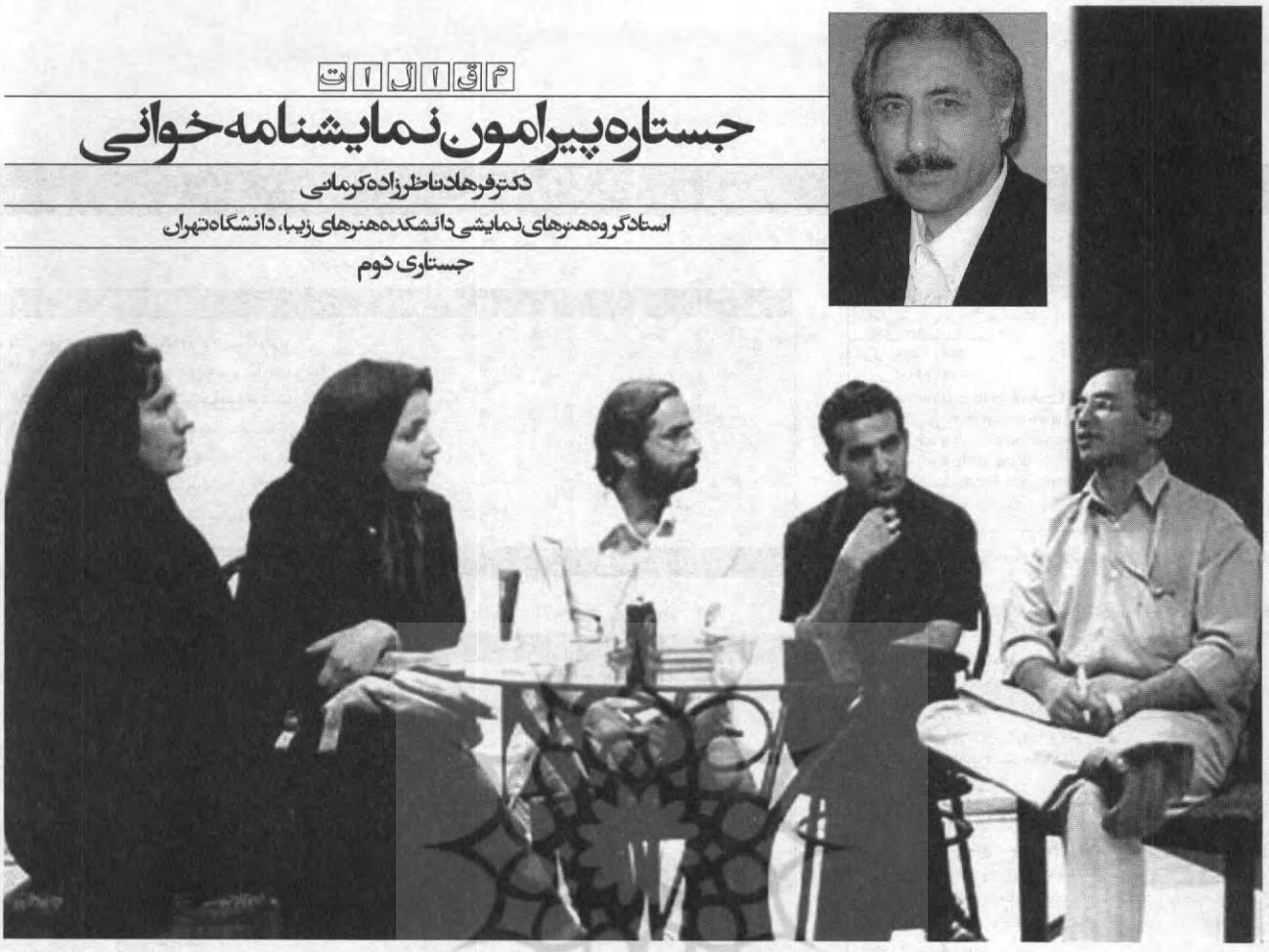
مقاله

جستار پیرامون نمایشنامه‌خوانی

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی
استادگروه هنرهای نمایشی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

جستاری دوم



۱ـ یادآورد[1]

در شماره پیش، جُستاری نخست پیرامون نمایشنامه‌خوانی از همین قلم به چاپ رسید. آن جستاره دو بخش داشت؛ در بخش نخست با نام «پیش‌نوشتها»[2] از پیدایش نمایشنامه‌خوانی در ایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و ویژگیهای این هنر، سخن به میان آمد. در بخش دوم آن نیز دیدگاهها و نظریه‌های پیرامون این هنر، پیش کشیده شد. این دو بخش به آماج آشنایی آغازینه‌ای با نمایشنامه‌خوانی نوشته شدند. در جستاری دوم که اینک پیش رو دارید، به «جستار مایه‌هایی»[3] پرداخته شده است که برای پژوهش و نقد این هنر، زمینه‌ای آغازینه‌ای می‌سازند و جستارگشایی می‌کنند. جستاره نخست، بیشتر آشنایی می‌دهد و جستاره دوم، بیشتر روشنگری می‌کند؛ آشنایی و روشنگری آغازینه‌ای.

