طرح در نمایشنامه ۳/

■ نصرالله قادری

* ساختمان Structure

ساختمان از لحاظ معنی لغوی یا فرهنگ‌نامه‌ای و به طور 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 مجرداً مورد بحث قرار می‌دهیم تنها به دلیل پذیرش ذهن است. آنچه که به عنوان ساختار در اینجا مطرح می‌شود هرگز جنبه عمومی و صددرصدی نداشته، بلکه باید گفت که معمولاً برای هرنوع مفهومی هنرمند از ساختار ویژه‌ای پیروی می‌کند.

انواع ساختمان: ۱. بیرونی، ۲. درونی.

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 یك کل را تشکیل می‌دهند. البته ارسطو از اپیزود به عنوان یك 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 «پرلوگ»، ۲. گفتگو در صحنه «اپیزود اول»، ۳. خروج، ۴. آواز فرودستان، ۵. اپیزود دوم، ۶. خروج، ۷. آواز فرودستان، و...

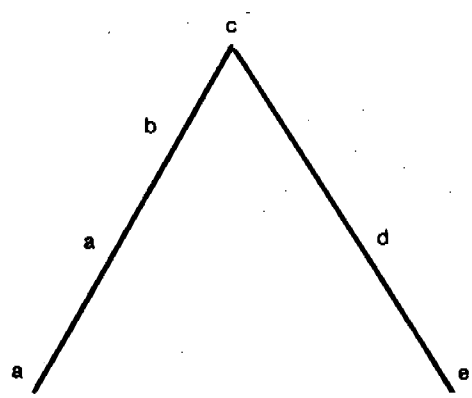
امروزه با تغییراتی که در کیفیت این توالی صورت گرفته به هرصورت دو عامل هنوز مورد توجه است یکی تنوع و دیگر ریتم اپیزودهاست. تنوع در اپیزودها سبب از بین رفتن یك فضا و ایجاد فضایی جدیدتر برای درك واقعه مهمتر آینده می‌گردد. تضاد حاصل در این‌گونه مسائل گیرایی بیشتری را برای مسائل مهمتر ایجاد می‌کند. آنچه که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

ساختار درونی یا غیرصوری: ساختار درونی به هیچ عنوان از کنش و طرح قابل تفکیك نیست. ارسطو طرح را تقلید یك 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 حس پیش‌بینی در مورد واقعه بعدی می‌یابد و دیگر اینکه می‌توان حس او را از این طریق فریب داد و ساختار را پیچیده‌تر کرد.

ارسطو برای تراژدی ساختاری با 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 بخت قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند. در مورد ساختار درونی یك منتقد آلمانی به نام «گوستاو فریتاك» در کتاب «فن نمایشنامه» خود هرمی ساخته است که به نام «هرم فریتاك» معروف است. او ساختار درونی را شامل دو بخش عمده «عمل فزاینده» و «عمل کاهنده» می‌داند. که به طور کلی شامل

قسمتهای زمینه‌چینی «در قدیم به صورت پرلوگ و امروزه در میان گفتگو در ابتدا»، 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 مرحله «عمل در حال صعود» - Rising Action می‌گردد و بعد در قله هرم به «اوج»- Climax می‌رسد وآنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر به چشم می‌خورد آغاز می‌شود: یکی «عمل در حال نزول»- Fa ling Action و دیگری «عاقبت»- Catastrophe نمایشنامه یا قصه که در نقطه «مقدمه» قرار گرفته است. هرم فریتاک این است:»[1]



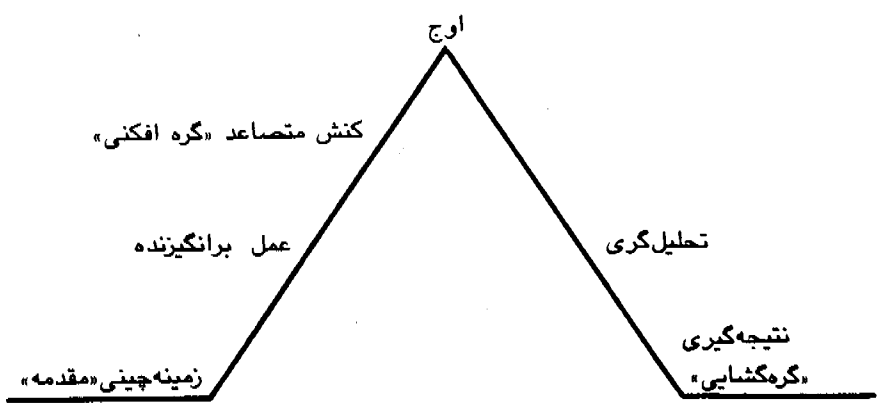
این تعریفی از «هرم فریتاک»-است که در کتاب قصه‌نویسی آمده بود. ما همین مفهوم را توضیح دادیم و هرم را به شکلی که فریتاک توضیح می‌دهد بیان می‌کنیم و مبحث را پی می‌گیریم.

