به نام خداوند قلم، زیبایی و عشق

ارزیابی نمایشنامه‌های دفاع مقدس از منظر کاراکتر نمایشی

نصرالله قادری

چکیده:

«علت فاعلی» یا درام‌نویس، پیش از «اضطرار خلاق»[1] باید به «ادراک»[2] صحیحی از تفاوت صوری و ماهوی «شخصیت»[3]، تیپ[4] و «کاراکتر»[5] برسد. و با تکیه بر کشف و شهود هم‌گام با فن و تکنیک، یعنی آگاهی عینی و اساسی از چگونگی آفرینش، دست به خلق درام بزند.

با توجه به اینکه «متن نمایشنامه»[6] شیئی مصنوع است و می‌توان آن را مانند هر شیء دست‌ساخت دیگر از هم جدا و دوباره بر هم سوار کرد، نمایشنامه‌های دفاع مقدس از ساحت منحنی پرداخت تحول کاراکتر دچار نکث و کاستی هستند که به ادراک تفاوت «شخصیت»، «تیپ» و «کاراکتر» از یک سو و نگرش «یک‌سونگر» از سوی دیگر مرتبط است. به همین جهت تصور صحیحی از روابط انسانی در اثر حاکم نیست تا در ترجمان تصویری باورپذیر باشد. یک‌سویه‌نگری از منظر متولیان این امر و علت فاعلی و عدم شناخت صحیح کاراکتر نمایشی به عنوان انگاره‌ای پیچیده این معضل را رقم زده است.

کلیدواژه: *علت فاعلی ـ ادراک ـ شخصیت ـ تیپ ـ کاراکتر ـ کشف و شهود ـ فن و تکنیک.*

کاراکتر نمایشی انگاره‌ای پیچیده است. «ادراک»[7] کاراکتر نمایشی متضمن فهم یک «کنش»[8] کامل و مستقل است. در ترجمان واژه کاراکتر به زبان فارسی خطایی سهوی صورت پذیرفته است. برای ادراک صحیح از کاراکتر نمایشی باید به تفاوت‌های صوری و ماهوی «شخصیت»[9]، «تیپ»[10] و «کاراکتر»[11] توجه داشت. واژهٔ ادراک به طور ساده به کشف شخصی «علت فاعلی» از مفهوم کاراکتر نمایشی اشاره دارد. ادراک متضمن جست‌وجویی عمیق از این انگاره پیچیده است و از این ساحت معانی خاصی دارد یعنی:

۱. هم بر احساسات شدید پرواز ذهنی علت فاعلی

۲. هم بر تعقل صرف عقلی علت فاعلی

۳. و هم، بر آگاهی عینی و اساسی علت فاعلی از چگونگی آفرینش کاراکتر نمایشی دلالت دارد.

چهار علت در پیدایی نمایشنامه تأثیر اساسی دارند. در تعریف علت به معنی عام می‌توان گفت: آن شیء که شیء دیگر (در وجود و هستی خود) به او احتیاج دارد، علت نامیده می‌شود. بدیهی است که «متن نمایشنامه»[12] شیء مصنوع و معلول است که نیازمند علت می‌باشد. علت، یا علت خارجی است و یا علت داخلی. علل داخلی متشکل از «علت مادی» و «علت صوری» است که «علل قوام» هستند. علل خارجی عبارت‌اند از «علت فاعلی» و «علت غایی» که «علل وجود» می‌باشند. آن چیزی که وجود معلول به خاطر اوست، غایت است و آن چیزی که وجود معلول به سبب اوست، فاعل است. «علت غایی» عبارت است از آن چیزی که معلول به خاطر او وجود پیدا کرده است. «علت