یادآورد با این آگاهی پایان می‌پذیرد که همهٔ نوآوریهای واژگانی پژوهشگر و برابرنهادهای ساختهٔ او در متن مشخص گردیده‌اند.

۲ـ نمایشنامه‌خوانی و نمایشنامه‌خواندنی

آنچه که «نمایشنامه خواندنی»[4] نامیده و زبانزد گردیده است، یکی از گونه‌های ادبیات نمایشی به شمار می‌رود و در پیدایش و «بالیده گستردگی»[5] نمایشنامه‌خوانی در غرب، نقشی هستی‌ساز داشته است. نمایشنامه‌خواندنی، به پژوهش این پژوهشگر، گونه‌ای ادبی ـ نمایشی بوده و برخوردار از ارزشهای کلان ادبی است؛ این گونه از نمایشنامه هرچند دارای ارزشها و توانشهای نمایشی نیز بوده، لیکن به آماج خواندن و نه نمایش آن، تصنیف می‌شده است.

شاعری که نمایشنامه خواندنی ـ و نه نمایشنامه صحنه‌ای ـ می‌سروده است، هرچند که از ساخت‌مایه‌های بیان تماشاگانی بهره می‌گرفته است، لیکن جنبه‌های ادبی، شگردهای سخنورانه و نیز کاربرد صنعتهای بیانی و بدیعی و عروضی ـ به‌ویژه بهره‌گیری از شیوه‌های هنر معانی ـ بیش از هنر نمایش و شگردها و شیوه‌های آن، برای شاعر، کلان و کانونی بوده‌اند. گرایش و رویکرد شاعر نمایشنامه خواندنی به گستره هنر نمایش و کاربرد پی‌بنیادهای آن در پیمایش دوم جا می‌گرفته است.

فشرده سخن آنکه، برای شاعر نمایشنامهٔ صحنه‌ای، تبدیل نمایشنامه به نمایش بر صحنه، کلان و کانونی تلقی می‌شده است. و هنر نمایش با شگردها و شیوه‌هایش در پیمایش اول جای داشته است. و در پیمایش دوم: ادبیات.

۳ـ روایی و خطابی بودن ساخت‌مایه‌های نمایشنامه خواندنی

نمایشنامه خواندنی نیز دارای «نهادمایه»[6]، زمان، مکان و نقشه داستانی است و نیز از ساختار نقشهٔ داستانی، شخصیت‌پردازی، گفتا شنود، فضا و حالت و بن اندیشه برخوردار است. اما چنداچون به‌کارگیری این ساخت‌مایه‌ها، بیشتر روایی (Narrative) و توصیفی (Expressive) و یا «بیانی ـ خطابی» (Rhetorical) است و کمتر نمایشی و تماشاگانی است.

جای یادآوری است که در نظریه ادبی اروپایی که پیشینه آن به نظریه ادبی ارسطو در سده چهارم پیش از میلاد در یونان باستان می‌رسد، ادبیات (شعر) در سه گونه (genre) یا سه گفتمان (discorse) گنجانده می‌شده است: ۱ـ شعر غنایی ـ وصفی (Lyric) ۲ـ شعر حماسی (Epic) و ۳ـ شعر نمایشی (Dramatic). به سراینده هر سه گونهٔ شعر نیز، شاعر (Poet) گفته می‌شده است. در زمان حاضر نیز ادبیات غنایی ـ وصفی، ادبیات داستانی (به جای ادبیات صرفاً حماسی) و ادبیات نمایشی هنوز سه گونه کلان ادبی به شمار می‌روند.

این سه گونه کلان ادبی، با هم، همانندیها و ناهمانندیهایی دارند. یکی از سنجش افزارهای[7] سنجشگری[8] در میان گونه‌ها، چنداچون و چود «داستان‌مایه» در آنها بوده است. داستان‌مایه در ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، کار ویژهٔ کلان و کانونی داشته‌اند؛ حال آنکه در ادبیاتِ غنایی ـ وصفی کار ویژهٔ خُرد و پیرامونی داشته‌اند. داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس، هر دو به آماج بیان داستان‌مایه‌های خود، داستان یا نمایشنامه تصنیف می‌کرده‌اند؛ حال

آنکه شاعر غنایی ـ وصفی، به آماج بیان احساسها و عاطفه‌های خود، شعر می‌سروده است. وانگهی در ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، کاربرد و کار ویژهٔ داستان‌مایه بیشینه‌گرایانه بوده اما در ادبیات غنایی ـ وصفی، کاربرد و کار ویژهٔ داستان‌مایه به شیوه کمینه‌گرایانه انجام می‌پذیرفته است.

