مؤلفه «بازنمایی پلات درونی» با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین در گزیده‌ای از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و نغمه ثمینی

مقاله حاضر، سومین مقاله برگرفته شده از پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی نگارنده دوم است که به راهنمایی نگارنده اول در شهریورماه ۱۳۹۸ از پایان‌نامه تحت عنوان «تحلیل مفهوم تراژدی با تکیه بر آثار سه نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی با رویکرد والتر بنیامین» در دانشکده عمران، معماری و هنر، در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران دفاع نموده است.

The present article is the third article taken from the second author's master's thesis in dramatic literature, which was written under the guidance of the first author in September 2018, from the thesis entitled "Analysis of the concept of tragedy based on the works of three contemporary Iranian playwrights with the approach of Walter Benjamin" in the Faculty of Civil Engineering, Architecture and art, has defended in Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran.

آماده انتشار هنرهای زیبا

چکیده

در این پژوهش برای دست یافتن به ساختاری متفاوت از پیرنگ، مؤلفه بازنمایی پلات درونی بر اساس مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین به خوانش در می‌آید.در تفسیر والتر بنیامین از تراوئراشپیل دو پلات اصلی و درونی وجود دارد. پلات درونی به صورت موازی یا متضاد با پلات اصلی و به شیوه بازی در بازی بازنمایی می‌شود. پلات درونی کنشی است که توسط شهید/قهرمان مطرح می‌شود تا نقشه دسیسه‌گر را برملا سازد. پلات درونی درچهارمتن نمایشی، از طریق زمان ذهنی کاراکترها وتکرار تاریخ،جابه‌جایی نقش‌ها، نقلی بودن روایت، پیوند وهمسان‌سازی دو موقعیت گذشته و حال، به شیوه بازی در بازی در پلات اصلی بازنمایی می‌شود. در نتیجه این چهار اثر بیشترین انطباق با بازنمایی پلات درونی را دارا هستند و تفاوت تنها درعدم توالی رویدادها در خط پیوستار زمانی و مکانی است.بررسی نشان داده بازنمایی پلات درونی ساختاری خلاقانه برای نگارش متون نمایشی است چرا که به شیوه بازی در بازی میتوان رویدادهای تاریخی و سیاسی جامعه را در اثر هنری بازتاب داد.

روش پژوهش از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و به صورت جمع‌آوری داده‌ها است و با روش توصیفی تحلیلی به بررسی مؤلفه بازنمایی پلات درونی برنمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت زدن* اثر بهرام بیضائی، *خواب در فنجان خالی*،*شکلک* اثر نغمه ثمینی می‌پردازد.

کلیدواژه تراوئراشپیل، بازنمایی پلات درونی، والتر بنیامین، نمایشنامه‌های ایرانی، بهرام بیضائی، نغمه ثمینی

مقدمه

پیرنگ[1]یا طرح، اساسی‌ترین عنصر شکل‌گیری هر اثر ادبی است، نیروی محرکه و قدرتمندی که بدون آن هیچ داستانی نگارش نمی‌شود. ارسطو[2] نخستین فیلسوف و نظریه‌پردازی است که در *رساله‌ی بوطیقا* و در تعریف تراژدی[3]از پیرنگ سخن گفته است. پس از ارسطو، متفکرین و منتقدین ادبی بسیاری مانند (ادوارد مورگان فورستر[4] لیندا جی. کوگل[5] رونالد بی. توبیاس[6] الیزابت دیپل[7] فرانک ای. دیکسون[8]) با تکیه بر تعریف ارسطو، مفهوم پیرنگ را در کتب ادبی بسط داده و بازتعریف کرده‌اند. در حالی که والتر بنیامین[9]در نیمه دوم سده‌ی بیستم، با نگاهی تاریخی، نوع دیگری از تراژدی و پیرنگ را تعریف می‌کند و درام‌های تراوئراشپیل[10]را در تقابل با درام‌های تراژدی یونان باستان معرفی می‌کند. تراوئراشپیل به معنی بازی غم و اندوه با پایانی تراژیک است. هدف و محتوای این درام‌ها بازنمایی امور تاریخی و سیاسی است. پژوهش حاضر، پیش از بررسی و تحلیل بازنمایی پلات درونی[11]در مفهوم تراوئراشپیل به تعریف پیرنگ در تراژدی کلاسیک یونانی می‌پردازد. پیرنگ در تعریف ارسطو بازنمودی اخلاقی دارد اما مؤلفه بازنمایی پلات درونی بازنمود رویدادهای تاریخی–سیاسی و اجتماعی جامعه و همچنین بازتاب‌دهنده فضای توطئه و دسیسه‌ها در صحنه تئاتری است. دلیل انتخاب چهار متن نمایشی *مرگ یزدگرد* ، *مجلس ضربت زدن* اثر بهرام بیضائی و *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* اثر نغمه ثمینی، تأکید بر رویدادهای تاریخی و سیاسی از طریق پیوند زمان گذشته و حال و بازنمایی رویدادهای سیاسی در پلات درونی است. نمایشنامه *مرگ یزدگرد* از طریق بازی در بازی، جابه‌جایی نقش‌ها، زمان گذشته را در زمان حال بازنمود می‌کند و به سقوط و حذف پادشاهان در طول تاریخ اشاره دارد. درام *خواب در فنجان خالی* به مشروطه‌خواهی اشاره دارد. در این اثر روایت گذشته از طریق تکرار شخصیت، زمان ذهنی و موازی‌سازی دو موقعیت گذشته و حال در پلات درونی بازنمایی می‌شود. درام *مجلس ضربت زدن* از طریق بازی در بازی، پلات درونی را در پلات اصلی انعکاس می‌دهد. واقعه ضربت خوردن حضرت علی به دست ابن ملجم به نوعی همسو با حذف و قتل‌های دهه هفتاد است. درام *شکلک* از طریق بازی در بازی به بازنمایی روایت گذشته در زمان حال می‌پردازد و به دو واقعه ۱۸ تیر و کودتای ۲۸ مردادماه اشاره دارد. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد این است که بتوان با دست یافتن به تعریفی دیگر از پلات درونی، متون نمایشی را در انعکاس با رویدادهای سیاسی و تاریخی نگارش کرد. چرا که هر اثر هنری می‌تواند بازتاب دهنده حیات سیاسی و اجتماعی جامعه خویش باشد.

در این پژوهش، ابتدا، پیرنگ در تعریف تراژدی ارسطویی خوانده می‌شود، سپس مؤلفه بازنمایی پلات درونی، با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل، به طور جامع مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد تا به این پرسش پاسخ داده شود که ساختار چهار متن نمایشی، *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت زدن*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک*، تا چه اندازه منطبق بر ساختار مؤلفه بازنمایی پلات درونی است؟ و تا چه اندازه می‌توان، چهار متن نمایشی را نگارش شده بر اساس ساختار پیرنگ ارسطویی دانست؟ و اینکه بازنمایی پلات درونی می‌تواند ساختاری خلاقانه و بدیع برای نگارش متون نمایشی باشد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی– تحلیلی و برای به دست آوردن داده‌های همسان و متفاوت با مؤلفه بازنمایی پلات درونی، به مطالعه پژوهش‌های پیشین می‌پردازد و ابتدا، پیرنگ در مفهوم تراژدی ارسطویی را مورد بازخوانی قرار می‌دهد. سپس با روش گردآوری منابع و با استفاده از کتب نمایشی، فلسفی، ضمن مطالعه کتابخانه‌ای، مطالب مورد نیاز فیش‌برداری می‌شود. مطالب فیش‌برداری شده از نقطه نظر مؤلفه بازنمایی پلات درونی در مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین، بر روی چهار متن نمایشی *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت‌زدن* اثر بهرام بیضائی، *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی به عنوان نمونه مطالعاتی مورد تأویل و تفسیر قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

با نگاهی به پژوهش‌های پیشین و باتوجه به مطالعات کتابخانه‌ای، فیش‌برداری‌ها، خوانش متون نمایشی_فلسفی و همچنین بررسی‌های صورت‌گرفته در سایت پژوهشکده علوم و فناوری ایران (ایران‌داک) و پایگاه تخصصی نور (نورمگز)، نگارندگان به این امر دست یافتند که مفهوم تراوئراشپیل و به خصوص مؤلفه بازنمایی پلات درونی، مفاهیمی نو، بدیع و کمتر شناخته شده هستند لذا چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت زدن*، *خواب در فنجان خالی*، *شکلک* تاکنون و تا این تاریخ، از منظر مورد بحث در این مقاله، بررسی نشده‌اند. اما پژوهش‌گران و محققان

بیشماری دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* را به منظور خوانش پیرنگ، الگوهای روایی، زمانمندی روایت، مورد مطالعه و بررسی قرار داده‌اند که به ذکر دو نمونه اکتفا می‌شود.

مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل ساختار الگوی روایی نمایشنامه‌های «*رازها و دروغ‌ها*» و «*خواب در فنجان خالی*» نغمه ثمینی» به نویسندگی مرضیه آتشی پور (۱۳۹۱) به نگارش درآمده است. نویسنده در این مقاله به بررسی ساختار کلی نمایشنامه‌هایی می‌پردازد که دارای ساختار متقارن و موازی از الگوی داستان شرقی هستند. مقاله دیگری تحت عنوان«زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی «*افسون معبد سوخته*»، «*خواب در فنجان خالی*»، «*شکلک*» و «*اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*» از رفیق نصرتی و فریندخت زاهدی (۱۳۹۰) به چاپ رسیده است. در این مقاله زمانمندی روایت، زمانمندی یادواره‌ای و زمانمندی خطی بررسی شده است. زمانمندی خطی، خصلتی دراماتیک به متن می‌دهد و زمانمندی یادواره‌ای، خصلتی روایی دارد که همیشه پیوند با مکان را در ارتباط با ذهنیت زنانه نشان می‌دهد.

در خصوص نمایشنامه *مرگ یزدگرد* مقالات دانشگاهی و غیر دانشگاهی متعددی وجود دارد که از منظر زمان روایت، گفتمان‌ها و خوانش‌های اسطوره‌ای تحلیل و بررسی شده‌اند که با مبحث این مقاله غیرمرتبط هستند. مساله پژوهش پیش‌رو، بررسی و تحلیل مؤلفه بازنمایی پلات درونی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل بر چهار نمایشنامه *خواب در فنجان خالی*، *شکلک*، *مجلس ضربت زدن و مرگ یزدگرد* است تا بتوان به این امر دست یافت که تا چه اندازه، مؤلفه بازنمایی پلات درونی می‌تواند در نگارش متون نمایشی پیش‌رو مؤثر باشد.

مبانی نظری

پیش از ورود به مبحث و برای به دست آوردن داده‌های همسان و متفاوت با مؤلفه بازنمایی پلات درونی در مفهوم تراوئراشپیل، لازم و ضروری است ابتدا پیرنگ در تعریف تراژدی و از منظر ارسطو خوانش شود. پیرنگ مهم‌ترین و اساسی‌ترین عنصر درام است. نیروی محرکه و قدرتمندی که بدون آن هیچ داستانی نگارش نمی‌شود. ادوارد مورگان فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان* با تکیه بر تعریف پیرنگ از منظر ارسطو، تفاوت پیرنگ با داستان را مطرح می‌کند. داستان ترتیب حوادث و رویدادهای گوناگون بر حسب توالی زمانی است و پیرنگ الگوی حوادث است. پیرنگ مجموعه‌ای از رویدادها و حوادث گوناگون است که به صورت علی و معلولی و بر یک بستر روایی از پی هم می‌آیند. (فورستر، ۱۳۵۲). پیش‌تر ارسطو در قرن پنج یونان باستان و در *رساله‌ی بوطیقا* پیرنگ یا به مفهوم استعاری آن «موتوس[۲]» را روح و نفس تراژدی می‌داند. (ارسطو، ۱۹۵۸).«در پیرنگ رویدادها و حوادث گوناگون، به صورت زنجیروار و بنا بر علت و معلول، آنچنان از پی هم می‌آیند که اگر یکی از آن حوادث جابه‌جا یا حذف شد، کل پیرنگ مختل شود.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۳، ۱۲۵). پیرنگ یا موتوس ترکیب‌کننده حوادث و تقلید از کنش[۳]است. کنشی که همراه با آغاز، میان و پایان باشد.

ارسطو تراژدی را «تقلید کنشی تام و تمام از کار و کرداری شگرف» (ارسطو، ۱۹۵۸، ۵۲) می‌داند. در اینجا کنش به معنی اعمال و وقایع روی‌داده یا فعالیت جسمانی آدمیان نیست بلکه به معنای انگیزه‌ای است که اعمال انسان از آن نشأت می‌گیرد. و تقلید به معنای بازنمایی انگیزه و حیات روح است.

ارسطو در ادامه «کنشی را واحد می‌داند که منجر به خلق یک کل شود» (ارسطو، ۱۹۵۸، ۶۱).کنشی تام و تمام است که «کل فرایند شکل‌گیری انگیزه از آغاز تا پایان را در برگیرد و سبب تیره‌روزی یا نیک‌بختی قهرمان شود.» (ارسطو، ۱۹۵۸، ۱۳۰). به طور نمونه در اودیپ‌شاه. اودیپ متوجه می‌شود مردم تب به علت دستگیر و مجازات نشدن قاتل لایوس پادشاه پیشین، گرفتار خشم خدایان شده‌اند و طاعون سرزمین تب را فراگرفته است. تصمیم اودیپ برای یافتن قاتل همان کنش واحدی است که از آغاز تا پایان درام را در برمی‌گیرد و سبب سقوط و تیره‌روزی اودیپ می‌شود.

پس پیرنگ تقلید کنشی واحد است که می‌تواند کامل و تمام باشد بدون آنکه اندازه و طول معین و مشخصی داشته باشد. ارسطو در ادامه می‌گوید؛ «دارای درازی و اندازه‌ای معین» (ارسطو، ۱۹۵۸، ۵۹). این درازی و اندازه باید به گونه‌ای باشد که سلسله‌ای از حوادث و رویدادها بنا بر احتمال یا ضرورت، سرنوشت شخصیت را از نیک‌بختی به سعایت و از بدبختی به نیک‌بختی دگرگون کند. و همچنین پیرنگی واحد و تمام است که از یک آغاز، میان و پایان برخوردار باشد.«آغاز، به دنبال چیزی نمی‌آید اما چیز دیگری در پی دارد. برخلاف آغاز، پایان است که همواره به دنبال چیز دیگری می‌آید ولی در خود چیزی در پی نخواهد داشت و آخرین آن، میان، است که به دنبال چیزی می‌آید و چیزی در پی دارد.» (ارسطو،۱۹۵۸، ۵۹).

تقلید از کردار به تنهایی کافی نیست و «شاعران باید کرداری را تقلید کنند که موجب برانگیختن عواطف ترس و ترحم[۴]در مخاطب شود.»(زرین‌کوب، ۱۳۹۳، ۱۳۰). این احوال با دگرگونی[۵]و بازشناخت[۶]همراه است. دگرگونی و بازشناخت دو جزء مهم پیرنگ هستند و سومین جزء آن، رنج بردن است. ارسطو عالی‌ترین پیرنگ تراژدی را نه «ساده» که «مرکب» می‌داند، پیرنگ مرکب دارای دگرگونی و بازشناخت است.

پیرنگ ساده، کنشی ساده و واحد است که تداوم دارد و در آن سرنوشت شخصیت بدون دگرگونی و بازشناخت همراه است. درحالی که پیرنگ مرکب، کنشی است که سرنوشت شخصیت یا با دگرگونی یا با بازشناخت و یا با هر دو همراه است. «در عنصر دگرگونی، تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آن همراه است که باید با آنچه محتمل یا ضروری است پیوند و هماهنگی داشته باشد.»(ارسطو، ۱۹۵۸، ۶۶). به طور مثال در نمایشنامه ادیپ شاه، مردی پیغامی از مادر ادیپ به همراه دارد تا اودیپ شاه را خشنود کند اما با برملا شدن راز و هویت ادیپ همه چیز دگرگون می‌شود. در «عنصر بازشناخت، تغییر از ناآگاهی به آگاهی نسبت به یک رابطه دوستی یا دشمنی است میان افرادی که سرنوشت خوب یا بد برای آنها مقدر شده است. عالی‌ترین نوع بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد. مانند ادیپ شاه.»(ارسطو، ۱۹۵۸، ۶۷).

