

زبان و ادب فارسی  
(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)  
سال ۶۷، پاییز و زمستان ۹۳، شماره مسلسل ۲۳۰

## بررسی تأثیر نمایشنامه و عناصر آن در شعر معاصر فارسی (در حوزه شکل، ساختار، زبان و صورخیال) با تکیه بر موفق ترین اشعار

دکتر میر جلیل اکرمی\*

استاد دانشگاه تبریز

حسین رسول زاده

دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز

### چکیده

یکی از نوآوری‌های ادبی در دوره مشروطه به نگارش در آمدن «نمایشنامه» است. بعد از نمایشنامه‌های منثور، نمایشنامه‌های منظوم نیز با اقتباس از آثار کلاسیک فارسی (از جمله آثار نظامی و شاهنامه فردوسی)، به نگارش آمدند. نمایشنامه‌های منظوم که به حوزه شعر- به جهت داشتن وزن- نزدیک تر بودند، خود به سه نوع تقسیم می‌شوند: (۱) نمایشنامه‌های منظومی که در صحنه به اجرا درآمده‌اند (مانند نمایشنامه‌های تقی رفعت) (۲) نمایشنامه‌هایی که با موسیقی همراه بودند «پرا» (برخی از آثار میرزاده عشقی) (۳) نمایشنامه‌های منظومی که عنصر شعری و جنبه توصیفی در آنها بسامد بالایی دارد و قابل اجرا در صحنه نیستند. نوع سوم که به آنها «نمایشنامه‌های خواندنی» (Close drama) یا «شعر نمایشی» (Dramatic poets) اطلاق می‌شود، یکی از مهم-ترین دستاوردهای شعر معاصر فارسی است که از تلفیق شعر و نمایش به وجود آمده‌اند. «سه تابلو مریم» از عشقی، «افسانه» نیما و «دو مرغ بهشتی و هدیای دل» از شهریار و همچنین برخی اشعار منوچهر شیبانی و شاملو و اخوان ثالث در ردیف اشعار نمایشی قرار دارند. در این پژوهش، با نگاهی به پیدایش انواع نمایشنامه‌ها به بررسی تأثیرات نمایشنامه در شعر معاصر - در حوزه ساختار و شکل و زبان و صور خیال - پرداخته شده و ویژگی‌های «شعر نمایشی» که از دستاوردهای این تأثیرات است، با ذکر نمونه‌های موفق، بررسی شده است.

**کلیدواژه‌ها:** نمایشنامه، شعر معاصر، شعر نمایشی، صورخیال، فرم شعر.

تاریخ وصول: ۹۳/۳/۱۱

تأیید نهایی: ۹۴/۱/۹

\*.Email: m-akrami@tabrizu.ac.ir.

## مقدمه: از «نمایشنامه‌های منثور» تا «شعر نمایشی»

اگر بخواهیم سابقه نمایشنامه‌نویسی جدید را (بدون در نظر گرفتن اشکال مختلف نمایش‌های سنتی در ایران، مانند تعزیه و نقالی و خیمه‌شب‌بازی ...) مورد بحث قرار دهیم، باید از مشروطه و کمی پیش از آن شروع کنیم؛ یعنی زمانی که نخستین نمایشنامه میرزافتحعلی آخوندزاده به نگارش درآمد (بین سال‌های ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ ه. قمری) و به وسیله میرزاجعفر قراچه‌داغی به فارسی ترجمه شد، میرزاآقا تبریزی نیز (سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ ه. قمری) به نوشتن اولین نمایشنامه ایرانی - با وجود اغلاط بسیار در ساختار نمایشنامه - پرداخت.<sup>۱</sup>

واقعیتی است که ادبیات فارسی در زمینه ادبیات دراماتیک سابقه چندانی ندارد. مهدی فروغ در این باره می‌نویسد: «جای تأسف است که هنر و ادبیات دراماتیک در ایران، سنت و سابقه‌ای در کشور ما ندارد و در طول سالیان اخیر، با اعزام دانشجویان ایران به خارج، این هنر آزموده شد<sup>۲</sup> (فروغ، ۱۳۵۴: ۲۸) و این در حالی است که ادبیات کلاسیک ایران، مخصوصاً شاهنامه «دریای عظیمی از درام‌نویسی است» (همان: ۲۸) در روند تحولات ادبی در دوره مشروطه، صاحب‌قلمان و منتقدان، از قابلیت‌های نمایشی متون کلاسیک فارسی سخن گفتند و به بررسی ویژگی‌های نمایشی آثار کلاسیک (بخصوص در منظومه‌ها) پرداختند و بدین ترتیب، «درام منظوم» و سپس «اشعار نمایشی» راه پیشرفت خود را پیدا کرد.<sup>۳</sup>

بعد از نگاشته‌شدن اولین نمایشنامه‌های منثور و زمینه‌های دیگری همچون شکل‌گیری سالن‌های تئاتر، اولین نمایش‌نامه‌های منظوم نیز نگاشته شد. عامل مهمی که در پیدایش *درام‌های منظوم* نقش بسزایی داشت، ترجمه‌هایی بودند که نخستین آن‌ها، ترجمه نمایشنامه مولیر با عنوان فرانسوی ( *Le Misanthrope* ) یا «گزارش مردم‌گریز» ترجمه میرزا حبیب اصفهانی بود که در سال ۱۲۹۵ قمری در کشور ترکیه چاپ شد (نک به: افشار، ۱۳۸۹: ۱۴۲) بعد از چاپ این اثر، نویسندگان و منتقدانی که متوجه قابلیت‌های نمایشی منظومه‌های کلاسیک ادبیات فارسی شده بودند، به اقتباس از این منظومه‌ها پرداختند و با تغییر اندکی در شیوه دیالوگ و افزودن برخی عناصر نمایشی دیگر، همان متون را به اثری نمایشی تبدیل کردند. برای مثال با نگاهی به «تاریخچه اقتباس از شاهنامه»، نام‌های کسانی چون، کاظم‌زاده «یرانشهر»، عبدالحسین نوشین، تندرکیا و علی نصر و محمد مقدم و ... دیده می‌شود. (ر.ک: حنیف، ۱۳۸۹: ۱۹۶: پیوست نمایشنامه‌های اقتباس شده از شاهنامه)

بعد از منتقدانی چون رفعت و دیگران که خواهان تجدید بیشتری بودند، میرزاده عشقی در «سه تابلو مریم» و نیما یوشیج در «افسانه»؛ اولین کسانی بودند که «شعر نمایشی» را به حد قابل قبولی

ارتقا دادند و به اوج رساندند؛ بعد از آن، شاعران دیگری چون منوچهر شیبانی، شهریار، اخوان و شاملو و برخی دیگر، احساسات فردی و اجتماعی خود را در این شکل جدید ارائه دادند. قبل از ورود به بحث اصلی و بررسی اشعار، روشن نمودن نکاتی واجب می‌نماید. اول باید تعریفی از «شعر نمایشی» و «نمایشنامه» ارائه داده و تفاوت‌های اساسی آن را با برخی از ژانرها خصوصاً «داستان» روشن کنیم.

## بیان تعاریف و تفاوت‌ها

### ۱. نمایشنامه‌های منظوم و انواع آن

اگر به انواع نمایش‌نامه‌های منظوم و سیر آن در ایران نگاهی بیندازیم، خواهیم دید که این نمایشنامه‌ها در سه نوع ظهور کرده‌اند: (۱) نمایشنامه‌های منظومی که در عرصه صحنه به اجرا و نمایش درآمده‌اند (مثل نمایشنامه‌های تقی رفعت و ترجمه «مردم گریز» از میرزا حبیب (۲) نمایشنامه‌های منظومی که همراه با نمایش و موسیقی بوده‌اند که با نام «اپرا» شناخته شده‌اند (مثل برخی از کارهای میرزاده عشقی که جزء اولین اپراهای نگاشته شده به زبان فارسی است) (۳) نمایشنامه‌های منظومی که وجه شعری بسیاری در آن وجود دارد و لذا امکان اجرای آن بر روی صحنه وجود ندارد؛ در واقع هدف نویسنده لذت ادبی و کلامی است نه اجرا بر روی صحنه. این نوع نمایشنامه، به اصطلاح «نمایشنامه-های خواندنی» هستند و شروع آن را باید از آثار میرزاده عشقی «سه تابلو مریم» و «افسانه» نیمایوشیچ دانست.<sup>۴</sup> از آنجایی که نوع سوم درخور اهمیت بسیار ویژه‌ای است و نقطه تلاقی و اختلاط عمیق «نمایشنامه» و «شعر» است، به تعریف آن پرداخته و تفاوت‌های اساسی آن را با دو نوع دیگر روشن خواهیم ساخت.

