

قابلیت‌های نمایشی مناظره‌های منثور با رویکرد گفت‌وگومحور (براساس مناظره‌های منثور عصر مشروطه در ایران و قلمرو زبان فارسی در آسیای مرکزی)

ابراهیم خدایار*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

مریم الهامیان

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

محمدجعفر یوسفیان کناری

استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

یکی از گونه‌های ادبی منثور رایج در زبان فارسی، مناظره است. در مناظره‌های منثور، دو یا چند شخصیت به شیوه گفت‌وگونویسی، موضوعات گوناگون را به میان می‌کشند و در نهایت، نگارنده با نوعی جمع‌بندی از زبان آن‌ها به نتیجه مورد نظر می‌رسد. ساختار این نوع مناظره‌ها بیشتر بر گفت‌وگونویسی استوار بوده و از توصیف و تحلیل‌های داستان‌گونه به دور است. در دوره مشروطه، به این نوع مناظره‌ها واژه «چیزنویسی» یا شیوه «تئاترنویسی» اطلاق شده است. نزدیکی ساختار ظاهری و اسلوب گفت‌وگونویسی در این گونه ادبی و گونه نمایشنامه، این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند که آیا امکان خوانش نمایشی از مناظره‌های منثور وجود دارد؟ لحن و زبان نمایشی، کنش نمایشی گفت‌وگومحور، کشمکش، زمان و مکان از جنبه‌های نمایشی قابل شناخت از گفت‌وگوست که در این مقاله بررسی شده‌اند. دستاورد این مقاله، معرفی الگویی گفت‌وگومحور برای بررسی جنبه‌های نمایشی مناظره‌هاست. این الگو بر اساس

* نویسنده مسئول: hesam_khl@modares.ac.ir

مقایسه تطبیقی دیالوگ در نمایشنامه و گفت‌وگو در مناظرهٔ منثور و شناخت نقاط مشترک این دو گونه ادبی با یکدیگر پیشنهاد شده است.

واژه‌های کلیدی: مناظرهٔ منثور، نمایشنامه، گفت‌وگو، جنبه‌های نمایشی، عصر مشروطه در ایران، قلمرو زبان فارسی در آسیای مرکزی.

۱. مقدمه

تأثیرپذیری هنرهای نمایشی از ادبیات پیشینه‌ای تاریخی دارد. اولین نمایشنامه‌های تاریخ ادب جهان، نمایشنامه‌های یونانی‌ای بود که در بسیاری از آن‌ها اقتباس از تاریخ و داستان‌های اسطوره‌ای دیده می‌شود. *پارسیان* اثر سوفوکل (براکت، ۱۳۸۰: ۶۷-۶۸) و برخی از آثار مشهور شکسپیر که از داستان‌های تاریخی بهره برده است (همان، ۳۴۹)، در این ردیف‌اند. در ادب فارسی نیز بسیاری از نمایشنامه‌نویسان در برخی آثار خود از گونهٔ ادب داستانی و تاریخی بهره برده‌اند؛ مانند *آرش کمانگیر* و *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی.

در این زمینه، شناخت گونه‌های ادب فارسی که دارای ویژگی‌های مناسبی برای خوانش‌پذیری نمایشی هستند، اهمیت دارد. از میان انواع ادبی مختلف، گونهٔ ادبی مناظره، به‌ویژه نوع منثور آن، در همین زمینه قابل بررسی است. مناظرهٔ منثور گونه‌ای ادبی است که نزدیکی‌های ساختاری بارزی با ادب نمایشی دارد. این نوع ادبی در شکل‌گیری نمایشنامه‌نویسی در ایران نیز نقش مهمی داشته است؛ به‌گونه‌ای که برخی از نویسندگان مناظره بعدها از نمایشنامه‌نویسان عصر مشروطه شدند. میرزاآقا تبریزی، اولین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان ایران (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۹۲-۱۹۳)، و فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۸م)، نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان در آسیای مرکزی، از این دسته‌اند (شکوری بخارایی، ۱۳۸۲: ۱۲۱؛ هادی‌زاده، ۲۰۰۴: ۳/ ۲۸۸؛ خدایار، ۱۳۸۵: ۸۱). در کتاب *تئاتر قرن سیزدهم* اثر امجد نیز به شناخت میرزاآقا از گونهٔ مناظرهٔ منثور اشاره شده است (۱۳۸-۱۴۰). در دورهٔ مشروطه، در روزنامه‌ها و رسالات از مناظره‌های منثور با عنوان شیوهٔ تئاترنویسی یا چیزنویسی یاد شده است (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۴۶). میرزا ملک‌خان که نگارندهٔ چندین مناظرهٔ منثور در دورهٔ مشروطه بوده است، تا مدت‌ها

نویسنده نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی معرفی می‌شد (همان، ۱۱۳-۱۱۹). هم‌زمانی پیدایش نمایشنامه فارسی در ایران دوره مشروطه از یک سو و اقبال نویسندگان این دوره به این نوع نوشته‌ها و در نتیجه احیای گونه مناظره منثور در همین زمان از سوی دیگر، مسئله چنین تحقیقی را مستدل‌تر می‌کند.

۲. مسئله، فرضیه، روش و پیشینه تحقیق

هدف این مقاله، ارائه الگویی به منظور بررسی امکان خوانش‌پذیری نمایشی و تحلیل قابلیت نمایشی گونه ادبی مناظره منثور با رویکرد گفت‌وگومحور است. این الگو فقط برای تحلیل گونه‌ای ادبی مناسب است که به زبان حال و محاوره یا گفت‌وگو نوشته شده باشد؛ مناظره یکی از بارزترین نمونه‌های گفت‌وگویی است که این قابلیت را دارد. ساختار این الگو بر اساس قابلیت‌های نمایشی گفت‌وگو به دست آمده؛ در نتیجه در گونه‌های ادبی دیگر که بر اساس توصیف، تحلیل و یا صنایع ادبی دیگر بنا شده‌اند، کاربرد ندارد. اگرچه این الگو، در مواردی که از منطق باختین یا تحلیل کاستانیو استفاده شده است، قابلیت کاربرد دارد؛ به طور ویژه برای استفاده در نمونه‌های گفت‌وگومحور به زبان حال طراحی و پیشنهاد شده است. منطق این الگو وجود هر نوع تئاتر بودگی است که در کنش گفت‌وگو شکل گرفته است.

مسئله اصلی این پژوهش، اثبات وجود قابلیت‌های نمایشی در مناظره‌های منثور و معرفی الگوی مناسبی با ویژگی‌های مشترک است. فرض ما بر این است که چنین شباهت‌هایی وجود داشته و مناظره‌های منثور قابلیت خوانش‌پذیری نمایشی را دارند؛ بنابراین امکان ارائه الگویی کاربردی به منظور تطابق مناظره منثور و نمایشنامه بر اساس همین شباهت‌ها وجود دارد. نگارندگان ابتدا به لحاظ ساختاری، به تحلیل مقایسه‌ای بین این دو گونه پرداخته و در ادامه، عنصر گفت‌وگو را به عنوان شاخص‌ترین بخش نمایشی به طور مجزا تحلیل و مقایسه کرده‌اند. در نهایت، الگویی نمایشی از آن به دست داده‌اند که برای تحلیل مناظره‌های منثور مناسب است.

در برخی جراید و کتاب‌های دوره مشروطه، از عنوان شیوه تئاترنویسی برای مناظره‌های منثور استفاده شده است؛ برای نمونه می‌توان به نقدهای آخوندزاده- که

خود نمایشنامه‌نویس بوده- و قلم میرزا ملک‌خان در روزنامه *قانون* اشاره کرد (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۱۵). جمشید ملک‌پور در کتاب *ادبیات نمایشی در ایران* به شباهت‌های ساختاری مناظره‌های منثور با نمایشنامه و تأثیر آن بر روند شکل‌گیری نمایشنامه در دوره مشروطه اشاره‌ای بسیار کوتاه کرده است (۱۱۴). ابراهیم خدایار در بخشی از مقاله «نقد ساختاری *مناظره فطرت بخارایی*» به این قابلیت اشاره کرده و ذیل *مناظره فطرت* و ژانر نمایشنامه به این موضوع پرداخته است (۸۱-۸۳). این مقاله از این دیدگاه، نخستین بار است که به شکل گسترده و تخصصی به این مسئله توجه کرده است.

نگارندگان این مقاله در جهت کامل کردن این پژوهش، مطالعه موردی پنج مناظره در عصر مشروطه را در پایان‌نامه‌ای به انجام رساندند: *مناظره شیخ و شوخ* از نویسنده‌ای ناشناس که زمان نشر آن اواخر عصر قاجار قید شده و انتشارات روزنه در سال ۱۳۷۳ش به اهتمام احمد مجاهد آن را به چاپ رساند. *مناظره اثر فطرت بخارایی* در ۱۳۲۸ق برای اولین بار در استانبول به چاپ رسید. *مناظره رفیق و وزیر* اثر میرزا ملک‌خان که در ۱۲۷۷ق به صورت رساله و *مناظره شیخ و وزیر* او در سال ۱۲۸۷ق به صورت کتابچه‌ای منتشر شد و در سال ۱۳۸۱ نشر نی با گردآوری حجت‌الله اصیل آن را به چاپ رساند. *مکالمه سیاح ایرانی با شخص هندی* اثر میرزا سیدحسن کاشانی که بین سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۷ نوشته شد و در سال ۱۳۸۰ به اهتمام غلامحسین میرزا صالح در انتشارات کویر به چاپ رسید.

