طرح در نمایشنامه / ۲

در شمارهٔ گذشته راجع به کلیات طرح بحث شد. و در این شماره ادامه این مبحث را پی می‌گیریم.

طرح، در زبان یونانی تحت عنوان «Mythos» آمده است. طرح، عبارت از تقلید «کنش» است. نکته‌ای که در اینجا قابل اشاره است اینکه عموماً در زبان فارسی کنش را برابر «عمل» آورده‌اند. بنابراین در اینجا هرکجا که از کنش صحبت به میان می‌آید و از دیگران نقل قولی آورده می‌شود طبیعی است که برابر عمل آمده باشد اما چون عمل مفهوم کلی کنش را افاده نمی‌کند، ما از همان کلمه استفاده می‌کنیم.

نکته دیگری که شایان ذکر است اینکه این مباحث از دیدگاه «بوطیقا»ی ارسطو پی گرفته می‌شوند. اما دیدگاه و نظر دیگران نیز در این مقوله برای آگاهی و مقایسه آورده خواهد شد.

منظور از طرح، ترتیب و تنظیم وقایع است. طرح تقلید انسان نیست، بلکه تقلید اعمال انسان می‌باشد. طرح، در حقیقت نوعی تقلید از زندگی است، اولین کسی که از طرح سخن گفت ارسطو بود. پس لازم است که در اینجا مباحث اساسی بوطیقا را دربارهٔ طرح بیاوریم. ارسطو در بوطیقا هرجا از تراژدی صحبت می‌کند قصدش نمایشنامه است، چرا که او بهترین و عالیترین نمایشنامه‌ها راتراژدی می‌داند. اساساً بوطیقا راجع به اجزاء و عناصر یك تراژدی خوب بحث می‌کند. اکنون به مباحث اساسی بوطیقا درباره طرح نگاه می‌کنیم:

۱. ماده خام طرح، ۲. تقلید زندگی، ۳. ترتیب و تنظیم وقایع، ۴. طرح تقلیدی از یك عمل است.، ۵. طرح روی تراژدی است.، ۶. ساختمان، ۷. واقعه یا واقعه دخیل (اپیزود Episode)، ۸. احتمال و ضرورت، ۹. تفاوت میان نمایشنامه، طرح و تاریخ، ۱۰. وحدت طرح، ۱۱. اندازه طرح، ۱۲. ترس و ترحم، ۱۳. تزکیه «Catharsis»، ۱۴. انواع طرح، ۱۵. تعلیق «Suspense»، ۱۶. کنایه «Irony»، ۱۷. تعصب در مورد طرح، ۱۸. طرح نمایشنامه نیست.

ماده خام طرح زندگی است. اما این کلمه بسیار کلی است. می‌توان گفت ماده خام طرح همان حوادث، وقایع و رویدادهای موجود در زندگی است. آنچه مسلم است از تمام حوادث، وقایع و رویدادها نمی‌توان برای طرح استفاده کرد. بلکه این وقایع و حوادث اولاً باید جذابیت و ثانیاً واقعیت‌نمایی داشته باشند. در حقیقت طرح موضوع تقلید اعمال آدمی است»[۱] اعمال آدمی که نه خوب و نه بد باشد از دیدگاه ارسطو برای تقلید مناسب نیست. «پس آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است، باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان باشندکه ما هستیم.»[۲]

طرح تقلید عمل است، پس نباید به تقلید روایت تبدیل شود بلکه باید به عمل درآید، و بدون عمل ما نمایشنامه‌ای نخواهیم داشت. و «تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد... آن چیزی را تمام گوییم که دارای آغاز و میان و پایان باشد.»[۳] و این مهم قطعاً باید مطابق اصول و قواعد درام تنظیم شود. اما کنش چیست؟ برای کنش نمی‌توان تعریف جامع و مانعی ارائه داد. درك و دریافت کنش بیشتر حسی و قیاسی است. در آغاز، چند دیدگاه را دربارهٔ کنش نقل می‌کنیم و آنگاه مبحث را پی می‌گیریم.

«Cuddon»در «فرهنگ اصطلاحات ادبی پنگوئن» دربارهٔ کنش چنین می‌نویسد:

«کنش خط داستانی یا رشته اصلی حوادث است که متضمن حرکت به جلو می‌باشد.» او در ادامه یادآور می‌شود که: کنش رشته اصلی حوادث به علاوهٔ طرح، عامل بنیادی نمایش را تشکیل می‌دهند.