با توجه به آنچه تاکنون گفته شد، تراژدی برای به نمایش گذاشتن جوهر و خصائص اخلاقی و انسانی به صحنه می‌آید. در تعریف ارسطو، تراژدی تقلیدی از کردار و انگیزه انسانی است که در کنش قهرمان بازنمود می‌شود و این کنش، باید کنشی واحد و دارای آغاز، میان و پایان باشد به گونه‌ای که سلسله‌ای از حوادث و رویدادها بنا بر علیت از پی هم آیند و سرنوشت قهرمان را دگرگون کنند. در ادامه مفهوم تراوئراشپیل و مؤلفه بازنمایی پلات درونی به طور جامع خوانش و بررسی می‌شود تا بتوان به این امر دست یافت که «بازنمایی پلات درونی» تا چه اندازه از ساختاری مستحکم برای نگارش درام برخوردار است و همچنین «مؤلفه بازنمایی پلات درونی» تا چه میزان همسان و متفاوت با تعریف پیرنگ در تراژدی کلاسیک یونانی است؟

تراوئراشپیل

تراوئراشپیل لغتی آلمانی و در ترجمه انگلیسی به معنای تراژدی است که «از دو جزء «تراوئر» به معنی «عزا، غم و اندوه» و «اشپیل» به معنای«بازی و نمایش» تشکیل شده است. ژانری به ناحق مغفول مانده که از چیزی به نام اندوه و بیان رنج‌ها و از دست رفتن‌ها سخن می‌گوید» (بنیامین، ۱۹۹۸، ۱۸). و به معنای واقعی کلمه، نمایش غم و اندوه است با پایانی تراژیک که بدبختی آدمی در مواجهه با جهان هستی را به نمایش می‌گذارد. هدف و محتوای «درام‌های تراوئراشپیل برگرفته از رویدادهای سیاسی و تاریخی و نشان‌دهنده فضاهای درباری و پر از دسیسه و توطئه است.» (بنیامین، ۱۹۹۸، ۳۹). اغلب نمایشنامه‌های تراوئراشپیلی حول محور «مضامین تاریخی و سیاسی می‌چرخند که راجع به (شاه‌کُشی، سقوط و حذف پادشاهان و شاهزادگان، شهادت مظلومین و ظالمان، بیان رنج و تهی بودن زندگی) است» (یانگ،۲۰۱۳، ۳۰۶). در نیمه سده بیستم والتر بنیامین در کتاب *خاستگاه تراوئراشپیل آلمانی* با نگاهی تاریخی درام‌های ادبی عصر باروک[۷](درام شکسپیر[۸]در قرن ۱۶ انگلیس، درام کالدرون[۱۹] در قرن ۱۸ اسپانیا و درام‌های گروفیوس[۲۰]و لوهنشتاین[۲۱]در قرن ۱۷ آلمان) را مورد مطالعه قرار می‌دهد. (بنیامین، ۱۹۶۳). درام‌های عصر باروک بیانگر نوع متفاوتی از تراژدی‌های یونان در عصر کلاسیک هستند و والتر بنیامین اصطلاح تراوئراشپیل را برای درام‌های باروک وضع می‌کند.

بازنمایی پلات درونی

تراوئراشپیل به مثابه یک ژانر، خود تاریخ و تکرار آن در زمان حال است. «تاریخ نوعی به یادآوردن است، به یادآوردن امری حقیقی و ناتمام در گذشته که عطش روایت شدن در زمان حال را دارند.» (بنیامین، ۱۹۸۸، ۱۲). بنیامین معتقد است «در خط پیوستار تاریخی شکافی میان جوامع پیش_تاریخ(خدایان، اسطوره‌ها در مضامین تراژدی یونانی) با جوامع پس_تاریخ (رخدادهای سیاسی و رویدادهای تاریخی در مضامین درام‌های تراوئراشپیل) وجود دارد» (بنیامین، ۱۹۸۸، ۱۲). و برای دست‌یابی به حقیقت، تنها می‌توان از طریق پیوند و بازنمایی لحظه‌های از دست رفته گذشته در زمان حال، شکاف در خط پیوستار زمان تاریخی را پر کرد. چراکه «تاریخ انبوهی از رویدادها و حوادث ناتمام گذشته است که با یاری آن‌ها می‌توان زمان تهی و همگن(خط تاریخی) را پر کرد تا خط پیوستار تاریخی بدون شکاف و رخداد باشد.» (بنیامین، ۱۹۸۸، ۱۱). در اینجا، تراوئراشپیل به بازنمایی لحظه‌های از دست‌رفته گذشته در زمان حال، بر اساس رخدادهای کنونی می‌پردازد. «حوادث ناتمام گذشته از طریق پیوند با لحظه‌ای در زمان حال، عطش روایت شدن و کامل شدن را دارند اما خط پیوستار تاریخی همیشه با نوعی توقف و ناکامل شدن در زمان مواجه است و هیچ وقت گذشته به طور کامل احیاء نمی‌شود.» (بنیامین، ۱۹۹۸، ۶۴-۶۶). بنیامین لحظه پیوند زمان گذشته و حال را در لحظه‌ای بحرانی، کنشی تاریخی می‌داند و معتقد است این کنش تنها در قالب پلات درونی بازنمایی می‌شود. پلات در درام تراوئراشپیل امری دو سویه است؛ از یک

سو «پلات اصلی به معنی پیرنگ و طرح داستانی است و از سوی دیگر؛ پلات درونی به معنی نقشه و دسیسه است. پلات درونی در درون پلات اصلی شکل می‌گیرد و درام بر پلات اصلی استوار است. زمان و مکان در پلات اصلی زمان حال است. پلات درونی به معنی نقشه و دسیسه است و به شیوه بازی در بازی زمان گذشته در زمان حال را بازتاب می‌دهد و زمان گذشته را روایت می‌کند.«بازنمایی پلات درونی کنشی است که توسط قهرمان/شهید مطرح می‌شود تا انگیزه پنهانی و نقشه شیطانی (دسیسه‌گر و حاکم مستبد) را در صحنه‌ای جداگانه آشکار کند.» (بنیامین، ۱۹۹۸، ۱۷۶).این نوع پلات برملا کننده نقشه دسیسه‌گر است و به سقوط او منجر می‌شود. به طور نمونه بازنمایی پلات درونی در نمایشنامه *هملت* اثر شکسپیر در قرن شانزدهم و نمایشنامه *آگریپینا* اثر لوهنشتاین در قرن هفدهم.

«روایت در دو پلات اصلی و درونی گاه انعکاس‌دهنده، گاه به موازات و گاه در تضاد با پلات اصلی در خط پیوستار زمانی و مکانی در حرکت است و اغلب به شیوه تئاتری، بازی در بازی بازنمایی می‌شود.» (بنیامین، ۲۰۱۹، ۱۷۶). شیوه بازنمایی پلات درونی نباید به گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش، زمان و مکان در پلات اصلی ایجاد کنند. در درام تراوئراشپیل وحدت‌های زمان و عمل باید به طور پیوسته و متوالی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار گیرند. بدین معنی؛«ترتیب قرار گرفتن حوادث و رویدادهای گوناگون (در پلات اصلی و درونی)باید از پیوستگی و توالی برخوردار باشد» (بنیامین، ۱۹۹۸، ۷۶). به طور نمونه مراسم آیینی و تعزیه مسیح در مجالس تصلیب.

در تعریف ارسطو، پیرنگ تقلید کنشی واحد است که دارای آغاز میان و پایان باشد. مجموعه‌ای از حوادث مختلف که بنا بر علیت از پی هم می‌آیند و سرنوشت قهرمان را دگرگون می‌کنند. اما در تراوئراشپیل، بازنمایی پلات درونی نباید به‌گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش، زمان و مکان در پلات اصلی ایجاد کند و بر هم زننده خط پیوستگی و توالی رویدادها در پلات اصلی باشد. این پژوهش چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *خواب در فنجان خالی*، *مجلس ضربت زدن*، *شکلک* به دلیل همسو بودن با مضامین درام تراوئراشپیل و بازتاب دادن رویدادهای تاریخی و سیاسی در جهان نمایشی و دارا بودن پلات درونی به شیوه بازی در بازی، برای خوانش و تحلیل برگزیده است.