۳. چارچوب نظری

پیش از هر بررسی‌ای، ابتدا لازم است میان ساختار نمایشنامه و مناظره مقایسه‌ای تطبیقی انجام شود تا اساساً امکان قابلیت نمایشی این دو نوع ادبی مشخص شود. پایه و اساس این مقایسه تطبیقی و تحلیلی وجود دو عنصر در مناظره است: شخصیت و گفت‌وگو یا دیالوگ. وجود این دو عنصر خودبه‌خود سبب حذف الگوهای دراماتیک اجرامحور مانند پرفورمنس‌ها^۱ و گونه فرم‌محور مانند نمایش‌های بی‌کلام و پانتومیم^۲ می‌شود. در نگارش متن نمایشنامه، دو عنصر «تعریف صحنه‌ای و دیالوگ» وجود دارد که دیالوگ سهم بسیار زیادی از بار نمایشنامه را به‌عهده می‌گیرد. در این پژوهش،

دیالوگ را فصل مشترک نمایشنامه و مناظره قرار داده‌ایم تا الگوی مناسب به‌دست آید. اما ابتدا لازم است زمینه‌ی ادای دیالوگ، تعریف آن و این بستر که نمایشنامه است یا مناظره، به‌لحاظ شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان مقایسه شوند. از این‌رو، طیفی از نمایشنامه‌های گفت‌وگومحور و در مقابل، مناظره‌های مثنوی را به‌ویژه مناظره‌های عصر مشروطه در ایران، در نظر گرفته و به سؤال‌های اساسی پاسخ داده‌ایم.

۱-۳. مناظره‌های مثنوی فارسی

قدمت مناظره یا پیکار ادبی فارسی که بین دو یا چند شخصیت متضاد درمی‌گیرد، به دوره‌ی پیش از اسلام بازمی‌گردد. منظومه‌ی *درخت آسوریک* قدیمی‌ترین مناظره‌ی پیش از اسلام است که بین نخل یا خرما و بز برقرار می‌شود. «این منظومه‌ی ایرانی دارای ۱۲۱ بیت است، به زبان پارسی یا پهلوی اشکانی، و سراینده‌ی آن نامعلوم است.» (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۷۹). نکته‌ی قابل توجه در این مناظره این است که با نهایت سادگی خود، اساس و پایه‌ی شیوه‌ی مناظره‌نویسی را در ادب فارسی بنیان نهاده است؛ برای مثال می‌توان به وجود داور، تعریف از محاسن خود و برشمردن ایراد طرف مقابل، استفاده از استدلال‌هایی مانند حکایت‌ها و مثال‌ها اشاره کرد.

یکی از شیوه‌های دیگر که به مناظره نزدیک است، پرسش و پاسخ نام دارد. سروده‌های زرتشت، گات‌ها، به این صورت نگاشته شده است و از این نظر، با *ریگ‌ود* - قدیمی‌ترین سرود آسمانی هندی‌ها که بیش از هزار و پانصد سال پیش از مسیح وجود داشته و برخی از آن‌ها به‌صورت پرسش و پاسخ بوده است - نزدیکی بسیاری دارد (جتی عطایی، ۱۳۳۴: ۸). در ادبیات پهلوی کتاب *مینوی خرد* نیز به این سبک نگاشته شده است. این مناظره در محدوده‌ی تعلیمی قرار داشته؛ اما بسیاری از مناظره‌های پس از آن جنبه‌ی سرگرمی داشته‌اند.

مناظره‌ها در اصل جنبه‌ی نمایشی داشته‌اند و چه‌بسا پاره‌ای از آن‌ها توسط بازیگرانی که نقش شخصیت‌های زبان حالی را ایفا می‌کردند اجرا می‌شده است. همین خاصیت بود که در قرون وسطی و سپس در عصر رنسانس موجب شد تا

نمایشنامه‌هایی تصنیف شود که جنبهٔ مناظره داشتند و شخصیت‌های زبان حالی در آن‌ها با یکدیگر نزاع می‌کردند (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۷۰).

این نکته نشان‌دهندهٔ ریشهٔ تاریخی پیوند ادبیات نمایشی و مناظره‌هاست. نمایش‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌ها در دو سوی مناظره هستند و به اثبات موضع خود می‌پردازند و در واقع مناظره‌ای را به نمایش می‌گذارند که بر مبنای مفاهیم آن، از موضوعات تعلیمی تا سرگرمی را دربرمی‌گیرد. اگر مناظره‌ها در این دوره‌های تاریخی به نمایش درآمده باشند، می‌توان گفت‌وگو و مناظره‌نویسی را یکی از خاستگاه‌های ادبیات نمایشی امروزی دانست؛ البته با گسترشی که در کنش و کشمکش پیدا کرده است.

قدیمی‌ترین مناظرهٔ منثور مستقل در زبان فارسی جدید، مناظره‌ای است میان گل و شراب و یا گل و مئل اثر ابوسعید ترمذی که آن را در دورهٔ سلجوقی و به سال ۵۸۵ق نگاشته است. برخی، محتوای این رساله را متأثر از مناظره‌های آب و بادهٔ غربی دانسته‌اند.

به‌لحاظ محتوایی، روند تحول مناظره‌های منثور در ادب فارسی را می‌توان در لایه‌های مختلفی مشخص کرد. در ابتدایی‌تری و بیرونی‌ترین لایه، عناصر طبیعی بیشتر مورد توجه نویسندگان و شاعران بوده است. در لایه‌های درونی‌تر به مسائل انسانی‌تر که ساخت بشر بوده است توجه نشان داده‌اند. در لایه‌های عمیق‌تر از آن هم بر نوع تفکر و انتخاب در مسائل بشری، نگرش و عقیده، عشق و عرفان، چگونگی برتری اندیشه و قدرت تمرکز کرده‌اند. سرانجام در درونی‌ترین لایه، به نیازهای اجتماعی تا جزئی‌ترین مسائل بطن جامعه پرداخته‌اند که واقع‌گرایانه‌ترین نوع آن است؛ مناظره‌های عصر مشروطه از این جمله‌اند.

جدول ۱: طبقه‌بندی مناظره‌های منثور به‌لحاظ محتوایی^۳

گونه	نام مناظره	لایه‌های محتوایی
انتزاعی	آسمان و زمین، روز و شب، آتش و خاک	۱. طبیعت و عناصر آن
انتزاعی	بنگ و باده، شطرنج و نرد، گوی و چوگان، تیر و کمان	۲. ساخته دست بشر
انتزاعی	عقل و عشق، عقل و علم، حلم و دولت	۳. عشق و عرفان

انتزاعی، واقعی	شمشیر و قلم، بزم و رزم، دولت و عقل و علم	۴. عقاید و تفکر
واقعی	شیخ و شوخ، رفیق و وزیر، شیخ و وزیر	۵. اجتماع و مدنیت

۲-۳. نمایش و نمایشنامه

اولین الگویی که به تعریف و نقد نمایش و کالبدشکافی آن می‌پردازد، در فن شعر ارسطو ارائه شده است. او در این الگو به شش عنصر - که به شش عنصر ارسطویی شهرت یافته‌اند - اشاره کرده است:

پس به حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت‌اند از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز، و تقلید متضمن دو جزء از این اجزای شش‌گانه است، شیوه تقلید متضمن یک جزء است و موضوع تقلید هم متضمن سه جزء از این اجزای شش‌گانه است و جز این‌ها دیگر چیزی نیست (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۲۲).

اگر این شش عنصر اساس تعریف نمایش قرار داده شود، پایه‌ای برای مقایسه آن با مناظره به دست می‌آید. البته، در دوره‌های مختلف تحول نمایش، نظریه‌پردازان با شیوه‌های مختلف و ابزارهای دیگری نمایش را تعریف کرده‌اند؛ اما سایه نظریه ارسطو بر تمام نظریات و الگوسازی‌های نمایشی در آن‌ها دیده می‌شود. در واقع، برخی از این نمایش‌ها با زیر پا گذاشتن قواعد کلاسیک شکل گرفته‌اند که نشان‌دهنده وابستگی تعریف‌های جدید به نظریه ارسطوست.

ارسطو از میان شش عنصر نمایشی، طرح نمایشی یا همان افسانه مضمون^۴ را مهم‌ترین عامل نمایشی می‌داند و آن را روح تراژدی می‌نامد (همان، ۱۲۴). طرح نمایشی روند داستان یا روایت است که به صورت کنش‌های علت و معلولی پی‌درپی، نمایشنامه را به سمت نتیجه پایانی می‌برد؛ در واقع، داستان یا حتی ضد داستان موجود در طرح است که در ساختار آن انتقال پیدا می‌کند.

پروتر وحدت را بر اساس کنش و داستان تعریف می‌کند و روند نمایشنامه را همسو با همین روایت و جدا نشدن از خط اصلی آن می‌داند. همه اتفاق‌های فرعی نیز

در مسیر علت و معلولی و در جهت کنش و دسیسه باید باشند. شاید در مناظره حفظ وحدت موضوع و حتی وحدت زمان و مکان وجود داشته باشد؛ اما وحدت روایت نمایشی وجود ندارد. «دسیسه نظم و ترتیب عوامل و وقایعی است که پیشرفت کنش را ممکن می‌سازد و پویایی تار و پود روساخت نمایشنامه را به وجود می‌آورد.» (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۰).

کنش^۵ در نمایش ممکن است ستیز شخصیت در برابر شخصیت دیگر، یا ستیز شخصیت با یک عامل بیرونی مانند طبیعت و موجودات فراواقعی و اسطوره‌ها و خدایان، یا ستیز شخصیت با یک عامل درونی از خودش مانند وجدانش یا برخی خصوصیاتش باشد (هولتن، ۱۳۸۴: ۶۷-۶۸). در مناظره، از این دست کنش رویارویی شخصیت در برابر شخصیت آن‌هم بر سر عقیده، نه موقعیت نمایشی وجود دارد.

