یادداشتهای پراکنده

نگاهی به کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی

نوشته هومن نجفیان

منصور خلج

ناشر: اختران / نوبت چاپ: اول / زمستان ۱۳۸۱

نقد کتاب

مقدمه:

نگاهی پژوهشی به پایه‌گذاران ادبیات دراماتیک در ایران، کاری سترگ است و نباید بی‌اعتنا از کنار آن گذشت. منصور خلج به عنوان پژوهشگر قصد دارد تا با شناسایی و بررسی آثار نویسندگان به تحلیل آن بپردازد و از گذشته چراغی روشن برای آیندگان فراهم آورد اما این خواسته اوست و آنچه توانسته کتابی است که اکنون پیش روی ماست.

در ابتدا آنچه به چشم می‌آید گسترهٔ وسیع کتاب است و این، راه پژوهش را دشوار می‌کند اما پرسش ما به عنوان خوانندهٔ کتاب از نویسندهٔ محترم این است که چرا کتاب را بخش‌بندی نکرده است. برای نمونه نمایشنامه‌نویسان در دههٔ ۳۰ یا ۴۰ یا از آن هم مختصرتر بررسی نمایشنامه‌های غلام‌حسین ساعدی یا بهرام بیضایی است. زیرا نوشتن پیرامون آثار بزرگان به زمان بسیاری نیازمند است و تفکر و تعمق شایان توجهی را می‌طلبد. البته، حاصلی که از این تدبّر به دست می‌آید بسیار سودمند و ارزشمند است. اما متأسفانه نویسندهٔ محترم تنها به یادداشتهای پراکنده‌ای از هر نویسنده، اکتفا می‌کند. ما هم نویسنده را برای اندیشه‌اش، سرزنش نمی‌کنیم و این گفتهٔ بیهوده را تکرار نمی‌کنیم که سنگی است بزرگ و نشانه نزدن. ما فقط یادداشتهای پراکندهٔ او را مرور می‌کنیم. زیرا منصور خلج به ما آموخته است که با یادداشتهای کوتاه خود می‌تواند معرّف خوبی برای نمایشنامه‌نویسان باشد و نباید از او توقعی بیشتر داشت. زیرا او قصد دارد همانند کتاب درام‌نویسان جهان که شمارگانش رو به افزونی است نویسندگان سرزمینش را به ما بشناساند و ما را با گذشته‌های دور خود آشتی دهد.

عنوان کتاب

ما اهل خرده گرفتن و انتقاد بیهوده نیستیم اما آیا این حق را داریم که از نویسندهٔ محترم بپرسیم چرا نام این کتاب را «نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی» گذاشته‌اید؟ ما می‌دانیم که شما به بزرگان ما احترام می‌گذارید و احترام به بزرگان، نشانهٔ بزرگی است اما زمانی که بخواهیم نقدی بر کتاب بنویسیم باید ضرورت نام‌گذاری آن را بدانیم. شاید تصور اولیهٔ خوانندهٔ نوشتار، این باشد که نویسنده محترم قصد دارد به تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران از آخوندزاده تا بهرام بیضایی بپردازد. اما نه، این اشتباه است و منصور خلج هرگز این قصد را ندارد. به گواهی این کتاب و مطالعهٔ آن درمی‌یابیم که نام کتاب می‌بایست «تاریخ نمایشنامه‌نویسی از آخوندزاده تا اسماعیل خلج» باشد. زیرا خلج از لحاظ تاریخی در سال ۱۳۲۴ دیده به جهان گشوده است و هفت سال جوان‌تر از بهرام بیضایی است و اولین اثر او مجموعه نمایشنامه «پاتوغ» ۱۳۵۰، هشت سال پس از اولین نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، نگاشته شده است. برای روشن شدن این نکته به فهرست زیر توجه کنید:

نام نویسنده: بهرام بیضایی
سال تولد: متولد سال ۱۳۱۷
اولین اثر او: آرش ۱۳۳۷

نام نویسنده: بیژن مفید
سال تولد: متولد سال ۱۳۱۴
اولین اثر او: شهر قصه ۱۳۴۷

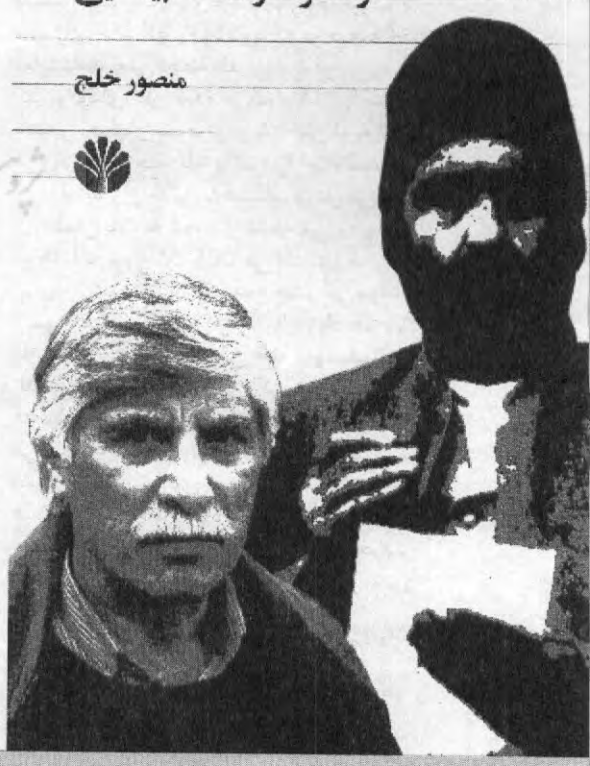
نام نویسنده: عباس نعلبندیان
سال تولد: متولد سال ۱۳۲۶
اولین اثر او: پژوهش در سنگواره‌ها ۱۳۴۷

