Archive of SID

فریده علیزاده*
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۰/۲۵

نقد پژوهشی به نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته** (۱۳۶۰-۱۳۸۰)

چکیده

از آن‌جا که در سال‌های پس از انقلاب گرایش به ریختار* های سنتی (گونه‌های نمایش سنتی) افزایش یافته است، شماری از نمایشنامه‌نویسان کوشیده‌اند با ترکیب یک یا چند عنصر در هر ریختار تماشاگانی (گونه تئاتری)، شکل گزینش درآمیختهٔ (شکلی ترکیبی) ویژهٔ خود را بیافرینند. کیفیّت و کمّیّت این جریان یکی از موضوع‌های مهم تاریخ و نقد ادبیات نمایشی معاصر است. در این مقاله نیز این موضوع که نقشهٔ داستانی چگونه از گزینش درآمیختگی دو ریختار متفاوت (ریختار نمایش سنتی ایرانی و ریختار نمایش غربی) مایه و انگاره گرفته و طراحی شده، توجّه نگارنده را به خود معطوف کرده است. از این رو، با در نظر گرفتن نظریهٔ ریختارشناسی تماشاگان ایران، ریختار شماره نُه: "تماشاگان گزینش درآمیزی" برگزیده و در نمایشنامه‌های ایرانی شناسایی و بررسی شده است.

در گام نخست، سازگانی* (form) و درونمایگی* (content) نمایشنامه‌های گزینش درآمیختهٔ سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ بررسی شد و در ادامه، با گزینش تعداد شایسته‌ای از این آثار، مفهوم "نقد پژوهشی"ریختار گزینش درآمیزی در ادبیات نمایشی ایران مورد توجّه قرار گرفت. در واقع آنچه باعث پژوهش در نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته شده، پژوهش بر بنیاد ساختمایه‌های سازگانی و ساختمایه‌های درونمایگی در ریختارهای تماشاگانی ایرانی، بخصوص ریختار تماشاگان گزینش درآمیزی بوده است، که "نقد پژوهشی" را در آثار برگزیده به همراه داشته است.

ریختار گزینش درآمیزی یک نوآوری است، که به باور نگارنده پیشرفت نمایشنامه‌نویسی را در ایران فراهم کرده است. همچنان که آشنایی با جریان گزینش درآمیزی، ادبیات نمایشی معاصر ایران را یاری می‌رساند و بدون چنین شناختی این آشنایی صورت نمی‌گیرد و ناقص است. نقد پژوهشی نمایشنامه کوله بار بر همین روال است.

کلید واژه‌ها: نقد پژوهشی، تماشاگان گزینش درآمیزی، ساختمایه‌های سازگانی، ساختمایه‌های درونمایگی، سوگ‌رنجنامه.

مقدمه

پس از انقلاب ۱۳۵۷ و به‌ویژه پس از بازگشایی دانشگاه‌ها بر شمار کمّی آموزشجویان "تماشاگان‌شناسی" (هنرهای نمایشی) خاصه در مؤسسات عالی دانشگاهی افزوده شده است. این دانشجویان به فعّالیّت‌های گوناگون نمایشی پرداخته و اجراهای فراوانی را بر صحنه برده‌اند. افزون بر آن، تأسیس انجمن‌های نمایش و فرهنگسراها بر شمار فعّالیّت‌های نمایشی افزوده است. علاوه بر این و با توجه به جمعیّت جوان ایران و تجربی بودن فعّالیّت‌های آنان، اجراهای گوناگونی نوشته و انبوهی از نمایشنامه و اجرا فراهم شده است.

** کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
** همهٔ واژه‌هایی که با علامت * مشخص شده‌اند، ساخته و پرداخته و پیشنهاد دکتر فرهاد ناظزاده کرمانی هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

در این زمان ضروری است این نمایشنامه‌ها و نمایش‌ها – یعنی آن‌هایی به صورت مکتوب به جای مانده – مطالعه شوند و بر اساس گوناگونی، مورد بررسی و نقد قرار گیرند. نگارنده بر بنیاد ریختارشناسی ارائه شده از سوی "فرهاد ناظرزاده کرمانی" صرفاً به بررسی "درونمایه" و "سازگان" نمایشنامه و شناخت "ریختار"* (مقوله، form, category) آن‌ها پرداخته، و از میان آن‌ها، ریختاری را که به "گزینش درآمیزی" نزدیک شده است – یعنی آن که "ساختمایه‌های درونمایگی"* (content elements) و "ساختمایه‌های سازگانی"* (formal element) ریختارهای گوناگون را با هم بر بنیاد نظریه زیباشناسی ویژه‌ای درآمیخته – در کانون پژوهش قرار داده است. زمینهٔ تاریخی پژوهش حاضر به دوران پس از انقلاب (۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰) محدود می‌شود. یادآوری می‌شود که در این زمینه، پیشینهٔ پژوهشی چندانی وجود ندارد.

پیرامون بررسی و نقد یک متن نمایشی، آثاری که به نمایش درآمده‌اند، از قابلیت بیش‌تری برخوردارند. در واقع، ذات نمایشنامه در اجرای آن نهفته است. نمایشنامه بدان جهت نوشته می‌شود که اجرا گردد؛ حتی به شیوهٔ نمایشنامه‌خوانی. در مواردی هم دیده شده که مراحل نوشتن، پس از شکل‌گیری تمرین‌های کارگاهی صورت می‌گیرد. این بدان معنا است که با مشخص بودن «نهادمایه» (موضوع، تم)، نمایشنامه با بداهه‌گویی در جریان تمرین‌های کارگاهی نوشته می‌شود.

مطالعهٔ یک اثر نمایشی، تنها از طریق دیدن و مشاهده امکان‌پذیر نیست. خواندن متون نمایشی در کنار بررسی‌های اسناد و عکس‌های به جای مانده از آن نمایش می‌تواند در جهت درک متن نمایشی مؤثر باشد. در واقع به همان اندازه که دیدن نمایش یک متن نمایشی مؤثر است، عکس آن نیز امکان‌پذیر است. برای نمونه، خواننده می‌تواند به هنگام خواندن متن، یک اجرای خیالی را متصوّر شود که ممکن است با اجرای زنده آن متفاوت باشد؛ چرا که در اجرای زنده کارگردان، متن را با دنیای خیالی خود، نمودار می‌سازد که آن دنیا در تقابل با دنیای خیالی خواننده قرار دارد. بنابراین، هر چند دیدن نمایش در بررسی و نقد آن کمک‌رسان است، عکس آن نیز مصداق دارد.

با این همه، مقالهٔ حاضر بدون دیدن و تماشای هر اثری به تجربهٔ جدیدی در زمینهٔ بررسی و نقد دست یافته و پژوهشگر این نوع بررسی را، "نقد پژوهشی" نام نهاده است.

روش تحقیق

روش‌های پژوهشی برای نمودار ساختن یافته‌ها در مرحله اول، پرس‌وجو از افراد صاحب‌نظر در زمینهٔ ادبیات نمایشی در ایران، به منظور آشنایی عمیق‌تر با موضوع پژوهش و یافتن مآخذ و مدارک پژوهشی و در مرحله دوم، شامل جمع‌آوری اسناد و مدارک پژوهشی بوده است. در مرحله بعد، تلخیص و بررسی مطالب یافته شده در اسناد و مدارک و در آخر، استفاده از نتایج پژوهشی و قرار دادن آن‌ها در طرحی منطقی برای بررسی و نقد استنتاج نهایی به عنوان روش و فرایند بررسی مورد توجّه قرار گرفته است.

