Analyzing the Dramatic Capacities of Nima Yushij's Poems Based on Aristotle's Views (Case Study: The House of Serivili)

Maysam Zandi[1], **Hassan Bolkhari Ghahi** [2], **Hamidreza Shairi**[3]

Receive Date: 29 January 2024, Accept Date: 20 February 2024
Doi: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

Abstract
Adapting literary works for performance, categorized within the scope of intertextual studies, has attracted the attention of many artists in the field of performing arts in recent decades. The main objective of this research is to understand the capabilities of Nima's poetic discourse and to transfer it to the discourse of drama. This research is significant and necessary because it creates a new relationship between the discourse of contemporary poetry and the art of drama, and it is considered a valuable resource for theater artists in Iran. This research has studied Nima Yushij's poem "The House of Sirivili" as a suitable candidate for adaptation to determine the extent to which this work can possess performability. The dramatic aspects of this work have been studied by relying on Aristotle's theories on drama. In "Poetics", Aristotle enumerates six elements in the creation of a tragedy, which are plot, speech, thought, character, spectacle, and song. This qualitative research is descriptive and analytical in terms of nature and method. The data collection is also based on library and electronic data. The findings indicate that this work has a plot, dialogue, thought, character, and scenery. Although, due to the fact that this work is not a play, it has been difficult to recognize some dramatic features in it, but what can be understood is that "The House of Sirivili" has the ability to be performed, leading to a lasting and valuable work.

Keywords: Nima Yushij, The House of Sirivili, Poetry, Drama, Aristotle

1. Ph.D. Candidate in Art Research, Kish International Campus of Tehran University, Tehran, Iran. Email: mysam.zandi@ut.ac.ir
2. Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
3. Professor, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: shairi@modares.ac.ir

واکاوی ظرفیت‌های نمایشی منظومه‌های نیما یوشیج با تکیه بر آرای ارسطو (مورد مطالعاتی؛ منظومهٔ خانهٔ سریویلی)[1]

میثم زندی[2]، حسن بلخاری قهی[3]، حمیدرضا شعیری[4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱
صفحهٔ ۲۹ تا ۴۵
Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

چکیده

با تثبیت شعر نیمایی، قلمروی زبان و بیان هنر نمایش و به‌خصوص درام، تجدید حیات یافت. اقتباس از آثار ادبی جهت اجرا که در گسترهٔ مطالعات بینافرهنگی دسته‌بندی شده است، در دهه‌های اخیر توجه عدهٔ زیادی از هنرمندان عرصهٔ هنرهای نمایشی را به خود جلب کرده است. هدف اصلی این پژوهش، شناخت قابلیت‌های گفتمان شعر نیما و انتقال آن به گفتمان درام می‌باشد. این پژوهش از آن نظر حائز اهمیت و ضرورت است که رابطه‌ای جدید بین گفتمان شعر معاصر و هنر درام به وجود می‌آورد و برای هنرمندان تئاتر در ایران، ظرفیت ارزشمندی محسوب می‌شود. این پژوهش، منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* از نیما یوشیج را به عنوان اثری واجد شرایط اقتباسی، مورد مطالعه قرار داده است تا دریابد که این اثر تا چه اندازه می‌تواند قابلیت اجرایی شدن را در خود داشته باشد. وجوه دراماتیک این اثر با تکیه بر نظریات ارسطو در باب درام، مورد مطالعه قرار گرفته است. ارسطو در *فن شعر* یا *پوئتیک*، شش عنصر را در خلق تراژدی برمی‌شمارد که عبارت‌اند از افسانهٔ مضمون (Plot)، گفتار، اندیشه، سیرت، منظرهٔ نمایش و آواز. این پژوهش، کیفی و به‌لحاظ ماهیت و روش، توصیفی و تحلیلی است؛ ضمن اینکه گردآوری داده‌ها، مبتنی بر فیش‌برداری کتابخانه‌ای و الکترونیکی است. یافته‌ها و نتایج حاصل از مطالعه و تحلیل منظومه مذکور، حاکی از آن است که این اثر دارای طرح داستانی، دیالوگ، اندیشه، کاراکتر و منظرهٔ نمایش می‌باشد. گرچه به این واسطه که این اثر یک نمایشنامه نیست، تشخیص برخی ویژگی‌های دراماتیک در آن با دشواری روبه‌رو بوده است ولیکن این منظومه، قابلیت اجرایی شدن و انتقال به گفتمان درام را در خود دارد و می‌توان با اقتباس از این منظومه، اثری ماندگار و درخور اجرای نمایشی، خلق کرد..