نام نویسنده: اسماعیل خلج
سال تولد: متولد ۱۳۲۴
اولین اثر او: مجموعه نمایشنامه پاتوغ ۱۳۵۰

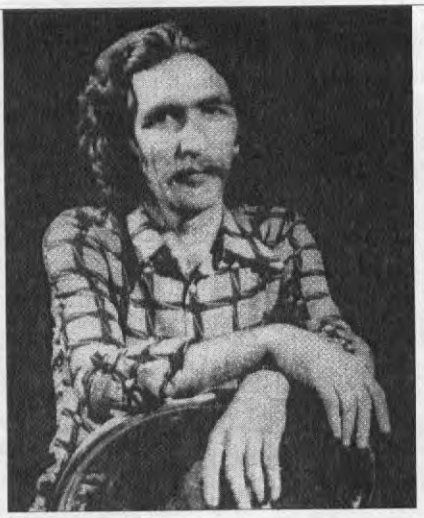
این فهرست، تنها، بر اساس سال انتشار یا اجرای نمایشنامه‌های افراد تنظیم شده است.

اما چرا نویسنده محترم نام کتاب را نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی گذاشته است؟

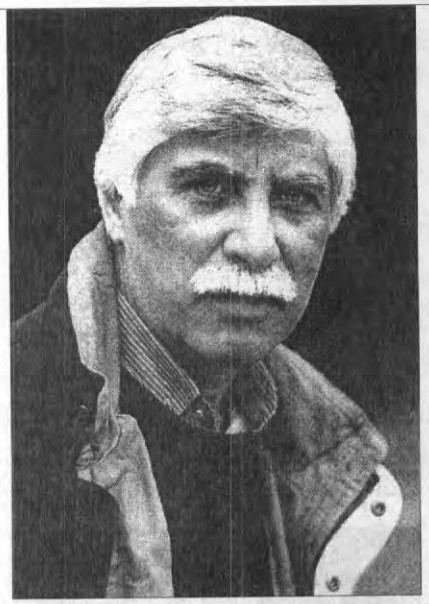
ما تصور می‌کنیم این امر فقط به دلیل دوستی و علاقهٔ قلبی نویسنده محترم کتاب است. زیرا او این کتاب را به بهرام بیضایی و اکبر رادی



عباس نعلبندیان



اسماعیل خلج



بهرام بیضایی

پیشکش می‌کند. اما حکایت دوست داشتن بهرام بیضایی هم حکایتی است از جنس دوست داشتن ما مردمان ایران‌زمین. ما بیضایی را دوست داریم اما دوست نداریم پیرامون آثارش به تحقیق و پژوهش بپردازیم. اگر به آثاری که دربارهٔ بهرام بیضایی نگاشته شده است، نظری بیندازیم، بسیار محدود و انگشت‌شمار است و اگر از همین نمونه‌ها هم بگذریم دیگر چیزی برای ارائه نداریم. ما بهرام بیضایی را دوست داریم زیرا ایرانیان این‌گونه دوستانشان را دوست دارند. بگذریم.

اما نویسنده محترم کتاب قصد دارد تا با نگاهی متفاوت، به این دوستیها بنگرد و به این حریم ممنوعه وارد شود. او قصد دارد تا یادداشتهایی راجع به بهرام بیضایی بنویسد. اما بررسی یادداشتها بماند برای زمانی دیگر.

با مطالعهٔ کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران، درمی‌یابیم که کتاب چند ماه پس از تاریخ تحریر به چاپ رسیده است اما متأسفانه نویسنده محترم در تحلیل آثار نویسندگان، از سالهای ۶۰ فراتر نمی‌رود. چرا؟ در حالی که نویسندهٔ کتاب، فهرست نمایشنامه‌های آنان را تا سال ۱۳۸۱ در دست داشته است و در قسمت معرفی نویسنده آن را ثبت کرده است. این نکته‌ای است که ما هرگز نتوانستیم پاسخ شایسته‌ای برای آن بیابیم.

برای نمونه چند نمایشنامه‌نویس معاصر را بررسی می‌کنیم.

