



شماره بیست و چهارم

تابستان ۱۳۹۲

صفحات ۸۲-۵۷

جنبه‌های نمایشی مناظره فطرت بخارایی

دکتر ابراهیم خدایار *

دانشیار 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

فطرت بخارایی از سران جنبش بیداری در آسیای مرکزی است که در بنیادگذاری نثر نوآیین فارسی تاجیکی نقش مهمی ایفا کرده‌است. وی اثری به نام *مناظره* تألیف کرده‌است که به لحاظ ساختار گفتگومحور، نخستین گام در نمایشنامه‌نویسی فارسی این منطقه به‌شمار می‌رود. نگارندگان، این اثر را با استفاده از الگوی «قابلیت‌های نمایشی گونه ادبی مناظره منشور با رویکرد گفتگومحور» تحلیل کرده‌اند. گفتگو به‌عنوان وجه مشترک این دو گونه ادبی، پایه و اساس مقایسه قرار گرفته و در پنج ساحت «لحن و زبان نمایشی، شخصیت‌پردازی در گفتگو، کنش نمایشی گفتگومحور، کشمکش، زمان و مکان» تحلیل شده‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ساختار نگارش گفتگویی *مناظره* به ساختار نمایشنامه بسیار نزدیک است و تمام مناظره‌های منشور فارسی با این الگو قابلیت تحلیل دارند.

واژگان کلیدی: نقد ادبی، جنبه‌های نمایشی *مناظره*، ادبیات نوین تاجیک، فطرت بخارایی

*hesam_kh1@modares.ac.ir

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۴/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۶/۱۲

۱- مقدمه

هرچند پیشینهٔ مناظرهٔ منظوم در ادبیات ایران به دورهٔ پیش از اسلام و به زبان پارسی/پهلوی اشکانی می‌رسد (تفضلی، ۱۳۷۸: ۲۵۹-۲۵۶)، تاریخ نگارش مناظره‌های منشور در ادبیات فارسی با قرن ششم پیوند می‌خورد. گویا نخستین مناظره‌های منشور غیرمستقل، مناظره‌های مندرج در بحر/فواید (از نویسنده‌ای نامعلوم در نیمهٔ دوم قرن ششم) و مقامات حمیدی (قرن ششم) است. اما اولین مناظرهٔ منشور مستقل، مناظرهٔ گل و مل، به قلم ابوسعید ترمذی است که در دورهٔ سلجوقی و به سال ۵۸۵ ق نگاشته شده‌است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۴۶۳-۴۵۹).

میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۷۸-۱۸۱۲م/ ۱۲۹۵-۱۲۲۸ق)، پیشرو فن مناظره‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی پیش از عصر مشروطه در خطهٔ آسیا در قرن نوزدهم میلادی/ سیزدهم قمری است (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۳۱/۱) و پژوهشگران ادبیات داستانی و نمایشی در ایران نقش وی را در بنیادگذاری و گسترش فن نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی در ایران منحصر به فرد می‌دانند (اسماعیل‌پور و سپانلو، ۱۳۸۱: ۷۶ و بالای، ۱۳۸۶: ۲۰). توسعهٔ فرهنگ نمایشنامه‌نویسی در ایران تا حد زیادی متأثر از عملکرد جسورانهٔ میرزا فتحعلی آخوندزاده و الگوهای اقتباسی وی از درام غرب بوده‌است. در اغلب آثار او، قواعد سنتی تئاتر غرب، از جمله استفادهٔ مکرر از وحدت‌های سه‌گانه، تک‌گویی و یا شخصیت‌پردازی کلاسیک به طرز چشمگیری در تطابق با آراء ارسطو به کار گرفته شده‌اند (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۲۶-۲۵).

استفاده از نوع ادبی^(۱) مناظره در عصر مشروطه در ایران و بعدتر در آسیای مرکزی، با هدف بیان دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی، اخلاقی و انتقادی از سوی اهالی سیاست و فعالان امور اجتماعی رونقی دوباره یافت (خدایار، ۱۳۸۸: ۷۸-۷۷). با این حال پژوهشگران ایرانی به این مناظره‌ها بیشتر به شکل رساله‌های سیاسی توجه کرده‌اند و این آثار کم‌تر از منظر ادبی و هنری تحلیل شده‌اند.

هرچند نمایشنامه‌نویسی جدید از طریق ترجمه در ایران رایج شده‌است، شیوهٔ گفتگو نویسی با پیشینه‌ای هزاران ساله در دل ادب فارسی مسیری نزدیک به نمایشنامه را پیموده و در عصر مشروطه خود را در نوع ادبی مناظره تا آخرین حد ممکن به

نمایشنامه‌نویسی نزدیک کرده‌است؛ امری که باعث شده برخی از پژوهشگران به جنبه‌های نمایشی مناظره، که حتی با اجرای احتمالی نیز همراه بوده و در سنت فرهنگی غرب و شرق رواج داشته‌است، اذعان کنند:

مناظره‌ها در اصل جنبه نمایشی داشته‌اند و چه بسا پاره‌ای از آنها توسط بازیگرانی که نقش شخصیت‌های زبان حالی را ایفا می‌کردند، اجرا می‌شده‌است. همین خاصیت بود که در قرون وسطی و سپس در عصر رنسانس موجب شد تا نمایشنامه‌هایی تصنیف شود که جنبه مناظره داشتند و شخصیت‌های زبان حالی در آنها با یکدیگر نزاع می‌کردند (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۷۰).

هدف اصلی این پژوهش اثبات وجود قابلیت‌های نمایشی در مناظره اثر فطرت بخارایی^(۳) است؛ برای تحلیل این اثر از الگوی گفتگومحور استفاده شده که براساس قابلیت‌های نمایشی «مناظره» و «گفتگو» طراحی شده‌است. این الگو نخستین بار در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با نام «بررسی جنبه‌های نمایشی مناظره‌های منشور عصر مشروطه در ادبیات فارسی» (الهامیان، ۱۳۹۰) در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شد و بخش نظری آن در مقاله‌ای با عنوان «قابلیت‌های نمایشی مناظره‌های منشور با رویکرد گفتگومحور» در فصلنامه نقد/دبی معرفی شد (خدایار و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۶-۷). درباره ارتباط ساختاری مناظره با نمایشنامه و پیشینه این موضوع در ادب فارسی در مقاله یادشده نکات مهمی دیده می‌شود. همچنین نخستین بار ابراهیم خدایار در بخش «مناظره فطرت و ژانر نمایشنامه» از مقاله «نقد ساختاری مناظره فطرت بخارایی: مناظره؛ نخستین گام‌ها در رمان‌نویسی فارسی تاجیکی در ماوراءالنهر» (۱۳۸۸: ۸۳-۸۱) با اشاره به دو عنصر مشترک مناظره و نمایشنامه، یعنی شخصیت و گفتگو، به برخی از جنبه‌های نمایشی این اثر پرداخته‌است (همان: ۸۳-۸۲). بنابراین مقاله حاضر نخستین اثر تحلیلی مناظره فطرت با رویکرد گفتگومحور به شمار می‌رود.

۲- نقش دیالوگ / گفتگو در مناظره و نمایشنامه

ارسطو درام را بازنمودی از عمل تلقی می‌کند که می‌تواند مقدمه تعامل میان اشخاص ماجرا، بسط و گسترش رخدادها و حتی شکل‌گیری پیرنگ داستانی باشد؛ یکی از عناصر اولیه این روند، دیالوگ/گفتگو است (هالیول^۱، ۱۹۸۷: ۳۷). بررسی سیر تحول مناظره در

ادبیات ملل جهان نشان می‌دهد این نوع ادبی از بدو پیدایش، به دلیل استفاده ویژه از دو عنصر مهم نمایشنامه، یعنی «شخصیت» و «گفتگو» (نک. اسماعیل‌پور و سپانلو، ۱۳۸۱: ۷۲)، پیوندی تنگاتنگ با نمایشنامه و اجرا بر روی صحنه داشته‌است: «مناظره‌ها در اصل جنبه نمایشی داشتند و چه بسا پاره‌ای از آنها توسط بازیگرانی که نقش شخصیت‌های زبان حالی را ایفا می‌کردند، اجرا می‌شده‌است» (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۷۰). مارتین اسلین در کتاب *دنیای درام*^۱ می‌نویسد: از جمله «عناصر بنیادی درام می‌توان به شدت فزایندهٔ رخداده‌ها و احساسات» اشاره کرد (اسلین، ۱۳۸۷: ۱۹). آنچه همهٔ درام‌ها به‌طور مشترک واجد آن هستند، تبعیت از نوعی کنش تقلیدی است که گاه در قالب دیالوگ/گفتگو به پیشرفت ماجرا کمک می‌کند. گفتگو عنصر برجسته‌ای از درام محسوب می‌شود که با نقد و ارزیابی آن می‌توان به جلوه‌هایی از بافت تاریخی-سیاسی و نیز مناسبات اجتماعی اشخاص در هر دوره پی‌برد (شپرد و والیس،^۲ ۲۰۰۴: ۷۶).