نکته قابل تأمل دیگر در داستان، عنصر تغییر است که از رویدادها مایه می‌گیرد و همان روند علی و معلولی را دارد. در مناظره‌ها، تغییر در نوع بیرونی خود دیده نمی‌شود؛ اما گاهی در شکل درونی، در حیطه باور و عقیده اتفاق می‌افتد. اما به‌طور معمول، در مناظره زمینه عاطفی وجود ندارد و تغییر موقعیت و وضعیت نیز دیده نمی‌شود.

ارسطو به اهمیت کنش در نمایش اشاره می‌کند و آن را پایه تقلید و اجرا می‌داند. در تعریف روایت نمایشی نیز به کنش اشاره شده است. نیاز به کنش در نمایش یک اصل به‌شمار می‌رود و در مقایسه با مناظره درخور تأمل است. ارسطو از کنش نمایشی این‌گونه سخن می‌گوید:

مهم‌ترین این اجزای ترکیب کردن و به هم درآمیختن افعال است... اشخاص (در صحنه بازی می‌کنند) از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست، بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند، بدان سیرت و خصلت منسوب می‌شوند و یا به عبارت دیگر آن سیرت و خصلت که بدان‌ها منسوب می‌گردد نتیجه کردارهای آن‌هاست (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۲۳).

نمایش همان فضایی است که با خلق موقعیت، زمینه را برای بروز ویژگی‌های شخصیت فراهم می‌آورد و او را به تصمیم‌گیری و کنش وادار می‌کند، حتی اگر این کنش بی‌کنشی باشد. بسیاری از این کنش‌ها در مناظره وجود ندارد؛ به ویژه کنش‌های بیرونی و عاطفی. اما در مناظره کنش گفت‌و شنود وجود دارد که در بخش بعد درباب گفت‌وگو به تفصیل بررسی خواهد شد. در همین زمینه و برای تأکید بیشتر، نظر اورلی هولتن^۶ را در مورد عمل نمایشی بازگو می‌کنیم: «پیوند نزدیکی میان "عمل" فکری، عاطفی، زبانی، و عمل بدنی وجود دارد. عمل جسمانی معمولاً زاده عمل فعالیت فکری یا عاطفی و عمل زبانی است. سخن گفتن اغلب حلقه رابطه این دو است.» (هولتن، ۱۳۸۴: ۶۲).

دومین عامل نمایشی ارسطویی، شخصیت^۷ است:

درباب سیرت در اشخاص تراژدی چهار نکته است که باید مورد توجه قرار گیرد. یکی که درجه اول این است که سیرت‌ها باید پسندیده باشد... نکته دوم عبارت است از مناسبت... نکته سوم مشابهت با اصل است، و این امر البته به کلی غیر از خوب بودن سیرت مناسب بودن اخلاق است... نکته چهارم ثبات در سیرت است (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۳۸-۱۳۹).

سومین عنصر ارسطویی، فکر و اندیشه است. این عنصر در هر گونه ادبی امکان تبلور دارد و فقط مختص به نمایشنامه نیست. برای اولین بار ارسطو در نقد ادب نمایشی در این مورد می‌نویسد: «مرحله سوم، مرحله اندیشه است و مراد از آن، قدرت در بازیافتن تعبیر و بیانی است که مقتضی حال و مناسب مقام باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۲۴). هر نمایشی بر اساس فکر و اندیشه‌ای که به شکل ضمنی در شیوه نمایشنامه‌نویسی، گفت‌وگو و کنش در روایت درون خود دارد، ارائه می‌شود و در نهایت، در مواجهه با مخاطب، تفسیر و تعبیر نهایی از آن صورت می‌گیرد. نقطه مشترک میان مناظره و نمایشنامه این است که تفسیر نهایی از اندیشه نهان در اثر با شیوه ایجاد موقعیت میان شخصیت‌ها در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد نه توصیف باورهای آن‌ها و اندیشه نهان در اثر. در مناظره، کنش گفت‌وگو میان شخصیت‌ها اندیشه و درون‌مایه اصلی اثر را منتقل می‌کند و در نمایشنامه، روند پیرنگ و تصمیم‌ها

و گفت‌وگوی شخصیت‌ها در موقعیت‌های گوناگون انتقال‌دهنده اندیشه و درون‌مایه اصلی اثر است. وجود اندیشه در نمایشنامه و مناظره بدیهی است. اما شیوه بیان - که سطح موضوع را دربرمی‌گیرد - در نمایشنامه، در لایه‌های نمایشی و پیرنگ و داستان آن پنهان است و در مناظره، به شکل صریح در موضوع مورد بحث ارائه و ارزیابی می‌شود.

ارسطو چهارمین عنصر یعنی گفت‌وگو را با فنّ خطابه قیاس می‌کند و می‌گوید: «تفاوتی که در بین است فقط در این است که در نمایشنامه، باید این امور خود بدان صورت جلوه کنند، بی‌آنکه حاجت به استدلال و تقریر در میان باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۴۸). در ادامه نیز به طرز ادا و بیان در نمایش و تخصصی‌بودن آن برای افراد متخصص نمایش اشاره می‌کند. از این منظر، ارسطو نیز گفت‌وگوی نمایشی را با انواع مباحثه و مناظره علمی - که در دوره افلاطون و ارسطو در یونان مرسوم بوده - مقایسه کرده است؛ زیرا نوعی از شیوه استدلال که در گفته‌های ارسطو در این مقایسه آمده، برای اثبات موضوعات گوناگون مناظره و پرسش و پاسخ بوده است.

عنصر پنجم، موسیقی است که در کارکردهای گوناگون می‌تواند در نمایش باشد یا نباشد؛ اما در زمان ارسطو، به شکل‌های گوناگونی مانند همسرایی و نواختن برخی آلات موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر نمایش بوده است.

ششمین عنصر، منظر است که شامل هر چیزی است که در فضا سازی در صحنه و شکل‌گیری فضا و مکان در نمایشنامه کمک می‌کند. ارسطو آن را بی‌اهمیت‌ترین عنصر نمایشی می‌داند. به‌طور کلی، عنصر موسیقی و آواز در مناظره‌ها دیده نمی‌شود؛ اما گاهی اشاره‌هایی وجود دارد که در بخش زمان و مکان در گفت‌وگو به تفصیل به آن می‌پردازیم.

یکی از ابزارهای تقسیم‌بندی نمایش، پرده و صحنه است که در نمایشنامه بر مبنای تغییر زمان، فضا، موضوع و گاهی شخصیت دیده می‌شود و در برخی مناظره‌ها بر اساس تغییر موضوع و مکان مناظره مشاهده می‌شود. متن مناظره و نمایشنامه از دو بخش تشکیل شده است: گفت‌وگو و توضیحات صحنه در نمایش و توصیفات فضا در مناظره. توضیحات مقدمه‌ای صحنه فضا سازی می‌کند و توضیحات کاربردی صحنه‌ای

بیان‌کننده فواصل نمایشنامه مانند پرده و صحنه است. توضیحات بیانی صحنه‌ای توصیف چگونگی ادای برخی کلمات مانند حس شخصیت است. توضیحات متنی صحنه‌ای به‌طور کاملاً ضمنی درون گفت‌وگوی شخصیت‌ها ارائه می‌شود و توصیف‌هایی از صحنه ارائه می‌دهد (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۶). تمام موارد ذکرشده در مناظره‌های مختلف دیده شد و به‌دلیل جدا شدن از متن اصلی مناظره به‌واسطه علائم نوشتاری، سبب ایجاد ساختاری نگارشی شبیه به نمایشنامه شد. کارکردهای توضیحات صحنه‌ای در مناظره‌ها شبیه به نمایشنامه است و بسیار به‌کار گرفته می‌شود.

جدول ۲: مقایسه شش عنصر ارسطو در نمایشنامه و مناظره

شش عنصر ارسطو	نمایشنامه	مناظره
افسانه مضمون، داستان، روایت	دارای روایت و داستان منسجم با الگوی روایت نمایشی، پیرنگ کنشی	اغلب فاقد داستان و روایت کنشی
سیرت، شخصیت	شخصیت نمایشی با ویژگی‌ها و پرداخت‌های نمایشی، فراز و فرود	دارای شخصیت اغلب ایستا و با دیدگاه مشخص
گفتار، گفت‌وگو	دارای گفت‌وگوی نمایشی، پیش‌برنده از لحاظ پیرنگ	دارای گفت‌وگوی پیش‌برنده مباحثه و آشکارکننده برخی نمادهای نمایشی
اندیشه، تم، درون‌مایه	دارای اندیشه ضمنی و صریح، موجود در پیرنگ کنش‌ها و شخصیت‌ها	دارای اندیشه صریح و بیان عقاید شخصیت‌ها
منظر نمایش، صحنه	دارای پرداخت‌های صحنه‌ای، کارکرد اجرای روی صحنه	فاقد کارکرد صحنه، نمایشی، دارای توضیحات صحنه محدود
آواز، موسیقی	گاه اشاره به موسیقی و آواز	فاقد موسیقی و آواز

جا دارد به بدیهی‌ترین و مهم‌ترین تفاوت‌های متن نمایشی و مناظره اشاره کنیم: مناظره برای «خواندن» نوشته می‌شود نه اجرا کردن؛ هرچند ممکن است تحت منطق و شرایط خاصی قابلیت اجرا پیدا کند. اما آنچه در نمایشنامه حتمی است، توان اجرایی آن است؛ آنچه که می‌توان از آن به تأثیریت یاد کرد. تأثیربودگی ویژگی نمایشی و اجرایی‌ای است که متن را از وجهه ادبی آن جدا می‌کند و شامل:

بازیگر زنده و حیّ و حاضری که در شخصیت (نقش) مأوا می‌گزینند، پوشش بازیگر- تماشاگر، حرکات و اشارات زنده و درگیری غریزی و ناپایدار با مخاطب جمعی. تاثیریت یعنی هر آن چیزی که به مثابه تئاتر «عمل می‌کند»: تجسمی بودن زبان، بی‌واسطگی کنش، تخیل فضایی / زمانی و اجرای هنرورزانه (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

۴. بحث و بررسی

۴-۱. مقایسه تطبیقی گفت‌وگوی^۱ نمایشی و گفت‌وگو در مناظره

گفت‌وگوی نمایشی یعنی عمل نمایشی. انواع مکالمه در نمایشنامه از این قرار است:

۱. تک‌گفتار^۲: گفت‌وگوی شخصیت به تنهایی و یا با خودش که معمولاً برای بیان انگیزه‌های درونی شخصیت و یا نظرهای شخصی او استفاده می‌شود. به‌طور معمول، در مناظره‌ها مونولوگ دیده نمی‌شود؛ زیرا مناظره ماهیتی دوسویه و یا چندسویه دارد. ولی در موارد بسیار محدودی مونولوگ وجود داشته و نشان‌دهنده امیال درونی گوینده و قصد و نظرش از بحث و یا افشاگری از درونیات او بوده است.
۲. دیالوگ یا گفت‌وگوی نمایشی: به کلامی بین دو شخصیت به شکل مکالمه‌ای بدیهی با قواعد مرسوم جاری در زندگی اطلاق می‌شود. این گفت‌وگو ممکن است میان چند نفر هم برقرار شود. گاهی مخاطب گفت‌وگو تماشاگر است؛ به گونه‌ای که دیوار فرضی چهارم شکسته می‌شود و با روبه‌رو قرار دادن تماشاگر، امکان حضور واقعی او در کنش در حال اجرا در صحنه ایجاد شود.
۳. کناره‌گویی: در این شیوه، مخاطب گفت‌وگو خود شخصیت است و شخصیت‌های دیگر روی صحنه حضور دارند و مثلاً صدای او را نمی‌شنوند.

هدف از گفت‌وگو با این انواعی که برای آن برشمرده شد، سه چیز است: ۱. کنش نمایش حکایت و داستان را به پیش می‌برد. ۲. ارائه معناها و اطلاعات صریح و ضمنی و در نهایت خلق اثری هنری با ویژگی‌های شاعرانگی که لذت ادبی استعاره و کنایه و صنایع دیگر را با خود به همراه دارد. ۳. آنچه که در کلیت آن نمود پیدا می‌کند، کلیت ایدئولوژی پنهان در لایه‌های آن است که سایه نویسنده و روح او را به همراه دارد.

مکی کاربرد گفت‌وگو را این‌گونه توضیح داده است: ۱. داستان را به پیش می‌برد و گسترش می‌دهد. ۲. خصوصیات شخصیت‌های نمایشی را برملا می‌کند. ۳. فکر و اندیشه شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. ۴. روابط میان شخصیت‌ها را مشخص می‌کند. ۵. از وقایع گوناگون خارج از صحنه تصویرسازی می‌کند. ۶. مکان و زمان را مشخص می‌کند. ۷. به فضا سازی می‌پردازد (۱۳۷۱: ۱۳۸).

در گفت‌وگو در مناظره، داستان به شکل پیرنگ نمایشی وجود ندارد و پیش نمی‌رود. هرچند گاهی حکایت‌هایی خلال مناظره می‌آید، کلیت اثر بر روایت نمایشی استوار نیست. شخصیت‌های دو طرف مناظره از طریق ویژگی‌های کلامی و عقیدتی که در گفت‌وگو اظهار می‌شود، از هم تشخیص داده می‌شوند و از آن‌ها هیچ توصیفی ارائه نمی‌شود. اندیشه شخصیت‌ها- که بخشی از ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست- از شیوه استدلال و افکار دو طرف اصلی و گاه فرعی شناخته می‌شود. اما معمولاً درون‌مایه اصلی مناظره بر اساس موضوع بحث، آشکارا قابل درک است و معمولاً مقصود ضمنی در آن را نمی‌توان ردیابی کرد. در مناظره، روابط میان شخصیت‌ها نیز قابل شناسایی است؛ اما این روابط پیچیدگی و چالش‌های روحی و عاطفی نمایشنامه را ندارد؛ ولی در عین سادگی، وجود دارد. گفت‌وگوی مناظره نیز کارکرد ایجاد تصویر از وقایع خارج از فضای مناظره را دارد و مشخص‌کننده زمان و مکان در مناظره است. کیفیت این موارد در بخش بعد به تفصیل بازگو خواهد شد.

مکالمه نمایشی دارای معنای صریح و ضمنی است. در معنای صریح، پیش‌برنده کنش‌های نمایشی است و موقعیت را از حالتی به حالت دیگر تغییر می‌دهد و می‌تواند معنایی تمثیلی یا کنایی نیز داشته باشد. اما مکالمه در معنای ضمنی، کارکردهای بسیاری دارد؛ مانند شناخت شخصیت، فضا، زمان و مکان، روابط و غیره که پایه و اساس بخش‌های بعدی این مقاله را تشکیل می‌دهد. پیوستگی کلام در گفت‌وگو، ویژگی بارز هر گفت‌وگوی نمایشی کلاسیک است. این پیوستگی از خصیصه رویارویی در نمایش مایه می‌گیرد و کلامی است که مخاطب را به پاسخ‌گویی وامی‌دارد و در ادامه، پیوستگی استدلالی و روایی و موضوعی آن را به پیش می‌برد. سرزندگی ویژگی دیگری است که با طبیعی بودن گفت‌وگوهای کوتاه با واکنش‌های

سریع و گوناگون ایجاد می‌شود. تبادل اطلاعات ممکن است با پرسش و پاسخ همراه باشد یا فقط در حین گفت‌وگوی عادی صورت گیرد. گفت‌وگوی نمایشی فقط قرار دادن کلمات برای بیان هدف دراماتیک و دادن اطلاعات نیست؛ بلکه بار ادبی و شاعرانگی نیز دارد و تأثیرگذار بودنش بر مخاطب دارای اهمیت است.

زمانی که از کلام صحبت می‌شود، شایسته است از سکوت نیز به معنای فضای شکل‌دهنده به مکالمه یا حتی تعریف‌کننده آن، سخن به میان آورد. در گفت‌وگو، ارزش سکوت نیز می‌تواند با میزان تأثیرگذاری‌اش بر روند مکالمه مورد سنجش قرار گیرد. سکوت از مکالمه و دیالوگ جدانشدنی است و روند تندی و کندی یا به عبارتی ضرباهنگ کلام را تنظیم می‌کند. در گفت‌وگوی مناظره‌ها، معمولاً معنای قابل دریافت همان معنای صریح است و در آن‌ها کمتر از سکوت به‌عنوان عنصری تأثیرگذار استفاده شده است. در مقابل، همان‌طور که نویسنده نت موسیقی برای ایجاد فضایی برای تغییر گام و تنظیم آهنگ در قطعه موسیقی‌اش از سکوت استفاده می‌کند، در نمایشنامه نیز، سکوت فرصتی است برای شخصیت، بازیگر و گارگردان تا روی حرکات، ژست‌ها و بداهه‌پردازی‌ها کار کنند. سکوت تنظیم‌کننده زمانبندی و شتاب اثر نمایشی است و مشروط به حس مورد نظر است و ابزار کلامی کاملاً نمایشی به‌شمار می‌آید. مکث فرصتی برای مخاطب ایجاد می‌کند تا توجه لازم را به گفته‌ای که شنیده است یا انتظار شنیدنش را دارد جلب کند و به‌دلیل ایجاد خلأ، سبب ایجاد نوعی جاذبه می‌شود. در صورت استفاده بجا و مناسب از آن، با دلایل مشخص و به‌صورت زیرمتنی، بر بار نمایشی گفت‌وگو افزوده می‌شود. از آنجا که در نوع اثر هنری کارکرد مناظره و نمایشنامه با یکدیگر متفاوت است، ابزار سکوت - که ابزاری نمایشی و در کالبد نمایش عضو مؤثری است - در مناظره‌ها کارایی چندانی ندارد.