نمایشنامه خواندنی که «شعر نمایشی» (Dramatic poem) یا (Close drama) نیز نامیده شده است به نمایشنامه‌ای گفته می‌شود که خواسته و یا ناخواسته برای خواندن تصنیف شده است، و نه برای پدید آوردن نمایشی بر صحنه. شاعری که نمایشنامه خواندنی می‌سراید، خواسته یا ناخواسته از «ساخت‌مایه‌های بیان نمایشی» (elements of the trical experssion) مانند گفتا شنود، ساختار نمایشی طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، بازیگری، صحنه‌پردازی و جامگان، ... و زمان و مکان‌بندی (setting) کمتر استفاده می‌کند و به کارکرد فنون و تمهیدهای شعر «وصفی و غنایی» (lyric poem) و یا منظومه‌های داستانی، رغبت بیشتری نشان می‌دهد تا جایی که نمایشنامه‌ او بیشتر شایستگی‌ها و ارزش‌های ادبی می‌یابد و کمتر ارزش‌های نمایشی. گفتا شنود نمایش‌های خواندنی،

سنگین و «نمایشی» (nondramatic) است و دربردارنده «تک‌گفتاری‌ها» و «تک‌گویی‌های» (monologous) طولانی و شخصیت‌هایی است که بر صحنه می‌آیند تا با کلامی مطمئن، فاخر و ادب، همانند نقالانی تریزان و فرهیخته، بیم‌ها، امیدها و داستان زندگی خود و دیگران را بیان کنند. زبان اینگونه شخصیت‌های سرشار از صنعت‌های ادبی و کلامی است، گاهی آنان واژه‌ها و عبارت‌هایی را به کار می‌برند که فهمیدن معنایشان برای بسیاری از مخاطبان آسان نیست و حال آنکه نمایشنامه‌نویس کارآموده نمایشنامه‌های نمایش‌پذیر و «صحنه شایسته» (stageable) از کاربرد جمله‌هایی که فهمیدن معنی آنها برای تماشاگران دشوار است، پرهیز می‌کند؛ زیرا او با این پیش‌انگاشت نمایشنامه می‌نویسد که بازیگران آن را به صحنه نمایش پدید آورند و تماشاگران با فرصتی که هنگام تماشای نمایش در اختیار دارند، کلام او را بفهمند.

در نمایشنامه‌های خواندنی، کلمه و کلام، کاربردهای کلان و گسترده‌ای دارند. شخصیت‌های اینگونه نمایش‌قطعه‌ای ادبی را نقل می‌کنند، سپس منتظر می‌مانند تا شخصیت‌های دیگر نمایش نیز چنین کنند؛ گویی به صحنه می‌آیند تا برای هم و از آنجا برای تماشاگران، شعری نمایش‌گون را به اصطلاح، «دکلمه» (recite) کنند. در بیشتر نمایش‌های خواندنی، عنان قلم از کف نویسنده به در می‌رود و جملاتی غریب، ادبی، مصنوع و پرخم‌وپیچ، سرشار از صنعت‌های کلامی و صورت‌های خیال و درازنکی می‌نویسد که از برکردن آن برای بازی‌گران بسیار دشوار و پدید آوردش به روی صحنه بسیار دشوارتر است. و هر چه مقدار آن بیشتر و مدت نمایش آن طولانی‌تر باشد، نمایش آن برای نمایشگران دشوارتر و تماشای آن نمایش برای تماشاگران سنگین‌تر و خسته‌کننده‌تر می‌شود.

برای نمونه، «نمایشنامه‌های «سنه‌کا» (Seneca) (۶۵ تا ۴ پ.م.) ادیب و نمایشنامه‌نویس رومی از نمونه‌های کهن و ارزشمند نمایشنامه‌های خواندنی به شمار می‌روند. شعرهای سرشار از صنعت‌های ادبی، زبان خطابی - نمایشی، خونریزی و قساوت‌های هولناک و نمایش‌ناپذیر، شخصیت‌های روان‌پریش و فرانایافتنی، استفاده زیاد از تک‌گویی و همچنین «نغزگویی» یا «قصارگویی» (Aphorism) جملگی سبب گردیده‌اند تا نمایشنامه‌های سنه‌کا را در گروه نمایشنامه‌های خواندنی بگنجانند. از آنجایی که نمایشنامه‌های او از ارزش‌ها و شایستگی‌های فراوان ادبی - و گاهی نمایشی - نیز برخوردارند، تا این زمان هنوز خوانده می‌شوند و گاهی نیز بر صحنه نمایش اجراء می‌گردند.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۰: ۵۰)

با مشخصاتی که برای نمایشنامه‌های خواندنی برمی‌شمارند، بخش کلانی از ادبیات فارسی (منظومه‌های حماسی، عرفانی، تاریخی و غنایی)، با بسیاری از ویژگی‌ها و جنبه‌های «نمایشنامه‌خواندنی» همانندی و نزدیکی دارد. به ویژه منظومه‌هایی که در آنها از صنعت کلامی «مناظره»

(debate) استفاده شده است. با این پیش‌زمینه‌ها می‌توان گفت که نمایشنامه خواندنی، گونه‌ای ادبی است که می‌تواند به سبب دارا بودن ارزش‌ها و شایستگی‌های ادبی در زمره کارهای نفیس هنری باقی بماند، لیکن خواسته یا ناخواسته به ندرت رغبت نمایشگران را برای پدیدآوری بر صحنه برمی‌انگیزد، هرچند که خوانندگان از خواندنش محفوظ می‌گردند.<sup>۵</sup>

نمایشنامه‌های شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیک اغلب جزء «نمایشنامه‌های خواندنی» اند. دکتر جعفری در بررسی نمایشنامه‌های شاعران رمانتیک، از جمله «مانفرد و قابیل» اثر لرد بایرون<sup>۶</sup> و «پرومتئ از بند رسته» اثر شلی<sup>۷</sup>، می‌نویسد: «در این دوره نمایشنامه‌هایی نگاشته شده‌اند که شعرهایی با حالت نمایشی هستند و عنصر غنایی چنان در آنان غلبه دارد که برای اجرا در صحنه به کلی نامناسب‌اند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۴۳)

پیتر چلکوفسکی اشاره می‌کند که: «در طول تاریخ ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است: این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا به صدای بلند برای دیگران خوانده شود. اصطلاح «نمایشنامه برای خواندن» کاملاً درباره این نوع ادبی صدق می‌کند. این گونه نمایشنامه‌ها عموماً طولانی‌تر از نمایشنامه‌های واقعی است که برای اجرا در صحنه نوشته می‌شوند. نظامی شاعر قرن دوازدهم میلادی (متوفی ۱۲۰۹م) یکی از بنیانگذاران اصلی «نمایش برای خواندن (نمایشنامه خواندنی) در ادبیات فارسی است. (چلکوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۶)