بحث و بررسی

در این بخش چهار نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، *خواب در فنجان خالی*، *مجلس ضربت زدن*، *شکلک* از منظر بازنمایی پلات درونی تحلیل و بررسی می‌شوند. در نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، یزدگرد سوم در پی حمله تازیان و از بیم توطئه سپاه خویش به مرو می‌گریزد و به خانه آسیابان پناه می‌برد. آسیابان به طمع داشتن سکه‌ها و با همدستی همسر و دخترش، یزدگرد را در خواب به قتل می‌رساند. این تعریف خلاصه نمایشنامه مرگ یزدگرد نیست، تعریفی برآمده از جمله تاریخی است که نویسنده پیش از شروع درام و با استناد به کتب تاریخی آورده است.«...پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیایی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت...تاریخ!»(بیضائی، ۱۳۹۳، ۴) با استناد به این جمله، انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دست آسیابان، داشتن سکه‌ها است و در اینجا انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دلیل داشتن سکه‌ها می‌تواند تقلید از کنش واحدی باشد که ارسطو در تعریف پیرنگ به آن اشاره کرده است. کنشی واحد که کل فرایند شکل‌گیری انگیزه از آغاز تا پایان را دربرمی‌گیرد و سرنوشت قهرمان را دگرگون می‌کند. اما نویسنده سعی دارد حقیقتی را به چالش بکشد که تاریخ به آن استناد می‌کند. از این‌رو، جمله مستند تاریخی، پیش داستان درام است چراکه پیش از صفحات آغازین درام نگارش شده است. خلاصه نمایشنامه *مرگ یزدگرد*، این است که یزدگردشاه در مخروبه آسیابان و به دست آسیابان، همسر و دخترش به قتل می‌رسد. صاحب منصبان سپاه در پی روشن شدن حقیقت، محکمه‌ای برپا می‌کنند و از آسیابان و خانواده او می‌خواهند چگونگی واقعه رخ داده را بازگو کنند تا براساس عدالت، آسیابان و خانواده را محکوم و مجازات کنند. با این تعریف کنش واحدی که سرنوشت قهرمان را دگرگون کند، انگیزه کشته‌شدن یزدگرد به دلیل داشتن سکه‌ها نیست. یزدگرد شخصیت غایب درام است. قتل پیش از شروع درام رخ داده و مشخص نیست جسد چهره‌پوش، متعلق به چه کسی است؟ حقیقت کلید مفقوده‌ی نمایش است. پوشاندن چهره جسد این امر را به ذهن متبادر می‌کند که یافتن حقیقت همان کنش تام و تمامی است که درام از آغاز تا پایان بر آن استوار است و همچنین روشن شدن حقیقت، مجازات یا تبرئه آسیابان و خانواده او را در پی دارد. پس برملا شدن حقیقت کنش واحدی است که تیره‌روزی و نیک‌بختی قهرمان را در پی دارد.

صاحب‌منصبان سپاه برای برپایی عدالت و روشن شدن حقیقت از آسیابان می‌خواهند انگیزه و علتی را که سبب شده است تا یزدگردشاه را به قتل برساند بازگو کند. آسیابان، همسر و دخترش برای رهایی از مجازات و نجات جان خویش، گاه نقش دیگری و گاه نقش یزدگردشاه را از آن خود می‌کنند و لحظات گذشته را در زمان حال از طریق بازی در بازی بازنمایی می‌کنند. در اینجا بازی در بازی به واسطه بازنمایی کردن رخدادهای گذشته در زمان حال و در قالب نقل در این درام اتفاق می‌افتد.

در نیمه پایانی نمایشنامه، آسیابان ادعا می‌کند که پادشاه را برای پایان دادن به روزهای سخت زندگی و دردها و رنج‌هایش کشته است اما دختر، جسد چهره‌پوش را آسیابان می‌نامد. صاحب‌منصبان سپاه که تاکنون پادشاه را از نزدیک ندیده‌اند از آسیابان می‌خواهند لباس و کلاه‌خود یزدگرد شاه را به تن کند، با پوشیدن ردای پادشاهی به تن آسیابان، گویی آسیابان و یزدگرد شاه همزاد یکدیگرند و صاحب منصبان آسیابان را شاه می‌نامند. در این لحظه، زمان گذشته با زمان حال پیوند یافته است، آسیابان گویی در تن و جان شاه و شاه در جان و تن آسیابان بار دیگر متولد شده است. در اینجا تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آنچه که تاکنون بوده است رخ می‌دهد. در حقیقت جسدی که تاکنون شاه نامیده می‌شد با سخن دختر جسد آسیابان نامیده می‌شود و موقعیت (محاکمه و مجازات آسیابان) دگرگون می‌شود. این همان عنصر دگرگونی است که ارسطو در پیرنگ از آن سخن گفته است اما در درام تراوئراشپیل این موقعیت به واسطه نقل و بازی در بازی بازنمایی می‌شود. در اینجا زمان گذشته با زمان حال به هم پیوند خورده است و آنچه کاراکترها برای صاحب منصبان به نمایش می‌گذارند حقیقت آمیخته با دروغ است و روایت‌های دروغین نمی‌توانند گذشته و حقیقت را به تمامی در زمان حال احیاء کنند.

آسیابان به طمع به چنگ آوردن سکه‌های پادشاهی یزدگرد را به قتل می‌رساند و سرداران سپاه به خون‌خواهی شاه، آسیابان، همسر و دختر را محاکمه می‌کنند. این پلات، پلات اصلی درام *مرگ یزدگرد* است. آسیابان مطرح می‌کند که شاه خود خواسته در ازای دادن سکه‌ها او را در خواب یا در زمانی که نمی‌داند کی و کجاست به قتل برساند.

> «آسیابان/شاه: من به تو همه سکه‌ها را می‌دهم اگر یاری‌ام کنی. زن/آسیابان: یاری یعنی چه؟ آسیابان/شاه؟ دشنه را تو بزن! آنسان که ندانم ضربه کی می‌آید و کجا! یکروز با من سر کن؛ ناگهان، از پشت، در خواب، هرگونه که می‌خواهی؛اما من ندانم کی!»(بیضائی، ۱۳۹۳، ۳۳).

در اینجا پلات درونی (خودکشی پادشاه) در انعکاس با پلات اصلی (کشته شدن یزدگرد به دست آسیابان برای داشتن سکه‌ها) به نگارش درآمده است. آسیابان برای فرار از توطئه و تبرئه خویش، مرگ پادشاه به علت دزدی سکه‌ها را پیشنهادی مطرح شده از سوی شاه می‌خواند. مرگ شاه را خودکشی و خواست از پیش تعیین شده قلمداد می‌کند. در نیمه پایانی درام، آسیابان به دلیل هم‌خوابی یزدگرد با دخترش ادعا می‌کند که شاه را کشته است.«آسیابان: {نعره کشان بر مُرده چوب می‌زند} من–او–را–کُشتم!»(بیضائی، ۱۳۹۳، ۴۷). در اینجا پلات درونی (کشته شدن یزدگرد به دلیل هم‌خوابی با دختر آسیابان) در تضاد با پلات اصلی است و در ادامه دختر تن خود را بر جسد می‌اندازد و جسد چهره‌پوش را آسیابان می‌نامد. «دختر: دلم برای کشته می‌سوزد. دلم برای کشته می‌سوزد {نالان} آه پدر، چرا ترا کشتند؟» (بیضائی، ۱۳۹۳، ۴۷). در اینجا بار دیگر پلات درونی (کشته شدن آسیابان به دست پادشاه) در تضاد با پلات اصلی به نگارش در آمده است. سرداران که تاکنون پادشاه را از نزدیک ندیده‌اند، در درستی آنچه که می‌شنوند تردید می‌کنند و پس از آزمودن شاه و پرسیدن شمار اسبان، کنیزان، زنان، دهلیزها، گوهرها و با پوشاندن لباس و کلاه‌خود به تن آسیابان، آسیابان را یزدگردشاه می‌نامند. در پایان درام *مرگ یزدگرد*، زمانی که آسیابان به دستور یزدگرد برای یافتن غذا در طوفان از خانه بیرون می‌رود. یزدگردشاه و زن همدست می‌شوند دختر را به قتل برسانند و نیز آسیابان را بکشند و لباس پادشاهی بر تن او کنند تا از این طریق یزدگرد در لباس آسیابان به زندگی در کنار زن ادامه دهد.