داستان‌مایه در ادبیات داستانی، هنگام سنجشگری با ادبیات نمایشی، از همانندیها و ناهمانندیهایی برخوردار بوده‌اند که موضوع پژوهشهای بسیاری شده‌اند. به فشردگی شاید بتوان گفت که داستان‌مایگان در ادبیات داستانی، روایت، نقل و توصیف می‌شده‌اند؛

حال آنکه در ادبیات نمایشی به نمایش درمی‌آمده‌اند و کارگردانی می‌شده‌اند.

۴ـ جایگاه نمایشنامهٔ خواندنی

این گونه ادبی ـ نمایشی با هر سه گونه کلان ادبی، همپوشانیهایی[۹] دارد. از سویی نمایشنامه خواندنی، همچون شعر غنایی ـ وصفی بیانگر احساسها و عاطفه‌های انسانی بوده و از وضع و حال شاعران آگاهی می‌داده است. از سوی دیگر، نمایشنامه خواندنی، همچون داستان و نمایشنامه در بر دارنده جُنگ و هم‌افزودی از داستان‌مایه‌هاست. اما شخصیتها، رویدادها، زمان و مکان و بن اندیشه‌های نمایشنامه خواندنی، مانند داستان، روایی ـ توصیفی هستند و گاهی نیز مانند نمایشنامه صحنه‌ای، نمایشی‌اند.

این سه سویگی نمایشنامه خواندنی، از سویی آن را از سه گونهٔ کلان ادبی دیگر متمایز می‌کند و از سوی دیگر، آن را در بر دارندهٔ شماری از شناسگرها و ویژگیهای هر سه گونهٔ کلان ادبی در آن پدیدار شده‌اند.

شماری از نمایشنامه‌های خواندنی ارزنده در ادبیات جهان از این قرارند: سانسیها[۱۰] (۱۸۱۸) اثر شلی؛ پرومتهٔ آزاد از زنجیر[۱۱] (۱۸۱۹) اثر کیتس؛ آتوی کبیر[۱۲] اثر بایرون؛ مانفرد[۱۳] اثر وردزورث[۱۴] و سامسون اگونیستیس[۱۵] اثر جان میلتون[۱۶].

بسیاری از نمایشنامه‌هایی که در آنها ادبیّت نمود کلان یافته است، به‌ویژه نمایشنامهٔ نامبردار فاوست یکسره خود آن!

نمایشنامه‌های خواندنی، به وسیله بازیگرانی که از هنر سخنوری، خوش‌آوایی، شمردگی، رسایی، خم و چم‌پذیری بیانی و برانگیزانندگی برخوردار بوده‌اند، خوانده می‌شده‌اند و کارگردانان این نمایشنامه‌ها، بیش از هر کاری، دغدغهٔ درست، زیبا، شیرین و روان‌خوانی یا به زبان و اصطلاح قدمایی: فصاحت و بلاغت و طلاقت پدیدآورد نمایشنامه‌های خواندنی را داشته‌اند. فن بیان در خواندن نمایشنامه‌های خواندنی، از کلان و کانونی‌ترین چالشهای بازیگران بوده است. در محفلهای خوانش این گونه از نمایشنامه‌ها، استادان ادیب، به کلانی جانشین کارگردانان صحنه می‌شده‌اند و شگردها و شیوه‌های سخنوری نیز، بیشترین جایگزین چیدمان صحنه‌ای.

سوگ‌رنجنامهٔ تی‌اس نیز نوشتهٔ سه‌نه‌کا، نمونه‌ای از نمایشنامه‌های خواندنی نامبردار است که تأثیری کلان و ژرف بر ادبیات نمایشی و بر پیدایش، رواج و گستردگی محفلهای نمایشنامه‌خوانی داشته است. ادیبان اروپایی بیشتر فرازهای این نمایشنامه را از بَر کرده بودند و در محفلهای ادبی، به زبانزد قدمایی، به اقتضا و اقتفای زمان، مکان، حال و مقال، بر کردهٔ خود را نقل می‌کرده‌اند. سوگ‌رنجنامهٔ مرگناک (Macabre) تی‌اس نیز که فرزندخواری، نهادمایهٔ (Theme) آن بوده، نه فقط در نهادینه کردن نمایشنامهٔ خواندنی، اثر گوته، به سبب دارا بودن شمار فراوانی از شناسگرها و ویژگیهای نمایشنامه‌های خواندنی، از زمرهٔ این‌گونهٔ چند ـ تباری قلمداد شده‌اند.

۵ـ پیوندها و نشان‌گذاریها

نمایشنامه‌های خواندنی را، هم می‌توان به‌تنهایی خواند و هم در گروه و با گروه. در این نمایشنامه‌ها، شخصیتها، گفتاشنودهای آکنده از شگردهای ادبی و توصیفهای درازناک و آمیخته با نکته‌های فلسفی و اخلاقی و زیباشناسیکی دارند. این گونه از نمایشنامه، در سیر تاریخ، جایگاه ویژه‌ای برای نمایش خود پدید آورده‌اند که همانند نمایشنامه‌خوانی است و گاهی بلکه در راه‌اندازی پویش نمایشنامه‌خوانی کارآمدی و نشان‌گذاری داشت.