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. توضیحاتی که دادیم نوعی نمایش به‌نام نمایش خوش بافت یا پرداخته به‌نظر می‌رسد که با قراردادن علت غایی نمایش به‌عنوان لذت، ساختار بسیار قالبی و مشخص را ارائه کرد که اکثراً هم سطحی از کار در می‌آمد. البته نوعی از نمایشنامه خوش بافت به‌عنوان دستورالعملهایی در بعضی کتابها مثل کتاب «یوجین ویل» مطرح شده که بسیار دقیق خواهان ساختمان درونی کاملاً سنجیده و برمبنای اصول است. اما غیر از اینها نمایشنامه‌هایی دارای ساختاری دیگر هم وجود دارد که «هولتن» از آنها تحت عناوین زیر یاد می‌کند:- «او پس از بررسی نوع جهان‌بینی هنرمند و اعتقاد به نظام عالم و به کاربردن نظام عدالت و معمول در کار و یا عدم اعتقاد به نظم و به‌کارگیری نوعی بی‌نظمی در کار به این عناوین می‌پردازد».

«۱. ساخت علت و معلولی: ساخت علت و معلولی ساختی خطی است، به این معنا که نقطه شروع، وسط و پایان روشنی دارد. بخش عمده تفکر ما درباره واقعیت نیز معمولاً خطی است و این مطلب در نحوه تنظیم بسیاری از وجوه زندگی ما دیده می‌شود... لذا نظام خطی یك شیوه نگرش به واقعیت است.»

«۲. ساخت مدور: به‌این معنا که هستی را می‌توان نه به‌صورت خطی مستقیم واقع میان دو نقطه شروع و پایان بلکه به‌صورت الگویی که در تکراری مداوم است همچون الگوی روز- شب- روز و یا الگوی فصول ببینیم.- تغییر در این نوع ساختار بسیار کندتر از تغییر در ساختار خطی است.»

«۳. ساختار ایستا: شیوه دیگر دریافت واقعیت ممکن است انکار محض تغییر بوده و ساخت نمایشی برای عرضه یك چنین دریافتی احتمالاً ساختی ایستاست... در پشت این ساخت ایستا می‌توان یك الگوی



● مخاطب در اثر نمایشی برخلاف زندگی، حس درک خود را که در هرلحظه پیدا کرده و یا ممکن است در آینده پیدا کند، در ارتباط تنگاتنگ و تفکیک‌ناپذیر می‌بیند و همه را در ارتباط کامل با کنش نمایشنامه می‌داند.

اصلی تشخیص داد که در زندگی ناآشنا نیست. این الگو عبارت است از در انتظار کسی یا چیزی بودن که حاصل شادمانی منتج از رضای خاطر است.»

«۴. ساختار تک‌پرده‌ای: ممکن است رویدادهای یک نمایشنامه براساس ساختی تک‌پرده‌ای تنظیم شود. در یک چنین ساختی یک سلسله رویداد که ارتباط علّی ندارند به ما عرضه می‌شود. در حقیقت هر یک از این تکه‌ها شاید به‌تنهایی قابل عرضه باشد ولی مضمونی مشترک همه آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد.»(۲)

بعد از «ساختار» اشاره کوتاهی هم به فرق بین «طرح» و «تاریخ» خواهیم داشت. در تاریخ، مورخ وقایعی را که رخ داده حداکثر براساس سیر زمانی دنبال هم نوشته است درصورتی که در طرح وقایعی نوشته می‌شود که وقوعشان لازم بوده است. اگر از بعضی از داستانهای تاریخی هم برای تراژدی استفاده می‌شود این نویسنده است که وقایع را دست‌چین می‌کند و طرحی از آنها می‌سازد.

