نقد و تحلیل نمایش (۴)

جامه تأخیر برای گریز از ادراک!

نصرالله قادری

«اگر به طاعتی راغب شدی پس جامه‌ی تأخیر بر آن مپوشان. حال تو باید چون بهلولان باشد، که عاقلانه همراهِ وقت پیش می‌روند.... چینه‌دان را از خوشه‌ی امسال پر کن و تا سال آینده صبر مکن، چون حوصله‌ی روزی را طوری ساخته‌اند که از آنچه هنوز هم آماده نشده برخوردار گردد.»[۱]

جامه‌ی تأخیر و تفاخر به گریز از ادراک «درام» و «تئاتر» از آن روی بر اندام منتقدین و هنرمندان خوش نشسته است، که در دایره بی‌سرانجام «نخواستن» و «ندانستن» با اسلحه ظاهراً کارایی که می‌اندیشند در دست دارند و با بهانه اینکه «تحلیل نمایشنامه / Play - analysis» برخوردی خشک و آکادمیک است و اثر را از روح آن تهی می‌کند و ما و مخاطب با جسد بی‌روحی مواجه خواهیم شد که فاقد «حرکت» و «خون» است؛ خود را آسوده می‌کنند.

عمدتاً در برخورد با «تئاتر» پوشندگان جامه‌ی تأخیر سلاح «احساس» را به کار می‌گیرند. آنها می‌اندیشند هرچقدر بیشتر احساس به خرج دهند اثر را بهتر دریافت خواهند کرد. از این روی «تعقل» را مطلقاً رها می‌کنند. دلیل بارز آنها این است که اثر هنری، جهانی رازآمیز و رمزگونه دارد که این جهان مانع از تحلیل متفکرانه و منطقی و علمی است. این سهل‌اندیشی باعث می‌شود که حتی از دریافت «روساخت» اثر نیز عاجز بمانند.

اگر از منتقد یا هنرمندی که حکم می‌دهد این اثر «خوب» یا «بد» است، بپرسید: چرا؟ احکامی کلی، احساسی و مطلقاً شعاری بی‌ارتباط با اثر را ردیف می‌کند. و اگر سلیقه به خرج دهد و بخواهد دلایلی تکنیکی ارایه نماید پاسخ می‌دهد: مثلاً ریتم در کار کند بود! بازی‌ها بد بود! اثر فاقد کارگردانی بود و الخ... این کلی‌گویی و شهوت گفتار مانع از ارایه پاسخی منطقی خواهد بود. و پرسشگر حق دارد که بپرسد: ریتم چیست؟ آیا ریتم تابع اتمسفر کلی اثر هست یا خیر؟ آیا ریتم به ژانر اثر و مکتب آن بستگی دارد یا خیر؟ و همینجاست که حکم‌دهنده به اسلحه «هنر منطق‌بردار نیست» مسلح می‌شود.

این گریز از ادراک که آرام‌آرام به یک شیوه بدل شده است انداموارِه تئاتر را از درون تهی می‌کند و باعث می‌شود تا به هر نسیمی فرو بریزد.

آیا هرگز از خود سؤال کرده‌ایم که چرا مای مخاطب که «هملت» را به خوبی می‌شناسیم و عمدتاً چند اجرا هم از این اثر ماندگار دیده‌ایم، دوباره به دیدن اجرای تازه‌تری از آن می‌رویم؟ و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اساساً چرا کارگردان که می‌داند این اثر بارها اجرا شده است، دوباره به اجرای آن دست می‌زند؟ ساده‌ترین پاسخ این است که ما می‌رویم تا «زاویه دید» این کارگردان را از اثر مشاهده کنیم. و این زاویه دید دقیقاً ملهم از «تحلیل» گروه مجری است و تحلیل اثر جز از شناخت «روساخت» و «ژرف ساخت» و «شکل» و «محتوی» امکان‌پذیر نیست. در نقد و تحلیل راهی نداریم جز اینکه ابتدا دریابیم اثر به کدام «ژانر» بستگی دارد.

«نظریه انواع» که قدمتی به اندازه قدمت خود درام دارد، هرچند که «ارسطو» هرگز مستقیماً در این باره نظریه‌ای ارایه نکرده است، اما با مراجعه به «پوئتیک» درخواهیم یافت که شیوه او در این کتاب براساس «طبقه‌بندی» استوار است. اما «نظریه انواع» همیشه مقبول نبوده است. گروهی از تئوریسین‌ها به‌شدت آن را مورد هجوم قرار داده و مطرود اعلام کرده‌اند. آیا به این دلیل می‌توانیم از این مهم چشم‌پوشی کنیم و حکم بدهیم بدون فهم «ژانر / genre» اثر می‌توان آن را رد یا قبول کرد و به نقد آن پرداخت؟ برای پاسخ به این سوال به بررسی یکی از مطرح‌ترین نظریه‌پردازانی که «نظریه انواع» را رد کرده‌اند می‌پردازیم تا به پاسخ برسیم.