نگاهی به نُه ریختار تماشاگانی

"فرهاد ناظرزاده کرمانی" در ریختارشناسی (تاکسانومی) تماشاگان‌شناسی ایران، نُه "الگوی تماشاگانی"*(theatre models) ارائه داده است که بر بنیاد "ساختمایه‌های سازگانی"* و "ساختمایه‌های درونمایگی"* تعریف شده‌اند و عبارتند از:

۱. "نمایشگری‌های آیینی"* (نمونه: رقص‌های جانور – سیماچه‌ای* یا آیین و مراسم زار)

۲. "نمایشگری‌های کاروانی"* (نمونه: مراسم قالی‌شویان در اردهال کاشان)

۳. "داستان‌گویی‌های نمایشگرانه"* (نمونه: شاهنامه‌خوانی، نقالی)

٤. "نمایشگری‌های گذرگاهی"* (نمونه: معرکه‌گیری)

۵. "نمایش عروسکی"* (نمونه: خیمه‌شب‌بازی)

٦. "نمایش‌های خندستانی"* (نمونه: سیاه‌بازی، تخت حوضی)

۷. "نمایش سوگ‌رنج‌های دین‌سروران"* (نمونه: تعزیه)

۸. "تماشاگان باختریسان"* (نمونه: ترجمهٔ نمایشنامه "دایرهٔ گچی قفقازی" اثر "برتولت برشت" به زبان فارسی و نمایش آن بر بنیاد شگردها و شیوه‌های "تئاتر حماسی")

۹. "تماشاگان گزینش‌درآمیزی"* (نمونه: هر گونه نمایشنامه و نمایشی که از "گزینش" و "درآمیزی" ساختمایه‌های ریختارهای ۱ تا ۸ آفریده شود. از جمله نمایشنامه "کوله‌بار" اثر "فرهاد ناظرزاده کرمانی" و "کبودان و اسفندیار" اثر "آرمان امید").

در پژوهش حاضر، ریختار شماره نه (تماشاگان گزینش‌درآمیزی) در نمایشنامه‌های گزینش‌یافته، کانون "نقد پژوهشی" قرار گرفته است.

www.SID.ir

Archive of SID

در این میان از "گزینش" دو ریختار شماره "یک" و "دو" ("نمایشگری‌های آیینی" و "نمایشگری‌های کاروانی") در "درآمیزی" "تماشاگان باختریسان" (تئاتر غربی) نمایشنامه‌ای نوشته نشده است (حداقل در دو دهۀ پیشین) که شاید یکی از دلایل سازنده از میان رفتن بعضی از نمونه‌های این دو ریختار تماشاگانی باشد.

برای نمونه، "میر نوروزی" که یکی از گونه‌های "نمایشگری‌های کاروانی" است، همچنین نمایش کاروانی "سوگ سیاوش" که نمونه برجسته‌ای از مراسم‌های کاروانی است، امروزه از میان رفته‌اند. از طرف دیگر، از آن‌جا که نمونه‌های مربوط به مذهب تشیع هر ساله برگزار می‌گردند، نمایشنامه‌نویسان دربارۀ ائمه، ... و پیامبران توجه بیش‌تری نشان می‌دهند. "نامیرا" اثر "نعمت‌الله لاریان"، نمونه‌ای از این رویکرد است.

شناساگر*های نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته

در پژوهشی دربارۀ نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته (نمایشنامه‌های التقاطی) به جهت بررسی و نقد این گونه از نمایشنامه‌ها، پیوسته از اصطلاح‌ها و "شناسگر"های (characteristics) ویژه، سبک‌ها و گونه‌های تماشاگانی، "نقشه داستانی"* (plot expression)، که به صورت خلاصه نمایش داستانی نمودار یافته است، از "نهادمایه"* (مضمون، theme)، "بُن اندیشه"* (پیام، theme) و "قراردادهای تماشاگانی"* (theatre convention)، سخن به میان آمده است. شماری از نمایشنامه‌هایی که مورد نقد پژوهشی قرار گرفته‌اند بدین قرارند: "کوله‌بار" اثر "فرهاد ناظرزاده کرمانی"، "فتحنامه کلات"، "پرده‌خانه" و "جنگلنامه غلامان" اثر "بهرام بیضایی"، "همه پسران کاوه" اثر "علاءالدین رحیمی"، "پستوخانه" اثر "حمید امجد"، "نامیرا" اثر "نعمت‌الله لاریان"، "سوگ سیاوش" اثر "صادق هاتفی" و "کبودان و اسفندیار" اثر "آرمان امید".

با این همه، مطالب گفته شده به آن معنا نیستند که "نهادمایۀ" مراسم پیش از اسلام از میان رفته باشد. برای نمونه مراسم سوگ سیاوش در نمایشنامه‌ای به همین نام به روش نقالی موجود است که در حیطۀ نقد پژوهشی قرار گرفته است.

یادآوری می‌شود که شمار دیگری از نمایشنامه‌ها در حیطۀ پنج ساختمایۀ نمایشنامه، شامل داستان‌مایه و گونه، سبک، نهادمایه، بُن اندیشه به همراه الگوی تماشاگانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این تعداد عبارتند از:

"مرگ رویین تن" اثر "کوچک احیاء"، "منطق‌الطیر" اثر "منصور خلج"، "یکی بود یکی نبود" اثر "مجید سرسنگی"، "ویس و رامین" اثر "پرویز حضرتی"، "همسر چینی" اثر "رحمت امینی"، "روایتی دیگر" اثر "اسماعیل همتی"، "عود بر آتش" اثر "مجید افشاریان"، "پوریایی دیگر" اثر "حسن باستانی"، "سوگنامه فرود سیاوشان" اثر "حسن باستانی"، "بلال سخنگوی نهضت الهی پیامبر (ص)" اثر "هوشنگ بختیاری"، "یادگار جم" اثر "عباس جهانگیریان"، "زائر" اثر "نورالله حسین‌خوانی"، "اسفندیار و مرگ" اثر "کوروش سلحشور"، "راز سپهر" اثر "فرشاد فرشته حکمت"، "بانگ جرس" اثر "ناجبخش فنائیان" و "سرود دوبارۀ کلات" اثر "سعید اسدی".

البته تمامی نمایشنامه‌ها در یک سطح نیستند. در واقع نقد پژوهشی حاضر بر پایۀ "ابر نمایشنامه‌ها"* (شاهکارها)، "کلان نمایشنامه‌ها"* (نمایشنامه‌های بسیار خوب)، و نمایشنامه‌های متوسط و جز این‌ها نبوده است. معیار سنجش، در مرحلۀ اول، الگوی تماشاگانی "گزینش درآمیزی" است. سپس با خواندن این گونه متون نمایشی به دسته‌بندی و معیارهایی دست یافته می‌شود. برای نمونه، می‌توان به نمایشنامۀ "کبودان و اسفندیار" اشاره کرد. این نمایشنامه، در وهلۀ اول یک اثر "گزینش درآمیخته" است و با وجود منبع مشخص آن (شاهنامه)، پس از مطالعه، پی برده می‌شود که این اثر به واسطه خلیدن در تخیّل شخصیت‌های اسطوره‌ای به دست آمده است. بنابراین نمونه‌ای است شایسته برای نقد پژوهشی تماشاگان‌های گزینش درآمیخته.

در این بررسی نمایشنامه‌هایی مورد نقد پژوهشی قرار گرفته‌اند که در زمان پژوهش چاپ و منتشر شده‌اند. بدیهی است که شماری از این نمایشنامه‌ها به اصول خود که بسط ساختمایه‌های ریختارهای بومی ایران است وفادار نماندند، یا از آن‌ها استفادۀ سنجیده‌ای نکرده‌اند، یا آن‌که با واکنش‌های سرد منتقدان و نمایشنامه‌سازان مواجه شده‌اند. همچنین ویژگی‌هایی داشتند که آن‌ها را از موضوع خاص این پژوهش دور ساخته است. بنابراین به رغم خواندن همه نمایشنامه‌های این دوره، تنها شماری از آن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در مقالۀ حاضر به دلیل ظرفیت آن، به نقد پژوهشی یک نمایشنامه اکتفا شده است تا همچونسایر نقدهای پژوهشی انجام شده در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

نقد پژوهشی نمایشنامه کوله‌بار

نمایشنامه‌ای در یک پرده
اقتباس از قصه "مار افسای"
از "عبدالرحیم احمدی"
نوشته: فرهاد ناظرزاده کرمانی

شخصیت‌های نمایش

جواد؛ مار افسای،
آمنه؛ همسر جواد،
جوان،
سه "تماشاگر" دیگر،
ابراهیم؛ امین ده، کور است،
و
تماشاگران دیگر.