«و فرق میان شاعر و مورخ آن نیست که یکی به‌نظم سخن می‌گوید و دیگری به نثر. فرق در این است که مورخ از اموری که واقع شده‌اند سخن می‌گوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن می‌نموده.»(۳)

* تزکیه Catharsis

تزکیه را ارسطو علت غایی نمایشنامه می‌داند و از تزکیه به‌عنوان حس ترس و ترحم صحبت می‌کند. اگر ما تزکیه را نه‌تنها برپایه ترس و ترحم بلکه تزکیه به معنی عامش 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 نه تنها سبب تزکیه نمی‌شود بلکه سبب سست شدن بافت اخلاقی نیز می‌گردد. به‌هرصورت 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 به‌عنوان تزکیه معتقد است و نهایتاً به بحث عمیقی در مورد استغراق می‌رسیم که به بررسی غرقه شدن بیننده در شخصیت می‌پردازد.

بعد از بررسی مقوله ساختمان بیرونی و درونی، لازم است که مفهوم «کشش» را مطرح کنیم. بنا به نظر ارسطو، احتمال ضرورت «علت و معلول» موجب پیوند وقایع به یکدیگر می‌گردد. اما کشش ذاتی، رابطه میان هر موقعیت در هر لحظه مفروضی با کنش اصلی «کامل» است. در زندگی روزمره، وقایع مختلفی روی می‌دهد که برای هریک، یک نوع احتمال قائل می‌شویم. اما چون همه این وقایع از یک کنش پیروی می‌کنند، حدس و گمانها و احتمالات، زیاد می‌شوند. در یک نمایشنامه به لحاظ اینکه یک کنش کامل موجود است، حدس و گمانها محدودتر می‌شوند. در نمایشنامه، سرنوشتی حاکم است که می‌توان آن را بتدریج پیش‌بینی کرد. در زندگی نیز دو نوع عقیده در مورد بروز وقایع وجود دارد. عده‌ای وقایع را حاصل علتی مثلاً در گذشته می‌دانند و به قضا و قدر معتقدند و عده‌ای دیگر آنها را تنها تصادف می‌انگارند. اما بیننده هر نوع عقیده‌ای داشته باشد در مورد نمایشنامه، سرنوشت حاکمی را می‌پذیرد، که در آن بعضی وقایع، حتماً و بعضی احتمالاً روی می‌دهند. امکان دارد که در مورد بعضی وقایع احتمالی، اراده آدمی دخالت کند و سبب عدم انجام آن شود. بیننده با آگاهی از اینکه نمایشنامه کمدی، تراژدی یا ملودرام است، به دلیل آنکه از این نوع ماجراها، الگوهای خاص را می‌شناسد، توقعات خاصی را هم پیدا می‌کند. مثلاً در ملودرام می‌داند که شخصیت اصلی حتماً زنده می‌ماند و پیروز می‌شود. در اینجا ممکن است مطرح شود که کشش چگونه ایجاد می‌شود. پاسخ این است: در چنین حالاتی می‌توان در عین اطمینان، بیننده را دچار شک و تردید کرد و با قرار دادن مشکلات بزرگ و عجیب و شکل پرداخت صحیح، آن کشش را ایجاد کرد. تعلیق و کنایه، شکلهایی از کشش هستند.

در کتاب «مقدمه بر تئاتر» «هولتن» به جای «کشش» واژه «تنش» به کار برده شده است. اما واژه تنش، معنی چندان جالبی برای مفهوم کشش نمی‌تواند باشد. عموماً هر نمایشنامه و فیلمنامه و... از رابطه اجزائش شناخته می‌شود و در این رابطه‌ها است که باید کشش وجود داشته باشد. شکلی از کشش، سوسپانس یا تعلیق و شکل دیگرش کنایه است. بعداً راجع به آن، توضیح خواهیم داد. نکته مهم بحث این است که کشش، تعلیق و کنایه هرگز بدون «کنش» مفهومی نخواهند داشت و همیشه به همراه هم الزاماً معنی پیدا می‌کند. تعلیق و کنایه نوعی کار ساختاری در نمایشنامه و فیلمنامه است که براساس واکنش بیننده تنظیم می‌شود. یعنی پس از اینکه دریافتیم بیننده چه حدسی می‌زند، بعد باید به گونه‌ای عمل کرد که برای او جالب و خلاف حدسش باشد.