استاد شفیعی کدکنی نیز در تعریف «شعر نمایشی» چنین می‌نویسد: «شعر نمایشی»، عبارت از شعری است که در آن به تصویر و تجسم حادثه‌های تاریخی یا خیالی از زندگی انسان پرداخته می‌شود و شاعر هیچ‌گونه دخالتی در آن حادثه ندارد. در شعر نمایشی به هر حال، انسان در پیوندی که با زندگی و طبیعت دارد، مطرح است. وظیفه اصلی نمایش بیان حادثه و تحلیل اشخاص است. همیشه یک حادثه اصلی وجود دارد که حوادث فرعی برای تصویر بیشتر و بهتر آن حادثه بوجود می‌آیند (Action<sup>۸</sup>) و آنچه به کمک این حادثه اصلی می‌آید انتی‌ریگ (Intrigue<sup>۹</sup>) خوانده می‌شود؛ اگرچه گاهی این دو را مترادف یکدیگر به کار برده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۵) «با شرایطی که در کتب نقد ادبی فرنگ در باب شعر نمایشی یاد کرده‌اند، در ادبیات ما شعر نمایشی (و به طور کلی ادب نمایشی) جلوه‌ای ندارد، مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه‌ای باشد از مقوله شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستان‌های عاشقانه ادبیات ما (حتی داستان‌های غیرعاشقانه) می‌تواند توسعاً در مقوله شعر نمایشی قرار گیرد و بسیاری از داستان‌های شاهنامه از

نمونه‌های عالی تراژدی به حساب می‌آید، مانند داستان رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و سیاوش که بیشترین شرایط تراژدی را به معنی عالی و جهانی آن دارا هستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲، ۱۱۷)

این تعاریف توجه ما را به غنای ادبیات کلاسیک فارسی از لحاظ نمایشی جلب می‌کند، اما این آثار ساختار کاملاً نمایشی ندارند. حتی چلکوفسکی با اینکه نظامی را «نمایشنامه‌نویسی زبردست» خطاب کرده است در پایان نظریات خود از اینکه نظامی نخواستہ نمایشنامه بنویسد بسیار خرسند است، چرا که در این صورت محدودیت زمان و مکان نمایشنامه به او اجازهٔ توصیفات مختلف از شب و روز و ... نمی‌داد. (چلکوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۶) در ادامه به برخی از مهم‌ترین تفاوت‌های «داستان» با «نمایشنامه» می‌پردازیم.

## ۲. نمایشنامه و داستان

(۱) شکل اجرایی نمایشنامه: هر نمایشنامه‌ای در درجهٔ اول نیاز به یک «داستان» و «چهارچوب» دارد که حوادث پیرامون آن اتفاق می‌افتد. اما مهم‌ترین نکته‌ای که ژانر داستان را با نمایشنامه متمایز می‌کند، «به اجرا درآمدن» و «در صحنه اجرا شدن» است.<sup>۱۰</sup> این وجه تمایز سبب می‌شود که دو گونهٔ متفاوت زبان نیز بوجود آید، یعنی «بیان داستانی» (fictional expression) و «بیان نمایشی و تئاتری» (theatrical expression)

(۲) بیان نمایشی و بیان داستانی: بیان داستانی یک بعدی است، و این ذهن خواننده است که آن را - بنا به وضع خود - به بیان دیگری تبدیل می‌کند. هنر داستان‌نویس در این است که مواد، مصالح، ظرفیت‌ها و امکانات این تبدیل را به کمک کلمات فراهم می‌سازد، درحالی‌که بیان تئاتری دارای ابزار خاصی است و از مجموعه‌ای از عناصر دیداری - شنیداری پدید آمده است و همین عناصر است که باید به بیان اجرایی ترجمه شود.

(۳) از نظر مخاطب: داستان با خواننده و نمایشنامه با تماشاگر، تمامیت خود را کسب می‌کنند. نمایشنامه به کمک عناصر نمایشی پدیدار می‌شود و داستان، در زمان خوانده شدن در ذهن خواننده به وجود می‌آید و در خیال و اندیشه‌اش مجسم می‌گردد، لیکن این تجسم به وسلیهٔ روایت‌گری صورت می‌گیرد. البته نمایشنامه‌هایی داریم که برای خواندن نوشته شده‌اند، (نمایشنامه‌های خواندنی (Closet drama)) این گونه نمایشنامه‌ها در مقایسه با «نمایشنامه‌های صحنه‌ای» (stage drama) به داستان شباهت بیشتری دارند، چرا که عناصر توصیفی بیشتری در آن وجود دارد. تفاوت‌های دیگری نیز بین این دو ژانر وجود دارد که نیازمند تحقیقی مستقل و مفصل است.<sup>۱۱</sup>

## بررسی تأثیر نمایشنامه و عناصر آن در شعر معاصر

### ۱. تأثیر در فرم و ساختار شعر

چنانکه اشاره شد، اولین شعر نمایشی (نمایشنامه منظوم) توسط میرزا حبیب اصفهانی به نگارش درآمد. «گزارش مردم گریز» نمایشنامه‌ای منظوم است که علاوه بر ساختار، برخی از ویژگی‌های آن از جمله بلند و کوتاه شدن مصراع‌ها و بکارگیری «لحن» اهمیت ویژه‌ای دارد. قسمتی از «مجلس هفتم» را نقل می‌کنیم که تساوی مصراع‌ها (در ارکان عروضی) با توجه به میزان گفتگوی شخصیت‌ها با یکدیگر متفاوت است؛ (به کار بردن زبان محاوره از مختصات زبانی این نمایشنامه است).

مونس: (به پیش فرآش نمی‌رود) [توصیف صحنه] ... چه هست فرمایش؟

بیا ببینم

فرآش: دارم دو حرف با سرکار

مونس: توان دو حرف خودت را بلند کنی اظهار

فرآش: رییس دیوان آن را که بنده‌ام فرآش

مرا دست بدادست حکم حاضر باش!

به تو ...

مونس: به که؟ به من؟

فرآش: آری به تو

مونس: برای چه کار؟

ناصر: به حرف مفت‌امیدی و حضرت سرکار

فتینه به ناصر: چه سان؟

ناصر: «امیدی» و او گشته‌اند دست و بغل

به چند شعر که نگذاشته است وقع و محل

کنون ز پیش بخواهند بست‌واره کار

مونس: من و مداهنه هرگز نمی‌کنم اقرار

ناصر: ولیک حکم چنین رفته هین بجنب از جا

مونس: میان ما چو بخواهند داد صلح و صفا؟

ناصر: برو د ...

مونس: می‌روم، اما نمی‌توان ابدًا

ز رای خویش برگردم

ناصر: روان شو هان!

فتینه: کجا شما را باید .....

مونس: روم ولی در دم

بیایم اینجا تا کش مکش برم از هم! (افشار، ۱۳۸۸: ۷۹ و ۸۰)

«گزارش مردم گریز» ترجمه‌ای بیش نبود، اما نویسندگان و شاعران در صدد برآمدند تا با استفاده از داستان‌های شعر کلاسیک فارسی «نمایشنامه‌های منظوم» بسرایند. به نظر می‌رسد نخستین کسی که درام منظوم سروده است، علی‌محمدخان اویسی است که بر اساس داستان خسرو و پرویز، «سرنوشت پرویز» را سرود. اویسی اثر نظامی گنجوی را انتخاب و مجالس آن را تنظیم کرد و خود نیز اشعاری برای وصف مجالس مختلف سرود. بعد از اویسی، تقی رفعت مدیر روزنامه تجدد و از یاران خیابانی، برای اینکه این نمایشنامه برای محصلین مدارس قابل بازی کردن باشد، تغییراتی در آن انجام داده و آن را در سه پرده با عنوان «خسرو پرویز» بازنویسی کرده است (سال ۱۳۳۸ ه.ق) (ر.ک: آرین‌پور، ج ۲: ۳۱۳). استفاده از ساختار نمایشی (بویژه عنصر گفتگو یا دیالوگ که اساس نمایش است) در سروده‌های ملک الشعراء بهار نیز دیده می‌شود. بهار در جنگ جهانی اول، «به مناسبت نقض پیمان ایتالیا و متفقین خود (آلمان و اتریش)» شعری سروده است که بر پایه گفتگوست.