علی نصیریان

نویسنده در یادداشتهایی که راجع به علی نصیریان می‌نویسد به نمایشنامه‌های بلبل سرگشته (۱۳۴۴) افعی طلایی و لونهٔ شغال اشاره می‌کند و به شرح داستان آنها می‌پردازد. اما به نمایشنامه‌های متأخر نصیریان مانند سلطان و سیاه و بنگاه تئاترال فقط در حد نام بردن اکتفا می‌کند. نمایشهای روحوضی و سیاه‌بازی و یا به صورت عام‌تر به شیوهٔ نمایشهای سنّتی نگاشته شده‌اند مثل پهلوان کچل، استعمال دخانیات ممنوع، سیاه، بنگاه تئاترال و سلطان و سیاه (صفحهٔ ۱۳۹)

غلام‌حسین ساعدی

نویسنده، فقط اشارهٔ گذرا به نمایشنامه‌های قاصدکها (۱۳۳۸) شبان فریبکار (۱۳۳۹) چوبدستان وَرَزیل (۱۳۴۴) می‌کند اما به آثار متأخر ساعدی که در سالهای ۷۰ به چاپ رسیده است توجهی نمی‌کند و نمایشنامه‌های «مار در معبد» (۱۳۷۴) و ضحاک (۱۳۷۰) را فقط در فهرست آثار ساعدی می‌آورد!

اکبر رادی

نویسنده، به نمایشنامه‌های افول (۱۳۴۲) و هاملت با سالاد فصل (۱۳۵۷) فقط اشاره‌ای گذرا می‌کند و به شرح داستان نمایشنامهٔ مرگ در پاییز (۱۳۴۹) می‌پردازد اما به آثار متأخر اکبر رادی که در سالهای ۶۰ و پس از آن نوشته و چاپ شده است توجهی نمی‌کند و نمایشنامه‌های تانگوی تخم‌مرغ داغ (۱۳۸۰) و شب روی سنگفرش خیس (۱۳۷۸) را فقط در فهرست آثار رادی نام می‌برد.

اسماعیل خلج

نویسنده تنها در یادداشتهای اسماعیل خلج به نمایشنامه‌های مجموعه «پاتوغ» مانند «پاتوغ»، «پاانداز»، «حالت چطوره مش رحیم»، «گلدونه خانم» (۱۳۵۰) و «شبات» (۱۳۵۶) می‌پردازد اما توجهی به نمایشنامه «بابلیها» (۱۳۸۰) ندارد و فقط نام آن را در فهرست آثار خلج ثبت می‌کند.

بهرام بیضایی

نویسنده نام دو نمایشنامه بیضایی «ساحل نجات» و «در حضور باد» (۱۳۴۷) را در فهرست آثار از قلم انداخته است و سال انتشار «آرش» را به درستی ثبت نکرده است. آرش در سال ۱۳۴۲ تألیف شده و در سال ۱۳۵۶ به چاپ رسیده است. اما نویسنده محترم تاریخ آرش را به همراه دو برخوانی بهرام بیضایی اژدهاک و کارنامه بندار بیدخش در سال ۱۳۷۶ ثبت کرده است.

ولی این اشتباهی نیست که منتقد بر او خرده بگیرد. انتقاد ما بر آن است که نویسنده محترم فقط به نمایشنامه‌های پهلوان اکبر (۱۳۴۲)، هشتمین سفر سندباد (۱۳۴۳) و مرگ یزدگرد (۱۳۵۷) اشاره می‌کند و نمایشنامه‌های «افرا یا روز می‌گذرد» (۱۳۸۱)، کارنامه بندار بیدخش (۱۳۷۴ و ۱۳۴۰) و جنگ‌نامه غلامان (۱۳۶۷) را فقط در فهرست نمایشنامه‌های بهرام بیضایی آورده است.

این نکته مؤید آن است که نویسنده محترم نسبت به این مسئله کوتاهی کرده است. اما این نکات را می‌توان به آسانی نادیده گرفت و این نکته را تأکید کرد که نقد کتاب باید نقد گفته‌های نویسنده باشد نه ناگفته‌ها؛ و کتاب را به صورتی که هست باید مورد نقد قرار داد نه به صورتی که باید باشد.

فهرست منابع و مآخذ و روش تحقیق

فهرست مآخذ و منابع در کتاب «نمایشنامه‌نویسان ایران» به فهرست مقاله نزدیک‌تر است تا کتاب. زیرا در کتاب باید اشاره کرد که این سطر و نوشته از کدام کتاب اخذ شده است و آن را در زیرنویس هر صفحه ذکر

کرد و سپس نام منابع را در پایان کتاب آورد. اما نویسندهٔ محترم تصمیم گرفته است برای هر بخش فهرست مجزّایی تهیه کند تا خواننده بتواند به راحتی به منابع هر بخش دست یابد که این امر به خودی خود بسیار ارزشمند است ولی نویسنده در رسیدن به این هدف بسیار شتابزده عمل می‌کند. برای توضیح بیشتر به کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران رجوع می‌کنیم.