جدول ۳: مقایسه تطبیقی گفت‌وگوی نمایشی و گفت‌وگو در مناظره

ویژگی‌ها	گفت‌وگوی نمایشی	گفت‌وگو در مناظره
	پیش‌برنده پیرنگ نمایشی	فاقد پیرنگ نمایشی
	انتقال اندیشه ضمنی شخصیت	انتقال اندیشه صریح شخصیت

تفاوت‌ها	ایجاد کشمکش نمایشی و لفظی	کشمکش لفظی
	کارکرد اجرا	کارکرد خواندن
	کارکرد نمایشی مونولوگ، سکوت، ضرباهنگ، شاعرانگی	استفاده محدود از مونولوگ، فاقد سکوت
شباهت‌ها	نشان‌دهنده شخصیت	نشان‌دهنده شخصیت
	مشخص‌کننده زمان و مکان	مشخص‌کننده زمان و مکان
	فضاسازی با لحن و زبان	فضاسازی با لحن و زبان
	محاوره و زبان حال	محاوره و زبان حال
	کنش گفت‌وگو	کنش گفت‌وگو
	معنای صریح و ضمنی	معنای صریح و ضمنی

همان‌طور که از جدول شماره سه برمی‌آید، در گفت‌وگو هدف این است که در مخاطب این احساس ایجاد شود که هر فردی از منظر خود و با منطق و استدلال خود، نه از دیدگاه ازپیش تعیین‌شده نویسنده سخن می‌گوید؛ به‌ویژه در نمایش، روش استفاده از گفت‌وگو توسط بازیگر باید این احساس را ایجاد کند که کاملاً بداهه و در لحظه ادا می‌شود نه با تمرین و بازی. در هر دو گونه، از زبان حال و زمان حال استفاده می‌کنند و در لحظه می‌گذرند. ادبیات هر دو زبان محاوره است و از تمام ظرفیت‌های آشکار و مخفی محاوره که در ادبیات داستانی کمتر استفاده می‌شود، بهره می‌گیرند. مهم‌ترین و اصلی‌ترین تفاوت دیالوگ نمایشی و گفت‌وگوی مناظره در شکل‌گیری نمایش و روایت دراماتیک است. در طول نمایش، گفت‌وگو حالتی پیش‌برنده دارد و در هر لحظه نمایش، در جهت شکل‌گیری روایت به‌کار گرفته می‌شود. در مناظره، سکوت و ضرباهنگ کلام اهمیت چندانی ندارد. نیز آهنگ کلام و

خاصیت شاعرانگی که در گفت‌وگوی نمایشی اهمیت دارد، در مناظره یا مشاهده نمی‌شود یا بسیار ضعیف است. نگاه هنرمندانه نویسنده دیالوگ در نمایشنامه - به عنوان اثری هنری - مشهود است و باورپذیری و تأثیرگذاری در نگارش آن، ملاک عمل در هر گونه نمایشی است که نویسنده در آن به خلق اثر می‌پردازد.

۲-۴. جلوه‌های نمایشی گفت‌وگو محور

از آنجا که قابلیت‌های نمایشی مناظره باید کارکرد الگویی برای سنجش داشته باشند، در این بخش به این الگوها اشاره می‌کنیم.

۱-۲-۴. لحن و زبان در گفت‌وگو

یکی از شاخصه‌هایی که پیش از هر چیزی در گفت‌وگو رخ می‌نماید، ساختار زبانی و لحن آن است؛ زیرا ابزار نگارش گفت‌وگو زبان است و زبان بدون لحن، برای ادا و اجرا معنایی ندارد. هریک از شخصیت‌ها در موقعیت‌های دراماتیک از این ابزار به شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کنند و ساختار زبانی اثر را می‌سازند که خود، بر اصل محاوره استوار است. این مقوله از دو زاویه قابل بررسی است: نخست لحن و زبان هر شخصیت، دوم لحن و زبان حاکم بر کل اثر یا گفت‌وگو. این ویژگی‌ها با شاخص‌هایی مانند تکیه کلام‌ها، اصطلاحات، ادبیات عامیانه و یا فاخر، حکایت‌ها و دیگر قابلیت‌های زبانی قابل بررسی است.

در نمایشنامه، الگوی زبانی متفاوت میان شخصیت‌ها بسیار مهم است؛ زیرا نمایشنامه جزء گونه‌های ادبی تمایزبنیاد و چندزبانی و گفتمانی است؛ به این ترتیب که هر شخصیتی در جایگاه خود و از منظر خود سخن می‌گوید نه از منظر نویسنده. هرچند به‌طور طبیعی درون‌مایه نهایی روایت و رویدادها اندیشه نویسنده را در خود دارد، در طول روایت شخصیت‌ها با دیدگاه شخصی و شیوه استدلال و منطق خود با مسائل روبه‌رو می‌شوند که لزوماً با منطق نویسنده یکی نیست و سبب ایجاد تمایز در این گونه ادبی می‌شود؛ همین ویژگی وجه مشترک آن با مناظره منثور است.

اصطلاح گفت‌وگویی^{۱۰} را اولین بار میخائیل باختین^{۱۱}، منتقد ادبی روس، ابداع کرد و آن را برای سنجش و نقد برخی از رمان‌های روسی به‌کار گرفت که در گونه‌های ادبی سنتی قابل دسته‌بندی و تفسیر نبودند. باختین برای توصیف منابع متفاوتی که متن را می‌سازند، از اصطلاح چندصدایی^{۱۲} استفاده می‌کرد. بنابر ارزیابی باختین، متن چندصدایی نظام متعاملی است که در آن، هر عنصر با عناصر دیگر درون متن در گفت‌وگوست یا گفت‌وگویی شده است. در متن، هر بخشی در تعامل یا تضاد با بخش‌های دیگر است تا حس پویا و مؤثری از معنا و کشش بیافریند (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸).

میخائیل باختین برای پیدایش سبک و معنا و ایجاد حسی توسط آهنگ کلام، اصطلاح دیگری را به‌کار می‌برد به نام ژانرهای گفتاری: «هر ژانر گفتاری، زبان مدون است و نشان‌دهنده یک گروه، حرفه، ژانر ادبی، گرایش فرهنگی و نظایر آن. به این ترتیب ژانرهای گفتاری می‌توانند شامل گفتمان‌ها، لهجه‌ها، اصطلاحات و زبان عامیانه باشند.» (همان، ۴۷). گفت‌وگوی نمایشی دارای ویژگی چندصدایی است؛ چندصدایی به معنای استفاده از راهبردهای زبانی، صداها و منابع گوناگون. راهبردهای زبانی شامل تغییر سطح زبان یا سبک گفتار از طریق کاربرد زبان عامیانه، گفتمان، ژانر گفتاری و یا بازی با نحو است. چندصدایی این شرایط را فراهم می‌کند که عناصر متفاوت و پراکنده و اغلب متضاد، هنگام ساختن متن (در اینجا مناظره) به هم برسند.

جدول ۴: قابلیت زبانی در گفت‌وگو

اشاره به حرفه‌ها، گروه‌های گوناگون، سبک‌ها گفتاری متفاوت، گرایش فرهنگی	ژانر گفتاری
اشاره به لهجه‌ها، محاوره، مثل‌ها، نقل قول‌ها، اصطلاحات خاص، اشعار، احادیث	چندصدایی
وجود چندین سبک گفتاری درون یک شخصیت	چندآوایی ^{۱۳}
اشاره به استفاده از کلمات رکیک، گفتار گروتسک	فحاشی
اشاره به ایجاد شخصیت‌های شاخص و شناخته‌شده ادبی و نمایشی	تیپ‌سازی
اشاره به لحن ایجادشده و یا توضیحات شیوه بیان جملات	لحن بیان

۲-۲-۴. گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی

شخصیت عنصر کنشگر نمایش است؛ ولی فقط به واسطه زبان و کلمات موجودیت می‌یابد؛ در نتیجه می‌توان آن را موجودی زبانی تصور کرد که از هر توصیفی از سوی دانای کل به دور است. کلمه شخصیت یا پرسوناژ از واژه persons، در ادبیات لاتین به معنای ماسک، گرفته شده و در نمایشنامه نقشی است که بازیگر جان دادن به آن را برعهده می‌گیرد. کارکرد شخصیت در روند گفت‌وگو را می‌توان در تعریف پروتاگونیست^{۱۴} و آنتاگونیست^{۱۵} گنجانند. پروتاگونیست به شخصیتی اطلاق می‌شود که پیش‌برنده نمایش است و با نام‌های قهرمان، کنشگر اصلی و یا موافق‌خوان، شخص بازی محوری (مکی، ۱۳۷۱: ۷۹) خوانده می‌شود. آنتاگونیست شخصیت مخالف است که در برابر کنشگر اصلی قرار دارد و در نمایشنامه مانع از رسیدن او به هدفش می‌شود؛ آنتاگونیست با عنوان شخص بازی مخالف نیز خوانده می‌شود (همان، ۸۱). در مناظره منثور، پروتاگونیست به معنای کامل نمایشی آن وجود ندارد؛ اما برخی از ویژگی‌های آن را دارد و معمولاً برای ایجاد تغییر تلاش می‌کند و مخالفت‌های آنتاگونیست در حیطه کنش گفت‌وگو را برنمی‌تابد.

برای شناخت شخصیت ادبی یا نمایشی از دو خصیصه آن می‌توان استفاده کرد: کردار و گفتار. در بخش کردار هر تصمیمی که شخصیت در موقعیت می‌گیرد و بر مبنای آن عملی را انجام می‌دهد، مورد نظر است. در بخش گفتار چند شیوه برای شناخت هر شخصیت وجود دارد: نخست، حرف‌هایی که شخصیت در مورد خودش می‌زند؛ زمانی که خود را به دیگر شخصیت‌ها معرفی می‌کند؛ تحلیل‌هایی که از برخی رفتارهای خود به دست می‌دهد؛ از عقاید و باورهای خود می‌گوید و به‌طور کلی هر چیزی که در مورد خودش چه ظاهری و چه درونی و روانی بیان می‌کند. دوم، آنچه شخصیت‌های دیگر در حضور یا غیابش درباره او می‌گویند؛ ممکن است ظاهرش را توصیف کنند و از ویژگی‌های رفتاری‌اش بگویند. از اولین نشانه‌هایی که هر شخصیت در گفت‌وگو دارد، نام اوست. نام شخصیت در شکل‌گیری هویت، بار معنایی و مفهومی خاصی دارد. نام به‌نوعی تاریخچه‌ای از شخصیت را به‌همراه دارد.