پیشینهٔ تفکر آفرینشگر

فرهاد ناظرزاده کرمانی، پژوهشگر، نظریه‌پرداز و نمایشنامه‌نویسی است که هدف مقاله، مشمول یکی از نظریه‌پردازی‌های او بوده است. نمایشنامه "کوله‌بار" حاصل پژوهش او، در سال ۱۳۶۹ به چاپ رسیده است. حال این سؤال در ذهن ایجاد می‌گردد: وقتی دربارهٔ اثری از نظریه‌پرداز تماشاگان (تئاتر) صحبت می‌شود، آن اثر از دید او چگونه می‌تواند مطرح شود؟

گزینش درآمیزی و نمایشنامه کوله‌بار

آنچه این اثر را در جرگهٔ تماشاگان گزینش درآمیزی درآورده، استفادهٔ نویسنده از "گزینش" "نمایشگری‌های گذرگاهی" (از جمله: معرکه‌گیری) و "داستان‌گویی‌های نمایشگرانه" (از جمله: شاهنامه‌خوانی) و "درآمیزی" با "تماشاگان باختریسان" است. البته تمامی تماشاگان‌های گزینش درآمیزی، از گزینش یک یا چند ریختار تماشاگانی و درآمیزی با تماشاگان باختریسان به وجود آمده‌اند.

در این نمایشنامه نیز چند ریختار تماشاگانی با تماشاگان باختریسان درآمیخته‌اند، اما استفاده از معرکه‌گیری و ویژگی‌های نمایشگری‌های گذرگاهی پررنگ‌تر است. به همین دلیل ترجیح داده شده به این نوع از ریختار تماشاگانی پرداخته شود. برای رسیدن به تعریف کامل و درک درستی از این نمونهٔ نمایش سنتی، باید به بررسی کاملی از آن دست یافت تا به نمایش معرکه‌گیری در نمایشنامه "کوله‌بار" پرداخت.

به عقیدهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی "مار افسای" (مارگیر) علاوه بر آن‌که در بافت نمایشی دیگر قرار دارد، خود نیز یک "معرکه‌گیر" است. بنابراین شاید بهتر باشد که با رفتارها و گفتارهای حرفه‌ای و سنتی خود "بدیهه‌پردازی" کند، و در واکنش با تماشاگران، "ابتکارات" خاص خود را به کار بندد" (ناظرزاده کرمانی ۱۳۶۹: ۳۵).

پیشینه نمایش‌های گذرگاهی – معرکه‌گیری

مولانا حسین واعظ کاشفی در "فتوت‌نامه سلطانی" دربارهٔ معنای معرکه می‌گوید: «بدان که معرکه در اصل لغت حرب‌گاه را گویند چنان‌که در صحاح می‌گوید: ألمعارک ألقتالُ و المَعرک مَوضِعُ الحَرب أو کَذلِک المَعرَک والمَعرُکَه. و در اصطلاح موضعی را گویند که شخصی (آن‌جا) باز ایستد و گروهی مردم آن‌جا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند. برای آن‌که چنانچه در معرکه حرب، هر مردی که هنری داشته باشد بروز می‌نماید و اظهار (آن) می‌کند این‌جا نیز معرکه‌گیر هنر خود ظاهر می‌کند چنان‌که در حرب‌گاه بعضی به هنر نمودن مشغولند و بعضی به تفرج، این‌جا نیز یکی هنر می‌نماید و گروهی تفرج می‌کنند» (کاشفی، ۱۳۵۰: ۲۷۵).

او دربارهٔ پیدایش معرکه می‌افزاید: «بگوی از زمانی که آدم صفی علیه‌السلام ملائکه را تعلیم اسماء می‌داد» (پیشین: ۲۷۵). او در "فتوت‌نامه" اشاره می‌کند: «بعد از آفرینش انسان، فرشتگان به انسان به دید حقارت نگریستند و به او طعنه زدند؛ لکن خداوند، انسان را به عنوان دارندهٔ برترین صفت‌ها و عالم اسماء نامید و از ملائکه خواست تا در میدان وسیع زیر عرش آسمان جمع شوند. در آن میدان، خداوند از "آدم" خواست تا علم خود را به همهٔ ملائک بنمایاند و آدم در آن محل که مثل معرکه‌ای بزرگ درآمده بود، برخاست و هنر خود را به نمایش گذاشت. بنابراین معرکهٔ "آدم" پدید آمد و "آدم" با داشتن "علم" معرکه را مطیع خویش ساخت (کاشفی، ۱۳۵۰).

مولانا سبزواری اهل معرکه را به سه طایفه تقسیم کرده است: "اهل سخن، اهل زر و، اهل بازی" (پیشین: ۲۷۹).
اهل سخن شامل سه طایفه هستند:
"۱. مداحان و غراخوانان [غزل خوانان] و سقایان، ۲. خواص‌گویان و بساطاندازان، ۳. قصه‌خوانان و افسانه‌گیران" (پیشین: ۲۸۰).
اهل زور از معرکه‌گیران شامل هشت طایفه هستند:
"۱. کشتی‌گیران، ۲. سنگ‌گیران، ۳. ناوه‌کشان، ٤. سله‌کشان، ٥. حمالان، ٦. مغیرگیران [یک طایفه از

www.SID.ir

Archive of SID

زورگیران]، ۷. رسـن‌بازان [ریسـمان‌بازان]، ۸. زورگیران" (پیشین: ۲۸۰).

و اما اهل بازی شامل سه طایفه و عبارتند از:

"۱. طاس‌بـازان، ۲. لعبت‌بـازان، ۳. حقه‌بازان" (پیشـین: ۳۳۷).

با مطالعه بر روی "فتوت‌نامه سـلطانی"، که قدیمی‌ترین و معتبرتریـن مرجـع، بـرای یافتـن اطلاعاتی ارزشـمند دربـارهٔ "معرکه" اسـت، به "مارگیری" اشـاره‌ای نشـده، لکـن احتمال این امر وجود دارد کـه "مارگیری" به عنوان شـاخه‌ای از "معرکه‌گیری" و یا ذیل "بسـاط‌اندازان" باشد. از آن‌جـا که "مارگیـری" دارای ویژگی‌هایی اسـت که در جرگهٔ "معرکه‌گیران" قرار می‌گیرد، شـکی در آن نیسـت. ویژگی‌هایی از قبیل اسـتفاده از کلام، سخن و همراه بودن آن با اطـوار و حـرکات مختلف مارگیر، برخـورداری از صحنهٔ گرد، بسـاط انداختن، ذکر پیامبـر، ... و ائمه که در "معرکه‌گیـری" وجود دارد، در "مارگیری" یافت می‌شـود. دیگر آن که در "فتوت‌نامه" اشـاره شـده که معرکه دارای شـش جهت (مضمون) است: «اول، نیاز، دوم ارادت، سوم کَرَم، چهارم ایثار، پنجم حلم، ششم قناعت» (پیشین: ۲۷۸). "نیاز" و "ایثار" از مواردی است که به وضوح در "کوله‌بار" به چشـم می‌خورد (چنان که بعداً به آن اشـاره می‌شـود). مهم‌تر از مواردی که بدان اشاره شد، "کوله‌بار" نمایشنامه‌ای اسـت که در آن زندگی مارگیری به نمایش درآمده اسـت. در ایـن نمایشـنامه بهره‌گیری از چند ویژگـی معرکه و یا همهٔ آن‌ها بر اسـاس ذوق و علاقهٔ نویسـنده و به حسـب شـرایط موجود داستان نمایشـنامه، شکل گرفته است. کما این‌که نویسنده برای جذاب نمودن آن، ویژگی‌های دیگری را بدان می‌افزاید؛ همانند، آوردن مارِ دیگری توسط یکی از شخصیت‌های اثر.