واژگان کلیدی: نیما یوشیج، خانه سریویلی، شعر، درام، ارسطو

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ دکتری تخصصی آقای میثم زندی، با عنوان «تحلیل تراگفتمانی قابلیت‌های هنری شعر نیما یوشیج با رویکرد نشانه‌معناشناختی: از درام تا نقاشی و معماری» در رشتهٔ پژوهش هنر است که در دانشکدهٔ پردیس بین‌المللی کیشِ دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر حسن بلخاری قهی و دکتر حمیدرضا شعیری در تاریخ ۳۰ خرداد سال ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. دکتری تخصصی رشتهٔ پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: Email: mysam.zandi@ut.ac.ir
۳. استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۴. استاد دانشکدهٔ علوم‌انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: Email: shairi@modares.ac.ir

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

درآمد

از آنجایی‌که درام به‌عنوان محصولی غربی در ایران شناخته می‌شود و از آنجایی‌که ادبیات ایران در مقولهٔ شعر، تنها در دو گونهٔ آن دارای زمینه و سابقه است و این دوگونه شامل شعر غنایی و شعر حماسی است و جای خالی شعر نمایشی از دورهٔ کلاسیک در آن حس می‌شود می‌توان این‌گونه بیان نمود که فقدان شعر نمایشی در ایران دلیلی بر حذف قطعی آن نبوده و نیست. شاعران ایرانی خلأ داستان را با ارائهٔ منظومه‌هایی سترگ پر نمودند. به‌طور مثال ادبیات داستانی کلاسیک ایران را می‌توان در منظومه‌های نظامی جست. از سویی ادبیات ایران در شعر حماسی کارنامهٔ درخشانی دارد. فردوسی در این زمینه زبانزد جهانیان است. در شعر غنایی نیز حافظ، سعدی و شاعران بزرگ دیگری حضور پررنگ و قدرتمندی دارند؛ اما در شعر نمایشی که در غرب تعاریفی جداگانه از دو گونهٔ دیگر شعر دارد در ادبیات فارسی به شکل مستقیم کاربرد نداشته و آثاری از آن دست وجود ندارد. بااین‌حال چنانچه ذکر شد خلأ فقدان شعر نمایشی با رویکردهای داستانی در منظومه‌های شعر فارسی تبلور یافته است. یکی از این منظومه‌های شعر معاصر ایران، منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* سرودهٔ نیما یوشیج است. با مطالعهٔ *خانهٔ سریویلی*، نگارنده متوجه قابلیت‌های نمایشی این اثر شد و برای رسیدن به عنوان و پرداخت موضوع، مطالعات گسترده‌ای آغاز گردید که همگی حاکی از این نکته بود که منظومهٔ *سریویلی* قابلیت انطباق با آرای ارسطو در *فن شعر* را دارد. این منظومه از عناصر چندگانهٔ درام از منظر ارسطو حاوی چند مورد اصلی آن می‌باشد. منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* هم حاوی داستان، هم حاوی گفت‌وگو، هم شامل سیرت و هم شامل ایده است. وجود چنین عناصری در یک منظومه این انگاره را به وجود می‌آورند که قابلیت‌های نمایشی یک منظومه را بتوان از آن استخراج نمود. *خانهٔ سریویلی* با اتکا بر چهار عنصر اصلی آرای ارسطو، چنین قابلیت‌هایی را برای دراماتیک شدن نمایان می‌سازد. آثار نمایشی منبعث از آرای ارسطو را می‌توان آثاری خوش‌ساخت قلمداد نمود. بدین معنی که اثر نمایشی دارای آغاز و میانه و پایان مشخص می‌باشد. دلیل انتخاب آرای ارسطو به عنوان چهارچوب این پژوهش، همین رویکرد ساختاری می‌باشد. به‌عبارتی مسئله این است که منظومهٔ نیما برحسب نمونه از چه عناصری که ارسطو در باب شعر نمایشی بیان نموده است، بهره برده است؟ به‌طور مثال مواردی همچون درون‌مایه یا مضمون، موضوع، اوج و فرود داستانی، فاجعه، تعلیق و موارد دیگر در منظومهٔ نمونه‌ای نیما وجود دارد. به‌روشنی می‌توان مسئلهٔ این پژوهش را تطبیق نظریهٔ دراماتیک ارسطو بر منظومه‌های نیما دانست. چهارچوب نظری پژوهش، منتج از آرا و نظرات ارسطو در باب درام می‌باشد. وی در رساله *فن شعر* به تشریح نظرات خود در باب درام پرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش

. صادقی شهپر (۱۳۸۲) در مقالهٔ «نیما و دنیای آرمانی سمبولیست‌ها» که کاوشی در منظومه «مانلی» نیما است به بررسی چگونگی نگرش شاعر در این منظومه نسبت به جهان واقعیت و اعتقاد به جهان آرمانی و فراواقعی پرداخته است. در این نوشتار به علت اصلی پیدایش این اعتقاد و تأثر نیما از آن اشاره شده است. همچنین به شباهت میان برخی قسمت‌های منظومه مانلی با شعرهای «دعوت به سفر» از بودلر، «پنجره‌ها» از مالارمه و «فصلی در دوزخ» از رمبو نیز اشاره کوتاهی شده است.

. سلطانی طارمی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «از نگاه

منتقد: ققنوس و مرغ آمین»، بیان داشته است که این دو شعر خاص نیما، در راه و رسم جدیدش، برنامه و کار شاعر را نشان می‌دهد و مرغ آمین به عنوان آخرین شعر بلند نیما میزان تکامل او را در راه و رسم خاصش می‌نمایاند و نشان می‌دهد که شاعر فاصله‌ای طولانی را با حرکاتی موزون و منظم طی کرده است؛ او کار و اندیشه‌اش را کامل‌تر کرده است، بی‌آن‌که از آن منحرف شده باشد.

.امینی(۱۳۸۴) در مقالهٔ تحت عنوان: «تأملی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی»، با بررسی نمونه‌های از قطعات نثر و نظم که در مقاله، مورد دقت قرار گرفتند، به‌خوبی نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر نمایشی همچون طرح، حرکت، وانمود، بازآفرینی موقعیت، مونولوگ، دیالوگ، را در انواع قالب‌های ادبیات فارسی می‌توان مشاهده کرد و مطمئناً یکی از رموز زیبایی فناناپذیر آن وجود همین عناصر است. از طرف دیگر، نشان داده شد که حضور این عناصر نه از سر اتفاق و نه صرفاً به خواست پدیدآورندگان آثار ادبی است؛ بلکه این عناصر، به دلیل تعلق ذاتی خود به زبان و ادبیات است که در آثار ادبی ظاهر می‌شوند و چون در فرهنگ ما ادبیات نمایشی مستقل وجود نداشته، شعر و نثر غیرنمایشی نقش آن را به عهده گرفته و جایگزین آن شده است.

.علی آبادی (۱۳۸۴) در مقالهٔ «نگرشی بر ظرفیت‌های نمایشی شعر فارسی: هنر خوار شد جادویی ارجمند، نهان راستی آشکارا گزند»، بیان داشته که شعر هزارساله و هزار زبان ادب فارسی فاقد جنبه‌های کلاسیک دراماتورژی است. در این سخن این‌گونه تدقیق و تعمق شود که ما تئاتر یا Dram یا Play و یا Theatre به اسنهٔ فرنگی‌اش را در ادب فارسی نداریم اما مگر درام تنها مِلک طِلق بزرگان آتن و امپدوکلس و هراکلیتوس است؟ و اساساً آیا مگر نمایش به معنای فراملیتی‌اش فقط در *بوطیقای* ارسطو است که شکل می‌گیرد؟ ارسطو اصول و امهات و اسطقس شناخت نامه شعر دراماتیکش را بر اساس «تضاد» (Conflict) و تقارن نهاده است و شعر منظوم نمایشی البته در سنّت و سیرهٔ ما، مکانت و رتبت و مرتبتی استوار و یگانه نداشته است.