گرچه نقش مناظره در تکوین نمایشنامه‌نویسی فارسی به‌طور کامل و مستقل بررسی نشده‌است، اشاره به نقش این نوع ادبی در شکل‌گیری آن، در تمام این آثار مرتبط دیده می‌شود. در ادبیات نمایشی در ایران می‌توان به نقش آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۷۸-۱۲۷۸م/۱۲۹۵-۱۲۲۸ق)، عبدالرحیم طالبوف تبریزی (۱۳۳۸-۱۲۵۰ق) و زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۳۲۸-۱۲۵۵ق) به لحاظ سبک نگارش نمایشنامه‌ای آثارشان و نیز به سبک میرزا ملک‌خان (۱۲۴۹-۱۳۲۶ق) در رواج «تئاتر نویسی» یا «گفتگوی نمایشی» در روزنامهٔ قانون اشاره کرد (نک. ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱/۴۳-۳۴، ۱۱۴-۱۱۵، ۱۲۴-۱۳۲ و اسماعیل‌پور و سپانلو، ۱۳۸۱: ۷۶). نیز آثار سیاسی و اجتماعی میرزا ملک‌خان ناظم‌الدوله، که اغلب در نوع مناظره نوشته شده‌اند، به‌عنوان «نخستین تلاش‌ها برای نوشتن آثاری نمایش گونه» تلقی شده‌است (نک. اسماعیل‌پور و سپانلو، ۱۳۸۱: ۷۶ و آژند، ۱۳۷۳: ۲۹-۲۸). از طرف دیگر، تمام رمان‌هایی که بر بنیاد گفتگو بنا نهاده شده‌اند و در آنها مناظرهٔ بین دو طرف نقش اساسی دارد، بسته به قدرت مؤلف در استفاده از گفتگو و نمایش ویژگی شخصیت‌های آن، از عناصر صحنه‌ای نیز کم‌وبیش سوده برده و در خلق فضاهای نمایش، که در نمایشنامه‌ها بیشتر کاربرد دارد، موفق بوده‌اند (نک. بالایی، ۱۳۸۶: ۲۹۱).

1. *The Field of Dram*
2. *Shepherd and Wallis*

۳- نقش فطرت بخارایی در شکل‌گیری نمایشنامه‌نویسی فارسی در آسیای مرکزی

نمایشنامه‌نویسی به زبان ازبکی در آسیای مرکزی به دهه نخست قرن بیستم بازمی‌گردد. محمود خواجه بهبودی سمرقندی (مقتول: ۱۹۱۹م)، نمایشنامه «پدرکش» را در سال ۱۹۱۱/۱۹۱۲م نوشت و نام خود را به‌عنوان یکی از نخستین نمایشنامه‌نویسان ازبکی به ثبت رساند (قاسم‌اف، ۱: ۱۹۹۴؛ ۱۵: رضایف، ۲: ۱۹۹۷؛ ۵۳-۵۲ و جوهریف، ۳: ۲۰۰۰؛ ۹). اما این نوع ادبی در ادبیات فارسی تاجیکی در سال‌های بعد از انقلاب بلشویکی پا گرفت. نخستین نمایشنامه‌نویس تاجیک کسی نیست جز فطرت بخارایی. وی فعالیت نمایشنامه‌نویسی خود را در سال ۱۹۱۶م به زبان ازبکی شروع کرد و طی دوران زندگی خود چندین نمایشنامه به این زبان نوشت (قاسم‌اف، ۱: ۱۹۹۴؛ ۱۲). اما نخستین نمایشنامه فارسی تاجیکی وی - که نخستین نمایشنامه تاجیکی نیز هست - با نام «شورش واسع» در سال ۱۹۲۷م در ازبکستان تألیف شد (شکوری بخارایی، ۱۳۸۲: ۱۲۱ و هادی‌زاده، ۴: ۲۰۰۴: ۲۸۸/۳). با این حال عموم محققان ازبک، به‌درستی استعداد نمایشنامه‌نویسی فطرت را به زمان تألیف آثار فارسی وی، به‌ویژه مناظره مربوط می‌دانند (قاسم‌اف، ۱: ۱۹۹۴؛ ۷۵؛ رضایف، ۱: ۱۹۹۷؛ ۸۸ و جوهریف، ۳: ۲۰۰۰، ۱۱). حتی یکی از پژوهشگران ازبک به نام م. رحمانف مدعی شده بود مناظره فطرت یک اثر نمایشنامه‌ای است که بعدها این نظر خود را اصلاح کرد (رضایف، ۱: ۱۹۹۷، ۱۱۶).

فطرت با نوشته‌های فارسی خود به قول صدرالدین عینی (۱۹۵۴-۱۸۷۸م)، «رنگ نو» به ادبیات فارسی تاجیکی این منطقه داد:

هرچند از ۱۹۰۵ سر شده، در جراید خارجه، مقالات فارسی از طرف تاجیکان به قلم آمد، چنان که [در اصل چنانچه] میرخان پارسا زاده به حبل‌المتین می‌نوشت... رنگ ادبیات نو گرفتن زبان تاجیکی در نثر، از عبدالرئوف فطرت آغاز می‌یابد (عینی، ۱۹۲۶: ۵۳۱).

در بین آثار فارسی فطرت، کتاب *مناظره مدرس بخارایی با یک نفر فرنگی در هندوستان درباره مکاتب جدیده*، معروف به *مناظره*، نقش بی‌بدیلی در تاریخ نمایشنامه‌نویسی فارسی در آسیای مرکزی دارد. مناظره نخستین اثر فارسی فطرت به

1. Қосимов
2. Ризаев
3. Жўраев
4. Ҳодизаде

شمار می‌رود که در سال ۱۳۲۷ ق/ ۱۹۱۰ م به شکل رمان^(۳) و در قالب مناظره‌ای تخیلی میان یکی از اهالی فرنگ با مدرس بخارایی به چاپ رسیده‌است. این کتاب اندک‌حجم، که در ۶۸ صفحه در انتشارات حکمت استانبول منتشر شده، کاملاً به شکل گفتگو تنظیم شده‌است و مؤلف آن از طریق جدال بین دو قهرمان، مدرس و فرنگی، به بررسی ارزش‌ها و دیدگاه‌های قدیم و جدید، و سنتی و نوین در مسائل مختلف جامعه خود پرداخته‌است. طرح داستان، جز مقدمه کوتاه (ص ۱) و خاتمه (۶۸-۶۵)، تماماً در قالب گفتگو و پرسش و پاسخ بین فرنگی و مدرس تنظیم شده‌است (۶۴-۲) که سهم فرنگی ۱۵۷ و سهم مدرس ۱۵۵ بار از این گفتگوهاست. این جدال، سرانجام به پیروزی فرنگی (تجدد) بر مدرس (سنت) پایان می‌یابد (خدایار، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۱ و ۱۳۸۸: ۸۱-۸۰).

انتخاب نوع مناظره برای بیان دیدگاه‌های انتقادی، نشان از شناخت فطرت از تأثیر گفتگو بر انسان است. آنچه این شیوه بیانی را دارای قابلیت تأثیرگذاری می‌کند، و شاید بتوان آن را با مفهوم همذات‌پنداری^۱ از منظر ارسطو مقایسه کرد، موضوعی است که مخاطب را فارغ از احساس حضور مؤلف، در شرایط انتخاب قرار می‌دهد تا خود در میان گفتگوها به نتیجه نهایی برسد؛ رسیدن به تعاملی گفتگویی در عرصه فرهنگی، سیاسی و البته ادبی و هنری، که زمینه‌ساز جنبش بیداری در منطقه شد و بسیاری از مخاطبان کتاب راه خود را آزادانه از بین دو راهی که نویسنده در خلال کتاب نمایانده بود، انتخاب کردند. از این منظر گفتگو در آثار فطرت تنها یک شیوه ادبی نبود، بلکه قابلیت بالقوه برای تحولی عظیم در خود نهان داشت که در ادامه با نمایشنامه‌های وی به تکامل رسید.

۴- دیالوگ نمایشی و گفتگو در مناظره

از آنجاکه اساس این پژوهش بر درک گفتگوست، برای تحلیل این اثر ناگزیر نیاز به توضیح بیشتری در این زمینه هستیم. در این تحلیل، در نمایشنامه به‌جای واژه گفتگو از دیالوگ و در مناظره از واژه گفتگو استفاده شده‌است. کارکردهای دیالوگ در نمایشنامه و مقایسه آن با کارکرد گفتگو در مناظره در مقاله‌ای با نام «قابلیت‌های نمایشی مناظره‌های منثور با رویکرد گفتگومحور» به‌طور کامل توسط نگارندگان ارائه شده‌است

(خدایار و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۲)؛ اما در اینجا به منظور درک نظری این مقایسه، کاربرد دیالوگ را در نمایشنامه از منظر ابراهیم مکی مرور می‌کنیم. مکی کاربرد دیالوگ را در نمایشنامه در هفت زمینه برشمرده‌است:

- ۱- داستان را پیش می‌برد و بسط می‌دهد؛ ۲- خصوصیات شخصیت‌های نمایشی را برملا می‌سازد؛ 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 می‌نماید؛ ۷- فضا سازی می‌نماید (۱۳۷۱: ۱۲۸).