> «زن: او را بکش! دختر: {جیغزنان پس می‌کشد} اینک پدرم می‌آید! {آسیابان با چشمان دریده و چوبدست پیش می‌آید} – او از دل تاریکی و طوفان، از دل بوران، آسیمه‌سر می‌آید. زن: او را بکش! آسیابان: ای بی‌شرم–{حمله‌ور}بمیر! {چوبدست را فرو می‌کوبد به جسد؛ زن جیغ‌کشان خود را در آغوش دختر می‌اندازد؛ تاج زرین و کمربند زر به زمین می‌غلتد. آسیابان سر برمی‌دارد.»(بیضائی، ۱۳۹۳، ۶۷).

بار دیگر پلات درونی در تضاد با پلات اصلی است و مشخص نمی‌شود که جسد متعلق به پادشاه یا آسیابان است. حقیقت کلید مفقوده نمایش است.

در درام تراوئراشپیل دسیسه دسیسه‌گر در قالب پلات درونی و توسط قهرمان شهید بازنمایی می‌شود. در درام *مرگ یزدگرد*، نویسنده به طور ضمنی سرداران را در مقام دسیسه‌گر می‌داند. به طور نمونه زن در نقش یزدگردشاه دسیسه دسیسه‌گران را برملا می‌کند. «زن/پادشاه: چرا نه؟ ای نادان، بار خود ببند. تراکالایی بس نیکوست. پس برو و کالای خود به بازار خریداران ببر؛ سر مرا در کیسه‌ای. من خود چندین نام و نشان از سردارانی برای تو می‌نویسم که خریداران سر بُریده‌ی من‌اند.» (بیضائی، ۱۳۹۳، ۲۵). در اینجا یزدگردشاه در نقش شهید و قربانی است و از ترس قتل و

توطئه زیردستانش از سپاه خویش و از سپاه دشمن می‌گریزد. در حقیقت یزدگرد به‌طور ضمنی از دسیسه دسیسه‌گران و توطئه سرداران سخن می‌گوید. دسیسه و توطئه در درام *مرگ یزدگرد* به طور آشکارا و در پلات درونی بازنمایی نمی‌شود.

در درام *مرگ یزدگرد* حوادث و رویدادها به طور پیوسته و متوالی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار نمی‌گیرند چرا که کاراکترها برای تبرئه خویش واقعه‌ی قتل یزدگرد شاه را به صورت پازل‌هایی ناهمگون از هم بازنمایی می‌کنند. و از این طریق زمان گذشته نه سوار بر زمان حال که باعث توقف روایت در زمان حال می‌شود. به نوعی بازنمایی لحظات گذشته در زمان حال برهم‌زننده توالی روایت است.

در نمایشنامه *مجلس ضربت زدن* نویسنده با همکاری گروه تئاتری و به بهانه نشان دادن واقعه قتل حضرت علی به دست ابن ملجم، می‌خواهد چهره حضرت علی و بینش او را به نمایش بگذارد اما اداره ممیزی با تجسم حضرت علی بر روی صحنه مخالفت می‌کند. در این درام ده صحنه نمایشی وجود دارد که صحنه‌های فرد حوادث و رویدادهای تاریخی زمان گذشته را روایت می‌کند و صحنه‌های زوج روایت کننده حوادث در زمان حال است. صحنه‌های فرد، به واقعه ضربت خوردن حضرت علی توسط ابن ملجم و وعده ازدواج قطامه با ابن ملجم اشاره دارد. صحنه‌های زوج، گروه تئاتری را نشان می‌دهد که در حال تمرین صحنه ضربت خوردن حضرت علی هستند و کارگردان اعلام می‌کند اداره سانسور با نمایش دادن قدیسین و معصومین بر صحنه مخالف است و در صورت عدم تغییر متن، نمایش توقیف می‌شود.

باتوجه به تقسیم‌بندی صحنه‌های فرد به زمان گذشته و صحنه‌های زوج به زمان حال، این امر به ذهن متبادر می‌شود که ترتیب قرار گرفتن حوادث و رویدادها در زمان گذشته و حال در یک نوار ثابت زمانی و مکانی قرار نمی‌گیرند و روایت از توالی و پیوستگی برخوردار نیست. روایت تاریخی واقعه قتل حضرت علی در زمان گذشته نمی‌تواند همسو با رویدادهای زمان حال باشد چراکه گروهی بازیگر به همراه نویسنده و کارگردان قرار است حقیقتی از گذشته را در زمان حال و به شیوه تئاتری (بازی در بازی)روایت و بازنمایی کنند. در اینجا لحظه‌ای بحرانی که کنش تاریخی را بهم پیوند دهد رخ نمی‌دهد زمان گذشته و حال با هم تلاقی نمی‌یابند.

بهرام بیضائی سعی دارد از طریق همسان‌سازی کاراکتر حضرت علی با نویسنده درون متن، با حذف کردن حضرت علی از متن نمایشی و قتل نویسنده درون متن توسط افراد ناشناس، روایت گذشته و حال را به‌نوعی به هم پیوند زند. در صحنه دوم کارگردان از نویسنده می‌خواهد حضرت علی را از روایت نمایشی حذف کند درست همان‌گونه که ابن ملجم به همراه دو اعرابی تصمیم می‌گیرند حضرت علی، معاویه و عمرو عاص را به قتل برسانند. ابن ملجم برخلاف دو اعرابی دیگر موفق می‌شود حضرت را به قتل برساند. نویسنده درون متن خود را «حلقه‌ی گمشده‌ای از یک زنجیر می‌داند» (بیضائی، ۱۳۸۷، ۱۳). روشنفکر یا دگر اندیشی که جامعه و مخالفان نمی‌توانند او را بپذیرند و ممکن است دست به حذف او بزنند.«نمی‌خوام پرونده‌ی قتل زنجیره‌ای یا زنجیره‌ایم تا سالها بعد وبال گردن ملتی بشه...»(بیضائی، ۱۳۸۷، ۱۴). در اینجا نویسنده درون متن خود را همسو با حضرت علی می‌داند. حضرت علی روشنفکر زمانه‌ای بود که جاهلان و مکاران تاب عدالت و دگر اندیشی او را نداشتند و دست به حذفش زدند. در زمانه‌ای به دلیل روشنفکر و پیشرو بودن در تفکر و اندیشه و در زمانه‌ای دیگر به دلیل قدیس بودن. نویسنده خود را روشنفکر زمان حال می‌داند که همچون حضرت علی گروهی تاب اندیشه و خردورزی‌شان را ندارد و توسط گروهی در تاریکی به قتل می‌رسد. نویسنده با اشاره به قتل‌های زنجیره‌ای و رویدادهای سیاسی، سعی دارد شکافی در زمان حال ایجاد کند و روایت حال را به حوادث گذشته پیوند زند. در این درام همسو بودن و شبیه‌سازی حذف نویسنده درون متن به عنوان روشنفکر با قتل حضرت علی به دلیل تاب عدالت و دگراندیشی او را نداشتن، نوعی پیوند زمان حال با گذشته است نه پیوند زمان گذشته با زمان حال. زمان حال از طریق پیوند یافتن با گذشته سعی دارد روایت گذشته را تکرار و بازنمایی کند. زمان حال سعی دارد به گذشته تاریخی خود وصل شود و رویدادهای گذشته میل به بازنمایی و تکرار در زمان حال را ندارند.