موقعیت اجتماعی شخصیت از راه گفت‌وگو قابل کشف است. راه دیگر کشف این موقعیت، عنوان و القابی است که شخصیت‌ها با آن‌ها یکدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند. راه دیگر کشف موقعیت اجتماعی شخصیت، ادبیات و زبانی است که شخصیت‌ها در مقابل هم برمی‌گزینند که ممکن است آمرانه، دوستانه، تحقیرآمیز، چاپلوسانه و غیره باشد. هریک از این‌ها نشان‌دهنده جایگاه افراد در مقابل دیگری است. استفاده از ادبیات حرفه و پیشه خاصی یکی دیگر از روش‌هایی است که نشان‌دهنده موقعیت شخصیت در جامعه و حرفه است. خلق و خوی شخصیت نمایشی از دو راه نشان داده می‌شود: یکی از کردار او یعنی همان عمل و کنش نمایشی و دیگری گفتار او با دیگران و یا گفت‌وگوی دیگران در مورد رفتار او. این بعد شخصیت بسیار مهم و از تأثیرگذارترین ابعاد شخصیت بر روند نمایشنامه است که دربرگیرنده ویژگی‌های روان‌شناسانه و اخلاقی است. زبان و کلمات شخصیت هم به لحاظ کیفیت و هم به لحاظ کمیت اهمیت دارد. کمیت به میزان حضور شخصیت به واسطه مکالمه‌های او اشاره دارد و کیفیت هم به خصایص شخصیت بر اساس لهجه، مکان جغرافیایی، شغل، اصطلاحات تخصصی، ابراز عقاید و ایدئولوژی، جایگاه اجتماعی و دایره کلماتی که استفاده می‌کند اشاره دارد که خود، بیانگر فضای نمایشی‌ای است که او قرار است خلق کند (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۶-۷۱).

ویژگی دیگر شخصیت بر اساس گفت‌وگو و زبان، وجود شخصیت‌های چندآوایی و متن چندصدایی است. الگوی چندآوایی بر اساس شگردهای کلامی شخصیت واحدی در تمام متن شکل می‌گیرد که این متن را می‌توان نمایشنامه دانست یا در اینجا مناظره. از آنجا که چندآوایی در شخصیت واحدی جمع می‌شود، در جهت رشد و پرورش شخصیت عمل می‌کند: «شخصیت چندآوایی عمدتاً برساخته زبان است و برای آن نوشته شده است که با گستره و توانش زبانی نامحدود صحبت کند: از زبان عامیانه تا گفتمان فخیم و سطح بالا، و در پهنه وسیع زبان‌ها، لهجه‌ها، و ژانرهای گفتاری.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۴۱). شخصیت‌پردازی با زبان بیشتر به ساخت بیرونی شخصیت‌ها می‌پردازد تا به شخصیت‌پردازی درونی آن‌ها و این کار را گاهی با استفاده از اغراق‌های لفظی و بیانی انجام می‌دهد. آنچه را که فرد می‌خواهد از خود به دیگران

نشان دهد، در اجتماع «وجهه» می‌نامند که از اصطلاحات جامعه‌شناسی - زبان‌شناسی است. در نمایش، زبان و شیوه گفت‌وگو یکی از مؤلفه‌های اصلی «وجهه» به‌شمار می‌آید که در کنار مؤلفه‌های دیگری مانند شیوه لباس پوشیدن، طرز رفتار و وضعیت عمومی فرد قرار می‌گیرد. این‌ها که هر یک نشانه‌ای است برای نمایاندن خود، به‌عنوان پیامی از سوی شخصیت عمل می‌کند که در دو حالت کنترل‌شده و ناخواسته بروز پیدا می‌کند. در مورد شخصیت نمایشی مکتوب به‌طور کلی خواسته و کنترل‌شده است که درخور تحلیل و بررسی است.

تکیه‌کلام‌ها یکی دیگر از ویژگی‌های بیانی و زبانی در گفت‌وگوست که شخصیت خود را به‌وسیله آن‌ها معرفی می‌کند. مکی در کتاب *شناخت عوامل نمایش آن وجوهی* از شخصیت را که به شیوه‌های برشمرده بالا قابل تشخیص است، بر اساس ابعاد پنج‌گانه به این صورت توصیف کرده است:

۱. نمای ظاهری اشخاص بازی؛
۲. رفتار اشخاص بازی: توصیف نحوه رفتار اشخاص بازی و نشست و برخاست ایشان با دیگران، دریچه‌ای است برای ورود به اعماق روح ایشان؛
۳. نحوه حرف زدن اشخاص بازی؛
۴. طرز پوشیدن اشخاص بازی؛
۵. حرکات اشخاص بازی؛
۶. شغل و پیشه اشخاص بازی؛
۷. اعتبار و آبروی اشخاص بازی؛
۸. نحوه قضاوت اشخاص بازی؛
۹. دوستان اشخاص بازی؛
۱۰. طبع اشخاص بازی (۷۱-۷۷).

بر اساس توضیحات پیشین، تمام الگوی شناخت شخصیت مکی از میان گفت‌وگو قابل تشخیص نیست و موارد قابل قبول در الگوی تطبیقی به‌صورت جدول ارائه خواهد شد. در این‌باره ناظرزاده کرمانی نوشته است: «شخصیت در ادبیات نمایشی یا ادبیات تماشاگانی (ادبیات تئاتری) می‌تواند از چهار ژرف‌پهنا، یا پنج دسته از ویژگی برخوردار شود: ۱. ویژگی‌های تنانی^{۱۶}، جسمانی^۲. ویژگی‌های روان‌شناسیک^{۱۷} ۳. ویژگی‌های جامعه‌شناسیک^{۱۸} ۴. ویژگی‌های اخلاقی^{۱۹} و ایدئولوژیک^{۲۰}» (۱۳۸۵: ۷۷-۷۸).

جدول زیر جهت استفاده از الگوی بالا طراحی شده و دارای دو بخش اصلی و پنج زیربخش است:

جدول ۵: شناخت شخصیت بر اساس گفت‌وگو

نام شخصیت‌ها		
ظاهر، پوشش، سن	بعد فیزیکی	آنچه شخصیت در مورد خود می‌گوید و استنباط می‌شود
شغل، طبقه اجتماعی	بعد اجتماعی	
سرشت، خوی، صفات	بعد روان‌شناسی	
پای‌بندی به اخلاقیات، جایگاه خانوادگی، زبان محاوره اخلاقی یا غیر اخلاقی	بعد اخلاقی و خانوادگی	
گرایش‌های عقیدتی، باورها، شیوه‌های استدلال	بعد ایدئولوژیک	
ظاهر، پوشش، سن	بعد فیزیکی	آنچه دیگران در مورد شخصیت می‌گویند
شغل، طبقه اجتماعی	بعد اجتماعی	
سرشت، خوی، صفات	بعد روان‌شناسی	
پای‌بندی به اخلاقیات، جایگاه خانوادگی	بعد اخلاقی و خانوادگی	
گرایش‌های عقیدتی، باورها	بعد ایدئولوژیک، معنوی	

۳-۲-۴. کنش برآمده از گفت‌وگو

کنش می‌تواند عملی فیزیکی، فعالیت فکری، نقشه کشیدن، رفتار عاطفی و حتی احساسات و یا کنش زبانی باشد. از میان این موارد، کنش زبانی در گفت‌وگو نماد بیشتری دارد و به خاصیت‌های احساسی، عاطفی و تعقلی اشاره دارد. نظریه گفت‌وگویی عمل به این عقیده اشاره دارد که عمل گفت‌وگو را کنشی نمایشی دانسته و قائل به برخی ویژگی‌ها برای آن است (پرونر، ۱۳۸۵: ۹۹).

آنچه از گفت‌وگو درباره کنش به دست می‌آید، در یک تعریف به نام عمل گفتاری^{۲۱} آمده است: «عمل گفتاری، واژه، عبارت یا جمله‌ای است که القاگر کنش آنی یا موکول به آینده است... برای مثال وقتی در مراسم ازدواج هستم و می‌گویم بله، مزدوج می‌شوم، آن کلمه متضمن یک کنش است؛ کنشی فراتر از عمل سخن گفتن. تئاتر یک "عمل گفتاری" عظیم است.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶۳).

عمل کلامی در شکل‌های گوناگونی نمود می‌یابد:

۱. تهدید: ایجادکننده ترس و تعلیق است؛ زیرا تنش ایجادشده بی‌واسطه و پایدار است و به زمان دیگری موکول می‌شود که این تهدید عملی خواهد شد یا خیر.
۲. قول: با قول دادن شخصیت انتظاری ایجاد می‌شود. دو رویکرد را پیش‌روی طرح باز می‌کند: اگر به قول عمل شود، بخشی از وجود شخصیت و پرداخت آن نمایان می‌شود و اگر نه، نقطه عطفی در طرح شکل می‌گیرد.
۳. فرمان: وجهه‌ای از قدرت که بازخوردی آنی را می‌طلبد. شخصیت‌هایی که فرمان می‌گیرند، ناگزیر از نشان دادن واکنش هستند. این واکنش رابطه شخصیت‌ها را در لحظه ادای کلام مشخص می‌کند، و نیز اینکه پویای قدرت در نمایشنامه چگونه است؟ فرد فرمان‌گیرنده چگونه پاسخ می‌دهد؟ امکان دگرگونی موقعیت تا چه حد است؟
۴. قسم: قسم پیوندی از سر اعتماد بین شخصیت‌ها، یا بین شخصیت و مخاطب ایجاد می‌کند. با قسم خوردن، قابل اطمینان بودن شخصیت قسم‌خورده در معرض امتحان قرار می‌گیرد.
۵. استراتژی: طراحی کنش باعث می‌شود نمایشنامه در لحظه حفظ شود. شخصیت‌ها باید نقش رهبر، دنباله‌رو، آشوبگر و نظایر آن را بازی کنند. رابطه میان نقشه و نتیجه تنشی پویا به وجود می‌آورد. ماهیت توالی‌مند نقشه‌های راهبردی نقاط عطف حاضرآماده‌ای برای طرح فراهم می‌آورد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶۴).
۶. توصیف عمل: زمانی اتفاق می‌افتد که یکی از شخصیت‌ها در راستای کشمکش نمایشی و پیرنگ نمایشی عملی را خارج از صحنه به‌انجام می‌رساند و در صحنه آن را برای شخصیت موافق توضیح می‌دهد.