هرچند نمایشنامهٔ خواندنی در درازنای تاریخ سروده شده است، لیکن در نظریه‌های نقد ادبی چندان جایگاه برجسته و ویژه‌ای ندارد و پی بنیادهای زیباشناسیکی آن از سوی ادبیات‌شناسان، به روشنی و فراوانی پیش کشیده نشده‌اند. نبود یا کمبود چنین پیشینه‌ای یکی از سببهای خواندنی نامیدن نمایشنامه‌هایی بوده که به درستی صحنه‌پذیر و نمایشی نبوده‌اند. بسیاری از نمایشنامه‌های خواندنی نیز هنگامی که توسط کارگردانی ماهر و شیرینکار به نمایش درآمده‌اند، نمایشنامه صحنه‌ای خوانده شده‌اند.

در سده بیستم میلادی از گرایش به سرودن نمایشنامه خواندنی کاسته شده و به آن خُرد ـ گونه یا گونک گفته‌اند. آن را بیشتر برای خواندن در محفلها و نشستهای ادبی ـ نمایشی و کلاسهای آموزشی سفارش کرده‌اند. نمایشنامهٔ خواندنی به سبب شناسگرها و ویژگیهای سخن ـ بنیادی و نمایشی به‌ویژه آنکه در پیمایش نخست به آماج خواندن سروده می‌شده‌اند، در بالیده گستردگی و رواج نمایشنامه‌خوانی سهم داشته‌اند.

۵ـ تماشاخانه محفلی[۱۷] و نمایشنامه‌خوانی

تماشاخانهٔ محفلی، برابرنهادی است که مراد از آن، تماشاخانه‌ای است کوچک با گنجایش اندک که توسط یک یا چند تن از هنرمندان تماشاگانی و یا هواداران هنر نمایش، ساخته و پرداخته شده است. تماشاگران نمایشهایی که در تماشاخانه‌های محفلی پدید می‌آمده‌اند، بیشتر از چهره‌های هنری، ادبی و فرهنگی بوده‌اند و به جای خرید بلیت و پرداخت بهای آن، به شیوه «همت عالی» کمک خود را به آن نهاد تماشاگانی اهداء می‌کرده‌اند. در تماشاخانه‌های محفلی، نمایشنامه‌های ویژه و شناخته‌شده‌ای به صحنه برده می‌شده‌اند. این نمایشنامه‌ها، بر بنیاد اساسنامهٔ ویژهٔ آن تماشاخانه که در بر دارندهٔ آماجها و آرمانها بنیان‌گذارانش بوده است، گزینش می‌شده‌اند.

در اساسنامهٔ تماشاخانه‌های محفلی، به روال،

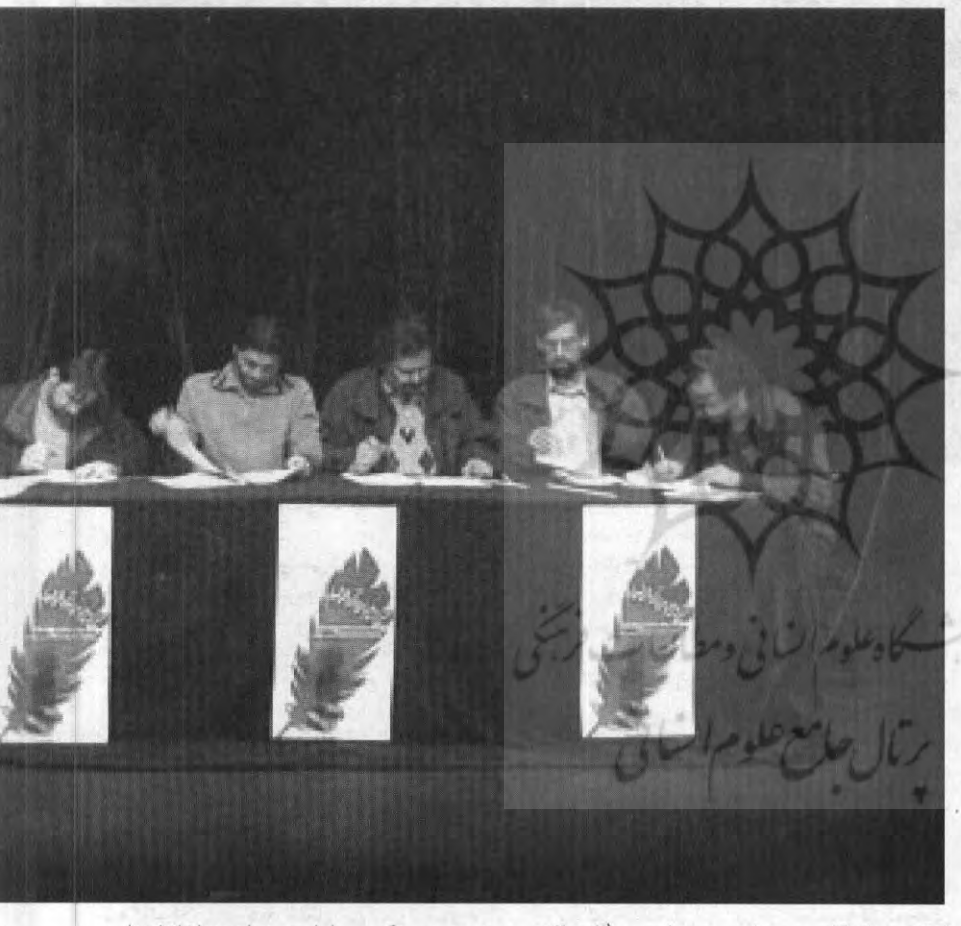
گرایشها، پسندها، سزاواریها و امیدهای آن تماشاخانه نوشته می‌شده‌اند و این نوشته‌ها، پایه و کانون گزینش نمایشنامه‌هایی برای پدیدآوری قرار می‌گرفتند. از این روی، برای آنانی که از اساسنامهٔ آن تماشاخانه آگاه می‌بوده‌اند، پیشاپیش روشن می‌بوده که هنرمندان وابستهٔ آن تماشاخانهٔ محفلی کدام نمایشنامه‌ها را برای پدیدآوری بر صحنه بررسی و گزینش می‌کنند. در این پویش گزینشی، سنجش مایه‌هایی چون نهادمایه، سبک هنری، حوزه جغرافیایی ـ فرهنگی، زبان، پیشینهٔ قومی و نمایشنامه‌های نویسندهٔ ویژه‌ای بررسی و گزینش می‌شوند.