فرانسوا: چه می‌کنی، به چه کاری، امانوئل، پسرم؟

امانوئل: بودور کی واردی [ترکی: همینه که هست] عزیزم فرانسوا، پدرم!

فرانسوا: تو نور چشم منی خیره چشمیت از چیست؟

امانوئل: شکایتم ز شما نورچشمی‌های دو رو! ....

علاوه بر این، ملک الشعراء بهار نمایشنامه‌ای با نام «تربیت ناهل» دارد که نمایشی از زندگانی سعدی شیرازی در دربار اتابک سعد بن زنگی است. بهار در گفتگوهای سعدی و برخی دیگر از شخصیت‌ها، از آثار منظوم و منثور سعدی در بوستان و گلستان بهره برده است. قسمتی از پرده اول را نقل می‌کنیم: (متن کامل رجوع کنید به: گلبن، ۱۳۵۵، جلد دوم، ۲۹۲ تا ۳۱۴)

(منظره صحنه، دربار اتابک سعد بن زنگی، وزیر و چند ندیم)

اتابک: (رو به وزیر) خبر داده‌اند که طایفه دزدان عرب بر سر کوهی نشسته‌اند، درباره آنها چه کرده‌اید؟

وزیر: با مدبران در دفع مضرت ایشان مشاورت کردیم .... اگر هم بر این نسق مداومت نمایند، مقاومت ایشان ممتنع گردد.



اتابک: درختی که کنون گرفته است پای  
به نیروی مردی درآید ز جای  
حاجب: شیخ مصلح الدین سعدی بر در است، بار می‌خواهد:  
اتابک: چه می‌گویی؟ شیخ مدتی است شیراز را ترک کرده!  
حاجب: چندی است که از مسافرت بازگشته و در گازرگاه منزل دارد  
اتابک: (سعدی وارد می‌شود) خوش آمدی، سفر دراز کردی و عاقبت آهنگ شیراز نمودی ...  
بفرما بنشین (سعدی می‌نشیند) شیخ بزرگوار ما از تو دور بودیم ولی با آثار مشهورت در غیبتت  
خوش بودیم!

سعدی: زانکه ترا بر من مسکین نظر است      آثارم از آفتاب مشهورتر است  
گر خود همه عیب‌ها بدین بنده در است      هر عیب که سلطان بپسندد هنر است ...

استفاده از عناصر درام در مجموعه اشعار ملک‌الشعراء بهار به حدی است که نیازمند مقاله و بحث مستقل در این زمینه است. سپانلو در این باره با توجه به برخی از اشعار بهار می‌نویسد: «چکامه رستم نامه داستان پرحادثه‌ای را روایت می‌کند که می‌توان آن را به شکل نمایشنامه تماشا کرد. (سپانلو، ۱۳۶۹: ۲۹۲)

به هر حال به مرور زمان، در نمایشنامه‌های منظوم نیز عبارات ادبی بیشتری استفاده شد و آن‌ها شکل ادبی‌تری به خود گرفتند. بعد از کوشش‌های اولیه در زمینه نمایشنامه منظوم، سرانجام از اختلاط ساختار و عناصر نمایشنامه با عناصر شعری، «شعر نمایشی نو» پدید آمد که از لحاظ تصویر و «ایجاد توصیف‌هایی بیرون از عرف توصیفات رایج در ادبیات فارسی» جزء اولین‌ها بودند. عشقی که او را «متجددترین شاعر مشروطه» نیز نامیده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۱۲)، در آثار نمایشی‌اش به چنین موفقیتی دست یافت. او در مقدمه «سه تابلو مریم» چنین عقیده دارد که «به شکل نوظهوری افکار شاعرانه را به نظم درآورده است و این اقدام، نوعی انقلاب در زبان فارسی است» (میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۳) اگر به کلیات اشعار عشقی نگاهی بیندازیم، اولین شاعری است که در تقسیم‌بندی کلیاتش، «نمایشنامه‌ها» به چشم می‌خورد. عشقی را بیشتر با «ایده‌آل» یا «سه تابلو مریم» می‌شناسند، حال آن که قبل از این اثر، نمایشنامه‌های منظوم دیگری نیز سروده است. شاید بتوان «سه تابلو مریم» را که یک «نمایشنامه خواندنی» است، به صحنه درآورد لیکن ارزش این اثر در خوانش و تخیل موجود در فضای خاص آن است.

فکنده نور مه از لابلای شاخه بید      به جویبار و چمنزار خال‌های سپید  
بسان قلب پر از یأس و نقطه‌های امید      خوش آنکه دور جوانی من شود تجدید

### ز سی عقب بنهم پا به سال بیستمین

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۵)

نیما یوشج در منظومه «افسانه» به اوج دیگری در این عرصه رسید<sup>۱۲</sup>. ویژگی‌ها و مشخصاتی که خود نیما برای این منظومه می‌شمارد، عبارت است از:

۱. یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد.<sup>۱۳</sup>
۲. آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب.
۳. داشتن یک رویه مناسب‌تر برای مکالمه.
۴. ساختمانی که می‌تواند به نمایش اختصاص داشته باشد.
۵. «افسانه» ساختمانی «نمایشی» دارد و جز این شایسته نام دیگری نیست<sup>۱۴</sup> زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت و اشخاص داستان را آزادانه به صحبت درآورد.

۶. شخصیت‌ها تا هر جا که نیاز شد و خواستند می‌توانند سؤال و جواب خود را تمام کنند نه اینکه کم‌وسعتی شعر آنها را به سخن آورده باشد. (نیمایوشج، ۱۳۷۰: ۳۷)

با نگاهی به ظاهر شعر می‌توان دریافت که شخصیت‌های این «نمایش»، «شاعر» و «افسانه» است که به گفتگو با یکدیگر می‌پردازند. «افسانه» یکی از تأثیرگذارترین اشعار در ادبیات معاصر فارسی است. با توجه به نظریات نیما چنین استنباط می‌شود که او سعی در «دراماتیزه کردن شعر» دارد. نیما از تمامی عناصر نمایش بهره می‌گیرد تا ساختار شعرش را به نمایش نزدیک کند. شاپور جورکش نیز به چنین نتیجه‌ای رسیده است: «یک نگاه سطحی به این دو عنصری که نیما بر آن دست گذاشته - یعنی ابژکتیویته و استغراق - ما را به درک این امر می‌رساند که نیما در واقع می‌خواهد از امکانات نمایشی و طرح پرسونای نمایشی در شعر استفاده کند و این تلاش به همان اندازه مشکل می‌نماید که کسی بخواهد هنر ملی ما - شعر - را با نمایش جایگزین کند که بستر اجتماعی ندارد.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۶۰ - ۶۱) اما حقیقت مطلب این است که نیما در برخی از آثار خود توانسته است از عهده این امر برآید. برای نمونه در اشعار «افسانه»، «مرغ آمین»، «محبس» و چند شعر دیگر. نیما یوشج نمایشنامه‌ای منظوم در قالب شعر آزاد داشته (ملکه لیدی‌ها) که ظاهراً از بین رفته است. (نک: پورحسن، ۱۳۸۷)

بعد از افسانه، دو اثر مهم شهریار یعنی «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل» از جمله اشعار نمایشی موفق به شمار می‌روند. در این اثر، گفتگوهای متعددی بین شخصیت‌های مختلف شکل گرفته و توصیفات که از زبان این شخصیت‌ها ارائه می‌شود، در نوع خود بسیار بدیع و تازه است:

جنگل: شب خدایان موسیقی و شعر  
با چراغ کواکب ملایک  
آسمان‌ها بر این آستانه  
سر ز دهلیز مینو برآرند  
پا بر آن پله‌ها می‌گذارند  
قد دوتا کرده سر می‌سپارند  
شاید آن مرغ علوی بخواند

لیک چندی‌ست کو را ربوده‌ست  
دیدم او را در آیینۀ صبح  
تاب می‌خورد مهدش در آفاق  
خواهر آسمان، عمّه دریا  
بر یکی مهد زر، مست رؤیا  
او به افسانۀ عشق گویا

رو در آنجا که جای تو خالی‌ست!

