



راز ناماندگاری آثار نمایشی نظام وفا

علی ثابتی پور*

گفتمش پوشیده خوش تر سر یار
خوش تر آن باشد که سر دلبران
خود تو در ضمن حکایت گوش دار
گفته آید در حدیث دیگران
(مثنوی معنوی)

چکیده:

نظام وفا علاوه بر معلمی و شاعری، نویسنده آثار منظوری است که از آن جمله باید به دو نمایشنامه ستاره و فروغ و فرروز و فرزانه اشاره کرد؛ دو نمایشنامه‌ای که در دهه ۱۳۲۰ خورشیدی، پس از آنکه در مدارس و هنرستان‌های متعددی در کشور به روی صحنه می‌روند، تنها یک بار به چاپ می‌رسند و از آن پس، دیگر تقریباً هیچ نامی از آنها در تاریخ نمایشنامه‌نویسی در ایران برده نمی‌شود. این مقاله می‌کوشد تا با خوانشی تخصصی‌تر از این دو نمایشنامه و تجزیه و تحلیل ساختار آنها به چرایی این موضوع پردازد. بر این اساس، پس از شرح خلاصه‌ای از هر دو نمایشنامه، با ذکر نمونه‌هایی به بررسی عناصری محوری از جمله شخصیت‌ها، زبان، گفت‌وگو، پیرنگ، کنش و کشمکش در آنها می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: ستاره و فروغ، فرروز و فرزانه، نظام وفا، نمایشنامه‌نویسی در ایران.

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پیاپی ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳ * مری دانشگاه کاشان / sabetipoor@yahoo.com



۱. پیش‌درآمد

به جز یکی دو اشاره به نام‌های دو اثر نظام وفا که عنوان نمایشنامه به خود گرفته‌اند، در هیچ‌یک از منابع اصلی در خصوص نمایشنامه‌نویسی در ایران و نمایشنامه‌نویسان ایرانی، نامی از نظام وفا در مقام نمایشنامه‌نویس برده نشده؛ نه در کتاب بنیاد نمایش در ایران از ابوالقاسم جنتی عطایی، نه در مجموعه مفصل سه‌جلدی ادبیات نمایشی در ایران از جمشید ملک‌پور، نه در سیری که هیوا گوران در صد سال تأثیر ایران با عنوان کوشش‌های نافرجام کرده و نه در کتاب نمایشنامه‌نویسان ایران منصور خلج که به معرفی اجمالی نمایشنامه‌نویسان ایرانی از میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۱۹۰-۱۲۵۷ خورشیدی) تا بهرام بیضایی (متولد ۱۳۱۷ خورشیدی) می‌پردازد. حتی یحیی آرین‌پور نیز در از صبا تا نیمای خود، نظام وفا را نمایشنامه‌نویس نمی‌شناسد و فقط وقتی از کتاب‌های چاپ‌شده و چاپ‌نشده نظام وفا نام می‌برد، به «دو نمایشنامه به نام‌های ستاره و فروغ و فرزند و فرزانه و صحنه‌هایی سناریومانند به نام پیروزی دل یا ناهید و بهرام» (۴۲۱/۲) اشاره‌ای می‌کند. از این دو نمایشنامه در فهرست نمایشنامه‌هایی که ابوالقاسم جنتی عطایی در کتاب خود می‌آورد نیز نام برده شده (ر.ک: بنیاد نمایش در ایران، ص ۱۰۷ و ۱۱۳) با این حال، تاریخ ادبیات نمایشی ما هرگز از نمایشنامه‌نویسی با نام نظام وفا یاد نمی‌کند. چرا؟ به عبارت دیگر چرا نمایشنامه‌های چاپ‌شده و چاپ‌نشده نظام وفا، آن هم در یکی دو دهه اول قرن چهاردهم خورشیدی که هنوز نویسندگان چندانی در این عرصه قلم نمی‌زدند، نتوانستند نام او را علاوه بر شاعری، در مقام نمایشنامه‌نویس نیز در تاریخ ادبیات سرزمین ما به ثبت برسانند؟ آیا باید این آثار را در زمره نمایشنامه‌هایی برشمرد که «در اواخر سلطنت رضاشاه به وجود آمد[ند]» و چنان‌که آرین‌پور در از نیمای تا روزگار ما می‌آورد: «به طور کلی قابل بحث و توجه نیستند»؟ (ص ۴۴۱) در خصوص نمایشنامه‌های چاپ‌نشده ایشان که گاه بیگاه اینجا و آنجا نامی از آن‌ها برده شده، از جمله «طلایی و نی‌زن» و «شاعر و نقاش» (ر.ک: مجموعه آثار استاد نظام وفا، ۵۸/۱) یا جمال و آشوب (ر.ک: نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا، ص ۲۱) قضاوتی نمی‌توان کرد، اما چه بسا با خوانشی تخصصی و ریزبینانه‌تر از دو نمایشنامه به‌چاپ‌رسیده ستاره و فروغ و فرزند و فرزانه و تجزیه و تحلیل ساختار آن‌ها بتوان پاسخ دقیق‌تری به این پرسش داد.

۲. آثار نمایشی نظام وفا

نظام وفا، شاعر نامدار و معلم ادیب آرانی، در بیست و یکم فروردین ۱۲۶۷ خورشیدی، در قریه آران و بیدگل کاشان چشم به جهان گشود و تا بیست و نهم دی ۱۳۴۳ خورشیدی که چشم بر جهان فرو بست، علاوه بر نیم قرن معلمی که بی شک حرفه اصلی او بود، به تألیف و تصنیف کتاب‌های بسیاری نیز پرداخت. از نظام وفا علاوه بر غزل‌ها و مثنوی‌ها و قصیده‌ها و سروده‌های بسیار دیگر، آثار مثنوی نیز به جای مانده که دو نمایشنامه ستاره و فروغ و فرروز و فرزانه از آن جمله‌اند. از جمله دیگر آثار مثنوی او باید به کتاب ناهید و بهرام یا پیروزی دل اشاره کرد که گاهی به اشتباه از نمایشنامه‌های او بر شمرده می‌شود. (ر.ک: مقدمه دیوان نظام وفا، ص سه و نیز خبر ایرنا به تاریخ ۱۳۹۱/۱/۲۲ با کد ۸۰۰۷۱۵۰۱) این نوشته که شاید بتوان آن را فیلمنامه‌مانندی دانست، مجموعه ۱۰۲ سن یا صحنه است که به گفته خود نویسنده، «بیشتر برای برداشتن فیلم تهیه گردیده». (دو کتاب، ص ۱۷) بر این اساس چنان‌که پیش‌تر آمد، از مجموع کتاب‌های به‌جامانده از نظام وفا تنها دو کتاب ستاره و فروغ و فرروز و فرزانه را شاید بتوان آثار نمایشی او دانست که در گذر زمان، به تعبیر نیایش پورحسن «از یاد رفته» اند. (نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا، ص ۱۹) حال ببینیم این «از یاد رفته» یا چنان‌که در ابتدای مقاله اشاره شد، «نادیده گرفته شدن» از کجا ناشی می‌شود و آیا می‌توان نظام وفا را که البته به تعبیر نیما معلمی خوش‌رفتار و شاعری بنام بود، نمایشنامه‌نویس نیز دانست.