«اورلی هولتن_ Orley Holtan » در کتاب «مقدمه برتئاتر، آئینهٔ طبیعت»[۴] چنین می‌گوید: «وقتی واژه عمل را به کار می‌بریم معمولاً مراد ما انجام چیزی، نوعی فعالیت بدنی چون ضربت زدن به یك توپ، صعود از کوه، یا جارو کشیدن حیاط است. نتیجه آنکه وقتی می‌گوییم یك نمایش یا یك فیلم تحرك ندارد، معمولاً به چیزهایی چون جنگ، زد و خورد، تعقیب و مانند آن فکر می‌کنیم. با چنین نگرشی، بسیاری از نمایشها، حتی انواعی

که حالتی دلهره‌آور یا ملودرام دارند، عمل و تحرکی ناچیز داشته یا اصولاً هیچ‌گونه عمل و حرکتی در آنها نیست. البته یك پاسخ به این مشکل آن است که بگوییم عمل سراسر عمل جسمانی نیست، عمل ممکن است فکری، عاطفی و زبانی نیز باشد.»[۵] هولتن معتقد است که کنش گاه بدون حرکت جسمانی تحقق می‌یابد. او این نظریه را که کنش حتماً نوعی عمل است رد می‌کند. او نقش اساسی کنش در نمایشنامه را همانا باز کردن شخصیت و طرح می‌داند. اگر کنش نباشد، نمایشنامه هرگز به جلو نخواهد رفت. قوه محرکه نمایشنامه کنش است.

«پیرایمه توشار»، کنش را چنین توضیح می‌دهد: «کنش حرکتی است کلی که باعث می‌شود چیزی در فاصله میان شروع تا پایان به دنیا آید، رشد کند و بمیرد.»[۶]

توشار در تعریف خود از کنش به: ۱. کلیت، ۲. حرکت، ۳. شروع، میان و پایان آن اشاره می‌کند.

«فرگاسن» در کتاب «ایده یك تئاتر» ده نمایشنامه را انتخاب کرده و برای تبیین کنش به بررسی آنها پرداخته است. او در مورد کنش می‌گوید:

«تمایز بین طرح و کنش اساسی است. کنش دارای تعریف خاصی نیست و مفهومی قیاسی است. یعنی با ارجاع به مثالهای مختلف می‌توان آن را فهمید و جز این راه دیگری ندارد.»

«استانیسلاوسکی» در مورد کنش معتقد است: برای یافتن کنش باید مافوق هدف را در نمایشنامه جستجو کرد.

فرگاسن در ادامه بحث خود به این تعریف اشاره کرده و می‌گوید: «برای درك و دریافت کنش می‌توان به روش استانیسلاوسکی یعنی همان یافتن مافوق هدف پرداخت. و به تعبیری مافوق هدف را می‌توان کنش سراسری نامید.»

استانیسلاوسکی از بازیگر خود می‌خواست، کنش را با یك مصدر ادا نماید. مثل فرار کردن از سرنوشت- یا پیدا کردن قاتل.

«اس. دبلیو. داوسن S.W. Dawson در کتاب «نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی»[۷] فصل «کنش و کشش» دربارهٔ کنش چنین توضیح می‌دهد:

«هرچیزی که در هرلحظه در نمایشنامه یا فیلم چه موقعیت چه گفتار روی می‌دهد به کنش مربوط می‌شود. اما کنش کل نمایشنامه یا فیلم نیز هست. کنش فهم کامل ما از کل است و جدای از این فهم نمی‌تواند وجود داشته باشد.»

داوسن با یکانگی طرح و کنش مخالف است. او می‌گوید:

«طرح شرح توالی حوادث است که حتی‌الامکان از مفهوم آن وقایع انتزاع شده باشد. کنش روح و جوهر نمایشنامه است. درستی هرجزء خاص را در نمایشنامه به کمك کنش تشخیص می‌دهیم. بدین مفهوم که دریابیم آیا این جزء خاص با کنش ارتباط دارد یا آنکه بی‌ارتباط است.»