(شهریار، ۱۳۸۹: ۸۴۵)

از دیگر شاعرانی که در ساختار «شعر نمایشی» آثاری ارائه کرده‌اند، می‌توان از منوچهر شیبانی<sup>۱۵</sup> نام برد. «مهمترین نکته‌ای که او را از همه شاعران نیمایی ممتاز می‌سازد در نمایشی‌بودن اشعار اوست» (نوری‌علاء، ۱۳۴۸: ۱۳۸۹). دکتر زرین‌کوب نیز به این خصیصه شیبانی اشاره کرده است: «وی نخستین شاعر نوپرداز بعد از نیماست که شعر دراماتیک جدید یا شعر نمایشی فارسی را با روشنی بیان ارائه می‌دهد، با این همه غالباً از لحاظ توجه به منطق وزن نیمایی چندان خود را مقید نمی‌سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۷) اشعار «لعنت‌زده»، «رهگذر»، «سرودی برای میترا» ساختاری کاملاً نمایشی دارند و اغلب اشعار دفاتر شعری او یا «شعر نمایشی» هستند و یا از عناصر نمایشی - روایی یا نمایشی - وصفی قابل ملاحظه‌ای برخوردارند. برای مثال در شعر «نمایشی - وصفی» شمع‌آجین:

بازار در سیاهی شب کیف می‌کند  
صدها هزار طاق  
در پشت یکدگر زده صف  
چون اشتران قافله، سنگین و بردبار  
تا بر دیار جادوی شب پا نهاده‌اند  
چون سنگ گشته‌اند،  
بر جای خشک  
بازار همچون دختر بیچاره‌ای زیبن،  
پیچیده است سخت به چادر سیاه شب  
از زیر چادر خفقان آور  
پیوسته در تلاش  
چون مار تیر خورده به هنگام احتضار  
هر حجره بسته لب

ز چه رو؟

چون شب است، شب! (شیبانی، ۱۳۴۳: ۶۱)

شعر «کلبه شعله‌ور» که بنابه گفته شیبانی، «تابلویی از اعمال فجیع رژیم استبدادی آن زمان است»، از اشعاری است که ساختمانی کاملاً نمایشی دارد. شرح صحنه‌ها و گفتگوها و روند داستانی این شعر، نشان‌دهنده تجددگرایی و نوآوری شاعر است.

یک ده ساکت و روح‌افزا  
همچنان دختری شوخ و زیبا  
خفته بر دامن تیرگی‌ها

می‌وزد بادی از کوهسار

در سیاهی شب، تک درختان  
چون سیه‌غول‌های بیابان  
می‌کند هر کسی را هراسان

خش‌خش برگ بر شاخسار

در چنین فضایی که «زوزه دلخراش شغالان» همرا با «غلت آواز آشفته‌حالان است» و «نوحه جنگل و ماه بیمار» به گوش می‌رسد، در کلبه باز می‌شود و دختری رنگ پریده بیرون می‌آید. مأمور امنیه که «پرفسون» و «حیله‌گر» است، با دختر شروع به گفتگو می‌کند. اگر به این گفتگوها دقت کنیم میزان نوآوری در زبان و رعایت لحن و شیوه گفتگوی نمایشی را بیشتر درمی‌یابیم:

امنیه: زود پاشو بریم پیش سرکار

دختر: باز تو آمدی مردم آزار؟

تا به کی جور بر مردم زار؟

امنیه-

لال شو دختر بی‌حیا

«شرح صحنه‌ها» نیز، کاملاً نمایشی است.

صحنه: زد به شلاق آن مرد بدخو

ضربه‌ای چند بر پیکر او

بد گریزان ز دردش به هر سو

شد کبود آن تن دلربا

حمله‌ای کرد امنیه، ناگاه

خواست تا گیردش خواه‌ناخواه  
دخترک نعره‌ای زد ز اکراه  
تا کسی سر رسد زان صدا  
کمکی از راه نمی‌رسد و امنیه حيله‌گر به خاطر رضای مافوقش (یک افسر) کلبه را به آتش  
می‌کشد:

دست و پا می‌زد آن دختر زار  
تا که شد سوی در مرد خونخوار  
دید کز آن در و چاردیوار  
شعله برمی‌شود تا آسمان  
از دریچه، دو چشم دریده  
که به جز عیش و مستی ندیده  
افسری رهزنی نورسیده  
بود ناظر بر این ماجرا  
افسر- به ... چه زیبا شد اینجا و دلکش  
در سیاهی شب، سرخ آتش  
خنده می‌کرد هی، با نکوهش  
هاهاها، هاهاها، هاهاها

(نقل از: لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۸۲)

از دیگر شاعرانی که اشعار موفق‌تری در حوزه شعر نمایشی دارند و یا جنبه نمایشی در آثارشان قابل توجه است، مهدی اخوان ثالث است. دکتر شفیع کدکنی شعر اخوان را از کوشش‌های توفیق‌آمیز در عرصه شعر نمایشی می‌داند: «در این راه شاید توفیق‌آمیزترین کوشش‌ها در راه گونه‌ای از شعر نمایشی، کوشش‌های م. امید باشد در شعرهایی از نوع: «کتیبه»، «شهر سنگستان» «مرد و مرکب» که بیشترین صیغه را از خصایص شعر نمایشی دارد» (شفیع کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۷)

... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود  
گردها خوابید  
روز رفت و شب فراز آمد.

چون گذشت از شب دو کوتاه پاس  
بانگ طبل پاسداران رفت تا هر سو  
که: «شما خوابید، ما بیدار  
خرم و آسوده‌تان خفتار»

بشنو اما زان دلیر شیرگیر پهنه ناورد  
گردگردان گرد  
مرد مردان مرد  
که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند  
چشم بردرآند و و طرف سبلتان جنباند  
رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت:  
«های!»

خانه‌زادان، چاکران خاص!  
طُرفه خرجین گُهریفت سلیحم را فراز آرید!» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۸)

این نوع بیان روایی و نمایشی یکی از «گونه‌های نوآوری» در شعر معاصر است. اغلب اشعار روایی اخوان ثالث با بیان نمایشی همراه می‌شوند و به تحرک شعر می‌افزاید. مثلاً شعر کتیبه که یک روایت ساده نیست، «بلکه یک روایت دراماتیک است به دلیل آنکه در آن کاراکترهایی وجود دارد که حرف می‌زنند و عمل می‌کنند و با حرف و وعمل دست به دگرگونی می‌زنند و علاوه بر این، دگرگونی اینها با توصیفات دراماتیک نشان داده می‌شود» (براهنی به نقل از حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۱۳). شاعران دیگری نیز در حوزه شعر نمایشی آثاری دارند که از میان ایشان می‌توان به احمد شاملو (در شعر «ضیافت»)، سیاوش کسرای (در «آرش کمانگیر» و «مهره سرخ»)، شفیع کدکنی (در «از محاکمه فضل الله حروفی») اشاره کرد.