۲-۱. ستاره و فروغ

ستاره و فروغ نخستین نمایشنامه‌ای است که نظام وفا در تابستان سال ۱۳۱۹ خورشیدی، به خواهش دبیرستان ملی آزم می‌نویسد تا چنان‌که خود در خاتمه کتاب می‌آورد، «یادبودی از دوره ممتد تدریس [ایشان] در آن دبیرستان باشد». (ستاره و فروغ، ص ۸۴) این نمایشنامه که در چهار پرده تنظیم شده، نخستین بار در تیرماه ۱۳۲۰ خورشیدی، در دبیرستان ملی آزم و با نقش‌آفرینی دختران همان دبیرستان به روی صحنه می‌رود^۱ و در آذرماه همان سال به چاپ می‌رسد. (نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا، ص ۲۲) این نمایشنامه بعدها به صورت «مکرر در تهران و شهرستان‌های بزرگ به وسیله فرهنگیان مورد استفاده» قرار می‌گیرد. (دو کتاب،

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳

ص ۱۶) داستان، نمایش ماجرای دوستی و خواهرخواندگی دو دختر بیچه دبستانی است: ستاره «دختر متمول بامحبت و خیرخواه» و فروغ «دختر فقیر و باقناعت و باتقوا». در آغاز نمایشنامه، بعد از خطابه بانو مهریار، رئیس دبستان که هم به اهمیت تئاتر و ویژگی‌های آن به طور کلی می‌پردازد و هم به درس‌هایی که نمایش ستاره و فروغ به تماشاچیان می‌دهد، فروغ را می‌بینیم که با چشمان گریان سر راه مدرسه نشسته است و دیگر دانش‌آموزان دسته‌دسته از مقابلش می‌گذرند و به طرف دبستان‌ها و دبیرستان‌ها می‌روند. ستاره و همکلاسی‌اش زهره که «دختر متمول خودخواه و حسود»ی است، همکلاسی دیگرشان، فروغ را می‌بینند که محزون گوشه‌ای نشسته است. زهره عارش می‌آید با فروغ هم‌کلام شود، اما ستاره پیش می‌رود و از او دلجویی می‌کند و باخبر می‌شود که فروغ پدر و مادری ندارد و برادرش هم به تازگی از کار بیکار شده. ستاره او را دلداری می‌دهد و به جای مدرسه با هم به خانه فروغ می‌روند تا ستاره آنجا را یاد بگیرد و بعد همدیگر را بیشتر ببینند. اما ستاره همان‌روز به پدر و مادرش، جمشید و خورشید، مژده می‌دهد که برای آن‌ها دختری و برای خود خواهری پیدا کرده و آن‌ها را از حال و روز فروغ مطلع می‌کند. پدر و مادر ستاره بی‌معطلی پیشنهاد او را می‌پذیرند و جمشید از ستاره می‌خواهد که بلافاصله با اتومبیل برود و فروغ را به هر شکلی هست با خود بیاورد تا در کنار تنها فرزندشان زندگی خوبی را آغاز کند. پدر ستاره همچنین یکی دیگر از خانه‌هایش را در همسایگی خودشان به سهراب و منیژه، برادر و زن برادر فروغ، رایگان اجاره می‌دهد و مقرر می‌کند تا زمانی که سهراب مشغول کاری در تجارتخانه او شود، ماهی دو هزار ریال هم علی‌الحساب به او پرداخت شود. در پرده آخر، ضیافتی به مناسبت اول شدن فروغ بین تمام شاگردهای کلاس ششم در ایران برگزار می‌شود و بانو مهین، معاون دبستان و دبیرستان، طی نطق بسیار بلندبالایی در خصوص مضامینی چون رحم و ایثار و محبت و مهر و مردمی و عشق و سادگی و نیز پیشرفت فرهنگ و وظیفه مدرسه و نقش آموزگاران داد سخن می‌دهد و همچنین از فضایل و سجایای اخلاقی فروغ و ستاره تعریف می‌کند.

۲-۲. فروغ و فرزانه

دو سال پس از نمایش ستاره و فروغ، یعنی در سال ۱۳۲۲ خورشیدی، نمایشنامه

فروز و فرزانه اجازه چاپ و نمایش می‌گیرد. این نمایشنامه که در پنج پرده تنظیم شده، نخستین بار در آبان ۱۳۲۲ خورشیدی در هنرستان دختران تهران و با نقش‌آفرینی هنرجویان همان مدرسه به روی صحنه می‌رود و بعدها نیز بارها در مدارس و دبیرستان‌های دیگر تهران و دیگر شهرستان‌ها به اجرا درمی‌آید. (نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا، ص ۲۲) داستان نمایش ماجرای رابطه فروز «خانم دانشجوی دانشکده ادب و از خانواده‌ای متمول» و فرزانه «آقای دانشجوی دانشکده حقوق و از خانواده‌ای فقیر» است. فرزانه بی‌آنکه فروز را به درستی بشناسد، در میهمانی شیده، خواهر فروز، به او دل می‌بازد غافل از اینکه او نامزد پسردایی خود، سیاوش است که در حال حاضر در پاریس تحصیل می‌کند. مادر و خواهر فرزانه برای خواستگاری به منزل پدر متمول فروز می‌روند، اما جواب رد می‌شنوند. فرزانه چنان غرق عشق فروز شده که نه نصیحت‌های همکلاسان خودش، جمشید و سهراب و منوچهر، چشمانش را باز می‌کند و نه تلاش‌های آفریده، همکلاس فروز که فرزانه را به خانه فروز می‌برد و در گفت‌وگویی رودررو حقیقت را به او می‌گویند. فرزانه دست به خودکشی می‌زند و سینه خود را می‌درد، اما بعد از یک سال سلامت خود را به دست می‌آورد و از مریض‌خانه به خانه می‌آید و در جریان عیادتی که خانواده فروز از او به عمل می‌آورند، کیوان، پدر فروز، او را دلداری می‌دهد و باخبرش می‌کند که در حق او پدری خواهد کرد و ضمن اشاره‌ای به آفریده، قول می‌دهد که دختری را به همسری او درآورد. اما ساعتی بعد در عیادت دوستان و همکلاسان فرزانه موضوع جنگ و میهن‌پرستی مطرح می‌شود و قرار می‌شود فرزانه فردای همان روز به اتفاق دیگر دانشجویان دانشکده، داوطلبانه عازم جبهه شوند. آخرین پرده نمایش، فرزانه را با سر و پیشانی خون‌آلود در سنگری خراب‌شده در کنار سیاوش مجروح نشان می‌دهد که به شدت به آب نیاز دارد. فرزانه یک لحظه تصمیم می‌گیرد آب را خود بنوشد تا سیاوش از بی‌آبی بمیرد و او نزد فروز بازگردد و با هم زندگی را آغاز کنند، اما در اقدامی آنی و جوانمردانه آب را به سیاوش می‌دهد و خود به «خدای وفا و تقوا» بدل می‌شود و جان می‌سپارد. در انتها فرشته صلح دور جنازه‌اش به حرکت درمی‌آید و گل‌های سفیدی

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پیاپی ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳ بر نعلش او می‌ریزد.



۳-۲. تجزیه و تحلیل ساختاری نمایشنامه‌ها

همان‌گونه که از خلاصه طرح نمایشنامه‌ها نیز برمی‌آید، هر دو نمایشنامه به موضوعاتی کلیشه‌ای و شخصیت‌های نوعی یا قالبی^۲ سیاه و سفید با محوریت مسئله فقر و ثروت و غنی و فقیر می‌پردازند که نه طرح آن‌ها از کنش خاصی برخوردار است، نه کشمکش چندانی در آن‌ها صورت می‌گیرد، نه شخصیت‌ها پرداخت می‌شوند و نه گفت‌وگوهای آن‌ها نمایشی‌اند. به جای این، صفحه صفحه نمایشنامه‌ها سرشار از پند و اندرز و موعظه است که در قالب کلمات قصار بر زبان این یا آن شخصیت جاری می‌شود. برای نمونه به این چند گفت‌وگو از نمایشنامه ستاره و فروغ دقت کنید:

ناهید: [...] دختر دیروز ایران خود را برای یک خانه کوچک محصور تربیت می‌کرد و دختر امروز باید خود را برای یک دنیای بزرگ آزاد مهیا نماید. (ص ۱۴)

ستاره: [...] لباس کهنه دل غصه‌دار، لبان بی‌تسم که مایه عیب و عار نیست، این چه فکر غلطی است که زهره دارد، اگر چه خیلی از دخترها به این عقیده هستند و حتی بعضی از معلمین هم نسبت به شاگردان متمول متجمل خود بیشتر توجه می‌نمایند. (ص ۱۸)

خورشید: [...] برای زنها چهار چیز بیش از چیزهای دیگر لازم است که اول باید در صدد تحصیل و تکمیل آن برآیند؛

اول: پاکدامنی به قدری که هیچ چیز را بیشتر از شرافت و تقوا دوست ندارند.
دوم: علم‌خانه‌داری به قدری که امور خانه خود را به بهترین رویه، تنظیم و اطفال خود را به بهترین روش تربیت نمایند.

سوم: سادگی به قدری که برای تجمل و خودآرایی وقت و پول خود و شوهر خود را بیهوده تلف نکنند.