به نوشتهٔ ناظرزاده کرمانی، «معرکه‌گیری، چون "مارگیری"، "حقه و شـعبده‌بازی"، "میمون‌بازی" و ... و "پهلوان‌گری" از زیرگونه‌هـای نمایشـگری‌های میدانـی و نمایش‌هـای گذرگاهی به شمار می‌روند» (سقایان، ۱۳۷۸: ۱۵).

به نظر می‌رسد "مارگیری" نوعی از نمایش است، که بعد از آنچه در "فتوت‌نامه سلطانی" قید شد، به انواع معرکه‌های یاد شـده افزوده شـد؛ خواه در ذیل اقسـام آن، و خواه به صورت رشته نوینی در معرکه.

خلاصه نقشه داستانی

نمایشـنامه "کوله‌بار" دربارهٔ زندگی معرکه‌گیری است به نام "جواد" که به همراه زن و سه بچهٔ قد و نیم قد خود در زاغهٔ اجاره‌ای خود نزدیک شـهر زندگی می‌کند. بر حسب قسمت روزگار، کار و بار او با آمدن معرکه‌گیران رنگارنگ (رادیو و تلویزیون) کساد، و آمنه (همسر جواد) از گرسنگی و فقر نالان شـد. جواد تصمیم می‌گیرد برای کسب درآمد، دسـت به کار شود. از قضا، شـهر، معرکه‌گیران را از خود تارانـده و مـردم را به سـرگرمی‌های دیگری سـوق داده اسـت. بنابرایـن او کوله‌بارش را بر مـی‌دارد، و به یکی از آبادی‌های اطراف رهسـپار می‌شود تا وسـیلهٔ هنرنمایی را فراهم نماید. او در آن آبادی در کنار گورسـتان، با "جوان" روبه‌رو می‌شـود. "جوان" فرد تحصیل‌کرده‌ای است که در حال تجربه کردن و آزمودن اندوخته‌های مطالعاتی خویش است. او می‌خواهد جهان پیرامون را به هر قیمتی، با گیاهان سرسبز پر کند.

پس از رویارویی اولیه "جوان" با "مارافسای"، "مارافسای" تصمیـم می‌گیرد که معرکه‌اش را به راه اندازد. او با خوردن افیـون و خورانـدن آن به مارهایش آمادهٔ کار می‌شـود. به شـیپورش می‌دمد و همـهٔ اهل ده را با نمایـش معرکه فرا می‌خواند. ابراهیم (امین آبادی)، راهنما و سـایر تماشاگران به دور "مارافسای" حلقه می‌زنند. "جواد مارافسای" با زبان و بیان معرکه‌گیران، شـروع به انجام کار می‌کند و میدان را به دست می‌گیرد. همگی شیفتهٔ کلام و حرکت او می‌شوند. "مارافسـای" با مارهای افیونی بی‌دندان و زهرهای کشیده شده، که کسی از آن مطلع نیست، در میانهٔ میدان هنرنمایی می‌کنـد و زبـان در دهان مـار می‌برد. "جوان" که شـاهد معرکه‌گیری اسـت، سعی در افشـای "مارافسای" دارد. او برای اثبات حرف خود، مار سمی را به "جواد" می‌دهد تا با او نیز همان‌گونه هنرنمایی کند که با مارهای خود می‌کند. "جوان" به شـیپور می‌دمد و به عقیدهٔ خود، تماشـاگران را بـه دیدن هنرنمایی واقعی جلـب می‌کند. جمعیت نیز با او همراه می‌شـوند. "مارافسـای" که دیگر از هیچ چیز ترسی نداشـت، پس از یک دورزنی و جمع شـدن پول، زبان در دهان مـار جای می‌دهد. فریاد هولناکـی حنجرهٔ او را پاره می‌کند و سـرانجام می‌میرد. لحظه‌ای بعد، بانگ اذان شنیده می‌شـود، و جـوان با جنازهٔ "مارافسـای" و کوله‌بار او تنها می‌ماند.

بررسی نمایشنامه کوله‌بار

با در نظر گرفتن ریختارشناسی تماشاگان ایرانی و نظریه گزینـش درآمیزی به عنـوان یکـی از ریختارهای نمایش ایرانی، نمایشنامه "کوله‌بار" بررسی و نقد می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

مارگیری در بطن نمایشنامه

آیا از مارگیری به عنوان یکی از شـاخه‌های معرکه‌گیری، بدون هیچ تغییر و دگرگونی استفاده شده است؟

مارگیـری به عنوان یک نمایش سـنتی – میدانی، بخش عمـده‌ای از قصهٔ "کوله‌بـار" را در بر دارد و از ویژگی‌های مارگیری – بدیهه‌پردازی، ادبیات گفتاری ویژهٔ معرکه‌گیران، ... و اسـتفاده از ابزارهای مشـخص و معین – در سـاختار نمایشنامه اسـتفاده شده اسـت. به تعبیر دیگر، نویسنده از نمایـش مارگیری به صورت مسـتقیم در بافت نمایشـنامه خود بهره گرفته، به گونه‌ای که هنگام خواندن نمایشنامه، با مارگیری روبه‌رو هستیم که بر اساس لازمه داستان نمایش، معرکه‌اش را به راه انداخته است.

به لحاظ زمانی، نمایشنامه "کوله‌بار" در شرایطی است که تمامی معرکه‌گیران در بحران کاری یکسانی به سر می‌برند. "جواد مارافسای" نیز در نمایش یاد شده، در چنین شرایطی باید از پس مخارج زندگی‌اش برآید، در حالی که تنها درآمد مرد زاغه‌نشـین، معرکه‌گیری است. گویی این شغل از نسل پیشـین به او رسیده، آن چنان که او نیز، با جان و دل آن را پذیرفته، توانایی کاری بجز افسونگری و مارافسایی ندارد.

در چنین بستری که گرایش به تماشای نمایش دوره‌گردان وجود نـدارد و تلویزیون و رادیو را به معرکه‌گیری ترجیح می‌دهند، او باید با مشکلات زیادی ستیزه کند. بنابراین باید بـه محیطی برود که اثری از چنین فناوری‌هایی نباشـد. اما آنچه در آن آبادی، گریبانش را می‌گیرد، پاشـیده شدن مرز میان واقعیت و نمایش اسـت. مردم تحت تأثیر حرف‌های "جـوان" بی‌تجربه قرار می‌گیرند و معرکه‌گیری را به عنوان نمایـش، بـا آنچه در واقعیـت زندگی وجـود دارد توأمان فرض می‌کنند. این در حالی اسـت که "مارافسای" پیش از معرکه‌گیری گفته بـود: «آمده‌ام با مارهایم برایتان هنرنمایی کنم. سـرگرمتان کنم. همـان کاری که رادیـو و تلویزیون می‌کنند، سینما ...» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۹: ٤٦).

"مارافسـای" از چندیـن جهت به نحسـی خـورد: فقر، نیازمندی، نداشتن شـغل دیگری بجز "مارگیری"، کسادی بازار، برخورد با "جـوان" که باعث عدم باورپذیری معرکه شد، و مسائل دیگر که در جریان بررسی نمایشنامه به آن‌ها اشاره خواهد شـد. در این میان "جواد" با هدف مشخّص، تن به کاری سپرد که فرجامش از پیش روشن بود. او علاوه بر مبارزه در میانه میدان، تن به مبارزه‌ای دیگر داد که مربوط به صحنه زندگی می‌شد. "جواد مارافسای" با خوردن "زهر" مار سـمی مهیای سـتاندن سـهم خود از زندگی شد و این عمل، تنها کاری بود که از "جواد افیونی" برآمد.