«کشش ذاتی» در فیلمنامه یا نمایشنامه، رابطه میان هر موقعیت در هرلحظه مفروض با کنش کامل اصلی است. ارسطو در مورد طرح گفته است که طرح نباید از وقایعی

تقلید کند که تمام آنها، ضروری و محتمل باشد و نظام علت و معلولی باید در وقایع فیلمنامه یا نمایشنامه وجود داشته باشد. هیچ تصادفی هر چند عجیب، بی‌علت نیست و اگر چیزی را تصادف می‌پنداریم، فقط به این دلیل است که در وقایع روزمره ما غیرطبیعی جلوه می‌کند و چون علتش برایمان روشن نیست، آنها را تصادفی می‌پنداریم. پس در هر نمایشنامه، سرنوشتی حاکم است. امّا این حرف، دلیل بر این نیست که هر واقعه‌ای حتماً باید به‌وقوع بپیوندد. ما مسئلهٔ احتمال را هم مطرح کرده‌ایم و فقط ضرورت را درنظر نگرفته‌ایم.

در نمایشنامه یک حادثه به دلیل وجود احتمال و اراده انسانی، هم می‌تواند وقوع پیدا کند، هم نکند. از این روی است که در بیننده حدس و گمان حاصل می‌شود. پس بعضی وقایع حتماً به‌وقوع می‌پیوندند یعنی، «به‌ضرورت و بعضی هم بر اساس اراده انسانی قابل‌تغییر هستند.» یعنی، «محتمل بودن».

مخاطب در اثر نمایشی برخلاف زندگی، حس درک خود را که در هر لحظه پیدا کرده و یا ممکن است در آینده پیدا کند، در ارتباط تنگاتنگ و تفکیک‌ناپذیر می‌بیند، و همه را در ارتباط کامل با کنش نمایشنامه می‌داند. اما در معمول، زندگی و وقایع را در ارتباط با کنش بررسی نمی‌کند. پس آنچه بدیهی است آن است که کشش باید در ارتباط با کنش کامل اصلی باشد.

* تعلیق ـ کنایه

هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند. امّا با آنکه کنایه را نوعی از تعلیق دانسته‌اند، نمی‌توان آن را بدرستی تعریف کرد. «airon» در زبان یونانی به شیوهٔ صحبت «سقراط» گفته می‌شد که معنی پنهان کاری را می‌داد. «سقراط» در بحثهایش خود را آدم جاهلی جا می‌زد و سعی می‌کرد از جوابهای طرف مقابل، او را به تناقض بیندازد و نطفه حقیقت را در او بیدار کند. بعدها این کلمه به افرادی اطلاق شد که به دلایل دروغین از زیر کار در می‌رفتند. بعد از آن به غلامان توسری‌خور جامعه روم قدیم که در عین پستی دارای جذابیت بودند و تحت هر شرایطی حتی به مسخره کردن ارباب می‌پرداختند، اطلاق می‌شد.

آنچه را که از کنایه می‌توان دریافت، تفاوت اصولی ظاهر و معناست. ظاهراً چیزی عنوان می‌شود، امّا در حقیقت چیز دیگری به‌وقوع می‌پیوندد. کنایه شاید نحوه نگریستن ما به امور باشد. کنایه با اطلاعات در ارتباط کاملی است و این اطلاعات به کنایه شکل می‌دهد، ولی به قدری نیست که موجب از دست رفتن «کنش» گردد کنایه از کنار هم چیدن اطلاعات، موقعیتها، شرایط و... به وجود می‌آید. کنایه مفهومی تکنیکی و فنی است که در نمایشنامه صورت گرفته و در ذهن ما به‌وقوع می‌پیوندد. مجلس «سهراب‌کشی» مثال خوبی برای درک کنایه است. شب «سهراب کشی» شب معروف نقالهاست. مخاطب با اینکه ماجرای کشتن سهراب را بارها از نقالها شنیده است، اما هربار که نقالی دوباره این داستان را نقل می‌کند، مهارت او در نقل، سبب جذابیت دوباره داستان و حتی طولانی‌تر کردن آن، بدون خستگی مخاطب می‌شود. گاه این مجلس تا ۵۰ شب هم به‌طول می‌انجامد. حتی مخاطب به نقال پول می‌دهد که مرگ سهراب را عقب بیندازد. در این مجلس همه از مرگ محتوم سهراب اطلاع دارند. اما به دلیل همدلی شدید، باز هم تصور می‌کنند شاید سهراب کشته نشود و این خود باعث کشش بیشتری برای مخاطب است.