چهارم: تمول به قدری که همیشه چشمشان به دست شوهر نبوده و در موقع لزوم به خانه و خانواده کمک کرده و به واسطه نیازمندی از محبت و احترام آن‌ها کاسته نشود. (ص ۲۸)

اختر: [...] مدرسه خانه‌ای است که در آن دنیایی را نشان می‌دهند [...] معلمین به ما درس راستی و صمیمیت داده، روح ما را به کارهای خوب و اشخاص پاکدامن متمایل می‌نمایند. (ص ۲۹-۳۰)

خورشید: چقدر غفلت ما را فرو گرفته است، در همسایگی ما مردم به این سختی و

بدبختی زندگی می‌کنند و ما از آن‌ها غافل هستیم، عاقبت کار ما و این مملکت به کجا خواهد رسید. (ص ۳۷)

جمشید: [...] فرا گرفتن تجربیات مخصوص کلاس زندگانی است و دوره این کلاس از گاهواره تا قبر است. (ص ۵۶)

ارجمند: می‌گویند حسادت با عشق تولید می‌شود، ولی با عشق نمی‌رود [...] ما خودپسند و ضعیف‌النفس هستیم، می‌خواهیم هر چیز خوبی مخصوص ما باشد و ثبات عقیده، پافشاری در کار و علو همت که موجب رسیدن به مقصود است، به قدر کفایت در ما نیست، از این جهت به آن‌هایی که از ما بالاترند، رشک می‌بریم و به جای اینکه خودمان را بالا ببریم، کوشش می‌کنیم آن‌ها پایین بیایند. (ص ۶۷)

از این دست کلمات قصار در نمایشنامه فروز و فرزانه نیز نمونه‌های بسیاری می‌توان آورد که به اندکی از آن‌ها بسنده می‌کنیم:

جمشید: [...] در این دوره قلب ساده پاک به چه درد می‌خورد [...] این دنیای منقلب امروز که ساعت به ساعت سرنوشت زندگی اشخاص تغییر می‌کند، قابل این قدر دل‌بستن و غصه خوردن نیست، دل‌بستگی وقتی خوب است که مردم هم اهل دل باشند و با آدم دل‌شکسته کمک نمایند. (ص ۹)

منوچهر: [...] دل‌بستگی لازمه جوانی است و وقتی با پاکدامنی توأم باشد، از کیفیات روحانی محسوب می‌شود. (ص ۱۰)

فرزانه: [...] مردم نغمه‌های دل را با فریادهای جنون رقص ارواح را با حرکات مستی خواستن و از خود گذشتن را با هوی و هوس، عشق ازدواج و انجام وظیفه اجتماعی را با آمیزش‌های بهیمی اشتباه می‌کنند. (ص ۱۴)

فروز: [...] موقعیت دخترها وقتی از مدرسه وارد کلاس زندگانی می‌شوند، از هر موقع حساس‌تر و بی‌مناک‌تر می‌باشد و غفلت مختصری ممکن است آتیۀ آن‌ها را تاریک و مسموم نماید.

حیات یک شعله ظریف و کم‌طاقت شمع در رهگذر باد و یک برگ گل زیبا در آغوش امواج از زندگانی ما دقیق‌تر و هایل‌تر نیست. (ص ۲۸)

آفریده: جنون پایین‌تر از عقل است، ولی بارگاه عشق را بالای مقام عقل نصب نموده‌اند [...] پیدایش عشق از ذوق جمال است و مری آن اندیشه‌های روحانی و نگاهبان آن پاکدامنی است و هر قلبی بیشتر عاشق باشد، سازمان آن دقیق‌تر و کامل‌تر و

معصوم‌تر خواهد بود. (ص ۳۵)

فروز: [...] در جامعه‌ای که زن‌ها با رنگ و تزویر و مردها با خوش‌آمدگویی و دروغ با هم زندگانی نمایند، ریشه ناموس و شرافت خشک شده و نژاد و نسل آن‌ها از مکارم اخلاق بی‌بهره خواهند بود. (ص ۴۲)

همدم: پدر و برادر من معلم و شاعر بودند، معلم و شاعر مثل شمع می‌سوزند و به جامعه روشنایی و حرارت می‌دهند، با این تفاوت که شمع وقتی تمام شد، نور او هم تمام می‌شود، ولی آتش افکار معلم و سوزش اشعار شاعر پس از مرگ هم مدت‌ها باقی می‌ماند. (ص ۵۳)

سلطنت: [...] این ثروت‌ها همه مزد کار ما است که از ما غصب کرده و با آن آزادی و حیثیت ما را خرید و فروش می‌نمایند. پول‌پرستی چشم را کور دل را بی‌احساس و آدم را از بهایم پست‌تر و از سباع وحشی‌تر می‌نماید. سرمایه‌داری که از روی عدالت نباشد، ریشه تمام تبه‌کاری‌هاست. (ص ۵۵)

هما: مریض‌خانه مانند مدرسه و مسجد مقدس و متعلق به خداست و طبابت و پرستاری و معلمی حرفه‌مادی و کار معمولی نیست و کسانی که زندگانی خود را وقف این وظیفه آسمانی می‌نمایند، اجرشان با خداست و ما لایق آنکه حق پاداش واقعی آن‌ها را ادا نماییم، نیستیم. (ص ۵۶)

سهراب: [...] عشق به وطن و استقلال و آزادی اساس همه عشق‌هاست، زیرا کسی که وطن و خانه و خانواده‌اش در خطر باشد و دفاع نکند، فاقد شخصیت و شهامتی است که لازمه مقام واقعی عشق می‌باشد. (ص ۶۳-۶۴)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، تقریباً تمام شخصیت‌های هر دو نمایشنامه در جای‌جای نمایش پند و اندرز می‌دهند و کلمات قصاری را بر زبان می‌آورند؛ به طوری که این خصوصیت را نمی‌توان بخشی از شخصیت یکی دو تای آن‌ها دانست. اگر این ویژگی پند و اندرزآموزی و شیوه قصارگویی فقط به یکی دو تا از شخصیت‌ها محدود می‌شد و بخشی از ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها به حساب می‌آمد، شاید این رویکرد نویسنده در بیان پند و اندرز و حکمت توجیهی می‌یافت و پذیرفتنی می‌بود. اما شنیدن این همه کلمات قصار از زبان تمام شخصیت‌ها و تقریباً در تمام صحنه‌ها و گفت‌وگوها، نه تنها همه آن‌ها را به هم و چه‌بسا به معلمی پندآموز شبیه کرده، بلکه گفتار آن‌ها را نیز به جای گفت‌وگوهای نمایشی به واگوبه‌های حکمت‌آموز

نویسنده‌ای نصیحت‌گو بدل کرده که در زبان شخصیت‌ها جای گرفته است. نکته جالب توجه اینجاست که نویسنده گویی این میزان اندرزگویی و حکمت‌آموزی را کافی نمی‌داند و پیش از شروع هر پرده، شخصیت یا شخصیت‌هایی را می‌آورد که علناً نکات اخلاقی نمایشنامه را بازگو کنند. از بانو مهریار و توران و شایسته و فرح، به ترتیب رئیس و شاگردان دبستان و دبیرستان در نمایشنامه ستاره و فروغ گرفته تا ناهید، رئیس دانشکده، و رباب و پری و زری و شهین و مهین در نمایشنامه فروز و فرزانه، هیچ‌یک نقشی در نمایشنامه‌ها ندارند جز اینکه پیش از شروع یکی از پرده‌ها بر صحنه بیایند و با ایراد خطابه یا اجرای قطعه شعر یا طرح حکایتی، نکات اخلاقی و پندآموز نمایشنامه را به زبانی دیگر برای ما بیان کنند. جالب‌تر آنکه این اشعار یا اشعاری که در خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها و از زبان آن‌ها خوانده می‌شود، هیچ‌گاه بخشی از گفت‌وگوهای نمایش به حساب نمی‌آیند تا در قالب شعر بین شخصیت‌ها رد و بدل شوند یا به فراخور موضوع از ذهن و بر زبان شخصیت‌ها جاری، بلکه در واقع فرصت‌هایی برای نویسنده هستند تا در خصوص موضوع مورد بحث یا گاهی حتی بی‌ربط با آن موضوع، نکاتی اخلاقی را خطاب به تماشاچیان گوشزد کند؛ و اصلاً عجیب نیست اگر مثلاً در آغاز پرده دوم نمایشنامه ستاره و فروغ، ابتدا پانزده بیت شعر (ص ۲۳-۲۴) از زبان یکی از شاگردان دبیرستان به نام توران، درباره شرم و آزر و مهر و محبت و جاودانگی حسن و جمال معنوی و بی‌ثباتی دلبری و طنازی و صورت و اندام زیبا می‌شنویم و بلافاصله هفت بیت دیگر (ص ۲۵-۲۶) از زبان خورشید، مادر ستاره، درباره مقام مادر و مهربانی و گذشت و جان‌فشانی‌هایش و نیز لزوم داشتن فرزند. از این‌ها بی‌ربط‌تر به موضوع، قطعه منظوم و منثور مفصلی است که در ادامه همین پرده دوم و در سرآغاز پرده سوم (ص ۴۰-۴۵) درباره میهن و میهن‌پرستی خوانده می‌شود. میهن‌پرستی از مضامین تکرارشونده هر دو نمایشنامه است و فرقی نمی‌کند که موضوع نمایشنامه دوستی و خواهرخواندگی دو کودک دبستانی باشد یا حدیث دل‌باختگی دو جوان دانشجو؛ در هر صورت، جایی از نمایش، لزوماً کسی باید روی صحنه بیاید و شعری بخواند یا خطابه‌ای سر دهد و احساسات میهن‌پرستانه ما را تحریک کند. این اتفاقی است که در نابهنگام‌ترین زمان ممکن در نمایشنامه ستاره و فروغ رخ می‌دهد، بی‌آنکه هیچ ارتباطی