## ۲. شعر نمایشی و صور خیال

گفتگو و توصیف: «گفتگو» یا دیالوگ (Dialogue) مهمترین و اساسی‌ترین رکن نمایشنامه است و تفاوت‌هایی با «مناظره» و «سؤال و جواب» در ادبیات کلاسیک دارد؛ این تفاوت‌ها، برخاسته از شرایط جدید اجتماعی است. مناظره ساختاری تقابلی دارد و دیالوگ ساختاری تعاملی، به این معنی که پایه مناظره بر جدل است و گاه، جدل سخت؛ مانند «جدال مدعی و سعدی در گلستان»، لیکن پایه و اساس مکالمه چنین نیست و طرفین با آرامش تمام صحبت و دیالوگ طرف مقابل را «می‌شنود» و نظر خود را ارائه می‌کند. از این حیث می‌توان گفت «مکالمه» صورت تکمیلی مناظره است. خلاصه سخن این که «منطق مکالمه در فرهنگ چندصدایی تحقق می‌یابد نه در فرهنگ تک‌صدایی» (بشردوست، ۱۳۷۹: ۲۹۵)

در گفتگوها و دیالوگ‌های معاصر، شاعر حضور کمتری دارد و اعتقادات و احساسات خود را در ضمن گفتگوهای شخصیت‌ها نمایش می‌دهد و به اصطلاح «خود را به واسطه شخصیت‌ها» پنهان می‌-

کند. همچنین در شعر معاصر - بخصوص در اشعار نمایشی - به گونه‌ای دیگر از عنصر «گفتگو» استفاده شده است: دکتر پورنامداریان در نقد توصیفات «افسانه» می‌نویسد: «نیما در تجربه آنچه «نمایش» نامیده است، یکی از کارهایی که به گمان ما با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده کاهش از وصف‌های دور و دراز شعر سنتی و تبدیل وصف به «دیالوگ» است و این یکی از مهمترین تفاوت‌های افسانه با شعر سنتی است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۷)

در حقیقت، توصیف نقش بسیار عمده‌ای در «شعر نمایشی» دارد. این توصیفات، زبان خاص خود را نیز به همراه دارد. اکثر توصیفات در شعر نمایشی در لابه‌لای گفتگوها اتفاق می‌افتد. یعنی هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگی‌های درونی و روحی. قریب به اتفاق منتقدان، آثار میرزاده عشقی و برخی از اشعار نیما (از جمله افسانه) را از اولین اشعار رمانتیک شعر جدید فارسی به شمار می‌آورند و سهم قابل توجهی را در روند شکل‌گیری مکتب رمانتیسم به آنها اختصاص می‌دهند. به نظر می‌رسد، یکی از موفقیت‌ها و تأثیرات نمایشنامه (خصوصاً نمایشنامه‌های منظوم) ایجاد فضای رمانتیک در شعر جدید باشد. چنانکه شهریار نیز بدان اشاره کرده است: (صدری‌نیا، ۱۳۸۲: ۱۳۵)

نخست راه رمانتیسم با نمایش بود

که میرزاده عشقی به پای شعر گشود

دوم به وصف طبیعت تخیل زیباست

که با افسانه بهین پیش‌تاز او نیماست

(شهریار، ۱۳۸۹، ج ۲، ۷۴۴)

بدین ترتیب به نظر می‌رسد که میرزاده عشقی سعی دارد تا در کاربرد صور خیال نیز از «صور خیال نمایشی» بهره ببرد. کریمی حکاک در بررسی نوری‌نامه عشقی می‌نویسد: «عشقی بیش و پیش از هر چیز دل مشغول آن بوده است که شعر فارسی را به عرصه‌ای برای تجارب فردی و وجودی کند و از صور خیال نمایشی و برگرفته از مسائل واقعی، استفاده کند که در تقابل با صور خیال تصنعی مرسوم در شعر غنایی دوره بازگشت ادبی باشد (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۷۶) (برای «وجوه نوگرایی عشقی» رک: صدری‌نیا، ۱۳۹۲)

در منظومه‌های نمایشی شهریار نیز توصیفات که ارائه می‌شود در لابلای گفتگوها صورت می‌گیرد.

جوان : عمه دریا چه سازم؟ مرا نیست بر فلک رخصت پرفشانی

دریا : تو خود از آسمان آمدستی تا روان‌ها کُنی آسمانی

رو در آغوش امواج دریا ساز کن نغمه جاودانی

او به آواز تو بازگردد

عشق در کسوت مرغ آبی      پوید اندر کیش و قوس دریا  
 خود در آغوش امواج غُرّان      دو دو دیده در آسمان‌ها  
 هر فروغی که تابد نگاهی      پیش‌سوازش رود تا ثریا  
 شاید این جلوه از دوست باشد

صبح آویخته در سپیده      باز پرسد نشان از دل‌ارام  
 باز با آخرین نور خورشید      می‌فرستد به معشوق پیغام  
 بیشتر با رنج و غم اوست      هر قطاری که می‌بندد ایام  
 با خیالش سری گرم دارد

*استعارات و تشبیهات:* علاوه بر توصیفات نمایشی - که با «جزئیات بسیار» ترسیم می‌شود - اصطلاحات و واژگان «نمایش»، تشبیهات و استعارات جدید را نیز به دنبال دارد. توضیح اینکه سرعت اختراعات جدید بشر و همچنین مبادلات فرهنگی بین کشورها - خصوصاً در جوامع امروزی - سبب پیدایش اصطلاحات جدید و وسعت دایره واژگان می‌شود. پیدایش و رشد نمایشنامه نیز لغات و اصطلاحات خود را به همراه داشت. به عنوان مثال زمانی که «هواپیما» اختراع شد، از آن به «عقاب آهنین» تعبیر شد (چو پر بگسترد عقاب آهنین / شکار اوست شهر و روستای او) (بهار، ۱۳۶۸: ج اول، ۸۲۴) و یا «حرکت تانک» به «کوه آتشین». واژگان و اصطلاحات و نوع اجرای نمایشنامه نیز تشبیهات و استعارات خاص خود را پدید می‌آورد. مشخص‌ترین شاعری که بسامد قابل توجهی در این زمینه دارد، «استاد شهریار» است. منظومه بلند «افسانه شب» چیزی جز نمایش نیست. حتی شهریار از شب به «صحنه» تعبیر می‌کند. بدین معنی که «شب» یک صحنه نمایش است که در آن، ماه «هنرپیشه» است و جهان «سالن نمایش» و .. :

همه آفاق جهان چشم به راه      که ببینند هنرپیشه ماه  
 سالن روشن و تاریک جهان      پر ز جمعیت پیدا و پنهان  
 کوه‌ها، پُر پَر و پشت و شانه      لُزْشَیْنان تماشاخانه  
 سر و کاج اینهمه کوتاه و بلند      دخترانی که قد و نیم قدند  
 شاخه‌ها چون بچگانند که سر      از سر و کول هم آرند به در  
 سرکشد ماه به سیمین‌اندام      چون پرپوش صنی کز لب بام  
 به تماشا همه را وادارد      یکجهان محو تماشا دارد  
 چند گامی که خرامد نزدیک      سر گُند زُهره نوای موزیک ...

با توجه به این اشعار نحوه استقبال مردم و شلوغ بودن تماشاخانه‌های زمان سرایش آنها را می‌توان ترسیم کرد. استاد شهریار، اوضاع تماشاخانه زمان خود را با طبیعت تطبیق داده است. در شعر



«مناجات»، استاد شهریار جلوه‌های معشوق ازلی را در حال اجرای نمایش می‌یابد:

محراب تو شب چو برفروزد قندیل	پروانه آن، ستاره‌ها، نورانی
اسرار نمایش تو گردد آغاز	ای پرده سینمای تو روحانی
تاریکی بی‌نهایت در ابهام	یک صحنه در او به روشنی رخسانی
امواج طنین چنگ و نی چون ناقوس	همراه ترانه‌های جاویدانی

عیدی کند این نمایش روحانی

جای دیگری می‌گوید:

هر سایه روشنی که در آفاق و انفس است  
یک صحنه از نمایش غیب و شهود توست  
(شهریار، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

در «سمفونی دریا» هم تماشاخانه‌ای دایر است:

هر نگاهی ست به حیرت راهی	وه که دریا، چه نمایشگاهی!
صحنه‌ها محو و سالن وهم‌اندود	گره و گلّه هوا از دم و دود
پرده‌ها فوج گوزن است و فرار	سایه‌ها حمله شیر است و شکار
کوه‌ها با شنل شاهانه	لژنشینان تماشاخانه
قوی‌ها دخترکان رقص	با همان جلوه و جذابی خاص

(شهریار، ۱۳۸۹: ۹۵۵)

در سابقه ادبیات فارسی، کاربردهای واژگان مربوط به نمایش‌های سنتی را داریم:

در پرده دل آمد دامن کشان خیالش  
جان شد خیال‌بازی در پرده وصالش (خاقانی)

از نظامی:

هر نفس از سر طناب‌بازی	بازی شب ساخته شب‌بازی ...
لعبت بازی پس این پرده هست	گر نه بر او این همه لعبت که بست ...