اعلی» عبارت است از آن چیزی که وجود معلول
ه سبب اوست، یعنی او عطاکننده و آورنده وجود
علول است. در دنیای نمایشنامه، علت غایی،
خاطب است و علت فاعلی، نمایشنامه‌نویس است.
ر زایش درام، این چهار علت باید به درستی با هم
منشین شده باشند.
علت صوری و علت مادی با یکدیگر نوعی
حدت دارند. علت غایی و علت فاعلی هم همان
حدت را دارا هستند.
در برخی از موارد، فاعل به منزلهٔ غایت و غایت
ه منزلهٔ صورت فاعل است. پس علت غایی،
کمل و متمم علت فاعلی است. حال اگر علت
علی به ادراک درستی از فرآیند فراشد کاراکتر
ایشی نرسیده باشد این وحدت از بین می‌رود و
تباط مخاطب و نویسنده مخدوش می‌شود.
کاراکتر از ریشه Kharassin به معنی حکاکی
ردن و عمیقاً خراش دادن گرفته شده است. شاید
لمه در اصل، سانسکریت و به معنی خراشیدن
رسی امروز باشد. در زبان یونانی «Ethos» به
عنی کاراکتر آمده است. کاراکتر رسوب روحی
ایشنامه است. آنچه در ذهن مخاطب می‌گذرد
بعد باقی می‌ماند رسوب شخصیت کاراکتر
ست. از این ساحت، کاراکتر انواع و اقسامی
رد و به گونه‌های مختلفی آن را تقسیم‌بندی
رده‌اند. اگر به مفهوم کاراکتر از منظر «آفرینش
لی» نگاه کنیم، این تقسیم‌بندی معنایی خاص
ی‌یابد و اگر از منظر «تأویل خود متن» به آن
گریم معنای دیگری دارد. اساساً تقسیم‌بندی
اراکتر به زاویه دید نظریه‌پرداز مرتبط است. سه
ظریه مطرح در تقسیم‌بندی کاراکتر وجود دارد
ه عبارت‌اند از: نظریه کنشی، نظریه معنایی و
ظریه اسمی.[13] از همین منظر، علت فاعلی
ونه خاصی از کاراکتر را مترادف «تیپ» گرفته
ست. این یکسان‌نگری باعث می‌شود که منحنی
داخت تحول کاراکتر باورپذیر ارائه نشود. اگر
ت فاعلی تصور صحیحی از روابط انسانی
کاراکتر واقعی» نداشته باشد هرگز نمی‌تواند
سویر باورپذیر «کاراکتر نمایشی» را ارائه دهد.
ساساً کاراکتر واقعی و کاراکتر نمایشی با هم
فاوت دارند. شاید بتوان گفت که نمونه یک
راکتر نمایشی را، چنان که هست، نمی‌توان در
لم واقع یافت.[14] کاراکتر واقعی، بنا بر مدارک و
شواهد وجود دارد و اگر این مدارک نباشد او را نخواهیم داشت و مطمئناً نخواهیم شناخت. اما کاراکتر نمایشی، عبارت است از مدارک و شواهد، به علاوه و منهای (X)، یعنی چیزهایی در او کم یا زیاد است. کاراکتر نمایشی، واقعاً دارای زندگی مستقل و متفاوت با زندگی عادی است.

هر کاراکتری، چه واقعی و چه نمایشی، دارای شخصیت است و همین شخصیت است که به کاراکتر فردیت می‌بخشد و باعث تشخّص او می‌شود. شخصیت، به بیان ساده مفهومی است که به ویژگی‌های مشخص و ملموس و واکنش‌های کاراکتر در موقعیت‌ها[15] و وضعیت‌های[16] مختلف اطلاق می‌شود. اگر بخواهیم یک تعریف کلی از شخصیت ارائه دهیم باید بگوییم که: شخصیت، عبارت است از صفات، خصوصیات و کیفیاتی که جنبه دائمی دارد و فرد را از دیگران متمایز می‌کند و سبب داد و ستد او با محیط و مردم می‌گردد. امروزه روان‌شناسان واژه شخصیت را به معنای صفات پایدار و معتبر کاراکتر به کار می‌برند. تبار این واژه به «Persona» به معنای ماسک یا نقاب برمی‌گردد. در یونان قدیم روایت می‌کنند که چون خدای دوزخ، صورت کریه داشت از نقاب استفاده می‌کرد. استفاده از ماسک در یونان دو دلیل عمده داشت:

الف) وحشت یونانیان از خدایان بود که ماسک را به وجود آورد.

ب) ماسک را برای تقرب به نقش پیدا کردن بود که استفاده می‌کردند.

به هر تقدیر هر کاراکتری نیازمند داشتن خصوصیت ویژه یا شخصیت[17] است. هر کاراکتری یک شخصیت طبیعی[18] و چندین شخصیت تقلبی[19] دارد. منحنی پرداخت تحول کاراکتر از طریق شخصیت‌شناسی امکان‌پذیر است. شناسایی شخصیت کاراکتر از طرق مختلفی صورت می‌پذیرد.[20]

در نمایشنامه هارمونی در شخصیت باید الزاماً رعایت شود، تا کاراکتر پرداخته شده، باورپذیر باشد. شخصیت‌شناسی بر چند عامل متکی است:

الف) عامل زیستی و بیولوژیکی.

ب) نظریه مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی.

ج) شخصیت‌شناسی مبتنی بر روان‌شناسی تحلیلی.[21]

«علت فاعلی» باید بر تمامی جنبه‌های روحی و روانی شخصیت کاراکتر مسلط باشد و به خوبی آن‌ها را بشناسد تا تصویر ارائه‌شده تصویر درستی باشد. یکی از کاستی‌های شخصیت‌پردازی کاراکتر در دنیای نمایشنامه «یکسان‌نگری» است.

واژه دیگری که با آن روبه‌رو هستیم، تیپ[22] است. تبار این واژه در زبان یونانی به «Tupos» برمی‌گردد. Tupos به معنی نقش یا اثر است. در یونان قدیم دو تیپ را باور داشتند. «تیپ دیونیزوسی» و «تیپ آپولونی». نکته قابل توجه در تیپ این است که نمونه و الگو دارد. حال، هر کسی که مشابه این الگو باشد، در این تیپ جای می‌گیرد. اساساً تیپ، امری ذهنی است یعنی «Subject» است. درحالی‌که شخصیت «Oubject» است. به همین جهت تیپ‌شناسی هم امری ذهنی است. در روان‌شناسی می‌گویند که تیپ هرگز از بین نمی‌رود. اما شخصیت قابل تغییر است و تعلیم‌پذیر می‌باشد. هرچند که این تغییر به سختی صورت می‌پذیرد.