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳



با خط کلی داستان داشته باشد. در ادامه پرده دوم، ستاره که از حال و روز فقرزده فروغ مطلع شده و با خانواده خود صحبت کرده تا او را نزد خود بیاورند، راهی خانه فروغ می‌شود. اما پرده سوم با قطعه شعری شش بیتی (ص ۴۰) آغاز می‌شود که یکی از شاگردان دبیرستان درباره وطن می‌خواند و به دنبال آن با قطعهٔ منثور بلندبالایی در سه صفحه (ص ۴۱-۴۳) اهمیت میهن‌پرستی و وظایف هرکس اعم از زن و مرد را در دفاع از میهن گوشزد می‌کند و باز چهارده بیت دیگر (ص ۴۴-۴۵) درباره وطن‌پرستی و جان‌بازی در راه آن سر می‌دهد تا سرانجام برگردیم به موضوع نمایشنامه و ماجرای ستاره و فروغ. اینکه طرح این نکته‌های اخلاقی و اصولاً پند و حکمت‌آموزی در آن دوره و برای مخاطب آن روز یا حتی همین روزگاری که ما در آن زندگی می‌کنیم، چه اهمیتی داشته یا دارد، اصلاً موضوع بحث ما نیست. نکته اینجاست که یک اثر نمایشی که اصولاً قرار است در ساختار کلی خود به نمایش و نه گزارش شخصیت‌ها و افکار و اندیشه‌هایشان پردازد، چگونه به بیانیه‌ای بلند و کسالت‌آور از آرا و عقاید حکمت‌آموز نویسنده‌ای بدل می‌شود و لطف ادبی و امتیاز هنری خود را از دست می‌دهد.

طرح این نکات اخلاقی گاهی در قالب شعر است. در واقع نظام وفا با تسلطی که به شعر دارد، هر جا که می‌تواند، چه در پیش‌پرددها و چه در خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها، به شکلی کاملاً تصنعی و تحمیلی از شعر بهره می‌گیرد تا پند و اندرزی دهد. اما این بهره‌گیری از هنر شاعری یا به عبارت بهتر، نظم‌پردازی در نمایشنامه‌هایش، نتیجه‌ای کاملاً غیر هنری به بار می‌آورد و این پند و اندرزا و سخنان حکیمانه به رشتهٔ نظم درآمده، بار دراماتیک اثر را بر هم می‌زنند و به مانند سگته‌های فاحشی در روند اتفاقات نمایشی و روابط دراماتیک شخصیت‌ها اثر را به بیراهه می‌رانند.

در همین جا لازم است به ضعف عمدهٔ دیگر نمایشنامه که به زبان شخصیت‌ها برمی‌گردد، اشاره‌ای کنیم. زبان شخصیت‌ها هیچ تفاوتی با هم ندارد. چه یک بچهٔ چندساله دبستانی، چه یک دانشجوی دانشگاهی، چه یک تاجر، چه یک ادیب یا پرستار یا معلم، چه مرد، چه زن، چه متمول و چه فقیر، چه خانم فرنگ‌رفتهٔ خانه و چه کلفت بی‌سوادی که همهٔ عمرش را در یک خانه کار کرده، همه و همه با یک زبان و درست عین هم صحبت می‌کنند. برای نمونه، به زبانی که یک دختر بچهٔ دبستانی،

یک زن خانه‌دار، یک خانم پرستار، یک آقای تاجر تحصیل کرده اروپا و یک کلفت ساده‌دل بی سواد با آن صحبت می‌کنند، دقت کنید:

ستاره: من آنچه باید بفهمم فهمیدم، من هم امروز به مدرسه نمی‌روم. تو هم بیش از این توی کوچه سر راه این بیچه‌های مدرسه که کمتر درس محبت و اخلاق به آن‌ها داده شده است، ننشین. بیا حالا برویم منزل تو، من خانه تو را یاد بگیرم و بعد همدیگر را خواهیم دید و آنچه خداوند برای ما خواسته است، همان‌طور خواهد گردید. (ستاره و فروغ، ص ۲۲)

هما: فرزانه جان چقدر ضعیف شده‌ای، چقدر فروغ چشم و پیشانی تو کم شده است، چه سال بدی بود، چقدر به ما سخت و سنگین گذشت، تو در مریض‌خانه با آن حالت افتاده بودی، ما اینجا با پریشانی و دست‌تنگی به سر می‌بردیم، مردم آن‌طور که به خانواده‌های بی‌بضاعت ناتوان و بیچاره نگاه می‌کنند، به ما نگاه می‌کردند. پسر جان من با غصه و اندوه خو گرفته‌ام، اما نه غصه و اندوهی که آدم با دست خودش تدارک می‌نماید. جوانی جنون و بحران زندگی است، هر کسی در این دوره مرتکب جنون و سفاهتی می‌شود، ولی نباید آن را مکرر نمود و من امیدوارم تو به زودی در صدد اصلاح گذشته برآیی و این پرده تاریک بدبختی از روی خانواده ما برچیده شود. (فروز و فرزانه، ص ۵۸-۵۷)

پرستار: خانم‌ها الحمدلله کسالت آقای فرزانه به مراقبت مریض‌خانه به کلی مرتفع گردید و خداوند عمر دوباره به ایشان داد و نصیب شما شد که ایشان را به حال سلامت و صحت ببینید، ما خوشبختیم که مرضایی که به مریض‌خانه ما مراجعه می‌کنند، بهبودی می‌یابند و وزارت بهداری این مریض‌خانه را به منزله چشم سایر مریض‌خانه‌ها قرار داده است. (همان، ص ۵۵)

جمشید: آقای سهراب امروز وضع تجارتخانه مرا دیدید، خیلی بزرگ و وسیع است و اعضا و مستخدمین زیاد در آنجا مشغول کار هستند و هر کاری شما بخواهید و شایسته آن باشید، در آنجا به شما واگذار خواهد گردید [...] دوست من، من در سیمای شما یأس و بدبینی مشاهده می‌کنم، باید سعی کنید هر چه زودتر این علامت حرمان و بدبختی زایل گردد. (ستاره و فروغ، ص ۵۷-۵۵)

هاجرسلطان: خانم حالا دو ماه است خواب و خوراک این دختر تمام شده است. هر وقت ساز می‌زند و می‌خواند، آوازش مثل صدای گریه است و هر وقت کتاب می‌خواند، چشمانش پر از اشک است.