جمله‌ٔ «بندتو کروچه» به نظریه انواع در کتاب «کلیات زیباشناسی»اش بسیار مطرح و مشهور است. «کروچه» در ردّ نظریه انواع می‌نویسد:

«...این قضاوت غلط عبارت از آن است که هنر را می‌توان به چند نوع یا به بسیاری از انواع مخصوص تقسیم کرد که هر یک از آنها با مفهوم خاص و حدود معین قابل تشخیص بوده و قوانین مخصوص به خود دارد.

...بسیاری از علمای زیباشناسی هنوز رساله‌هایی می‌نویسند دربارهٔ اصول زیبایی تراژدی و کمدی یا زیبایی سبک غزلسرایی یا مزاح یا زیبایی نقاشی یا موسیقی یا شعر و چیزی که بدتر است این است که منتقدینی که درباره آثار هنری قضاوت می‌کنند به هیچ وجه این عادت را ترک نکرده‌اند که آن آثار را با مقیاسی انواع مخصوص یا هنرهای مخصوصی که به گمان خود شامل آن می‌دانند بسنجند. این انتقادکنندگان به جای آن که معلوم کنند که یک اثر هنری زشت است یا زیبا نظر خود را با یک رشته استدلالات بیان کرده می‌گویند که اثر مزبور قوانین مربوط به نمایشنامه یا تصنیف عاشقانه یا نقاشی یا حجاری برجسته گواه را به خوبی رعایت یا به طرز بدی نقض کرده است و درنتیجه چنین معمول شده که تحولات تاریخ هنری و ادبی صورت تحولات انواع تلقی شوند....

مقصود من انکار این حقیقت نیست که فلسفهٔ اعتقاد به انواع و وجود هنرهای مختلف مراحل تحولی را پیموده و می‌پیماید. پوشیده نیست که تاریخ ادبیات پر از این گونه موارد است که یکه هنرمند نابغه‌ای در یکی از کارهای خود شرایط یک نوع از انواع مقرر را نقض کرده و به این جهت مورد سرزنش منتقدین قرار گرفته باشد. اما این سرزنش نتوانسته باشد تحسین و پسند عامه را نسبت به آن کار هنری حفظ کند و سرانجام چون عامه خواسته است هنرمند را خاطی بشناسد و ضمناً نخواسته است بداند انواع راهم مقصر بداند معمولاً کار به یک مصالحه ختم شده باشد به این معنی که نوع مورد بحث وسعت یافته و یک تازه دادی را مانند طفل حرامزاده‌ای که بعد وضع او قانونی شده در آغوش خود پذیرفته باشد...

یک مانعی هم که این نظر به آن برمی‌خورد این است که صاحبان این نظر خود را در تعیین حد و رسم منطقی انواع و هنرها عاجز می‌یابند و اگر موضوع کمی از نزدیک ملاحظه شود معلوم می‌گردد که همه تعریفاتی که آنها درست کرده‌اند یا در تاریکی تعریف عمومی هنر محو می‌شوند یا فقط این اثر را خواهند داشت که یک کارهای هنری مخصوصی را بدون دلیل به مقام نوع و ضابطه ارتقاء دهند و این کار با موازین درست منطقی قابل بیان نیست....

مثال دیگر سؤالهایی است که به حکم منطق در برابر این کیفیت غیرمنطقی مورد پیدا می‌کند از این قرار: وقتی برای هر یک از انواع و هر هنری یک میدان مشخص تعیین کنیم برتری با کدام نوع یا کدام هنر خواهد بود؟»۲

در نظریه انتقادی «کروچه» به «نظریه انواع» مهمترین ایرادهایی که شمرده شده‌اند، عبارتند از:

۱ـ هنر را نمی‌توان به چند نوع مخصوص تقسیم کرد، یعنی نمی‌توان برای انواع مرز مشخصی را معین نمود.

۲ـ هنر با مفهوم خاص و حدود معین قابل تشخیص نیست.

۳ـ هنرهای مختلف مراحل تحولی را پیموده و می‌پیمایند یعنی اینکه انواع دائماً در حال تکثیر و تحول هستند.

۴ـ نمونه‌های تازه با عنایت به اینکه بعضی از اصول را مراعات نکرده‌اند، پذیرفته می‌شوند.

۵ـ تعیین حد و مرز منطقی برای انواع غیرممکن است.