«راجر گراس» دربارهٔ کنش و طرح چنین می‌نویسد:

«کنش واقعهٔ روحی و اصلی نمایشنامه است که این واقعه در ذهن تماشاگر به‌وقوع می‌پیوندد. اگر چنین واقعه‌ای صورت نپذیرد، کنشی صورت نگرفته است. فرآیندهای مادی نمایشنامه، «بازیگر، صحنه و...» همگی واسطه‌هایی برای انتقال واقعهٔ روحی کنش به تماشاگر هستند.» او درباره طرح می‌گوید: «طرح عبارت است از آنچه که نویسنده با داستان می‌کند تا به آن معنا، کنش و مفهوم ببخشد. داستان قابل تکرار است و می‌توان آن را به اشکال مختلف ارائه کرد. اما طرح و کنش قابل تکرار نیستند.

منظور گراس این است که چون کنش یك واقعه روحی خاص در تماشاگر است که براساس عمل نویسنده برروی داستان و ایجاد طرح صورت می‌گیرد تنها در صورتی قابل تکرار است که همان طرح و همان عمل نویسنده تکرار شود، یعنی دوباره همان کنش تکرار شود. اما داستان به لحاظ اینکه صاحب کنش خاصی نیست و تولید واقعه روحی نمی‌کند به اشکال مختلف قابل تکرار است. نهایتاً اینکه گراس، کنش را جزئی از طرح نمی‌داند بلکه آن را دیدن طرح از جنبه‌ای خاص می‌شمارد. پس از دیدگاه او معنا در متن نمایش نیست بلکه مخاطب یك واکنش معنایی خاص را در قبال نمایشنامه تجربه می‌کند و معنای یك نمایشنامه خاص نمی‌تواند نزد دو نفر یکسان باشد.

تا به حال مشخص شد که چرا برای کنش نمی‌توان تعریف جامع و مانعی ارائه داد. و علت اینکه عمل تمام مفهوم کنش را افاده نمی‌کند چیست. اینك ادامه مبحث را پی می‌گیریم. از نظر ارسطو طرح تقلید یك عمل است که شامل یك سلسله وقایع است که دارای نظم و ترتیب خاصی باشد. ارسطو اصل احتمال و ضرورت را عامل ایجاد نظم در سلسله وقایع می‌داند. «مورگان فورستر» در کتاب «جنبه‌های رمان» می‌گوید: «آنچه که داستان را تبدیل به طرح می‌کند، رابطه علت و معلولی است که بین وقایع ایجاد می‌گردد. داستان وقایعی است که تنها با حرف ربط «و» به همدیگر متصل شده‌اند. و در داستان سؤال نهایی مخاطب «خوب، بعد؟» است اما در طرح سؤال «چرا؟» است...»

ارسطو روح و جوهر تراژدی را طرح می‌داند، چرا که تنها در این صورت یك سلسله وقایع، قابلیت نمایشی و غیر روایتی می‌یابند و موجب برانگیخته شدن حس ترس و ترحم و در نتیجه تزکیه می‌شوند. او همچنین دربارهٔ وحدت کنش می‌گوید: «منظور از وحدت کنش این نیست که فقط یك شخص مورد تقلید قرار گیرد.» چرا که اولاً بریك شخص، وقایع متعددی روی می‌دهد که بسیاری از آنها وحدت‌پذیر نیستند. همچنین خود شخص نیز اعمال متفاوتی انجام می‌دهد که به شکل واحدی درنمی‌آیند. بنابراین منظور از وحدت کنش این است که نظم موجود در یك سلسله وقایع، همگی در کل به یك کنش اصلی نظر داشته و القاکننده تنها یك کنش باشد. تنها بدین‌صورت است که نظام بین وقایع را می‌توان شکل داد. کنش کامل، کنشی است که هیچ کدام از وقایع و اجزاء آن قابل جابجایی و یا برداشتن نباشد. نمایشنامه بدون «کنش» ممکن نیست اما بدون «منش» ممکن است. در این مورد باید یادآور شد که منظور ارسطو از عدم شخصیت، عدم آدم

نیست، چرا که به هرحال حتماً به وجود فاعل در نمایشنامه احتیاج است. منظور او را می‌توان اینگونه توضیح داد که مثلاً در بسیاری از فیلمهای پلیسی شخصیتها تنها ابزاری هستند که اعمالی را انجام می‌دهند و به همین دلیل هم قابل معاوضه با یکدیگر هستند. امروزه ما بهتر این می‌دانیم که شخصیتها نیز چنان پرورده گردند که قابل تعویض نباشند و هرکدام منشا عمل خاص باشند تا بدین صورت جنبه واقعی‌تر و دلنشین‌تری به اثر داده شود.