۵- خلاصه داستان

یکی از مدرسان بخارا در سفر حج از هندوستان عبور و در مدت اقامت در این کشور با یکی از اهالی فرنگ ملاقات می‌کند. در این دیدار مناظره‌ای انتقادی بین این دو دربارهٔ اوضاع علمی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بخارا، عمدتاً حول محور تقابل جدید و قدیم از مسیر مقایسهٔ نظام آموزشی مدارس و مکاتب بخارا با مدارس جدید در فرنگ و کشورهای اسلامی از جمله شیوهٔ تعلیم و تربیت، مواد درسی، تحصیل زنان، شیوهٔ تدریس الفبا و لزوم انجام تغییراتی در آن، لزوم اخذ علوم جدید و تدریس آنها به طلبه‌ها درمی‌گیرد. بدون هیچ توضیحی دربارهٔ فضا و مکان، گفتگو بین دو طرف آغاز می‌شود. مدرس خود را اهل بخارا معرفی می‌کند که قصد سفر حج کرده‌است. فرنگی از چگونگی علم‌آموزی در بخارا جويا می‌شود که مدرس در پاسخ، مکتب و مکتب‌خانه را به او معرفی می‌کند. در ادامه فرنگی از مواد درسی و شیوهٔ تعلیم ملاحظه‌ها می‌پرسد و مدرس به حاشیه‌خوانی آنها اشاره می‌کند. فرنگی با پرسش از معنی حاشیه‌خوانی و کسب آگاهی دربارهٔ آن، این کار را بیهوده و مایهٔ اتلاف وقت طلبه‌ها می‌داند. پس از چند پرسش و پاسخ دربارهٔ تحصیل زنان و علت بی‌سوادی آنان، فرنگی چارهٔ کار را در تأسیس مدارس جدید «که در آن علوم تازهٔ کثیرالمنفعت سریع‌النتیجه» (۲۰) تدریس می‌شود، می‌داند؛ اما مدرس معتقد است که مکتب جدید فرزندان مردم را کافر می‌کند. بعد از یک جدال طولانی و ارائهٔ دلایل و شواهد از سوی فرنگی مبنی بر تأسیس این نوع مدارس در هند، مصر، استانبول و مسلمان ماندن آنها، مدرس از عقیدهٔ خود در این باره کوتاه می‌آید و

مجاب می‌شود. در پایان مناظره، مدرس از فرنگی به دلیل اینکه مشکلات کشورش را به‌خوبی درک و بر لزوم داشتن علوم و مدارس جدید آگاه کرده‌است، سپاس‌گزاری می‌کند.

۶- تحلیل جلوه‌های نمایشی گفتگومحور در مناظره فطرت بخارایی ۶-۱- لحن و زبان

زبان شخصیت‌ها بنابه اذعان مؤلف در مقدمه مناظره «به‌طور محاوره بخاراییان»^(۴) تنظیم شده‌است. از این منظر، زبان مدرس برای بخاراییان اوایل قرن بیستم کاملاً پذیرفتنی بود؛ اما اینکه یک نفر فرنگی ساکن هندوستان بتواند دقیقاً مثل بخارایی‌ها حرف بزند، و حتی بهتر از آنها به آیات قرآن و احادیث نبوی متمسک شود^(۵) و به تفسیر و تأویل آنها بپردازد و حتی برای اثبات عقاید خود از شعر حافظ و نظامی مثال بیاورد، قابل قبول نیست و مؤلف هم نتوانسته‌است در پیرنگ رمان برای این کار خود دلیل منطقی بیاورد (خدایار، ۱۳۸۸: ۹۲ و ۹۵).

با این حال زبان در مناظره، زبانی محاوره‌ای، روان و سلیس است و تا حدی چندصدایی، بدون آنکه نویسنده بخواهد از راهبرد چندآوایی^(۶) سود ببرد. مدرس بیشتر از واژه‌های عربی و دینی استفاده می‌کند، همین امر سبب شده‌است تا زبانش متناسب با حرفه و اعتقاداتش رنگ مذهبی به خود بگیرد. هرچند زبان فرنگی نیز به مدرس نزدیک است، کم‌وبیش در کلامش واژه‌های فرنگی معمول عصر (فرانسوی و روسی) نیز دیده می‌شود. برای مثال فرنگی وقتی به مناسبتی واژه «پروگرام»^(۷) را به کار می‌برد (۴۰)، مدرس با شگفتی از وی تقاضا می‌کند معنی واژه را برایش توضیح دهد. همه اینها نوعی تمایز به زبان مدرس و فرنگی بخشیده‌است. ادب عامیانه از طریق ضرب‌المثل‌ها، زبان‌زدها و اصطلاحات روزمره موجود در لهجه بخارایی‌ها در زبان هر دو شخصیت مناظره دیده می‌شود.

دو طرف مناظره به یکدیگر احترام می‌گذارند، اما گاهی الفاظی خارج از اصول حاکم بر مناظره نیز بر زبان می‌آورند که البته در کل متن رایج نیست. در جایی مدرس با عصبانیت خطاب به فرنگی فریاد می‌زند: «مردکه! گمان می‌کنم فارسی را نمی‌دانی» (۱۷) و فرنگی در جواب می‌گوید: «یا من فارسی را غلط می‌فهمم یا شما غلط می‌گویید» (همان) که نوعی اشاره به زبان مکالمه نیز دارد. در متن حدود سیزده بار کلمه «مردکه»

به حالت تحقیر از زبان مدرس (هشت بار) و فرنگی (پنج بار) شنیده می‌شود: «عجب مردکه ساده‌لوحی به نظر می‌آید» (۱۹).

اشاره به حالت بیان، که شیوه بیانی ویژه در نمایشنامه است و خارج از ساختار گفتگو در درون پرانتز قرار می‌گیرد، در مناظره به کار گرفته شده است: «مدرس: (مهلت نداده با کمال غضب) اوی، اوی، مردکه، دهن نگهدار» (۲۴). در این نوع بیان، چگونگی بیان جمله و درعین حال استفاده از آوای عامیانه، که کارکردی تحقیرآمیز دارد، دیده می‌شود. اشاره به آواها در ایجاد لحن مؤثر است، هم از این روست که توضیحات لحن در چند جای دیگر مناظره دیده می‌شود: «مدرس: (با کمال غضب)» (۲۰)؛ «مدرس: (با کمال وحشت)» (۳۳)؛ فرنگی: (با کمال حیرت)» (۳۲). این ویژگی‌ها را باید از عوامل ایجاد ساختار نگارش نمایشنامه‌ای در اثر دانست.

کلمات آمرانه و فرمان دادن در بیان فرنگی و مدرس شنیده می‌شود. جمله‌هایی مانند «آهسته باشید و سخن را از حد نگذرانید» (۱۳)، «خموش باشید» و «مغالطه نکنید» (۳۵) از زبان فرنگی؛ و «خموش باش» و «دهان نگهدار» (۲۰) از زبان مدرس از این دست است. این حالت، فضای تنشی فریاد و جدل را به مخاطب القا می‌کند. استفاده از آواها نیز در کلام فرنگی و مدرس دیده می‌شود که بخشی از زبان محاوره است؛ آوایی مانند «اوف» در زبان فرنگی (۲۲، ۴۳) و «قاه قاه» و «اوی اوی» در زبان مدرس (۲۶ و ۲۴) ساختار نگارش نمایشنامه‌ای را تقویت کرده است.

فرنگی از ترکیب برخی واژه‌ها با کلمه ثابت دیگر، بازی کلامی به راه می‌اندازد تا ضرب‌آهنگ کلام خود را افزایش دهد. آوردن پی‌درپی کلمات «درس‌فروشی، فتوی‌فروشی، شریعت‌فروشی» (۱۱) را می‌توان از این دست ترکیب‌ها دانست. فرنگی از شعر نیز مانند حربه‌ای برای ایجاد طنز و کنایه استفاده می‌کند. این نوع کاربرد در ایجاد اتمسفر مناظره مؤثر است و استفاده از ظرفیت‌های گوناگون زبان عامیانه را نشان می‌دهد: «هرچه در این پرده نشانت دهند/ چون نستانی به از آنت دهند» (۱۷). برخی از سخنان فرنگی نیز سجع و ترادف دارد و آهنگین است: «چشم‌های پرکین، ابروهای پرچین» (۱۸).

از میان اشکال گفتگو در این اثر، دیالوگ، منولوگ و سولیلوکی^(۸) در زبان مدرس دیده می‌شود. این تمهید مجزا از متن گفتگو و داخل پرانتز آورده شده‌است. در مناظره گاهی پرسش و پاسخ کوتاه وجود دارد که به تناوب تکرار می‌شود و ضرباهنگ کلام را افزایش می‌دهد. سؤالات پی‌درپی و کوتاه‌فرنگی که فقط برای اثبات عقاید خود و نه برای دریافت جواب از طرف مقابل است و به‌نوعی با هدف به زانو درآوردن حریف بر زبان جاری می‌شود، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. این شیوه، ضرباهنگ کاملاً مشهودی به کلام فرنگی، در مقایسه با مدرس، بخشیده‌است:

سال‌هاست دولت روس سمرقند را تصاحب نموده، ظلمی نیست که به مسلمین آنجا دریغ ندارد... چرا شاه زنده [پسرعموی پیامبر (ص) که در سمرقند مدفون است] که عم‌زاده پیغمبرند، روس‌ها را از آنجا دفع نمی‌کنند؟ آیا تکلیفشان نیست؟ بلی تکلیفشان نیست. به چه دلیل؟ به دلیلی که گفتم (۲۸-۲۹).