پس تیپ یک مفهوم ذهنی است که آثار آن به صورت شخصیت در خارج مشاهده می‌گردد. از ساحتی دیگر تیپ نوع شخصیت است، نه به معنی انواع؛ بلکه به معنی جنس است.

با این منظر می‌بینیم که این سه واژه، چنان در هم تنیده شده‌اند که یکی به نظر می‌رسند و در عین حال سه‌گانه‌اند.

«تیپ» و «شخصیت» در تجلی بیرونی کاراکتر و در «نگرش»، «دانش» و «رفتار» کاراکتر قابل فهم هستند. یکی از کاستی‌های مهم نمایشنامه‌های دفاع مقدس این است که مفهوم «تیپ» را غلط ادراک کرده‌اند. در حقیقت در اکثر این آثار «کاراکتر مستعمل[23] را با «تیپ» اشتباه گرفته‌اند. کاراکتر مستعمل یا حاضر و آماده، به کاراکتری گفته می‌شود که در آثار نمایشی، بارها به کار گرفته شده است. این گونه کاراکتر، کاراکتر آفرینشی نیست. بلکه حاضر و آماده است که نمایشنامه‌نویس از او استفاده می‌کند. کاراکتر مستعمل ریشه در سنّت‌های گذشته دارد. این سنّت رایج در تمامی دنیاست که البته کمی هم عامیانه است و به شکل کلیشه‌ای از آن استفاده می‌شود.

«... تـا آنجا که بتوانیم در تاریخ تئاتر به عقب بازگردیم، در تئاتر یونان و رم، در «کمدیا دلارته» و پـس از آن، ذخیـره‌ای همگانـی از نمونه‌های سـنّتی را می‌یابیم که برخی از آن‌ها اساساً بدون تغییر باقـی ماندند. جوان عاشق‌پیشـه، پیرمرد خسیس، سرباز لاف‌زن و...»[۲۴]

اگر کاراکتر مستعمل را به شکل کلیشه‌ای مورد اسـتفاده قرار دهیم، دیدنی نیست. مهم تازگی و نوع نحوه برخورد با این کاراکتر است که می‌تواند او را احیا کند. «علت فاعلی» در نمایشـنامه‌های دفـاع مقدس بـه جهت فقدان «دیـدگاه» یا به دلیل «مقبول شدن» یا «سنت جاری» عمدتاً از کاراکتر مستعمل به شکل کلیشه‌ای بهره می‌گیرد و معتقد اسـت که از «تیپ» استفاده کرده است. به همین دلیل اسـت که کاراکتر فاقد شخصیت اسـت. نمایشـنامه‌نویس در بهره‌گیـری از این کاراکتر در فرآیند آفرینش نه بر «کشف و شهود» تکیـه دارد و نه از «فن و تکنیک» بهره می‌گیرد. یک‌سونگری در هر دو ساحت «مثبت» و «منفی» آن و از هـر دو جهت «تأییـد» و «تکذیب» در ذات این‌گونه نمایشـنامه‌ها جاری است. کاراکتر فاقد پیچیدگی لازم اسـت. با بهره‌گیری غلط از توانمندی‌هـای ملودرام اصیـل، کاراکترها به دو دسته سفید و سیاه تقسیم می‌شوند. سفیدهای اهورایـی یا خدای‌گونه و سـیاه‌های اهریمنی یا شیطان‌صفت.

خدای‌گونه‌هـا در سـپاه دوسـت می‌رزمنـد و شـیطان‌صفت‌ها، در جبهـه دشـمن هسـتند. خدای‌گونه‌ها، اصلاً خطایی را مرتکب نمی‌شـوند. مطهّر زاده شـده‌اند، پاک می‌زیند و پالوده شهید می‌شوند. شـیطان‌صفت‌ها، ذره‌ای صفت انسانی ندارند، پلید زاده شده‌اند، ناپاک زندگی می‌کنند و در نهایـت آلوده می‌میرنـد. «چرا»یی‌های این «رفتار» بررسی نمی‌شـود. «دانش» و «نگرش» کاراکتر در «رفتار» او تأثیر ندارد. او اصلاً این گونه زاده شده است. گویا این دسته از نمایشنامه‌نویسان، تحت تأثیر «نظریـه وراثت» به آدمی می‌نگرند و باور دارند که تغییر غیرقابل تصور است.