این ایرادها کاملاً منطقی و پذیرفتنی است. چرا که نمونه‌های پذیرفته‌شده تاریخی فراوانی دارد که فوراً می‌توان به آنها استناد کرد. همچنان که طبقه‌بندی سه‌گانه ارسطویی در زمان «هوراس / Horace» گسترش می‌یابد و پذیرفته هم می‌شود و همچنان این طبقه‌بندی در حال گسترش است. با این همه آیا با این دلایل می‌توان نظریه انواع را مردود اعلام کرد؟ «بلی و نخیر!» بلی، اگر مرزبندی‌ها مشخص و قانون و قاعده‌ها آمرانه باشد و تخطی از آنها غیرممکن بنماید. همانند نظریات تئوریسین‌ها و منتقدین نئوکلاسیک که قواعد آمرانه‌ای را وضع کرده بودند و هر هنرمندی که از آن تخطی می‌کرد محاکمه می‌شد.۳

نه به این دلیل که این ایراد به ذات نظریه انواع وارد نیست. چون گونه‌های تازه را می‌پذیرد و قوانین آمرانه ندارد. «کروچه» خود به این مهم توجه می‌کند و در همان کتاب تلاش می‌کند نظریاتش را تعمیق کند. او در ادامه مباحث مطرح شده می‌نویسد:

«با این حال اگر هنر پدیده صرف و منفک صرف و در ضمن فیلسوف صرف نتواند دست به اصول کلی و اجناس و طبقات تراشی کند این چیزها ممکن است از جهات دیگر سودمند واقع شوند و این سودمندی عبارت از همان جنبهٔ درست این نظریات نادرست است که من آن را ناگفته نخواهم گذاشت...

نکته مهم [illegible] که غیر درست را نباید با حقیقت مشتبه کرد و تذکر با [illegible] را نباید بجای دستور قطعی گرفت.»۴

بدیهی است که نظریه انواع چیزی فراتر از قوانین و اصول آمرانه خشک و قطعی است و روشن است که توقعات و انتظارات مخاطب از کمدی با توقعات و انتظاراتش از تراژدی متفاوت است. تشخیص اینکه اثر کمدی، تراژدی، ملودرام و... است، سبب ایجاد توقع‌های مخصوص در تماشاگر می‌شود. مثلاً در یک اثر ملودرام به سبب اینکه تماشاگر با شیوه ملودرام آشنایی پیدا کرده است بیننده حتماً متوقع خواهد بود که کاراکتر اصلی در پایان کار زنده و موفق باقی بماند. حال اگر با توقعات بیننده بازی شود این موجب بهم ریخته شدن توقع بیننده و واپس زدن او خواهد شد. مثلاً در گونه‌ای که ذکر کردیم اگر ناگهان کاراکتر اصلی بمیرد توقع مخاطب آشفته می‌شود. البته در همین نمونه در صورتی مجاز به این امر خواهیم بود که بخواهیم مفهومی جدید و قوی را در مخاطب القاء کنیم. اما اگر مخاطب یا منتقد در تشخیص گونه خطا کرده باشند بدیهی است که توقعات آنها درهم ریخته می‌شود. یا اگر هنرمند در تشخیص گونه به خطا رفته باشد روشن است که توقعات مخاطب را آشفته می‌کند. تحلیل به منتقد که پل ارتباط هنرمند و مخاطب است کمک می‌کند که دچار این خطاهای آشکار نشود.

با توجه به «نظریه انواع» مشخص است که گونه‌ها محدود و منحصربه‌فرد نیستند و دائماً در حال تحولند. کشف این تحول به عهده منتقد است. اگر هنرمند به این کشف برسد و مخاطب یا منتقد از درک آن عاجز بماند، این گناه هنرمند نیست.

نظریه انواع به مسئله دیگری هم تأکید دارد و آن مسئله «ارتباط»، «تقابل» و «قیاس» است. مخاطب در برخورد با اثر و انتظاراتی که از آن دارد، مجموعه خصوصیاتی است که او از عرف در ذهن خود داشته است. او به وسیله همین «داشتها» و «قیاس» با نمونه‌های دیگر سطح توقع‌اش را معین می‌کند. ولی باید به یادداشت که حتی در یک گونه خاص مثلاً کمدی سطح توقعات یکسان نیست. توقع نسبت به ماهیت ذات اثر ایجاد می‌شود. اگر ما از همه کمدی‌ها یک انتظار را داشته باشیم، اصل تنوع را نادیده گرفته‌ایم، و مگر نه این است که خود کمدی شکل‌های متفاوتی دارد؟