صفحه ۱۲۴ [رضا کمال‌شهرزاد]

از ویژگیهای مهم این نویسنده می‌توان به شیوهٔ استفاده وی از زبان به عنوان یک عنصر مهم در ادبیات نمایشی و نیز طرح شخصیت زن به عنوان شخصیت محوری نمایشهایش یاد کرد. «عباسه خواهر امیر» را به شیوهٔ تئاتر رمانتیک نوشته است که بافت داستانی اثر محکم است

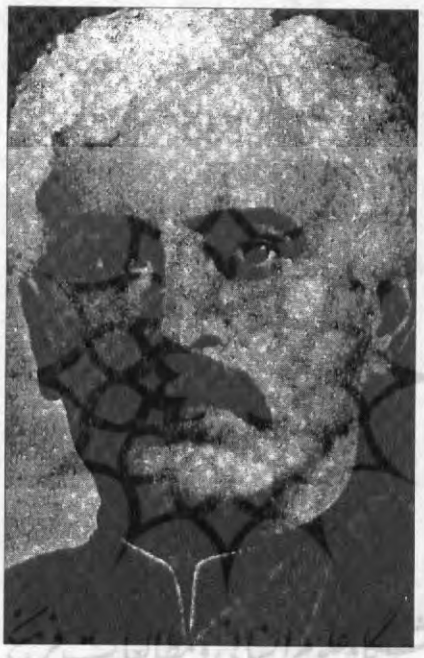
سید علی نصر

و چشم‌اندازهای خیال‌انگیز و زبان فصیح اثر را جذاب و دلنشین کرده است.

خواننده با خواندن این نوشتار دچار شگفتی می‌شود که آیا این مطالب دریافت نویسنده محترم است یا بر پایهٔ دریافتهای دیگران نوشته شده است؟ اگر بر پایهٔ دریافتهای نویسنده محترم است ابتدا باید اشاراتی مستقیم به داستان و بافت داستانی آن می‌کرد و سپس این نتیجه را می‌گرفت که بافت داستانی اثر محکم است اما چون دریافت از دیگران است منبع و مأخذ نوشتار را ثبت نکرده است.

صفحه ۱۳۳ [عبدالحسین نوشین]

نمایشنامهٔ «خروس سحر» اثر مشهور نوشین، توجه به احیای تئاتر اصیل ایرانی است. نوشین در طول سالها متوجهٔ نبودن سنّت نمایشنامه‌نویسی با رنگ و بوی ایرانی شده بود. او که خود را بیشتر کارگردان می‌دانست تا نمایشنامه‌نویس، معتقد بود کسانی چون صادق هدایت که بسیار خوب می‌توانند چهره‌های ایرانی را در داستانهای بلند و کوتاه خود هنرمندانه توصیف کنند اگر به نمایشنامه‌نویسی بپردازند قطعاً دراماتورژی ایرانی به سمت ترقی و احیای تئاتر اصیل بومی ایرانی پیش خواهد رفت»... نویسنده در ادامه، به مباحث تاریخی می‌پردازد. نوشین، تیرماه ۱۳۲۵ در دوره نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران همراه [نام چند نویسنده را ثبت می‌کند] شرکت و در سخنرانی‌اش لزوم توجه به «امکان یا عدم امکان یک تحوّل اساسی در ادبیات ایران» را گوشزد می‌کند!



میرزا فتحعلی آخوندزاده

نوشتار به همین شکل در کتاب آمده است اما در زیرنویس کتاب شمارهٔ ۱ـ صد سال داستان‌نویسی ایران جلد ۱ و ۲، صفحات ۵. ۲ـ ۲۰۶، ۱۳۷۷).

۱. چرا نام نویسنده کتاب صد سال داستان‌نویسی ایران ثبت نشده است؟

۲. چند سطر از نوشتار فوق از کتاب نام‌برده اخذ شده است و کدام سطرها دریافت نویسنده محترم کتاب است؟

۳. «نمایشنامه خروس سحر، اثر مشهور نوشین توجه به احیای تئاتر اصیل است». این جمله گفتهٔ کدام نویسنده است؟ نویسنده کتاب صد سال داستان‌نویسی یا نویسنده کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران؟ و بر پایه کدام سند این

ذبیح بهروز در خانه‌اش ۱۳۲۵

مطالب گفته شده است؟

پایان‌نامه‌ها و مجلات

نام نویسندهٔ تمام این آثار، در کتاب درج شده است اما هرگز اشاره نمی‌شود که کدام قسمت از نوشتار، از منابع، اخذ شده است و کدام قسمت دریافت نویسنده محترم است:

در یادداشتهای خود راجع به اکبر رادی: نویسنده از پایان‌نامه کارشناس ارشد معصومه میرحسینی تحت عنوان بررسی آثار اکبر رادی دانشگاه آزاد اسلامی دانشکده ادبیات و علوم انسانی ۱۳۷۸ یاد می‌کند. اما هرگز اشاره نمی‌کند که چند سطر از یادداشتهای فصل اکبر رادی، از این پایان‌نامه اخذ شده است.