جدول ۱- لحن و زبان در مناظره

ژانر گفتاری	استفاده از کلمات خارجی در زبان فرنگی، کلمات عربی در زبان مدرس
چندصدایی	وجود نشانه‌های متعدد از زبان محاوره، مثل‌ها، نقل قول‌ها، اشعار، احادیث در زبان هر دو شخصیت متناسب با پایگاه اجتماعی آنان
چندآوایی	وجود ندارد.
فحاشی	استفاده از «کاف» تحقیر در زبان مدرس
تیپ‌سازی	مدرس در آغاز مناظره سنت‌گرا و مخالف هر نوع تغییر است، در پایان مناظره با حفظ اصول سنت به نوآوری و تجدد متمایل می‌شود؛ فرنگی متجدد، روشنفکر و طرفدار تغییر و پیشرفت است.
لحن بیان	لحن در کلام ایجاد شده‌است، توضیحات آوا و لحن بیان جملات نیز در اثر دیده می‌شود.

۶-۲- شخصیت‌پردازی گفتگومحور در مناظره

نام، اولین نشانه حضور شخصیت در ساختار هر اثر است که خود را به مخاطب معرفی می‌کند. گزینش نام‌ها در این اثر، نوعی (تیپیکال) است که در همان نگاه نخست

ویژگی‌های اجتماعی اشخاص را مانند حرفه، پیشه و تعلق به قشری خاص به مخاطب منتقل می‌کند. مدرس، معلم مدارس دینی بخاراست؛ بنابراین خود را معتقد به اصول مذهبی نشان می‌دهد. وی خود را سنت‌گرا و پایبند به اصول و قوانین سنتی معرفی می‌کند؛ البته سنت نه در معنی اصطلاحی و مثبت آن، بلکه با توجه به شواهد موجود در اثر، سنتی که خرافه آن را فرا گرفته‌است. نام فرنگی نیز تنها به موقعیت جغرافیایی او در مقابل موقعیت مدرس اشاره می‌کند و نماینده تیپ متجدد، روشنفکر و به اصطلاح مردمان این منطقه از «جدیدان» (۵۵) ابتدای قرن بیستم آسیای مرکزی است.

فرنگی با اطلاعاتی که از خود می‌دهد، موقعیتش را به لحاظ کلی در مقایسه با دیگر کشورها نشان می‌دهد: فردی برآمده از نظام فکری فرنگ (۵۴). نخستین بار که فرنگی از خود می‌گوید، فعل جمع به کار می‌برد: «هندوستان و مصر مدتی است به تصرف ماست، با آنکه ما دشمن شماییم در میان آنها بی‌علم پیدا نمی‌شود تا چه رسد به بی‌سواد» (۶). وی در اینجا خود را جزئی از مجموعه تعریف‌شده فرنگی‌ها معرفی می‌کند. همچنین در بُعد ایدئولوژیک خود را مخالف دین اسلام، اما در عمل مقیدتر از امثال بخاراییان به این دین می‌داند. خواننده در شخصیت فرنگی، همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، با یک نظام منسجم شخصیتی، که خود را منحصرأ به آن وابسته بداند، مواجه نیست، بلکه با شخصیتی که جزئی از یک کل مفروض است و بعضاً ضد و نقیض می‌نماید، مواجه می‌شود. برای مثال، گاهی از آیات قرآن و احادیث مثال می‌آورد، و در این کار آن قدر تبحر دارد که طرف مقابل را به همراهی با خود وادار می‌کند. وی برای توجیه عمل خود، توضیح می‌دهد که فرنگیان به دلیل دانستن ارزش این دین، به آن احترام گذاشته و آن را به کار می‌بندند.

معارفه در گفتگو فرصتی بسیار مناسب برای شناخت شخصیت‌هاست. نویسنده در این بخش بهترین شرایط را برای شناخت ابعاد بیرونی شخصیت‌ها، از زبان آنها برای مخاطب فراهم می‌کند. در این اثر مدرس خود را اهل علم با پیشه معلمی معرفی می‌کند. این معارفه به جایگاه اجتماعی و شغلی و بخشی از ایدئولوژی وی اشاره دارد. وی جایی در توضیح پیشه‌اش می‌گوید: «من مدرسم، شب‌ها درس می‌دیدم، روزها درس می‌گفتم» (۴). مدرس هیچ شناختی از برخی علوم مانند جغرافیا و سیاست که فرنگی از

آنها نام می‌برد، ندارد. اطلاعاتی که فرنگی در مورد خود ارائه می‌کند، اندک است، اما در معرفی بخارا به لحاظ ویژگی‌های جغرافیایی و تاریخی کامل‌تر و بهتر از مدرس عمل می‌کند. البته این موضوع را می‌توان بخشی از تناقضات موجود در شخصیت‌پردازی فرنگی از سوی نویسنده دانست.

فرنگی از ضمیر جمع «ما»، که نماد جمعی تیپیکال از فرنگیان استعمارگر است، به شیوه‌های گوناگونی برای معرفی خود و جایگاهش استفاده می‌کند: «نظر به این تحقیری که مسلمانان به شریعت خود می‌کنند، هر ذلتی که از ما می‌بینند، کم است» (۱۰). در اینجا فرنگی خود را عامل ذلت مسلمانان می‌نامد. فرنگی از تاریخ بخارا، جنگ‌ها، عهدنامه‌ها، روند کاهش جمعیت و بسیاری از جزئیات دیگر این شهر آگاهی دارد. اینکه چرا خواننده هرگز به منابع شناخت فرنگی از این آگاهی‌ها پی‌نمی‌برد، نشان‌دهنده ضعف طرح داستان است. گویی در این بخش مؤلف به‌جای فرنگی سخن گفته‌است.

بخش دیگری از شناخت شخصیت‌ها در گفتگو، محصول اطلاعاتی است که از رهگذر توصیف‌ها و خطاب‌های دو طرف مناظره از یکدیگر در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. چگونگی خطاب مدرس از سوی فرنگی می‌تواند تصویری از نوع برخورد دو طرف با یکدیگر باشد. برای مثال وقتی مدرس خطاب به فرنگی جمله «مردکه، عجب مرد ساده‌ای بودی» (۱۰) را به زبان می‌آورد، یا وقتی فرنگی در استدلال‌هایش از آیات قرآنی، احادیث نبوی و شعرهای فارسی سود می‌برد، از همین نوع اطلاعات است. مدرس در جایی فرنگی را این‌گونه خطاب می‌کند: «اگرچه تو کافری، من مسلمانم» (۲۰). این نوع خطاب نشانه‌ای روشن برای شناخت هویت اعتقادی دو طرف مناظره از زبان مدرس است. انگیزه شخصیت‌ها بخشی از هویت آنهاست. در این مناظره، به انگیزه واقعی فرنگی برای تمایل و علاقه شدید وی به اصلاحات در کشوری دیگر، آن‌هم مسلمان، اشاره‌ای نمی‌شود، ولی مدرس با توجه به اعتقادش نسبت به وطن، دین و شغل، مرتب در مقام پاسخ‌گویی است؛ بنابراین ریشه‌های رفتارش شفاف‌تر از فرنگی است.

جدول ۲- شخصیت‌پردازی در مناظره

نام شخصیت‌ها	مدرس	فرنگی
بعد فیزیکی	اشاره نمی‌شود.	اشاره نمی‌شود.
بعد اجتماعی	معلم علوم دینی در مدارس	اشاره نمی‌شود.
بعد روان‌شناسی	اشاره نمی‌شود.	اشاره نمی‌شود.
بعد اخلاقی و خانوادگی	پنهان کار، منفعت‌طلب	اصلاح‌طلب
بعد ایدئولوژیک و معنوی	سنت‌گرا، مسلمان	متجدد، کافر
بعد فیزیکی	اشاره نمی‌شود.	اشاره نمی‌شود.
بعد اجتماعی	مدرس مدارس قدیم و ناکارآمد	فرنگی، متجدد
بعد روان‌شناختی	اشاره نمی‌شود.	اشاره نمی‌شود.
بعد اخلاقی و خانوادگی	سوءاستفاده‌گر، فرصت‌طلب و جاهل	ساده‌لوح
بعد ایدئولوژیک و معنوی	تظاهر به دین‌داری	بی‌دین و کافر

به لحاظ شخصیت‌پردازی نمایشی در نمایشنامه هریک از شخصیت‌ها به‌طور مستقل ویژگی‌های خود را دارند و در پیرنگ نمایشی براساس تصمیم‌ها و کنش‌هایشان شناخته می‌شوند. شخصیت‌ها در مناظره کاملاً مستقل نیستند. فرنگی کاملاً در سایه حضور نویسنده است و گاه‌به‌گاه نویسنده به‌جای وی اظهار نظر می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت در مناظره شخصیت فرنگی به نوعی پرداخت شده‌است که منعکس‌کننده و گوینده عقاید نویسنده باشد، نه یک شخصیت با ویژگی‌های اصیل نمایشی.