«هنگامی که نمایشنامه‌ها را تحت عناوین کمدی، تراژدی، «مضحکه / Farce» و غیره و غیره طبقه‌بندی می‌کنیم درواقع نسبت به ماهیت دنیایی که نمایشنامه‌نویس آفریده است واکنش نشان می‌دهیم. طبقات در جهت کارایی و تسریع بیشتر ضرورت یافته‌اند و شرح ناچیزی از امکان تنوع در هر نوع را شامل می‌شوند. در عین حال دنیای کمیک «هرطور شما بخواهید» از شکسپیر، «کیمیاگر» از بن جانسون و «مردم گریز» از مولیر - گزیده سه شاهکار بلامنازع - از بسیاری جهات متفاوت است.»[۵]

نکته مهم در فهم «نظریه انواع» این است که ما نظریه‌ای عام در باب انواع شناخته‌شده داشته باشیم. یعنی ابتدا نیازمند فهم کلی «تراژدی» یا «کمدی» هستیم و سپس به تنوع زیر مجموعه‌ها و فهم آنها می‌رسیم. پیش از این اشاره کردیم که اولین در ورود به میدان «ادراک / Percpection»، «صورت» اثر است. ادراک به کشف شخصی مخاطب از اثر وابسته است. اما مفهومی بسیار وسیع‌تر از صرف واکنش احساسی می‌باشد. ادراک در گام اول بی‌تردید با احساس ارتباط دارد. ما اگر با اثر احساسی همگامی نداشته باشیم قطعاً به فهم آن نخواهیم رسید. مخاطبی خاص ممکن است با سلیقه، شناخت و فرهنگی که دارد، اثری را پس بزند. این حق طبیعی اوست. اما هم حق ندارد به این دلیل اثر را نقد کند و آن را مردود اعلام نماید چون به سلایق شخصی یا شناخت محدودش پاسخ مثبت نداده است. صاحب این قلم با بسیاری از مخاطبین و منجمله دانشجویان تئاتر روبرو شده‌ام که براساس سلیقه و شناخت محدود خود بعضی از آثاری را که امتحان خود را به تاریخ پس داده‌اند را پس زده‌اند و آنها را فاقد صلاحیت دانسته‌اند. مثلاً وقتی دانشجویی می‌گوید: «آریستوفان» بد است و قابل تحمل نیست، می‌مانم که چه باید بگویم!! یا وقتی حکم

قاطعانه می‌دهد که فلان اثر شاهکار است و وقتی می‌پرسم چرا؟ و پاسخ می‌دهد: حسم می‌گوید!! حیران می‌مانم. منتقدین این چنینی هم وجود دارند که در برابرشان، جز سکوت، پاسخی وجود ندارد.

گاهی مخاطب در اثر ایجاد جو یا شانتاژهای رسانه‌ای واکنشی مثبت یا منفی در برابر اثری از خود بروز می‌دهد. این واکنش‌ها، واکنش‌های اصولی نیستند. عمدتاً متکی بر جو و احساس صرف می‌باشند.

به یاد داشته باشیم که «تئاتر» مترادف «فرهنگ» است و براساس این واکنش‌ها نمی‌توان درباره آن حکم داد. تحلیل نمایشنامه به عنوان یک فن با این فرض اساسی همگام است که:

الف: کارگردانی، فرایندی کاملاً شهودی نیست.

ب: بلکه نوعی فرایند ابداع هنری نیز هست.

و «ادراک»، «درام» فقط متکی بر «احساس» نیست. بلکه:

۱ـ هم بر احساسات شدید.

۲ـ و هم بر آگاهی عینی و اساسی از چگونگی فرایند آفرینشی. دلالت دارد. حال با این پیش‌فرض و با تکیه بر «نظریه انواع» به بررسی گونه‌های درام می‌پردازیم. «تراژدی» یکی از گونه‌های مطرح دنیای درام است. و می‌دانیم که دوره طلایی یونان قدیم، عصر تسلط این گونه بوده است. تراژدی یونان در قرن پنجم ق. م در اوج و شکوه و اقتدار خود بود. از ساختی دیگر مفهوم تراژدی آنچنان که ما می‌فهمیم، آفریده دو قرن اخیر است. اولین کسی که درباره تراژدی نظریاتش را تبیین کرد، ارسطو بود. او در «پوئتیک» که آن را در قرن چهارم قبل از میلاد نوشته است، نظریاتش را ارایه کرد. بسیاری از پارامترهایی را که او برشمرده هنوز کاربرد دارند. یکی از مهمترین نظریات پیدایی تراژدی این است که عقیده دارند تراژدی از دل آئین‌های دیونیزوسی بوجود آمده است. رقص و بازیگری را به این خدای یونانی نسبت می‌دهند. اینکه چگونه این آئین‌های دیونیزوسی منجر به تراژدی شد جای بحث فراوان دارد. ۶ارسطو اجزاء تراژدی را به شش قسمت تقسیم می‌کند. این اجزاء عبارتند از: ۱ـ طرح. ۲ـ کاراکتر. ۳ـ دیالوگ. ۴ـ انگاره. ۵ـ منظر نمایشی. ۶ـ آواز.

«هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد که چگونگی آن را معین سازند، از این قرار: داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی، آواز. این شش جزء، دو جزء از وسایل تقلید است، یک جزء از طریقه‌های تقلید و سه جزء دیگر از موضوعات مورد تقلید و جز این شش جزء دیگر هیچ نیست.»۷

ارسطو در «پوئتیک» به‌طور مبسوط در این باره صحبت کرده است. ۸ فهم دنیای تراژدی یونان نیازمند فهم و شناخت شکل تراژدی یونانی و آگاهی بر شرایط زندگی یونان قدیم است. شناخت مفهوم بازیچه بودن انسان در دست خدایان که از منظر یونانیان رستگاری شمرده می‌شد. این انگاره در تمامی تراژدی‌های یونان دیده می‌شود. اما معیارهای عامی که مورد وثوق باشد برای تراژدی وجود ندارد. از این رو ما به ناچار مفاهیم مختلف تراژدی را از دیدگاههای مختلف بررسی می‌کنیم. متفکرین جدید سعی دارند تا تراژدی را از مذهب جدا کنند. «ریچاردز» به عنوان یک منتقد ادبی می‌گوید: «مذهبی که عرش پاداش‌دهنده دارد چنین مذهبی هرگز نمی‌تواند تراژدی مذهبی داشته باشد.»

تفاوتی که در تراژدی‌های «سوفوکل» مثل «ادیپوس شهریار» با تراژدی‌های «شکسپیر» وجود دارد ـ علاوه بر تفاوت ساختمان و ساختار ـ این است که در ادیپوس شهریار افسوسی که می‌ماند بخاطر سرنوشت محتوم و غیرقابل تغییر است. در صورتی که در «شاه‌لیر» یا «مکبث» وقتی که افسوس می‌خوریم به خاطر این است که می‌گوییم: افسوس که «شاه‌لیر» این راه را انتخاب کرد، چون می‌توانست راه دیگری را هم انتخاب کند. اما در ادیپوس شهریار هیچ راهی جز همان چیزی که تقدیر معین کرده وجود ندارد.

در تراژدی‌های یونانی اکثراً حق انتخابی وجود ندارد. ولی در تراژدی‌های مسیحی حق انتخاب برای کاراکترها وجود دارد. تمام قهرمانان موجود در تراژدی‌های یونان به خاطر اینکه قصد قهرمان شدن داشتند و به نحوی با تقدیر خود مبارزه می‌کردند سرنوشتی شوم و دردناک داشتند. پذیرفتن تقدیر، سرنوشت نهایی تمامی تراژدی‌های یونان است.۹

در اینجا ضروری است قبل از اینکه مفاهیم مختلف تراژدی را از دیدگاههای متفاوت بررسی کنیم. ابتدا برای نمونه تراژدی «ادیپوس شهریار» را از ساحت «ساختمان / Construction» مورد توجه قرار دهیم و به تبارشناسی اسطوره ادیپوسی بپردازیم و آنگاه نظریات فلاسفه را بر اثر ارتباط با تراژدی مورد بررسی قرار دهیم. پیش از این به ساختمان تراژدی یونان اشاره کردیم و یادآور شدیم که در تحلیل اثر ابتدا باید از شکل آن آغاز کرد. حال ببینیم آیا ساختمان تراژدی یونان بر درام ادیپوس شهریار منطبق هست یا خیر؟ برای نیل به این هدف ساختمان ادیپوس شهریار را بررسی می‌کنیم.

۱ـ پرولوگ: از شروع نمایشنامه ادیپوس تا ورود همسرایان.

۲ـ پارادوس: ورود همسرایان.

۳ـ اپیزودیک: ادیپ و تیرزیاس.

۴ـ استاسیمون یک: از قسمتی که همسرایان بعد از ادیپ و تیرزیاس می‌روند.

۵ـ اپیزود دوم: ادیپ و کرئون.

ـ دخالت همسرایان که «کوموس / Commos» نامیده می‌شود.۱۰

الف: کرئون و ادیپ.

ب: کرئون و ادیپ و ژوکاست.

ج: کوموس.

د: ژوکاست و ادیپ.

۶ـ استاسیمون دوم: همسرایان ـ آنترمت کورال ـ

۷ـ اپیزود سوم: ژوکاست.

ـ بعد از همسرایان شروع می‌کند. ژوکاست و اهل کُرنت ـ پیک و ادیپ.

ـ همسرایان دخالت می‌کنند. ـ آنترمت کورال ـ

ـ «هیپروشم / Hyprochem»۱۱

ـ ادیپ ـ پیک ـ چوپان لایئوس.