اساسنامهٔ تماشاخانهٔ محفلی ممکن بوده که بر پدیدآورد نمایشنامه‌هایی تأکید ورزیده می‌شده که نهادمایهٔ آن، عشق به وطن، مبارزه با استبداد، عرفان و یا تنگناها و دشواریهای دوران صنعت و ماشین بوده‌اند.

گاهی سبک هنری، خواه طبیعت‌گرایی، خواه پیشتازی‌گرایی نیز برای تماشاخانه‌های محفلی اهمیت داشته و سنجش‌مایهٔ بررسی و گزینش نمایشنامه قرار می‌گرفته است. در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم در اروپا به سبب گرایش به پرشماری و گوناگونی آفرینشهای تماشاگانی و گرایش به سنت‌گریزی، نوخواهی و تجربه‌باوری، رواج و رونق یافت. به سبب این چنداچون، شماری از تماشاخانه‌های کوچک که از راه دریافت هزینه اشتراک به خود سامان می‌دادند، به پیشتازیگرایی در هنر نمایش روی آورده‌اند و کوشیده‌اند تا در برنامهٔ نمایشی خود، آن سبک هنری را نمودار و برجسته سازند.[18]

نمونهٔ کلان این جریان در شهر نیویورک که یکی از مهم‌ترین کانونهای هنر نمایش در جهان است پدید آمده. در ناحیه‌ای از نیویورک به نام «برادوی» شماری تماشاخانهٔ پرپیشینه، سنت‌گرای، با گنجایش کلان و صحنهٔ بزرگ و مجلل وجود داشته‌اند که از گرایش به پیشتازیگرایی به سختی پرهیز می‌کرده‌اند. این تماشاخانه‌ها که کانونهای کارکنشهای تماشاگانی بوده‌اند، از هنر نمایش، تعریفی خاص، تاریخی، محافظه‌کارانه و سنت بنیاد داشته‌اند که بر بنیاد آن نمایشنامه‌های شناخته‌شده‌ای را برای بررسی و پدیدآوری برمی‌گزیدند. از این روی، دستگانهایی که به تجربه‌گرایی و پیشتازیگرایی در هنر نمایش باور داشته‌اند به بیرون از ناحیه برادوی، تماشاخانه‌هایی برپا کردند که به «بیرون از برادوی» (Off broadway) شهرت یافت. در این‌گونه از تماشاخانه‌های نسبتاً کوچک، که می‌توان شماری از آنها را محفلی و دنج نیز نامید، نمایشنامه‌هایی به نمایش درآمده‌اند که با نظریه‌ها و عملکردهای دست‌اندرکاران تماشاخانه‌های برادوی، ناسازگار بوده‌اند.