تعلیق، مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. تعلیق و کنایه مفاهیمی هستند که در ارتباط با «کنش» معنی و مفهوم می‌یابند. اساس تعلیق را «پیش‌بینی» تشکیل می‌دهد. تردید و دودلی بیننده در مورد رسیدن یا عدم رسیدن به هدف، ایجاد تعلیق می‌کند. بنابراین، وجود اطلاع برای ایجاد تعلیق امری ضروری است. بعضی از وقایع به قدری مسلم و طبیعی هستند که به هیچ وجه ایجاد تعلیق نمی‌نمایند. آنچه مسلم و بدیهی است، اینکه تعلیق در «کشمکش» بوجود می‌آید. شخصی تصمیم به انجام کاری می‌گیرد. اگر نیرویی در برابرش قرار نگیرد، رسیدن او به نتیجه، عادی است. امّا اگر اطلاعی در مورد نیروهای مخالف این تصمیم که در سر راه رسیدن به جواب وجود دارند، داده شود، آن وقت بیننده مردّد می‌گردد. صورت درست تعلیق هنگامی حاصل می‌شود که حس ترس و ترحم در مخاطب برانگیخته شود، و او با اثر همدلی کند. عموماً تعلیق با کنایه نیز همراه است. داستان «هزار و یکشب» در ارتباط با «تعلیق کنایی» مثال خوبی است. برای درک بهتر تعلیق، این قصه را به‌طور خلاصه با هم مرور می‌کنیم.

شخصیت اصلی، دختری به نام «شهرزاد» است که همانند دیگر دختران شهر، به اجبار به همسری پادشاه درآمده است و قرار است که همانند دیگران پس از اولین شب ازدواج، به قتل برسد. شهرزاد برای رهایی از مرگ چاره‌ی می‌اندیشد. او به هنگام ملاقات با شاه، خواهرش را نیز همراه می‌آورد و از پادشاه تقاضا می‌کند که قبل از هرکاری اجازه دهد که قصه‌ای برای خواهرش بگوید. پادشاه می‌پذیرد. شهرزاد قصه را به‌گونه‌ای برای خواهر باز می‌گوید که پادشاه هم آن را بشنود و درست در نقطه

● اشکالی که به «هرم فریتاگ» وارد است، قائل شدن زمان مساوی برای گره‌افکنی و گره‌گشایی است.

● طرح از نظر ارسطو فقط بردو نوع است: ۱ـ طرح ساده ۲ـ طرح پیچیده.

● تعلیق، مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. تعلیق و کنایه مفاهیمی هستند که در ارتباط با «کنش» معنی و مفهوم می‌یابند.

حساس قصه را ناتمام می‌گذارد و با کنایه‌ای به خواهرش می‌گوید که بقیه آن را فردا شب ـ فردا شبی که شاید برای شهرزاد وجود ندارد ـ خواهد گفت. انتظاری که در اثر به پایان نرسیدن قصه حاصل می‌شود، چنان پادشاه را درگیر می‌کند که تعویق مرگ شهرزاد منطقی می‌شود. شهرزاد هزار و یکشب مداوم از مفهوم تعلیق برای زنده ماندن خود بدرستی بهره می‌گیرد. با این مثال و توضیحاتی که پیشتر آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که کنایه و تعلیق از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند.

