Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The primary and secondary approaches of the conflict element in the play Three Passes of the Noble and Beautiful Young Life from the perspective of "Robert Mckee "

leyla Javaheri [1] | Mohammad Reza Sharifzadeh [2*] | Mehrdad Rayani Makhsous [3]

1. Ph.D Student in Analytical and Comparative Studies of Islamic Art, Faculty of Arts, Tehran Center Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Javaheri.le@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor, Department of Art Studies, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir
3. Assistant Professor, Collegue of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. Email: m_rayani@iauctb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 26/07/2021
Received in revised form: 27/11/2021
Accepted: 13/12/2021

Keywords:
Play,
Narrative ,
Conflict,
Robert MacKee,
Alireza Naderi.

ABSTRACT

In relation to the Sacred War, dramatic literature includes many great plays, many of which are based on narratology and the conflict created by narration, storyline, and the point of view. If we accept that one of the play pathways, crosses the storyline in terms of analyzing the hero's actions and their impact on story advancement through a visual narrative, then the interrelation between narration and criticism and its effect on the play and its storyline, can be determined. The Sacred War plays are good cases for such analyses because of using narrative capacities for storytelling or reviewing and recognition of characters' history and life events. This research, using descriptive and analytic methods, investigates one of the main elements of plays, i.e. conflict across one of the most successful plays of the Sacred War theater. are employed in 'Three passes of good life of a noble teenager and Ziba" by Alireza Naderi NajafAbadi? Conflict is one of the mode important structural elements and advances the storyline. Besides, focusing on conflict and recognizing the inner worlds of the character, Robert Mckee represents the three levels of conflict in terms of character action analysis. Thus, this research focuses on the levels and kinds of conflict according to Robert McKee's extensive works to descript this viewpoint and element.

Cite this article: Javaheri, L., Sharifzadeh, M. & Rayani Makhsous, M. (2023). The primary and secondary approaches of the conflict element in the play Three Passes of the Noble and Beautiful Young Life from the perspective of "Robert Mckee ". *Research Journal in Narrative Literature*, 12(1), 77-96.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6735.1388

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

ره‌آوردهای اولیه و ثانویهٔ عنصر کشمکش در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* از منظر «رابرت مک‌کی»

لیلا جواهری [۱] | **محمدرضا شریف‌زاده** [*۲] | **مهرداد رایانی مخصوص** [۳]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی ، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران.
رایانامه: Javaheri.le@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استاد، گروه مطالعات هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
رایانامه: Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

۳. استادیار دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاداسلامی، تهران، ایران. رایانامه: m_rayani@iauctb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۹/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۲۲

واژه‌های کلیدی:
روایت،
کشمکش،
رابرت مک کی،
نمایشنامه،
علیرضا نادری.

چکیده

ادبیاتِ نمایشی در حوزهٔ دفاع مقدس، نمونه نمایشنامه‌های متعدد و درخشانی را مبنی بر روایت‌شناسی و کشمکشِ برآمده از نوع نَقل روایتِ خط سیر داستانی در کُنه خود دارد. اگر بپذیریم یک راه ورود به نمایشنامه، ورود به خطِ سیر داستانیِ آن، در قالب پژوهش در کنشِ قهرمانانِ اثر و نقش آنها در پیش‌بردِ وقایع داستان در قالبِ یک روایتِ بصری است، می‌توان رابطهٔ بین اصطلاح روایت و نقد داستانی را با نمایشنامه و خط سیر داستانیِ آن یافت. نمایشنامه‌های دفاع مقدس به دلیل استفاده از ظرفیت‌های روایی در نَقل داستانی یا بازگوییِ گذشتهٔ شخصیت‌ها و هرآنچه در گذشته واقع شده (بازشناخت) می‌توان از این منظر کَندوکاو کرد. پژوهش پیش‌رو، به شکل توصیفی – تحلیلی، به بررسی ساختار روایی یکی از نمایشنامه های موفق در حوزهٔ دفاع مقدس، معطوف بر یکی از مهمترین عناصر درام؛ یعنی کشمکش می‌پردازد. در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* نوشتهٔ «علیرضا نادری نجف‌آبادی» عنصر کشمکش بررسی شده که در چه سطوحی و با چه اهداف و عملکردی به‌کار گرفته شده‌است؟ کشمکش یکی از مهمترین عناصر ساختاری و موجب پیش‌بردِ وقایعِ داستان است. فراتر از آن، «رابرت مک‌کی» با تمرکز بر کشمکش، در جهت شناخت باطنیِ شخصیت، سطوح سه‌گانهٔ کشمکش را در قالب الگویی جامع برای تحلیل کنش شخصیت ارائه می‌کند. نتیجه پژوهش حاضر نشان می‌دهد در این نمایشنامه در سطوح فرافردی، فردی و درونی، کشمکش‌هایی از نوع ذهنی و عاطفی- احساسی وجود دارد و هر یک از کنش‌های علیرضا، شخصیت اصلی نمایشنامه، در ارتباط با این کشمکش‌ها، معنا می‌یابد. همچنین به لحاظ ساختاری، وجود این نوع کشمکش‌ها و برآیند نیروهای برآمده از آنها بر شخصیت علیرضا، او را به واکنشی باورپذیر، آنچنان که در نمایشنامه به روایت درآمده‌است، وامی‌دارد.

استناد: جواهری، لیلا؛ شریف زاده، محمد رضا و رایانی مخصوص، مهرداد (۱۴۰۲). ره‌آوردهای اولیه و ثانویهٔ عنصر کشمکش در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* از منظر «رابرت مک‌کی». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۲(۱)، ۷۷-۹۶.
ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2021.6735.1388

۱. پیشگفتار

دفاع هشت سالهٔ مردم ایران در برابر تجاوز رژیم بعث عراق، ابعاد مختلف زندگی مردم را متأثر و متحول ساخته و بر انواع هنرها و ادبیات در طول سال‌ها تأثیرگذاشته‌است. ادبیاتِ جنگ، نمونهٔ شاخص از این دوران می‌باشد. میرصادقی در کتاب *عناصر داستان* ادبیات جنگ را شامل داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و سروده‌هایی می‌داند که هدف آن ایجاد روحیهٔ مبارزه و پایداری در مردم است (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۹). با تأملی بر ادبیات نمایشی دفاع مقدس، درمی‌یابیم که نمایشنامه‌های اولیهٔ نوشته شده در سال‌های آغازین و طیِ دورانِ جنگ، ماهیتی تهییجی و تبلیغی داشتند؛ ولی به مرور زمان، نویسندگان به بافتِ اجتماعی و تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی روآورده‌اند. متون نمایشی همچون داستان، به روایت زندگی انسان در موقعیت‌های مختلف می‌پردازد و طیِ یک اجرای کامل، مخاطب از طریق نظارهٔ یک روایتِ بصری، با قهرمان اثر، همذات‌پنداری کرده، داستان زندگی او را در قابِ صحنه‌های متوالی دنبال می‌نماید.

> *«روایت، یعنی مجموعه‌ای از حوادث که دارای نظم خاص است و از دیباچه، میانه و پایان‌بندیِ خاصی برخوردار است»(بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۶۷).*
>
> *«روایت شیوه‌ای است برای بررسی، ساماندهی و ساختارمند کردن زبان، در واحدهای بزرگ که برای بررسی ادبیات داستانی و نمایشی مفیداست» (وبستر، ۱۳۸۲: ۵۵).*

روایت در حقیقت شکل بیان داستان است و بر این اساس می‌توان یک داستان را به انحاء گوناگونی روایت کرد. در متونِ روایی، رخدادها به‌صورت پشت سر هم نمی‌آیند و نظمِ زمانی با ارجاع به گذشته و پیش‌رَوی در آینده، بر هم می‌خورد. در حالی که در داستانِ اصلیِ همان روایت، رخدادها به ترتیب، یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند. «خود این داستان را فیکسیون می‌نامیم و روش و طریقهٔ بیانِ داستان را دنیای روایت به حساب می‌آوریم» (عباسی، ۱۳۹۵: ۲۳)؛ اما در نمایشنامه‌نویسی در برخورد با عاملِ زمان به تعاریفی برمی‌خوریم، ازجمله «زمان ترتیبی یا داستانی، زمانی است که رویدادهای داستانِ نمایش را در بَرمی‌گیرد و چیزی نیست جز روایت رویدادهای داستانِ نمایش، یکی پس از دیگری و بر اساس تقدم و تأخرِ زمانِ وقوعشان؛ اما زمان نمایشی مقدار زمانی است که از آغاز تا پایان نمایش بر قهرمانان نمایش اثر می‌گذارد» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۵۸-۱۵۷).