در یادداشتهای خود دربارهٔ بیژن مفید: به دو مأخذ، بولتن جشنواره جشن هنر شیراز، دفتر انتشارات تلویزیون ملی ایران ۱۳۵۲ و یک پرونده ویژهٔ بیژن مفید ۱۳۸۰ اشاره می‌کند.

در یادداشتهای خود راجع به ارسلان پوریا: به پایان‌نامه خانم پریسا مهجور دانشکده هنرهای زیبا ۱۳۷۹ تحت عنوان بررسی اجمالی زبان‌شناسی در نمایشنامه‌های ایرانی دههٔ چهل و پنجاه در ایران با تکیه بر اهمیت نویسنده اشاره می‌کند.

و کتابها

همین حادثه در مورد کتابها هم تکرار می‌شود و نویسنده محترم اغلب فقط نام نویسندگان را در پایان هر بخش ثبت می‌کند اما هرگز اشاره نمی‌کند که کدام سطر کتاب از منابع اخذ شده است. برای مثال در یادداشتهای خود راجع به فتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی فقط به نام کتاب تئاتر قرن سیزدهم تألیف حمید امجد اشاره می‌شود و در یادداشتهای خود دربارهٔ مؤیدالممالک فکری ارشاد فقط نام کتاب ادبیات نمایشی در ایران تألیف جمشید ملک‌پور آمده است.

و کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران از این نظر بسیار آسیب‌پذیر است.

فرهنگ نقد کتاب

کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران، فاقد فرهنگ نقادی منسجم است و اصطلاحاتی که نویسنده برای بیان اندیشه‌هایش استفاده می‌کند بسیار مبهم، شخصی و غیر فنّی است. برای مثال به نمونه‌های زیر توجه فرمایید:

۱. تعلیق نامناسب [ارسلان پوریا]

«در سایر آثار پوریا وضع کم و بیش به همین منوال است. در «آرش شیوایتر» پوریا فقط به افتخارات کهن سرزمین ایران (ایران ویج) توجه دارد و... تعلیق نامناسب و ریتم کند سبب ضعف نمایش است». (صفحه ۱۰۹)

تعلیق نامناسب به چه معناست؟ و نمایشنامه آرش شیوایتر که بر پایهٔ افسانه اوستایی شکل گرفته است و تماشاگر از ابتدا داستان آرش را می‌داند چگونه می‌تواند تعلیق مناسب داشته باشد؟

۲. تمثیلات غیر نمایشی [بهمن فرسی]

«نویسنده برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود نه تنها از زبان (آن هم به صورت امری مجزّا و شعرگونه) بهره می‌گیرد بلکه به تمثیلاتی متوسل می‌شود که گاه غیر نمایشی، انتزاعی و دور از ذهن است» (صفحه ۱۸۳)

تمثیلات غیر نمایشی به چه معناست؟ آیا تمثیلات به دو دسته نمایشی و غیر نمایشی تقسیم می‌شوند؟

۳. سمبلهای غریب [اکبر رادی]

«گاه بیان نمایشی‌اش به دلیل پیچیدگی ساختمان نمایشنامه و به جهت به کار گرفتن سمبلهای غریب روشن نیست.» (هاملت با سالاد فصل) (صفحه ۱۶۵)

سمبلهای غریب چیست؟ ساختمان پیچیده چیست؟ آیا ساختمان پیچیده مترادف است با ضعف نمایشنامه و ساختمان ساده نمایشنامه مترادف است با نمایشنامه‌های خوب؟

۴. شخصیت‌پردازی و فضاسازی دوران استبداد مؤیدالممالک فکری ارشاد]

«می‌توان گفت این اثر [حاکم قدیم و حاکم جدید] به عنوان یکی از آثار خوب دورهٔ مشروطیت حاوی ظرافتهای نمایشی است... شخصیت‌پردازیها و فضاسازی دوران استبداد از نکات برجستهٔ اثر محسوب می‌شود» (صفحه ۵۱)

فضاسازی دوران استبداد چیست؟ آیا فضاسازی از لحاظ تاریخی به دو دسته ۱. فضاسازی دوران استبداد ۲. فضاسازی پس از دوران استبداد تقسیم می‌شود؟

۵. از فضای خالی صحنه بهرهٔ زیاد می‌گیرد. [بهرام بیضایی]

«بدین گونه است که بیضایی در نوشتن نمایشنامه‌هایش از تعزیه بهره می‌گیرد. چون گمشدگان زبان را به شعر و آن هم شعر عامیانه نزدیک می‌کند از فضای خالی صحنه بهرهٔ زیاد می‌گیرد.» (صفحه ۲۱۶)

از فضای خالی صحنه بهرهٔ زیاد می‌گیرد به معنای چیست؟ آیا بهره‌برداری از فضای صحنه به دو قسمت تقسیم می‌شود ۱. بهره‌برداری از فضای خالی ۲. بهره‌برداری از فضای پر؟ واژه‌ها بسیار مبهم است.

