انگاره

نصرالله قادری

ارسطو، شش عنصر اصلی برای تراژدی می‌شناسد و معتقد است که هرتراژدی موفق و بزرگ، با استفاده از این شش عنصر اساسی، به کمال می‌رسد. «بنابراین، هرتراژدی باید شامل شش جزء باشد که چگونگی آنرا معین سازند، از این قرار: داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی، آواز.»(۱)

آندره ژید می‌گوید: هرگز عقیده‌ای را مگو، مگر از طریق شخصیت. همگونی و همانندی شخصیت و انگاره در نمایشنامه، آن قدر بدیهی و سهل و ممتنع می‌نماید که از سویی جای بحث را باقی نمی‌گذارد، اما از جهتی دیگر، بسیار پیچیده ومبهم است. ارتباط تنگاتنگ زبان، شخصیت و انگاره جدایی ناپذیر است. هرچیزی را که شخصیتها برزبان می‌آورند، نماینده فکر آنان است. به همین دلیل، باید اعمال و حرکات شخصیتها با فکر آنها سازگار باشد. پس لازم است که فکر در رفتار شخصیت هم مشهود باشد. به این شکل است که می‌توان ترس و ترحم مخاطب را برانگیخت و محتمل جلوه داد. مسئله اساسی، در این است که اعمال و حرکات باید بدون شرح و بیان لفظی مؤثر باشند. کلمات یونانی که ارسطو از آنها در بوطیقا بهره برده است، در ترجمه‌های مختلف به شکلهای متفاوتی برگردانده شده‌اند. فکر در یونانی به DIANOIA آمده است. آقای مجتبایی، در ترجمه خود، آن را فکر و زرین کوب اندیشه آورده است. در انگلیسی، THOUGHT و IDEA آمده است. از این کلمه یونانی، ترجمه‌های دیگری هم‌دردست است و «انگاره»، یکی از آن ترجمه‌هاست و ما نیز از آن، به انگاره یاد می‌کنیم.

از دیدگاه ارسطو، انگاره در مقام سوم می‌آید. او انگاره را چنین تبیین می‌کند: «و آن قدرت بیان مطالبی است که گفتن آن شایسته و مناسب وضع باشد.»(۲) ارسطو انگاره را در ارتباط با فن سیاست و خطابه می‌داند و معتقد است که این قسمت از تراژدی، به این دو فن بستگی دارد. و توضیح می‌دهد که قهرمانان تراژدی نویسان گذشته چون سیاستمداران سخن می‌گفتند و تراژدیهای جدید همچون اساتید علم بلاغت. و فوراً یادآور می‌شود که هرگز نباید انگاره را به جای اخلاق گرفت. «اخلاق اراده را آشکار می‌سازد(۳) و نشان می‌دهد که اشخاص، در امور نامعلوم، از چه نوع چیزی اجتناب و چه نوع را قبول می‌کنند. پس در سخنی که گوینده آن نه چیزی را قبول و نه رد کند، خلقیات وجود ندارد. و از سوی دیگر، فکر در سخنی موجود است که بودن یا نبودن را مبرهن سازد(۴) و یا یك عقیده کلی را بیان کند.»(۵)