به این ترتیب در نمایشِ وقایعی که در طول زمانِ ترتیبی وقوع می‌یابند، داستان و آنچه از حوادث و رویداد که در مقابل دید مخاطب به اجرا درمی‌آید، یک روایت از داستان، از نوعِ دیداری است. بنابراین، با توجه به ویژگیِ روایی درام، می‌توان گفت مسیر تکاملیِ نظریه‌پردازی در خصوص روایت

از «ارسطو[1]» تا کنون ادامه داشته‌است و پیدایش نظریه‌های متعدد و جدید، نتیجهٔ آن است که هر یک در جهت روایت و نحوهٔ مطالعهٔ روایت‌ها راهی گشوده‌اند.

آثاری که با موضوع جنگ به نگارش درمی‌آیند، یا مستقیماً نمایشگرِ رویارویی با دشمن هستند که در این صورت آن سرِ کشمکش دشمن است و روایت گویایِ کشمکشی بیرونی و فرافردی است و یا فضایِ ملتهبِ حاصل از بروز جنگ و تأثیرات و پیامدهای آن، زمینه‌ساز شکل‌گیریِ کشمکش‌های مختلف و عمیقِ برآمده از وضعیت‌های انسانی در آثار می‌باشد. به همین دلیل در ساختار آثار ادبی با موضوع جنگ تحمیلی (دفاع مقدس) انواع گوناگونی از این کشمکش‌ها، دستمایهٔ آثار نویسندگان قرار گرفته‌است. در این پژوهش نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* به‌عنوان نمایشی موفق که از اقبال بالایی نزد مخاطبان تئاتر برخوردار بوده‌است، برای پژوهش انتخاب شده و با بررسی ساختار روایی اثر، معطوف بر یکی از مهمترین عناصر درام؛ یعنی کشمکش و با توجه به گستردگیِ عملکردِ رابرت مک‌کی در تبیینِ این نظرگاه و عنصر، به پرسش‌های زیر پاسخ می‌گوید: چه سطوحی از کشمکش و با چه اهداف و عملکردی در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* نوشتهٔ علیرضا نادری نجف‌آبادی به‌کار گرفته شده‌است؟ قرارگرفتن در وضعیت جنگی و یا شرایطِ حاصل از آن، چگونه زمینه‌ساز شکل‌گیری سه سطح کشمکش در شخصیت و بروز کنش از سوی او برای پیش‌برد وقایع داستان می‌شود؟ چگونه کشمکش می‌تواند به باورپذیرتر و جذاب‌تر شدنِ متونِ نمایشی کمک کند؟ چند نوع کشمکش در نمایشنامهٔ ذکر شده وجود دارد و عملکردهای هر یک در دو حوزهٔ معنایی و ساختاری، مبتنی بر روایتِ اثر چیست؟

بررسی‌ها نشان می‌دهدکه پژوهشگران از وجوهِ مختلفی نمایشنامه‌های علیرضا نادری نجف‌آبادی را پژوهش کرده‌اند. برخی از مهمترین پژوهش‌های مرتبط عبارت‌اند از:

مقالهٔ «شخصیت‌پردازیِ زنان در دو نمایشنامه از علیرضا نادری» نوشتهٔ بهروز محمودی بختیاری و فاطمه احتشامی‌فر، که به بررسی شخصیت‌پردازی زنان در دو نمایشنامهٔ «۷۷/۶/۳۱» و *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* در چارچوب نظریات یونگ[2] (۱۹۶۱-۱۸۷۵) پرداخته و ذکر مشابهت‌ها و

---

1 . Aristotle: فیلسوف یونانی قرن چهارم قبل از میلاد. ملقب به معلم اول و مؤلف کتاب *پوئتیک* که به گمانِ تمامی نویسندگان امروزی نخستین کتاب درباره نقد ادبی است.

2 . Carl Gustav Jung: فیلسوف و روانشناس سوئدی. یونگ برخی از مهم‌ترین مفاهیم روانشناسی مانند انیما، انیموس، پرسونا را ابداع کرد.

تفاوت‌های شخصیتیِ آنها را مَدنظر قرار داده‌است. در پایان‌نامهٔ محمد هادی سالاروزی با عنوان «بررسی نمایشنامه‌های جنگ‌محورِ علیرضا نادری بر اساس جامعه‌شناسیِ جنگ» پژوهشگر با تکیه بر نظریهٔ جامعه‌شناسیِ جنگ گستون بوتول[1] (۱۹۸۰-۱۸۹۶) جامعه‌شناس فرانسوی، سه جنبهٔ عمدهٔ اقتصادی، قومی- مذهبی و روانیِ جنگ را در سه نمایشنامهٔ جنگ‌محورِ نادری ازجمله نمایشنامهٔ انتخابی مقاله حاضر را بررسی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که جنگ، باعث ویرانیِ ساختارهای روانی- اجتماعی تمام پدیده‌های پیرامونی شده‌است. پایان‌نامهٔ الهام زمانی با عنوان «بازنماییِ زنان در آثار علیرضا نادری با تکیه بر گفتمان میشل فوکو[2]» این نتیجه را در بردارد که قدرت در درون گفتمانِ حاکم در این آثار، زنان را تبدیل به سوژه‌هایی کرده که حقیقت را درباره خود می‌سازند.

از منظر بررسی کشمکش به‌عنوان عنصر ساختاریِ روایت نیز، مقالهٔ «کارکردهای روایی کشمکش در سه داستان کوتاه جنگ تحمیلی» نوشتهٔ محمود رنجبر و علی تسلیمی به بررسی عنصر کشمکش در داستان‌های کوتاه هانیه، دریاقلی و شب‌نشینی در جهنم، از مجموعه داستان‌های کوتاه «یوسف» پرداخته است و نتایج بیانگر آن است که نویسندگانِ داستان‌های نام برده شده، از عنصر کشمکش برای نشان‌دادن عدم تعادل اولیه در روایت، بهره برده، با به‌کارگیری وجوه مختلف کشمکش، ضمن بیان نمایشی داستان، به توصیف جزئیات و تحول شخصیت‌ها پرداخته‌اند. لازم به ذکر است که در حوزهٔ ادبیات نمایشی دفاع مقدس، پژوهشی مبتنی بر آراء و نظریات رابرت مک‌کی[3] صورت نگرفته‌است.

۱-۱. مبانی نظری و روش پژوهش

نخستین‌بار «ولادیمیر پراپ[4] در کتابِ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» الگویی را برای تحلیل ساختاریِ قصه‌ها* ارائه کرد که مبنایی برای نظریه‌های روایت‌شناسی[5] شد. ریخت‌شناسی[6] همان بررسی و تحلیل و دسته‌بندیِ ساختار قصه‌هاست. یکی از روش‌های بررسی کیفی و تکنیکی آثار ادبی، تحلیل دلالت‌های

---

1 . GestonBoutoul: جامعه‌شناس فرانسوی که آثار برجسته‌ای در زمینه جامعه‌شناسی جنگ دارد.

2 . Paul-Michel Foucault: فیلسوف و اندیشمند فرانسوی که بیشتر به خاطر نظریه‌اش درباره نسبت دانش و قدرت در جهان شهرت دارد.

3 . Robert McKee

4 . Vladimir Yakovlevich Propp: محقق روسی که به واسطه تحلیل‌های ساختارگرایانه‌اش از قصه‌های عامیانه روسی به شهرت رسیده است.

5 . Narratology

6 . Morphology

معنایی عناصر منفرد پیکرهٔ آنهاست.

«در این روش ساختاری برای درک چگونگی ارتباط اجزای سازندهٔ یک اثر، با جداسازی و شرح و تفسیر واحدهای آن، چگونگی حصول یک دلالت در کلیت اثر، نشان داده می‌شود» (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۹).

این ساختار دارای عناصری است که با یکدیگر پیوند دارند و به شکل مجزا نیز قابل بررسی هستند. ازجمله عناصر مهم ساختار درام می‌توان به کشمکش اشاره‌کرد که در کنار عناصر دیگر چون آشفتگی، پیچیدگی، بحران و... به شکل مستقل و همچنین در رابطه با آنها قابل بررسی می‌باشد.

«در زبان یونان باستان، واژهٔ جدال را به معنای کشمکش (یا اگر دقیق‌تر بخواهیم بگوییم پیکار) به‌کار می‌بردند و چگونگی پیش‌رَوی جدال، ستون فقرات تمام تراژدی‌های یونانی است. شخصیت‌های تراژدی یونانی عهده‌دار نقش‌هایی در جدال می‌شدند. به همین خاطر شخصیت اصلی و رقیب شخصیت اصلی به‌وجود آمد. جدال یا کشمکش در روایت، چنان نقش مهمی در طول تاریخ ضبط شدهٔ روایت داشته که می‌توانیم اهداف فرهنگی مهمی برای آن قائل شویم» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۱۳-۱۱۲).

ارسطو در رسالهٔ *فن شعر*[1] به طرح الگویی برای نگارش درام می‌پردازد. وی در تعریف تراژدی[2]، به اهمیت کردار، تأکید می‌کند و می‌گوید:

«تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کردار شگرف و تمام، دارای درازی و اندازهٔ معلوم و معین و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد» (ارسطو، ۱۳۴۵: ۳۶).

اشاره به تقلید از کار و کردار شخصیت‌ها؛ یعنی همان کنشی که در تقابل با هم، بر سر موضوعی مشترک، آنها را تا هلاکت و نابودی پیش می‌برد. همان‌طورکه ادیپ[3]، آنتیگونه[4] و مده‌آ[5] بدان دچار شدند. «ابراهیم مکی» در کتاب *شناخت عوامل نمایش* دربارهٔ اهمیت کشمکش، آن را جوهر درام می‌نامد. این کشمکش، حاصل ترکیب هماهنگ شخصیت‌های داستان اعم از شخصیت محوری و

---

1 . Poetics: کتاب مهم ارسطو در حوزه نقد ادبی می‌باشد که در ایران به *فن شعر* ترجمه شده است.

2 . Tragedy: غم‌نامه یا سوگ‌نامه یکی از اشکال نمایش در یونان باستان بوده است. تم در غالب این نمایش‌ها تقدیر و ناتوانی انسان‌ها در برابر اراده خداوند است.

3 . Oedipus: ادیپ یکی شخصیت اصلی نمایشنامه‌ای به همین نام از سوفوکل است.

4 . Antigone

5 . Medea: نمایشنامه‌ای تراژیک از اوریپید است. این شخصیت همسر خویش را می‌کشد و فرزندانش را می‌خورد.

پیش‌برندهٔ داستان و شخصیت یا نیروی مخالفِ او، در موقعیتی خاص است که باعث رشد و تحول دو طرف درگیرِ کشمکش و عاملی در جهت پیش‌برد داستان است. بدین معنی، بستری است که لحظاتِ مهم و سازندهٔ ماجرا را به هم پیوند می‌دهد، علت وجودیِ آن لحظات و همچنین اهمیت آنها را نمایان می‌سازد، بحران را آشکار می‌سازد و پس از توسعه یافتن در یک مسیر بالارونده به اوج خود می‌رسد و فاجعه را به بارمی‌آورد. در پایان نیز با فروکش‌کردن کشمکش، نتیجه رقم می‌خورد (مکی،۱۳۷۱: ۱۸۹-۱۸۵).

کشمکش، بسته به ماهیتِ آن نیروی مخالفی[1] که به تقابلِ با شخصیت پیش‌برندهٔ داستان برخاسته، می‌تواند کشمکش با سرنوشت، طبیعت، انسانی دیگر، جامعه و بسا خودِ فرد باشد؛ اما به لحاظ ماهوی نیز کشمکش به ساکن، جهشی، تصاعدی و پیش‌بینی‌شده قابل تقسیم است (همان:۲۱-۱۹۰). رابرت مک‌کی نیز به اهمیت کشمکش در ساختار داستان تأکید می‌کند. او کشمکش را روح و جان داستان می‌خواند. هیچ چیز در داستان پیش نمی‌رود مگر از طریقِ کشمکش، با این تفاوت که سطوحِ سه‌گانه‌ای را برای آن برمی‌شمردکه با عنوان کشمکش درونی، فردی و فرافردی بدان می‌پردازد (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۱۴۳-۱۴۰). علاوه‌بر تأکید مک‌کی بر عنصر ساختاریِ کشمکش، وی با تمرکز بر این عنصر، به تبیین الگویِ جامعی برای تحلیل کنش شخصیت از آغاز تا مرحلهٔ رسیدن به مقصود می‌پردازد که الگویی جامع، بدیع و تعمیم‌پذیر است. بر آن اساس، شخصیت باطنیِ افراد به لحاظ قرارگرفتن در شرایط دشوار آشکار می‌گردد و هر یک از کنش‌های شخصیت، تحت تأثیر سطوح سه‌گانهٔ کشمکش که معطوف به انواع مختلفی نیز می‌باشد، بروز می‌یابد.

رابرت مک‌کی با تکیه بر شخصیت، کانون وجودیِ شخصیت را چشم درونی شخصیت و کانون خودآگاه هستی او برمی‌شمرد و هرچه را که بیرون از این هستهٔ درونی قرار می‌گیرد دنیای بیرونی و عینی او می‌داند که در ارتباطِ با هم، داستان را حیات می‌بخشند. مک‌کی برای دنیای شخصیت، رشته‌ای دوایر متحدالمرکز متصور است که هستهٔ هویت یا خودآگاهِ او را در بَر گرفته‌است. این دوایر، سطوحِ کشمکش در زندگیِ شخصیت را مشخص می‌کنند. دایره یا سطح درونی، همان خود یا نفسِ شخصیت و کشمکش‌های ناشی از عناصر طبیعت و سرشت اوست؛ ذهن، جسم و احساس. بنابراین هستیِ خود شخصیت، نزدیکترین دایرهٔ تخاصم و ضدیت در دنیای اوست. دایرهٔ دوم، مربوط به روابط فردی است که بر اساس صمیمیت بوده و عمیق‌تر از نقش‌های اجتماعی با پشتوانهٔ قراردادهای اجتماعی

1 . Antagonist: از مهم‌ترین شخصیت‌هایی است که در برابر قهرمان در یک کار دراماتیک یا داستانی قرار می‌گیرد.

است. دایرهٔ سوم با عنوان کشمکش‌های فرافردی تمام سرچشمه‌های تضاد و دشمنیِ خارج از کشمکش‌های فردی را شامل می‌شود:کشمکش با اعضای جامعه و نهادهای اجتماعی، افراد، محیط‌ها، عوامل طبیعی، ساخته‌های بشر، زمان، فضا و هرچه در آن است (همان: ۱۰۳-۱۰۲).

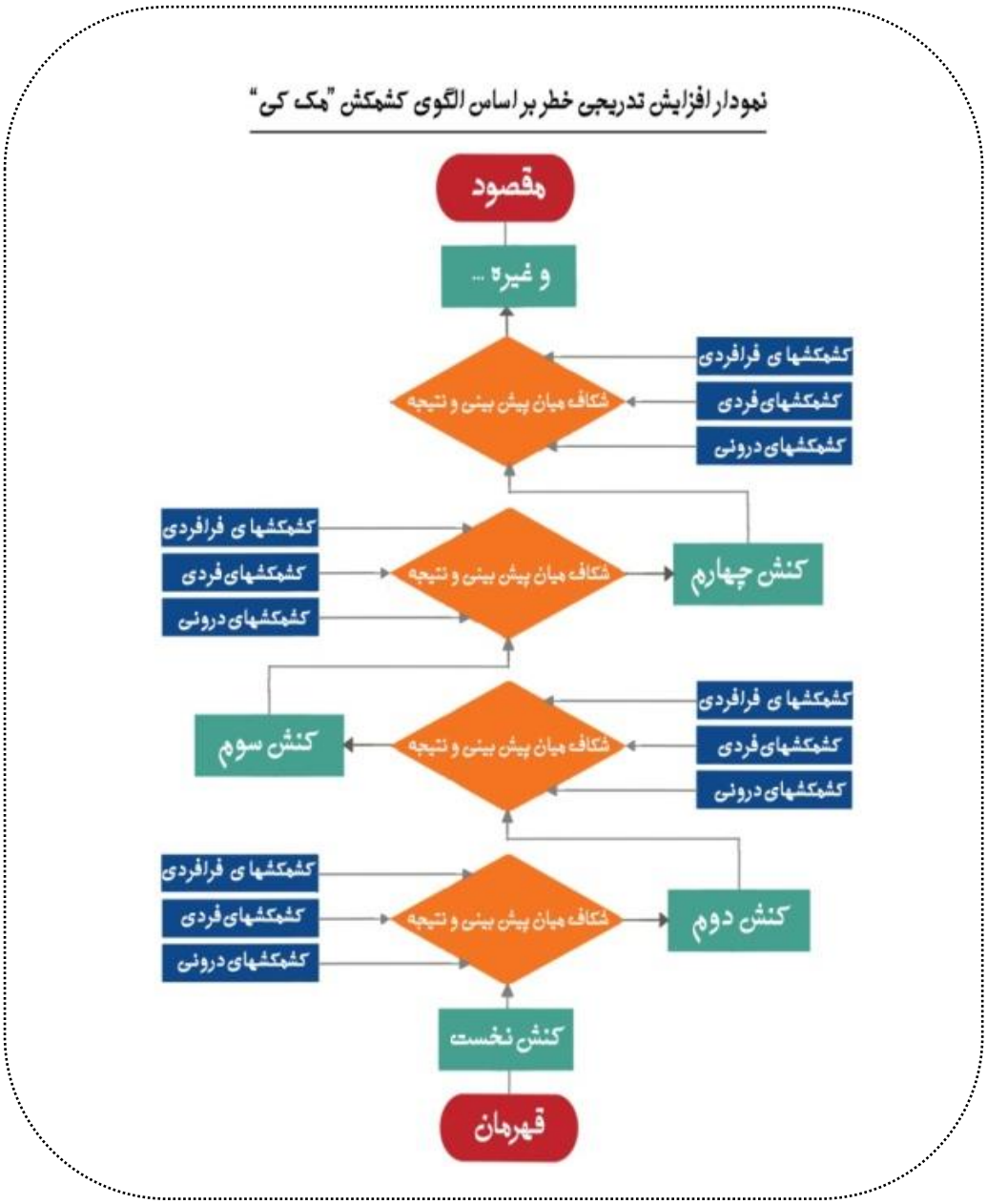
مک‌کی توضیح می‌دهد که حادثهٔ محرک باعث می‌شود شخصیت به شکلی آگاهانه یا ناخودآگاه، مقصودی را دنبال کند تا به زندگی عادی بازگردد. وی درآغاز به کمترین و محافظه‌کارانه‌ترین عمل، برای گرفتنِ واکنشِ مثبت از دنیای اطرافش بسنده می‌کند؛ اما نتیجه کنش او برانگیخته‌شدن نیروهای مخالف در سطوح درونی، فردی و فرافردیِ کشمکش است که مانع او می‌شوند و شکافی را میان آنچه پیش‌بینی‌کرده و نتیجهٔ به‌دست آمده، ایجاد می‌کنند. قهرمان احساس خطر می‌کند و اراده و توان بیشتری را به‌کار می‌گیرد و برای مبارزه با شکاف، کنشی سخت‌تر را در پیش می‌گیرد؛ اما نتیجهٔ این اقدام هم، برانگیختن نیروهای مخالف و بُروز شکافی تازه بین پیش‌بینی و نتیجه است. او نیاز به اراده و توانِ بیشتری دارد و باید خطر بیشتری را به جانش بخرد و کنش‌های او هر بار، با واکنش‌های نیروی مخالف، بی‌اثر شده و شکاف‌های دیگری را در واقعیتِ او ایجاد می‌کند تا کنش نهایی که بیش از آن دیگر متصور نیست. تصمیماتِ انسان چه در لحظه و چه با قصد و نیت قبلی همه در تجربیاتِ او ریشه دارد. از این رو، وقتی تصمیم به انجام عملی می‌گیرد، بسته به آن تجربیات، واکنشی از سوی جهان خارج را پیش‌بینی می‌کند، غافل از جبر و ضرورتی که وجود دارد.

«ضرورت یا جبر؛ یعنی حقیقتِ مطلق و غایی. ضرورت؛ یعنی آنچه پس از عمل ما به واقع روی می‌دهد. این حقیقت وقتی شناخته می‌شود که ما در عمق و گسترهٔ جهانِ پیرامونِ خود اقدام به کنش می‌کنیم و واکنش احتمالی آن را به جان می‌خریم. این واکنش، حقیقتِ هستی ما در آن لحظهٔ خاص است. وقتی ضرورت عینی با آنچه شخصیت احتمال می‌دهد، در تضاد باشد، ناگهان شکافی در واقعیتِ داستانی به وجود می‌آید. این شکاف محل تصادمِ دو حوزهٔ ذهنی و عینی است، تفاوتی است میان پیش‌بینی و نتیجه» (همان: ۱۰٤).

«این نوع شکاف ها در واقعیتِ جاری، معرفِ تفاوت اصلی میان امر نمایشی و امر روزمره یا میان کنش (اکشن[1]) و فعالیت (اکتیویتی[2]) است.کنشِ حقیقی حرکتی است جسمی، زبانی یا فکری که موجب بروزِ شکاف در انتظارات و ایجاد تغییرات جدی می‌شود؛ اما فعالیت،

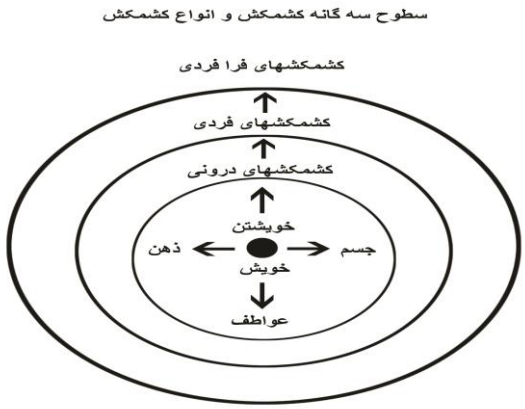
1 . action
2 . Activity

صرفاً رفتاری است که طی آن، آنچه انتظار می رود، به وقوع می‌پیوندد و تغییر ناشی از آن یا اندک است و یا اصلًا وجود ندارد» (همان: ۱۰۷).



نمودار شماره ۱: نمودار افزایش تدریجی خطر براساس الگوی کشمکش مک‌کی (مک‌کی، ۱۳۸٦: ۱۰٦).

رابرت مک‌کی دربارهٔ انواع مختلف کشمکش چنین توضیح می‌دهد که دنیای شخصیت، رشته‌ای دوایرِ متحدالمرکز است که خودآگاه یا همان هستهٔ هویتِ او را در برگرفته‌اند و همین دوایرِ مفروض، سطوح کشمکش شخصیت را مشخص می‌کنند. بر این اساس دایرهٔ داخلی یا درونی؛ یعنی همان خود و کشمکش‌های ناشی از طبیعت و سرشت او همچون ذهن، جسم و احساس است. حال با توجه به قرارگیری این هر سه در داخلی‌ترین دایره از دوایرِ سطوح سه‌گانهٔ کشمکش، واکنش شخصیت به وقایع پیرامونش بر اساس همین هستهٔ هویتی بروز می‌یابد. در نتیجه، او درگیرودارِ هر یک از سه سطح مدنظر مک‌کی، شامل کشمکش‌های درونی، فردی و فرافردی که قرار بگیرد، به شکلی کشمکش را تجربه می‌کند؛ به شکل جسمی، ذهنی و عاطفی- احساسی یا ترکیبی از آنها.



نمودارشماره۲: سطوح سه‌گانهٔ کشمکش و انواع کشمکش (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

این سه نوع کشمکش را به‌عنوان شاخصِ روایی مشترک در آثار روایی می‌توان ردیابی کرد.

«در کشمکش ذهنی، رویدادهای داستان در مقایسه با عامل شخصیت‌پردازی، اهمیت بسیار ناچیزی دارد؛ چراکه واقعیت‌های بیرونی، به خودی خود، اهمیتی ندارند و انعکاس این وقایع در ذهن آشفته و افکار پریشان شخصیت است که ابعادی شگفت انگیز می‌یابد و از نیرویی تسخیرنشدنی برخوردار می‌شود» (مکی،۱۳۷۱: ۱۹۵).

در کشمکش عاطفی، بخشی از عواطف و احساسات شخصیت در مواجهه با بخش دیگر و یا افکار

او و یا بر ضدّ خواست و ارادهٔ او قد عَلَم می‌کند و وجودش را محل رویارویی احساسات گوناگون و متضاد می‌نماید. در کشمکش از نوع جسمانی، شخصیت با آن سرِ کشمکش رویارویی فیزیکی دارد و جریانِ وقایع، کاملاً بیرونی است و اثرات ناشی از آن، عیناً قابل دریافت است.

روش پژوهش این مقاله نیز به روشِ کیفی، به شکل توصیفی - تحلیلی و با رویکرد اسنادی بر اساس مطالعات اسناد آرشیوی و کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

علیرضا جانباز جنگ است. در دوران جنگ و جبهه گلوله‌ای به سرش اصابت‌کرده و مغز او آسیب دیده است. بر اثر این عارضه، علیرضا حافظهٔ کوتاه‌مدت خود را از دست داده و اطرافیان و اتفاقات اخیر را به یاد نمی‌آورد. از طرفی حافظهٔ بلندمدت علیرضا به‌خوبی کار می‌کند؛ او تمام گذشتهٔ خود را تا روزِ مجروح شدنش به یاد می‌آورد و با آن زندگی می‌کند. تمام اعضای خانواده به خصوص مادرش تلاش می‌کنند تا حوادث تازه را نیز به یاد آورد. او هر صبح، خود را همان نوجوان دبیرستانی می‌بیند که دل در گِرو عشق دختر عموی خود «زیبا» دارد. در حالی که زیبا سال‌هاست که ازدواج کرده، درست زمانی که علیرضا عشق الهی را بر او ترجیح داده و به جبهه رفته‌است. علیرضا که با گذشتِ سال‌ها، هنوز شیفتهٔ زیباست، صبح‌ها متولد می‌شود، ظهر با شناختن خانوادهٔ خود به بلوغ می‌رسد و شب به عشق خود اعتراف می‌کند؛ ولی پس از پی بردن به حقیقت، ناکام به بستر می‌رود تا صبحی دیگر و تولدی دیگر...

از خلالِ مکالمهٔ مادر با علیرضا، شخصیت اصلی اثر، ناتوانایی علیرضا در شناسایی و برقراری ارتباط با نزدیکانش نمایان می‌شود که بیانگر موقعیتی است که علیرضا در آن گرفتار شده و با آن در قالب یک کشمکش فرافردی، درگیر است و در طول اثر به شکلی قدرتمند، در کنار سایر کشمکش‌ها به‌عنوان آبشخورِ هر یک از کنش‌ها خودنمایی می‌کند. زندگی علیرضا در حال تعادل بوده‌است تا اینکه به واسطهٔ اصابتِ گلوله بر سرش در میدان جنگ، به‌عنوان حادثهٔ محرک اولیه، به شکلی قطعی و تعیین‌کننده، نظم، تعادل و توازن زندگی‌اش، کاملاً بر هم خورده و شرایط خاصی یافته‌است. وضعیت کلیِ زندگیِ فعلی او، شرایطی که حاصل برایندِ وضعیت جسمانی، ذهنی و عاطفی علیرضاست، واکنشی نسبت به آن حادثهٔ محرک است؛ دور باطلی که در آن گرفتار شده و در مواجههٔ هر روزه با آن قرار می‌گیرد. او تمایلی خودآگاه برای حل مشکلش دارد و متناسب با شخصیت و دنیایِ خود

تلاش می‌کند تا بار دیگر به تعادل برسد؛ اما توان لازم را ندارد واحساس بدبختی می‌کند:

«علیرضا: ... اگه توی دنیا یه نفر بدبخت شد، اون دنیا را باید خراب کرد.

مادر: کی بدبخت شده مامان؟

علیرضا: این پسری که تو طرحِ این کوبلن میخنده، بیشتر از هفده، هجده سالشه؟»

(نادری، ۱۳۸۸: ۲۸).

وجود این کشمکش فرافردی، زمینه‌ساز بروزِ کشمکش درونی و فردی در علیرضا می‌شود،کشمکش درونیِ قدرتمندی که نیروی محرکهٔ کنش‌های اوست و به داستان سمت و سو می‌بخشد. به عبارتی، نزدیکترین دایرهٔ تضاد و درگیری در دنیایِ شخصیت –علیرضا- هستیِ خود اوست. در این نمایشنامه با اینکه، ستیزهٔ برجسته و مؤثری در رویهٔ اثر وجود ندارد، در زیر پوست آن، کشمکش قدرتمندی جریان دارد که درون شخصیت را متلاطم ساخته است. زمانی که علیرضا به عکس نوجوانی‌اش زل می‌زند، صدای مهیبِ مسلسل و غرش یک توپ شنیده می‌شود که به‌طور مشخص نشانه‌ای از نبرد درونی اوست. حادثهٔ محرک در علیرضا نه تنها یک آرزوی خودآگاه، بلکه یک میلِ ناخودآگاه نیز ایجاد کرده است؛ او آگاهانه حسرتِ شهادت دارد؛ اما به شکلِ ناخودآگاه، با قدرت به ابرازِ عشق و ازدواج با دختر عمویش «زیبا» می‌اندیشد و افسوس می‌خوردکه چرا با او از علاقه‌اش حرفی نزده‌است و همین تمایل ناخودآگاه، نیروی محرکهٔ او در آغازکردنِ داستانِ نمایش و عاملی در جهت پیچیده‌ترشدن شخصیت اوست. علیرضا دو آرزوی کاملاً متضاد دارد و ناخودآگاه، درست عکس چیزی را طلب می‌کند که آگاهانه به دنبال آن است. بنابراین،آنچه او در مرور پیوستهٔ خاطراتش بیان می‌دارد، نشان‌دهندهٔ تردید او در انتخابش است که همانا گذشتن از عشق زمینی و بی‌دل شدن به خاطر خداوند، در راهِ وظیفه است. او بر پایهٔ اعتقاداتش و در ادامهٔ اقدامات انقلابی‌اش، به‌عنوان یک نیروی بسیجی، دبیرستان را به مقصد جبههٔ جنگ ترک‌کرده، تا پای جان پیش‌می‌رود؛ ولی با وجود جراحتِ شدید، شهید نشده و آنجا هم برگشت خورده‌است. در حالی که عشقِ زمینی‌اش نیز به علت عدمِ ابراز علاقهٔ علیرضا، در همان سال‌ها ازدواج کرده‌است. کشمکشِ درونی او این است: آیا راه درستی را برگزیده؟ این تردید سرمنشاء کشمکش بین عواطف و احساسات سرکوب شده‌ای‌ست در لباس عشق و علاقه نسبت به زیبا و باورها و اعتقاداتِ مذهبی اوکه آبشخورِ انتخاب دلدادگی‌اش به خداوند بوده‌است و این هر دو، روح و روان علیرضا را عرصهٔ تعارض و کشاکشِ خود قرار داده و داستان را پیش می‌برند. این کشمکش تا جایی پیش می‌رود که علیرضا با وجود اظهار ناراحتی از اینکه به

شهادت نرسیده، ابراز علاقه نکردن به زیبا و بی‌دل شدنش برای خدا را نیز زیر سؤال می‌برد و به خاطر از دست دادن زیبا گریه می‌کند. این در حالی است که در پایان داستان، کشمکش درونیِ علیرضا با برتری احساساتِ عاشقانهٔ او خاتمه می‌یابد:

«علیرضا: مامان زیبا از دستم رفته؟

مادر: تنت سالمه، خدا رو شکر.

علیرضا: هیهات!... وای! (هق هق گنگ و خفیفی می‌کند)» (همان:۵۰).

۲-۱. نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* و الگویِ کنش قهرمان بر اساس کشمکش

در بررسی کنش قهرمان بر اساس الگوی کشمکش رابرت مک‌کی می‌توان کنش اول علیرضا را احیای خاطرات او از دختر عمویش زیبا، لابه‌لای حرف‌های مادر دانست. در این مرحله شکافی که ایجاد می‌شود، به واسطهٔ شکسته‌شدنِ چیزی به دست محسن است که روند خاطرات احساسیِ علیرضا را که در آن غوطه‌ور است، مختل می‌کند و نمایانگر شکست عواطف و احساسات او در این اولین کنش، به شکل عینی است. محسن برادر علیرضا، به‌عنوان فردی که واقعیت موجود را نمایندگی می‌کند، در مراحل مختلف به ایجاد شکاف دامن می‌زند، این‌گونه که کنش علیرضا در مقابله با وضعیت موجود را که به شکل پناه بردن به خاطراتِ گذشته و فاصله‌گرفتن از حقایق موجوداست، بی‌اثرکرده، او را با حقایق روبه‌رو می سازد؛ اما کنش دوم علیرضا، حاصل کشکمش فردی با برادرش محسن است و پس از خونریزیِ دست محسن با شکستههای شیشه، از سوی علیرضا آغاز می‌گردد. هنگامی که خون محسن را خراب قلمداد می‌کند و در مقابل، محسن با اشارهٔ نمادین به عینک، دیدگاهِ علیرضا را بدون خریدار می‌خواند. همچنین این کنش که غوطه‌ور شدن در خاطرات جبهه و بیان نحوهٔ زخمی‌شدن علیرضا و نَقل چرایی گذشتن از زیبا، برای مادر است، بر بستر همان کشکمش فرافردیِ بیان‌شده در بالا و البته کشمکش درونی او با خاطراتش، بروز می‌یابد.کنش احساسی علیرضا در این قسمت به اندازهای نیست که او را به این نتیجه برساند که در انتخابش درگذشته، اشتباه کرده‌است و وجه اعتقادی و باورهای او در قالب ذهنیت او، به‌عنوان یک سرِکشمکش درونی‌اش، برتری خود را نسبت به عواطف او این‌گونه نشان می‌دهد:

«علیرضا: ... اول فکر می‌کردم از لطفِ خداست که به زیبا نمیگم چقدر دوستش دارم. خیلی برام سخت بود؛ ولی همیشه دوست داشتم که اون بفهمه؛ ولی نفهمید... من به خاطر خدا از

زیبا گذشتم» (همان:۳۲).

این در حالی‌ست که در تشریح حال و روز خود در هنگام اصابت گلوله، به خواست خداوند در زنده ماندن خود اشاره می‌کند و این تأکیدی بر قدرت یافتن باورها و اعتقادات اوست. در این مرحله نیز، ورود محسن موجب درهم‌شکستن جریان خاطرات علیرضا می‌شود و محسن با سرزنش‌کردن او به خاطر تکرارِ مکرر و بیهودهٔ آنچه گذشته، به‌عنوان تفکر حامیِ زمان حال؛ یعنی همان واقعیتی که علیرضا قادر به رویارویی با آن نیست و تحت تأثیر کشمکش فرافردیِ با آن است، منجر به بروز شکاف دوم می‌شود و سخنان محسن با تأکید بر مسائلی که ظاهراً علیرضا فراموش‌کرده؛ یعنی همان واقعیت‌های بیرون از ذهن علیرضا، تقابل بین آن دو را رقم می‌زند.

«محسن: چی می‌خوای بشه؟ چی بدتر از این؟ این قصه برای تو که هر روز غروب همه چیز از ذهنت پاک میشه تکراری نیست؛ اما برای ما بیش از حد تکراری و خسته‌کننده شده. تکرار بیش از حد این قصه، اهمیت اونو از بین برده. جنگ اومدکه کاش نیومده بود. تو، تو جنگ پیشونیت سوراخ شد که کاش نشده بود. گلوله‌ای که مغز تو رو درید، همه گذشتهٔ تو رو برد که کاش نبرده بود و حالا هر روز صبح با بلندشدن تو، همه این قصه باید برای تو دوباره و صدباره خونده بشه. با کلماتی که سراسر غم‌انگیز و حزن‌آورن» (همان: ۳۶).

در ادامهٔ داستان، در صحنهٔ سوم طرح مسألهٔ ازدواج علیرضا با دختری که تأییدشدهٔ مادر، محسن و حمید (شوهر زیبا) دوستِ علیرضا است به همراه تأکید محسن بر اینکه دیروز تا به حال، سه، چهار بار گفته که حمید ازدواج‌کرده، دوباره علیرضا را به ورطهٔ خاطرات می‌کشاند وکنش سوم علیرضا پناه بردنِ دوباره به خاطرات است. از برایندِ کشمکش فرافردی مستمر داستان و کشمکش فردی با محسن و کشمکش درونیِ جاری در همهٔ لحظات، علیرضا این بار، به شکلِ کشمکش با تخیلات خود، در مواجهه با دختری که برای ازدواج با او در نظر گرفته‌اند، به نام زیبا می‌رسد. نام زیبا درگوشش می‌پیچد. اینک با خیال زیبا به اتاق می‌رود و با او از احساساتش سخن می‌گوید؛ اینکه حتا در هنگام مجروح‌شدن و أشهد خواندن، زیبا در نظرش بوده‌است. علیرضا از علاقه و عطشش می‌گوید و زیبا که او را سیراب می‌کند و می‌رود. بلافاصله صدای شکستن لیوان و شلیک مسلسل در اتاق می‌پیچد. این بار نیز محسن وارد اتاق شده و جریان تخیلات علیرضا را قطع می‌کند. او علیرضا را با واقعیتِ ازدواج و بچه‌دارشدن زیبا روبه‌رو می‌کند و او را مقصر می‌داند که از علاقه‌اش به زیبا، با هیچ‌کس سخن نگفته و به جبهه رفته‌است.

«محسن: علی! تو اون موقع که باید می گفتی... اون موقع که جوون بودی و زیبا رو دوست داشتی، اون موقع که هنوز زیبا رو شوهر نداده بودن، یه کلمه راجع بهش حرف نزده بودی. زیبا هم هیچی به هیشکی نگفته، حالا دیگه زیبا رفته. شوهرکرده. دو سه تا بچه داره. دیگه یه دختر بچه نیس... تو هم دیگه حرفشو نزن. (صدای یک مسلسل)» (همان: ۴۸)؛

اما کنش آخر علیرضا از پس همهٔ کشمکش‌های موجود در مواجهه با این واقعیت، هق هق گنگ و خفیفی است، زمینه‌سازِ ابرازِ گله از زیبا که چرا به عشق او پی نبرده‌است. همچنین شکایت از مادر که چرا او را آنقدر پروارکرده است که نتوانسته پرواز کند؛ جمله‌ای که اشاره به شهید نشدنش دارد. او انسان ناکامی‌است که ناکامی‌اش معلولِ نرسیدن است؛ نرسیدن به هر دو عشق؛ اما سخنان آخر علیرضا، درد دل با مادر است. درد دلی که بیانگر تداومِ کشمکش درونی و جابه‌جایی او بین عواطف و باورها و اعتقاداتِ او برزمینهٔ کشمکش فرافردیِ غالبی است که زندگی‌اش را در چرخهٔ تولد صبح‌هنگام، بلوغِ ظهرهنگام و مرگ شباهنگامِ هر روزه گرفتار کرده‌است.

«علیرضا: چرا نفهمید... چرا زیبا نفهمید؟

مادر: حالا هم تمومش کن این قصه رو مادر! اون عشق و علاقهٔ جوونی بود... تو حالا عمری ازت گذشته، دیگه سی و چند سالته.

علیرضا: شایدکه نه، تقصیر من بود.

مادر: تو فقط به دلِ خودت رفتارکردی.

علیرضا: کاش اینقدر منو پروار نمی‌کردی که بتونم پروازکنم... برم... اگه اینقدر پروار نبودم تا حالا رفته بودم.

مادر: تو باز گریه می‌کنی مثلِ زنا؟

علیرضا: کاری می‌کنم که خیال کنید مرده‌ام» (همان: ۵۲-۵۱).

۲-۱-۱. انواع کشمکش در نمایشنامهٔ سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا

در بررسی انواع کشمکش در این نمایشنامه، با توجه به دخالت سطوح مختلف کشمکش در شکل‌گیری هر یک از کنش‌ها، که به تفصیل در بالا آمده‌است، می‌توان گفت که کشمکش برجستهٔ علیرضا با هر سه سطح درونی، فردی و فرافردی از نوع ذهنی و عاطفی– احساسی بوده و هر یک از کنش‌های او، تحت تأثیر و مداخلهٔ این نوع کشمکش‌ها بروز یافته‌است. علیرضا طی کشمکش درونی با خاطرات گذشته‌اش از عشق نوجوانی و جبهه و جنگ، تا کشمکش درونی با تخیلاتش در رابطه با

زیبا و کامیابی از او و همچنین کشمکش درونیِ خود با عشق و وظیفه، همه‌جا، وجودش عرصهٔ تاخت و تاز ذهنیات و عواطف او برهم است؛ اما هیچ‌یک از این دو، بر دیگری غلبهٔ مطلق پیدا نمی‌کند و پا به پای هم پیش‌می‌روند. او نه تنها غصه‌دارِ عدم وصال به عشق زمینی‌اش «زیبا» است و خود را مقصر می‌داندکه به زیبا ابراز عشق نکرده‌است، همزمان از اینکه شهید نشده و به وصال حق نرسیده هم ناخوشنود است و هر آینه، تحت تأثیر قوای حاصل از هر یک، کنش‌های متعارضی از او سر می‌زند.

«علیرضا: چرا نفهمید... چرا زیبا نفهمید؟... شاید تقصیر من بود...کاش اینقدر منو پروار نمی‌کردی که بتونم پرواز کنم» (همان:۵۱).

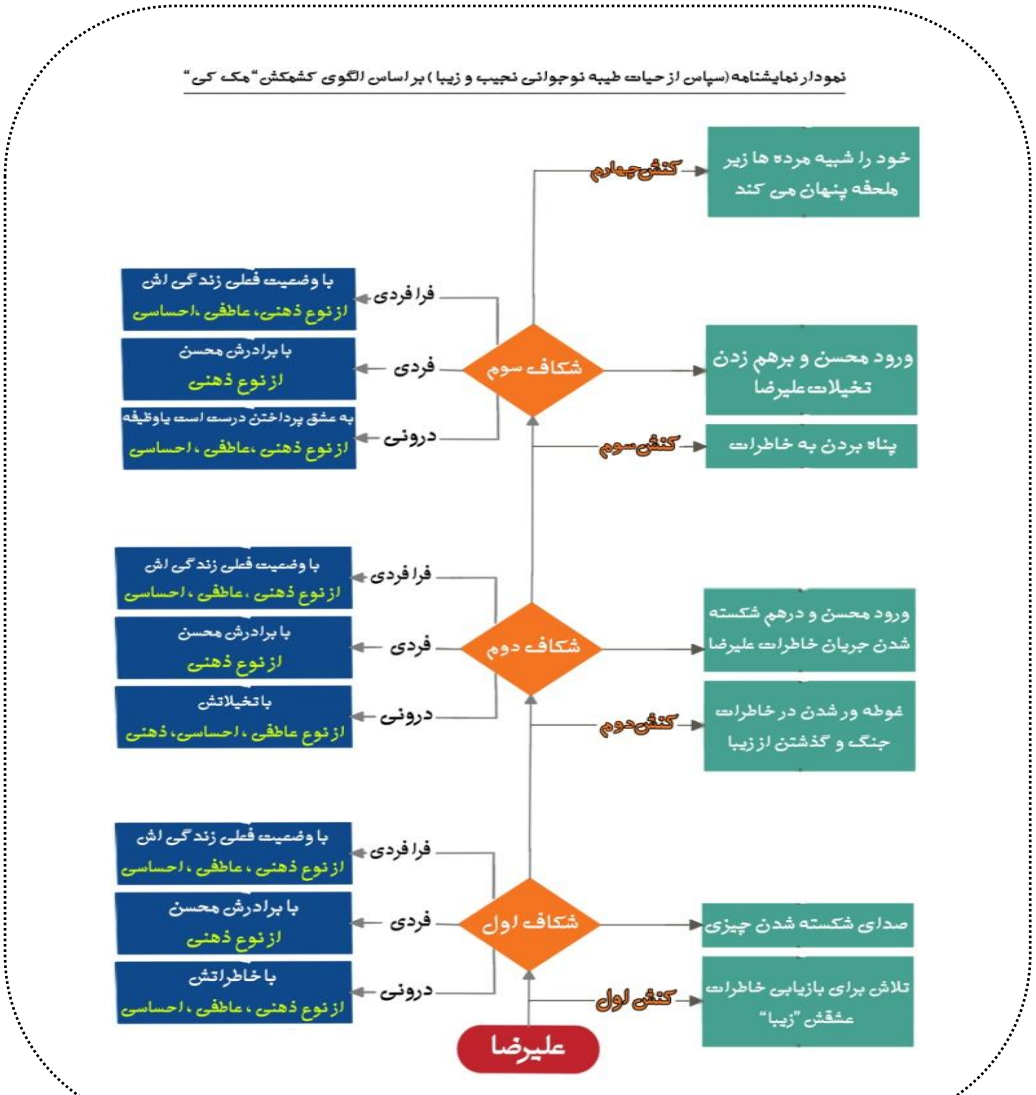
اما کشمکش‌های فردی که زمینه‌ساز هر یک از کنش‌های علیرضا در طول اثر شده‌اند، مربوط به درگیریِ او با برادرش محسن است که همه از نوع کشمکش ذهنی می‌باشند و ریشه در تفاوت دیدگاه آنها نسبت به مسائل مختلف دارد.

«محسن: تو منظورت اینه که مَنم مثِ خودت کنی... اگه می‌تونستم و می‌شد، می‌شدم...
عینکی که به چشمِ توئه بهترین عینکِ دنیاس.
علیرضا: نمی فروشمش.
محسن: بهت میاد؛ اما خریدار نداره دیگه» (همان: ۲۶-۲۵).

در مجموع باید گفت که علیرضا در دنیای ذهنیِ خود زندگی می‌کند، در حالی که محسن دنیای واقعیتِ موجود را نمایندگی می‌کند و آن را پیش‌رویِ علیرضا قرار می‌دهد. در خصوص کشمکش فرافردی که بسترساز کنش‌های شخصیت اصلی شده‌است، می‌توان آنها را از نوع کشمکش ذهنی و عاطفی- احساسی برشمرد. وضعیت فعلیِ زندگی علیرضا در مجموع، مهمترین کشمکش فرافردی است که ذهن علیرضا را گرفتار کرده‌است و عواطف او را نوسان می‌بخشد و به‌عنوان کشمکشی مستمر، در سراسر اثر، نمودی برجسته دارد.

ورود به سطوح مختلف کشمکش در دنیای علیرضا، نمایانگر عمق شخصیت و واکنش‌های اصیل و روشنگر انسانیِ اوست. تا آن حد که مخاطب با علیرضا همدلی می‌کند و در راه رسیدن به مقصود با وی همراه می‌شود و کم‌وبیش انتظار دارد که واکنش جهان خارج، همانی باشدکه شخصیت علیرضا توقع دارد. بنابراین، وقتی شکافی در برابر او دهان می‌گشاید، درواقع برای مخاطب دهان گشوده‌است و آن را تجربه می‌کند. بنابراین آنجا که علیرضا باید انرژی بیشتری را صَرف کند، مخاطب امواج آن انرژی را احساس می‌کند. اصالت کنش‌های علیرضا، معطوف به وجود سطوح مختلف کشمکش در هر

یک از آنهاست که باعث هرچه باورپذیرتر شدن دنیای او نزد مخاطب می‌شود. علیرضا مخاطب را متقاعد می‌کند که دنیایش اصیل و موثق است. در تحلیل سطوح مختلف کشمکش در کنش شخصیتِ علیرضا، می‌توان گفت کنش‌های او در نسبتِ معناداری با وضعیتی است که در آن گرفتار شده‌است و موجب شکل‌گیریِ داستانی اصیل، بر زمینهٔ روابط علّی و معلولیِ برخاسته از منطق کنش‌ها شده‌است.



نمودار شماره ۳: تحلیل نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* براساس الگوی کشمکش مک‌کی.