۶-۳- کنش گفتگو محور در مناظره

برخی از نشانه‌های کنش- گفتار در مناظره دیده می‌شود. در گفتارهای فرنگی نوعی تحکم و فرمان و گاهی خواهش و تقاضا وجود دارد که مدرس را مجاب می‌کند به سؤالاتش پاسخ دهد: «فرنگی: آهسته باشید، سخن را از حد نگذرانید» (۱۳). در میان

گفتگوها قطع کردن کلام توسط دو طرف مناظره رخ می‌دهد و درعین حال از توضیحات داخل پرانتز، جدا از گفتگو برای توضیح برخی رفتارها و عمل‌های شخصیت، مانند تفکر کردن و به فکر فرو رفتن، استفاده شده‌است. در فرایند مناظره، عمل - گفتارِ قسم دادن توسط فرنگی و تقاضا از طرف مدرس نیز وجود دارد. در اینجا نوعی رفتار پنهان کارانه و مزورانه به واسطه خودگویی در مدرس قابل تشخیص است که مبین نوعی انتظار و بی‌اطمینانی از کنش است. نویسنده در توضیحات گفتار دو طرف مناظره، حالات رفتاری آن دو را داخل پرانتز و جدا از متن گفتگو قرار داده‌است: «مدرس: (بعد از تفکر بسیار)» (۲۴)؛ «مدرس: (با کمال غضب)» (۲۰).

در بخشی از مناظره، مدرس از شیوه سولیلوکی / تک‌گویی نمایشی برای بیان احساس درونی خود استفاده می‌کند. فطرت برای جدا کردن این نوع بیان، آنها را داخل پرانتز گذاشته‌است: «مدرس: (ای خدا! این بلای ناگهانی را از کجا به سر من فرستادی؟ نزدیک است که آهسته‌آهسته مرا رسوا نماید!)» (۲۲). عمل - گفتگوی «تقاضای عمل»، که در اینجا نوعی آزمایش و امتحان به‌شمار می‌رود، از طرف فرنگی بارها استفاده شده‌است؛ مثلاً در جایی وی از مدرس می‌خواهد برای اثبات عربی‌دانی‌اش با یکدیگر عربی صحبت کنند: «فرنگی: این قدر هم غنیمت است. حالا چه می‌فرمایید که قدری با هم به زبان عربی صحبت نماییم و تا ببینید که من هم از این زبان خبر دارم یا نه؟» (همان).

آزمون یا امتحان نیز مانند نمونه‌های دیگر کنش - گفتار باعث ایجاد انتظار و تعلیق می‌شود و در متن نوعی تنش گفتاری و موقعیتی ایجاد می‌کند. در نمونه یادشده، مدرس در پاسخ فرنگی به‌شدت می‌ترسد و با خود به گفتگوی پنهانی پرداخته، از سخن گفتن طفره می‌رود. تعلیق ایجادشده در متن، بیشتر در کلام فرنگی است. زمانی که فرنگی تمام اشکالات بخارا را نتیجه شیوه غلط آموزش و باورهای بخارییان می‌داند، مدرس تحت تأثیر قرار می‌گیرد و جویای راه چاره می‌شود، ولی فرنگی تلاش می‌کند با تعلل و ایجاد اشتیاق در مدرس، پاسخ‌هایش را به تعویق بیندازد. تعلیق به‌عنوان یک شیوه نمایشی، هم بر مخاطب اثر می‌گذارد و هم در درون متن سبب ایجاد انتظار و عطش در بین شخصیت‌ها شده، از این طریق کنش ایجاد می‌کند.

جدول ۳- کنش گفتگومحور در مناظره

کنش گفتگومحور	تهدید	قول	فرمان	قسم	استراتژی	توصیف عمل	تقاضای عمل
مدرس	-	-		-	-	✓	✓
فرنگی	-	-			-	✓	✓

۶-۴- کشمکش گفتگومحور در مناظره

تضاد اصلی‌ای که زمینه‌ساز کشمکش در مناظره شده، تقابل فرنگی و مدرس است. فرنگی نماینده نظام جدید است و از درون این نظام برآمده، در نتیجه به تغییر در شیوه آموزش، تغییر در مواد آموزش و در نهایت تغییر در زندگی کهن معتقد است و مدرس، نماینده نظام کهن است و به سنت و اصول قدیم آن پایبند. انگیزه مدرس از این جدال کاملاً شفاف است: حفظ اسلام، و مسائل شخصی و منافی که از این بابت برای او حاصل می‌شود. انگیزه فرنگی در این جدال چندان شفاف نیست. تعلق خاطر او به بخارا و تلاش برای اثبات نیاز به اصلاحات در نظام آموزشی این امارت نیمه‌مستقل نیز مشخص نیست. هم از این روست که مخاطب حضور مؤلف را در متن به جای فرنگی احساس می‌کند. در این مناظره فرنگی پی‌درپی با سؤال‌هایی که از مدرس می‌پرسد، داستان را به پیش می‌برد و در مقابل مدرس در مقام دفاع برمی‌آید. عمده کشمکش از نوع استدلالی و ایدئولوژیک است که در موضوعات گوناگونی طرح شده‌است. کشمکش در باب ویژگی‌های بخارا، جمعیت، پیشرفت و آبادی آن میان دو شخصیت شکل می‌گیرد. جدال دیگر بر سر تعداد افراد باسواد در بخارا و اهمیت علم و سوادآموزی در آنجاست که از جدال نخست شدیدتر است و لحن تندتری دارد. در ادامه مناظره، کشمکش اخلاقی در باب علمایی که اصول اخلاقی دین را زیر پا گذاشته، بر خلاف شرع عمل می‌کنند و در نتیجه تنها به فکر منافع خود هستند، به کشمکشی شخصی مبدل می‌شود. فرنگی در اینجا شخص مدرس و در حقیقت خود نوعی یا تیپیکال او، یعنی تمام علما و مدرسانی را که زیر لوای این نام می‌گنجند، مورد خطاب تند قرار می‌دهد. این کشمکش، کشمکشی هویتی است. فریاد فرنگی بر سر مدرس با هدف تحقیر رفتار برخی هم‌مسلك‌های وی از شدیدترین نوع کشمکش‌های هویتی به شمار می‌رود:

خوب واقف علمایی که... شبها را به کنج حجره، مصروف شرب انواع مسکرات می‌داشتند، بعد از ختم شرف انسانیت، خود را... به در خانه قاضی پایمال کرده، همین که قاضی یا رئیس شدند، مال و جان بیچاره رعیت بدبخت را مانند وقف اولادی پدرشان تصرف می‌نمایند. اگر مدرّس بزرگی یا مفتی گردیدند، خون ملّایچه‌های از وطن آواره غریب را به نام افتتاح و سوغایی می‌نوشند؛ از این جماعه چگونه امید کشف و کرامات نماییم (۳۳).

در مقابل، مدرّس برای دفاع از خود، مصلحت‌ها و ضرورت‌ها را پیش می‌کشد و به‌هیچ‌وجه سخنان تهمت‌گونه فرنگی را نمی‌پذیرد. در اینجا موضوع بحث به‌واسطه حرفه مدرّس، کاملاً شخصی می‌شود. مدرّس تلاش می‌کند حقانیت خود و موقعیتش را اثبات کند؛ زیرا این نوع کشمکش لفظی و کلامی از شدیدترین نوع کشمکش‌هاست که هویت وی را نشانه گرفته‌است.

کشمکش استدلالی دیگر درباره مواد آموزشی و مدت‌زمان تحصیل و شیوه تدریس آنهاست که با توضیحاتی از طرف مدرّس درباره نام درس‌ها، موضوعات و حاشیه‌نویسی آنها همراه است. در این بخش، کشمکش دیگری درباره آموزش زنان نیز شکل می‌گیرد. فرنگی برای اثبات نیاز زنان به تحصیل به استدلال‌های عقلی متوسل می‌شود، ولی نمی‌تواند مدرّس را قانع کند. وی آموزش مادران را برای تربیت فرزندان واجب می‌داند و برای اثبات عقیده‌اش به آیات قرآن و احادیث نبوی روی می‌آورد. مدرّس وقتی از این ناحیه مغلوب می‌شود، مدت طولانی تحصیل را مانع ازدواج زنان و در نتیجه انقطاع توالد و تناسل برمی‌شمارد. فرنگی اشکال اصلی آموزش را همین مدت طولانی و غیرضروری تحصیل می‌خواند. این جدال نمونه‌ای از کشمکش ایدئولوژیک بین دو نظام فکری است که به لحاظ تاریخی و ادبی اهمیت زیادی دارد و از اولین نمونه بحث‌های فمینیستی در آسیای مرکزی به شمار می‌رود.

تمام جدال‌ها در این اثر از جنس کشمکش‌های ایدئولوژیک رایج عصر مشروطه است. فرنگی به‌عنوان عنصری از تمدن غرب و نماد نظام فکری تجدد، با مدرّس در مقام نماد سنت و اعتقاد به باورهای سنتی حاکم در مورد خرافات‌های رایج در بخارا، که اغلب به غلط رنگ دینی به خود گرفته‌است، به جدال می‌پردازند. در بخشی از مناظره، مدرّس در برابر هشدار فرنگی نسبت به سقوط امارت بخارا، با اطمینان تمام اولیای مقدس مدفون در بخارا را باعث حفظ این شهر از دشمنان برمی‌شمارد: «مدرّس: جناب فرنگی، شما خاطر جمع باشید؛ بخارا صاحب دارد؛ صاحبش محافظت می‌کند. ما اطمینان داریم که تا

یک خشت مزار بهاء‌الدین^(۹) باقی است، تمام پادشاهان روی زمین بخارا را گرفته نمی‌توانند، شما بیهوده غم نخورید» (۲۴). فرنگی با شنیدن این سخنان برمی‌آشوبد و تمام نکبت و فلاکت آن‌روزه بخارا را همین باورهای غلط دانسته، برای رد هریک از آنها دلیل منطقی می‌آورد. وی در ادامه دلیل‌آوری‌هایش از زندگی پیامبر اسلام (ص) و سرنوشت تلخ کشورهای مسلمان استعمارزده دیگر نیز نمونه‌هایی را برای مدرس برمی‌شمارد. سرگذشت اندلس (اسپانیای امروز) و از دست رفتن این سرزمین، تلخ‌ترین خاطره فرنگی است که برای مدرس بیان می‌شود (۲۸-۲۷).