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پیاپی ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳



خانم من یقین دارم در کار این دختر، یک دستی از آن دست‌ها که به چشم آدم نمی‌آید، دخالت دارد. و حالا به واسطه چه بی‌پروایی گرفتار این بلا شده است، نمی‌دانم. (فروز و فرزانه، ص ۲۴)

این یکدستی زبان در میان شخصیت‌ها به ویژگی شخصیتی‌شان هم تسری می‌یابد؛ به این معنی که همه شخصیت‌ها یا در قالب «آدم خوب‌ها» یا در قالب مقابل آن یعنی «آدم بد‌ها» یکدست و شبیه به هم می‌شوند. در این میان، تنها شاید بتوان زینب‌سلطان و بی‌بی‌زبیده و هاجرسلطان، یعنی کلفت‌های نمایشنامه‌ها را تا حدی مستثنی دانست که البته آن‌ها هم نه زبان‌شان، بلکه گفتارشان تا حدودی متفاوت از دیگران است و کمابیش لحنی مناسب شخصیتشان به خود می‌گیرند و با پرهیز از پند و اندرز و کلمات قصار نمایشی‌ترین، باورپذیرترین و در نتیجه شاید زیباترین لحظه‌های نمایشنامه‌ها را رقم می‌زنند؛ هرچند این لحظه‌ها در مجموع صحنه‌های کوتاهی بیش نیستند. در نمایشنامه ستاره و فروغ، زینب‌سلطان و بی‌بی‌زبیده به ترتیب در پرده‌های دوم و سوم و در نمایشنامه فروز و فرزانه، هاجرسلطان در پرده دوم این صحنه‌های کوتاه را خلق می‌کنند:

هاجرسلطان: [...] من خودم دو سه شب پیش دیدم یک گربه سیاه بزرگ که سُم داشت، تا صبح دور اتاق فروزخانم می‌چرخید. من چند دختر پری‌زده دیگر هم دیده‌ام که عیناً حالشان مثل فروزخانم بود و به علاوه شب‌های چهارشنبه جنی می‌شدند و تا صبح بیهوش و بی‌خبر می‌افتادند و وقتی به هوش می‌آمدند، در همه جای بدنشان، جای ناخن و پنجه جن‌ها دیده می‌شد. آخر با یکی دو دعا و طلسم، به کلی خوب و راحت شدند و اگر خانم بزرگ اجازه بفرمایند، من الان می‌روم و بی‌بی فاطمه فالگیر را که دعایش نخورد ندارد و با همه آن‌ها که زیر زمین و روی آسمان هستند، سروکار دارد، می‌آورم تا دو روزه خانم کوچک را معالجه و آسوده نماید. (ص ۲۴-۲۵)

بی‌اغراق شاید هاجرسلطان تنها شخصیتی باشد که در یکی دو صفحه حضورش در طول نمایش روز و فرزانه، شخصیتی نمایشی می‌ماند و گفتارش که در مجموع چند سطری بیش نیستند، به پند و اندرز و تعلیم نکات اخلاقی نمی‌گرایند و سرانجام که با نقد تند خانم خانه و حکم اخلاقی او در خصوص جن و پری مواجه می‌شود، «لندلندکنان» (فروز و فرزانه، ص ۲۵) صحنه را ترک می‌کند. چه بسا اگر بیشتر روی صحنه مانده بود، او نیز اندکی بعد ما را از گفتار حکیمانه و کلمات قصار خویش

بهره‌مند می‌ساخت.

یکی دیگر از عواملی که به شدت به ویژگی نمایشی بودن نمایشنامه‌ها لطمه می‌زند و از جنبه زیبایی‌شناسانه آن‌ها می‌کاهد، گزارش وقایع به جای نمایش آن‌ها و نیز بیان توضیحی تشریحی اشخاص به جای گفت‌وگو و بازی است. به عبارت دیگر نمایشنامه‌ها کنش چندانی ندارند و وقایع و روابط میان شخصیت‌ها به جای آنکه نشان داده شوند یا دست‌کم در قالب گفت‌وگویی میان اشخاص بازی طرح شوند، بیشتر از زبان شخصیت‌ها توضیح داده می‌شوند. از آن جمله است گفتار بی‌بی زییده در پرده سوم نمایشنامه ستاره و فروغ در سه صفحه (ص ۴۵-۴۸) که در حالی که با خود حرف می‌زند، هم از کار اضافی خانه که با آمدن فروغ بر دوشش افتاده می‌گوید، هم از خوبی آقا و خانم خانه، هم از سفر اروپای خانم، هم از حقوق و مواجب کلفت‌های اروپایی، هم از بدبخت بیچاره‌هایی مثل خودشان و هم از فروغ و طالع بلندش. گفتار بانو مهین، معاون دبستان و دبیرستان، در پرده چهارم همان نمایشنامه نیز از همین دست است که در طی خطابه مطولی در هشت صفحه (ص ۷۲-۸۱)، ابتدا پانزده بیت شعر در خصوص مضامینی مانند رحم و ایثار و محبت و مهر و مردمی و عشق و سادگی بر زبان می‌آورد و بعد با تشبیهات متعددی از جمله سوختن شمع و روشنایی و حرارت بخشیدن و چون سنگ لعل شدن، فروغ را معرفی می‌کند و گزارشی از وضع تحصیل او می‌دهد و سپس به تفصیل، به موضوع «پیشرفت فرهنگ» و «وظیفه مدرسه» و «نقش آموزگاران» می‌پردازد و در انتها از سجایای اخلاقی و رفتار ملکوتی ستاره و احساس نوع‌دوستی او و اهمیت یتیم‌نوازی، داد سخن می‌دهد. این ضعف در نمایشنامه فروز و فرزانه، نیز مشهود است و اشخاص در نمونه‌های بسیاری به جای بازی و گفت‌وگو با همدیگر به شرح و توصیف صحنه یا گزارش و توضیح وقایع و اتفاقات می‌پردازند که از آن جمله می‌توان به شرح عاشق شدن فرزانه در ابتدای نمایشنامه اشاره کرد که به تنهایی بر روی صحنه می‌ایستد و با خود حرف می‌زند:

فرزانه: در همان بار اول که او را دیدم، قلب من به او تسلیم گردید بین دختران هم‌سن و هم‌کلاس خود نشسته بود، صورت و اندام و لباس او همه ساده و متناسب و زیبا بودند [...] جشن اول شدن خواهر بزرگ او شیده در امتحان نهایی دانشکده ادبیات

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳



بود. لطف و ادب، زیبایی و آزر، روحانیت و نشاط همه‌جا سایه افکنده بود [...] چقدر آرزو دارم مقابل او زانو زده و با تضرع تمام، روح پرهیزکار و محبت خالص و قلب پاک خود را به او تقدیم نمایم و به من رحمت آورد. (ص ۱۲)

یا صحنه پایانی همین نمایشنامه که در آن فرزانه به جای آنکه بازی کند روی صحنه می‌ایستد و صحنه جنگ و خونریزی را برای ما توصیف می‌کند و از عشق به میهن و از خودگذشتگی داد سخن می‌دهد:

فرزانه: نمی‌دانم چه وقت روز است، آیا کی خواب رفتم، مثل اینکه دیگر سروصدایی نیست، هواپیماها، توپ‌ها، تفنگ‌ها، غریوها، خروش‌ها همه از کار افتاده‌اند. آیا کار جنگ به کجا کشید، ما چه کردیم، رفقا چه شدند. آه چقدر چشمانم سنگین است، چقدر سرم دور می‌زند! (دست به پیشانی و صورت خود می‌کشد) چقدر خون از سرم آمده است (از جا بلند می‌شود، فکر می‌کند، صحنه جنگ به خاطرش می‌آید) ما جلو می‌رفتیم، خون لحظه به لحظه در بدن‌ها به جوش می‌آمد و مرگ پیش چشم‌ها خوار می‌گردید، حمله‌های هوایی و زمینی دشمن بر شدت خود می‌افزود، ولی عشق به میهن و از خودگذشتگی ما آن را حقیر و ناچیز می‌شمرد. سهراب و جمشید با عده خود در دژ سختی محاصره شده بودند و قطعاً زنده تسلیم نگردیده‌اند. منوچهر نزدیک من به خاک افتاد و سر تیر رفت و من نتوانستم یک دقیقه هم بالای سر او بنشینم و گریه کنم. چه گریه‌ای! او می‌گفت تا زنده هستم، شکست ایران را نخواهم دید و به گفته خود عمل نمود. چقدر تشنه هستم، چقدر هوا گرم است. (ظرف آب خود را از کمر باز کرده، قدری می‌آشامد) باید خیلی امساک کرد، آب کم دارم و اینجا نایاب است، چقدر سربازان رشید ما امروز به واسطه گرمی هوا و نداشتن آب تلف شدند. (چند قدم حرکت می‌کند به کشتگان که در گوشه و کنار افتاده‌اند، برمی‌خورد) به... دکتر سیاوش هم که اینجا افتاده است. (ص ۶۹-۷۰)