گروهی تئاتری در حال تمرین کردن صحنه ضربت خوردن حضرت علی توسط ابن ملجم هستند که با مخالفت اداره ممیزی مواجه می‌شوند و در صورت حذف چهره حضرت علی و سخن نگفتن از ایشان می‌توانند نمایش را برای اجرا به صحنه ببرند. نویسنده درون متن با حذف چهره روشنفکر مخالف است و خود توسط گروهی ناشناس در تاریکی به قتل می‌رسد این پلات اصلی درام *مجلس ضربت زدن* است. قتل و حذف روشنفکران زمانه توسط جاهلان و مخالفت با نشان دادن و سخن گفتن از آنها در متون هنری، پلات اصلی است که درام بر آن استوار است. قتل نویسنده درون متن به دلیل پیشرو بودن در اندیشه و روشنفکر زمان حال بودن پلات درونی است که در انعکاس با پلات اصلی است. پلات درونی به موازات پلات اصلی به نگارش درآمده است. در پلات درونی به موازات پلات اصلی نمی‌توان اشاره‌ای به قتل‌های زنجیره‌ای و حذف روشنفکران داشت. در اینجا پلات درونی به شیوه بازی در بازی در صحنه‌های جداگانه و پایانی بازنمایی می‌شود. این بازنمایی پلات درونی برهم زننده توالی

رویدادها در خط پیوستار زمانی و مکانی در پلات اصلی است. در درام *مجلس ضربت زدن* به دلیل جداسازی صحنه‌های زوج و فرد به روایت گذشته و حال در دو خط زمانی، روایت گذشته و حال به موازات در دو سوی خط در حال حرکت هستند و در هیچ لحظه‌ای روایت گذشته و حال با هم تلاقی نمی‌یابند و از این طریق رویدادهای گذشته و حال نمی‌توانند در یک خط پیوستار زمانی و مکانی قرار بگیرند. بهرام بیضائی از طریق شباهت‌سازی نویسنده درون متن با حضرت علی نتوانسته روایت گذشته را در زمان حال تکرار و بازنمایی کند چرا که متن تنها متکی به شباهت دو کاراکتر (نویسنده درون متن با حضرت علی) بوده است اما موقعیت گذشته و حال را شبیه‌سازی نکرده است. در درام *مجلس ضربت زدن* نویسنده درون متن، قهرمان نمایش است که توسط گروهی ناشناس به قتل می‌رسد و در پایان شمایل حضرت علی را از آن خود می‌کند. در این درام قهرمان/شهید دسیسه‌دسیسه‌گران را در پلات درونی آشکار نمی‌کند. در حقیقت در این درام دسیسه‌گری آشکارا نیست. در روایت تاریخی گذشته، اعرابی یکم، اعرابی دوم و ابن ملجم به همراه قطامه در نقش دسیسه‌گرانی هستند که دست به توطئه قتل حضرت علی می‌زنند و اداره ممیزی که مخالف نشان دادن قدیسین است به نوعی می‌تواند دسیسه‌گری باشد که دست به حذف می‌زند اما نویسنده درون متن با ابراز مخالفت خود و ترس از اینکه او هم در لیست قتل‌های زنجیره‌ای است به طور ضمنی به دسیسه دسیسه‌گران و دست داشتن افرادی در توطئه قتل روشنفکران اشاره می‌کند. اما نویسنده خود توسط گروهی ناشناس به قتل می‌رسد و دسیسه‌گری آشکار نمی‌شود.

در نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* مهتاب با هویت ماهرخ و با کمک آقاعمه از (همسرش فرامرز)که گاه هویت جد بزرگشان فرامرزخان (همسر ماهرخ) را از آن خود می‌کند، انتقام می‌گیرد. درام تماماً متمرکز بر تکرار گذشته در زمان حال، از طریق موازی‌سازی موقعیت گذشته و حال (خاندان کاشف میرزایی) است. آقاعمه، مهتاب و فرامرز، روایت‌گر رویدادهای جاری در زمان حال نمایشنامه هستند و گاه از طریق زمان ذهنی، هویت (ماه‌لیلی، ماهرخ و فرامرزخان) سه کاراکتر در زمان گذشته را از آن خود می‌کنند و حوادث و رویدادهای ناتمام گذشته را در زمان حال روایت می‌کنند. رابطه (ماهرخ، فرامرزخان با ماه‌لیلی) در گذشته بی‌شباهت به رابطه (مهتاب، فرامرز با آقاعمه) نیست. نویسنده از طریق موازی‌سازی دو پلات (اصلی و درونی) و موازی‌سازی زندگی زوج امروزی با زوج گذشته، دسیسه دسیسه‌گر را برملا می‌سازد و پلات درونی را در پلات اصلی بازنمایی می‌کند.

آقاعمه زنی صد و بیست‌ساله است که خیال مردن ندارد و هر بار مرگ را پس می‌زند. او زمان را وارونه طی می‌کند و در تابلوهای بعدی رفته رفته جوان می‌شود. وارونه طی کردن زمان و از زمان حال به گذشته رفتن بدین معنی است که؛ آقاعمه درصدد است تا به هویت خود در زمان گذشته (ماه‌لیلی) بدل شود و انتقام ناتمام گذشته را از فرامرزخان بگیرد. در حقیقت رویدادها و حوادث ناتمام گذشته از طریق زمان ذهنی آقاعمه منتظر پیوند در زمان حال هستند. در تابلو ششم همه چیز حتی وسایل خانه رنگ و بوی گذشته را گرفته است. زمان جاری در نمایشنامه زمان حال است اما آقاعمه از طریق زمان ذهنی بدل به ماه‌لیلی شده است و با فرامرز روبه‌رو می‌شود، فرامرز در لحظه‌ای که از دیدن ماه‌لیلی متعجب شده است، سوار بر زمان ذهنی به شمایل فرامرزخان درمی‌آید و تلاقی لحظه گذشته و زمان حال در اینجا رخ می‌دهد. با ایجاد شکاف در زمان حال، حوادث ناتمام گذشته در زمان حال بازیابی و تکرار می‌شوند. دیدار آقاعمه با فرامرز در زمان حال از طریق زمان ذهنی به لحظه دیدار ماه‌لیلی با فرامرزخان در زمان گذشته پیوند می‌خورد. «فرامرزخان: به هر قسم به عمارت اجدادی خودتان خوش آمدید. ...(ماه‌لیلی بی‌توجه به او پر حرفی می‌کند.»(ثمینی، ۱۳۹۶، ۶۲). روایت گذشته سوار بر زمان حال و پیش‌برنده حوادث و رویدادهای جاری در زمان است. در اینجا زمان ذهنی گذشته است اما کنش‌ها در زمان حال رخ می‌دهد رفت‌و برگشت‌های ذهنی کاراکترها برهم زننده پیوستگی و توالی عمل در زمان حال نیست. حقیقت گذشته به موازات با حقیقت زمان حال پیش می‌رود. پلات درونی همسان پلات اصلی در زمان در حرکت است و این امر سبب قطع شدن روایت نمی‌شود. حوادث به سان قاب تصویر در کنار هم چیده شده‌اند و قصه برمدار زمان در حال پیشروی است.

آقاعمه/ ماه‌لیلی به دنبال انتقام از فرامرزخان/فرامرز است چرا که در گذشته با تعرض به او سبب تباهی و نابودی رویاهایش شده است. آقاعمه که در زمان ذهنی گذشته است، به مهتاب گیاهی سمی می‌دهد تا درون قهوه فرامرز بریزد و از این طریق انتقام خود را از فرامرزخان بگیرد. آقاعمه در پلات درونی دسیسه‌گری است که نقشه قتل فرامرز را در سر دارد و مهتاب را که حالا هویت ماهرخ را دارد و در زمان ذهنی گذشته است، متقاعد می‌کند فرامرز/فرامرزخان را به قتل برساند. در این درام کنش دسیسه‌گر در پلات درونی آشکار نمی‌شود.

پلات اصلی نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* این است که مهتاب و فرامرز زوج امروزی و تنها وارث خانه اجدادی هستند آنها مرگ آقاعمه جد بزرگشان را انتظار می‌کشند تا پس از مرگ او هر کدام سهم خویش را بفروشد و جدا از هم زندگی تازه‌ای را آغاز کنند. مهتاب در پلات اصلی به طور پنهان به فرامرز همسرش علاقه دارد اما فرامرز دل به دختری به نام فرناز دارد که او را ترک کرده و به اروپا رفته است.