.کتاب *بوطیقای شعر نو* منتشر شده در سال ۱۳۸۲، نوشتهٔ شاپور جورکش نیز در بخشی به اشعار دراماتیک نیما نیز نظری داشته است که شعر *خانهٔ سریویلی* از اشعار بررسی‌شدهٔ او هستند، اما با توجه به اینکه تمرکز این کتاب بیشتر بر تئوری شعر نیما می‌باشد مجال مغتنمی برای پرداختن درخور او وجود نداشته است و تکیه بر آرای فرد خاصی ندارد.

روش پژوهش

این تحقیق به‌لحاظ هدف، بنیادی و کاربردی و به‌لحاظ روش، توصیفی تحلیلی، و روش گردآوری اطلاعات، مراجعه به اسناد و مدارک موجود در کتابخانه‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات و سایت‌های اینترنتی است. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری از منابع یافت شده و منظم و طبقه‌بندی کردن آنها، بوده است.

سوالات پژوهش

به دلیل عدم توجه به ادبیات نمایشی در تاریخ ادبیات ایران، شعرا و ادبا با تکیه بر ادبیات منظوم، این خلأ را به نوعی پر نمودند. نیما یوشیج نیز در مقدمهٔ منظومه‌های خود به نمایشی بودن این منظومه‌ها اشاره نموده است؛ اما در این پژوهش، این پرسش‌ها مطرح می‌شوند:

۱. چگونه می‌توان از گفتمان شعر نیما یوشیج، به خلق گفتمان هنری در حوزهٔ درام دست یافت؟

۲. چطور می‌توان منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* نیما

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

یوشیج را با حفظ محتوا به درام تبدیل کرد؟
۳. با توجه به الگوی ساختاری درام از منظر ارسطو، عناصر محوری در منظومهٔ *خانهٔ سربویلی* کدامند؟

اهداف پژوهش

هدف اصلی این پژوهش، شناخت قابلیت‌های گفتمان شعر نیما و انتقال آن به گفتمان درام می‌باشد. علاقه‌مندان به خلق آثار نمایشی نو، با اتکا بر این پژوهش می‌توانند قابلیت‌های نمایشی منظومه‌های نیما یوشیج، به‌خصوص منظومهٔ *خانهٔ سربویلی* را بشناسند. یقیناً اشراف بر ریزه‌کاری‌های ساختاری این منظومه‌ها و آگاهی از عناصر دراماتیک در آنها و همچنین اشراف بر جزییات اجزای داستانی می‌تواند مؤلفین آثار نمایشی را در جهت نیل به اقتباسی اصولی از آثار نیما رهنمون سازد. در راستای این مطالعه بیناگفتمانی، این پژوهش اهداف دیگری را به شرح ذیل در قلمروی خود دنبال می‌کند؛

- نوسازی گفتمان نمایش ایرانی مبتنی بر شعر و ادب مدرن ایران
- شناسایی مفاهیم شعر و عناصر نمایشی مبتنی بر آرای ارسطو

بحث و بررسی

در ۱۳۰۱ نیما با انتشار *افسانه* در چند شماره پیاپی مجلهٔ قرن بیستم درواقع مانیفست خود را همراه با آن در مقدمهٔ این شعر نوشته است. در این مقدمه بر طبیعی و آزاد بودن طرز مکالمهٔ آن تأکید کرده است که گرچه آن را موجب طولانی ساختن مطلب می‌داند اما همین آزادی زبان را انتخاب رویه‌ای مناسب‌تر برای مکالمه می‌داند که مولانا و محتشم نیز به آن نزدیک شده بودند. او ساختمان افسانه را نمایش نام گذاشته و می‌نویسد این ساختمان مناسب‌ترین ساختمانی است که می‌توان با آن نمایش ساخت. معتقد است با این ساختمان شعر می‌توان آزادی و رهایی داشت و در آن هر چیزی را جای داد ازجمله رمان، وصف، تعزیه و... در این ساختمان اشخاص آزادند از روی اراده و طبیعت هرچقدر می‌خواهند صحبت کنند. نه از محدودیت و قیدوبندهای قالب‌های شعری کلاسیک خبری دران است و نه لزوماً حضور راوی به عنوان سوم شخص جهت هدایت مکالمه. او هیچ حسنی را برای شعر و شاعر بالاتر از این نمی‌داند که شاعر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به‌طور ساده جلوه بدهد. شمس لنگرودی انقلاب نیما را به دودسته تقسیم می‌کند:

۱. انقلاب در محتوا؛ محتوا از دو جوهره تشکیل می‌شود:

الف. موضوعات ازلی-ابدی: موضوعاتی مانند عشق، مرگ، پیری، بدی، خوبی و... و متفرعاتی که حول همین موضوعات می‌چرخند مثل شادی، تلاش، مقاومت و... این اصول و فروع در دستگاه‌های متفاوت فکری مفاهیم گوناگونی دارند و لزوماً یکسان نیستند.