هنگامی که آفرینشگریهای هنرمندان تماشاگانی پیشتازیگرای، به ناگزیر از ناحیه سنت‌گرای برادوی، دوری جستند و در پیرامون ناحیهٔ برادوی، آفرینشگریهای تماشاگانی خود را عرضه کردند. منتقدان به آن هنرمندان، گروهها و آفرینشگریهای تماشاگانی «بیرون از برادوی» نام دادند.[19] هنر نمایش بیرون از برادوی، به جنبشها و کارکنشهایی اطلاق شد که پیشتازیگرایی، تجربه‌باوری و سنت‌گریزی از ویژگیهای برجسته آنها به شمار می‌رفت. اما دیری نپایید که به اصطلاح «تماشاگان بیرون از برادوی» نیز به روالها، هنجارها و آیینهایی گرایش یافت که با پیشتازیگرایی و تجربه‌باوری سازگار نبودند. به همین سبب برخی از هنرمندان تماشاگانی، پدیدآوریها و آفرینشهای تماشاخانه‌های کم و بیش محفلی بیرون از برادوی را نیز، پدیدآوریها و آفرینشهای «روالی» (Conventional) خواندند. افزون بر آن، دستگانهای تماشاگانی نوظهوری در برابر دستگانهای بیرون از برادوی به کارکنش پرداختند که ناحیه‌های پیشین، آنها را نمی‌پذیرفتند و به پدیدآوریها و آفرینشگرهای تماشاگانی این دستگانهای پیشتازیگرای چگال (Dense) را عجیب، من‌درآوردی و ناخواستنی می‌انگاشتند. این دستگانها، به ناگزیر از بیرون از برادوی هم، بیرون‌تر رفتند و در آنجا، در هر فضا و گنجایشی که به اصطلاح فراچنگ آوردند، به اجرای نمایش پرداختند. به این پویش و جنبش در هنر نمایش که در «بیرون از بیرون از تراژدی» شکل گرفت، تماشاگان بیرون از برادوی (off off broadway) عنوان دادند. این دستگانها، هرجا که تماشاگران ویژه خود را می‌یافتند، به اجرای نمایش می‌پرداختند! یکی از جایگاهها «کافه» بود.[20]



باری، گرایش به سبک ویژه، همان‌گونه که در پیش گفته شد، سنجش مایهٔ شماری از پایه‌گذاران تماشاگان محفلی بوده است. افزون بر آن، تأکید و تمرکز بر حوزهٔ جغرافیایی ـ فرهنگی ویژه نیز گاهی یکی از آماجها و آرمانهای بنیان‌گذاری تماشاخانهٔ محفلی و گزینش نمایشنامه برای پدیدآوری بوده‌اند. نمونه آن تماشاخانه «ابی» (Abbey) در دوبلین، پایتخت ایرلند، بوده است. این تماشاخانه که در آغاز گنجایش کمی داشت در سال ۱۸۹۹ توسط شماری از ادیبان و هنرمندان ایرلندی پایه‌گذاری شد و آماج و آرمان کلان آن به نمایش درآوردن پدیده‌های فرهنگی ـ هنری حوزهٔ جغرافیایی ـ فرهنگی ایرلند بوده است.

گاهی پدیدآوری نمایشنامه‌های نویسنده‌ای مشخص، پایه و مایهٔ تشکیل تماشاخانهٔ محفلی و یا آماج و آرمان کلان آن بوده است. نمونه برجستهٔ این‌گونه تماشاخانه در سال ۱۹۰۷ در استکهلم (سوئد) توسط آگوست فلاک، دوست و یاور استریندبرگ، تأسیس شد و استریندبرگ در آنجا دسته‌ای از نمایشنامه‌های خود را که نمایشنامه‌های تالاری[21] نامیده بود، به صحنه برد.

باری، میان تماشاخانهٔ محفلی و پدیدهٔ نمایشنامه‌خوانی، پیوند و همبستگی بسیار است. در این تماشاخانه‌ها، به نمایشنامه‌خوانی اهمیت فراوان می‌داده‌اند و بخشی از پویشها و کارکنشهای ویژهٔ این‌گونه از تماشاخانه‌ها، ترتیب دادن نشستهای نمایشنامه‌خوانی بوده است. در بیشتر تماشاخانه‌های محفلی، شماری از ادیبان، هنرشناسان و هنرمندان تماشاگانی که گرایشها و پسندهای هنری آنها به هم نزدیک بوده، نشستها و کانونهای نمایشنامه‌خوانی تشکیل می‌دادند و نمایشنامه‌نویسان وابستهٔ آنها، نمایشنامه‌های نونوشتهٔ

خود را برای حاضران می‌خواند.[۲۲]

این نمایشنامه‌ها که گاه هنوز به نمایش درنیامده بودند، گاهی توسط دستگانی از نمایشنامه‌خوانان خوانده می‌شدند. این دستگان، مدتی پدیدآوری خود را تمرین می‌کردند و پس از آمادگی، در برابر شمار نسبتاً اندک تماشاگران، نمایشنامه را پدید می‌آورده‌اند.

فشرده سخن آنکه، تماشاخانه‌های محفلی در بالیده گستردگی پدیدهٔ نمایشی نمایشنامه‌خوانی سهیم بوده‌اند. در بسیاری از آنها، پویش نمایشنامه‌خوانی نیز در برنامه درج می‌شده است.