۷. تقاضای عمل: نوع تعدیل‌شده فرمان است؛ به‌گونه‌ای که شخصیت به‌واسطه نفوذ عاطفی و یا روابط خود تقاضای عملی می‌کند که قابلیت ایجاد کنش را دارد.

جدول ۶: کنش - گفت‌وگو

کنش گفت‌وگومحور	تهدید	قول	فرمان	قسم	استراتژی	توصیف عمل	تقاضای عمل
--------------------	-------	-----	-------	-----	----------	--------------	---------------

۴-۲-۴. گفت‌وگو و کشمکش نمایشی

کشمکش در گفت‌وگوی مناظره دارای ویژگی‌هایی است که برخی از آن‌ها در گونه نمایشنامه وجود دارد؛ اما با کشمکش نمایشی به‌طور کامل هم‌پوشانی ندارد؛ زیرا نمایشنامه ساختار روایی و داستانی دارد و کشمکش نمایشی در ساختار روایی آن معنا پیدا می‌کند و شکل می‌گیرد؛ ولی در گفت‌وگو فقط از یک نوع کنش گفت‌وگویی استفاده می‌شود. از این‌رو، کشمکش در گفت‌وگو با کشمکش داستانی متفاوت است. در کشمکش داستانی، وقایع نمایش با ایجاد موانع و گره و گره‌گشایی پیش می‌روند و این موانع و گره‌ها ساختار نمایشی را می‌سازند تا اینکه یک‌به‌یک گشوده می‌شوند و به گره‌گشایی نهایی می‌رسند؛ اما در کشمکش گفت‌وگو فقط دو شخصیت و عقیده وجود دارد که برای اثبات آن به جدال می‌پردازند. البته، این نوع کشمکش میان شخصیت‌ها ممکن است در نمایشنامه نیز وجود داشته باشد. در کتاب *نمایشنامه‌شناسی* ناظرزاده آمده است:

ستیزه یا ستیزه تماشاگانی یا ستیزه تماشایی نخستین ساخت‌مایه نمایشی ساز است و آن، رویارویی، کنش واکنش و کشمکشی است میان نیروها، اراده‌ها، خواست‌ها، آماج‌ها، و آرمان‌هایی که در نقشه داستانی، به‌واسطه کارپرداخت تماشاگانی نمودار گردیده است. ستیزه را برابر ستیزی در برابر شخصیت چالشگر نمایشنامه نیز انگاشت (۱۳۸۵: ۱۰۲).

در این نقل‌قول، کشمکش نمایشی در بستر نقشه داستانی تعریف شده است. حال فارغ از این بستر، آنچه از کشمکش دریافت می‌شود، شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و

رویاری است. این سه عامل را در قالب گفت‌وگو می‌توان ردیابی است و با فرض تعریف‌شده در بخش اول این مقاله کاربرد دارد. در این وجه از کشمکش می‌توان در گونه‌ی مناظره، نیروهای برابر انسانی را در مقابل یکدیگر بررسی کرد که نه فقط در داستان با کنش عملی، بلکه فقط در یک موضع ایدئولوژیک یا اندیشه به جدال گفت‌وگویی می‌پردازند. ویژگی‌های کشمکش در گفت‌وگو را می‌توان با دو عنصر تضاد و انگیزه تعریف کرد. مهم‌ترین ویژگی‌های آن تضاد است؛ یعنی دو شخصیت فقط زمانی که در موضوع و مسئله‌ای دچار تفاوت اندیشه و باور باشند، این نوع تقابل شکل می‌گیرد. دیگری انگیزه است؛ برای ایجاد کشمکش گفت‌وگویی، دو طرف باید انگیزه‌های لازم را برای اثبات نظر و عقیده داشته باشند تا خود را درگیر این مشاجره کنند. وجود این انگیزه هم به موقعیت و هم به شخصیت مربوط می‌شود. مخالفت با هر چیزی به بستر و زمینه نیاز دارد که بخشی از انگیزه را می‌سازد. در شکل‌گیری کشمکش گفت‌وگویی، دو عنصر حمله و دفاع ساختار اصلی را می‌سازند که در بین دو تعریف جابه‌جا می‌شوند. حمله بخشی از گفت‌وگوی شخصیت است که او در آن برای نظر و خواسته خود دلیل می‌آورد و قصد به کرسی نشاندن آن‌ها را دارد. اما دفاع تمام تلاش شخصیت برای رد دیدگاه‌های سرکوبگرانه و تحقیرکننده و یا دیدگاه‌های متفاوت و علیه نظر او در طرف مقابل است (مکی، ۱۳۷۱: ۱۴۱).

آخرین هدف عنصر کشمکش، گفت‌وگویی است که فقط به کرسی نشاندن حرف خود در هر شخصیت و تعیین برنده و بازنده کشمکش است که با توانایی در لفاظی، توانایی در استفاده از بیان و زبان، و قدرت تفکر و استدلال رابطه مستقیم دارد. مسیر این‌گونه کشمکش، خطی نیست؛ بلکه در هر لحظه در جهت نفع طرف مقابل به چرخش درمی‌آید. شاید در لحظه‌ای به‌ظاهر پایان درگیری و برد یک طرف به‌دست آید؛ اما با طرح ایده‌ای جدید و یا ترفندی، جهت مکالمه تغییر کند. در این موارد، شرایط تعلیق فراهم می‌شود که خود، نوعی کنش ایجادکننده انتظار است که بر تأثیر کشمکش در گفت‌وگو و مخاطب می‌افزاید؛ زیرا سبب ایجاد انتظار در نبردی که پایانش معلوم نیست می‌شود و مخاطب را برای دانستن نتیجه همراه می‌کند (همان، ۱۴۱).

بر اساس این، انواع کشمکش گفت‌وگویی را می‌توان این‌گونه تقسیم‌بندی کرد:

۱. کشمکش بر اساس ایدئولوژی که دو شخصیت اندیشه یا تفکری را به نقد می‌کشند.
۲. کشمکش هویتی که دو طرف هویت یکدیگر را از پایه و اساس نقد می‌کنند و به تخریب یکدیگر می‌پردازند.
۳. کشمکش استدلالی که دو طرف بر اساس ویژگی‌های خود مانند شعور، علم و باور، برای موضوع ثابتی استدلال‌های متفاوتی می‌آورند.

۴-۲-۵. زمان و مکان در گفت‌وگو

ادراک ما از فضا در نمایشنامه - که می‌توان آن را به فضای نمایشی، واقعی و احتمالی تقسیم کرد - از چند شیوه ایجاد می‌شود. نخستین راه برای معرفی مکان، توضیحات صحنه‌ای در نمایشنامه است و راه دیگر، در گفت‌ووشنود شکل می‌گیرد. در گفت‌ووشنود، مکان به دو شکل صریح یا ضمنی معرفی می‌شود. در شکل صریح، شخصیت‌ها در مورد مکانی که در آن قرار دارند توصیف‌هایی ارائه می‌دهند که می‌تواند بصری و عینی یا انتزاعی و احساسی باشد. در حالت بصری، توصیف‌هایی از محیط و فضا بازگو می‌شود. برای نمونه، در نمایش‌های بدون دکور و بی‌چیز، برای تصویرسازی در ذهن مخاطب از این شیوه استفاده می‌شود. در حالت احساسی، فضای حاکم بر محیط تشریح می‌شود. بر اساس این، شیوه کنش و گفت‌وگوی شخصیت‌ها ایجادکننده فضای حاکم بر اثر می‌شود؛ برای مثال سخن گفتن درباره خفقان زندان، فضای اسارت را ایجاد می‌کند.

در شکل ضمنی معرفی مکان، از روی نشانه‌ها، تحلیل از مکان به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه صورت می‌گیرد که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم: نام اثر و نام شخصیت‌ها که ممکن است به موقعیت مکانی و یا زمانی اشاره داشته باشد. نوع گویش و لهجه شخصیت‌ها می‌تواند مخاطب را به فضای محلی خاصی مثلاً فضای روستایی و یا فضای محله‌ها یا شهرهایی با گویش خاص ببرد و به‌نوعی سبب ارتباط شخصیت‌ها با فضا شود. شیوه دیگر ردیابی فضا در گفت‌وگو، اشاره‌های شخصیت‌ها به حرکات خود و یا دیگران در روی صحنه است که می‌تواند در ارتباط با ابزار، حرفه خاص و یا شرایط ویژه‌ای باشد. نوع دیگری از تصویرسازی، ساختن فضای خیالی و رؤیایی

است. در برخی گفت‌وگوهای نمایش، شخصیت‌ها آنچه را که در سر می‌پروراند بیان کرده، به شکل‌گیری فضای نمایشی کمک می‌کنند (پرونر، ۱۳۸۵: ۹۸). زبان شخصیت‌ها با ویژگی چندصدایی در ایجاد حال‌وهوای فضا و مکان و زمان گفت‌وگو مؤثر واقع می‌شود و حسی از مکان مورد نظر را در مخاطب خود تداعی می‌کند.

در نمایش، زمان نیز دارای دو وجه است: زمانی که به نمایش و اجرا اختصاص دارد و زمانی که با تخیل مخاطب شکل می‌گیرد. زمان اجرا را می‌توان زمان حقیقی نامید که با مدت زمان گفت‌وگو در مناظره و دیالوگ‌گویی در اجرا برابر است. زمان تخیلی، معمولاً پیش از اجراست و به زمانی اشاره دارد که به‌واسطه توصیف‌های شخصیت‌ها از وقایع گذشته و آینده، در واقع فراتر از زمان حال در مکالمه در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. عامل زمان در ارتباط با هنرهای نمایشی چهار جنبه مختلف به خود می‌گیرد: «زمان فیزیکی، زمان ترتیبی، زمان نمایشی، زمان روانی.» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۵۶-۱۵۸).