لزوم تأسیس مدارس جدید و اداره آن با شیوه نو و آموزش علوم جدید، آخرین کشمکش استدلالی دو طرف مناظره است. مدرس فقط با اتکا به نقل قولی از یکی از علمای تاتار، این نوع مدارس را حرام می‌داند و مطابق گفته او معتقد است ظرف چند سال فرزندان مسلمانان با تحصیل در این نوع مدارس کافر می‌شوند: «مدرّس: هی نادان! باز مکتب بافایده می‌گویی؟ گمان داری که من هنوز فریب تو را می‌خورم؟ از من شنو. این مکتب در مدت چند سال بچه‌های ما را کافر می‌کرده‌است»^(۱۰) (۳۲)؛ اما در نهایت با دلائل و شواهدی که فرنگی از آیات قرآن، احادیث نبوی و تجربه کشورهای مسلمان دیگر در این زمینه می‌آورد، مدرس مغلوب می‌شود. این اولین مغلوبیت مدرس در مقابل فرنگی در طول کشمکش‌هاست؛ اما به‌ناگاه وقتی که مدرس حرام بودن مدارس را پیش می‌کشد، جدال از سر گرفته می‌شود. این جدال پس از پرسش و پاسخی به‌نسبت طولانی، سرانجام با شکست مدرس به پایان می‌رسد:

مدرس: شما خوب مرد دانشمندی بودید. واقعاً تمام دردهای وطن و ملت ما را یافته، علاجش را هم نیکو بیان نمودید؛ ذاتاً ما نیز درباره اینک «اولین نجات‌دهنده ما علم است» مخالفت نداریم، اشتباه ما مکتب جدید و تحصیل علوم حاضر بود که این را هم با کمال خوبی رفع نمودید (۶۴-۶۳).

جدول ۴- کشمکش گفتگومحور در مناظره

مدرس	فرنگی	کشمکش
مدرس	فرنگی	کشمکش
نماینده نظام کهن، سنت‌گرا	نماینده نظام جدید، متجدد	تضاد
شفاف، حفظ اسلام، مسائل شخصی و منافع موجود در آن	غیرشفاف، علاقه به بخارا بدون دلیل واضح، علاقه به اصلاح و راهنمایی	انگیزه
پرسش و پاسخ	استدلالی، ایدئولوژیک، هویتی	شیوه کشمکش
تغییر نظام آموزشی سنتی به جدید به منظور پیشرفت و آبادانی		موضوع کشمکش

۶-۵- زمان و مکان گفتگومحور در مناظره

از اشارات صریح نویسنده در مقدمه و گفتگوهای شخصیت‌های رمان در متن مناظره، شمایی کلی از مکان و زمان وقوع مناظره پیش چشم خواننده به تصویر کشیده می‌شود؛ با این حال این اطلاعات بسیار کلی است و ما از جزئیات ملاقات بی‌خبریم. با مطالعه مقدمه بسیار کوتاه مناظره پی‌می‌بریم که اصل مناظره یک بار در موسم حج در هندوستان - کجای هندوستان و در چه زمانی، دانسته نیست - اتفاق افتاده و به شکلی کاملاً تصادفی یک نسخه از متن ثبت‌شده آن به دست نویسنده رسیده‌است. نویسنده از آنجاکه موضوع این متن را مناسب با روزگار همشهریان خود و حل اختلاف بین دو گروه جدید و قدیم در این شهر یافته، تصمیم گرفته‌است تا برای تأثیر بیشتر بر هم‌وطنانش، آن را «به صورت یک رساله، اما به‌طور محاوره بخاراییان ترتیب داده...» (۱) منتشر کند. در متن کتاب نیز خواننده از زبان فرنگی در چند نوبت با چند حادثه تاریخی آشنا می‌شود که یا به‌طور مستقیم به تاریخ دقیقی اشاره شده‌است یا با قرائن می‌توان به زمانی مشخص دست یافت. از مجموع این قرائن می‌توان به این آگاهی‌ها دست یافت:

۱- مدرس اهل بخارای شریف است. وی از راه هندوستان قصد سفر حج کرده که در ایام حج در کشور یادشده و در شهری نامعلوم - در چه روزی از ایام حج، معلوم نیست - با یکی از اهالی فرنگ دیدار می‌کند و در نشستی که به‌تقریب می‌توان زمان آن را کم‌تر از نیم روز دانست، در حین خوردن چند پیاله چای با وی به مناظره می‌پردازد. مدرس البته درباره شهر خود، بخارا، که موضوع مناظره است، اطلاعات نسبتاً بیشتری به مخاطب می‌دهد. سخن پس از معارفه کوتاه از معرفی شهر بخارا شروع می‌شود: «بخارای شریف، شهری است بزرگ، معدن علوم متکثره و منبع میوه‌های متوافره» (۲). در ادامه مخاطب آگاهی‌های خوبی درباره اشغال این امارت از سوی روسیه، شمار جمعیت، وضعیت کشاورزی، صنوف و شرایط معیشت آنان و وضع تحصیل و تدریس در آن، که همگی در پاسخ به پرسش‌های پی‌درپی فرنگی است، به دست می‌آورد.

۲- فرنگی اهل فرنگ است؛ از کدام کشور و شهر، دانسته نیست، اما اطلاعات وسیعی از حال و روز عموم کشورهای اسلامی، به‌ویژه بخارا، دارد.

۳- فرنگی در متن کتاب از انقلاب‌های مشروطه در ایران (۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م) و عثمانی (۱۳۲۶ق/۱۹۰۸م)، یاد می‌کند؛ بنابراین این ملاقات قطعاً پس از ۱۹۰۸م اتفاق افتاده‌است.

این زمان با توجه به اشاره صریح فرنگی به سال ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م در متن کاملاً مشخص شده است. این تاریخ در صفحه ۴۱ کتاب از زبان فرنگی این گونه آمده است: «هم این سال که ۱۳۲۸ است، در افغان و در مدینه منوره، که شهر پیغمبر است، این مکتب را گشاده اند».

جدول ۵- زمان و مکان در مناظره

انواع	شیوه	مکان	زمان
صریح	توضیح صحنه	-	-
	درون گفتگو	✓	-
ضمنی	نام اثر، نام شخصیت	✓	-
	چندصدایی شخصیت‌ها	✓	-
	رؤیاهای شخصیت	-	-
	حرکات و کنش	-	-
روایی	جو و اتمسفر	✓	✓

۶-۶- ابزار نمایشی

استفاده مستقیم نویسنده از دیالوگ و نبود راوی حقیقی یا ضمنی بدون واژه «گفت» بعد از نام شخصیت‌ها، نمودار استفاده از ابزار نمایشی در این اثر است. این نوع نگارش سبک مناظره را به نمایشنامه نزدیک‌تر کرده است. ابزار دیگری که در این مناظره استفاده شده و بسیار با اهمیت است، سولیلوکی است. آن گونه که پیشتر اشاره شد، در برخی موارد مدرس با خود سخن می‌گوید، اما خواننده در ادامه پی می‌برد که فرنگی آن را نشنیده و به کلی از آن بی‌اطلاع است: «مدرس (ای خدا! سخن از پرده بیرون افتاد) (۹). نگارنده این بخش از گفتگو را پس از خط فاصله آغاز سخن مدرس (-) داخل پرانتز قرار داده است. امروزه در نمایشنامه‌نویسی این گونه موارد پس از نشانه دوتقطه داخل پرانتز قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد نویسنده این گونه جملات را از بخش‌های دیگر با هدف نشان دادن گفتگوی شخصیت داستان با خود (خودگویی)، با کارکرد ویژه آن، از متن اصلی جدا کرده است.

توضیحات مربوط به رفتار و لحن سخن گفتن شخصیت‌ها، ابزار دیگر مورد استفاده نویسنده است که به صورت خودگویی بعد از نام شخصیت‌ها در پرانتز قرار گرفته و از

متن گفتگو جدا شده است: «مدرس (بعد از تفکر بسیار)»، «فرنگی (سخن را قطع کرده)» (۱۲). قطع کردن کلام با توضیحات صحنه‌ای نیز در چند جای اثر دیده می‌شود: «مدرس: (مهلت نداده و با کمال غضب)» (۲۴).