تا بدینجا این مهم را توضیح دادیم که کنش به عنوان یك جزء در نمایشنامه یا طرح وجود ندارد بلکه روح واحدی است که کل طرح یا نمایشنامه یا... را دربر گرفته است و از شکل خاص طرح است که آن کنش در ذهن بیننده ظاهر می‌شود و اینکه می‌گوییم کنش با طرح عجین شده و درهم آمیخته است نه به معنی این است که جزئی از طرح بودن آن را مدنظر داریم، بلکه به عنوان روح قرار گرفته در کل طرح است و همچنان معتقدیم که تعریفی جامع و مانع برای آن نمی‌توان ارائه داد بلکه مفهومی حسی و قیاسی است.

●

کنش به مثابه سنخ ازلی

کهن الگو یا سنخ ازلی به معنی الگوهایی است که از ازل به‌طور نسبی در زندگی بشر وجود داشته است. «کارل گوستاویونگ» در مورد سنخ ازلی می‌گوید: «نظر براین است که کلیه آثار و اعمال گذشتگان در روح انسانی که به دنیا می‌آید بالفعل وجود دارد. بعضی از شخصیتها و داستانها سنخ ازلی هستند. مثلاً هملت یك سنخ ازلی است. زمانی که نویسنده‌ای داستانی را تبدیل به مثلاً یك نمایشنامه می‌کند ابتدا آن را تبدیل به یك اسطوره می‌کند. «لرد راگلان» هم معتقد است که: «طرح تقلیدی از یك اسطوره است».

«اورلی هولتن» در کتاب «مقدمه برتئاتر» در مورد سنخ ازلی که از آن به نام الگوی رویدادها یاد می‌کند چنین توضیح می‌دهد:

«زندگی، الگوها یا توالی رویدادهای بسیاری دارد ولی تمامی آنها نمی‌توانند مبنای نمایشی قرار گیرند. روزهایی که سر کار یا به مدرسه می‌رویم شکل‌بندی شده‌اند چون همه روز به یك کلاس رفته و یا یك رشته کار را انجام می‌دهیم. روز نیز خود برحسب گردش ظاهری خورشید و همچنین سال برحسب تغییر فصول ترتیب خاصی دارند. حیات ما نیز به اعتبار دوره رشد، تولد، کودکی، جوانی، بزرگسالی و پیری و مرگ شکل‌بندی شده است. مع ذلك بسیاری از چنین الگوهایی مگر برای کسانی که آن را تجربه کرده‌اند چندان جالب نبوده و برای خود این دسته نیز همواره جالب نیست. بنابراین برای آنکه الگویی اساس نمایش را تشکیل دهد باید از نوعی خاص باشد یعنی «الگویی که در نظر مردمی که آن را می‌پذیرند وجه قابل توجهی از زندگی را در زمان تصویر کند.» بدین ترتیب، یك تعریف مقدماتی از نمایش احتمالاً می‌تواند عبارت باشد از ارائه یك الگو یا توالی رویدادهایی که در نظر تماشاکنندگان آن قابل توجه است به وسیله عمل.»[۸]

این الگوها به دلیل تلقی عمومی مردم یا فی نفسه بودن آنهاست که مورد توجه قرار می‌گیرند. مثلاً: ۱. تغییر و تحول در کل یك الگو قابل توجه است.

مراسم تایید بلوغ یا پاکشایی به سن بلوغ یا ازدواج یا فارغ التحصیلی یا... همگی دربردارنده نوعی تغییر و تحول هستند. حال اگر این تغییر و تحوّلها ناشی از یك عامل خارجی یا بحران یا تحمیلی باشند برجسته‌تر جلوه می‌کنند. با این تصور و این الگو می‌توان گفت که بسیاری از نمایشنامه‌ها براساس همین الگو ساخته شده‌اند. نکته شایان ذکر در این مورد این است که ارسطو نیز به تغییر و تحول اشاره دارد.

۲. آموختن بازشناسی که در رابطهٔ مستحکمی با تحول قرار دارد الگوی دیگری است که مورد استفاده بسیاری دارد. در آموختن یا بازشناسی حتماً لازم نیست که فرد تغییر بایگاه بدهد.

در این رابطه شاید نظر هولتن به دیدگاه ارسطو است که می‌گوید باید شخصیت از نیکبختی به بدبختی یا برعکس رجعت کند.