و:

به هر مدتی گردش روزگار	ز طرزی دگر خواهد آموزگار
به بازی درآید چو بازیگری	ز پرده برون آورد پیکری
بدان پیکر از راه افسونگری	کند مدتی خلق را دلبری
چو پیری در آن پیکر آرد شکست	جوان پیکری دیگر آرد به دست <sup>۱۶</sup>

(نقل از: بیضایی، ۱۳۹۰: ۸۶ - ۸۸)

### ۳. تأثیر نمایشنامه در زبان شعر معاصر

یکی از ویژگی‌های مهمی که شخصیت‌های نمایشنامه دارد این است که هر شخصیتی - به اصطلاح - با زبان خودش حرف می‌زند. اگر شخصیت نمایشنامه عامی باشد، عامیانه، اگر عالم باشد، عالمانه و اگر کودک باشد، کودکانه و ... در واقع، هر شخصیتی «لحن» خاص خود را دارد و در گستره دایره لغات خود صحبت می‌کند. به همین سبب است که زبان «محاروه» و «آرگو» و «زبان مردم کوچه بازار» و «اصطلاحات و کنایات و ضرب‌المثل‌های امروزی» نیز بسامد بالایی را به خود اختصاص می‌دهند. البته این نکته را فراموش نکرده‌ایم که در دوره مشروطه گرایش زبان - به دلایل بسیار - به «زبان مخاطب» و زبانی ساده است، لیکن تأکید ما بر تأثیر زبان ساده نمایشنامه بر شعر است. برای نمونه، در مثنوی «افسانه شب»، شهریار، در گفتگوی «مادر» با کودکی که از «لولو» می‌ترسد، زبان و اصطلاحاتی را به کار می‌برد که خاص دنیای کودکان است:

ای سوخته از گناه مادر	در آتش جرم و جور بابا
لولو ممه برده و بغل سرد	بی‌رحم نداده نسیمه قاقا
چون صبح شود خدا کریم است	باز امشب هم چو بخت ماما

لالای گلِ فسرده لالای

### نتیجه

ظهور نمایشنامه‌های منثور در دوره مشروطه باعث شد تا نمایشنامه‌های منظوم نیز به نگارش درآیند. البته در این میان، وجود ترجمه‌ها از جمله ترجمه منظوم میرزا حبیب اصفهانی از درام «Le Misanthrope» اثر مولیر فرانسوی بی‌تأثیر نبوده است. نمایشنامه‌های منظوم در ابتدا از عنصر شعری و توصیفی چندانی سود نمی‌جست تا اینکه شعر نیز با نمایشنامه همراه شد و «شعر نمایشی» با فضای توصیفی جدیدی پدید آمد. میرزاده عشقی در نمایشنامه‌های منظوم خود، عقاید اجتماعی و انتقادی خود را بیان کرد و نیما یوشیج در منظومه نمایشی «افسانه» به فضایی تغزلی دست یافت. از بین شاعران معاصر، استاد شهریار با اشعار «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل» و «منظومه افسانه شب» به بالاترین سطح در حوزه شعر نمایشی و توصیفی رسید. علاوه بر ساختار شعری، صور خیال نیز راه جدیدی را پیدا کرد. توصیفاتی که در برخی آثار عشقی و افسانه نیما و اکثر اشعار نمایشی استاد شهریار وجود دارد، فضای جدیدی است که در مکتب شاعران رمانتیک اروپا دیده می‌شود تا جایی که شهریار را «بزرگترین شاعر رمانتیک» دانسته‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۷۸) از آنجایی که هر پدیده‌ای واژگان و اصطلاحات خاص خود را دارد، واژگان و اصطلاحات «نمایشنامه» نیز در ایجاد تشبیهات و استعارات

جدید سهم خود را دارند. استاد شهریار در منظومه «افسانه شب»، «شب» را به «سالن نمایش» تشبیه می‌کند که «ماه» هنرپیشه آن است و کوه‌ها و درختان کوچک و بزرگ تماشاگران آن. یکی دیگر از بزرگترین پیامدهای ظهور نمایشنامه در ایران، رجوع به متون کلاسیک فارسی با دیدی جدی بود. دیگر کسی به تقلید از آثاری چون خمسه نظامی و یا شاهنامه شعر نمی‌سراید، بلکه قالب جدید «نمایش» را به آن می‌دهد و این امر دستاوردهای بسیار ارزشمندی دارد که «شعر نمایشی» حاصل آن است.

## یادداشت‌ها

۱. برای اطلاع بیشتر در زمینه پیدایش نمایشنامه در ایران، نگ به: گوران، ۱۳۶۰: صص ۳۷ تا ۵۲، آژند، ۱۳۷۳: از ص ۲۰ به بعد، جنتی عطایی، ۱۳۳۳: از ۵۸ به بعد.
۲. برای بررسی علل نبودن ادبیات دراماتیک، نک: (گوران، ۱۳۶۰: ۳۱) و نیز (بیضایی، ۱۳۹۰: ۲۲ و ۲۳).
۳. از برکات نمایشنامه همین بس که دیگر کسی به تقلید از نظامی «خمسه سرایی» نکرد و یا «شه‌نشنامه‌ای» سروده نشد! بلکه قابلیت‌های ادبی نهفته در این آثار، با نگاهی نو مورد بررسی قرار گرفت.
۴. برخی از نمایشنامه‌های منثور هستند که دقیقاً مطابق با «نمایشنامه‌های خواندنی» هستند و هدف از نوشتن آنها، اجرای بر روی صحنه نیست. این نوع نمایشنامه‌های منثور بسیار ادبی هستند و عبارات شاعرانه بسیاری در آنها وجود دارد. از مهمترین این نمایشنامه‌ها می‌توان به برخی کارهای بهرام بیضایی از جمله «آرش کمانگیر» اشاره کرد. این نمایشنامه صرفاً برای دکلمه و خواندن است. بیضایی در این خصوص می‌نویسد: «... این نوشته‌ها - که اصلاً برای برخوانی است - به صدا در آید و به گوش شنیده شود...» (بیضایی، ۱۳۸۴، پیشگفتار، ص پنج) ایشان اشاره دارند که اجرای این نمایشنامه‌ها از ارزش ادبی آن بسیار می‌کاهد.
۵. برای اطلاع بیشتر درباره «نمایشنامه‌های خواندنی»، نک به: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷ نیز داد، سیما، ۱۳۷۱: ۳۰، ذیل «نمایش خواندنی» نیز Badick, 2001, p43, "Close drama" برای بحث مفصل‌تر در رابطه بین شعر و درام بنگرید به Aeynolds thompson (1946) PP, 372-398
۶. (George Gordon Byron) معروف به لرد بایرون (۱۸۲۴ - ۱۷۸۸ م.) شاعر انگلیسی.
۷. (Percy Bysshe Shelley) (۱۷۹۲ - ۱۸۲۲) شاعر انگلیسی.
۸. (Acton) یا «عمل داستانی»، فعلی است که در نمایش و داستان روی می‌دهد و به پیرنگ داستان جهت می‌دهد. «عمل داستانی» در نمایشنامه، موضوع اصلی یا عصاره مطلبی است که منظور نویسنده نمایش پرورش دادن و نتیجه‌گیری از آن است. (داد، ۱۳۷۱: ۲۱۵)
۹. (Intrigue) یا «دسیسه»، «در اصطلاح داستان و نمایش، حيله‌ای است که شخص یا اشخاصی علیه شخص یا دسته‌ای دیگر طرح کنند و توفیق آن در گرو نادانی یا بی‌خبری شخصی است که هدف توطئه واقع شده است.»
۱۰. البته در میان انواع داستان‌ها و رمان‌ها، داستان و «رمان نمایشی» نیز داریم ولیکن ساختار

نمایشی در این نوع رمان‌ها بسیار قوی است. این رمان‌ها از عنصر گفتگوی بیشتری برخوردارند و نقش «عمل» (actoin) بسیار مهم است. «رمان همه شخصیت است و در عین حال همه عمل» (نک به: میرصادقی، ۱۳۸۶، ۴۶۰)

۱۱. ناظرزاده کرمانی در پژوهشی مستقل به تفاوت‌های «داستان» و «نمایش» پرداخته است. نک به: (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۵۷ تا ۲۸۱).