۶ـ پیشینه‌ها و پویشهای ادبی ـ نمایشی ایران و سازگاری و هماهنگی آنها با نمایشنامه‌خوانی.

ایران، زادگاه و پروراننده شماری از هنرهای ادبی ـ نمایشی است که به باور پژوهشگر، با پدیدهٔ نمایشنامه‌خوانی سازگاری و هماهنگی دارند. این

چنداچون، این گمان را نیرو می‌دهد که برای بالیده گستردگی نمایشنامه‌خوانی در ایران و گستردگی، رواج و والایی آن، می‌توان به زمینه‌ها و بسترهای فرهنگی، ادبی، هنری و نمایشی نیز، خوش‌بینانه نگاه کرد و به اندازه توان و نیاز، از آنها بهره گرفت. در این جهت به‌ویژه باید از دو هنر ادبی ـ نمایشی آیینی ایران، که از دو جنبهٔ سخن ـ بنیادی و بیانی با نمایشنامه‌خوانی هماهنگی و نزدیکی دارند، بیشتر یاد کرد: «داستانگویی نمایشگرانه» و «سخنوری».

هنرهای سخن بنیاد و گفتاری که ریختارهای داستانگویی نمایشگرانه دارند، از زمرهٔ آنها می‌باشند، در ایران پیشینه‌ای کهن، پرمایه، پُرکار گوناگون دارند و نامهایی چون نقّالی، بَرخوانی و داستان‌گزاری پذیرفته‌اند. به نظر می‌رسد، شعر فارسی به‌ویژه شعرهای شاعران کیهانی مانند فردوسی، سعدی، حافظ، عطار، مولوی و نظامی در بالیده گستردگی، رواج و والایی این هنرها، نقشی کلان و کانونی داشته‌اند.

داستان‌گویی نمایشگرانه (نقّالی، بَرخوانی، داستان‌گزاری) در ایران، هنری ارزنده، مردمی، سرگرم‌ساز و آموزنده به شمار می‌رفته و کار ویژه‌های فرهنگی، روانی، سیاسی، اجتماعی و ارتباطی آن با هنر تئاتر غربیان (اروپاییان و آمریکاییان) همانندیهای بسیار داشته است. داستان‌گویی نمایشگرانه در ایران را می‌توان از جنبه‌های گوناگون بخش‌بندی کرد و در پرونده‌های گوناگونی جای داد. از جنبهٔ نهادمایگی می‌توان آن را به دینی و تفننی دسته‌بندی کرد. نمونه‌وار «حمله‌خوانی» نمونه‌ای از داستان‌گویی نمایشگرانهٔ دینی است و شاهنامه‌خوانی نمونه‌ای تفننی. داستان‌گویی نمایشگرانه را بر بنیاد ساز و کار و کاربرد ساخت‌مایه‌های بیان نمایشی نیز، می‌توان در دو پروندهٔ کلان گنجانید: ۱ـ «خنیاگرانه» که در آنها از موسیقی و آواز استفاده می‌شود و قوّالی نمونه‌ای از آنهاست؛ ۲ـ «سخنورانه» مانند حمزه‌خوانی.

داستان‌گویی نمایشگرانه را بر بنیاد مأخذ و مرجع می‌توان در دو دسته گنجاند: ۱ـ برگرفته از ادبیات عامیانه. مانند آنچه از سمک عیار و سلیم جواهری برداشت و نقل می‌گردیده است. ۲ـ برگرفته از ادبیات رسمی. مانند آنچه از شاهنامهٔ فردوسی و یا خمسهٔ نظامی برداشت و روایت می‌شده است. داستان‌گوییهای نمایشگرانه را بر اساس جایگاه پدیدآوری، می‌توان به ۱ـ گذرگاهی ۲ـ قهوه‌خانه‌ای و ۳ـ جایگاه ویژه بخش‌بندی کرد. این نمایشگریها گاهی در گذرگاهها (میدانها، بازارها) پدید می‌آمدند و گاهی در قهوه‌خانه‌ها و گاهی نیز در خانه‌های مردم و یا جایگاههای ویژهٔ دیگر:

«... در شبهای ماه رمضان، مردم و خاصه پیشه‌وران، تمام وقت خود را از بعد از افطار تا هنگام خوردن غذای سحر و خواندن نماز صبح در قهوه‌خانه می‌گذراندند و بیدار می‌نشستند... در قهوه‌خانه‌ها با مراسمی خاص و بسیار جالب «سخنوری» می‌کردند... مردمی که بسیاری از آنان سواد خواندن و نوشتن نیز نداشتند، چندین هزار بیت شعر فارسی و بحر طویل و معمّا و لُغز و مسمّط و غزل و قصیده و رباعی و مرثیه و حمد و نعت می‌خواندند و گروهی دیگر که تعدادشان زیادتر و باسواد در میانشان کمتر بود، با ولعی آمیخته به اعجاب و تحسین به هنرنمایی و سخن‌گویی «خوانندگان» گوش فرا می‌دادند و دهانشان از تعجب، باز می‌ماند و چون به خود می‌آمدند می‌دیدند شب به پایان آمده... امروز برای ما حتی نام «سخنوری» تازگی دارد. اما چندی پیش که تهران هنوز یک دهم وسعت فعلی را نداشت، در نزدیک به پنجاه قهوه‌خانه برگزار می‌شد...»[۲۳]