ب. موضوعات تاریخی: تأثیر زمانه در اثر

نیما و تقی رفعت جزو شاعرانی بودند که آگاهانه با درک درست محتوای روزگار خود می‌خواهند شاعر عصر خود باشند. در نظر آنها «محتوا عبارت است از جمع کیفی موضوعات ازلی-ابدی و تاریخی چندان‌که مضمون مقولات کلی نیز در مناسبات جدید رنگ زمانه به خود می‌گیرند.» (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱۱۸)

۲. انقلاب نیما در شکل: دکتر شمیسا در کتاب *سبک‌شناسی شعر* تئوری شعر نیما را به شکل مقایسه‌ای بین شعر نو و شعر سنتی بررسی کرده است که در «جدول ۱» آمده است.

جدول ۱. مقایسه بین شعر نو و شعر سنتی از نظر دکتر شمیسا (تدوین: نگارندگان).

	شعر سنتی	شعر نو
مختصات زبانی	لغات و ترکیبات ادبی کهن	لغات و ترکیبات زبان فارسی امروز
	قائل بودن به واژگان خاص شعری	آزادی استفاده از همهٔ واژه‌ها
مختصات فکری	معشوق آسمانی	معشوق زمینی
	معشوق مذکر	معشوق مؤنث
	مخاطب دربار یا فضلا هستند	مخاطب مردم معمولی هستند
	عرفانی	دنیوی
	طرح موضوعات محدود و مشخص	تنوع موضوعات
	عدم ذکر مسائل خصوصی زندگی	اشاره به مسائل خصوصی زندگی
	عدم توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی	توجه شدید به مسائل اجتماعی و سیاسی
	فاضلانه	صمیمانه
	مفاخره	ندارد
	هجو و مدح	ندارد
	ضعف و تشتت در محور عمودی	استواری و پیوستگی در محور عمودی
مختصات ادبی	واحد شعر بیت است	واحد شعر بند است
	توجه آگاهانه به صنایع ادبی یا صنعتگری	وجود صنایع ادبی به صورت طبیعی
	قوالب سنتی چون قصیده و غزل	قالب نیمایی یا سپید
	مصراع‌ها مساوی	مصراع‌ها نامساوی
	تعقید (پیچیدگی به سبب کلمات و کنایات دور از ذهن)	ابهام
	تشبیهات و استعارات کلیشه‌ای	تشبیهات و استعارات نو
	استفادهٔ ناخودآگاه از سمبل	استفادهٔ خودآگاه از سمبل (علاوه بر ناخودآگاه)
	موسیقی قدیم و لحن غیرطبیعی که برای مردم آشنا نیست	موسیقی و لحن طبیعی زبان که برای مردم مأنوس است

شعر سریویلی

لازم به ذکر است داستانی که در منظومهٔ *سریویلی* اتفاق می‌افتد اندکی با خلاصه داستانی که در مقدمه این منظومه توسط شاعر نوشته شده است، تفاوت دارد، احتمالاً این خلاصه، طرح اولیهٔ داستان است که در آن تغییراتی ایجاد شده، گرچه کلیت داستان به همان شکل حفظ شده است.

سریویلی در جریان آرام زندگی خود قرار دارد و در منزل زیبا و سرزندهٔ خود، سرگرم سرودن شعر است. در شبی توفانی شیطان از راه می‌رسد و با ناخن‌هایش درب خانه را می‌خراشد و می‌کوبد و از او می‌خواهد در را باز کند. شاعر از سوراخ در او را می‌بیند و در را باز نمی‌کند. شیطان با انواع شگردها تلاش می‌کند سریویلی را راضی کند تا در را باز کند و

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

او را به درون خانه‌اش راه دهد. از نیاکان او و از مهمان‌نوازی مردم کوهستان تعریف می‌کند، اما هرچقدر شیطان تلاش می‌کند سریویلی بیشتر ترغیب می‌شود به اینکه در را باز نکند و حتی پس‌ازآن به این دلیل که شیطان راه خانهٔ او را یاد گرفته است ازآنجا به‌جای دورتری برود. شیطان از اشعار او تعریف می‌کند و سریویلی به این اشاره می‌کند که برای حفظ اشعارش قالب آنها را تغییر داده است و از اینکه شیطان آنها را شنیده است و تحسین می‌کند بیمناک و دلگیر می‌شود. سریویلی اشاره می‌کند به اینکه با شاعران مورد علاقهٔ او فرق دارد و زبان و روایت متفاوتی دارد و از شیطان می‌خواهد به خانهٔ شاعرانی برود که به خاطر پول و مقام، باب سلیقهٔ شیطان شعر می‌سرایند. لحن شیطان در هر بند عاجزانه‌تر می‌شود تا سریویلی را راضی به گشودن در کند و او را بفریبد؛ اما سریویلی فریب نمی‌خورد و شیطان با شدیدتر کردن توفان، سعی در جلب ترحم او دارد؛ اما سریویلی می‌گوید امید پیروزی نداشته باش! شیطان، بدبینی او را نتیجهٔ تنهایی او می‌داند و به فقر او هم اشاره می‌کند اما شاعر تنهایی خود را از دلایل هوشیاری و نیرومندی خود می‌داند و اتفاقاً معتقد است باید ریاضت بکشد تا به بینش درستی برسد، چراکه دچار جنونی است که باید روشنایی آسمانی را به روی زمین بیاورد. شیطان ابراز می‌کند که چون سریویلی از او بیزار است پس او خود را تغییر می‌دهد، اما سریویلی می‌گوید با رنج‌هایی که به خلقی رسانده است چه می‌کند؟ شیطان حاضر می‌شود عیب‌هایش را پنهان کند و چون شب است کسی نمی‌فهمد که او به خانهٔ سریویلی آمده است؛ اما سریویلی ناله می‌کند و می‌گوید حرف مردم اهمیتی ندارد و ملاک اعمال او نیست. شیطان که دید این‌گونه راه به‌جایی نمی‌برد خودش وارد خانه شد و ناخن‌هایش را برید و مانند خنجر در جلوی در خانه کاشت و پشت در را نیز با کلوخ و سنگ مسدود کرد تا کسی وارد نشود. او از موهای تنش بستری برای خود در دهلیز خانه ساخت. تاریکی بر خانه حاکم شد و فضا به‌شدت هولناک شد. سریویلی در آتشدان، آتش مهیا کرد و در نور آتش، شیطان را می‌پایید و در حسرت خاطرات خوبش به این فکر می‌کرد به این دلیل که همرنگ جماعت نیست چقدر رنج می‌کشد. او تصمیم می‌گیرد از مردم بگریزد و دور شود. به گفتهٔ راوی، عقلش را از دست می‌دهد و می‌گوید: شیطان شبی به خانهٔ من آمد و در خانه‌ام خوابید و صبح رفت اما ناخن‌ها و موهای او تبدیل به مار شدند و همه‌جا را فراگرفتند. شعر با این جمله تمام می‌شود: بین من جنگی ست با شیطان...

ساختار درام

نمایش را می‌توان در پنج ساختار، دسته‌بندی کرد:

۱. ساختار علت و معلول: یا هرم فریتاگ از پنج بخش «مقدمه»، «عمل فزاینده»، «اوج»، «عمل کاهنده» و نتیجه تشکیل شده است. گوستاو فریتاگ، اندیشمند آلمانی قرن نوزدهم در کتاب خود با عنوان فن نمایش (۱۸۶۳) ساختار نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای را هرمی فرض می‌کند که از سه بخش اصلی یعنی عمل اوج‌گیرنده، نقطهٔ اوج و عمل فرودین تشکیل می‌یابد (داد، ۱۳۹۰: ۵۳۷).

۲. ساختار خطی: این ساختار نقطهٔ شروع، وسط و پایان روشنی دارد. این نظام یک شیوهٔ نگرش به واقعیت است.

۳. ساختار مدور: این الگو، الگویی است که به‌طور مداوم در حال تکرار است و نه ستیزی در آن است نه انتظار و دلهره‌ای، نه عمل فزاینده و کاهنده‌ای و نه یک توالی علت و معلولی.