ساختمایه‌های نمایشنامه

سـبک غالب بر این نمایشنامه چیست؟ سبک طبیعت‌گرا (ناتورالیسـم)، برای اکثر مردم قابل فهم است. عموم مردم انتظـار دارند که نمایشـنامه طبیعت‌گرا باشـد، از آن جهت کـه منعکس‌کننـدهٔ زندگـی مردمانی اسـت کـه اعمال و گفت‌وگوهای آنان باورپذیر است (پیکرینگ، ۱۳۸۱).

بر اسـاس این تعریـف از طبیعت‌گرایی، سـبک غالب بر نمایشـنامه "کوله‌بـار" طبیعت‌گرایـی اسـت. در فرهنـگ دانـش و هنـر در فصـل ادبیات جهـان که مکاتـب ادبی جهان را بررسـی نموده است، اشاره شـده که: «ناتورالیسم [طبیعت‌گرایـی] از نظـر ادبـی، بیش‌تر به تقلیـد دقیق از طبیعت گفته می‌شـود و چارچوبه تنگ‌تر و محدودتری از رئالیسم [واقعیت‌گرایی] شخصیت‌های معمول و فرودست جامعه در یک "سـوگ‌رنجنامه" گنجانده شده‌اند. این گونه "سوگ‌رنجنامه" در نمایشـنامه "مرگ فروشنده" اثر "آرتور میلر" نیز یافت می‌شود. به نظر می‌رسد آنچه "سوگ‌رنجنامه مدرن" (تراژدی مدرن) خوانده می‌شود، بیشتر مرهون همین ویژگی‌ها است، زیرا شخصیت‌هایی را نمودار می‌سازد، که در چنبره نظام‌های اجتماعـی و اقتصادی گرفتار آمده‌اند و برای بقای خود به تلاشـی حماسی دست می‌زنند. به قول نویسـنده "کوله‌بار": به رغم شـرایط اقتصادی و اجتماعی سهمگین کاری کنند، کارستان! (بن اندیشه).

قراردادهای تماشاگانی

با در نظر داشتن بررسی‌های انجام شده در این نمایشنامه، حال به برشماری قراردادهای تماشاگانی موجود، در این اثر پرداخته می‌شود.

۱. بهره‌گیری از مکان‌های مختلف، گریز از یک مکانی و خلق فضاها زیر نظر طراحان صحنه

تبدیـل و تغییر یک صحنه به مکان‌های نمایشـی دیگر، جزء جدایی‌ناپذیر نمایش‌های سنتی ایرانی است. به نوشتهٔ سـقایان «تماشاگران و نمایشـگران طی قراردادی به توافق رسـیده‌اند که بر روی صحنه‌ای واحد می‌تـوان مکان‌های متعددی را به نمایش درآورد، و اشخاص بازی از یک مکان نمایشـی، به مکانی هر چند بعید و بسیار دور، با گریز زدن یعنـی جهش در ابعـاد زمانی و مکانی، وارد شـده و ادامه ماجرا را در مکان جدید دنبال کنند» (سقایان، ۱۳۷۸: ۳۲).

بنابرایـن، تغییـرات مکانـی در صحنه به وسـیله گفتار بازیگران در اذهان مخاطبان انجام می‌شـود. تماشاگران نیز با این گونه تمهیدات آشـنایی دارند و تعجب نمی‌کنند، اما در نمایشـنامه "کوله‌بار" شاهد تغییرات واقعی در مکان‌های نمایشی هستیم؛ برای نمونه:

www.SID.ir

Archive of SID

صحنـــه اول، توضیح صحنه: «جواد ســـنگین از خیال، با کوله‌بـــارش از در بیرون می‌رود. کلاه از ســـر بر می‌دارد تا هوای غروب تابســـتان به سرش بخورد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۷).

صحنه دوم، توضیح صحنه: «کنار کشتزار، در پس زمینه، پلـــی و جـــاده‌ای به چشـــم می‌خورد که از کنار گورســـتان می‌گذرد» (پیشین: ۳۷).

نویسنده در هر دو صحنه از فضاهای واقعی یاد کرده است. بنابراین در نمایشـــنامه گزینش درآمیخته‌ای چون "کوله‌بار" این امکان فراهم آمد تا نویســـنده از مکان‌های واقعی بهره بـــرد. در این‌جا اســـت که طراحان صحنه می‌کوشـــند تا بر اساس فضاهای حاکم بر نمایشنامه، صحنه‌هایی را بیافرینند. در واقع همان گونه که این اثر از ترکیب یکی از نمایش‌های ملی با ساختار نمایشنامه‌نویسی باختری (غربی) پدید آمده است، در خلق صحنه نیز این اصول دیده می‌شود و طراحی صحنه از خود اثر، مایه و انگاره می‌گیرد. چنین فضاهایی که توسط طراحان صحنه خلق می‌گردند یک ویژگی محسوب می‌شود که در تمامی نمایشنامه‌های گزینش درآمیزی وجود دارد.

۲. استفاده از صحنه گرد (به‌ویژه در فضاهای باز)

در نمایشـــنامه "کوله‌بار" صحنه‌هایی وجـــود دارد که از ماهیتـــی نمادین و یا تعبیرگرایانه برخوردارند. بهره‌گیری از صحنه مدور یکی از ویژگی‌های نمایش‌های ایرانی اســـت که امکانات نمایش قوی‌تری برای اجرا پدید می‌آورد؛ برای نمونه:

هنگامی که "جواد مارافســـای" به مارهـــا فرمان می‌دهد: چنبره بزن؛ برقص؛ ســـر بر خاک بگذار! در توضیح صحنه آمده اســـت: «مار بر خاک می‌خوابد. تماشـــاگران که از سه سو پیرامون "جواد" گردآمده‌اند، کنجکاو و سرگرم شده‌اند (پیشین: ۵۵).

اشـــاره به صحنه مدور که با حلقه‌ای از تماشاگران شکل می‌گیـــرد، چندیـــن بار دیگـــر در توضیحـــات صحنه آمده است.

به نوشـــته مولانا حســـین واعظ کاشفی ســـبزواری: «اگر پرسند که دایره اشارت به چیست؟ بگوی اشارت بدان معنا که ما از دایره محبت بیرون نیســـتیم؛ یا معنا آن است که بر گرد خـــود می‌گردیم. هر چه می‌طلبیم از خود می‌طلبیم که مرکز دایرهٔ معرفت ماییم.»

مرکـــز دایـــره و نقطـــه پرگارتویی
گر به خود در نگری آینهٔ یار تویی

(کاشفی، ۱۳۵۰: ۳۰۰-۳۰۱).

بنابرایـــن، نمایشـــنامه "کوله‌بار" کـــه از گزینش درآمیزی ســـاختمایه‌های نمایشـــگری‌های گذرگاهـــی (از جملـــه معرکه‌گیری) در بافت یک درام آفریده شـــده است، علاوه بـــر دارا بودن فضاهای واقعی در متـــن نمایش، از فضاهای نمادین نیز برخوردار است.

۳. بهره‌گیـــری "مارگیـــر" از بدیهه‌ســـازی در حرکت و کلام و ایجـــاد بســـتری از چالش‌های کلامی و حرکتـــی با خود و تماشاگران

در نمایشنامه، "مارافسای" از طریق کلام و حرکت‌هایی که در میان صحنه با خود و دیگران برقرار می‌کند، چالش‌هایی ایجاد می‌کند؛ برای نمونه:

"جواد" مار را به تماشـــاگران نشان می‌دهد و رو به آن‌ها می‌گوید: «خط روی پشـــتش مثل پل صراط باریک اســـت. (مـــار را بـــه تماشـــاگران عرضه می‌کند. همـــه خود را پس می‌کشند. به خود اشاره می‌کند).

اما این "مارافســـای"، این مشکوک شـــوریده مهرجوی، هراسی ندارد! (باز به خودش اشاره می‌کند) که او نظر کرده آسمان است و به فرمانِ فرشته‌ها، مارها غمخوار و یتماردار او شده‌اند» (ناظرزاده کِرمانی، ۱۳۶۹: ۵۵).