بسیاری از نظریات نویسنده محترم بر اساس احساسات و عواطف او شکل می‌گیرد و فاقد اعتبار علمی و نقادانه است.

۱. انگیزهٔ شخصیتها گنگ است (صفحه ۱۰۹) [ارسلان پوریا]

به همین دلیل آثار او از لحاظ ساختار دراماتیک چندان قوی نیست و گره دراماتیک اوج و فرود کشمکش و تضاد همین طور شخصیت‌پردازی در آثار او ضعیف است. همین امر سبب می‌شود انگیزهٔ شخصیتها گنگ و سست پرداخته شود.

واژهٔ گنگ بیشتر حسّی است نه نقادانه و بیشتر از آنکه به روشن شدن موضوع بپردازد آن را پیچیده می‌سازد.

۲. آدمها نزدیک و آشنا و ملموس نیستند (صفحه ۱۸۴) [بهمن فرسی]

آدمها نزدیک و آشنا و ملموس نیستند. مخاطب به عمق باورها و اعتقادات و احساسات آدمها راه پیدا نمی‌کند و رابطهٔ بین مخاطب و اثر در سطح، باقی می‌ماند.

آدمها نزدیک و آشنا و ملموس نیستند به چه معناست؟ واژه‌ها بسیار شخصی است. آیا شخصیتها در نمایشنامه بهرام بیضایی نزدیک و آشنایند؟ اما نمایشنامه‌های بیضایی جزء آثار ارزشمند ادبیات دراماتیک ایران به حساب می‌آیند. آیا اژدهاک که دو مار بر کتفانش روییده، بسیار ملموس است؟

آیا این نکته یک حادثه بدیهی است که فردی بر کتفش مار بروید آیا این فرد می‌تواند آشنا، ملموس و نزدیک باشد؟ اما ارتباط مخاطب با این فرد بسیار نزدیک است. چرا؟ نیازی نیست کاراکتر نمایشی، آشنا و ملموس و نزدیک باشد. کاراکتر باید باورپذیر باشد. اصل احتمال و ضرورت ارسطو را به یاد آوریم. ارسطو تأکید نمی‌کند که حادثه نمایش باید حتما روی بدهد. ارسطو تأکید می‌کند حادثه نمایش باید به شکلی باشد که اگر روی دهد باورپذیر گردد و شخصیت نمایش هم تابع حادثه است. اگر روزی بر شانه‌های ما دو مار بروید چه حادثه‌ای روی می‌دهد؟ نمایش اژدهاک پاسخی است به این سؤال. تفاوت بیضایی و دیگران در آن است که این دو نکتهٔ ارسطو را درک کرده اما بسیاری هنوز معتقدند شخصی که آشنا و ملموس و نزدیک نیست نباید در نمایشنامه بیاید. نویسنده گاهی قصد دارد از واژه‌های فنی نقد نمایشنامه استفاده کند اما به جای اثبات آن فقط فهرست اصطلاحات را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد.

۳. گاه در بیان سمبلیک موضوع موفق است (صفحه ۱۶۵) [اکبر رادی]

گاه در بیان سمبلیک موضوع موفق است (نمایشنامه افول) و گاه بیان نمایشی‌اش به دلیل پیچیدگی ساختمان نمایشنامه و به جهت به کار گرفتن سمبلهای غریب روشن نیست (هاملت با سالاد فصل).

تفاوت منتقد و خبرنگار در آن است که منتقد باید اثبات کند اما خبرنگار فقط اطلاع‌رسانی می‌کند. نویسنده محترم در اینجا نقش خبرنگار دارد.

۴. نقد اخلاقی به جای نقد شخصیت: [ارسلان پوریا] نمایشنامه تازیانهٔ بهرام.

رهام و گستهم و گرگین سردارانی ضعیف‌النفس و ناامید هستند که با سعی فراوان خواهان عقب‌نشینی‌اند. تورانیان نیز مظهر شرّ کامل‌اند. تژاو هم فقط از روی جاه‌طلبی راه خیانت را در پیش گرفته است. شخصیتها تک‌بعدی و پرورش‌نیافته‌اند. (صفحه ۱۰۹)

نویسنده ضعف اخلاقی کاراکتر را با ضعف شخصیت‌پردازی نویسنده یکسان می‌پندارد و با بیان ضعف اخلاقی کاراکترها اثبات می‌کند که نویسنده هنگام شخصیت‌پردازی دچار لغزش و اشتباه شده است و به جای آفرینش شخصیتهای چند بُعدی کاراکترهای تک‌بعدی و پرورش‌نیافته‌ای خلق کرده است.