ـ البتـه این نوع نگاه به نظریه وراثت چندان با ذات نظریه، هم‌خوانی ندارد. شایان ذکر است که این گونه نگرش در همهٔ انواع نمایشنامه‌های دفاع مقدس از ساحت کیفی حاکم است. چه آن‌هایی که کلیت جنـگ را تأیید می‌کنند ـ البته جنگ با دفاع تفاوت‌های صوری و ماهوی دارد که اصلاً مورد توجه قرار نگرفته است ـ و چه آن‌هایی که از منظر نقد به آن می‌نگرند و کاراکتر به وضعیت و موقعیت خود معترض است.

نکته دیگر در این نوع نمایشنامه‌ها، نبودن پارامتر اضطرار خلاق۲۵ اسـت. این آثـار عمدتاً جوری ساخته و پرداخته می‌شوند که مقبول واقع شوند. و اکثـر آن‌ها در گروه نمایشـنامه‌های تبلیغی یا پروپاگاندا۲۶ جای می‌گیرند. این گونه نمایشنامه‌ها از منظر کیفی، سـعی در برانگیختن احساسات و عواطف مخاطب دارند و کوشـش می‌کنند اهداف خاصـی را در رفتار و عقاید مخاطب بگنجانند. به همین جهت، با خردورزی کاری ندارند و شعار به نمایشنامه تحمیل می‌شود و از دل اثر برنمی‌آید. در نمایشـنامه، رشته حوادث به وسیله شخصیت کاراکترهـا به وجود می‌آیـد و از این نظر طرح با کاراکتـر آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد. از سـتیز۲۷ شخصیت کاراکترهـا با یکدیگر درام پیش می‌رود. با عنایت به اینکه، عمده نمایشـنامه‌های دفـاع مقدس از ساختمان۲۸ مدرن تبعیت می‌کنند، کاراکترهای ایـن نوع نمایشـنامه هم مدرن هسـتند. تفاوت شـخصیت کاراکتـر مدرن با شـخصیت کاراکتر پیش از مدرن در این است که تفاوت‌ها، وضعیت اجتماعی و ریشـه شـخصیت مورد بررسـی قرار نمی‌گیرد. بلکه چگونگی اعمال او مورد توجه است. از شـخصیت کاراکتر فقط علائم و نشانه‌هایی به مخاطب منتقل می‌شود که از آن طریق می‌بایست شناخته شـود. در آثار مدرن شـخصیت کاراکتر مستقیم در مقابل خطر بیرونی قرار نمی‌گیرد، بلکه شخصیت او در معرض خطر درونی ناشی از تضادها روانی شخصیت است. به این شکل کاراکتر به یک سـفر درونی دسـت می‌زند و در این سفر درونی و در روند این سـفر مخاطب شاهد «خودویرانی» شخصیت او می‌شود که به طور غیرمستقیم درگیر شـرایط تحمیل‌شده از بیرون اسـت و به از خود بیگانگی مفرط دچار شده است. شخصیت کاراکتر مدرن به انسانی آزمایشگاهی بدل شده و دیگر آن اعتبار انسـانی پیش از این دوره را ندارد. اساساً در دنیای مدرن شـخصیت کاراکترها بدون پشتوانه اسـت، نه عاطفه‌ای او را حمایـت می‌کند و نه از ساحت عاطفی، از نظر خانواده به معنای کلاسیک مورد توجه قرار می‌گیرد. انسـان شهری زیر نفوذ شرایط تحمیل‌شده از جانب زندگی صنعتی دچار سرگشتگی و پریشانی روحی و آشفتگی روانی و از خود بیگانگی شده است.

عواطف در عصر صنعت، زیر فشار چرخ‌دنده‌ها، رنگ باخته است. به همین جهت کاراکتر مدرن، هیچ چارچوبی را نمی‌پذیرد، به هیچ چیز وابسته نیسـت و به نوعی، معلّق اسـت. پشتوانه عاطفی ندارد. چون خانواده با دنیای مدرن دیگر به شکل گذشته وجود ندارد. پشـتوانه مذهبی و اخلاقی به شـکل کلی آن، که قهرمان کلاسیک دارا بود، دیگـر وجود ندارد. درحالی‌که رزمنده مسـلمان تمامـی این «نداشـتن»ها را داراسـت و روابط انسانی او بر پایه همین اعتقادات شکل می‌گیرد. حال نمایشنامه‌نویسـی که با تقلید از این شکل می‌خواهـد محتوی بومی ارائه دهد دچار تناقض می‌شود و به همین جهت به درام پروپاگاندا روی مـی‌آورد. این نوع کاراکترهـا عمدتاً در آثار درام فلسـفی۲۹ یا درام‌صاحب تـز اجتماعی۳۰ ارائه شده‌اند که تفکر اساس آن‌هاست و عموماً نبرد و ستیزه دیدگاه‌هاست.

سـتیزه برای تحریک مخاطب به تفکر بی‌آنکه مضمون فکر را بگوید. هدف فکر کردن است، نه اینکه به چه چیزی فکر کن.