جدول ۶- ابزار نمایشی

ابزار نمایشی در مناظره	توصیفگر
دیالوگ‌نویسی	گفتگو نویسی بدون استفاده از واژه «گفت» در کل مناظره
سولیلوکی	خودگویی: مدرس (ای خدا! سخن از پرده بیرون افتاد)
توضیح صحنه جدا از متن	جدا کردن توصیفات صحنه از متن اصلی مانند ساختار نمایشنامه
توضیح حالت و رفتار جدا از متن	استفاده از پرانتز برای جدا کردن توضیحات از متن اصلی مدرس (بعد از تفکر بسیار)؛ فرنگی (سخن را قطع کرده)
توضیح حس در بیان	مدرس: (مهلت نداده و با کمال غضب)

۷- نتیجه‌گیری

فطرت بخارایی با آثار فارسی خود، بنیادگذار زبان نوآیین فارسی در آسیای مرکزی است. این نویسنده نخست در برخی از رمان‌های خود، به‌ویژه مناظره، اصول اولیه نمایشنامه‌نویسی را به‌کار گرفت؛ به‌گونه‌ای که آن را تا مرز نمایشنامه به مفهوم امروزی پیش برد. وی دو دهه بعد با نوشتن نخستین نمایشنامه به زبان فارسی تاجیکی، نام خود را به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس آسیای مرکزی در تاریخ ادبیات این منطقه به ثبت رساند. از تحلیل مناظره، این نتایج به دست آمد:

۱- نوع ادبی مناظره به‌واسطه نداشتن پیرنگ نمایشی و ساختار کنشی کلاسیک، نمایشنامه محسوب نمی‌شود؛ اما به‌واسطه ساختار گفتگویی و ابزارهای نمایشی به‌کار رفته، دارای قابلیت خوانش نمایشی است.

۲- مناظره در شش لایه لحن و زبان، شخصیت‌پردازی، کنش، کشمکش، زمان و مکان و ابزار نمایشی دارای جنبه‌های نمایشی است.^(۱۱)

پی‌نوشت

۱- دکتر شمیسا مناظره^۱ را از نظر ماهیت از فروع ادب حماسی^۲ به شمار آورده‌است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۳۰). اغلب پژوهشگران نیز مناظره را در ذیل انواع فرعی^۳ قرار داده‌اند (نک. رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۳۶-۱۳۳؛ تفضلی، ۱۳۷۸: ۲۵۶ و پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۰). برخی اصطلاح نوع ادبی^۴ را برای مناظره به کار برده و آن را قالب یا شکل ادبی^۵ به شمار آورده‌اند، ولی گفتگو^۶ را نوع ادبی دانسته‌اند (نک. داد، ۱۳۸۳: ۴۵۳). از نظر نگارندگان، مناظره اگر در دل قالب‌ها و نوع‌های دیگر به کار گرفته شود، از نظر هویت گونه‌ای به شگرد ادبی تنزل می‌یابد؛ اما وقتی حالت کاملاً مستقل به خود می‌گیرد، مانند اثر مورد بحث در این مقاله، خود به نوع ادبی ارتقا می‌یابد. اینکه در ادب ملل اسلامی، قدما هیچ‌گاه به‌طور مستقل به تبیین نوع ادبی نپرداخته و ژانرشناسان معاصر نیز اذعان کرده‌اند نمی‌توان به‌صراحت نوع ادبی آثار را به‌طور کامل مشخص کرد، امری پذیرفته‌شده است (درباره تداخل انواع ادبی در ادبیات ملل اسلامی و ادبیات فارسی نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰ و رزمجو، ۱۳۷۰: ۵۱؛ و درباره دیدگاه نظریه‌پردازان ادبی معاصر، از جمله ژرار ژرنت، درباره انواع ادبی و حد و مرزهای آن نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱-۳۰).

۲- عبدالرئوف فطرت بخارایی (۱۹۳۸-۱۸۸۶م) یکی از نویسندگان و فعالان مکتب تجدد در آسیای مرکزی در عصر بیداری این منطقه است که با تألیف ده‌ها جلد کتاب و مقاله، به دو زبان فارسی و ازبکی، نقش مهمی در شکل‌گیری این جریان در دو حوزه سیاسی و ادبی داشته‌است. فطرت به‌رغم حضور فعال در تکوین اندیشه‌های حکومت شوروی سابق در آسیای مرکزی - خواه از روی علاقه و خواه به دلیل ترس از جریان حاکم - سرانجام در سال ۱۹۳۸ در جریان کشتارهای استالینی در تاشکند به قتل رسید. عمده نوشته‌های فارسی وی مربوط به سال‌های پیش از انقلاب ۱۹۱۷ روسیه است. هرچند وی پس از یک دوره گرایش شدید به اندیشه‌های پان‌ترکیستی و پان‌ازبکیستی، به زبان فارسی پشت کرد و به ازبکی‌نویسی روی آورد، از سال ۱۹۲۵ دوباره مقالات و کتاب‌هایی به فارسی تاجیکی نوشت. با این حال فارسی‌زبانان منطقه به‌شدت از نقش

1. debate
2. epic
3. subgenre
4. genre
5. form
6. dialogue

وی و همفکرانش در تغییر جغرافیای منطقه در همراهی با حکومت شوروی و در نتیجه تغییر زبان دولتی امارت بخارا از فارسی به ازبکی انتقاد کرده‌اند. برای آگاهی بیشتر درباره فطرت و آثار وی در ایران نک. انوشه، ۱۳۸۰: ۷۰۴/۱؛ موسوی گرواردی، ۱۳۸۴: ۲۰۲-۱۹۹؛ وفایی، ۱۳۸۵: ۳۳۱-۳۲۷؛ خدایار، ۱۳۸۴: ۳۵-۳۰؛ ۱۳۸۶: ۱۳-۱۱ و ۱۳۸۸: ۷۳-۱۰۷ و خدایار و عامری، ۱۳۹۰: ۱۲۵.

۳- اینکه از این اثر با نام «رمان» یاد کرده‌ایم، حاکی از این نیست که آن را واجد تمام خصوصیات رمان با مختصات جدید می‌دانیم؛ منظور ما از این نام‌گذاری، از یک سو بیان برداشت محققان تاجیک از ماهیت این اثر، و از سوی دیگر، نشان دادن تغییر ذهن و زبان نویسندگان فارسی‌زبان این منطقه به آثار روایی جدید نسبت به گذشته است. صدرالدین عینی (۱۹۵۴-۱۸۷۸م)، در کتاب *تاریخ انقلاب بخارا* (تألیف‌شده در سال ۱۹۲۱م به زبان ازبکی و ترجمه شده به زبان تاجیکی در سال ۱۹۸۷م) نخستین پژوهشگری است که از این اثر با نام رمان یاد کرده است (۱۹۸۷: ۱۰۲). از نظر ما این آثار، همانند آثار طالبوف تبریزی و زین‌العابدین مراغه‌ای در ایران، نخستین گام‌ها در راه رمان‌نویسی در زبان فارسی است؛ بنابراین به‌هیچ‌عنوان نباید آن را معادل واژه «Novel» در تاریخ ادبیات داستانی غرب در نظر گرفت. میرصادقی به‌حق این آثار را «داستان-مقاله یا مقاله‌های رمان‌گونه» دانسته و آنها را از حوزه داستان به شکل جدید به کلی خارج کرده است (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۱۵ و خدایار، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۰).

۴- تا قبل از تشکیل جمهوری‌های مستقل شورایی در آسیای مرکزی به سال ۱۹۲۴م، زبان تاجیکان این منطقه «فارسی» بود. فطرت هم در مناظره در موارد مختلف زبان و الفبای اثر خود را زبان و الفبای فارسی نامیده‌است (۱۷، ۵۴-۵۳). صدرالدین عینی هم در تاریخ انقلاب بخارا درباره مناظره نوشته‌است: «این اثر از بس که در زبان ساده و واضح فارسی، با به اعتبار گرفتن احوال روحیه خلق بخارا به طریق رمان نوشته شده بود، به خلق بخارا خیلی تأثیر خوبی بخشید» (عینی^۱، ۱۹۸۷: ۱۰۲). این زبان پس از تقسیم ماوراءالنهر به پنج جمهوری و تشکیل جمهوری خودمختار تاجیکستان در ۱۹۲۴م، با نام زبان تاجیکی به حیات خود در تاجیکستان و برخی از نواحی تاجیک‌نشین چهار جمهوری دیگر آسیای مرکزی، به‌ویژه ازبکستان، ادامه داد (درباره ویژگی‌های لهجه بخارایی و تفاوت‌های آن با زبان فارسی ایران در سه نظام آوایی، واژگانی و نحوی نک. خدایار و عامری، ۱۳۹۰).

۵- فرنگی «در جدال خود با مدرس در مقابل دو بار استفاده مدرس از احادیث نبوی، چیزی در حدود بیست و هفت بار به آیات قرآن و سخنان پیامبر (ص) استناد می‌کند» (خدایار، ۱۳۸۸: ۹۳-۹۲).

۶- چندصدایی^۱ اساساً نوعی استراتژی (راهکار) روایتگری داستان است که نویسنده به نحوی هم‌زمان رشته‌های مختلفی از سخن^۲ را در هم گره زده، لایه‌های متفاوت و گاه ناهمترازی از زبان مرجع، زبان عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و یا گزیده‌گفتارهایی از دیگر زبان‌های هم‌جوار تاریخی و فرهنگی خود [در این مقاله زبان عربی] بر می‌گزیند؛ اما چندآوایی^۳ مشخصاً به عنوان جلوه‌هایی از صورت‌های بیانی راهکار مذکور (چندصدایی) منظور می‌شود که یک شخصیت به‌عنوان کانون روایتگر درون داستانی هم‌زمان به‌جای چند نفر و حتی گاه خود نویسنده حرف زده، به توصیف امور و جهان داستان می‌پردازد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۳۳ و تودورف، ۱۳۷۹: ۹۷-۱۲۳). نویسنده در این رمان فقط از راهکار نخست سود برده است. گفتنی است اصطلاح چندصدایی/چندآوایی را میخیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵م) مطرح کرد. او که رمان را ترکیب زبان‌ها و سبک‌ها می‌دانست با خلق دو مفهوم چندصدایی و تک‌صدایی در رمان، افق تازه‌ای در حوزه نقد ادبی گشود (نک. باختین، ۱۳۸۷).