پلات درونی درست به موازات پلات اصلی در حرکت است و در تضاد با یکدیگر نیستند. در پلات درونی، ماهرخ همانند مهتاب به پسرعمویش فرامرزخان علاقه دارد و با فرامرزخان ازدواج می‌کند اما فرامرزخان به خواهر ماهرخ (ماه‌لیلی که ساکن اروپاست) علاقه دارد. پلات درونی به موازات پلات اصلی و در انعکاس با پلات اصلی در حرکت است اما پلات درونی نه به شیوه تئاتری (بازی در بازی) و نه برملا کننده نقشه دسیسه‌گر است. نویسنده از طریق موازی‌سازی موقعیت فرامرز/مهتاب در زمان حال با موقعیت ماهرخ و فرامرزخان در گذشته سعی دارد گذشته خاندان کاشف میرزایی و سرگذشت زوج دیروزی را در زمان حال تکرار و بازسازی کند. در تابلو هشتم و پایانی نمایشنامه، گذشته با زمان حال به هم آمیخته و توأماً پیش می‌رود. «وسایل خانه قدیمی و قجری است؛ {...} مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است{....}فرامرز خان به هیبت فرامرز امروزی درهم‌شکسته و پیر و خسته داخل می‌شود.»(ثمینی،۱۳۹۶، ۸۷). مهتاب با هویت ماهرخ و با دسیسه‌گری ماه‌لیلی/آقاعمه از فرامرز/ فرامرزخان انتقام می‌گیرد و سم، درون قهوه فرامرز می‌ریزد. در اینجا حقیقت گذشته به لحظه‌ای در زمان حال پیوند می‌خورد و انتقام امر ناتمام گذشته به ثمر می‌نشیند. در ادامه مهتاب هویت خود را بازمی‌یابد و در پایان نمایشنامه، ماه‌لیلی به زن صد و بیست ساله (آقاعمه) در شروع نمایش بدل می‌شود. در درام *خواب در فنجان خالی* روایت گذشته از طریق زمان ذهنی کاراکترها و سوار بر زمان حال در حرکت است. از این‌رو، زمان گذشته در تلاقی با زمان حال است و روایت گذشته سبب قطع شدن روایت در زمان حال نمی‌شود. رویدادها در این درام از توالی و پیوستگی در مدار ثابت زمانی و مکانی برخوردار هستند.

در نمایشنامه *شکلک* نرگس/نقره و شریف می‌خواهند تا زمان دنیا آمدن فرزندشان در خانه‌ای قدیمی ساکن شوند اما با ورودشان به خانه متروکه، حسن شکلک و عالیه زوج گذشته که منتظر وضع حمل نقره هستند از خواب پنجاه ساله برمی‌خیزند. زندگی دو زوج (امروزی و دیروزی) در ظاهر به هم بی‌ارتباط هستند اما بارداری نرگس و حضور در خانه متروکه عامل پیوند گذشته به حال است. روایت در زمان حال در امتداد روایت ناتمام گذشته است اما روایت گذشته در امتداد زمان حال نیست.

در درام *شکلک* علاوه بر داشتن پلات اصلی و درونی پلات دیگری در درون پلات درونی شکل می‌گیرد. پلات اصلی درام *شکلک* بدین‌گونه است که؛ نرگس و شریف به دور از چشم حسن (برادر نرگس) و همسایه‌ها وارد خانه متروکه‌ای می‌شوند تا نرگس در آرامش وضع حمل کند اما دو زوج گذشته، حسن شکلک و عالیه، صاحبان درگذشته خانه، که منتظر وضع حمل نقره گریزپا (همسر دیگر حسن شکلک) هستند از خواب صد ساله بیدار می‌شوند. این پلات، پلات اصلی است که درام بر آن استوار است.

در پلات درونی حسن شکلک نوچه شعبان جعفری و ایفاء کننده نقش محلل است. نقره به امانت یک شب به عقد حسن شکلک درمی‌آید اما با باردارشدن نقره، حسن شکلک خبر فرار نقره را به شعبان می‌دهد و تا زمان وضع حمل، نقره را نزد خود مخفی نگه می‌دارد. در اینجا پلات درونی به موازات پلات اصلی در حرکت است. شریف در پلات اصلی همانند حسن شکلک در پلات درونی به نرگس/نقره علاقمند است و به دور از چشم صاحب دختر، (حسن برادر نرگس/ شعبان همسر سابق نقره) او را تا زمان وضع حمل در خانه پنهان می‌کند. در پلات درونی ودر معرکه‌گیری‌های شبانه، حسن شکلک، حکایت عشق خود به نقره، یکی از نوامیس شعبان جعفری را نقل می‌کند. در حقیقت حسن شکلک پلات دیگری را در درون، پلات درونی و در معرکه‌گیری‌های شبانه خود و عالیه نقل و به شیوه بازی در بازی بازنمایی می‌کند. حسن شکلک و عالیه توسط نوچه‌های دیگر شعبان جعفری و به دلیل خیانت حسن شکلک در حوض خانه به قتل می‌رسند. حسن شکلک در حقیقت قهرمان شهید است که پس از بیدار شدن از خواب صد ساله روایت ناتمام گذشته را در زمان حال و به واسطه ورود نرگس و شریف به خانه متروکه، روایت و بازنمایی می‌کنند اما در روایت گذشته دسیسه‌گری شعبان جعفری آشکارا رخ نمی‌دهد تا قهرمان بتواند در پلات درونی دسیسه دسیسه‌گر را آشکارا برملاکند. پلات درونی در این درام بازگوکننده روایت ناتمام گذشته در زمان حال است و در انعکاس پلات اصلی است.

با ورود نرگس و شریف به خانه متروکه و بیدار شدن عالیه و حسن، زمان گذشته با زمان حالی تلاقی پیدا می‌کند. حسن و عالیه، شریف را دانشجوی توده‌ای می‌دانند که در واقعه ۲۸ مرداد در شلوغی‌های خیابان تهران، از نوچه‌های شعبان کتک خورده است در حالی که شریف دانشجو و راننده

آژانسی است که در واقعه ۱۸ تیر در شلوغی‌های تهران از عده‌ای ناشناس کتک می‌خورد. روایت واقعه ۲۸ مرداد در زمان گذشته با واقعه ۱۸تیر در زمان حال به هم گره می‌خورد و دو زمان گذشته و حال، سوار بر زمان حال بازنمایی و روایت می‌شوند.

«عالیه {گیج} حسن این یارو همش می‌زنه به قصه حسن کُرد. حسن: سرکاریه! ولی کور خونده! من یکی رو نمی‌تونه رنگ کنه، می‌دونم چه کاره است! آقا شعبون گفته هر چی ریقماسی مثل این به تورم خورد، فوت کنم اون دنیا. شریف: شعبون؟ کی هست ایشون؟! {در همین هنگام صدای نرگس به گوش می‌رسد؛ انگار به هوش آمده. }صدای نرگس: کمک...من اینجا گیر افتادم...کمک» (ثمینی، ۱۳۸۵، ۴۲-۴۳).

در اینجا اشاره به دو واقعه شلوغی خیابان‌های تهران در ۲۸ مرداد و ۱۸ تیر، شبیه‌سازی دو موقعیت گذشته و حال است و کاراکترهای (حسن شکلک، نقره، عالیه) در زمان گذشته و کاراکترهای امروزی(نرگس و شریف) منتظر تولد فرزند تاریخ هستند. تاریخی که هر بار فرزندی دیگر می‌زایید.