و این مفهوم از راه استدلال و چالش‌های ذهنی پدیدار می‌شود. درحالی که درام دفاع مقدس، حتی آن‌هایی که داعیه نقد این ایده را دارند و منتقدانه پرداخت شـده‌اند، فاقد عقلانیت هستند و فقط به احساسـات تکیه کرده‌اند. یکی از کاستی‌های این نوع نمایشنامه‌ها، تکیه بیش از حد بر انتقال معناست. مقصود اصلی نمایشنامه‌نویس متقاعد کردن اسـت. او اساساً نمایشـنامه را برای القای عقایـد خود به مخاطب بنـا می‌کند و به همین جهت شکل در نمایشنامه به گریز از مرکز تمایل دارد. درحالی‌که معنا در اثر، باید ضمنی و پنهان باشـد، تا هر مخاطبی، بسـته به دانش و نگرش و رفتـار خـود، به وجوهی از معنا دسـت یابد. و این امکان‌پذیر نخواهد بود مگر آنکه شکل مایل به مرکز باشـد و قلب نمایشنامه از یک انقسام و تعارض ذاتی برخوردار باشـد. با عنایت به اینکه مـا معتقدیم آنچه در ذهـن مخاطب می‌گذرد و بعد باقی می‌ماند رسوب شخصیت کاراکتر است. پرداخت منحنی تحول کاراکتر باید با تکیه بر فن و تکنیک درام همنشین با کشف و شهود شخصی او باشـد. با توجه به اینکه کاراکتر در هر مرحله از زندگی خود از سـاحت «سایکو آنالیزیسم» با نوعـی بحران که ویژه آن مرحله خاص از زندگی محسوب می‌شـود روبه‌روست، چگونگی عبور از بحران در هر مرحله، مقدمهٔ سـازمان کاراکتر را، در مرحله بعدی، پی‌ریـزی می‌کند. به این معنا کـه در هر مرحلـه از زندگی، بـه دلایل متعدد مثل عوامل فیزیولوژیکی، رشـد و یا خاستگاه‌ها و انتظـارات جامعه نقطه عطفی به وجود می‌آید، که شکل‌پذیری موم کاراکتر بستهٔ وابستهٔ پیوسته به این است که شخصیت او نسبت به هر بحران، چگونه واکنش نشان می‌دهد.

این نکتـه مهم و حیاتـی در پرداخت کاراکترِ نمایشـنامه‌های دفـاع مقدس مفقود اسـت. از سـاحت دیگر جنس کاراکتر کمتـر مورد توجه نویسـنده قرار گرفته اسـت ـ البتـه اگر با دیده اغماض به این نکته بنگریم که اساسـاً «زن» در آثار دفاع مقدس جایگاه شایسـته و بایسته خود را نـدارد ـ اگر بپذیریم کـه قابلیت‌ها و عواطف و افکار مرد و زن نسـبت به هم متفاوت اسـت، نمی‌توانیم واکنش یکسانی را از آن‌ها در برخورد با کنش درونی و بیرونی انتظار داشـته باشـیم. روش و واضح اسـت که یک مرد در نمایشنامه و

در مواجهه با معضل داستان دراماتیک، روشی و برخورد خاص جنس خود را دارد.

اگـر در همین اثر، زنی را جای مرد قرار دهیم، ـه تنها باید روش و برخورد خـاص جنس او را مورد نظر قرار دهیم، بلکه باید شـرایط اولیه نیز تغییر کند. در نمایشنامه‌های دفاع مقدس، زنان از خصایص جنس زنانه برخوردار نیستند، و عمده ن‌ها مردانه پرداخت شده‌اند. به همین دلیل است که شخصیت عمده کاراکترهای این نوع نمایشنامه فقط دارای اَندیشه۳۱ و حس۳۲ هستند، چه زن و چه مرد و هردوی آن‌ها احسـاس۳۳ و الهام۳۴ را پس می‌زنند، یا به تعبیر درسـت‌تر احساس و لهام در آن‌ها توسـط نویسنده سرکوب می‌شود. هیچ‌یـک از کاراکترهـای نمایشـنامه‌های دفاع قدس در تعادل آنیما۳۵ و آنیموس۳۶ کوشش کرده‌اند و به همین دلیل هم هست که تک‌بعدی تک‌یاخته هستند.

آن‌ها از ادراک مفهوم «خوردن»، «خوابیدن» و عشق» عاجزند و فقط متولد شده‌اند که «مرگ» ا معنا کنند.