* انواع کنایه

کنایه ذاتی ـ موقعیتی است که به‌طور عمومی توسط نویسنده انتخاب می‌شود. مثل تصمیم «فاستوس» در مورد فروختن روح خود به شیطان و به دست آوردن آگاهی از تمام علوم. کنایه لفظی ـ بیان چیزی و اراده کردن چیزی دیگر را گویند. «کنایهٔ موقعیت» را می‌توان به «کنایه نمایشی» متصل کرد. زمانی کنایه نمایشی شکل می‌گیرد که تماشاگر در مورد موقعیت یا عوامل، دارای اطلاعاتی بیش از همه یا چند شخصیت نمایشنامه باشد. در کنایه نمایشی مخاطب از شخصیتها جلوتر است. «ادیپوس شهریار» دارای یك کنایه است. او خود قاتل است، اما نمی‌داند. ولی بیننده از این موضوع مطلع است. این مسئله در کمدی نشاط بخش، در ملودرام مهیّج و در تراژدی تکان‌دهنده است.

داستان‌نویس به دلیل داشتن زاویه دید بیرونی «دانای کل» و زاویه دید درونی «اول شخص»، می‌تواند ایجاد کنایه کند. در شکل دوم، برخورد با دیگر شخصیتها و در شکل اوّل، برخورد با کل شخصیتها می‌تواند کنایه‌آمیز باشد. توصیفی که داستان‌نویس به صورت اطلاعات به مخاطب می‌دهد، اساس کنایه او را تشکیل می‌دهد. اما نمایشنامه‌نویس، دارای چنین قدرتی نیست. چرا که در تئاتر محدودیتهایی وجود دارد. مثل صحنه‌ای که مقابل تماشاگر است و همه چیز در برابر بیننده قرار می‌گیرد.

در کنایهٔ مبنی بر همدستی، بیننده با شخصیت اصلی همدلی ندارد، اما احساس همدستی و شراکت می‌کند. در این حالت اطلاعات بیننده و شخصیت یکی است. ولی در کنایه مبنی بر همدلی ـ اطلاعات مخاطب مساوی یا بیشتر از شخصیت است. پیش‌بینی حاصل از اطلاعات در تراژدی، ناگوار و در کمدی، کمیك است. کنایه و تعلیق تفکیك‌پذیر نیستند. یعنی، اگر کنایه اطلاعات کامل بدهد و ما را خیلی آگاه کند، ویژگی خود را از دست می‌دهد. اگر اطلاعات خیلی کم باشد، تعلیق ایجاد نمی‌گردد. پس کنایه و تعلیق در ارتباط تنگاتنگ با کنش نمایشنامه، مفهوم‌پذیر خواهند بود.

انواع طرح: طرح ازنظر ارسطو فقط بر دو نوع است: طرح ساده و طرح پیچیده. طرح ساده، طرحی است که فاقد عنصر تحول و بازشناسی می‌باشد و طرح پیچیده، طرحی است که دارای تحول و بازشناسی است. ارسطو دیگر انواع را به جز این دو نوع در «بوطیقا» طرح نمی‌داند.

«داستانها» بعضی «ساده» و برخی «پیچیده»اند. زیرا اعمالی که در داستانها مورد تقلید واقع می‌شوند، این‌گونه می‌باشند. عملی را «ساده»می‌خوانیم، که دارای وحدت و پیوستگی باشد و در ضمن وقایعی که بر قهرمان آن روی می‌دهد، «شناسایی» و یا «تغییرات ناگهانی» حاصل نکند. داستانی را «پیچیده» می‌نامیم که این دو عامل، یا یکی از آنها، در ضمن وقایع، پیش بیاید.»(۴)

بنابراین: طرح ساده، طرحی است که فاقد تحول و بازشناسی می‌باشد و طرح پیچیده، طرحی است که یکی یا هر دو عامل را داراست. معمولاً طرحهای ساده را می‌توان در داستان کوتاه دید. در داستانهای کوتاه، الزامی در پیچیده بودن طرح وجود ندارد.

علاوه بر این طرحها، دو نوع دیگر هم وجود دارد: ۱ـ طرح سلسله وقایع. ۲ـ طرح مرکب.

۱. طرح سلسله وقایع: ارسطو طرح سلسله وقایع یا «طرح اپیزودیك» را کاملاً رد می‌کند و آن را طرح نمی‌داند. نظر او درست است. چون این طرح شامل سلسله وقایعی است که پشت سر هم روی می‌دهند و بین این وقایع هیچ ضرورت و احتمالی یا روابط علت و معلولی به چشم نمی‌خورد و فقط به عنوان سلسله وقایعی در کنار هم آمده‌اند.