۸ـ استاسیمون سوم: گروه همسرایان.
۹ـ اگزودوسی: ملازم ـ سرآهنگ ـ ادیپ و کرئن.
۱۰ـ اپی لوگ: سرآهنگ.

«ادیپوس شهریار» در میان آثار تراژیک یونان باستان، مشهورترین و ستایش انگیزترین اثر است.
ارسطو در «پوئتیک» از آن به عنوان نمونه برجسته بارها نام برده و امروزه هم ادیپ مشهورترین و پراجراترین آثار کلاسیک است. اگر در دنیای امروز همراه با آنتیگونه به کرات اجرا می‌شود، مربوط به این است که گذشته از ارزشهای دراماتیک و قدرت درونی، این درام دارای انعکاس ایدئولوژیک هم هست. علاوه بر اینها ادیپ یک تراژدی خالص است و به عنوان نمونه درام یونانی شناخته می‌شود.
بر اساس همین ارزش‌هاست که توسط محققین تئاتر نظریات مختلف و گاه متضادی درباره آن ارایه شده است. اثر از ساحت‌های مختلفی مورد توجه قرار گرفته است. با این همه به نظر می‌رسد که این ارزشها در زمان اولین اجرای آن مورد توجه مخاطب یونانی قرار نگرفته است.
در زمان ما با فاصله ۲۵ قرنی که از اولین اجرا داریم به سختی ممکن است که بتوانیم عکس‌العمل مخاطبان آن دوره را در این مورد دقیقاً دریابیم. عدم اقبال مخاطب آن دوره در مورد این اثر در موقع مسابقه دلایل دیگری دارد. ادیپ به دلیل عدم ساختار زیبایی‌شناسی و ادبی مورد عدم توجه قرار نگرفته است. به نظر می‌رسد که سوفوکل از دریافت جایزه در مورد این اثر خودداری کرده و درواقع به نفع تراژدی‌نویس دیگری به نام «فیلوکللس» که برادرزاده «اشیل» بوده کنار رفته، و یا در برابر او شکست خورده است. ما امروزه از تاریخ دقیق اجرای ادیپ مطلع نیستیم و فقط یک دسته فرضیه داریم. دو نکته می‌تواند راهنمای ما باشد. به ویژه از منظر تاریخی این دو نکته بسیار مهم است:
۱ـ مسئله طاعون.
۲ـ ارتباط خاصی بین کاراکتر ادیپ و پریکلس.
رواج طاعون که «توسیدید/ Thucyidide» از کشتار بسیار آن صحبت کرده است، در حدود ۴۳۰ ق.م به آتن می‌رسد و بر مشکلات موجود که مربوط به جنگ‌های «پلوپونز» است می‌افزاید و تا سالهای ۴۲۶ ق.م ادامه داشته است. مسئله طاعون در ادیپ اگرچه به سنت‌های ادبی و تاریخی یونان ارتباط دارد امّا به نظر می‌رسد که در تاریخ واقعی هم صورت پذیرفته است. سرزمینی که دچار طاعون شده است و تراژدی آن را پیش‌گویی می‌کند. حالا ما مسئله طاعون در ادیپ را بهتر درمی‌یابیم، حتی اگر سوفوکل قصد یادآوری بی‌توجهی و گناه کاری مردمان همان دوره را به عنوان دلیل این آفت مدنظر نداشته باشد. ولی در هر حال او آن را به نمایش کشیده و باید به آن توجه داشت و باید دقت نمود که در آن دوره طرح مسئله طاعون در ارتباط با جو و اتمسفری بود که وجود داشت و موجب نگرانی و وحشت شده بود.
با عنایت به روحیه خاص آثار سوفوکل به نظر می‌رسد که او یا در همان موقعی که طاعون به پایان می‌رسیده یا کمی بعد از آن این اثر را نوشته باشد. امّا ظن قوی‌تر این است که مدت زمان کوتاهی از این مسئله گذشته است. زیرا لازم بود که خاطرات دشوار این آفت کمی فراموش شده باشد و مردم به یک آرامش نسبی رسیده باشند که قدرت تحمل آن را در دیدن تراژدی پیدا کنند.
در نتیجه حالا می‌توان تصور کرد که دلیل شکست آن در کنکور تراژدی در آتن به خصوص همین مسئله طاعون و طرح آن در اثر بوده است. اگر تصور کنیم که این اثر قبل از سالهای ۴۲۱ ق.م یعنی زمان قرارداد صلح «نیسیاس / Nicias» نوشته شده باشد.
امّا پریکلس در سال ۴۲۹ ق.م مرده بود و تقریباً غیرممکن است که تصور شود تراژدی ادیپ درست در زمانی که او در رأس قدرت بوده نوشته شده است. زیرا اثر تصویری از ادیپ داده که بیانگر شباهت‌های ظریفی با شخص پریکلس است. پریکلس کسی است که به مدت سی سال در آتن حکومت کرد و درباره‌اش نظریات گوناگون مخالف و موافق بود. این نظریات از یک سو همراه با ستایش و تمجید و از سویی دیگر همراه با ترس و تنفر می‌باشد. بدون شک امّا با اندکی تردید می‌توان گفت که سوفوکل در طراحی کاراکتر ادیپ شخصی پریکلس را مدنظر داشته و همینطور نقطه نظرات معاصرینش درباره او را مورد توجه قرار داده است. آن چنان که پیداست پریکلس مورد ستایش بسیار بوده، حتی از نظر مخالفین سیاسی خودش هم بارها مورد تمجید قرار گرفته است. مثلاً او از طرف «توسیدید» که رقیب سیاسی او بود بارها مورد تمجید قرار گرفته بود. با این همه او از نقطه نظرات دیگر مورد انتقاد یا ستایش بود، از جمله:
۱ـ رفتارهای ستایش‌آمیز او نسبت به معبد آلمپ.
۲ـ منطق گرایی سیاسی او.
۳ـ دقت بیش از حد او درباره اهمیت یافتن و عظمت دولت.
۴ـ میل او برای خدمت با حفظ روحیه تحمیل نظریات شخصی (اگرچه نظریاتش به نفع جامعه بود.)
۵ـ عدم تحمل نظر دیگران و مشاورین و تصمیم‌گیری شخصی.
۶ـ مجموعه رفتارهای خودسرانه‌ای که این امکان را می‌داد، که او را شخصیت جبار نامید.