"جواد" مارها را نزدیک "ابراهیم" می‌گیرد، و دم مار را به دست ابراهیم می‌زند.

«ابراهیم می‌جهد و می‌خواهد بگریزد.

هنگامه‌گیر:

شوخی با کور چشم، نامردی است. کوربختی می‌آورد!

جواد:

آفرین بر تو، ای پیر بینا دل خوش شگون!» (پیشین: ۵۷).

٤. دورزنی، برای جمع‌آوری پول

در این نمایشنامه دو روش دورزنی انجام می‌شود:

الف- دورزنی معرکه‌گیر: در این روش "مارافســـای" از راه ثناخوانـــی (یکی از روش‌هـــای بیانی معرکه‌گیران) وارد می‌شـــود و تماشـــاگران پول به بســـاط او می‌اندازند. برای نمونه: «کدام دســـت بود که دنـــدان زهرآگین مار را به زبان این ثناخوان حق بی‌اثر کرد؟

(یکی از تماشـــاگران پولی به بساط او می‌اندازد) دستت بی‌بلا باد، ای گشاده دست!» (پیشین: ۵۵).

ب- دورزنی توسط یکی از تماشاگران:

«("راهنما" کیســـه را در میان تماشاگران دور می‌گرداند)» (پیشین: ٦٦).

۵. بـــه کارگیری الگوی مناســـب گفتاری در شـــخصیت‌های مختلف

برای نمونه:

www.SID.ir

Archive of SID

«جـواد مثل "سـلیمان" باش، تا زبانـت در دل مرغ هوا، ماهی دریا و آهوی صحرا اثر کند» (پیشین: ٥٤).

«ابراهیم [امین‌زاده] دارایی مرد مرده، پس از پاک شدن از بدهکاری‌ها، به زن و بچه‌اش ارث می‌رسد» (پیشین: ٦٩).

«"جـوان" نمی‌دانـم در کدام کتاب خوانـده‌ام که تاریخ هم به طور کلی یک آزمایشـگاه اسـت که در آن تحولات اجتماعی تجربه می‌شود» (پیشین: ٥٦).

٦. اشاره به نقالی (شاهنامه‌خوانی)

استفاده از شعر در گفتار معرکه‌گیر. برای نمونه:

«جواد
چنین گفت ابلیس نیرنگ‌ساز
که شادان‌زی، ای شاه گردن‌فراز
مرا دل سراسر پر از مهر توست
همه توشه جانم از چهر توست (پیشین: ٤٩).

٧. استفاده از گفتار تمثیلی

برای نمونه:

«جواد
اسـب زانوزده‌ای هسـتم که به گاری سنگینی بسته شده و باید
چند سر زن و بچه را هم بکشد» (پیشین: ٥٠).

«آمنه؛
مگر از آسمان برف سرخ ببارد، تا بخت سیاه ما را سفید کند» (پیشین: ٤٠).

«ابراهیم؛
وقتی خدا بخواهد، کوه سـنگی، مثـل تار عنبکوت از هم می‌پاشد»
(پیشین: ٤٠).

بنا بر آنچه در شماره‌های ٥، ٦ و ٧ بدان اشاره شد، گفتار در نمایشنامه "کوله‌بار" شامل سه طیف است:

١. گفتار ویژه شخصیت "مارگیر"،
٢. گفتار نقال شاهنامه‌خوان،
٣. گفتار تمثیلی.

مورد اول گاهـی مربوط به نمایشـگری‌های گذرگاهی و گاهـی مربوط به نمایش‌های باختریسـان اسـت. گفتار "مارافسـای" بـا "جوان" قبـل از برپایی "معرکـه" مربوط به نمایش‌های باختریسـان اسـت؛ چرا که در هیچ کجا از نمایش‌های سـنتی ایرانی، چنین چالشـی بین معرکه‌گیر و تماشـاگران، قبل از برپایی "معرکه" وجود ندارد، اما گفتار مارگیر، با شـخصیت‌های نمایش در طـول اجرا مربوط به نمایشگری‌های گذرگاهی است.

٨. به کار بردن نام "پرده" و "صحنه"

""پـرده"" در نمایش‌های ایرانی ادبیات حماسـی کاربرد دارد و گاهـی بـه جـای آن از مجلس نقـل (مجلس) نیز استفاده می‌شـود. "پرده" به معنای یک "پیکر" و "صحنه"، و منظور همان واژه "اپیزود" اسـت. واژهٔ "پرده" با برابرنهاد "فرهـاد ناظـرزاده کرمانی" "بخش رویـداد"* (episode) نام گرفته اسـت. بـرای نمونه: بخش رویـداد، "خان" و یا ""پیکـر"" بـه کار رفته در "هفت‌خان رسـتم"، یعنی هفت "بخش رویداد" از زندگی رسـتم و یـا "هفت‌پیکر"، یعنی هفت "بخش رویداد" از زندگی مورد اشاره نظامی.

نمایشنامه "کوله‌بار" نیز دارای یک "بخش رویداد" است، و هر اپیزود در بر دارنده رویدادهایی اسـت که سـاختاری ارسطویی دارند.

طرح کلان نمایشنامه

ایـن اثر صرفـاً بر پایـه ویژگی‌های نمایش‌هـای ایرانی نوشته نشـده، بلکه به گونه‌ای مشخص، بر بنیاد سه الگوی تماشـاگانی (تئاتری) یعنـی نمایشـگری‌های گذرگاهی، داستان‌گویی‌های نمایشگرانه و تماشاگان باختریسان ساخته شـده است. با این تعریف، معیار ساختار نمایشنامه، بر پایه قراردادهـای معدود تماشـاگانی نمی‌گنجد. با نگاهی دقیق می‌توان به الگوی ساختاری ویژه‌ای در این نمایشنامه دست یافت.

نمایشـنامه "کوله‌بار" با معرفی شـخصیت "مارافسـای" و خانواده او شـروع می‌شـود. سـپس خواننده در جریان بـه پا کردن معرکه "مارافسـای" قرار می‌گیـرد و در پایان نیز "معرکهٔ زندگـی" معرکه‌گیر به نمایش در می‌آید. مرگ "مارافسـای" علاوه بر نقطه پایان نمایشـنامه، بیانگر پایان نمایش معرکه‌گیر است.

در این اثر، دسـت کم سـه معرکه عمده نمایانگر شـده اسـت: معرکه "کوله‌بار" با مارهایش؛ معرکـه "کوله‌بار" با "جوان" و روستاییان؛ و معرکه کوله‌بار مشکلات زندگی و تأمین معیشت خانواده. معرکه آخر، شاید کلان‌ترین معرکه کوله‌بار باشد: معرکه زندگی!

"کوله‌بار" در سال ١٣٧٠ به کارگردانی "ابوالقاسم کاخی" در تالار مولوی دانشگاه تهران اجرا شد.

بحث و نتیجه‌گیری

مطالـب گفتـه شـده دربارهٔ نقـدی بر ریختـار گزینش درآمیـزی (التقاطـی، اکلکتیـک)، در بـر دارنده بخشـی نـو در رشـته "تماشاگان‌شناسـی"* (هنـر نمایـش، theatre studies, theatre appreciation) به‌ویـژه "ادبیات نمایشـی" اسـت. مقالهٔ حاضر گامی نخسـت در این رشـته اسـت و تلاش بر آن بود کـه در عرصه آگاهی

www.SID.ir

Archive of SID

و معرفت، پیرامون شناخت "تماشاگان گزینش درآمیزی" سودمند واقع گردد. ریختارشناسی تماشاگان ایران (تاکسانومی تئاتر) یکی از بنیادی‌ترین زمینه‌های پژوهشی فعالیت‌ها و پدیده‌های تماشاگانی هر حوزهٔ جغرافیایی – فرهنگی است. از آن‌جا که در سال‌های پس از انقلاب گرایش به تجربه و نوآوری افزایش یافته، گرایش به ترکیب عناصر ریختارهای گوناگون تماشاگان ایران نیز نسبت به این افزایش واکنش نشان داده است. شماری از نمایشنامه‌های دوران اخیر (۱۳۶۰–۱۳۸۰) با توجه به روی‌آوری به ترکیب سبک‌ها و شیوه‌های گوناگون و ترکیب نمودن آن‌ها انجام پذیرفته است.