۳. به قدرت رسیدن و از قدرت افتادن یا ترکیبی از این دو نیز الگویی قابل توجه است که این شاید به خاطر فطری بودن حس موفقیت و یا ترس از دست دادن موقعیت در نهاد انسان باشد.

۴. ظهور و سقوط نیز الگوی دیگری شبیه به الگوی سوم است.

۵. نبرد برضد شر و بدی، از دیگر الگوهای رایج است که می‌تواند بیرونی باشد مثل نبرد برعلیه یك آدم شرور و می‌تواند درونی باشد مثل وجود خصلتی بد و ویرانگر در نفس یك انسان. وجود چند الگو در یك نمایشنامه نیز ممکن است اما به هرصورت باید یك الگو از سایر الگوها برتر باشد. «لوئیس هرمن» نیزالگوهای داستانی‌را طبقه‌بندی کرده است. این الگوها در عین اینکه می‌توانند به صورت مجرد مطرح شوند، می‌توانند همزمان در یك داستان موجود باشند.

ذکر این نکته لازم است که هریك از این طرحها می‌توانند بسیار پخته یا حتی ناشیانه استفاده شوند. لوئیس هرمن الگوی رویدادها را بویژه در سینما به نه عدد محدود می‌کند.

لوئیس هرمن و الگوهای داستانی اش:

۱. عشق، فرمول: پسر دختر را می‌بیند، پسر دختر را از دست می‌دهد، پسر دختر را به چنگ می‌آورد.

۲. موفقیت، فرمول: کسی قصد انجام کاری را دارد یا موفق می‌شود یا نمی‌شود.

۳. سیندرلا، فرمول: به حساب نیامدن، برخورد با یك شخص مهمّ و تحوّل.

۴. مثلث، فرمول: زن، شوهر، فاسق؛ خانواده نهایتاً یا به استحکام می‌رسد و یا متلاشی می‌شود.

۵. بازگشت، فرمول: انحراف از راه اصلی، رام شدن، بازگشت به نیکی.

۶. انتقام، فرمول: آگاهی، زمینه چینی، اجراء.

۷. تغییر، فرمول: زمینه چینی و بتدریج متحول شدن.

۸. فدا شدن یا قربانی، فرمول: خود را فدای آرمانی، جامعه‌ای،... کردن.

۹. خانواده، فرمول: بررسی روابط خانوادگی و...

از دیدگاه صاحب این قلم، بررسی اجزاء یك اثر به صورت مجزا و جدای از یکدیگر چندان درست نیست و شاید این عمل بیشتر سبب آشفتگی و گیجی در فهم مطالب شود اما برای مرزبندی کردن ناگزیریم که هرجزء را به صورت جداگانه بررسی کنیم. در این قسمت ناچاریم به‌طور خلاصه به کشمکش نیز بپردازیم آن را براساس کتاب «هولتن» بررسی کنیم. توضیح اینکه در این قسمت تنها تا بدانجا به این مفهوم می‌پردازیم که در راستای «طرح» ما را یاری دهد.

●

ستیز یا کشمکش

تقابل دو عنصر در نمایش را کشمکش گویند. انواع کشمکش از دیدگاه هولتن عبارتند از:

۱. کشمکش مبتنی برشخصیت، ۲. کشمکش مبتنی برطرح.

۱. کشمکش مبتنی برشخصیت:

کشمکش مبتنی برشخصیت دارای سه بخش است.

۱. نخستین و بارزترین نوع ستیز، ستیز آدمی با آدمی است.

۲. نوع دوم ستیز، ستیز آدمی با خویش است.

۳. نوع سوم ستیز، ستیز آدمی با نیروهای خارجی است.

ممکن است این سه نوع ستیز در نمایش واحدی تداخل داشته باشند. نمایشنامه‌ای که حاوی ستیز باشد بدیهی است که حالت دلهره نیز ایجاد می‌کند. زیرا مسئله اساسی در بسیاری از نمایشنامه‌هایی از این دست آن است که «عاقبت کار چه می‌شود؟»

۲. کشمکش مبتنی برطرح:

۱. مستقیم: در کشمکش مستقیم تمامی انواع قصدهای موجود در نمایشنامه با یکدیگر تقابل

پیدا می‌کنند و رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند.