هر دو نمایشنامه همچنین سرشار از حکم صادر کردن‌ها و قضاوت‌های این شخصیت یا آن شخصیت در خصوص این یا آن موضوع است. در واقع در سرتاسر نمایشنامه‌ها، نظام وفا به جای آنکه به خلق شخصیت‌ها و گفت‌وگوهای نمایشی و ایجاد موقعیت‌های دراماتیک بپردازد، از موضع یک معلم اخلاق و آموزگار حکمت و از زبان اشخاص بازی حکم‌های اخلاقی صادر می‌کند و پند و اندرز می‌دهد. تقریباً هیچ صفحه‌ای در هیچ یک از دو نمایشنامه نیست که وقتی موضوعی در آن بیان می‌شود، قضاوت نویسنده را از زبان یکی از شخصیت‌ها درباره آن موضوع نشنوم یا

پند و اندرز اخلاقی به دنبال آن نیاید؛ حال این موضوع می‌خواهد مسئله دوستی افراد باشد یا تحصیل آن‌ها یا ازدواجشان یا کسب‌وکار و پیشه‌شان یا ملک و املاک و دارایی‌شان یا زندگی و مرگشان یا حتی فال حافظ گرفتشان. با طرح هر موضوع تازه‌ای در نمایشنامه‌ها، گویی نویسنده منتظر و گوش به زنگ نشسته تا بلافاصله عقیده خود را در خصوص آن موضوع ابراز و به مخاطب نکته‌ای اخلاقی را گوشزد کند. نویسنده قاضی و معلم اخلاق، ناظر دائمی تمام موضوعات نمایشنامه و داور حکمت‌آموز همه شخصیت‌های روی صحنه و مخاطبان روبه‌روی آن است. نتیجه آنکه نمایشنامه‌ها به گفتارنامه‌ها بدل می‌شوند و به جای تصویر هست‌ها و نیست‌ها به بیان بایدها و نبایدها می‌پردازند.

گذشته از مواردی که برشمرده شد، حضور بعضی از شخصیت‌ها و رخداد بعضی از ماجراها صرفاً برای بیان نکات اخلاقی است و بود و نبودشان هیچ تأثیری بر روند کلی داستان ندارد. از آن جمله است حضور اختر در ابتدای پرده دوم نمایشنامه ستاره و فروغ و ماجرای از دست دادن مادرش در کودکی و مخالفت پدرش با تحصیل او در دانشکده. (ص ۲۶-۳۱) و یا پروانه و پرنده که در پرده اول همان نمایشنامه بر صحنه ظاهر می‌شوند و راجع به درس نخواندن پرنده و اخراج از کلاس درس صحبت می‌کنند (ص ۱۰-۱۲) یا گفت‌وگوی ناهید و گیتی از شاگردان دبیرستان در همان پرده که در خصوص اهمیت انشاء فارسی و نقش دختران دیروز و امروز ایران است. (ص ۱۲-۱۶) چنین شخصیت‌هایی در نمایشنامه فروز و فرزانه نیز به چشم می‌خورند، مثلاً زری که نماد یا نماینده «جهان‌نو» است و در پیش‌پرده پنجم، بیت شعر در ذم جنگ و خونریزی و مدح صلح و آرامش و نیز تعریف و تمجید شاه زمانه می‌خواند (ص ۶۸-۶۹) یا هاتف غیبی که البته بر صحنه دیده نمی‌شود و صدایش از دل سیاهی بلند می‌شود و «فجایع جنگ» را بازگو می‌کند (ص ۷۴-۷۵) یا فرشته صلح که پس از صدای هاتف غیبی بر صحنه ظاهر می‌شود و دور جنازه فرزانه حرکت می‌کند و «صلای آزادی» سر می‌دهد. (ص ۷۶) چنین شخصیت‌ها و ماجراهایی بسیار تصنعی جلوه می‌کنند و مانند وصله‌های ناهمخوانی هستند که صرفاً زمینه طرح و بیان نکاتی اخلاقی را فراهم می‌آورند.

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳



۳. پس درآمد

چنان‌که می‌دانیم برخلاف انواع گونه‌گون هنر از نقاشی و مجسمه‌سازی گرفته تا موسیقی و رقص که به واسطه چیز دیگری جز کلمه شکل می‌گیرند، در ادبیات از همان واسطه ارتباطی روزمره، یعنی کلمه برای بیان عواطف و احساسات و عقاید و افکار و نمایش زشتی و زیبایی بهره می‌گیرند. به عبارت دیگر، اگر نور و رنگ و چوب و سنگ و آواها و اصوات و اشکال و حالات مختلف اندام به یک تابلوی نقاشی یا پیکره‌ای یا تندیس یا قطعه‌ای آهنگ یا رقصی شکل می‌دهند و همه عواطف و افکار هنرمند پدیدآورنده را با واسطه‌ای غیرکلامی بیان می‌کنند، ادبیات هیچ واسطه‌ای ندارد جز همین کلماتی که در زبان روزمره به کار گرفته می‌شود و از طریق همین کلمات است که نور و رنگ و مواد و اشیاء و اصوات و اشکال و حالات در ذهن مخاطب ساخته می‌شوند و جان می‌گیرند و عواطف و افکار نویسنده را بیان می‌کنند و خواست او را برآورده می‌سازند. اگرچه چگونگی کاربرد کلمات و شیوه آرایش آن‌ها با شیوه به کارگیری‌شان در زبان روزمره یکی نیست و همین نکته وجه تمایز میان زبان ادبیات و زبان روزمره و نیز دنیای برساخته ذهن هنرمند در ادبیات و دنیای واقعی پیرامون ماست، با این حال همیشه این خطر وجود دارد که نویسنده مصالح ساخت و ساز اثرش را درست به کار نگیرد و چه‌بسا از کار خلق دنیایی خاص که در آن، کلمات در خدمت آفرینشی هنری هستند، باز بماند و اثر هنری را به مجموعه‌ای از کلمات، عیناً به همان صورتی که در دنیای روزمره به کار گرفته می‌شوند، تقلیل دهد؛ مجموعه‌ای از کلمات یا حرف‌ها که سرشار از اخبار و اطلاعات و گزارش و چه‌بسا پند و اندرزند. در آن صورت هم البته شخص به شیوه‌ای برای بیان افکار و عقاید و عواطف خود دست پیدا کرده که بی‌شک غیرهنری‌ترین شکل بیانی است و اثر را خواه داستان باشد، خواه شعر، خواه نمایشنامه، به گزارشی، خطابه‌ای، موعظه‌ای، یا هر چیز دیگر جز اثری هنری بدل می‌کند. این دقیقاً اتفاقی است که در هر دو اثر نمایشی نظام وفا می‌افتد. وی بیشتر در مقام یک معلم و نه البته نمایشنامه‌نویسی تمام‌عیار، دست‌به‌کار طرح‌ریزی به اصطلاح نمایشنامه‌هایی برای اجرا در مکان‌های آموزشی و با هدف مشخص آموزش نکاتی اخلاقی می‌شوند. این خصیصه چنان بارز است که در آغاز هر دو نمایشنامه، ابتدا شخصیتی در نقش رئیس

دبستان (بانو مهریار در نمایشنامه ستاره و فروغ) یا رئیس دانشکده (ناهید در نمایشنامه «فروز و فرزانه») بر صحنه ظاهر می‌شود و خطابه‌ای «راجع به موضوع و منظور نمایشنامه» (فروز و فرزانه، ص ۳) ایراد می‌کند و متذکر می‌شود که این نمایش «در ضمن بسیاری از مطالب سودمند مخصوصاً نشان می‌دهد که آموختن و هنرمند شدن از مزایای انسان است، ولی تربیت و اخلاق اساس زندگانی است» (ستاره و فروغ، ص ۶) یا اینکه رسماً در همان آغاز اعلان می‌کند «نمایشگاه محل انتقاد اخلاق است». (فروز و فرزانه، ص ۳) درحالی‌که برخلاف ادعای بانو مهریار، در روند اجرای نمایش چیزی به معنای دقیق کلمه «نشان» داده نمی‌شود، بلکه تقریباً تمام نشان‌دانی‌ها «گفته» می‌شود، آن‌هم به مستقیم‌ترین شکل ممکن. البته «نمایشگاه» به تعبیر ناهید در فروز و فرزانه می‌تواند محل انتقاد اخلاق باشد، به شرطی که ابتدا مفهوم «گاه نمایش» رعایت شده باشد، به این معنی که از صحنه، یعنی محل نمایش، برای نشان دادن و به تصویر کشیدن موضوعی استفاده شده باشد و نه صرفاً برای تبیین جنبه‌های آموزشی و اخلاقی آن موضوع.