با توجه به این نکات اگر چنانچه زمان نوشتن را چند سالی بعد از مرگ پریکلس بگیریم متوجه می‌شویم که سوفوکل در مورد او نظری انتقادآمیز داشته است. در مورد ارتباط سوفوکل و پریکلس ما اطلاعات دقیقی نداریم. حتی نمی‌دانیم که آیا انتخاب سوفوکل به عنوان بهترین تراژدی نویس و مشاور پریکلس در سال ۴۴۰ ق.م برای نمایشنامه آنتیگونه به دخالت پریکلس بوده یا خیر. ـ آنتیگونه حدود ۱۹ سال قبل از ادیپ نوشته شده است.
«پلوتارک» در تاریخ خود در بخشی که بر پریکلس اشاره می‌کند می‌نویسد: «پریکلس نظر خوشی راجع به آثار سوفوکل نداشته.» ارنبرگ / «V. EHRENBERG» در کتاب «سوفوکل و پریکلس» که به سال ۱۹۵۴ توسط آکسفورد منتشر شده است این سوال را طرح می‌کند:
«آیا سوفوکل نماینده نظری اخلاق مذهبی محافظه‌کارانه در

برابر فردگرایی، منطق گر او واقع‌بینانه پریکلس نیست»۱۲

توجه داشته باشیم که ادیپ و آنتیگونه درام‌هایی هستند که درام‌نویسی در آنها به قوانین مهم دینی / آسمانی می‌پردازد و آنها را در برابر حکومت جبارانه قرار می‌دهد. و «آنتیگونه» درام آرمانی «هگل» در تبیین تراژدی است. تحلیل گران درام ادیپوس شهریار بر تمیز این درام از ادیپوس در کلونیوس به آن نام "Oedipous Tyrannos" داده‌اند. ادیپوس شهریار درامی روی مفهوم حکومت جبارانه است. در خود متن کلمه "Tyrannos / جبار" کاربرد جالبی دارد. دهها بار در دیالوگ‌ها به کار رفته و هر بار که این کلمه به کار رفته در ارتباط با مفهوم حکومت است و به خصوص این کلمه بیشتر توسط گروه همسرایان که بیانگر تفکر درام‌نویسی هستند به کار گرفته شده است. از جمله اینکه آنها می گویند:

«این غرور است که جباران را می‌آفریند.»

نکته قابل توجهی که در اینجا باید به آن اشاره کرد این است که: تراژدی‌نویسان بر اساس تفکرات موجود می‌نوشتند و خودشان خالق داستان نبودند و علاوه بر این به آنها اجازه تغییر در قالب داستان داده نمی‌شد. برخلاف تراژدی‌نویسان مدرن هستند که این اختیار را دارا هستند. برای حضور در جشنواره‌های دیونیزوسی، داستان‌ها را به درام‌نویسان می‌دادند و تماشاگران خواهان همان داستان‌ها بودند. هر سه تراژدی‌نویس بزرگ یونان سوژه‌های مشابهی را کار کرده‌اند و هدف آنها قبل از هر چیز استقبال تماشاگر بوده تا اهداف سیاسی یا هر چیز دیگر. ۱۳ برای این مدعا که داستانها از قبل به درام‌نویس داده می‌شد و برای مخاطب شناخته شده بود به گفته یکی از کمدی‌نویسان آن زمان به نام «آن تی فون / ANTIFan» اشاره می کنیم.

او در این مورد می گوید:

«تراژدی چه نمونه دشوار و نفرین شده‌ای است. تراژدی از هر لحاظ مشکل است. زیرا موضوعات آن را مخاطب می‌داند. قبل از اینکه آن را اجرا کنی او می‌داند که مثلاً ادیپ کیست؟ که پدرش لائیوس و مادرش ژوکاست است. حتی می‌داند چه کسانی فرزندان آنهایند و بر سر آنها چه خواهد آمد.» هدف در جشنواره‌ها جلب تماشاگر است. تماشاگری که «کرتینگ» قهار و دانایی است و آگاه و صاحب فرهنگ است.

روشن است که این مجموعه اطلاعات برای تحلیل از سوی «۱۰ راماتورژ» ارایه می‌شود. یکی از دلایل عمده حضور ضروری دراماتورژ در گروههای اصیل تئاتری به همین جهت است. و شخص است که زاویه دید ما در رویکرد به «ادیپوس شهریار» تحلیل از منظر دراماتورژ است که در رأس هرم هر گروه تئاتری جای دارد.

تراژدی از هر لحاظ مشکل است و نمونه دشوار و نفرین شده‌ای است.

پاورقی‌ها:

۱ـ ابن عربی، فتوحات مکیه ج۳، ص ۸۷.

۲ـ کروچه، بندتو/ کلیات زیباشناسی، ترجمه فواد روحانی ـ ص ۱۱۴ ـ ۱۱۰.

۳ـ برای اطلاع بیشتر از این مسئله مراجعه کنید به:

الف: آناتومی ساختار درام صفحه ۳۶۸ تا ۳۷۸.

ب: تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک صفحه ۵۹ تا ۶۵.

ج: پاورقی و حواشی هنام ارسطو طالیسی درباره هنر شعر»

د: پاورقی و حواشی «هنر شاعری.»

ه: نمایشنامه و ویژگیهای نمایش صفحه ۴۸ تا ۵۳.

۴ـ کروچه بندتو/ کلیات زیباشناسی ـ ص ۱۱۷ ـ ۱۱۶.

۵ـ داوسن، دبلیو. اس / نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی ـ ص ۲۵.

۶ـ برای اطلاعات بیشتر به منابع ذیل مراجعه کنید:

الف: تاریخ ادبیات یونان / اچ. جی. رز ـ ابراهیم یونسی

ب: تاریخ تئاتر جهان / اسکار. گ. براکت ـ هوشنگ آزادی‌ور

ج: خاستگاه اجتماعی هنرها ـ مقاله «سرآغاز نمایش در یونان / جرج تامسون ـ کلودکر باسی

۷ـ ارسطو / هنر شاعری ـ فتح‌الله مجتبایی ـ ص ۷۱ ـ ۷۰.

۸ـ برای اطلاعات بیشتر به منابع ذیل مراجعه کنید:

الف: ارسطو / نامه ارسطوطالیس درباره هنر شعر / ترجمه سهیل افنان ـ چاپ لندن ـ ۱۹۴۸.

ب: ارسطو/ هنر شاعری (بوطیقا) ـ ترجمه و مقدمه و حواشی از فتح‌الله مجتبائی ـ بنگاه نشر اندیشه ـ تهران ۱۳۳۷.

ج ـ دیچز، دیوید / روشهای نقد ادبی ـ ترجمه غلامحسین یوسفی و ـ علمی ـ تهران ـ ۶۶.

که تقریباً همه مباحث عمده ارسطویی را نقل کرده است مشخصاً به دو فصل اول آن تحت عنوان «معضل افلاطونی» و «راه حل ارسطویی» رجوع کنید.

د ـ قادری، نصرالله / آناتومی ساختار درام ـ کتاب نیستان ـ تهران ـ ۱۳۸۰.

۹ـ کتاب «چشم‌اندازهای اسطوره» میرچاالیاده ترجمه جلال ستاری، کتاب بسیار مفیدی برای بررسی مسئله برخورد با اسطوره‌ها در دنیای امروز است.

۱۰ـ دخالت جمعی همسرایان کوموس نامیده می‌شود.

۱۱ـ هیرونیم از اهمیت بیشتری از کوموس برخوردار است.

۱۲ـ ارنبرگ / EHRENBERG درادی‌شناس بزرگ انگلیس است.

۱۳ـ داستان‌ها از نظر تماشاگر شناخته شده بود و این کار را برای درام‌نویسی بسیار مشکل می‌کرد.