پس، این نکته مهم را که انگاره و اخلاق یکی نیستند، نباید هرگز فراموش کرد. بدیهی است که هیچ نمایشنامه‌ای وجود ندارد که تهی از انگاره باشد. حتی آنهایی که مدعی چنین حرفی هستند، خود این حرف به یك معنا در آن انگاره نهفته است. ما پیش از این توضیح دادیم که «تم» و «موضوع»، یکی نیستند. و مؤلف در نمایشنامه سعی در اثبات یا ردّ انگاره‌ای را دارد. انگاره باید در زبان، عمل و شخصیت متجلی باشد. نویسنده نمی‌تواند آن را به قهرمان، تحمیل کند تا مثلاً پیامی داده باشد. انگاره باید در بطن کنش نمایشنامه باشد. مخاطب آن را از زبان، عمل و شخصیت در می‌یابد. پس لازم است که علاوه برزبان، عمل شخصیت نیز همگام و همراه باشد تا دریافت مخاطب درست بنماید. انگاره مفهومی است که شخصیتها برزبان می‌رانند و یا چیزی است که از اعمال آنها نتیجه می‌شود. اما هرگز نباید از یاد برد که زبان و عمل، جدایی ناپذیرند. عده‌ای این تلقی غلط را دارند که انگاره، یا در زبان و یا در عمل مشاهده می‌شود. براهنی در قصه‌نویسی، تعریف ارسطو را از انگاره، چنین توضیح می‌دهد: «... از این تعریف ارسطو دو موضوع اساسی استنباط می‌شود و آن اینکه اولاً او به‌دنبال نوع و یا تیپ آدمهاست، نه آدمهایی که به‌عنوان افراد یك اجتماع وجود دارند و مسیر زندگیشان را زمان و مکان و نیز خصوصیات فردی خودشان تعیین می‌کند. ثانیاً ارسطو به دنبال نوعی مطلق حقیقت و یا حقیقت مطلق است، حقیقتی که حتی اگر از عوامل ایجاد کننده‌اش جدا گردد باز هم بصورت یك فکر جامع و جهانی در ذهن انسان باقی بماند.»(۶)

این نکته را درام نویس، نباید هرگز از یاد ببرد که «حقیقت»، به شکل مفهومی مجرد و زیبا و خواستنی موجود است. اما «حقیقت نمایشی» و «فکر جامع»، هرچند که جدای از آدمها نیز باقی می‌ماند، اما در حیطه درام، جدای از قهرمانان باور پذیر نیست. تعریف آقای براهنی، غلط نیست، اما می‌تواند قلم به دست تازه کار را، به خطا ببرد. شاید به همین دلیل است که عموم نمایشنامه‌های این دهه، شعاری و موعظه‌گر می‌نمایند. چرا که نویسنده اصرار دارد که چیزی را از خارج، به کنش تحمیل کند و از این طریق، می‌خواهد حرفی را گفته باشد. اما انگاره در سلول سلول نمایشنامه ساری است و اساساً از کنش جدایی ناپذیر است و هرگز به آن تحمیل نمی‌شود. انگاره، در نمایشنامه از سه منظر قابل توجه است: ۱. نویسنده- متن ۲. تماشاگر- متن ۳. مفسر، منتقد- متن.

اگر نویسنده در پیشبرد درام مسلط باشد، انگاره را بی‌تحمیلی برروح و جان کنش ارائه می‌دهد. و تماشاگر در برخورد با اثر، البته با کم و بیشی و به شکل قیاسی، آن را در می‌یابد. هرگز دریافت دو تماشاگر، با هم یکی نخواهد بود. هرتماشاگری، با توجه به فرهنگ، شناخت و منظر نگاه و موقعیت اجتماعی خود، با اثر برخورد می‌کند. در ارتباط با انگاره و شق سوم، یك خطر وجود دارد. چرا که عموماً منتقد و مفسر، در برخورد با این عنصر درام به ورطه «نقد اخلاقی کاذب» فرو می‌غلتند. سقوط در این ورطه و تحمیل مفهومی از خارج به اثر و «این همانی» که به وجود می‌آورند، باعث می‌شود که نویسنده سعی در ارائه سمبولیك و پیچیده این عنصر بنماید و به همین دلیل نیز بسیار تحمیلی می‌شود. اگر ما معتقدیم که نباید نویسنده، چیزی را از خارج و به زور و مثلاً به عنوان پیام، به قهرمان تحمیل کند، او نیز نباید قهرمان را از راهی که می‌رود باز دارد. این سد نیز در اثر، مشکل بسیار بزرگی است. و «نقد اخلاقی کاذب» منتقد، مفسر می‌تواند این سد را در نگاه نویسنده به وجود آورد. درست از هنگامی که منتقدی موضع اخلاقیْ برگزیند، چه آگاهانه چه ناآگاهانه، توجه خود را از کنش، دور و به موضعی مقابله کننده، کشیده شده است. در حالی که وظیفه منتقد، مفسر در برخورد با اثر، همدلی و مهربانی است. پس تحمیل یا جلوگیری از ارائه انگاره در نمایشنامه، آن

را به اثری سترون مبدل خواهد کرد.

«نمایش قلمرو نهایی کنایه برای اکتشاف خلاق مفاهیم است. (لازم به گفتن نیست که این مورد تنها در خصوص معدودی از نمایشنامه‌ها که جداً به عنوان هنر می‌توانند مقبول افتند صدق می‌کند.) منتقدین ممکن است سخن از «نمایشنامه‌های عقیدتی»[۷] به میان آورند. لیکن نمایشنامه درخور توجه جدی به هیچ عنوان وجود ندارد که نمایشنامه‌ای عقیدتی نباشد. مسلماً نمایشنامه‌هایی هست که حاوی میزان وسیعی بحث و استدلال است- اما این قسم نمایشنامه‌ها غیرنمایشی خواهند ماند مگر آنکه آن عقاید و اندیشه‌هایی که مورد بحث واقع می‌شوند از بطن زندگی کنش نمایشنامه رشد یابند و در تنویر و توضیح آن مؤثر افتند، مخلص کلام، مگر آنکه در شخصیتها حضور عینی پیدا کنند. یك نمایشنامه عبارت از بحث یا مناظره نیست.»[۸]

همگونی و همانندی شخصیت و انگاره در نمایشنامه، قابل شك و تردید نیست. فقط درام نویس باید دقت داشته باشد که هیچ چیزی را برکنش، تحمیل نکند و به خاطر داشته باشد که نمایشنامه، جای بحث و مناظره نیست. نمایشنامه، محل عمل است. اگر قرار بود بحث و مناظره پیرامون مفاهیم فلسفی، هنری یا سیاسی نمایشنامه باشد، باید رسالات افلاطون را بهترین نمایشنامه‌ها دانست. نویسنده باید به خاطر داشته باشد که حتی ژانر نمایش سیاسی نیز پارامترهای خاص خود را دارد و قبل از هرچیز، در آغاز باید نمایشنامه داشته باشیم تا بعد بتوانیم بقیه مسائل را ارائه کنیم. منتقد نیز در برخورد با اثر، اگر ژانر آن را مشخص نماید و سعی در القای «این همانی» نداشته باشد، قطعاً آسانتر می‌تواند به انگاره دست یابد.

اگر هردیالوگی در نمایشنامه، واکنشی در برابر یك موقعیت نمایشی خاص باشد، می‌تواند نویسنده را از ورطه بحث و مناظره نجات دهد. و منتقد، مفسر نیز نباید تنها با تکیه بریك دیالوگ، بی‌عنایت به گذشته و آینده و بستر نمایشنامه، به استنتاج نهایی برسد. این نکته را نیز باید به خاطر داشته باشد که هیچ شرح و تفسیری از یك اثر، نمی‌تواند همانند خود اثر، جامع و دقیق باشد. اما همواره این خطر وجود دارد که موازنه دقیق و حساس اثر، در ارتباط با یك بی‌دقتی، مغشوش و آشفته شود و چیزی از خارج، به اثر تحمیل شود. این تحمیل از جانب هرسه گروه نویسنده، تماشاگر و منتقد می‌تواند به وجود آید. توازن در اثر هیچ گاه و از سوی هیچ کس نباید آشفته شود. خصوصاً درام نویس، باید این نکته مهم را به خاطر داشته باشد.

«در داستان اگر بکوشید هرچیزی را با میخ مستقر کنید، آن میخ یا داستان را می‌کشد، یا داستان برمی‌خیزد و میخ را برمی‌دارد و می‌برد. اخلاق در داستان به منزله شاهین لغزان ترازوست. وقتی داستان نویس انگشت شست خود را داخل کفه می‌گذارد، یعنی برهم زدن توازن بنا به میل شخصی خود، اینکار تحمیل غیراخلاقی است.»[۹]

همچنین منتقد باید به این یادآوری لارنس توجه داشته باشد. چرا که عموماً این خطا، خطای مزمن و فریبنده منتقدین است. ما در برخورد با اثر، مشخصاً باید کلیت کنش را مدنظر داشته باشیم و توجه ما به حفظ توازن باشد. مسئله عنصر انگاره در نمایشنامه نیز از این مقوله جدایی ناپذیر است. اما به دلیل اینکه انگاره، ارزش بالاتری از دیگر عناصر در نقد اخلاقی کاذب به دست آورده است، منتقد عموماً بیشتر براین نکته تکیه می‌کند و نویسنده خام دست نیز برای آنکه مهم جلوه کند، از دیگر عناصر درام چشم می‌پوشد و به این عنصر، ارزشی بیشتر می‌دهد. این درهم ریزی توازن، باعث می‌شود که درام، دیگر درام نباشد و به یك خطابه یا مقاله موعظه‌گر مبدل شود که دیگر جای آن در عرصه درام نخواهد بود. نویسنده نباید نگران تحریف منتقد باشد. چرا که اگر نقدی مسئله توازن را مدنظر نداشته باشد، نقدی تحریفی و بی‌اثر خواهد بود. «جان آردن»، نمایشنامه نویس معاصر انگلیسی، در این خصوص می‌نویسد: «... هرکنشی (و هرانگاره‌ای که این کنش متضمن آن است) چنانچه قرار باشد که در مقابل ما هستی بیابد و تنفس کند نیاز به یك موجود انسانی آزاد دارد. نیاز به چیزی دارد که همچون منبع تأثیرگذاری آن انجام وظیفه خواهد کرد، به عبارت دیگر، بنابه قول هگل، به شخصیت نیاز دارد.»[۱۰]

ما همچنان براین نکته اساسی تأکید می‌ورزیم که: انگاره، زبان و شخصیت از یکدیگر جدایی ناپذیرند. این مبحث، از جهتی دیگر نیز قابل توجه است. انگاره در نمایشنامه، معرف تفکر و جهان بینی نویسنده است. نویسنده با خلق اثر از باورها و اعتقادات خود، دفاع می‌کند. یا آنها را ارائه می‌دهد. پس نباید از این ارائه، هراسی داشته باشد. البته از یاد نبرده‌ایم که هراس تحمیلی منتقد، با نقد اخلاقی کاذب برنویسنده امری مذموم است. اما نویسنده نیز باید شهامت دفاع از منظر نگاه خاص خود را داشته باشد. اگر او به باورهایش، براستی معتقد است و انگاره در اثر نه تحمیلی، که در جان کنش جریان دارد، باید جرأت به شهادت نشستن خود را هم داشته باشد. اگر نویسنده‌ای به هردلیلی، باورهای خود را مورد تردید قرار دهد، در حالی که آن را در اثر، جان داده است، باید به صداقت او شك کرد. او شاید در پی کسب «نام»، به این مهلکه پا نهاده است.

بنابراین، سومین عنصر اساسی یك نمایشنامه، انگاره است. و این عنصر در تمامی نمایشنامه‌ها و حتی آنهایی که بی‌هدف، به نظر می‌آیند، نیز وجود دارد. چرا که نمایشنامه نویس، نمی‌تواند از بیان نظریاتش اجتناب کند. بدین ترتیب، انگاره کانونی است که در حول آن، حوادث سازمان می‌یابند. دریافت درست مخاطب از نمایشنامه و انگاره به او کمك می‌کند تا بتواند به نقطه نظر نویسنده برسد. اهمیت و یا معنی نهایی اثر، هرگز مستقیماً بیان نمی‌شود. بلکه در روح کنش جریان دارد و به طور ضمنی ارائه می‌شود. این نکته را باید در روابط بین شخصیتها و انگاره، همواره مدنظر داشت. نمایشنامه‌هایی که به وضوح، انگاره را عریان می‌کنند. اثری مانا نخواهند بود. بلکه تاریخ مصرف دارند و بعد از آن تاریخ، غیرقابل استفاده هستند. اگر مخاطب فکر کند که درام به حیطه وعظ و خطابه نزدیك شده است، جز در مقاطع خاص زمانی و مکانی، که عموماً هم شعاری و نه شعوری است، به آن دل نداده است. این شیوه، تنها در مبارزات سیاسی- اجتماعی کوتاه مدت، سودمند است. در حالی که درام، باید همیشه زنده بماند و

هرگز شخصیت، نباید به بلندگوی نویسنده مبدل شود. در این شکل، حوصله مخاطب، تنگ خواهد شد و ارتباطش را با اثر از دست خواهد داد.

