. چاپ دوم. مؤسسه انتشارات نگاه: تهران.

ـــــــــــ (۱۳۹۶پ). *کلاته‌گل*. چاپ دوم. مؤسسه انتشارات نگاه: تهران.

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۱). *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. چاپ اول. مؤسسه انتشارات آگاه: تهران.

مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار (۱۳۹۵). «شاخصه‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی». *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*، سال چهاردهم، شماره ۲۶، صص ۲۰۲-۱۸۳.

مکی، ابراهیم (۱۳۷۱). *شناخت عوامل نمایش*. چاپ دوم. سروش: تهران.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). *عناصر داستان*. چاپ دوم. انتشارات شفا: تهران.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صدسال داستان نویسی ایران*، ج ۱و۲، چاپ چهارم. تهران، نشر چشمه.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸). *گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی*. چاپ اوّل. تهران، سروش.

وییني، میشل (۱۳۷۷). *تئاتر و مسائل اساسی آن*. ترجمه سهیلا فتّاح. چاپ اول. سمت: تهران.

هولتن، اورلی (۱۳۸۹). *مقدمه بر تئاتر*. ترجمه محبوبه مهاجر. چاپ پنجم. سروش: تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی