نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۳۵ - ۱۵ »

مبانی تئاتر ارسطوئی
با استناد به نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» اثر سوفکلس

ابراهیم استارمی[۱]

چکیده

ادبیات نمایشی که ریشهٔ آن به پنج قرن قبل از میلاد مسیح بر می‌گردد، در کنار ادبیات روایی و غنایی یکی از شاخه‌های اصلی ادبیات محسوب می‌شود که از زمان ارسطو، فیلسوف بزرگ یونان، تا قرن هیجدهم میلادی به دو ژانر اصلی تراژدی و کمدی تقسیم شد. یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های جهان، بی‌شک «ادیپ شهریار» اثر سوفکلس است که بهترین نمونهٔ یک تئاتر ارسطویی محسوب می‌شود. اساس این نمایشنامه بر پیرنگ استوار است و شالودهٔ آن در حقیقت نمایش اراده و عزم شخصیت اصلی آن در یک مناقشهٔ دراماتیک است. هدف این شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی تزکیهٔ احساس است که به وسیلهٔ استغراق و برانگیختن حس همدردی و ترس در تماشاگر ایجاد می‌شود. اینچنین تأثیری، زمانی در تماشاگر ایجاد می‌شود که قهرمان نمایشنامه با توجه به شخصیت متعادل خود، بر اثر اشتباه و خُسران به بدبختی دچار شود. از اصول دیگر این نوع تئاتر وجود وحدت سه‌گانه: وحدت پیرنگ، مکان و زمان است، پنج و یا سه پردهٔ نمایش و سه قسمت مهم آن (لحظهٔ اولین هیجان، لحظهٔ غم‌انگیز و لحظهٔ آخرین هیجان) است. نقطهٔ اوج نمایشنامه به‌همراه بازشناخت، پری‌پتی و لحظهٔ آخرین هیجان، از دیگر خصوصیات برجسته‌ی تئاتر ارسطویی محسوب می‌شوند. این مقاله با استناد به نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» مبانی تئاتر ارسطویی را که بر گرفته از کتاب «فن شعر» است، به تفصیل توضیح می‌دهد تا دیدگاه ارسطو در مورد ادبیات نمایشی مشخص گردد و خواننده برداشتی جامع راجع به خصوصیات این نوع تئاتر و تأثیر آن برتماشاگر پیدا کند.

کلید واژه‌ها: اراده و تصمیم، استغراق، پیرنگ، تراژدی، تئاتر ارسطویی، وحدت سه‌گانه.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات آلمانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی
estarami@yahoo.de

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

ارسطو، فیلسوف بزرگ یونان، در اثر «فن شعر»[1] قبل از میلاد مسیح به مبانی ادبیات نمایشی کلاسیک پرداخت که حتی امروز، علی‌رغم تنوع شیوه‌های نمایشنامه‌نویسی مدرن روایی خود را از دست نداده‌است. یکی از نمایشنامه‌های مشهوری که به شیوهٔ تئاتر ارسطویی نوشته شده‌است و می‌تواند مبانی این نوع تئاتر را به‌خوبی نشان دهد، نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار»[2] اثر سوفکلس[3]، مشهورترین نمایشنامه‌نویس یونان عهد کهن است که شهرت جهانی دارد. این نمایشنامه که از نظر ساختار و موضوع، به‌بهترین نحو مناقشهٔ[4] یک فرد را با محیط خانوادگی، اجتماعی و کشمکش او با تقدیر و در نهایت هیجان به‌نمایش می‌گذارد، دارای خصوصیات برجستهٔ یک تئاتر ارسطویی است. نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» به‌عنوان مشهورترین اثر نمایشی سوفکلس، دارای ساختاری منسجم و محتوایی دراماتیک و پرهیجان است. از ویژگی‌های منحصر به‌فرد این اثر، شخصیت اصلی آن است که در صدد فرار از سرنوشت دردناک می‌باشد و درپی نجات خود، مصائب هولناک‌تری در انتظارش است. گویی که ارادهٔ انسان در عهد یونان باستان، چاره‌ای جز تسلیم در برابر قدرت انکارناپذیر تقدیر را نداشته و سوفکلس نیز بدان معتقد بوده است.

درباره پیشینهٔ پژوهش و معرفی مبانی تئاتر ارسطویی بدون استناد به نمایشنامه‌ای خاص، کتاب‌های زیادی نوشته شده‌است که مهم‌ترین آنها اثری از گوستاو فرایتاگ آلمانی است با عنوان «تکنیک درام‌نویسی»[5] که در سال ۱۸۶۳ میلادی نوشته شده و چندان شناخته شده نیست. نویسنده این کتاب سعی کرده است که مفاهیم ادبیات نمایشی را بعضاً با توجه به برداشت ارسطو در «فن شعر» توصیف نماید که در بعضی موارد نیاز به تفسیر و توضیحات تکمیلی دارد. برن‌هارد آسموت نیز در کتاب «درآمدی بر تحلیل نمایشنامه» (۲۰۰۹)، اشاراتی پراکنده به شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی ارسطویی دارد. مانفرد فیستر در کتاب «درام»[6] بدون توضیح نظرهای ارسطو دربارهٔ ادبیات نمایشی، به مفاهیم مدرن نمایشنامه‌نویسی اشاره می‌کند. درنتیجه، در کتاب‌های پژوهشی موجود، اشاره‌های بسیار

---

1. Die Poetik
2. König Ödipus
3. Sophokles
4. Konflikt
5. Die Technik des Dramas
6. Das Drama

Archive of SID

www.SID.ir

اندک و پراکنده‌ای به مبانی تئاتر ارسطویی شده‌است که قطعاً کافی و جامع نیست. نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» در ایران توسط شاهرخ مسکوب ترجمه شده‌است، اما این اثر به‌طور تحلیلی برمبنای تئاتر ارسطویی مورد بررسی قرار نگرفته است. پرداختن به موضوع به منظور ایجاد بستری مناسب برای مقایسهٔ مصداقی دو شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی موجود، بسیار ضروری به‌نظر می‌رسید.

مقاله حاضر، معرفی مبانی تئاتر ارسطویی براساس نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» است که اصول نمایشنامه را از منظر ارسطو بیان می‌کند. این مقاله در قسمت نخست به «پیرنگ» و ویژگی‌های آن به‌عنوان قلب و مهم‌ترین بخش نمایشنامه می‌پردازد. در بخش‌های بعدی به «وحدت سه‌گانه»، ساختار ارسطویی «ادیپ شهریار» و مصداق‌های موجود پرداخته می‌شود. از جمله سئوال‌های مهمی که برای هر بینندهٔ نمایشنامهٔ ارسطویی مطرح می‌شود، این است که مشخصه‌های این نوع تئاتر چیست؟ دلایل جذابیت این شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی کجاست؟ و آیا هر موضوعی می‌تواند مناسب طرح در نمایشنامه باشد؟

بحث و بررسی

ریشهٔ اصلی نمایشنامه در اروپا و آلمان به عهد کهن یونان و به عبارتی دوران سوفکلس، اویری پیدس[۷] و ارسطو[۸] برمی‌گردد. ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ قبل از میلاد) در ادبیات جهان و آلمان، به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز شناخته می‌شود که اصول نمایشنامه‌نویسی را در کتاب «فن شعر» به‌طور مفصل در۲۶ قسمت مطرح نموده است. ارسطو نمایشنامه را به دو نوع «تراژدی» و «کمدی» تقسیم کرده‌است. در قرن هیجدهم ژانرهای دیگر نمایشنامه همانند «تراژدی کمدی، درام تاریخی و تراژدی خورده بورژوایی» برای اولین بار در ادبیات آلمان مطرح شدند. شکسپیر در اثر «رومئو و ژولیت» برای اولین‌بار این سنت دیرین را با نوآوری در قواعد نمایشنامه‌نویسی شکست. گوته‌ی جوان برای اولین بار «گتس فن برلیشینگن» را به سبک شکسپیر بنا نهاد. البته این نوآوری درادبیات نمایشی، با روحیهٔ دورهٔ طوفان و طغیان سازگار بود زیرا شکستن قواعد، سنت‌ها و آزادی فردی، اساس نهضت ادبی دههٔ هفتاد قرن هیجدهم میلادی آلمان محسوب می‌شد. بعدها این تغییر رویه در شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی

---

[7]. Euripides
[8]. Aristoteles

Archive of SID

www.SID.ir

ارسطویی، از طریق نویسندگانی همچون گئورگ بوشنر، برتولت برشت و دورنمات دنبال شد. نظریه‌های ارسطو در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی، برای اولین بار توسط لسینگ در نقدنامهٔ «درام‌شناسی هامبورگی»[9] درعصر روشنگری مورد بررسی قرارگرفت. او در این اثر به نقد و تفسیر گفته‌های ارسطو در زمینهٔ ادبیات نمایشی پرداخته است و به لحاظ اینکه مربوط به موضوع اصلی این مقاله نمی‌شود و بحث جداگانه و مفصلی را می‌طلبد، مطرح نمی‌شود. بنابراین در ادامه به ویژگی‌های اساسی تئاتر ارسطویی می‌پردازیم.

پیرنگ به‌عنوان قلب نمایشنامه

نمایشنامه از نظر ارسطو به ترسیم و نمایش یک واقعه به‌وسیله بازیگران در صحنهٔ تئاتر گفته می‌شود. مشخصه‌های بارز نمایشنامه درمقایسه با ادبیات غنایی و روایی عبارتند از گفتگو (دیالوگ)، صحنهٔ تئاتر، بازیگر، تماشاگر، مناقشه[10] و پیرنگ[11]. براین اساس تئاتر نمایش مستقیم و بی‌واسطهٔ یک واقعه بین تماشاگر و بازیگر است، همانند تماشای مستقیم یک بازی فوتبال. البته مهم‌ترین جزء یک نمایشنامه از نظر ارسطو «پیرنگ» است که به معنی واقعه و همچنین ترسیم اراده و عزم قهرمان در یک حادثه است، که منجربه تغییر وضع و موقعیت او می‌شود.[12] «پایه، اساس و قلب» تراژدی (ارسطو، ۲۳:۱۹۸۲) در پیرنگ نمایشنامه قرار دارد. البته دلیل این امر در مفهوم تراژدی نهفته است. ارسطو در «فن شعر» به وضوح گفته است که «تراژدی تقلید انسان‌ها نیست بلکه تقلیدی است از پیرنگ و واقعیات زندگی» (همان، ۲۱). انسان‌ها «بر اساس اعمالشان خوشبخت یا بدبخت می‌شوند» (همان). ارسطو

---

[9]. Hamburgische Dramaturgie

[10]. Konflikt

[11]. Handlung

[12]. آنچه از توضیحات ارسطو در «فن شاعری» برداشت می‌شود این است که (Mythos) به دو معنی است. واقعه، به زنجیره‌ای از رویدادها گفته می‌شود که افراد مختلف در آن درگیرند. معنی دوم انسان آگاهانه، که با هدف و بااراده و قصد اقدام می کند. البته از قرن هیجدهم به بعد، با توجه به در نظر گرفتن نقش روان‌شناسی، احساس‌های درونی نیز جزء «پیرنگ» نمایشنامه شناخته شده‌اند. این نظر به ویژه در ناتورآلیسم تقویت شد و در آنجا در اکثر نمایشنامه‌ها، وقایعی به نمایش گذاشته شد که ارادهٔ انسانی در آنها چندان نقشی نداشت.

پیرنگ از دیدگاه ارسطو می‌تواند ساده و یا پیچیده باشد. چنانچه نمایشنامه‌ای فاقد پری‌پتی (Peripetie) و بازشناخت (Anagnorisis) باشد، ساده؛ و اگر دارای این دو قسمت مهم باشد، پیچیده قلمداد می‌شود (ر.ک. ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۳). از این نظر نمایشنامهٔ «ادیپ» یک درام پیچیده محسوب می‌شود زیرا سوفکلس به‌طرز ماهرانه‌ای این دو قسمت را جزء نمایشنامه قرار داده است.

Archive of SID

www.SID.ir

پیرنگ را «تقلید عمل» (دیپل ۱۳۸۹: ۱۲۴) و «روح داستان» (همان ۱۲۱) می‌داند. بنابراین از نظر ارسطو «کیفیت یک تراژدی صرفاً به وسیلهٔ پیرنگ آن تضمین می‌شود» (سیمرمان ۲۰۰۳: ۴۴).

سؤال اینجاست که زمینه و انگیزهٔ اصلی پیرنگ چیست و چرا قهرمان داستان می‌خواهد وضعیت موجود خویش را تغییر دهد؟ زیرا او از وضع موجود خود راضی نیست و از آن رنج می‌برد. انسان فقط زمانی تصمیم به تغییر امری می‌گیرد که از آن امر ناراضی باشد. به‌طور مثال وقتی فردی ناگهان دست از استراحت می‌کشد و منزل را ترک می‌کند، مطمئناً تصمیم گرفته است کاری انجام دهد که منجربه تغییر وضع فعلی او شود. این تصمیم و ارادهٔ شخصیت اصلی، مهمترین رکن نمایشنامه است که مستقیماً با هیجان درونی[۱۳] او در ارتباط است. اینکه او نمی‌داند، با توجه به تصمیمی که گرفته است، آیا وضع کنونی او بر وفق مراد او تغییر می‌کند یا خیر، خود باعث هیجان، نگرانی و امید می‌گردد. بنابراین نمایشنامهٔ واقعی از منظر ارسطو، به ملکهٔ ظهور رساندن اراده و تصمیم به منظور تغییر وضع موجود است. البته این مفهوم نهفته است در معنی کلمه آلمانی «Drama» که ریشهٔ یونانی دارد. این واژه از کلمهٔ «Dran» به‌معنی «با تصمیم و اراده عمل کردن» است (همان، ۹). عبارت یونانی «Ti Draso» «چه باید بکنم» نیز نشانگر همین معنی است (پونگز، ۱۹۶۷ :۴۸۱). بنابراین از دیدگاه ارسطو بزرگ‌ترین مشخصهٔ ادبیات نمایشی اتخاذ تصمیم و مسئولیت‌پذیری است.

ظهور ارادهٔ انسان در درگیری و مناقشه‌ی دو طرفه امکان‌پذیر می‌شود و نتیجهٔ آن، عملی است که انسان انجام می‌دهد. ماهیت نمایشنامه، درحقیقت برهیجان، درگیری و مبارزه استوار است. بنابراین اساس پیرنگ نمایشنامه بر مناقشهٔ دو نیرو و نبرد دو تصمیم استوار است. هرقدر این اراده قوی‌تر و بیشتر باشد، کیفیت نمایشنامه بالاتر است. نمایشنامه‌ای که شخصیت اصلی‌اش دائماً برای تغییر وضع موجود از خود اراده نشان می‌دهد وعمل می‌کند با نمایشنامه‌ای که در آن بندرت تصمیم می‌گیرد، قطعاً از نظر کیفیت تفاوت دارد. تأثیر این موضوع بر تماشاگر نیز همین‌گونه است. در نمایشنامه‌ای که تصمیم‌گیری زیاد باشد طبیعتاً درگیری دوطرفهٔ زیاد و پرهیجان‌ترو جذاب‌تر است و تماشاگران بیشتری دارد، برعکس در

[13]. Spannung

Archive of SID

www.SID.ir

نمایشنامه‌ای که تصمیم کمتری اتخاذ گردد، تماشاگران با هیجان کمتری روبه‌رو می‌شوند وموضوع نمایش برای‌شان خسته‌کننده می‌شود. این موضوع در انسان‌ها نیز صدق می‌کند. فردی که در زندگی روزمره بیشتر تصمیم می‌گیرد و به دفعات، عمل می‌کند، فردی پرهیجان است و محیط اطرافش هم، زنده‌ترو پرهیجان‌تر با او برخورد می‌کند. برعکس، فردی که برای تغییر وضع نامطلوب خود کاری نمی‌کند، نمی‌تواند تصمیمی بگیرد و یا بندرت از خود اراده نشان می‌دهد، انسانی بی‌روح، خسته کننده و کم‌هیجان است که چندان محبوب محیط اجتماعی‌اش نیست.

البته اهمیت «تصمیم‌گیری» در نمایشنامهٔ ارسطویی، «فن شعر» به‌خوبی بیان شده‌است. ارسطو در بخش ششم این کتاب شش مشخصهٔ اصلی برای نمایشنامه قائل است. گرچه او این مشخصه‌ها را در مورد تراژدی ذکر نمود، ولی آنها در مورد نمایشنامه به‌طورعام نیز صدق می‌کنند. این شش مشخصه عبارتند از ترسیم: واقعه، خصلت‌ها و خلقیات بازیگران، زبان، قصد و اراده، صحنه تئاتر، موزیک و آواز (ر.ک. ارسطو، ۲۰-۱۹). نقش «ترسیم اراده» در نمایشنامه انکارناپذیر است و با فقدان آن نمایشنامه ماهیت واقعی خود را از دست می‌دهد.

از این مقدمه می‌توان نتیجه گرفت که هر موضوعی نمی‌تواند سوژه نمایشنامه باشد. به تصویر کشیدن، خوابیدن چند ساعتهٔ یک فرد روی تخت؛ صبحانه خوردن؛ گشت و گذار در شهر و حوادث این‌چنینی نمی‌توانند موضوعات تئاتر ارسطویی به‌شمار آیند، زیرا تصمیم‌گیری در این موارد برای تغییر وضع موجود نیست، بلکه امری است روزمره. بنابراین، حادثه‌ای برای طرح در نمایشنامه مناسب است که در آن قهرمان ناچار به تصمیم گیری شود و بخواهد موقعیت خود را عملاً تغییر دهد:

> «وظیفهٔ هنر نمایشی به تصویر کشیدن صرف خود یک حالت عاطفی و احساس نیست، بلکه [وظیفهٔ آن به تصویر کشیدن] احساسی است که به انجام عمل بیانجامد. [وظیفهٔ هنر نمایشی] فقط ترسیم یک رویداد [بیرونی] نیست، بلکه ترسیم تأثیر آن برروح انسان است» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۲).

Archive of SID

www.SID.ir

براین اساس نمایشنامهٔ ارسطویی خواهان قهرمانی است که در روند وقایع تصمیم می‌گیرد و همین امر موجب هیجان درونی او و تماشاگران می‌شود. درحقیقت ماهیت نمایشنامه به هیجاناتی که موجب ترس و احساس همدردی می‌شود، وابسته است. بازیگر نمایشنامه و به‌خصوص قهرمان آن باید پرهیجان[۱۴] باشد و این از وظایف ادبیات نمایشی است. شخصیت‌های نمایشنامه نمی‌توانند انسان‌های عادی باشند که صرفاً برای نشان دادن یک‌سری حرکات نمایشی روی صحنهٔ تئاتر حاضر می‌شوند، بلکه آنها «باید با تعصب، جبهه‌گیری و هیجان قوی» (همان، ۲۴) ظاهر شوند. از ویژگی‌های اصلی این شخصیت‌ها در نمایشنامه «انرژی احساس و قدرت ارادهٔ» آنهاست (همان). قهرمانی که از خود ارادهٔ قوی نشان نمی‌دهد، «غارت می‌کند، دست به‌دزدی می‌زند، آدم‌کشی می‌کند، جعل می‌کند، ازسر ترس تسلیم شرایط می‌شود، کسی که از حماقت و کوته‌بینی، ازسر بی‌توجهی و بی‌فکری کوچک‌تر و ضعیف‌تر از آن می‌شود که شرایط آن را ایجاب می‌کند، اصلاً درخور قهرمان تراژدی نیست» (همان، ۵۷–۵۶). تمایز اصلی بین درام ارسطویی و روایی در ماهیت وجودی و شخصیت قهرمان در یک نمایشنامه قرار دارد. «تئاتر برشت ضدقهرمان است. به نظر برشت یکی از نشانه‌های انحطاط تئاتر دراماتیک این است که در طی قرون و اعصار متمادی انسان را قربانی خدایان و دستخوش تقدیر و سرنوشت قرار داده است. برشت سرزمینی را که محتاج قهرمان باشد بدبخت می‌داند. از همین رو تئاتر او قهرمان‌ستیز، تقدیرستیز و مخالف سرنوشت است» (سخنور ۱۳۸۵: ۶). در تئاتر ارسطویی فرد نقش بسیار تعیین کننده‌ای دارد و رخدادها متأثر از تصمیم او هستند. در تئاتر روایی برعکس «وضعیت مهمتر از کاراکتر است. کوچکترین واحد اجتماعی هم فرد نیست، بلکه دو انسان است. در چنین تئاتری برای بازگویی واقعیت خارجی به ناچار جمع‌گرایی و فردستیزی اهمیت می‌یابد» (همان ۶–۷).

وحدت سه‌گانه

ارسطو درکتاب «فن شعر» خود در تعریف تراژدی می‌نویسد: «تراژدی تقلیدی از حادثه‌ای خوب، مرتبط، کامل و پایان یافته در اندازهٔ معین است [...] که موجب شفقت و ترس

[14]. Dramatisch

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود و بدین وسیله موجب تزکیه می‌گردد» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۱۹). بنابراین پیرنگ نمایشنامه دارای شرایطی است. مشخصهٔ اصلی ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی بر سه موضوع استوار است: وحدت سه گانه، سه یا پنج پرده نمایش و سه قسمت مهم نمایشنامه. وحدت سه گانه عبارت از: وحدت پیرنگ، زمان و مکان. «وحدت پیرنگ یعنی وقایع داستان زنجیره‌وار و بی‌وقفه در جریانند، به طوری که یک مجموعهٔ واحد را تشکیل می‌دهند، یعنی حادثه‌ای که ابتدا، میانه و پایانی دارد و به عبارتی هر واقعه‌ای نتیجهٔ واقعهٔ دیگر است» (ر.ک. همان، ۲۵). این بدین معنی است که حوادث متعدد در نمایشنامه از نظر علت و معلول همانند یک زنجیرهٔ به‌هم متصلند، و به عبارتی دیگر «هر واقعه‌ای نتیجهٔ رویداد قبلی است» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۹). وحدت زمان از نظر ارسطو بدین معنی است که طول زمانی حادثه نباید بیش از طلوع تا غروب خورشید طول بکشد (یک روز) تا قابل اجرا باشد. وحدت مکان یعنی نمایش باید فقط در یک مکان برگزار گردد، زیرا تغییر صحنهٔ نمایش در عهد یونان باستان اصولاً تصورپذیر نبوده است.

ارسطو شرایط پیرنگ کامل را در دارا بودن آغاز، میانه و پایان واقعه می‌داند (ر.ک ارسطو، ۲۵:۱۹۸۲). [۱۵] بنابراین زیبایی نمایشنامه در نظم آن است، زیرا به‌دلیل رابطهٔ علت و معلولی، حوادث نمی‌توانند به طور تصادفی در کنار هم قرارگیرند. «از نظر ارسطو، پیرنگ ایده‌آل از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت پیرنگ به کلی در هم می‌ریزد (داد، ۱۳۷۸: ۵۸).

بنابراین برداشت درست از واژهٔ «پیرنگ» به معنی روایت حوادث با تأکید بر رابطهٔ علیت می‌باشد. [...] شاه مرد و بعد ملکه از غصه دق کرد. پیرنگ است، زیرا در این بیان برعلیت و چرایی مرگ ملکه نیز تأکید شده است. به سخن دیگر، پیرنگ، طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جایی آغاز می‌شود و به جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که با یکدیگر رابطهٔ علت و معلولی دارند» (همان، ۵۷). بنابراین حوادثی در نمایشنامه مطرح می‌شوند که چرایی آنها برای بیننده مهم است، نه صرف تعریف از چگونگی

---

[۱۵]. «شروع [نمایشنامه] قسمتی است که خود لزوماً معلول و نتیجهٔ چیز دیگری نیست، اما پس از آن طبیعتاً مسئله‌ای بروز می‌کند. برعکس پایان چیزی است که خود طبیعتاً نتیجهٔ امری دیگر است، البته لزوماً یا قاعدتاً، پس از آن اتفاق دیگری نمی‌افتد. میانه [نمایشنامه] هم خود معلول چیزی دیگر است و هم نتیجه‌ای از آن حاصل می‌شود» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۲۵).

Archive of SID

www.SID.ir

آنها. وحدت پیرنگ و عمل در حقیقت «مبنایی است که حوادث بر آن اساس درهم تنیده می‌شوند» (دیپل ۱۳۸۹: ۴۸). بنابراین وحدت سه‌گانه در تئاتر ارسطویی به‌خصوص وحدت پیرنگ امری است منطقی و ضروری تا بتواند برروی تماشاگر تأثیرگذار باشد. «برای اینکه پیرنگ تأثیرگذار و جذاب باشد، باید از تمامیت برخوردار باشد و کل یگانه‌ای را شکل دهد (...) و علاوه بر آن، حجم آن به‌اندازه‌ای باشد که به آسانی در حافظه جای بگیرد» (همان ۳۲). تماشاگر باید داستان را باور کند تا احساسات او برانگیخته شود. این در گرو وحدت پیرنگ حاصل می‌شود. «پیرنگ باید به‌گونه‌ای باشد که سیر تحول سرنوشت قهرمان در نظر خواننده معقول، محتمل و اجتناب ناپذیر باشد نه مبتنی‌بر تصادف یا مکانیکی و کلیشه‌ای»[۱۶] (همان، ۱۲۵). این پدیده همان «توهم واقعیت» (سخنور ۱۳۸۵: ۴) است که تماشاگران «نمایش را همانند دنیای واقع» (همان) می‌پندارند. این همانندسازی از خصوصیات اصلی درام ارسطویی است که در درام روایی جایگاهی ندارد.

ساختار ارسطویی «ادیپ شهریار»

نمایشنامهٔ ارسطویی متشکل از سه و یا پنج پرده است که حد و مرز آن معمولاً با تغییر صحنهٔ تئاتر نشان داده می‌شود. پردهٔ اول نمایش با مقدمه[۱۷]، که ارسطو از آن با عنوان پرولوگ[۱۸] (ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۷) یاد می‌کند، شروع می‌شود و شامل تمامی قسمتی است که قبل از ورود گروه همخوان می‌آید (ر.ک. همان) و غالباً توضیحی است در مورد تاریخچه، پیش زمینه‌ها، وضعیت اولیه و شرایط یک حادثه که منجر به درگیری و مناقشه می‌شوند. در این قسمت غالباً موضوع نمایشنامه، مکان و زمان و بازیگران صحنه تئاتر معرفی می‌شوند که خواننده اطلاعات ضروری اولیه را برای فهم نمایشنامه به‌دست می‌آورد. سوفکلس در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» با مهارت تمام اطلاعات لازم پیش‌زمینه را در اختیار خوانندهٔ نمایشنامه قرار می‌دهد. در اولین جملات «ادیپ»، شخصیت‌های اصلی داستان

---

[۱۶]. تمامیت و پیوستگی در وحدت عمل از نظر شیلر نیز یکی از شرطهای اساسی تراژدی است. «تراژدی در نتیجه تقلیدی از مجموعه‌ای بهم پیوسته از رخدادهاست (تمامیت یک عمل) که حالت رنج یک انسان را به‌ما نشان می‌دهد و هدفش این است که حس شفقت را در ما برانگیزد» (شیلر ۱۹۷۳: ۴۲).

[17]. Exposition

[18]. Prolog

Archive of SID

www.SID.ir

معرفی، زمان، مکان واقعه و نوع مناقشه مطرح می‌شود. در قسمت نخست نمایشنامه، پادشاه شهر تبن[19] کشته می‌شود و شهر به‌دلیل بروز بیماری طاعون، رو به نابودی می‌رود. مردم علت آن را گناهی می‌دانند که پادشاه مرتکب شده است. (ر.ک. سوفکلس، ۱۹۸۹: ۹– ۴). مردم شهر رو به پادشاه می‌آورند و می‌گویند: حال که شما ما را از دست اسفینکس[20] نجات داده‌اید، ما را از طاعون نیز نجات بدهید! این تقاضای مردم درواقع زمینهٔ نمایش اراده و تصمیم ادیپ را فراهم می‌آورد که موجب هیجان در نمایشنامه می‌شود. این نقطهٔ آغاز هیجان است، اما این هیجان با خبر پیشگوی دلفی[21] اوج می‌گیرد که معتقد است تا گناه مرتکب شده در آن شهر پاک نشود، شهر از طاعون نجات نمی‌یابد. به نظر می‌رسد که حل مشکل خارج از اختیار و ارادهٔ پادشاه است. کشف گناهکار، مجازاتشان و نجات شهروندان از طاعون حساسیت خاصی در ذهن تماشاگران ایجاد می‌کند که «سیاستمدار بزرگ، مغز متفکر، ادیپ نامدار به هنگام کشف واقعیت چه خواهد کرد؟» (ملشینگر،۱۹۷۱:۷۱). این هیجان، در تمامی نمایشنامه ذهن تماشاگر را به خود مشغول می‌کند تا زمانی که در پردهٔ پنجم ادیپ پس از کشف واقعیت، خود را کور می‌کند. شدت تأثیر او از گناه ناخودآگاه و غیرعمدش به قدری است که از شرم نمی‌تواند سربلند کند و در چشمان مردم بنگرد. مرکز ثقل تمام نمایشنامهٔ ارسطویی بر روی تصمیم اولیه قهرمان برای کشف واقعیت و تصمیم نهایی او پس از کشف واقعیت استوار است. این دو نقطهٔ اساسی نمایش حلقهٔ اصلی هیجان را از نقطهٔ آغازین اوج‌گیری داستان تا نقطهٔ افت داستان همراهی می‌کنند.

پس از طرح این موضوع‌های اولیه، پردهٔ دوم شروع می‌شود که اوج‌گیری واقعه[22] محسوب می‌شود. در این قسمت قهرمان نمایشنامه در برابر حادثه‌ای که برایش پیش آمده است عکس‌العمل نشان می‌دهد که نشانی از اراده و تصمیم درونی اوبرای تغییر وضع موجود است. نمود این ارادهٔ مصمم «خواستن» در قلب قهرمان داستان است. به این قسمت مهم نمایشنامه که معمولاً بین مقدمه و نقطهٔ اوج‌گیری داستان، واقعه می‌آید، «لحظهٔ هیجان»[23] می‌گویند. لحظه‌ای است که «در قلب قهرمان احساس خواستن برانگیخته و موجب اقدام بعدی

[19]. Theben
[20]. Sphinx
[21]. Orakel von Delphi
[22]. Steigende Handlung
[23]. Das Erregende Moment

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۱۰۰). اظهارنظر پیشگو مبنی‌بر اینکه نجات شهر تبن از طاعون فقط با پیدا کردن قاتل لایوس و مجازات او ممکن است، زمینهٔ ایجاد هیجان اولیه را فراهم می‌آورد و در قلب ادیپ احساس خواستن و اتخاذ تصمیم برانگیخته می‌شود. او در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید تصمیم بگیرد تا مشکل حل شود. این لحظات سختی است، زیرا نتیجهٔ اقدام انسان چندان مشخص نیست. به همین دلیل، در موقعیت تصمیم‌گیری قرار گرفتن، یعنی انفجار هیجان. ادیپ به‌دنبال قاتل لایوس است و تصمیم‌اش را گرفته است: «من در این نبرد همانند [نبرد] برای پدرم مبارزه خواهم کرد و در جستجویم برای دستگیری قاتل با تمام وجود تلاش خواهم کرد» (سوفکلس، ۱۹۸۹:۱۳). تصمیم قهرمان نشانگر این است که او در مقابل واقعهٔ به‌وجود آمده تسلیم نمی‌شود و چون از وضع موجود ناراضی است، می‌خواهد این وضعیت را تغییر دهد. این قسمت مهم‌ترین بخش پردهٔ دوم نمایشنامه است که گاهی هم در پردهٔ اول مطرح می‌شود. تعیین دقیق هر قسمت نمایشنامه امری ناممکن است و نیازی هم به این نوع مرزبندی نیست.

در جستجوی قاتل، هیجان داستان و بالطبع هیجان درونی تماشاگران به‌دلیل کشف واقعیت افزایش می‌یابد. از این قسمت نمایش، اوج‌گیری پیرنگ داستان آغاز می‌شود و در جستجوی واقعیت، تایره زیاس[۲۴]، پیشگوی نابینا، وارد می‌شود و رو به ادیپ مطلبی را ابراز می‌کند که برای تماشاگران و شخصیت اصلی نمایشنامه شک بزرگی را ایجاد می‌کند: «گناهکار بی‌درمان این سرزمین تو هستی» (همان، ۱۷)! تماشاگر متوجه می‌شود، کسی که به دنبال قاتل است، خود متهم به قتل است. ادیپ که نمی‌تواند موضوع را باور کند، دست به تهدید پیشگومی‌زند، اما تایره زیاس گفتهٔ خود را تکرار می‌کند: «بدان، قاتل مردی که تو در پی آنی، خودت هستی» (همان، ۱۸). درگیری لفظی آن دو به اوج خود می‌رسد و تأثیر این وضعیت موجب اوج هیجان و استغراق تماشاگر می‌شود. اظهارات بعدی پیشگوی نابینا به تشدید مناقشه دامن می‌زند: «روزی افشا خواهد شد که او [ادیپ] با فرزندان خود به عنوان برادر و پدر، به عنوان شوهر کسی که از شکمش به‌دنیا آمد و به عنوان قاتل شوهرش، زندگی می‌کند» (همان، ۲۲).

[24]. Teiresias

Archive of SID

www.SID.ir

نقطهٔ اوج داستان[۲۵] در پردهٔ سوم است، قسمتی که مناقشه و درگیری اصلی به اوج می‌رسد. در این قسمت «نتیجهٔ مناقشهٔ اوج گرفته، قویاً و قطعاً نمایان و آشکار می‌شود» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۱۰۵). ادیپ ادعای پیشگو را نمی‌پذیرد و برای اطمینان از یوکاسته، همسر لایوس، می‌خواهد که به تعریف داستان فرزند مفقود شدهٔ لایوس بپردازد: به پادشاه خبر می‌رسد که او به‌دست پسرش که به‌زودی متولد خواهد شد، بر سر یک سه‌راهی کشته خواهد شد. سه روز پس از تولد فرزندش، او دستور می‌دهد که فرزندش را با پای بسته به بیابان‌های صعب‌العبور ببرند و و در آنجا به‌قصد نابودی رها کنند (ر.ک. سوفکلس، ۳۲:۱۹۸۹). وقتی ادیپ چنین ماجرایی را می‌شنود، واقعیت برای او تاحدی آشکار می‌شود. اظهار متحیرانه در مقابل همسرش نشانگر این واقعیت است:

> **ادیپ**: همسرم، حال که سخنت را شنیدم، جان و روحم پریشان و لرزان گردیده‌است.
> **یوکاسته**: در بی‌تابی از کدام نگرانی، این سخن را می‌گویی؟
> **ادیپ**: ولی گمانم این بود که من از خودت این سخن را شنیده‌ام. گویا، لایوس بر سر یک سه‌راهی کشته شده است (همان ۳۳).

پس از کسب اطلاعات در مورد زمان و مکان واقعه، حقیقت برای ادیپ آشکار می‌شود. او می‌داند که دیگر منجی سرزمینش نیست، بلکه نابودکنندهٔ آن است: «آه زئوس! چه بلایی را برای من در نظر گرفتی؟ (همان). نکته جالب توجه اینجاست که ادیپ پیش از آن، با توجه به اطلاعات موجود، شک داشت که آیا این گناه و قتل متوجه اوست یا خیر. با توجه به اطلاعاتی که یوکاسته به او می‌دهد، تقریباً مطمئن می‌شود که خود او قاتل پدرش است. در حقیقت در این قسمت نمایشنامه واقعیت نمایان می‌شود، اما تا به یقین رسیدن آن کنجکاوی و پی‌گیری‌های دیگری نیاز دارد. ارسطو معتقد است، وقتی بلافاصله پس از نقطهٔ اوج داستان، بازشناخت[۲۶] یعنی «تغییر ناگهانی از عدم شناخت به شناخت» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۵) اتفاق بیافتد، این وضعیت بهترین حالت نقطهٔ اوج است، زیرا تأثیرات غم‌انگیز آن موجب تأثر

---

[25]. Höhepunkt
[26]. Anagnorisis

Archive of SID

www.SID.ir

تماشاگر می‌شود و ممکن است به دوستی و یا دشمنی بیانجامد (ر.ک. همان). یوکاسته متوجه می‌شود که ادیپ فرزند اوست و ادیپ نیز به هویت واقعی خود پی‌می‌برد. این دو قسمت به وضوح بازشناخت را نشان می‌دهند. البته بیننده و خوانندهٔ نمایشنامهٔ «ادیپ» شاهد بهترین نوع باز شناخت است، زیرا این موضوع نتیجهٔ روند طبیعی حوادث (ر.ک. همان، ۵۳) است. ادیپ هرگز باور نمی‌کرد که خود قاتل پدرش است و قاتلی که در جستجوی اوست، خود اوست. در نتیجه، در تئاتر ارسطویی حادثه‌ای دیگر اتفاق می‌افتد که سرنوشت قهرمان داستان را از خوشبختی به بدبختی تغییر می‌دهد. این قسمت که معمولاً در پردهٔ سوم و یا بندرت در پردهٔ چهارم مطرح می‌شود «پری‌پتی»[۲۷] نام دارد که اغلب تغییری ناگهانی در روند حادثه است و لزوماً منجربه وخامت اوضاع و شکست قهرمان داستان می‌شود. این روند داستان غیرقابل پیش‌بینی است و همین حادثه باعث تغییر مسیر سرنوشت قهرمان می گردد. ارسطو در تعریف این قسمت چنین گفته است: «پری‌پتی تغییر ناگهانی امری است که می‌بایست به نتیجهٔ برعکس آن نائل آید» (همان، ۳۵). بنابراین، در این قسمت نتیجهٔ داستان و واقعیت به‌طور کامل نمایان می‌شود و شک و شبهه‌ای برای تماشاگران باقی نمی‌ماند. «نقش اصلی دگرگونی در یک تراژدی، در حقیقت آشکار کردن واقعیت است» (سیمرمان ۲۰۰۳: ۶۹). در نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» پادشاه منتظر فردی است که می‌خواهد در مورد هویت اصلی او خبری مسرت بخش به او بدهد، اما با افشای هویت اصلی او، پادشاه به نتیجهٔ برعکس آنچه می‌خواست، رسید (ر.ک. همان). قاصدی که از منطقهٔ کورینت[۲۸] نزد ادیپ آمد، به او مرگ پدرش، پولیبوس[۲۹]، را خبر داد. ادیپ پدرخوانده و مادرخوانده‌اش را والدین حقیقی خود می‌پنداشت. اما این خبر ظاهراً ثابت می‌کرد که قتل لایوس ارتباطی با ادیپ ندارد، چون او اصولاً فرزند لایوس نیست که پدرش را کشته باشد. با این وجود ادیپوس نگران گناه مرتکب شده در مورد مادرش است:

قاصد: می‌دانی که تو کاملاً بی‌دلیل می‌ترسی؟
ادیپ: چرا نه، وقتی که من فرزند این والدین هستم.

---

[27]. Peripetie
[28]. Korinth
[29]. Polybos

Archive of SID

www.SID.ir

قاصد: به این دلیل که پولیبوس اصلاً با تو خویشاوند نبود.
ادیپ: چه گفتی؟ پولیبوس پدر من نبود؟
قاصد: [...] خیر. (سوفکلس، ۱۹۸۹: ۴۵).

به منظور اطمینان از صحت ماجرا، چوپانی که نوزاد [ادیپ] را در خردسالی تحویل گرفته بود، احضار می‌شود. وقتی آن چوپان وارد شد، خود ادیپ هیجان زده سئوال‌هایی را مطرح می‌کند که زمینهٔ پری‌پتی آماده می‌شود:

ادیپ: «از کجا آن‌را [نوزاد را] گرفتی؟ آیا فرزند خودت بود؟ یا فرزند شخصی دیگر؟
چوپان: مطمئناً متعلق به من نبود، من آن را از فرد دیگری تحویل گرفتم.
ادیپ: از کدام شهروند اینجا؟ از کدام خانواده؟ [...]
چوپان: از خانواده لایوس، که البته یک پسر بچه بود [...] می گفتند که فرزند او [لایوس] است. البته اعضاء خانواده [لایوس]، خانمت بهتر می‌توانند بگویند که ماجرا چه بود.
ادیپ: او آن نوزاد را به تو داد؟
چوپان: بله سرورم!
ادیپ: و دستور چه کاری را داد؟
چوپان: می‌بایستی آن را نابود می‌کردم. [...] به‌خاطر ترس از پیشگویی‌های ناگوار.
ادیپ: از کدام پیشگویی‌ها؟
چوپان: می‌گویند که این نوزاد پدرش را خواهد کشت.
ادیپ: پس چرا تو او را به این پیرمرد تحویل دادی؟
چوپان: از روی همدردی و ترحم، سرورم [...] (همان، ۵۳-۵۲).

Archive of SID

www.SID.ir

ادیپ با شنیدن این گفته‌ها به یقین می‌رسد که خود او قاتل پدرش است. در نتیجه، در این قسمت نمایشنامه، تمام واقعیت برای شخصیت اصلی آشکار می‌شود و او به یقین می‌رسد. اعتراف ادیپ گواهی بر آن است: «ای وای، ای وای! تمام واقعیت کاملاً آشکار شد. ای نور [آفتاب] می‌خواهم تو را برای آخرین بار ببینم. افشا شد که اصل و نسبم به کسی می‌رسد که نمی‌بایست، با او باشم و کسی را کشتم که اجازهٔ آن را نداشتم» (همان، ۵۳). این روند «ندانستن و تبدیل ناگهانی آن به دانستن» و تلفیق آن به پری‌پتی، زیبایی خاصی به شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی ارسطویی می‌بخشد. از دیدگاه ارسطو، بهترین نوع بازشناخت آن است که بلافاصله پس از آن، همانند داستان ادیپ، پری‌پتی بیاید (ر.ک. ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۵) نتیجهٔ این تلفیق بسیار حزن‌انگیز است که به‌عنوان «لحظهٔ غم‌انگیز» نمایش محسوب می‌شود: «وای بر من بیچاره! به نظر می‌رسد که به دست خودم در نفرین‌های هراسناکی سقوط کردم، ولی از آن آگاه نبودم» (سوفکلس، ۱۹۸۹: ۳۴).

پردهٔ چهارم با این پیش‌زمینه شروع می‌شود که قهرمان همچنان رو به شکست می‌رود. این بخش از نمایشنامه را که معمولاً در پردهٔ چهارم و یا بندرت در پردهٔ پایانی می‌آید، می‌توان نقطهٔ افت نمایش[۳۰] نامید، قسمتی که قهرمان داستان دیگر شانسی برای مقابله با درگیری موجود ندارد. در «ادیپ شهریار» قدرت سرنوشت بر قهرمان مسلط می‌شود و او دیگر نمی‌تواند با اعتماد به نفس موقعیت خود را به نفع خود تغییر دهد. او دیگر قادر به تصمیم‌گیری نیست و نمی‌تواند دراماتیک عمل کند. این ناتوانی از رفتار و گفتارش کاملاً پیداست:

> **ادیپ**: «وای، وای بر من بیچاره! من بیچاره را به کجای عالم می‌برید؟ صدایم به کجا اینگونه آهسته و یواش می‌گریزد؟ دوستان، هرچه سریع‌تر مرا از این سرزمین برانید! [...] من فاسد و ناباب، لعنتی‌ترین و منفورترین آدمیزاده نزد خدایان را از خود برانید!» (همان، ۵۹ـ۵۸).

[30]. Fallende Handlung

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی تراژدی «ادیپ شهریار» نشان می‌دهد که با توجه به ترسیم نگونبختی ادیپ، پری‌پتی و بازشناخت که سه عنصر اساسی تئاتر ارسطویی محسوب می‌شوند، سه تأثیر مهم در تماشاگر یعنی احساس همدردی، احساس ترس و تزکیهٔ این هیجانات، محقق می‌شوند. تزکیه یا «روان‌پالایی فایدهٔ جنبی تراژدی است. منظور از روان‌پالایی، تصفیه هیجانات ترس و شفقت است (...). ارسطو معتقد بود که مغز آدمی به‌صورت اعتیادی آنها را تولید می‌کند و تراژدی هم عهده‌دار زدودن این هیجانات زائد است» (سخنور ۱۳۸۵: ۴).

به منظور مهیج کردن روند نمایشنامه، معمولاً در این قسمت، برخلاف تصور، اتفاقی می‌افتد که تماشاگر دوباره به پایان خوب واقعه امیدوار می‌شود. این حادثه که معمولاً در پردهٔ چهارم و یا پنجم نمایشنامه رخ می‌دهد، درحقیقت موجب تعویق نتیجهٔ پیش‌بینی شدهٔ تراژدی می‌شود و به‌دلیل بارقهٔ امید ایجاد شده، هیجان جدیدی را در داستان وارد می‌کند. به‌همین دلیل این قسمت نمایشنامه به عنوان «لحظهٔ آخرین هیجان»[31] خوانده می‌شود. در ماجرای ادیپ، فرستادن قاصد به‌دنبال چوپان دوم که فرزند خردسال لایوس را از چوپان اول تحویل گرفته بود، بارقهٔ امید را در دل ادیپ زنده می‌کند، زیرا این آخرین شانس اوست: «بله، تا حدی امید برایم می‌ماند که منتظر [آن] مرد، چوپان، بمانم» (همان، ۳۷). او که به گفته‌های این چوپان امیدها بسته است، رو به یوکاسته چنین می‌گوید: «چنانچه او همان گفتهٔ تو را اظهار کند، احتمالاً از این بدبختی رها خواهم شد» (همان). این نقطه امیدواری به نجات به منظور تداوم و استغراق بیشتر تماشاگر، از دیدگاه ارسطو امری ضروری است. سوفوکلس برای ایجاد این هیجان، بهترین روش را رویارویی دو خدمتکار می‌داند که پس از آن، واقعیت قطعاً آشکار می‌شود و تماشاگر تا قبل از شنیدن گفته‌های آن دو فرد، هیجان‌زده خواهد ماند:

قاصد: «بیا، بگو ببینم: یادت هست، چگونه تو زمانی به من بچه‌ای را تحویل دادی که من او را به‌عنوان پسرخوانده بزرگ کنم؟

چوپان: که چی؟ چرا پی‌گیر این قضیه هستی؟

قاصد: شخصی که آنجاست، همان بچهٔ آن زمان است»

(همان، ۵۱)!

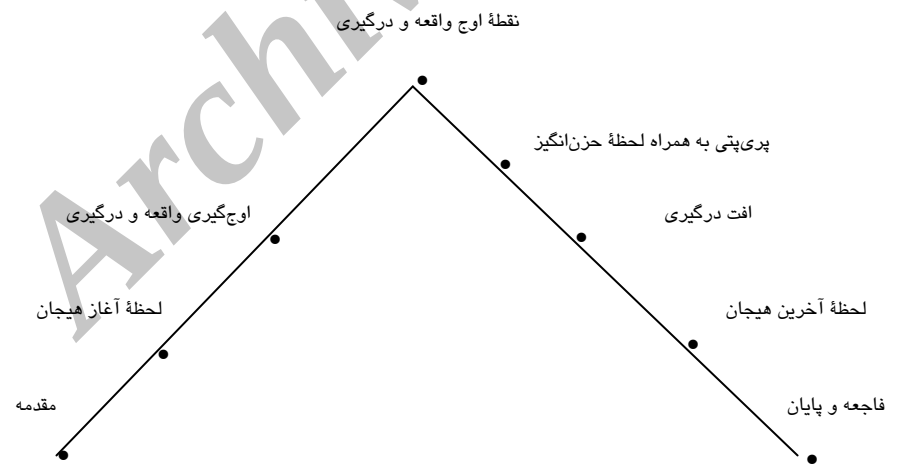
[31]. Das Moment der letzten Spannung

Archive of SID

www.SID.ir

ارسطو قسمت پنجم را پایان[۳۲] می‌نامد که شامل تمامی قسمت‌هایی است که پس از آخرین سرود گروه همخوان می‌آید (ر.ک. ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۷). در قسمت پنجم روند داستان به‌گونه‌ای است که شکست قهرمان دیگر حتمی است. نشانهٔ آن این است که او دیگر قادر به ادامه درگیری نیست و به نوعی شکستش را پذیرفته است. در اغلب تراژدی‌ها، داستان با مرگ قهرمان به پایان می‌رسد. در نمایشنامهٔ حاضر، ادیپ به‌خاطر گناهان نابخشودنی مرتکب شده، خود را کور می‌کند و توسط کرئون[۳۳] از سرزمین تبن رانده می‌شود. این، پایان خفت‌بار زندگی باشکوه و جلالِ حاکمی است که زمانی به‌عنوان منجی ملت بر کشور حکم می‌راند و کسی را یارای مخالفت با او نبود.

وجود سه قسمت مهم در نمایشنامه یعنی «لحظهٔ اولین هیجان، قسمت حزن‌انگیز و لحظهٔ آخرین هیجان» باعث هیجان مضاعف در نمایشنامه می‌شوند. بسیاری از نمایشنامه‌های ارسطویی فاقد یکی از این موارد است، که از ارزش اثر می کاهد. چنانچه اثری نمایشی، شامل تمامی خصوصیات مذکور باشد، به مبانی نظری ارسطو نزدیک‌تر است. ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی از نظر گوستاو فرایتاگ همانند یک هرم است که نقطهٔ آغاز، اوج، پایان مناقشه و سه قسمت مهم را می‌شود در آن به‌وضوح نشان داد (ر.ک فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۹۵):



[32]. Exodos
[33]. Kreon

Archive of SID

www.SID.ir

نمایشنامهٔ واقعی در قالب تراژدی صرفاً رعایت فرم و دارا بودن عناصر ذکر شده نیست، بلکه همان‌طورکه در تعریف تراژدی آمده است، نمایشنامه بدون ایجاد ترس و احساس همدردی در تماشاگر، معنی ندارد. این حالات عاطفی زمانی حاصل می‌شود که تماشاگر به‌طور کامل در صحنهٔ تئاتر غرق شود. «استغراق» از ویژگی‌های مهم تئاتر ارسطویی است و حالتی است که تماشاگر حس نمی‌کند در سالن تئاتر است. او آن‌قدر غرق در نمایش می‌شود که رویداد نمایشی را عین واقعیت زندگی می‌پندارد. ارسطو برای ایجاد زمینهٔ همدردی و احساس ترس درونی، خواهان یکی پنداری، استغراق و هیجان مفرط است که به هر میزان که بیشتر باشد و تماشاگر خود را در نقش قهرمان بیابد، بهتر است. البته تأثیرات استغراق و هیجان به‌عنوان منشاء لذت هنری در تئاتر کلاسیک انکارناپذیر است. ارسطو برای برآورده کردن این شرط مهم، خصوصیاتی را در بخش‌های ۱۳ تا ۱۵ «فن شعر» بیان می‌کند که بسیار مهم‌اند. برای ایجاد ترس در بینندهٔ تئاتر و برانگیختن احساس همدردی‌اش نباید نگونبختی بازیگران بی‌عیب و نقص را به‌نمایش گذاشت. این موضوع نه تنها ترس و ترحم تماشاگر را تحریک نمی‌کند، بلکه زننده و آزاردهنده است. به تصویر کشیدن فرد بدجنس و یا خیلی بد و تغییر وضعیت او از بدبختی به خوشبختی و یا بالعکس، نه تنها انسان دوستانه نیست، بلکه احساس همدردی تماشاگران را نیز به همراه نخواهد داشت (ر.ک. ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۹). فقط بازیگری می‌تواند احساس همدردی و ترس تماشاگر را برانگیزد که شخصیتی متعادل داشته باشد. اینکه فرد بدجنسی دچار بدبختی می‌شود و دل کمتر فردی، برایش می‌سوزد، به این دلیل است که ما آن را حق او می‌دانیم. احساس همدردی در مورد یک شخص، زمانی برانگیخته می‌شود که آن فرد «نه به خاطر اخلاق خوب و عدالت‌خواهی، یا حتی بدی و بدجنسی، بلکه به‌خاطر یک اشتباه بدبخت شده است» (همان). بنابراین، این احساسات زمانی ایجاد می‌شوند که قهرمان نمایشنامه، سزاوار رنج و بدبختی نباشد و آن رنج به‌وسیلهٔ اشتباه قهرمان[۳۴] رخ داده باشد. سوفکلس تمامی این شرایط را در نمایشنامه‌اش رعایت کرده است. تماشاگر دراین نمایشنامه از سرنوشت غم‌انگیز ادیپ متأسف می‌شود، زیرا بداقبالی او بر اثر یک اشتباه صورت گرفته است، نه به‌خاطر اینکه او بزرگ‌ترین و قدرتمندترین فرد سیاسی کشوراست. از طرفی دیگر او سهواً و بدون شناخت مرتکب گناهی

[34]. Hamartia

Archive of SID

www.SID.ir

ناخودآگاه می‌شود و پس‌از آن، بدان پی می‌برد. این بازشناخت منجر به شکی تکان‌دهنده در ادیپ می‌شود. این شیوه بهترین حالت برانگیختن احساس همدردی تماشاگر است (همان، ۴۵). اشتباه ادیپ شهریار خطایی بزرگ، اما ناخواسته بود. پس چگونه می‌توان آن‌را از دیدگاه ارسطو بررسی کرد؟ ادیپ شهریار، از آغاز نمایشنامه تا انتهای پردهٔ سوم آن، گناه خود را، با وجود هشدارهای دائمی پیش‌گوی دلفی، که مظهر رای خدایان‌اند، نمی‌پذیرد. این لجاجت او به عنوان مخلوق در مقابل قوانین ماوراءالطبیعه اشتباه او بود. «سرنوشت ادیپ شهریار را به‌عنوان نتیجهٔ غرور، تکبر و رفتار او باید دید، که حد و مرز تعیین شده انسان از طرف خدایان را نمی‌پذیرد» (سیمرمان ۲۰۰۳: ۸۰).

نتیجه

ارسطو به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز ادبیات نمایشی جهان، مبانی ارسطویی را در کتاب «فن شعر» خود قبل از میلاد مسیح تبیین نموده است. این شیوه‌ی نمایشنامه‌نویسی تا قرن هیجدهم میلادی، تنها شیوهٔ حاکم در ادبیات نمایشی بود. لسینگ اولین نویسندهٔ آلمانی بود که به نقد این اثر پرداخت. شکسپیر، گوته، برشت و دورنمات، نویسندگانی بودند که مبانی نمایشنامهٔ ارسطویی را زیر سئوال بردند و با سنت شکنی، تغییراتی را در این نوع تئاتر ایجاد کردند. قلب نمایشنامه از نظر ارسطو پیرنگ آن است که شخصیت اصلی در آن عزم و ارادهٔ راسخ خود را برای تغییر وضعیت نشان می‌دهد. بنابراین کیفیت نمایشنامه مطلوب ارسطویی وابسته به نمایش تصمیم و ارادهٔ قهرمان آن است که در مفهوم واژهٔ «درام» نهفته است. در نتیجه هر فردی نمی‌تواند قهرمان نمایشنامه باشد. نمایشنامه‌ای دارای تمام خصوصیات یک نمایشنامهٔ ارسطویی است که قهرمان آن پرهیجان و دراماتیک باشد، به‌سخن دیگر، دائماً بتواند با تصمیم قاطع وضعیت و سرنوشت خود را تغییر دهد. این مشخصه در انتخاب موضوع نمایشنامه نیز صادق است. موضوعاتی مطلوب نمایشنامهٔ ارسطویی‌اند که از طریق آنها تصمیم و ارادهٔ راسخ بازیگر نشان داده می‌شود. بنابراین هر موضوعی نمی‌تواند محتوای نمایشنامه باشد. از اهداف مهم نمایشنامهٔ ارسطویی، برانگیختن احساس همدردی، ترس و در نهایت تزکیهٔ تماشاگر است و در صورتی تحقق پیدا می‌کند که تماشاگر از طریق هیجان موجود در تئاتر چنان غرق در صحنهٔ نمایش شود که آن را واقعیت زندگی و خود را در نقش قهرمان بیابد. این استغراق از ویژگی‌های اصلی تئاتر ارسطویی است. از طرفی دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

احساس تماشاگر زمانی برانگیخته می‌شود کـه قهرمـان نمایـشنامه سـزاوار بـدبختی نبـوده، شخصیتی متعادل داشته باشد و بر اثر یک اشتباه و خُسران نگونبخت شود.

از اصول تئاتر ارسطویی وحدت سه‌گانه به‌معنی وحدت پیرنگ، مکـان و زمـان اسـت. در اثر «ادیپ شهریار» تمـامی اصـول رعایـت شـده‌اسـت. در مقدمـهٔ نمـایش، ضـمن معرفـی شخصیت‌های اصلی، پیش‌زمینهٔ واقعه و شرایط وخیم شهروندان تـبن تحـت حکمرانـی ادیـپ شهریار به تفصیل توضیح داده شده‌است که در پی نجات بـه ادیـپ پنـاه مـی‌آورنـد. در ایـن موقعیت بستر مناسـبی بـرای اتخـاذ تـصمیم و نـشان دادن عـزم و اراده بـرای ادیـپ ایجـاد می‌شود. نقطهٔ اوج نمایشنامه با بازشناخت و پری‌پتی ادغام می‌شود که زیبایی خاصی به این نمایشنامه می‌دهد. ارسطو برای مهیج‌کردن نمایشنامه، نقطهٔ امید دیگـری را بـه‌عنـوان «لحظـهٔ آخرین هیجان» مطرح می‌کند که نویسنده، این بخش را با روبه‌رو کردن دو چوپان و گفتگوی دوطرفه با زیبایی تمام نشان می‌دهد. از ویژگی‌های اصلی نمایشنامهٔ ارسطویی علاوه بر پـنج پردهٔ نمایش، وجود سه قسمت مهم، «لحظهٔ هیجان، لحظهٔ غـم‌انگیـز و لحظـهٔ آخـرین هیجـان» است که هر سه قسمت ماهرانه در این نمایشنامه ترسیم گردیده‌اند. در نتیجه، مـی‌تـوان گفـت که نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» یکی از بهترین نمونـه‌هـای بـارز یـک تئـاتر ارسـطویی اسـت و جذابیت تئاتر ارسطویی به دلیل ساختار منسجم، اسـتغراق، یکـی‌پنـداری و هیجـان مـستمری است که عواطف تماشاگر را تحریک می‌کند بنابراین صحنهٔ تئاتر را دنیای واقعی می‌پندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- داد، سیما (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*. تهران: انتشارات مروارید.
- دیپل، الیزابت (۱۳۸۹) پیرنگ. ترجمه مسعود جعفری. تهران: انتشارات نشر مرکز.
- سخنور، جلال (۱۳۸۵) *ساخت نمایش*. تهران: انتشارات رهنما.
- Aristoteles (1982): *Die Poetik.* Griechisch,Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Asmuth, Bernhard (2009): *Einführung in die Dramenanalyse*, 7. Aufl., Sttutgart, Weimar: Metzler.
- Freytag, Gustav (2003): *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus.
- Pongs, Hermann (1967): *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart: Union Verlag.
- Schiller, Friedrich (1973): *Über die tragische Kunst*. In: Theorie des Dramas. Herausgegeben von Ulrich Staehle, Stuttgart: Reclam, S. 41-48.
- Sophokles (1989): König Ödipus. Stuttgart: Reclam.
- Zimmermann, Bernhard (2003): *Sophokles, König Ödipus. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam.

Archive of SID

www.SID.ir