«مرگ‌بـاوری» در شـخصیت ایـن کاراکترها ا بدانجا پیش رفته اسـت که اساسـاً تنها انگاره ندگی آن‌ها را مرگ تشـکیل داده اسـت. آن‌ها اده شده‌اند که بمیرند تا دوباره متولد شوند. اما رگز این کاراکترها به ادراک چرخه «تولد مرگ ولد» نمی‌رسند. دلیل روشن آن هم تک‌ساحتی ودن آن‌هاسـت. منحنی تحول شخصیت متکی ر «شـاخص فکـری و اسـتدلالی» همـگام با شـاخص روحی و عاطفی» اسـت. پاسـخ این ـؤال، که پایه‌های فکری و استدلالی کاراکتر را ه پارامتری تعیین می‌کند، شاید این باشد که: وامل غیر اکتسابی! یعنی وراثت، فطرت و غریزه مگام با «محیط» به عنوان عاملی اکتسابی که رکیبی مضروب دارند و حاصل ضرب آن‌ها روش ـتدلالی کاراکتر را می‌نمایاند. در این خصوص تیجه ایـن ترکیب حاصل جمع نیسـت. یعنی ـاید تصور کرد که بخشـی از زمینه‌های فکری «محیط» و بخشـی دیگـر را «وراثت، غریزه و طرت» می‌سازند. بلکه در نهایت اساس اندیشه منطق هـر کاراکتر محصول تقابـل و ترکیب صاعدی عوامل یادشده است. منظور از شاخص وحی و عاطفی، در اینجا، مجموعه واکنش‌های یـر عقلـی کاراکتر اسـت. بـه عبارتـی دیگر: لب فعالیت‌هـای روحی و عاطفی سلسـله‌ای «واکنش»ها هسـتند و به ندرت هسـته‌های کنش»اند.

اگر در طرح باید وقایع محتمل و ضروری باشند، ساحت شـاخص روحی و عاطفی کاراکتر هم باید گفت که: کاراکتر نیز باید چنان سخن بگوید و عمـل کند که ضروری و محتمل به نظرْ بیاید. اصل «احتمال و ضـرورت۳۷ همچنان که برای طرح لازم است، در ارتباط با پندار، کردار و گفتار کاراکتر هم لازم و ضروری است. درام‌نویس باید سـه پارامتر اساسـی: الف) عوامل ب) شاخص‌ها ج) عناصر عالی کاراکتر را در تشـکل ساختمان دراماتیـک کاراکتر رعایت کند، تا شـخصیت او به درسـتی پرداخته شـود. سـاختمان کاراکتر دراماتیک به شکل ذیل است:

ساختمان کاراکتر دراماتیک

- **عوامل**
  1. وراثت.
  2. محیط.
  3. غریزه.
  4. فطرت.
- **شاخص‌ها**
  - **الف) جنبه‌های بیرونی**
    1. فیزیکی و جسمی. (جبر نسبی)
    2. اعتبارات فردی و اجتماعی. (اختیار نسبی)
  - **ب) جنبه‌های روانی**
    1. فکری و استدلالی (در حوزه‌های خودآگاه)
    2. روحی و عاطفی (در حوزه ناخودآگاه)
- **عناصر عالی کاراکتر**
  - بینش
  - هویت
  - انگیزه
  - نمو
  - منش
  - قابلیت
    1. شرایط.
    2. ظرفیت.
    3. تلاش.
    4. اراده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساختمان کاراکتر دراماتیک در نمایشنامه‌های دفاع مقدس، فاقد «عوامل» است و از شاخص‌ها، در جنبه‌های بیرونی اعتبارات فردی و اجتماعی و از جنبه‌های روانی فکری و استدلالی را غافل می‌گذارد و به عناصر عالی کاراکتر توجهی ندارد. به همین جهت است که شخصیت کاراکتر، فاقد بینش و هویت است، انگیزه ندارد و قابلیت‌هایش مورد توجه قرار نمی‌گیرد. و «تحول» و «بازشناسی» او نتیجه «رنج» نیست، بلکه به فرمایش علت فاعلی است.

اعمال او عمدتاً غریزی است، اما نویسنده تمایل دارد که آن‌ها را برخاسته از فطرت ارائه دهد و همین دخالت آگاهانه در شخصیت، که برخاسته از ذات او نیست، کاراکتر را تک‌بعدی می‌سازد. او در حقیقت «عروسک» یا بلندگوی نویسنده است تا حرف‌ها و پیام‌های مهمش را به گوش مخاطب برساند. اما خصایص «کاراکتر سخن‌گو» را ندارد «کاراکتر سخن‌گو» در نمایشنامه، حرف نویسنده را می‌زند. آنچه را که نویسنده قصد دارد مشخصاً و صریح به مخاطب بگوید، به وسیله کاراکتر سخن‌گو انجام می‌دهد. «برتولت برشت» از این کاراکتر، به خوبی استفاده کرده است. او قصد داشت که اصول و قواعد ارسطویی را درهم بریزد و به جای آن، سنّت «اپیک» را احیا کند.