نمایشنامه نویسان در ادوار مختلف، تدابیر و ترفندهای خاصی را برای ارائه انگاره به کار برده‌اند. مثلاً در یونان باستان، از «سرودهای دست جمعی» و یا در دوره‌های بعد، از «گفتگوی با خود» و... بهره گرفته‌اند. پسندیده‌ترین شیوه، حضور غایب در نمایشنامه است. یعنی، جاری بودن بی‌آنکه به چشم بیاید. بهره‌گیری از سمبل نیز کاربردهای زیادی داشته است. اگر این نکته به تظاهر کشیده نشود، یکی از راههای مورد استفاده است. اما در همه حال، نویسنده باید این نکته را مدنظر داشته باشد که درام می‌نویسد و اصل توازن را نباید مخدوش کند. انگاره در اثر مهم هست، اما نه به قیمت قربانی کردن عناصر دیگر. درام، هنگامی ماندگار خواهد شد که اول، درام باشد و بعد، به مفاهیم دیگر بپردازد. □

پاورقی‌ها:

۱. بوطیقا/ ارسطو/ فتح‌الله مجتبایی/ ص ۷۰
۲. پیشین/ ص ۷۴
۳. «عملی خوب است که از اراده‌ای خوب، سرچشمه گرفته باشد. زیرا که اراده مصدر عمل است و نیز اراده‌ای خوب است که اخلاق خوب منشأ آن باشد: زیرا که اخلاق مظهر اراده است.». seneca. Episy.94
۴. بای واتر و توای نینگ، این جمله را به این صورت ترجمه کرده‌اند: «فکر در سخنی موجود است که چیز (معینی) را اثبات یا نفی کند.» ولی ما به ترجمه روئل و ترجمه عبدالرحمن بدوی اتکاء کردیم. زیرا با تعریف ابوبشر متی و شروح ابن‌سینا و ابن رشد مطابقت داشت.
۵. بوطیقا/ ص ۷۵
۶. قصه نویسی/ رضا براهنی ص ۶۹
۷. The Play of Idea /، نمایشنامه‌های عقیدتی (تئاتر عقیدتی) به نمایشنامه‌هایی اطلاق می‌شود که حاوی بحث آشکار در مورد مسائل اجتماعی یا مفاهیم اخلاقی است، و معمولاً متضمن اشخاصی است که علیه عادات و رسوم ویرانگر و ظالمانه مبارزه می‌کنند. نمایشنامه‌های عقیدتی، گونه‌هایی دارد که عبارتند از: نمایشنامه‌های انتقادی اجتماعی Problem Plays ، که به ترسیم و تشریح اثرات برخی مسائل اجتماعی برگروهی از شخصیتها می‌پردازد. بی آنکه راه حلی پیشنهاد کند. نمایشنامه‌های نظریه پرداز The sis plays ، که پاسخهایی برای مسائل پیش رو می‌نهد. هنریک ایبسن، به ویژه، از طریق نمایشنامه «خانه عروسک»، تاثیر بسزایی براین گونه نمایشنامه‌ها گذاشت. برنارد شاو، با نمایشنامه‌هایی چون «حرفه خانم وارن»، «سرگرد بارباره»، و «خانه‌های بیومردان» در تحریر این گونه نمایشنامه‌ها به نحوی قابل توجه شرکت داشت. شاخه فرعی این قبیل نمایشنامه‌ها موسوم است به نمایشنامه‌های «بحث در انداز» discussion play . این گونه فی‌الواقع مباحثه‌ای است که در آن چند شخصیت، به طرح نقطه نظرهای متفاوت می‌پردازند. برنارد شاو، در این راستا، مقولاتی را به شیوه نمایشی پرداخت. مثلاً در نمایشنامه‌هایی چون: «گاری سیب»، «فردوج»، و قسمت سوم نمایشنامه «بشر و مافوق بشر».
۸. نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی/ اس. دبلیو. داوسن/ ترجمه گروه تئاتر آیین.
۹. اخلاق و رمان، از کتاب ققنوس/ دی. اچ. لارنس/ ص ۵۲۸.
۱۰. نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی/ ص ۱۲۰.