۳. نتیجه

در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* نتایج بررسی کشمکش، نمایانگر این است که هر سه سطح کشمکش فرافردی، فردی و درونی در کنش‌های قهرمان اثر وجود دارد. کشمکش فرافردی قهرمان اثر با وضعیت فعلی زندگی‌اش که از نوعِ ذهنی و عاطفی- احساسی است، به‌عنوان کشمکشی همسنگ با کشمکش درونی او با خاطرات، تخیلات و باورهایش که آن هم از نوعِ ذهنی و عاطفی- احساسی و حاصل خواستهٔ آگاهانهٔ او؛ یعنی شهادت و تمایلِ ناخودآگاهش؛ یعنی وصال با دخترعمویش زیبا و تردید در درستی انتخابش در زمان گذشته بوده، در کنار کشمکش فردیِ او با برادرش که از نوع ذهنی است، همه زمینه‌ساز بروز کنش‌های شخصیت و پیش‌برد داستان می‌شوند.

اما کشمکش فرافردی علیرضا با دشمن در میدان جنگ، مربوط به سال‌ها پیش از زمان روایتِ داستان بوده و به شکل بروز وضعیت خاص و غیرمعمول زندگی او، در زمان روایت تداوم یافته‌است. قرارگرفتن در وضعیت جنگی، به‌عنوان شرایطی که ذاتاً کشمکش‌آفرین است، برای علیرضا در این داستان، به‌عنوان حادثهٔ محرکی اهمیت دارد که در سال‌های گذشته وقوع یافته و سلامتیِ جسمی و در ادامه سلامتی ذهنی، روحی و در یک کلام، وضعیت طبیعی زندگیِ علیرضا را مختل کرده‌است. اصابت گلوله بر سر علیرضا، باعث از بین رفتن بخشی از حافظه و باعث ناتوانایی او در برقراری ارتباط و تعامل طبیعی با اطرافیان و همچنین عامل ناتوانی او در مواجهه با واقعیت‌های سخت زندگی شده‌است. بنابراین، جنگ زمینه‌ساز شکل‌گیری داستانِ نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا* می‌باشد. اهمیت حضور علیرضا در میدان جنگ به‌عنوان یک عمل دراماتیکِ ساختاری تا آنجاست که اگر علیرضا در آن شرایط جنگی قرار نمی‌گرفت، اساساً کشمکش‌هایی در این سطوح و داستانی با این ظرفیت شکل نمی‌گرفت.

پیچیدگی‌های شخصیت علیرضا به واسطهٔ وجود سطوح مختلف کشمکش، در انواع ذهنی و عاطفی-احساسی، او را به مثابه انسانی زنده و واقعی نمایان می‌سازد. انسانی که برای هر کنشی باید مخاطرات زیادی را در نظر آورد و بر اساس توانایی‌اش به شیوه‌ای کاملاً شخصی و منحصربه‌فرد، آنها را پشت سر بگذارد. اینجاست که علیرضا به‌عنوان انسانی اصیل و دارایِ دنیایی موثق مورد باورپذیر می‌شود. بنابراین نه تنها دنبال‌کردنِ زندگی و چالش‌های پیش‌رویِ او برای مخاطب جذابیت می‌یابد، بلکه همدلی او را نیز جلب می‌نماید.

در این نمایشنامه در سطوح فرافردی، فردی و درونی، کشمکش‌هایی از نوع ذهنی و عاطفی-

احساسی وجود دارد و هر یک از کنش‌های علیرضا در ارتباط با این کشمکش‌ها، معنا می‌یابد. همچنین به لحاظ ساختاری، وجود این نوع کشمکش‌ها و برآیند نیروهای برآمده از آنها بر شخصیت علیرضا، او را به واکنشی باورپذیر،آنچنان که در نمایشنامه به روایت درآمده‌است، وامی‌دارد.

کتابنامه

ابوت، اچ، پورتر. (۱۳۹۹) *سواد روایت*، رؤیا پورآذر و نیما اشرفی. تهران: اطراف.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا

ارسطو. (۱۳۴۳) *فن شعر*، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اگری، لاجوس. (۱۳۶۴) *فن نمایشنامه‌نویسی*، مهدی فروغ. تهران: آگاه.

بنت، اندرو؛ نیکولاس، رویل. (۱۳۸۸) *مقدمه‌ای بر ادبیات*؛ نقد و نظریه. ترجمه احمد تمیم‌داری. تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بی نیاز، فتح الله. (۱۳۹۴) *درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

حاجی آقابابائی، محمدرضا. (۱۳۹۸) *روایت شناسی نظریه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.

حامد سقائیان، مهدی. (۱۳۹۰) *فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس*. تهران: فراسخن.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۷) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر بان.

عباسی، علی. (۱۳۹۵) *روایت شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸) *بوطیقای نثر؛ پژوهش‌های نو دربارهٔ حکایت*. ترجمه انوشیروان گنجی پور. تهران: نی.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت شناسی درآمدی زبان شناختی- انتقادی*، فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه (سمت).

محمدی فشارکی، محسن؛ خدادادی، فضل الله. (۱۳۹۷) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی*. تهران: سوره مهر.

مکی، ابراهیم. (۱۳۷۱) *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۷) *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸) *عناصر داستان*. تهران: انتشارات علمی.

نادری نجف آبادی، علیرضا. (۱۳۸۵) *سه پاس از حیات طیبه نوجوانی نجیب و زیبا*. تهران: مستند و فرهنگسرای پایداری.

وبستر، راجر. (۱۳۸۲) *پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمه الهام دهنوی. تهران: روزنگار.

McKee, Robert, 1999, Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. Methuen, London.

References

Abbott, H, Porter. (2019) *Literacy of Narration*, Roya Pour Azar, Nima Ashrafi. Tehran: Atraf. (in Persian)

Okhovat, Ahmad (1371) *Grammer of Fiction*. Isfahan: Nashr Farda (in Persian)

Aristotle (1343) *Poetics*, Abdol Hossein Nazirinkoob, Tehran: Translation Publishing House. (in Persian)

Agery, Lajos. (2014) *The art of playwriting*, Mahdi Forough. Tehran: Aghah. (in Persian)

Bennett, Andrew; Nicholas, Royle. (2008) Introduction to Literature; *Critique of Theory*. Translation by Ahmad Tamimdari. Tehran: Institute of Cultural and Social Studies. (in Persian)

Binyiaz, Fethullah. (2014) *Narrative Writing and Bibliography*. Tehran: Afraz. (in Persian)

Propp, Vladimir. (1368) *Morphology of Hyperian's story*. Translated by Feridoun Badrei. Tehran: Toos. (in Persian)

Haji Agha Babaei, Mohammad Reza. (2018) *Theory and Applied Narratology*. Tehran: Mehrandish. (in Persian)

Hamedsagaeian, Mehdi. (2010) *The College of Defensive Theater Culture*. Tehran: Farsakhan. (in Persian)

Selden, Raman; Widdowson, Peter. (2017) *Guide to contemporary literary theory*. Translated by Abbas Mokhober. Tehran: Nesharban. (in Persian)

Abbasi, Ali (2016) *Applied narratology*. Tehran: Shahid Beheshti University Press. Todorov, Tzotan. (2008) Prose poetry; new researches on the story. Translation by Shirvan Ganjipour. Tehran: Ney. (in Persian)

Tolan, Michael. (2006) *Narratology of Cognitive-Critical Linguistics*, Fatemeh Alavi and Fatemeh Neamati. Tehran: University of Humanities Study and Development Organization (Samt). (in Persian)

Mohammadi Fesharaki, Mohsen; Khodadadi, Fadlallah. (2017) *Descriptive Dictionary of Theological terms*. Tehran: Sureh Mehr. (in Persian)

McKee, Ebrahim. (1371) *Recognition of display factors*. Tehran: Soroush. (in Persian)

McKee, Robert. (2007) *Story, structure, style and principles of screenwriting*. Translated by Mohammad Ghazabadi. Tehran: Hermes. (in Persian)

Mirsadeghi, Jamal. (2008) *Elements of fiction*. Tehran: Academic Publications. (in Persian)

Naderi Njafabadi, Alireza. (2006) *Thank you for the life of Tayyaba, a noble and beautiful teenager*. Tehran: Documentary Cultural Center. (in Persian)

Webster, Roger. (2012) *Advances in the study of literary theory*. Translated by Elham Dehnovi. Tehran: Rozngar. (in Persian)

McKee, Robert, 1999, Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. Methuen, London.