۱۲. اگر چه در بین ناقدان معاصر این نکته محل اختلاف است که آیا در این شیوه، عشقی از نیما تأثیر پذیرفته و یا نیما از عشقی؟! حسین مسرت در مقاله‌ای برخی از این آراء را نقل کرده و به نقد نیز پرداخته است (نک به: مسرت، ۱۳۸۵: ۹۶ تا ۱۱۴)

۱۳. دکتر شفیعی کدکنی می‌نویسد: «افسانه» از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات منظوم ما، حائز اهمیت است. (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۴، ۱۱۰)

۱۴. دکتر حسن‌لی: «افسانه را می‌توان نمایشی منظوم» خواند که از عناصر مهم نمایشی برخوردار است. (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۱۳) دکتر حمیدیان نیز «افسانه» را در فصلی با عنوان «نمایش منظوم» بررسی کرده است (حمیدیان، ۱۳۸۳: صص ۳۱ الی ۵۷) دکتر پورنامداریان نیز به جنبه دراماتیک و نمایشی «افسانه» به عنوان یکی از مهم‌ترین نوآوری نیما اشاره کرده است. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۶ – ۸۱)

۱۵. منوچهر شیبانی متولد ۱۳۰۳ شمسی از نوادگان فتح‌الله‌خان شیبانی شاعر عصر قاجار است و پدرش نیز دوست میرزاده عشقی بوده است. در دوره جوانی با عبدالحسین نوشین پدر تئاتر نوین ایران آشنا شده و وارد هنرستان هنرپیشگی می‌شود. تحصیلات نمایشی خود را در ایتالیا تا مدرک ارشد ادامه می‌دهد و چندین نمایشنامه و اپرا را نوشته و به صحنه درمی‌آورد. (برای سالشمار زندگی شیبانی، نک به: شیبانی ۱۳۸۹: ۹ تا ۱۱ و نیز لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۷۹ و ۲۸۰)

۱۶. همین نگرش نظامی به دنیا با استفاده از اصطلاحات و واژگان نمایش را استاد ملک الشعراء بهار با استفاده از سینما (پدیده نوظهور امروزی) بیان کرده است. (نک به: بهار، ۱۳۶۸: ج اول، ۵۵۲ «قصیده پرده سینما»)

## منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۷۳): *نمایشنامه‌نویسی در ایران*، تهران، نشر نی.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷): *از این اوستا*، چاپ شانزدهم، تهران، نشر زمستان.
- افشار، ایرج (۱۳۸۹): *گزارش مردم‌گریز؛ ترجمه منظوم «میزان‌تروپ»*، برگردانده و سروده منسوب به میرزاحبیب، به کوشش ایرج افشار، تهران، نشر آمه.
- بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹): *در جستجوی نیشابور*، تهران، نشر ثالث-یوشیج.
- بهار، محمدتقی «ملک‌الشعراء» (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار «دو جلدی»*، چاپ ششم، انتشارات توس.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۰): *نمایش در ایران*، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ هفتم.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷): *دیوان نمایش*، جلد اول، چ چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پورحسن، نیایش (۱۳۸۷): «یادی از پیشکسوتان و نام‌آوران تئاتر ایران، نیمایوشیج پدر شعر نو، نمایشنامه‌نویسی گمنام»، *مجله تئاتر*؛ شماره ۴۲ و ۴۳، از ۲۷۶ تا ۲۹۶، تابستان.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱): *خانه‌ام ابری است «شعر نیما از سنت تا تجدد»*، چاپ دوم، نشر سروش.
- داد، سیما (۱۳۷۱): *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ اول، انتشارات مروارید.
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸): *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران، انتشارات توس.
- چلکوفسکی، پیتر (۱۳۶۸): «نظامی؛ نمایشنامه‌نویسی چیره‌دست»، *ترجمه مریم خوزان*، *مجله نشر دانش*، شماره ۵۵، صص ۱۶ تا ۲۲.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸): *سیر رمانتیسیم در اروپا*، تهران، نشر مرکز.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۵): *بنیاد نمایش در ایران*، تهران، انتشارات ابن‌سینا.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۳): *بوطیقای شعر نو*، تهران، ققنوس.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱): *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چاپ دوم، نشر ثالث.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳): *داستان دگردیسی «روند تحولات شعر نیما یوشیج»*، چاپ دوم، نیلوفر.
- حنیف، محمد (۱۳۸۹): *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*؛ تهران، انتشارات سروش.
- سپانلو، محمد (۱۳۶۹): *چهار شاعر آزادی*، انتشارات نگاه.
- شفیع‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰): *با چراغ و آینه «در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران»*، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
- شفیع‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲): «انواع ادبی و شعر فارسی»، *خرد و کوشش*، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۹۶ تا ۱۱۹.

- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴): *ادوار شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران، انتشارات سخن.
- شهريار، محمدحسین (۱۳۸۹): *ديوان شهريار «دو جلدی»*، تهران، انتشارات نگاه.
- شیبانی، منوچهر (۱۳۸۹): «سالشمار زندگی شیبانی»، *مجله گوه‌ران*، شماره ۲۳ و ۲۴، صص ۹ تا ۱۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۳): *آتشکده خاموش*، بی‌جا، انتشارات خیام.
- صدری نیا، باقر (۱۳۹۲): «بررسی تطبیقی نوروژی نامه عشقی و نوروژیة لاهوتی»، *مجله شعرپژوهی*، سال پنجم، شماره چهارم، پیاپی ۱۸. زمستان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۲): «جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهريار»، *مجله زبان و ادب فارسی* دانشگاه تبریز، شماره ۱۸۸. پاییز.
- فروغ، مهدی (۱۳۵۴): *شاهنامه و ادب دراماتیک*؛ اداره کل وزارت فرهنگ و هنر.
- کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴): *طلیعه تجلّد در شعر فارسی*، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید.
- گلبن، محمد (۱۳۵۵): *بهار و ادب فارسی*، نشر پیام با همکاری انتشارات گوتنبرگ، جلد دوم.
- گوران، هیوا (۱۳۶۰): *کوشش‌های نافرجام*، تهران، نشر آگاه.
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۷): *تاریخ تحلیلی شعر نو*، چ چهارم، تهران، نشر مرکز.
- میرزاده عشقی، سیدرضا (۱۳۵۰): *کلیات اشعار*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، انتشارات امیرکبیر.
- مسرت، حسین (۱۳۸۵): «نیما و عشقی»، *پیشگامان شعر نو*، *مجله گوه‌ران*، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، شماره ۱۳ و ۱۴، صص ۹۶ تا ۱۱۴.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۶): *ادبیات داستانی*، چاپ ششم، تهران، نشر سخن.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد: «مطالعه‌ای تطبیقی میان نمایشنامه و داستان»، هنر، تابستان ۱۳۷۳، شماره ۲۵، از ۲۵۷ تا ۲۸۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷ پاییز): «جستاری در زمینه نمایشنامه خواندنی»، *مجله هنر*، شماره ۳۷، صص ۴۷ تا ۵۸.
- نوری‌علاء، اسماعیل (۱۳۴۸): *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، چاپ اول، بامداد.
- یوشیج، نیما (۱۳۷۰): *مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، نشر نگاه، چاپ اول، ۱۳۷۰.

- THOMPSON, Anal (1946): *The anatomy of drama*, University of california press. PP 372- 398.
- BALDICK, Chris : *The concise oxford dictionary of litrrary terms*, Oxford university press, 2001