ساختار کتاب

نویسندهٔ محترم کتاب به تمام نمایشنامه‌نویسان یکسان نگریسته است و این نکته جزء کاستیهای اثر است زیرا زمانی که نویسنده‌ای قصد دارد روی آثار افرادی مانند کمال الوزاره، محمودی، مؤید الممالک فکری ارشاد، شعرزاد، حسن مقدم، ذبیح‌الله بهروز، گریگور یقیکیان پژوهش کند با محدودیت منابع روبه‌روست. چون بسیاری از آثار نویسندگان در دسترس نیست اما زمانی که قصد دارد پیرامون نویسنده گاهی به پژوهش بپردازد که آثار متعددی از آنها در دسترس است باید با ممارست بیشتری به پژوهش بپردازد زیرا به دست آوردن منابع به راحتی امکان‌پذیر است و خواننده کتاب نمی‌تواند این نکته را بپذیرد که همان گونه که اطلاعات ما به سبب محدودیت منابع دربارهٔ نویسندگان گروه اول بسیار اندک است در مورد نمایشنامه‌نویسانی مانند فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، غلام‌حسین ساعدی، اکبر رادی و بهرام بیضایی که اغلب تمام آثارشان در دسترس است هم تکرار شود.

شناخت ادبیات نمایشی یا بررسی مسائل اجتماعی و تاریخی

نویسنده در صفحات محدودی که به نویسندگان اختصاص داده است اغلب به جای نمایشنامه‌شناسی و بررسیهای زیبایی‌شناسانه آن و تحلیل و نقد آثار از منظر عناصر دراماتیک به تحلیلهای سیاسی و اجتماعی می‌پردازد؛ در حالی که تفاوت نمایشنامه‌نویسان با یکدیگر نه

تنها در بررسیهای جامعه‌شناسانه و نقد قدرتهای سیاسی که در پرداخت و زیبایی‌شناسیهای آثار می‌باشد. از این رو اگر هدف بازتاب اجتماعی آثار نویسندگان باشد تمامی آنان از فتحعلی آخوندزاده تا اسماعیل خلج یکسان به نقد جامعه می‌پردازند اما تفاوت آنها فقط در شیوه‌های متفاوت نمایشنامه‌نویسی است.

به عنوان مثال ارسلان پوریا و بهرام بیضایی هر دو نمایشنامه‌های تاریخی می‌نویسند و بستر تاریخی جامعه و نهاد قدرت را نقد می‌کنند اما تفاوت آنها فقط در ساختار و انسجام دراماتیک آثارشان است و خواننده کتاب تنها برای دست‌یابی به این ساحت است که به خوانش کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران می‌پردازد.

عبدالحسین نوشین در روی صحنه در نمایشنامهٔ خان لنکران

حاکم قدیم حاکم جدید

«(فکری ارشاد) عناصری را از نمایشنامه‌های (میرزا آقا تبریزی) می‌گیرد ولی با هوشمندی از آن فراتر رفته و نکاتی مهم‌تر را بیان می‌کند. رشوه‌خواری، خرید و فروش حکومت شهرها توسط مقامات، وضعیت مواجب‌بگیران، فساد، اعمال زور و خودکامگی.

می‌توان گفت این اثر به عنوان یکی از آثار خوب دورهٔ مشروطیت حاوی ظرافتهای نمایشی است. شخصیت‌پردازی و فضاسازی دوران استبداد از نکات برجستهٔ اثر محسوب می‌شود. نویسنده با تیزبینی ماجرای به توپ بستن مجلس و... » (صفحه ۵۱)

حاجی‌خان ریاحی نوشته کمال‌الوزاره محمودی

«مهم‌ترین امتیاز ساختمان این نمایشنامه، کار نویسنده با زمان پیوستهٔ نمایش است، وقایع در سه پرده، از یک نیمروز، فشرده و متمرکز شده‌اند و نویسنده می‌کوشد به ایجاد هم‌زمانی نمایش و به خلق توازن تأثیرگذار توفیق یابد» (صفحه ۴۲)

و این تنها، اشاره‌ای است که نویسنده به پرداخت نمایشنامه‌های کمال الوزاره محمودی می‌کند. اما در ادامهٔ متن باز همان تحلیلهای سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد و بر کتاب سایه می‌اندازد.

«کمال الوزاره تصویرگر زندگی عوام در جامعهٔ معاصر خویش است. بسیاری از شخصیتهای آن حتی با ظاهری نوگرا چون دکتر و حاجی ریاحی‌خان در باطن عامی‌اند و...» (صفحه ۴۴)

ما هرگز نقد بینامتنی و فرامتنی را کم‌ارزش نمی‌دانیم. اما بر این نکته تأکید داریم زمانی که سخن از نمایشنامه به میان می‌آید باید متن نمایشنامه را مورد واشکافی قرار دهیم و به آسیب‌شناسی آن بپردازیم و پس از تحلیل اثر به قضاوت دربارهٔ آن بپردازیم. اما نویسنده محترم کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران، هرگز به این فرایند توجهی نمی‌کند.