او با شیوهٔ «اپیک» و جداسازی هنرپیشه از نقش، علاوه بر اینکه می‌کوشد تعقل مخاطب را به چالش دعوت کند، دیدگاه‌ها و حرف‌های خود را نیز از این طریق، به مخاطب منتقل می‌سازد. برشت خود در این باره می‌گوید:

«من متعلق به تئاتر اپیکم! این تئاتر قصد دارد که وقایع را به شیوه‌ای خشن و بی‌پرده به نمایش درآورد... من حوادث را برهنه می‌نمایانم تا تماشاچی خود بتواند فکر کند.»۳۸

او همهٔ سعی و تلاشش را به کار می‌گیرد تا از این امر نهایت استفاده را بکند. اما کاراکتر از نقش جدا می‌شود و آن‌گاه حرف‌های نویسنده را ارائه می‌دهد. علاوه بر این، او مستقیماً «تعقل» مخاطب را به چالش می‌گیرد. حال اثری که مشخصاً «تعقل» در او نادیده گرفته شده و فقط متکی بر «احساسات» مخاطب است، بدیهی است که نمی‌تواند کارکرد کاراکتر سخن‌گو را داشته باشد. همه این دوگانگی‌ها دست به دست هم می‌دهد تا کاراکتر آشفته و پا در هوا باشد و نتواند روابط انسانی خود را به خوبی تصویر کند و صاحب هویت شود. کاراکتر فاقد هویت دیدنی نیست.

وقتی می‌گوییم کاراکتر دراماتیک، باید هویت داشته باشد، یعنی برخی شاخص‌های پنهان ساختمان کاراکتر او آشکار باشد. اگر این شاخص‌های پنهان که در ژرف‌ساخت، نهان شده‌اند با اصول و تکنیک‌های دراماتیک در حد نیاز آشکار شوند تماشاگر یا مخاطب، به بعضی از جنبه‌های درونی کاراکتر پی می‌برد ـ این آشنایی به مخاطب کمک می‌کند تا دیگر جنبه‌های کاراکتر را کشف و درک کند. اگر مخاطب به این کشف دست یابد می‌تواند به خوبی، هویت کاراکتر را تحلیل و دریافت کند. اما وقتی اساساً کاراکتر فاقد ژرف‌ساخت است، مخاطب چگونه می‌تواند به هویت او دست یابد؟

این معضل از کجا سرچشمه گرفته است؟ نمایشنامه‌های ما به طور عام و نمایشنامه‌های دفاع مقدس به طور خاص با منظر سیاسی به نگارش درمی‌آیند و نویسنده قصد دارد معنایی را در ذهن مخاطب به وجود آورد. حال اگر از ساحت جانبدارانه به مفهوم دفاع مقدس نگریسته شود و تصویر آن ارائه گردد، وقتی کاراکتر واقعی برخوردار از ایده‌ای متافیزیکی است و باورمند به یک «عقیده» است که خود آن را انتخاب کرده و به او تحمیل نشده است، چگونه می‌توان با اندیشه و تکنیک ماتریالیستی که معتقد به یک «ایدئولوژی» است و جزمیّت دارد، آن کاراکتر را ارائه کرد؟ و اگر از ساحت منتقدانه هم به این مفهوم بنگریم، همین ایراد چهره می‌نمایاند. هرچند که هیچ کدام از درام‌نویسان این دایره، داعیهٔ اندیشه ماتریالیستی ندارند. عمده معضل در «دیدگاه» علت فاعلی نهفته است که چیزی را باور دارد، اما می‌خواهد چیزی را که به او دیکته شده باورمندانه ارائه کند؛ که ممکن نمی‌شود. یکی دیگر از کاستی‌ها مسلط نبودن بر فن و تکنیک است که با مدعای مدرن و پست‌مدرن و نشناختن این مفاهیم، یا حداقل تسلط بر فنون و رموز آن درام‌نویس قصد خلق اثر را دارد. از ساحتی دیگر «سفارش‌دهنده» یا خریدار این‌گونه آثار با «تک‌سونگری» و تلقی غلط از «درام» و خلط آن با «خطابه» باعث می‌شود که «کشف و شهود» علت فاعلی هم بی‌اثر بماند. این عوامل چندگانه در پرداخت کاراکتر دست به دست هم می‌دهند و از او موجودی می‌سازند که نه تاریخ دارد و نه به جغرافیای خاصی وابسته است. او مبدل به پدیده‌ای می‌شود که از ناکجاآباد آمده است و چون رفتار او منطبق با رفتار انسانی که مخاطب می‌شناسد نیست و ضمناً خصایص قهرمان کاراکتر کلاسیک را هم، ندارد که از این ساخت علت غایی به او بنگرد، باورپذیر نمی‌نماید و مخاطب او را نمی‌پذیرد.