پژوهشی به نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته، خواستار بررسی، نقد و معرفی نمایشنامه‌هایی است، که از ""گزینش"" و ""درآمیزی"" عناصر نمایش ملی در التقاط با ""تماشاگان باختری""* (غربی) به دست آمده‌اند. عناصر ملی در نظریه‌پردازی انجام شده در طبقه‌بندی زیر قرار دارند: ۱. ""نمایشگری‌های آیینی""، ۲. ""نمایشگری‌های کاروانی""، ۳. ""داستان‌گویی‌های نمایشگرانه""، ٤. ""نمایشگری‌های گذرگاهی""، ۵. ""نمایش سوگ‌رنج‌های دین‌سروران""، ۸. ""تماشاگان باختریسان"" (تئاتر به سبک غربی)، و ۹. ""تماشاگان گزینش درآمیزی"" (تئاتر التقاطی یا ترکیبی).

در گستره جستارگری*های این مقاله، دربارهٔ خوانش نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته در دو دههٔ ۶۰ و ۷۰ از دو ریختار شماره یک و دو (""نمایشگری‌های آیینی"" و ""نمایشگری‌های کاروانی"") متون نمایشی یافت نشد، اما آن دسته که مورد بررسی قرار گرفته، نمایشنامه‌هایی‌اند که از گزینش ریختارهای دیگر، با تماشاگان باختری به دست آمده‌اند.

نمایشنامه‌های بررسی شده، در دو قالب مورد بررسی و نقد قرار گرفته‌اند: اولی، نمایشنامه‌هایی که دربارهٔ الگوی تماشاگانی ""گزینش درآمیزی"" در حیطه شش ساختمایه نمایشنامه، شامل نقشه داستانی (که به صورت خلاصه نقشه داستانی نمودار یافته است)، نهادمایه (مضمون)، بن اندیشه (پیام)، سبک، گونه و قراردادهای تماشاگانی جای گرفته‌اند و دیگری، نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته‌ای که پیرامون داستان‌مایه، سبک، گونه، نهادمایه و بن اندیشه با ویژگی‌های ریختار تماشاگانی گزینش درآمیخته با عنوان ""الگوی تماشاگانی"" تقسیم شده‌اند که در مجموع، شامل ۳۰ نمایشنامه‌اند. نمایشنامه‌های دسته نخست عبارتند از: "فتحنامه کلات" (۱۳۶۲)، "نامیرا" (۱۳۶۶)، "کوله‌بار" (۱۳۶۹)، "سوگ سیاوش" (۱۳۶۹)، "کبودان و اسفندیار" (۱۳۶۹)، "جنگنامه غلامان" (۱۳۷۰)، "همه پسران کاوه" (۱۳۷۲)، "پرده‌خانه" (۱۳۷۲) و "پستوخانه" (۱۳۷۸).

نمایشنامه‌های دسته دیگر، عبارتند از: سرود دوباره کلات، یادگار جم، پوریایی دیگر، مرگ رویین تن، یکی بود یکی نبود، همسر چینی، منطق‌الطیر، اسفندیار و مرگ، زائر، راز سپهر معرکه در معرکه، داروگیر پهلوان، ... و فرود سیاوشان.

در این میان، آثار گزینش درآمیخته‌ای که از "داستان‌گویی‌های نمایشگرانه" به دست آمده‌اند، شمار بیش‌تری از دیگر الگوهای تماشاگانی را در این "درآمیزی" به خود اختصاص داده‌اند. در واقع، رویکرد نمایشنامه‌نویسان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به نمایش ملی و بومی، در حیطه ادبیات ملی و با نگاهی به منابع ادبیات ایران بوده که البته "شاهنامه فردوسی" به نسبت سایر منابع سهم بیش‌تری را در جستارهای پژوهشی نمایشنامه‌نویسان داشته است.

نکته حائز اهمیت دربارهٔ "گونه‌های نمایشی" آن است که گونهٔ "سوگ‌رنجنامه" اکثر نمایشنامه‌ها را در بر داشته، چه در قالب "سوگ‌رنجنامه کهن" و چه در قالب "سوگ‌رنجنامه مدرن". برای نمونه: گونهٔ سوگ‌رنجنامه در فتحنامه کلات و پرده‌خانه در حیطه زن و رویدادهای تاریخی مربوط زنان است، و در آثاری از قبیل همه پسران کاوه و سوگ سیاوش در حیطه اساطیری، و در کوله‌بار در حیطه اجتماعی ـ اقتصادی. در این میان بعضی از نمایشنامه‌ها در حیطه سوگ‌رنجنامه کهن هستند؛ مانند: تلخ‌بازی قمر در عقرب، روایتی دیگر، یادگار جم همچنین بعضی در حیطه سوگ‌رنجنامه مدرن هستند؛ مانند: کوله‌بار. در این آثار نویسندگان رویکردهای متفاوتی به سوگ داشته‌اند، اما آنچه هست، سوگ است و در معنا همه آن‌ها سوگ‌رنجنامه‌اند، چه در قالب کهن و چه در قالب مدرن.

با در نظر گرفتن این‌که پرداختن به ریختارشناسی تماشاگان ایرانی (تاکسانومی یا الگوهای هنر نمایش ایرانی) امری است جدید، "نقد پژوهشی به نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته" نیز امری نسبتاً جدید محسوب می‌شود، و در تلاش است تا به بررسی "سازگانی" (فرمی) و "درونمایگی" (محتوای) نمایشنامه‌های گزینش درآمیخته (اکلکتیک تئاتر* eclectic theatre) دست یابد. در واقع، نقد پژوهشی حاضر، یکی از ریختارهای تماشاگانی (تماشاگان گزینش درآمیزی) را مورد بررسی و نقد قرار داده است که نخستین گام در این زمینه محسوب می‌شود و کاری مقدماتی و بنیادی به شمار می‌رود. جا دارد که پژوهشگران دیگر در این باره و دیگر ریختارهای تماشاگانی به پژوهش پرداخته، یافته‌های جدیدی را به دست آورند.

www.SID.ir

Archive of SID

به همین دلیل، پژوهشگر به دنبال یافته‌های نظریه‌پردازان در حیطه تماشاگان‌شناسی است تا با "نقد پژوهشی"، نظریه‌های ارائه شده را در قالب عملکرد، و به زبان خود، در راستای نمایشنامه‌شناختی، بازسازی نماید. "نقد پژوهشی نمایشنامه کوله‌بار" در این چارچوب انجام شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. "نقد پژوهشی" اصطلاحی است که پژوهشگر بر این گونهٔ پژوهشی نام نهاده و آن را معادل «researching criticism» قرار داده است.

۲. مقاله حاضر در پی نقد پژوهشی ریختار گزینش درآمیزی در جریان و فرآیند کاربری است و این که چگونه می‌توان در یک ریختار به شناخت عمیق‌تری در ادبیات نمایشی ایران نائل گشت و قدمی در نظریه‌های ارائه شده نهاد. بدین ترتیب برای دریافت مفاهیم بیش‌تر دربارهٔ نظریهٔ ارائه شده به "درآمدی به نمایشنامه‌شناسی" مراجعه شود.

۳. عنوان بر اساس عنوان مندرج در کتاب "ریختارهای نمایش ایرانی"، صفحهٔ ۳۱ انتخاب شده است.