۷- مأخوذ از فرانسوی «programme» به معنی برنامه (نک. نفیسی، ۱۳۰۹: ج ۲، ذیل «programme»).

۸- سولیلوکی^۴ شیوه‌ای از بیان است که مخاطب ندارد. فردی که به این شیوه سخن می‌گوید، هدفش فکر کردن با صدای بلند است (پوررضایان، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۵). سولیلوکی نوعی خودگویی/تک‌گویی نمایشی است که فرد با خود سخن می‌گوید، به‌گونه‌ای که افراد حاضر در صحنه قادر به شنیدن آن نیستند، اما تماشاچیان آن را می‌شنوند.

۹- خواجه بهاء‌الدین محمد (۷۹۱-۷۱۸ق)، معروف به نقشبند، از بزرگان صوفیه در موارءالنهر و بنیادگذار طریقت عرفانی نقشبندیه در حوزه تمدن اسلامی است (زرین‌کوب، ۱۳۷۶: ۲۰۶-۲۰۹ و خدایار، ۱۳۸۲: ۲۷-۳۱).

۱۰- «در هر صورت گذشت زمان نشان داد که نه مدرس - سنت - در بخارا توانست مثل مدرس رمان، خود را با واقعیات تجدد و تحولات شتابان آن هماهنگ کند، و نه

1. polyphonism
2. discourse
3. polyvocality/polyphony/multyphony
4. soliloquy

فرنگی در تمام گفته‌هایش صادق بود و به آنها وفادار ماند. پیش‌بینی سنتی‌ها، که جدیدان کافر شده‌اند و می‌خواهند دین ما از ما بگیرند، تا حدود زیادی برای اغلب جدیدی‌ها درست از آب درآمد. اکثریت قریب به اتفاق آنها، پس از انقلاب ۱۹۱۷ روسیه و ۱۹۲۰ بخارا به حزب کمونیست پیوستند و نویسنده همین رساله نیز به «انجمن منکران خدا» پیوست و رساله‌های کفرآمیزی نوشت. پیش‌بینی جدیدها نیز درباره سنتی‌ها اغلب درست از آب درآمد. آنها با تعصب خود و نپذیرفتن کوچک‌ترین تجدد در شیوه‌های اداره حکومت و نهادهای دینی باعث شدند به کلی امارت بخارا در سال ۱۹۲۰م از بین رفت و حتی با فروپاشی شوروی سابق و استقلال پنج کشور آسیای مرکزی هم (۱۹۹۱م) یک حکومت دینی که نه، متمایل به دین هم در این منطقه نتوانست به روی کار بیاید» (خدایار، ۱۳۸۸: ۸۷).

۱۱- این رمان با توجه به فضای گفتمانی حاکم بر آن و نیز محیط جغرافیایی استعمارزده‌اش، قابلیت بررسی از منظر نظریه پسااستعماری، شاخه شرق‌شناسی ادوارد سعید را داراست. نگارندگان با توجه به الگوی انتخاب‌شده در این مقاله از یک سو، و پرهیز از افزایش حجم مقاله و ناروشمندی از سوی دیگر، متعرض آن نشدند.

منابع

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۶)، تمثیلات (شش نمایشنامه و یک داستان)، تهران: خوارزمی.
- آژند، یعقوب (۱۳۷۳)، نمایشنامه‌نویسی در ایران، تهران: نی.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- اسماعیل پور، م. و سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۱)، «ادبیات نمایشی»، دانشنامه ادب فارسی (جلد ۲: فرهنگنامه ادبی)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۷۸-۷۰.
- الهامیان، مریم (۱۳۹۰)، بررسی جنبه‌های نمایشی مناظره‌های منشور عصر مشروطه در ادبیات فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
- انوشه، حسن [به سرپرستی] (۱۳۸۰)، دانشنامه ادب فارسی (جلد ۱: ادب فارسی در آسیای میانه)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- _____ (۱۳۸۱)، دانشنامه ادب فارسی (جلد ۲: فرهنگنامه ادبی)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، تخیل مکالمه‌ای، ترجمه رؤیا پوراآذر، تهران: نی.

بالایی، کریستف (۱۳۸۶)، *پیدایش رمان فارسی*، ترجمه مهوش قدیمی و نسرین خطاط، تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، *زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی*، تهران: هرمس.
پوررضائیان، مهدی (۱۳۸۱)، «سولیلوکی: نقطه تلاقی سایکودراما و منودراما»، *صحنه*، شماره ۲۱، صص ۳۳-۳۵.

تفضلی، احمد (۱۳۷۸)، *تاریخ ایران پیش از اسلام*، به کوشش دکتر ژاله آموزگار، تهران: سخن.
تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، *منطق گفتگویی باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
خدایار، ابراهیم (۱۳۸۲)، «طریقت‌های عرفانی و میراث شعر فارسی در ماوراءالنهر»، *سخن عشق*، شماره ۲۰، صص ۲۱-۳۸.

_____ (۱۳۸۴)، *از سمرقند چو قند (گزینه شعر معاصر فارسی تاجیکی ازبکستان)*، تهران: اشاره و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی.
_____ (۱۳۸۶)، «تأثیر ادبی انقلاب مشروطه ایران در ماوراءالنهر»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه فردوسی مشهد)*، سال ۴۰، شماره ۲، (شماره پی‌درپی ۱۵۷)، صص ۱-۲۰.

_____ (۱۳۸۸)، «نقد ساختاری مناظره فطرت بخارایی»، *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۵، صص ۷۳-۱۰۷.

خدایار، ابراهیم و عامری، حیات (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی لهجه بخارایی اوائل قرن بیستم (زبان تاجیکی) با فارسی معاصر»، *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، شماره ۴۷، صص ۱۰۷-۱۲۸.
خدایار، ابراهیم؛ الهامیان، مریم و یوسفیان کناری، محمدجعفر (۱۳۹۰)، «قابلیت‌های نمایشی مناظره‌های منثور با رویکرد گفتگومحور»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال ۴، شماره ۱۶، صص ۳۶-۷.

داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
رزمجو، حسین (۱۳۷۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: آستان قدس رضوی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۶)، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.
شکوری بخارایی، محمدجان (۱۳۸۲)، *جستارها: درباره زبان و ادب و فرهنگ تاجیکستان*، به کوشش دکتر مسعود میرشاهی، تهران: اساطیر.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *انواع ادبی*، تهران: میترا.
عینی، صدرالدین (۱۹۲۶م)، *نمونه ادبیات تاجیک*، مسکو: نشریات مرکزی خلق جماهیر شوروی سوسیالیستی.

- فطرت، عبدالرئوف (۱۳۲۷ق)، *مناظره، استانبول: حکمت (چاپ سنگی)*.
 کاستانیو، پل (۱۳۷۸)، *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی، ترجمه مهدی نصرالله‌زده، تهران: سمت*.
 مکی، ابراهیم (۱۳۷۱)، *شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش*.
 ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران، جلد ۱، تهران: توس*.
 موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۴)، *از ساقه تا صدر: شعر و زندگی شعرای تاجیکستان در قرن بیستم، تهران: قدیانی*.
 میرصادقی، جمال (۱۳۸۶)، *ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان کوتاه)، تهران: سخن*.
 نفیسی، سعید (۱۳۰۹)، *فرهنگ فرانسه به فارسی، جلد ۲، تهران: بروخیم*.
 وفايي، عباسعلي [به سرپرستی] (۱۳۸۵)، *دانشنامه زبان و ادبیات فارسی ازبکستان (قرن بیستم تا کنون)، تهران: الهدی*.
 Айний, С. (1987), *Таърихи Инқлоби Бухоро*, Гарумай Раним Ҳошим, Душанбе: Адиб. [In Tajik]
 Жўраев, Қудрат (2000), *20-ишлар Драматургияси*, Тошкент: Университет. [In Uzbek]
 Қосимов, Бегали (1994), *Маслакдошлар: Бенбудий, Ажзий, Фитрат*, Тошкент: Шарқ. [In Uzbek]
 Ризаев, Шуҳрат (1997), *Жадид Драмаси*, Тошкент: Шарқ. [In Uzbek]
 Ҳодизаде, Расул (2004), "Фитрат" дар *Энциклопедияи Адабиёт ва Санъати Тоҷик*, Сармуҳаррир А, Қ, Қурвонов, Ҷилди 3-ўм, Душанбе: Сарредакцияи Илмии Энциклопедияи Миллии Тоҷик. [In Tajik]
 Halliwell, Stephen (1987), *The Poetics of Aristotle*, (Trans, and commentary), London: Duckworth.
 Shepherd, Simon and Mick Wallis (2004), *Drama/Theatre/Performance*, Oxford & New York: Routledge.