۲. متوالی: در کشمکش متوالی ممکن است بعضی از قصدها با هم تقابلی پیدا نکنند. در این نوع گاهی یک کنش فرعی که قصد هیچگونه تقابلی را با سایر کنش‌ها ندارد، در پایان بدون هیچ‌گونه برخورد و در اثر برخورد بین قصدهای دیگر به تسلط می‌رسد. در این کشمکش ممکن است یک شخصیت بدون درگیری رودررو، و تنها به دلیل سیر طرح به تسلط برسد.

ساختمان

ساختمان از لحاظ معنی لغوی یا فرهنگنامه‌ای و به‌طور عمومی و جامع. ارتباط اجزاء با یکدیگر و با کل است به نحوی که با وسایل قابل شناخت بتواند توجه ما را به آنچه که در کنش اساسی‌تر است جلب کند یا حفظ نماید.

هرگز نباید چنین تصور کرد که ساختار یا ساختمان چیزی مجزا از طرح یا کنش است، چرا که اگر ساختار را چیزی جدا بدانیم دچار اشتباهات مهلکی خواهیم شد. همچنین اگر بحثی به عنوان ساختار را بطور مجرد مورد بحث قرار می‌دهیم تنها به دلیل پذیرش ذهن است. آنچه که به عنوان ساختار در اینجا مطرح می‌شود هرگز جنبهٔ عمومی و صددرصد نداشته بلکه باید گفت معمولاً برای هرنوع مفهومی هنرمند از ساختار ویژه‌ای پیروی می‌کند.

ساختار به دو دسته بیرونی و درونی تقسیم می‌شود:

ساختار صوری یا بیرونی در تئاتر، همان توالی اپیزودهاست. منظور از اپیزود واقعه‌ای است که خود دارای شروع و میان و پایان است و منتهی به اپیزود بعدی می‌گردد و در جمع، اپیزودها یک کل را تشکیل می‌دهند. البته ارسطو از اپیزود به عنوان یک واقعه خارجی هم نام می‌برد که به کل نمایشنامه تحمیل می‌گردد که به هرحال در اینجا منظور ما این‌گونه اپیزود نیست.

مسئله مهم در ساختار بیرونی کیفیت توالی اپیزودهاست که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در زمان ارسطو ساختار بیرونی نمایشنامه‌ها به صورت زیر بود:

۱. مقدمه «پرلوک»، ۲. گفتگو در صحنه «اپیزود اول»، ۳. خروج، ۴. آواز فرودستان، ۵. اپیزود دوم، ۶. خروج، ۷. آواز فرودستان، و...

امروزه با تغییراتی که در کیفیت این توالی صورت گرفته به هرصورت دو عامل هنوز مورد توجه است که یکی تنوع و دیگر ریتم اپیزودهاست. تنوع در اپیزودها سبب از بین رفتن یک فضا و ایجاد فضایی جدیدتر برای درک واقعه مهمتر آینده می‌گردد. تضاد حاصل در این‌گونه مسائل گیرایی بیشتری را برای مسائل مهمتر ایجاد می‌کند. آنچه که به نام ریتم در ساختمان بیرونی مطرح است، هماهنگی ساختار بیرونی با ساختار درونی و نوع وقایع است که معمولاً هرقدر ماجرا به سمت انتها پیش می‌رود ریتم و حدفاصل و زمان اپیزوها هم کوتاه می‌شود.

ساختار درونی یا غیر صوری: به هیچ عنوان از کنش و طرح قابل تفکیک نیست. ارسطو طرح را تقلید یک کنش می‌دانست که برانگیزنده ترس و ترحم باشد و نهایتاً سبب تزکیه گردد. او ساختار درونی را برنظام احتمال و ضرورت قرار می‌دهد که این نظام سبب دو کاربرد می‌شود. یکی بیننده حسّ پیش‌بینی در مورد واقعه بعدی را می‌یابد و دیگر اینکه می‌توان حس او را از این طریق فریب داد و ساختار را پیچیده‌تر کرد.