۲. طرح مرکب: در این طرح، دو یا چند کنش اصلی همزمان با هم روی می‌دهند. چنین چیزی با نظر ارسطو مغایرت دارد. ارسطو معتقد است که طرح، تقلیدی از یك کنش است. تنها پاسخی که برای این طرح وجود دارد و می‌تواند تناقض آن را با طرح ارسطویی برطرف کند، این است که طرح، تقلید از یك یا دو یا چند کنش است که چنان به هم پیچیده و در هم بافته باشند که به هیچ وجه قابل تفکیك از یکدیگر نباشند. در این صورت مغایرتی هم با تعریف ارسطو پیدا نمی‌کند. نحوه پیچیدن و بافتن کنشها درهم و بیان آنها در قالب یك ماجرا، بسیار مهم و ظریف است که اگر این کار درست صورت نپذیرد، خطر آفرین می‌باشد.

امروزه کارهای افرادی مثل یونسکو، بکت و... عموماً در هیچکدام از چهار گروه طرحهای نام برده شده جای نمی‌گیرند و در ظاهر، نوعی طرح جدید محسوب می‌شوند که در حقیقت «ضدطرح» هستند. اما در تمامی این آثار مفهوم «کنش» همچنان باقی است. چرا که کنش مفهومی قیاسی و قابل بسط و گسترش دارد. اگر امکان بود که به‌نوعی «کنش» را نیز از طرح حذف کنند، دیگر نظرات ارسطو کاملاً کنار گذاشته می‌شد. اما تا به امروز چنین نشده است.

اصولاً تقسیم‌بندی کردن «طرح» در کل، کاری «کلاسیك» است و عمومیت ندارد.

طبقه‌بندی طرح، یك سری از خصوصیات آن را از بین می‌برد و نادیده می‌گیرد. شاید براساس همین باور است که عده‌ای می‌گویند به اندازه تمامی داستانهای دنیا «طرح» وجود دارد. به‌علاوه، متونی هم که در طبقه‌بندی می‌گنجند، باز جای بحث و ایراد را دارند.

امروزه «طرح اپیزودیك» ـ که ارسطو آن را رد می‌کند به عنوان نوعی طرح پذیرفته شده است. کنش در طرحهای اپیزودیك، در تمامی اپیزودها یکسان نیست و هر اپیزودی دارای کنشی است که در آن شروع و خاتمه می‌یابد. بنابراین، کنش واحدی در تمامی اپیزودها وجود ندارد. وحدت احساس و یگانگی فضا و حال و هوا در بین اپیزودها، می‌تواند از دیگر عوامل پیونددهنده اپیزودها باشد. مفهوم ساختمان نیز در «طرح اپیزودیك» معنا ندارد. چرا که اگر خاصیت ترتیب در «اپیزودها» مطرح نباشد، جابجا شدن آنها، هیچ لطمه‌ای را به‌وجود نمی‌آورد.

پیکارسك: پیکارسك یا ویلان‌نامه، نوعی طرح است که تنها براساس یك شخصیت یا چیزی که در حال ولگردی است، به تمام حوادث مختلف که پی‌درپی روی می‌دهند، پیوند دارد. مسئله ولگردی و ویلانی در این طرحها بسیار مهم است.

تحول و بازشناسی: منظور از تحول این است که وقتی وقایع براساس علت و معلول در حال پیشروی هستند، سرانجام ناگهان در جایی متحوّل می‌شوند. بازشناسی که عموماً به بازشناسی هویّت شخصیتی اطلاق می‌گردد، معمولاً در قالب تحول شکل می‌گیرد که باز همان حالت ناگهانی را دارد. این ناگهانی بودن با رابطه علت و معلولی وقایع، هیچ تناقضی ندارد، بلکه به طور خلاصه محل و جای افشای نوعی اطلاعات ویژه است.

«تغییرات ناگهانی»[5] آن است که در داستان وضعی به وضع مخالف تحول یابد. تاکید می‌کنیم که این تحول باید برحسب احتمال و یا به حکم ضرورت پیش بیاید.

«شناسایی»[6] چنانکه از نام آن برمی‌آید، تحولی است ناگهانی از «ندانستن و نشناختن» به «دانستن» و «شناختن». این امر، در بین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی و یا به بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی و یا به دشمنی می‌انجامد. زیباترین نوع «شناسایی»، آن است که با «تغییرات ناگهانی» همراه باشد.