به باور پژوهشگر، از آنجایی که نمایشنامه‌خوانی نیز، تا این زمان و به اندازه‌ای بسیار، هنری سخن ـ بنیاد و گفتاری (بیانی) بوده است، با پیشینه و سنّت هنر نمایشی بوم‌آورد ایران سازگاری و همنوایی دارد؛ به‌ویژه هنرهای نمایشی سخن ـ بنیاد و گفتاری. این چنداچون می‌تواند برای بالیده گستردگی، رواج، گوناگونی و اوج‌گیری نمایشنامه‌خوانی، زمینه را بیش از پیش مساعد سازد.

۷ـ برنامه‌ریزی به آماج بالیده گستردگی، رواج و والایی نمایشنامه‌خوانی

روشن است که پیشبرد، رونق و گسترش هنر نمایش و ریختارهای آن، به برنامه‌های کلان، درازمدت، میان‌مدت و کوتاه‌مدت نیاز است. بدون برنامه‌ریزیهای درست و سنجیده، نه آماجها و آرمانها روشن و شناخت‌پذیرند و نه پویشها و پیمایشهای پیشرفت‌گرایانه. در برنامه‌ریزی آماجها و آرمانها به روشنی توصیف می‌شوند؛ ساز و کارهای رسیدن به آنها شناسایی می‌گردند و شناسگرها و ویژگیهای پیروزی و کامروایی برجسته می‌شوند.

در پایان جستاری دوم، این نکته باز یادآوری می‌گردد که بالیده گستردگی و پیشرفت در هر زمینه‌ای، به‌ویژه زمینه‌های هنری و فرهنگی به برنامه‌ریزی وابسته است و بر آن استوار. وانگهی، برنامه‌ریزی به برنامه‌ریزانی کاردان و دلسوز و درس‌خوانده نیاز دارد. برنامه‌های جامع، هنگامی تدوین می‌شود که نمایندگانی از گفتمانهای گوناگون گرد هم آیند و برای گفتمان ویژه‌ای به بررسی، پژوهش، نقد و رایزنی بپردازند و در این جهت تا جایی پیش بروند که به تفاهم و توافق برسند. برای نمونه، برای طرح و تدوین برنامه برای بالیده گستردگی، رواج و والایی نمایشنامه‌خوانی به برگزیدگانی از گفتمانهای علوم اجتماعی، اقتصاد، علوم تربیتی، ادبیات و البته هنرهای نمایشی نیاز است.

استواری برنامه‌ریزی به پژوهش برنامه‌ریزان، نخبگانی از گفتمانهای وابسته و بایسته به موضوع برنامه‌ریزی و آماج و آرمانهای آن هستند. این برگزیدگان در همان نشستهای نخستینی، به پژوهش پیرامون درون‌مایهٔ برنامهٔ ویژهٔ خود می‌پردازند. بدون برنامه‌ریزی، به معنای راست و درست آن، بالیده گستردگی، رواج و والایی ناممکن است و بدون پژوهش به معنای راست و درست آن، برنامه‌ریزی.

پی‌نوشت

1- Memoran dum
2- Prefaces
3- Research Topics
4- Closet Play
Play for reading و یا
5- Development
6- Theme , Subject
7- Criteria
8- Comparison
9- Overlaps
10- The Cenci
11- Prometheus Unbonnd
12- The Great Atho
13- Manfred
14- Wordsworth
15- Samson Agonistes
16- Taylor, John Russell; The penguin dictionary of theatre; U.K. Penguin books; 1933, P.66
17- Intimate Theatre
18- Kernodle, George; The Theatre in history, U.S.A; The university of Arkansas press, 1989.
19- Brockett oscar; Findlay Robert; Century of innovation U.S.A; Prentice - Hall, INC; 1973, P.710.

۲۰ـ در سال ۱۹۶۰ میلادی، منتقد نشریه Village Voice به نام جری تالمر، اصطلاح «بیرون از بیرون از برادوی» را در پیوند با این گروههای بسیار پیشتازیگرای و تجربه‌باور چگال را به کار برد. هنگامی که «جوچینو» کافهٔ چینو را دایر کرد، در این کافه، قهوه‌خانه، نمایشگاه کوچک نقاشی، جایگاه شعرخوانی و پدیدآوریهای نمایشی را نیز به راه انداخت.

21- Chamber Plays
22- Roberts, Vera mowray; On stage a history of Theatre, U.S.A; Harper and row Publishers 2ND, 1994.

۲۳ـ ادبیات عامیانهٔ ایران، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۲، ج ۲، صص ۱۰۵۵ و ۱۰۵۶.

***