ارسطو برای تراژدی ساختاری دو قسمت عمده قائل است که شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطه اوج و گرهگشایی، از نقطه اوج تا پایان می‌گردد و نقطه اوج را نقطه تغییر مشخص و قاطع بحث قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند. در مورد ساختار درونی یک منتقد آلمانی به نام «گوستاو فریتاک» در کتاب «فن نمایشنامه» خود هرمی ساخته است که به نام «هرم فریتاک» معروف است. او ساختار درونی را شامل دو بخش عمده «عمل فزاینده» و «عمل کاهنده» می‌داند. که به‌طور کلی شامل قسمتهای «زمینه‌چینی» ـ در قدیم به صورت پرلوک و امروزه در میان گفتگو در ابتدا ـ، «عمل برانگیزنده» عملی که آغاز گره‌افکنی است، «گره‌افکنی» وقایع متوالی که به سوی سرنوشت نامعلومی گام برمی‌دارد و معما ایجاد می‌کند و سعی در رفع آن دارد، «اوج» رویدادی که گره‌ها را حل می‌کند و جواب قضیه داده می‌شود، «تحلیل و نتیجه» که سبب پایان کنش و نتیجه اعمال است و عاقبتها را روشن می‌کند.

«فریتاک آغاز طرح و توطئه را از الف که «مقدمه»، « Introduction » نامیده می‌شود، شروع می‌کند و بعد به «الف» که «لحظه انگیزش»، « Inciting Moment » طرح و توطئه نامیده می‌شود، اشاره می‌کند که تا حدی پس از مقدمه، سرچشمه و منبع عمل است. پس از این مرحله، طرح و توطئه وارد مرحلهٔ «عمل در حال صعود»، « Action Rising » می‌گردد و بعد در قله هرم به «اوج»، «Climan» می‌رسد و آنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر به چشم می‌خورد آغاز می‌شود: یکی «عمل در حال نزول»، « Falling Action » و دیگری «عاقبت»، « Catastrophe » نمایشنامه یا قصه که در نقطه مقابل «مقدمه» قرار گرفته است.[۹]»

این تعریفی از «هرم فریتاک» بود که ما آن را به نقل، مطرح کردیم.

اشکالی که به هرم فریتاک وارد است، قائل شدن زمان مساوی برای گره‌افکنی و گرهگشایی است. امروزه زمان گرهگشایی یا عمل کاهنده بسیار کوتاهتر از عمل فزاینده شده و بین نقطه اوج تا پایان فاصله کمی وجود دارد. حتی گاهی نقطه اوج و پایان تقریباً برهم منطبق می‌گردند.

●

تزکیه

تزکیه را ارسطو علت نهایی نمایشنامه می‌داند و از تزکیه حس ترس و ترحم صحبت می‌کند. اگر ما تزکیه را نه تنها برای ترس و ترحم بلکه تزکیه به معنی عام آن در نظر بگیریم، باز سؤالی مطرح است و آن اینکه تزکیه به چه معنی است؟ ارسطو به این سؤال جواب قاطعی نداده است. روی همین اصل تفاسیر مختلفی از تزکیه شده است. در یک مورد می‌توان گفت که منظور ارسطو از تزکیه مفهومی مذهبی و متعالی است. اما افلاطون در مورد برانگیخته شدن ترس و ترحم در تراژدی مخالفت می‌ورزد و اعتقاد دارد که تراژدی نه تنها باعث تزکیه نمی‌شود بلکه سبب سست شدن بافت اخلاقی نیز می‌گردد. به هرصورت بعضی معتقدند که تراژدی با برانگیختن ترس و ترحم سبب پاک و منزه شدن این دو روحیه می‌گردد و بعضی هم می‌گویند که این وسیله اصلاح جامعه است «راسین» در این مورد به اعتدال رحم و ترس به عنوان تزکیه معتقد است و نهایتاً به بحث عمیقی در مورد استغراق می‌رسیم که به بررسی غرق شدن بیننده در شخصیت می‌پردازد.

تا بدینجا در دو قسمتی که راجع به طرح صحبت کردیم سعی نمودیم که مفاهیم کلی و اساسی را بررسی کنیم. در آینده همچنان راجع به طرح صحبت خواهیم کرد.

■ نصرالله قادری

پاورقیها:

۱. بوطیقا/ ارسطو/ ترجمه فتح‌الله مجتبائی/ ص ۴۷.
۲. پیشین/ ص ۴۷.
۳. پیشین/ ص ۷۶.
۴. Introduction to Theatre A Mirror to Nature.
۵. مقدمه برتئاتر/ هولتن/ ص ۶۲
۶. حرکت کلی/ General Movement.
۷. Drama and the Dramatic.
۸. مقدمه برتئاتر/ هولتن/ ص ۶۳
۹. قصه‌نویسی/ براهنی/ ص ۲۱۴.