شخصیت علت فاعلی همگام با شخصیت کاراکتر باید دارای انگیزه باشند تا دیدنی شوند. «هگل» معتقد است که «انسان» هستی خود را پایدار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند و می‌کوشد کمبودهایش را جبران کند. برای همین انسان ماندن وابسته به «انگیزهٔ» انسان بودن است. انگیزه در انسان وسیله‌ای است که او با آن خرسندی خود را می‌جوید و یگانگی‌اش را بازمی‌یابد. به این ترتیب، حذف انگیزه به معنی زیر سؤال بردن اساسی اعمال انسان است. اگر این پارامتر در علت فاعلی و کاراکتر به هر دلیلی مد نظر قرار نگیرد، به معنای حذف وجود اوست. کاراکتر چه در حیات واقعی به عنوان کاراکتر واقعی، و چه در حیات دراماتیک به عنوان کاراکتر دراماتیک یعنی: انگیزه! در این مورد «پرفسور پل ویس» می‌گوید: «ما اشخاص را می‌شناسیم، زیرا به آینده‌ای که آن‌ها در جست‌وجویش هستند واقفیم!» این جمله «شاه‌کلید» پرداخت کاراکتر است. شاه‌کلیدی که هم گشایشگر شالودهٔ انگیزهٔ کاراکتر دراماتیک است و هم توانا در نفوذ به ذهن مخاطب و تحریک «انگیزه» او به تعقیب انگیزه کاراکتر. ما اگر خواهان رشد نمایشنامه دفاع مقدس هستیم باید از «یک‌سونگری» دست کشیده، با «چندسونگری» و سعه صدر از سوی تهیه‌کننده و متولی این امر، و مسلح شدن به فن و تکنیک و رشد انگیزه و تعالی دیدگاه از سوی علت فاعلی به این مهم دست یابیم.

والسلام

● **منابع و مآخذ:**

احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲.

اخوت، احمد. دستور زبان داستان، چاپ اول، نشر فردا، تهران، ۱۳۵۶.

برشت، برتولد. برتولد برشت، ترجمه رسول نفیسی، چاپ سوم، مروارید، تهران، ۱۳۵۶.

داوسون، اس، دبلیو. نمایشنامه و ویژگی‌های نمایشی، داود دانشور و... ، چاپ اول، نمایش، تهران، ۱۳۷۰.

راس، آلن اُ. روان‌شناسی شخصیت (نظریه‌ها و فرایندها)، ترجمه جمال‌فر، چاپ اول، بعثت، تهران، ۱۳۷۳.

سیاسی، علی‌اکبر. نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی، چاپ اول، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۱.

شاملو، سعید. مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، چاپ اول، رشد، تهران، ۱۳۷۰.

فرای، نورتروپ. تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۳.

قادری، نصرالله. آناتومی ساختار درام، چاپ اول، نیستان، تهران، ۱۳۸۶.

میل، آرور. نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز جهانی، جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۵۶.

11. Allport , G.w. (1961), "Pattern and Growthin personality" , Newyork: Holt , Rinehart &Winston.

12. Kretschmer, E (1925), "Physique and character" , Newyork: Harcourt Brace.

■ این پژوهش قرار بود در سمینار «تئاتر دفاع مقدس» ارائه شود. نشد! قرار شد که در کتاب این سمینار بیاید که من نخواستم! به هزار دلیل!! و سپس در دو ماهنامه تخصصی «نقش صحنه» شماره ۱۹ منتشر شد.

اما نمودارها، آن‌چنان که باید، نیامد. اینک همهٔ این پژوهش در اینجا با نمودارها و به نقل از «نقش صحنه» می‌آید.

پی‌نوشت

1 . Creutire complsion.
2 . Perception.
3 . Personality.
4 . Type.
5 . Caracter.
6 . Playscript.
7 . Perception.
8 . Action.
9 . Personality.
10 . Type.
11 . Caracter.
12 . Playscript.
۱۳ . برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*، چاپ اول، نشر فردا، تهران، ۱۳۷۱.
۱۴ . برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:
ـ فورستر، ای. ام. *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ اول، تهران، چیبی، ۱۳۵۷.
ـ قادری، نصرالله. *آناتومی ساختار درام*، چاپ اول، تهران، نیستان، ۱۳۸۶.
ـ فرای، نورتروپ. *تخیل فرهیخته*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳.
15 . Situation.
16 . Position.
17 . Personality.
18 . Natural face.
19 . False Face.
۲۰ . شناخت شخصیت از ساحت «مرفولوژی»، «فیزیولوژی»، «کاراکترولوژی»، «تیپ‌لوژی» «شناسایی بر مبنای رفتار روان‌شناسی»، «شناسایی بر مبنای یک قسمت از بدن»، «شناسایی از طریق آثار انسان» و الخ.
۲۱ . برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:
ـ راس، آلن اُ. *روان‌شناسی شخصیت (نظریه‌ها و فرایندها)*، ترجمه جمال‌فر، موسسه انتشارات بعثت، تهران، ۱۳۷۳.
ـ سیاسی، علی‌اکبر. *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی*، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۱.
ـ شاملو، سعید. *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت*، انتشارات رشد، تهران، ۱۳۷۰.
22 . Type.
23 . Stock character.
۲۴ _ *نمایشنامه و ویژگی‌های نمایشی*، ص ۱۵۷.
25 . Creutire compulsion.
26 . Propaganda.
27 . Conflict.
28 . Construction.
29 . Play Philosophical .
30 . Thesis play.
31 . Thinking.
32 . Sensation.
33 . Feeling.
34 . Intuition.
35 . Anima.
36 . Animos.
37 . Probability and necessity.
۳۸ . برتولت برشت، ص ۱۰ ـ ۱۲.