بنابراین منظور از «تحول» این است که سیر وقایع که براساس احتمال و ضرورت پیش می‌رود، ناگهان در جایی متحول می‌شود، به طوری که ظاهراً ناگهانی و غیرمترقبه جلوه می‌کند و هیچ منافاتی با نظام علت و معلولی ندارد. بازشناسی هم که تقریباً همیشه همراه با تحول ایجاد می‌گردد، شامل شناخت شخصیت است که باز جنبه تکان‌دهنده دارد. «ادیپوس شهریار» دارای طرحی پیچیده و شامل تحول و بازشناسی است. بهترین نوع بازشناسی از نظر ارسطو آن است که در دل خودِ طرح و براساس آن ایجاد گردد. امّا انواع دیگری هم که براساس نشانه و... که معمولاً در حماسه دیده می‌شود، وجود دارد. علت ایجاد تحول و بازشناسی، طراحی دقیق وقایع و نوع تقسیم معلومات بین بازیگر و تماشاگر است. تحول و بازشناسی معمولاً در انتهای ماجرا واقع می‌شوند. تحول و بازشناسی برخلاف کنش، کنایه و تعلیق، واقعاً جلوی چشم تماشاگر روی می‌دهد.

در نمایشنامه‌های کمدی از بازشناسی و تحول استفاده‌های فراوان می‌شود. در «کمدی اشتباهات» فرم دادن اطلاعات به گونه‌ای است که به اشتباه و خطا می‌انجامد. تحول می‌تواند به تنهایی وجود داشته باشد و الزامی هم ندارد که حتماً با بازشناسی همراه باشد. در بازشناسی مثلاً باید هویتی یا قسمتی از هویتی که ناشناخته مانده، بعداً شناخته و بازشناسی شود. ارسطو در «بوطیقا» درباره انواع «شناسایی» و زیباترین نوع آن چنین می‌گوید:

«زیباترین نوع شناسایی» آن است که با «تغییرات ناگهانی همراه باشد. شك نیست که «شناسایی» انواع دیگری نیز دارد. آنچه گفتیم نسبت به موجودات بی‌جان و حتی نسبت به امور اتفاقی هم، می‌تواند روی بدهد. همچنین پی بردن به اینکه آیا کسی کاری را کرده یا نکرده است، خود نوعی «شناسایی» است. اما آنکه بیش از انواع دیگر به داستان و به اعمال آدمیان بستگی دارد، همان است که اول ذکر شد. این گونه «شناسایی» که با «تغییرات ناگهانی» همراه است، حس ترحم یا ترس را برمی‌انگیزاند، و گفتیم که تراژدی تقلید اعمالی است که دارای چنین خاصیتی باشند. این‌گونه «شناسایی‌ها» است که داستان را به نیکبخت شدن یا بدبخت شدن قهرمانها منجر می‌سازد.»[7]

ما در این مبحث سعی کردیم نظرات ارسطو و دیگران را درباره «طرح» و هرآنچه را که به درك بهتر آن می‌انجامد توضیح دهیم. اما باور داریم که اگر این مفاهیم ملکه ذهن نشوند، هیچ کمکی به نمایشنامه‌نویسی نخواهند کرد. والسلام.

پاورقیها:

۱. قصه‌نویسی، براهنی، صفحه ۲۱۴.
۲. مقدمه بر تئاتر، اورلی هولتن، صفحه ۷۳ـ ۷۶.
۳. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۸۳.
۴. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۸۹.
۵. PERIPETIE
۶. RECONNAISSANCE به انگلیسی DISCOVERY
۷. بوطیقا، ارسطو، صفحه ۹۳ـ ۹۲.

و دیگر منابع

■جنبه‌های رمان ـ ادوارد مورگان فورستر، ترجمه ابراهیم یونسی.
■نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی ـ اس.دبلیو.داوسن، ترجمه: گروه تئاتر آیین.

■با سپاس از یاریهای بیدریغ دوست گرانقدرم ایرج عرب‌زاده یکتا و استاد بزرگوارم منصور براهیمی که در این مباحث در کلاس درس حقیر را مورد التفات قرار دادند. البته واضح است که خطاها همه از بضاعت اندك حقیر است و بر آن عزیزان گناهی نباشد.