بنا بر تمام آنچه گفته شد، علاوه بر ضعف‌های عمده‌ای که نظام وفا در نمایشنامه نویسی دارد و ناتوانی‌اش در خلق و پرداخت شخصیت‌ها و نیز عدم موفقیتش در طرح‌ریزی و پروردن پیرنگی منسجم و باورپذیر که برحسب شانس و اتفاق پیش نمی‌رود، بلکه از منطقی درونی برخوردار است، خاصیت به شدت تعلیمی موعظه‌ای بودن هر دو نمایشنامه که گویی طوماری از پند و اندرزهای حکمت‌آموز است، نوشته‌ها را در حد تعلیمات اخلاقی و دستورات انضباطی تنزل داده و زمان حیاتشان را به دوره‌ای محدود و منحصر کرده است که در آن خلق شده‌اند، یا دست بالا چند سالی پس از آن که نظام وفا هنوز در کانون توجه تعلیم و تربیت آن روزگار بوده است و از سابقه و اعتباری برخوردار؛ و الا نوشته‌ها نه ارزش ادبی چندانی دارند و نه واجد ویژگی‌های ضروری یک اثر نمایشی هستند و پس از چند صباحی که بر صحنه مدارس تهران و شهرستان‌ها به روی صحنه رفته‌اند، با وجودی که به چاپ می‌رسند، به دست فراموشی سپرده می‌شوند. آقای پورحسن در

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳

مقاله خود در همین زمینه می‌نویسد: «آنچه از نمایشنامه‌ها و آثار نمایشی نظام وفا می‌توان نتیجه گرفت، اهداف و نگرش‌های آموزشی و تا حد زیاد فمینیستی نهفته در

آن آثار است که در یکی از محیط‌های مربوط به فضای آموزشی نظیر مدرسه به اجرا درآمده است. می‌دانیم که نمایش‌های آموزشی، هدف و پایانی را که در تئاترهای حرفه‌ای دنبال می‌شود، ندارد و تنها به تأثیرگذاری خصائص آموزشی و پیامدی که نمایش به مخاطبان خود می‌دهد، می‌اندیشد. از این رو به نمایش‌های نظام وفا که از لحاظ ویژگی‌های دراماتیک فاقد ارزش و اعتبار حرفه‌ای نمایشنامه‌نویسی است، باید تنها با دید خصوصیات آموزش آن که در برهه‌هایی از تاریخ تئاتر و ادبیات نمایشی ایران شکل گرفته، نگریست.» (نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا، ص ۲۳)

از همه ضعف‌های نمایشنامه‌ها که بگذریم، اصولاً ادبیات معاصر اعم از شعر و داستان و نمایش قرار است دست‌کم یک قدم از پیشینیان سلف خود، یعنی قصه‌ها و حکایات، پا پیش‌تر بگذارد و جهان دوقطبی خیر و شرّ و خوبی و بدی مطلق را دیگرگونه ببیند و با واقع‌گرایی در خلق شخصیت و طرح داستان و نیز بررسی «موردی»، «جزئی‌نگر»، «دانش‌بنیان» و «قضاوت‌گریز»^۳ تری از حوادث و اتفاقات و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها و در نتیجه، پرهیز از صدور حکم‌های اخلاقی در درستی یا نادرستی اعمال و رفتار اشخاص و روابط آن‌ها با هم، ادبیات را برای مخاطب امروزی، به‌روز و باورپذیرتر کند. حال آنکه هر دو نمایشنامه ستاره و فروغ و فرروز و فرزانه فقط به ظاهر در فضای ادبیات معاصر ما نفس می‌کشند و قالب نمایشنامه را به خود گرفته‌اند. حقیقت این است که نه شخصیت‌های نمایشنامه‌ها، نه وقایع و ماجراها و نه پرداخت آن‌ها هیچ‌یک با قالب مدرنی که نویسنده انتخاب کرده، یعنی نمایشنامه، همخوانی ندارند و در نتیجه، نه کاملاً واقع‌گرایانه‌اند و نه چندان باورپذیر. واقع‌گرایی و به تبع آن باورپذیری شخصیت‌ها و وقایع نمایشنامه‌ها به قدری سست است که آن‌ها را بیشتر به قصه‌های تخیلی تا روایت معاصر از شخصیت‌های به ظاهر امروزی بدل می‌کند. در هر دو قصه با همان تقابل سنتی فقر و ثروت و دارا و ندار روبه‌رو هستیم و شخصیت‌هایی به شدت سیاه و سفید که بی‌هیچ مقدمه‌ای بر صحنه ظاهر می‌شوند و بی‌هیچ توضیح و توجیهی حتی به فرشته نجات یا دیو بدطینت بدل می‌شوند و البته نویسنده هم با لحنی منتقدانه به قضاوت آن‌ها می‌پردازد. برای نمونه می‌شود به ورود ستاره و زهره در آغاز نمایشنامه ستاره و فروغ نگاهی

انداخت که «با خوشحالی و نشاط از کوچهای که فروغ کنار آن نشسته، وارد خیابان شده به طرف دبستان می‌روند.» (ستاره و فروغ، ص ۱۶) گذشته از اینکه چرا فروغ فقیر و بی‌خانمان بعد از چند روز غیبت از مدرسه دست بر قضا امروز آمده و سر راه دانش‌آموزانی می‌نشیند که دسته‌دسته به طرف دبستان‌ها و دبیرستان‌ها می‌روند و از دور با حسرت به آن‌ها نگاه می‌کند و اشک از دیدگانش جاری است (همان، ص ۹)، توجه یکباره ستاره که فرشته‌وار به دلجویی فروغ می‌آید و بدنهادی زهره هیچ‌کدام توجیه‌پذیر نیستند:

ستاره: زهره، فروغ را دیدی کنار کوچه نشسته بود.

زهره: دیدم خیلی غصه‌دار هم به نظر می‌آمد.

ستاره: چرا چند روز است مدرسه نمی‌آید.

زهره: نمی‌دانم، وقتی هم مدرسه می‌آمد، همیشه یک گوشه نشسته بود و با کسی

بازی نمی‌کرد.

ستاره: یعنی کسی او را بازی نمی‌گرفت.

زهره: حق با بچه‌هاست، کفش پاره، لباس نیم‌دار، زلف شان‌نکرده، چهره محزون

این گدابازی‌ها که فروغ درآورده، البته هیچ‌کس با او بازی نخواهد کرد.

ستاره: اگر فقیر و بی‌کس باشد که تقصیر ندارد.

زهره: اینقدر دختر چیزدار و متشخص در مدرسه هست که ما با او بازی کنیم.

ستاره: زهره می‌آیی برویم با او حرف بزنیم و او را با خود به مدرسه ببریم.

زهره: من با آراسته وعده کرده‌ام صبح زود بیاید مدرسه با هم بازی کنیم و عصر

هم با اتومبیل قشنگ او برویم لاله‌زار گردش.

ستاره: من دلم به حال فروغ سوخت، می‌روم بینم چرا اینجا نشسته و چرا مدرسه

نمی‌آید و چرا همیشه محزون است.

زهره: تو می‌خواهی بروی برو، اما من عارم می‌آید تو [ی] خیابان با اینجور دخترها

حرف بزنم.