فهرست منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵)، ***از صبا تا نیما***، زوّار، تهران.
- احیاء، کوچک (۱۳۷۰)، ***مرگ رویین تن***، نمایش، تهران.
- اسدی، سعید (۱۳۷۷)، ***سرود دوباره کلات***، جهاد دانشگاهی، تهران.
- اسدی‌زاده، پرویز، و دیگران (۱۳۵۲)، "رئالیسم و ناتورالیسم"، ***دایره‌المعارف یا فرهنگ دانش و هنر***، ج ۱، سازمان انتشارات اشرفی از انتشارات کتابخانه سنایی، تهران.
- اسکویی، مصطفی (۱۳۷۰)، ***تاریخ تئاتر ایران***، آناهیتا، تهران.
- افشاریان، مجید (۱۳٦۸)، ***عود بر آتش***، دفتر نمایش ۱، نمایش، تهران.
- امجد، حمید (۱۳۷۸)، ***پستوخانه***، نیلا، تهران.
- امید، آرمان (۱۳٦۹)، ***کبودان و اسفندیار***، نمایش، تهران.
- امینی، رحمت و نغمه ثمینی (۱۳۷۸)، ***همسر چینی و وصیت‌نامه خانم سارا***، دبیرخانه دائمی جشنواره تئاتر دانشجویان کشور با همکاری مؤسسه نشر جهاد، تهران.
- باستانی، حسن (۱۳۸۰)، ***پوریایی دیگر و گیر و دار پهلوان***، نیستان، تهران.
- باستانی، حسن (۱۳۷۷)، ***سوگنامه فرود سیاوشان***، با طرحی از مریم معترف، برگ زیتون، تهران.
- بختیاری، هوشنگ (۱۳٦۱)، ***بلال سخنگوی نهضت الهی پیامبر (ص)***، جهاد دانشگاهی صنعتی شریف، تهران.
- بلوکباشی، علی (۱۳۷۵)، ***قهوه‌خانه‌های ایرانی***، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۲)، ***پرده‌خانه***، روشنگران، تهران.
- ـــــــــ (۱۳٦۲)، ***فتحنامه کلات***، دماوند، تهران.
- ـــــــــ (۱۳۷۰)، ***مضحکه جنگنامه غلامان***، روشنگران، تهران.
- ـــــــــ (۱۳٤٤)، ***نمایش در ایران***، [بی‌نا]، تهران.
- پیکرینگ، کنت (۱۳۸۱)، ***چگونه نمایشنامه مدرن بخوانیم***، ترجمهٔ آنیتا هایراپتیان، پیش درآمد فرهاد ناظرزاده کرمانی، نوروز هنر، تهران.
- تکمیل همایون، ناصر (۱۳۸۱)، ***تاریخ ایران در یک نگاه***، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۸)، ***خاله سوسکه و تلخ بازی قمر در عقرب***، نمایش، تهران.
- جنتی عطائی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، ***بنیاد نمایش در ایران***، صفی علیشاه، تهران.
- جهانگیریان، عباس (۱۳۸۰)، ***گزیده ادبیات معاصر (یادگار جم)***، نیستان، تهران.
- چلکووسکی، پتر (۱۳٦۷)، ***تعزیه هنر بومی پیشرو ایران***، ترجمهٔ داوود حاتمی، علمی و فرهنگی، تهران.
- حرّی، عباس، ***آیین نگارش علمی***، دبیرخانه هیأت امنای کتابخانه‌های عمومی کشور، تهران.
- حسین‌خوانی، نورالله (۱۳۷۰)، ***مجموعه نمایشنامه زائر***، بهارستان، تهران.
- خلج، اسماعیل (۱۳۷۹)، ***بابلی‌ها***، نیستان، تهران.
- خلج، منصور (۱۳٦۵)، ***منطق‌الطیر***، جهاد دانشگاهی، تهران.
- دومور، گی و دیگران (۱۳۷۰)، "تئاتر در شوروی و کشورهای سوسیالیستی"، ***دایره‌المعارف پلیاد***، ج ۵، ترجمهٔ نادعلی همدانی، نمایش، تهران.
- رحیمی، علاءالدین (۱۳۷۲)، ***همه پسران کاوه***، نمایش، تهران.
- روز - اونز، جیمز (۱۳٦۹)، ***تئاتر تجربی***، ترجمه مصطفی اسلامیه، سروش، تهران.
- سرسنگی، مجید (۱۳۷۲)، ***یکی بود یکی نبود***، برگ، تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

– سقایان، حامد مهدی (۱۳۷۸)، ***ریختارهای نمایش ایرانی***، دبیرخانه دائمی جشنواره تئاتر دانشجویان کشور با همکاری مؤسسه نشر جهاد، تهران.
– سلحشور، کورس (۱۳۶۹)، ***اسفندیار و مرگ***، [بی‌نا]، تهران.
– سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱)، ***مکتب‌های ادبی***، نگاه، تهران.
– شهریاری، خسرو (۱۳۶۵)، ***کتاب نمایش***، امیرکبیر، تهران.
– شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۷۹)، ***تعزیه و تعزیه‌خوانی***، با همکاری، ویرایش و نظارت علمی علی بلوکباشی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی و کمیسیون ملی یونسکو در ایران، تهران.
– علیزاده، فریده (۱۳۸۲)، تماشاگان تاج محل، مجله ***فیلم و هنر***، شماره ۵۸ و ۵۹، ص ۲۲–۲۴.
– علیزاده، فریده (۱۳۸۳)، نقد پژوهشی تماشاگان لیلی و مجنون، مجله ***فیلم و هنر***، شماره ٦٤، ص ۲۴–۲۵.
– فرشته حکمت، فرشاد (۱۳٦۹)، ***راز سپهر***، برگ، تهران.
– فنائیان، تاجبخش (۱۳۷۰)، ***بانگ جرس***، جهاد دانشگاهی، تهران.
– ک. براکت، اسکار (۱۳۷٦)، ***تاریخ تئاتر جهان***، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، مروارید، تهران.
– کاشفی سبزورای، مولانا حسین واعظ، ***فتوت‌نامه سلطانی***، به اهتمام محمد جعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
– لاریان، نعمت‌الله (۱۳٦٦)، ***نامیرا***، هنرهای نمایشی، تهران.
– میرباقری، داود (۱۳۷۳)، ***معرکه در معرکه***، آمه، تهران.
– میرصادقی، جمال (۱۳٦۷)، ***عناصر داستان***، شفا، تهران.
– ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳٦۷)، "طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) در ادبیات نمایشی"، ***کیهان***، ۵ فروردین، ص ۳۵–۳۸.
– ـــــــــــ (۱۳٦۹)، ***پنجره‌ای در باد و کوله‌بار***، نمایش، تهران.
– ـــــــــــ (۱۳٦۸)، تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما، همراه با ترجمهٔ نمایشنامه نقاش اثر اوژن یونسکو، فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران.
– ـــــــــــ (۱۳۸۳)، ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی***، سمت، تهران.
– ـــــــــــ (۱۳٦۸)، ***نمادگرایی در ادبیات نمایشی***، ج ۱، برگ، تهران.
– ـــــــــــ (۱۳٦۸)، ***آشنایی با مکاتب ادبی***، در مجله نمایش، شماره ۲۵، ص ۵۰–۵۳.
– ـــــــــــ (۱۳٦۸)، ***گزاره در ادبیات نمایشی***، سروش، تهران.
– هاتفی، صادق (۱۳٦۹)، سوگ سیاوش، مرکز هنرهای نمایشی، تهران.
– همتی، اسماعیل (۱۳۷۲)، ***روایتی دیگر***، آهو، تهران.
– هینلز، جان (۱۳۷۳)، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چشمه، تهران.
– یاحقی، محمدجعفر (۱۳٦۹)، ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی و سروش، تهران.
– یاری، منوچهر (۱۳۷۹)، ***ساختارشناسی نمایش ایرانی***، حوزه هنری، تهران.

www.SID.ir