در درام *شکلک* زمان حال و گذشته به هم آمیخته و رویدادها از توالی و پیوستگی در یک نوار ثابت زمانی و مکانی برخوردار هستند و این امر، فقط در تابلوهای نمایش پایدار است اما توالی و پیوستگی زمان و عمل در پرده‌های بازی متفاوت است. در پرده‌های بازی، عمل و زمان برهم زننده توالی و پیوستگی رویدادها است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش مؤلفه بازنمایی پلات درونی با نگاهی به مفهوم تراوئراشپیل والتر بنیامین مورد خوانش و بررسی قرار گرفت و در چهار متن نمایشی *مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت زدن*، *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* پیاده‌سازی شد. در درام *مرگ یزدگرد* تلاقی و پیوند رخدادهای گذشته در زمان حال به دلیل جابه‌جایی نقش‌ها و نقلی بودن روایت، از طریق بازی در بازی رخ می‌دهد و همچنین بازنمایی شدن روایت ناتمام گذشته، به صورت پازل‌های ناهمگون در زمان حال علل برهم زنندگی توالی روایت در نوار ثابت زمانی و مکانی است. با توجه به ضمنی بودن دسیسه سرداران سپاه، دسیسه‌گری دسیسه‌گران به طور آشکارا در پلات درونی و از طریق بازی در بازی بازنمایی نمی‌شود و در این درام پلات درونی گاه در تضاد و گاه به موازات با پلات اصلی به نگارش درآمده است. تقسیم‌بندی صحنه‌های زوج و فرد به زمان گذشته و حال در درام *مجلس ضربت زدن* باعث عدم پیوستگی و توالی رویدادهای روایت در خط زمانی و مکانی است. پیوند و تلاقی زمان گذشته و حال به دلیل جداسازی صحنه‌ها رخ نمی‌دهد اما نویسنده از طریق همسان‌سازی کاراکتر حضرت علی با نویسنده درون متن به نوعی روایت گذشته و حال را به هم پیوند می‌زند. قتل نویسنده توسط گروهی ناشناس در پلات درونی در انعکاس و بازتاب دهنده (حذف نمایش دادن و سخن گفتن از حضرت علی) پلات اصلی است. در درام *خواب در فنجان خالی* پیوند زمان گذشته و حال و بازنمایی پلات درونی در پلات اصلی از طریق زمان ذهنی کاراکترها و همسان‌سازی دو موقعیت زوج گذشته و امروزی در زمان حال اتفاق می‌افتد. رفت و برگشت‌های ذهنی کاراکترها برهم زننده توالی عمل و روایت در زمان حال نیست و حوادث به سان قاب تصویر در کنار هم چیده شده‌اند. در درام *شکلک* روایت ناتمام گذشته از طریق تکرار تاریخ، بودن در خانه متروکه و بارداری نرگس/نقره در زمان حال بازنمایی می‌شود. پلات درونی در انعکاس با پلات اصلی در حرکت است و پلات دیگری به شیوه بازی در بازی در درون پلات درونی بازنمایی می‌شود. زندگی دو زوج دیروزی و امروزی در زمان گذشته و حال در ظاهر بی‌ارتباط هستند اما عامل پیوند زمان گذشته به حال است. در پرده‌های نمایش رویدادها از توالی و پیوستگی در زمان و مکان برخوردار هستند در حالی که در پرده‌های بازی، عمل و زمان برهم زننده توالی و پیوستگی رویدادها است.

باتوجه به تحلیل و بررسی‌های صورت گرفته می‌توان به این امر پی برد که پیرنگ در تعریف کلاسیک آن بازنمودی اخلاقی دارد. تقلید کنشی واحد، که قهرمان را در زنجیره‌ای از رویدادها و حوادث گوناگون بر پایه علی و معلولی قرار می‌دهد و فرآیند شکست یا پیروزی قهرمان، از آغاز تا پایان را در یک بستر روایی دنبال می‌کند درحالی‌که، بازنمایی پلات درونی به دنبال سرنوشت فردی قهرمان نیست و همسان با تراوئراشپیل بازتاب دهنده رویدادهای تاریخی–سیاسی و اجتماعی جامعه در صحنه تئاتری است. پلات درونی روایت ناتمام و حقیقت گم‌شده در تاریخ و دسیسه و توطئه حکام و قدرتمندان را (*مرگ یزدگرد*، *مجلس ضربت زدن*) که سعی در وارونه‌سازی و پنهان کردن حقیقت را دارند از طریق انعکاس آن (*شکلک*) در پلات اصلی بازنمایی می‌کند. پیوند زمان گذشته در زمان حال از طریق بازی در بازی (*خواب در فنجان خالی*، *شکلک*) در پلات درونی منجر به آشکارسازی توطئه و دسیسه دسیسه‌گران(*خواب در فنجان خالی*) می‌شود و تا زمانی که قدرت در جهان حاکم است و قدرتمندان برای

رسیدن و ماندن در قدرت دست به حذف افراد (*مجلس ضربت زدن*) می‌زنند، شیوه نگارش بازنمایی پلات درونی می‌تواند پیشنهادی برای نگارش متون نمایشی خلاقانه باشد. چراکه به این شیوه می‌توان رویدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه را در اثر هنری و از طریق پلات درونی در پلات اصلی بازنمایی کرد و دسیسه و توطئه قدرتمندان و حکام را برملا کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Plot
2. Aristoteles
3. Tragedy
4. Edward Morgan Forster
5.Linda J. Cowgill
6. Ron. Tobias
7. Elizabet Dipple
8 . Frank Dixon
9. Walter Benjamin
1 . Trauerspiel 0
1 . Inner Plot Representation 1
1 . Muthos 2
1 . Action 3
1 . Pathos 4
1 . Peripeteia 5
1 . Anagnorisis 6
1 . Baroque 7
1 . William Shakespeare 8
1 . Pedro Calderon 9
2 . Andreas Gryphius 0
2 . Daniel Casper von Lohenstein1

فهرست منابع

_ ارسطو (۱۹۵۸)، *بوطیقا*، با پیش‌گفتار جی ام ا کروب و تحلیلی از فرانسیس فرگوسن، ترجمه هلن اولیایی نیا (۱۳۸۶)،اصفهان: نشر فردا.

آتشی‌پور، مرضیه (۱۳۹۱)، «تحلیل ساختار الگوی روایی نمایشنامه‌های«*رازها و دروغ‌ها*» و «*خواب در فنجان خالی*» نغمه ثمینی»، ماهنامه علمی پژوهشی، تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)،تابستان، ۵ (۲)، (۱۶)، ۱-۱۴.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1385804/

_ بنیامین، والتر (۱۹۹۸)، *دهلیزهای رستگاری مقالات معرفت شناختی*، ترجمه صابر دشت‌آرا (۱۳۹۶)، تهران: نشر چشمه.

_ بنیامین، والتر (۱۹۸۸)، *دربارهٔ زبان و تاریخ*، گزینش و ترجمه مراد فرهاد پور و امید مهرگان (۱۳۹۵)،تهران: نشر هرمس.

_ بیضائی، بهرام (۱۳۹۳)، *مرگ یزدگرد*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ یازدهم.

_ بیضائی، بهرام (۱۳۸۷)، *مجلس ضربت زدن*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. چاپ دوم.

_توبیاس، رونالد بی (۱۹۹۳)، *بیست کهن الگوی پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها*، ترجمه ابراهیم راهنشین (۱۴۰۱)، تهران: انتشارات ساقی. چاپ ششم.

_ ثمینی، نغمه (۱۳۹۶)، *خواب در فنجان خالی*، تهران: نشر نی. چاپ چهارم.

_ ثمینی، نغمه (۱۳۸۵)، *شکلک*، تهران: نشر نی، چاپ اول.

_ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳)، *ارسطو و فن شعر*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

آماده انتشار هنرهای زیبا

_ زاهدی، فریندخت؛ نصرتی، رفیق (۱۳۹۰)، «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی «*افسون معبد سوخته*»، «*خواب در فنجان خالی*»، «*شکلک*» و «*سب‌های آسمان خاکستر می‌بارند*»، نشریه علمی_پژوهشی نقد ادبی، (۱۶)، ۸۵_۱۰۴.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/913705/

_ فورستر، ای ام (۱۹۲۷)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی(۱۳۵۲)، تهران: نشر امیرکبیر.

_ یانگ، جولیان(۲۰۱۳)، *فلسفهٔ تراژدی از افلاطون تا ژیژک*، ترجمه حسن امیری آرا(۱۳۹۵)،تهران: نشر ققنوس.

_Benjamin, W.(2019a). *Origin of the German Trauerspiel*. (H.Eiland Trans). United States: Harvard University Press. https://www.asau.ru/files/pdf/1913275.pdf.

_Benjamin, W. (1998b). *the Origin of German Tragic Drama*. trans. john Osborne. London. https://nomadarchives.cc/uploads/walter-benjamin/the-origin-of-german-tragic-drama-2003.pdf

_Benjamin, W. (1963c). *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.Berlin: Ernst Rowoblt Verlag 1928.258 S. https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Benjamin_UrsprungDeutschenTrauerspiels.pdf.

آماده انتشار هنرهای زیبا