به غیر از زمان نمایشی که در گفت‌وگو دیده نمی‌شود، دیگر زمان‌ها به شکل‌های گوناگونی در گفت‌وگو آشکار می‌شود. نخست به شکل مدت‌زمانی که صرف مواجهه با گفت‌وگو می‌شود و دیگر، در اشارات صحنه‌ای؛ مانند وجود شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای، وجود ادبیات و زبان دوره‌ای خاص، توصیف‌های کلامی از لباس یا صحنه‌ای با نشانه‌هایی از زمان‌های گوناگون، اشاره به طبیعت و فصل‌های سال. شخصیت ممکن است به گذشت زمان در طول گفت‌وگو یا به واقعه‌ای در زمان گذشته اشاره کند. شیوه دیگر نشان دادن زمان در نمایشنامه، تقسیم‌بندی‌هایی مانند پرده و صحنه است که گذر زمان را نشان می‌دهد. در مناظره‌ها نیز معادل چنین تقسیم‌بندی‌هایی دیده می‌شود. در برخی مکالمه‌ها که احساسات مخاطب درگیر می‌شود، مبحث زمان روانی نیز مطرح می‌شود که به‌واسطه تأثیری که از ضرباهنگ کلام و مسائل مطرح‌شده در مخاطب ایجاد می‌کند، زمان را طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از زمان حقیقی درک می‌کند.

در گفت‌وگو زمان را در شکل دیگری نیز می‌توان مشاهده کرد و آن، زمانی است که در ارتباط با شخصیت‌ها شکل می‌گیرد؛ برای نمونه، شکل ظاهری آن‌ها مانند سن

افراد، روابط خانوادگی، مادر و پدر و فرزندان، و دوره‌های زندگی آن‌ها و همچنین در شکل استعاری زمان در ارتباط با شخصیت‌ها به صورت آینده افراد، رؤیاهایی که در زمان شکل گرفته یا نابود شده است، زندگی شخصیت‌ها با آن رؤیاهای، زمان حال زودگذر و فناپذیر، یادآوری گذشته و یادآوری‌هایی که سازنده شخصیت است، همچنین بیان استعاره‌گونه از طبیعت و فصل‌ها که گذر عمر شخصیت را دربرگیرد (پرونر، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

جدول ۷: زمان و مکان در گفت‌وگو

انواع	شیوه	مکان	زمان
صریح	توضیح صحنه		
	درون گفت‌وگو		
ضمنی	نام اثر، نام شخصیت		
	چندصدایی شخصیت‌ها		
	رؤیاهای شخصیت		
	حرکت‌ها و کنش		
روانی	فضا و اتمسفر		

(تمام جدول‌های این بخش به‌عنوان الگویی جهت کاربرد در مطالعات موردی ارائه شده؛ به همین دلیل در جدول زمان و مکان این دو ستون خالی در نظر گرفته شده است.)

۵. نتیجه‌گیری

مناظره با قدمتی طولانی در فرهنگ ایران و جهان، گونه‌ای ادبی است که در خدمت تبادل اندیشه و عقیده بوده و با استفاده از تمام امکانات ادبی موجود در خود، در جهت ایجاد ارتباط با مخاطب به‌کار گرفته شده است. در مقابل، نمایشنامه نیز با ساحتی اجرایی نگاشته شده و در مسیر شکل‌گیری و تحولات، به این ارتباط دست یافته است.

شیوه‌های ارتباطی این دو گونه با مخاطب، شباهت‌هایی دارد که بارزترین آن‌ها، زبان حال و محاوره در آن‌هاست. در نگاهی تطبیقی می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱. چند عنصر بنیادین نمایش مانند داستان، پیرنگ و کنش نمایشی در مناظره وجود ندارد یا به‌طور بسیار خطی و غیرنمایشی دیده می‌شود. ضمن آنکه الگوهای پیرنگ نمایشی کلاسیک در آن مشاهده نمی‌شود. از آنجا که داستان و روایت از پایه‌ای‌ترین عناصر نمایشنامه به شکل کلاسیک آن است، عمل و کنش شخصیت در نمایشنامه پیش‌برنده آن پیرنگ هستند؛ در نتیجه در این جمع‌بندی، مناظره فاقد شرایط نمایشنامه‌بودن است. در عین حال، وجود کنش نمایشی و نیز عمل در وجهه نمایشی آن به شکل عمل گفت‌وگو و بسط دو عقیده متفاوت از سوی دو شخصیت با روندی پر از فراز و فرود در مناظره و نتیجه پایانی آن، سبب ایجاد ویژگی‌هایی در مناظره‌ها می‌شود که در جایگاه خود اعتبار و قابلیت قرائت‌پذیری نمایشی را برای آن‌ها فراهم می‌کند. بدیهی است این ویژگی در مناظره‌ها، متفاوت خواهد بود.

۲. گفت‌وگو در مناظره و دیالوگ در نمایشنامه دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است و شباهت‌ها مبنای خوانش‌پذیری نمایشی آن‌ها قرار می‌گیرد.

۳. گفت‌وگو در مناظره در پنج ساحت قابل خوانش نمایشی است: لحن و زبان در گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی در راستای گفت‌وگو، کشمکش در گفت‌وگو، کنش گفت‌وگو و زمان و مکان در گفت‌وگو.

پی‌نوشت‌ها

1. performance

2. pantomime

۳. برخی از مناظره‌های منثور ذکرشده در جدول توسط افراد گوناگونی با یک عنوان واحد در دوره‌های مختلف نوشته شده است. برای مثال، *مناظره شب و روز* را منیر لاهوری و *خواجه عبدالله انصاری*، *مناظره آتش و خاک* را جلال‌الدین عتیقی، *مناظره شمشیر و قلم* را شرف‌الدین و صاف و جلال‌الدین خوافی، *مناظره شطرنج و نرد* را حسام صراف خوارزمی، *مناظره حلم و دولت* را نویسنده‌ای ناشناس، *مناظره عقل و عشق* را *خواجه عبدالله انصاری*، *مناظره شیخ و شوخ* را نویسنده‌ای ناشناس و *مناظره رفیق و وزیر* و *شیخ و وزیر* را *میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله* نوشته است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۵۲، ۱۶۶، ۴۴۴، ۴۷۰، ۴۸۷، ۴۸۶، ۵۳۰، ۵۲۵، ۵۳۳ و ۶۴۸).

4. mythos
5. action
6. Orley Holta
7. Ethe
8. dialogue
9. monologue
10. dialogism
11. Michael Bakhtin
12. polyvocal
13. multivocality
14. protagonist
15. antagonist
16. physical
17. psychological
18. sociological
19. ethical
20. ideological
21. speech act

منابع

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۶). *تمثیلات* (شش نمایشنامه و یک داستان). چ ۳. تهران: خوارزمی.
- آژند، یعقوب (۱۳۷۳). *نمایشنامه‌نویسی در ایران*. تهران: نشر نی.
- امجد، حمید (۱۳۷۸). *تئاتر قرن سیزدهم*. تهران: نیلا.
- بال، دیوید (۱۳۷۸). *شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان*. ترجمه محمود کریمی حکاک. چ ۲. تهران: لوح سیمین.
- براکت، اسکار (۱۳۸۰). *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور. تهران: مروارید.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). *نمایش در ایران*. چ ۲. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پرونر، میشل (۱۳۸۵). *تحلیل متون نمایشی*. ترجمه شهناز شاهین. تهران: قطره.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵). *زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی*. تهران: هرمس.
- جنتی عطائی، ابوالقاسم (۱۳۳۴). *بنیاد نمایش در ایران*. چ ۲. تهران: صفی‌علیشاه.
- خدایار، ابراهیم (۱۳۸۵). «نقد ساختاری مناظره فطرت بخارایی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۲. ش ۵. صص ۷۳-۱۰۷.

- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷). *ارسطو و فنّ شعر*. تهران: امیرکبیر.
- شکوری بخارایی، محمدجان (۱۳۸۲). *جستارها: دربارهٔ زبان و ادب و فرهنگ تاجیکستان*. به کوشش دکتر مسعود میرشاهی. تهران: اساطیر.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۰). *آنا تومی ساختار درام*. تهران: کتاب نیستان.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.
- گرگ، نوئل (۱۳۸۸). *راهنمای عملی نمایشنامه‌نویسی*. ترجمه علی‌اکبر علیزاد. تهران: بیدگل.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی‌خرد.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- مکی، ابراهیم (۱۳۷۱). *شناخت عوامل نمایش*. چ ۲. تهران: سروش.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵). *ادبیات نمایشی در ایران*. ج ۱: نخستین کوشش‌ها تا دوره قاجار. چ ۲. تهران: توس.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. چ ۲. تهران: سمت.
- هولتن، اورلی (۱۳۸۴). *مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت*. ترجمه محبوبه مهاجر. چ ۳. تهران: سروش.
- Ходизода, Р. (2004). "Фитрат". дар *Энциклопедияи Адабиёт ва Санъати Тоҷик*, Сармуҳаррир А. Қ. Қурвонов, Ҷилди 3-ӯм, Душанбе: Сарредакцияи Илмии Энциклопедияи Миллии Тоҷик, С. 288.
- Қосимов, Б. (1994). *Маслақдошлар: Бибӯдий, Ажзӣи, Фитрат*. Тошкент: Шарқ.