زهره بدون خداحافظی می‌رود و ستاره متفکر به طرف فروغ آمده و با خود

می‌گوید:

فروغ هم‌کلاس ماست. درسش را همه روز خوب می‌داند، اخلاقش همیشه خوب

است، لباس کهنه، دل غصه‌دار، لبان بی‌تبسم که مایه عیب و عار نیست، این چه فکر

غلطی است که زهره دارد، اگرچه خیلی از دخترها به این عقیده هستند و حتی بعضی از معلمین هم نسبت به شاگردان متمول متجمل خود بیشتر توجه می‌نمایند، اما من این‌طور نیستم و وقتی دخترهای هم‌سن خود را می‌بینم که بینوا و بی‌پرستار و فقیر و پژمرده هستند، دلم می‌سوزد و با آن‌ها دوست می‌شوم (همان، ص ۱۸۱۶)

ستاره سپس نزد فروغ می‌رود، حرف‌هایش را می‌شنود، و از حال و روزش که باخبر می‌شود، ناگهان تصمیم می‌گیرد به مدرسه نرود تا مشکل او را حل کند. همین مقدمه کافی است تا متمولان به دستگیری مستمندان بشتابند و خانه و زندگی‌شان را در اختیار آن‌ها قرار دهند و با بذل و بخشش بی‌حد و حصر، جهنم زندگی آن‌ها را به بهشت مبدل کنند. گاهی هم ابتدا تصویر گذرایی از بدطینتی و خباثت شخصیت‌ها نشان داده می‌شود و سپس آن‌ها به ناگاه از این رو به آن رو می‌شوند و خوی فرشته‌وارشان گل می‌کند و با ازخودگذشتگی، تمام جان خود را نثار دیگری می‌کنند و مظهر خوبی و پاکی، یا به تعبیر نویسنده، «خدای وفا و تقوا» (فروز و فرزانه، ص ۷۴) می‌شوند.

پایان سخن آنکه، هرچند آقای مسعودی نمی‌توانند «ذوق و توانایی و هنر استاد در نمایشنامه‌نویسی و جلوه و جایگاه خاص او در این فن ظریف» را نادیده بگیرند (مجموعه آثار استاد نظام وفا، ۵۸/۱)، ذهن تاریخی نمایشنامه‌نویسی در ایران هرگز هیچ یادی از نظام وفای نمایشنامه‌نویس نمی‌کند و با نگاهی دقیق‌تر به دو اثر به چاپ رسیده ایشان و البته نیم‌نگاهی به دیگر متون نمایشی بسیاری که در طی بیش از نیم قرن مقدم بر این دو اثر نوشته شده‌اند، به این نتیجه می‌رسیم که نظام وفای شاعر و معلم اتفاقاً در نگارش این نمایشنامه‌ها ذوق و توانایی چندانی هم از خود نشان نداده است و عجیب نیست که این نوشته‌ها به دست فراموشی سپرده شده‌اند.

نظام وفا چنان‌که خود در مقدمه کتاب پیروزی دل می‌نویسد، برای پیشرفت تئاتر و سینما در ایران «به قدر توانایی کم خود» زحمت می‌کشد و «قدم‌هایی سست و نارسا» برمی‌دارد. (دو کتاب، ص ۱۵) البته این در دوره‌ای است که خیلی بیش از نیم قرن از آغاز نمایشنامه‌نویسی در ایران می‌گذرد^۴ و نمایشنامه‌نویسان نامداری همچون میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۱۹۰-۱۲۵۷ خورشیدی)، میرزا آقا تبریزی (تولد و وفات نامعلوم)، مؤیدالممالک فکری ارشاد (۱۲۴۸-۱۲۹۵ خورشیدی)، میرزا احمدخان

کمال‌الوزارۀ محمودی (۱۲۵۳-۱۳۰۹ خورشیدی)، حسن مقدم (۱۲۷۷-۱۳۰۴ خورشیدی)، صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ خورشیدی)، ذبیح بهروز (۱۲۶۹-۱۳۵۱ خورشیدی)، سید علی نصر (۱۲۷۰-۱۳۴۰ خورشیدی)، رضا کمال شهرزاد (۱۲۷۷-۱۳۱۶ خورشیدی) و عبدالحسین نوشین (۱۲۸۴-۱۳۵۰ خورشیدی) همگی پیش از نظام وفا یا کمابیش هم‌زمان با او، به خلق آثار نمایشی ماندگار و جریان‌سازی در ادبیات نمایشی ایران می‌پرداخته‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. خود نظام وفا در مقدمۀ دو کتاب، این تاریخ را آذر ۱۳۲۰ می‌آورد: «در آذر ۱۳۲۰ نمایشنامۀ ستاره و فروغ در دبیرستان ملی آرم با حضور هیئت دولت و فرهنگیان، به معرض نمایش گذاشته شد.» (ص ۱۶) اما با توجه به فاصله‌ای که طبیعتاً بین اجرا و چاپ کتاب باید بوده باشد و نیز تاریخ دقیق «سه شب هفتم و هشتم و نهم تیر ماه» که در صفحۀ اول مقدمۀ کتاب ستاره و فروغ به قلم آقای محمد ایزد آمده، به گمانم قول تیرماه درست‌تر است.

۱ «نوعی» را معادل typical و «قالبی» را معادل stereotype می‌آورم.

۱ این صفات را در مقابل نگاه «کلیشه‌ای»، «کلی‌نگر»، «سنت‌بنیان» و «قضاوت‌گرانه» ادبیات پیشامدرن پیشامدرن می‌آورم که معمولاً با شخصیت‌های «قالبی» تر و کلی‌نگری در طرح و پرداخت آن‌ها و نیز طرح و پرداخت قصه با تکیه بر اصول سنتی و بر اساس قضاوت و صدور حکم‌های اخلاقی در بدی و خوبی و درستی و نادرستی اعمال و رفتار آن‌ها بنا نهاده می‌شد.

۱ همان‌گونه که آقای حمید امجد در مقدمۀ ثلاثر قرن سیزدهم می‌آورند: «آغاز نمایشنامه‌نویسی فارسی را چه با آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده بگیریم که آثارش را در تفلیس به زبان ترکی می‌نویسد [اولینش، «حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر»، ۱۲۲۹ خورشیدی] و بعد این آثار توسط میرزا جعفر قراجه‌داغی به فارسی درمی‌آید، و چه با آثار میرزا آقا تبریزی که تحت تأثیر آخوندزاده است، و اولین نمایشنامه‌های زبان فارسی را می‌نویسد [۱۲۵۰ خورشیدی] به هر حال نمایشنامه‌نویسی ایران تا سال ۱۳۰۰، مراحل زیادی را پشت سر گذاشته و اوج‌ها و فرودهایی داشته است.» (ص ۲۶)

منابع

- ادبیات نمایشی در ایران، جمشید ملک‌پور، جلد ۱ و ۲، ۲، جلد ۳، چ ۱، توس، تهران، ۱۳۸۵.
- از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، یحیی آرین‌پور، ۲ جلد، چ ۹، زوار، تهران، ۱۳۸۷.
- از نیما تا روزگار ما: تاریخ ادب فارسی معاصر، یحیی آرین‌پور، چ ۵، زوار، تهران، ۱۳۸۷.
- بنیاد نمایش در ایران، ابوالقاسم جنتی عطایی، چ ۲، صفی‌علیشاه، تهران ۲۵۳۶ شاهنشاهی.
- ثلاثر قرن سیزدهم: نخستین نمایشنامه‌های ایرانی به عنوان آغازگر دوران جدید ادبی، حمید امجد، بهار و تابستان ۱۳۹۳

پژوهش‌نامه کاشان
شماره چهارم (پایه ۱۲)
بهار و تابستان ۱۳۹۳



- نیلا، تهران، ۱۳۷۸.
- دو کتاب: پیروزی دل - گذشته‌ها، نظام وفا، بی‌نا، بی‌جا، ۱۳۳۰(۴).
- دیوان نظام وفا، احمد کرمی، سلسله نشریات ما، تهران، ۱۳۶۳.
- ستاره و فروغ، نظام وفا، بی‌نا، بی‌جا، ۱۳۲۰.
- فروز و فرزانه، نظام وفا، بی‌نا، بی‌جا، ۱۳xx.
- کوشش‌های نافرجام: سیری در صد سال تئاتر ایران، هیوا گوران، آگاه، تهران، ۱۳۶۰.
- مجموعه آثار استاد نظام وفا، عبدالله مسعودی، ۲ جلد، خاطرات قلم، کاشان، ۱۳۸۲.
- «نگاهی به زندگی و آثار نمایشی از یادرفته نظام وفا: معلم نمایش‌های آموزشی در ایران»، نیایش پورحسن، مجله نمایش، شماره ۱۲۷ و ۱۲۸، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۹.
- نمایشنامه‌نویسان ایران ۱: از میرزا فتحعلی آخوندزاده تا بهرام بیضایی، منصور خلیج، اختران، تهران، ۱۳۸۱.