تناقض

یکی از عناصر ویران‌کنندهٔ اثر، تناقضهای متنی است. نویسنده ابتدا اندیشه‌ای را اثبات می‌کند سپس بر آن خط بطلان می‌کشد. برای مثال:

وکلای مرافعه تبریز نوشتهٔ فتحعلی آخوندزاده

«از لحاظ تکنیک یکی از شگردهای نویسنده [آخوندزاده] شهادت به حق اما اتفاقی شاهدان در دادگاه و صدور حکم عادلانه به وسیله حاکم شرع است. در واقع نویسنده گره نمایش را به وسیلهٔ تصادف و یک حادثهٔ غیر معمول گشوده است. زیرا آقامردان با نفوذی که در محکمه داشت مقدمات جلسهٔ دادگاه را به گونه‌ای فراهم آورده که علاوه بر حاضر کردن گواهان برای شهادت نادرست، در جلسهٔ محکمه حتی دستیار رئیس دادگاه یا حاکم شرع نیز برای شهادت دروغ، خریده شده بود که تا اینجای داستان سیر ماجرا و حوادث با توجه به گرهی که به‌وجود آمده بسیار طبیعی است و احتمال اینکه در دادگاه به طور ناگهانی قضیه معکوس گردد و شهود، حقیقت را بیان کنند وجود نداشت. اما در نهایت داستان با یک حادثهٔ دور از انتظار دگرگون می‌گردد و نمایشنامه پایان می‌پذیرد. علت چنین ایرادی در نمایشنامه شاید تعقیب اهدافی باشد که نویسنده به واسطه آن به خلق اثر نمایشی و غیر نمایشی می‌پردازد و به نظرش بسیار مهم و اساسی است و از این رو چنین ایرادی در متن نمایشنامه راه یافته است.» (صفحه ۲۳ ـ ۲۴)

نویسنده محترم دچار تناقض‌گویی می‌شود. ابتدا سخن از شگرد آخوندزاده به میان می‌آورد اما در پایان اشاره می‌کند که این نکته جزء نقاط ضعف نمایشنامه محسوب می‌شود ولی ما باید کدام را بپذیریم؟ شگرد یا ضعف؟ متأسفانه نویسنده محترم تفاوت آنها را درک نمی‌کند یا بهتر بگوییم شتابزده می‌نویسد و از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر پرواز می‌کند.

نمونهٔ دیگری از تناقضها

«رادی در زمرهٔ نمایشنامه‌نویسان صاحب سبک معاصر است که آثارش ارزشهای دراماتیک، و زبانی حائز اهمیت دارد. سبک رادی آمیزه‌ای از ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) و رئالیسم (واقع‌گرایی) است. او از زندگی می‌نویسد و واقعیتهای ظاهری محیط خویش و شرایط دوران خود را بیان می‌کند و گاه چون نویسندگان واقعگرا به تحلیل و نقد دورهٔ تاریخی، شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره‌ای که در آن به سر می‌برد می‌پردازد و آن را در نمایشنامه‌هایش منعکس می‌کند. از آنجا که رادی را به عنوان نمایشنامه‌نویس واقعگرا می‌شناسیم بنابراین نمی‌توانیم شرایط اجتماعی، تاریخی و جغرافیایی را که خود در آن به سر می‌برد و در آن نمایشنامه‌هایش را می‌آفریند، نادیده بگیریم و به تحلیل درستی از آثارش برسیم. به همین دلیل به طور خلاصه این نکات را برمی‌شماریم.» (صفحه ۱۶۰)

اما در صفحه ۱۶۵ کتاب: «به هر حال رادی تمام موضوعات خود را از میان مسائل جاری اجتماع و مردم انتخاب می‌کند و به نسبت فشار جریان خفقان حاکم بر جامعه (در زمان نگارش آثار) و میزان تغییر و تبدیل در شرایط ممیّزی، آن را در قالب سمبولیک و گاه تمثیلی مورد تحلیل قرار می‌دهد. گاه در بیان سمبلیک موضوع، موفق است (نمایشنامه افول) وگاه بیان نمایشش به دلیل پیچیدگی ساختمان نمایشنامه و به جهت به کار گرفتن سمبلهای غریب، روشن نیست. (هاملت با سالاد فصل)» نویسنده با بیان این عبارت تمام گفته‌های خود را نقض می‌کند و این پرسش را بدون پاسخ می‌گذارد که نمایشنامه‌های رادی رئالیسم (واقعگرا) یا «ناتورالیسم (طبیعت‌گرا) است یا سمبولیسم (نمادگرا)؟

و ما کدام را باید بپذیریم.

نقدی بر نقد

ما در این بخش قصد آن داریم تا نقدی بر نقدهای نویسنده محترم بنویسیم و نکاتی را که از چشمان تیزبین او پنهان مانده است به نمایش بگذاریم.

نمایشنامهٔ حلواء الفقرا (نمایشنامه موهامات در یک پرده) نوشته میرزاده عشقی

«این نمایشنامه ضعفهای آشکاری دارد که در همان آغاز نمایش با آن روبه‌روهستیم. مثلاً در آغاز نمایش یکی از دو رمال خود را این طور معرفی می‌کند: «من همان میرزا احمد کتابدارم ... این ابله را به نام کیمیاگری، رمالی... تقریباً سی چهل هزار تومان زده‌ام و باز خواهم زد، ....» (صفحه ۷۰ ـ ۷۱)

ادامه دارد