۴. ساختار ایستا: در این الگو تقریباً هیچ‌چیز روی نمی‌دهد و تغییرات ناچیز است اما در پشت این ساخت ایستا می‌توان یک الگوی اصلی تشخیص داد که در زندگی آشناست.
۵. ساختار تک‌پرده‌ای: در این ساختار رویدادهای یک نمایشنامه بر اساس ساختی تک‌پرده‌ای تنظیم می‌شود و یک سلسله‌رویداد که ارتباط علی ندارند به ما عرضه می‌شوند که هر رویداد شاید به‌تنهایی قابل عرضه باشد اما مضمونی مشترک همهٔ آنها را به هم پیوند می‌دهد.

تعریف ارسطو از درام

ارسطو در فصل ششم از *فن شعر*، تراژدی را این گونه تعریف کرده است: «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معین، به همراه کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزاء مختلف و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۳۶)

رأس در تشریح این تعریف نوشته است: پس تراژدی تقلیدی از واقعه‌ای کامل است، کامل به این معنی که دارای آغاز، میانه و پایان باشد؛ آغازی که نسبتاً معقول باشد و متناسب با نیاز طرح، میانه‌ای که طرح را جهت آشنایی تماشاگر گسترده کند و پایانی که رضایت‌بخش باشد و آنچه ضرورت است گفته شود و موجب نشود که مخاطب بپرسد «سپس چه؟». این سه مرحله با نظم که از منظر ارسطو یکی از شاخصه‌های یک اثر زیباست، یکی دانسته شده است.

تراژدی دارای اندازه‌ای معین است. ارسطو زیبایی یک اثر را در تناسب اندازهٔ آن می‌داند. اگر چیزی بیش از اندازه کوچک باشد درک مخاطب از آن مبهم خواهد بود و اگر بیش از اندازه بزرگ باشد کلیت آن از دیده پنهان می‌ماند؛ پس باید دارای طول خاصی باشد تا علاقهٔ مخاطب را برانگیزد. این ویژگی با یکی دیگر از شاخصه‌های زیبایی ارسطو یعنی محدودیت و دارای اندازهٔ معین بودن یکی دانسته شده است. او در مورد اندازه گفته است: «برای آنکه درین باب قاعدهٔ کلی و عمومی به دست داده باشیم گوئیم حد کافی درین مورد آن اندازه از مدت است که در طی آن یافت سلسله از حوادث و وقایعی که برحسب احتمال یا ضرورت در دنبالهٔ یکدیگر ممکن است بیایند، قهرمان داستان را، از شقاوت به سعادت و یا از سعادت به شقاوت بکشاند.» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۴۵). تقلید در تراژدی به وسیلهٔ عمل. و نه روایت. رحم و ترس را برانگیخته و موجب پالایش این عواطف می‌شود. عمل و کرداری که واحد است، «فعل و کردار لازم است فعلی و کرداری واحد و تمام باشد و تألیف اجزاء آن نیز طوری باشد که اگر یک جزء از آن اجزاء آن را جابجا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل به هم بخورد و متزلزل بشود. چون آن امری که ممکن باشد آن را به چیزی بیفزایند و یا نیفزایند و در هیچ (یک از دو) حال در آن چیز تغییری آشکار پدید نیاید آن امر، جزئی از یک کل بشمار نتواند آمد.» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۴۷) همچنین کردار نیز توسط ارسطو به دو نوع ساده و مرکب تقسیم شده است. او کردار ساده را کرداری می‌داند که دگرگونی بخت و سرنوشت قهرمان در آن بدون تحول و شناسایی باشد و کردار مرکب را کرداری می‌داند که دگرگونی بخت قهرمان به همراه یک یا هر دوی این موارد باشد.

ارسطو علت نهایی تراژدی را پاکسازی ذکر کرده است. دو دیدگاه در این زمینه موجود

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

است که یکی هدف تراژدی را هدفی اخلاقی یعنی پالایش احساسات و عواطف می‌دانند و دیدگاه دیگر هدف تراژدی را هدفی غیراخلاقی و پالایش بدن از اخلاط بد برگرفته شده می‌دانند. دیدگاه اول دارای حمایت بیشتری است. هدف شعر تراژیک باید پدید آوردن لذت حاصل از رهایی از شفقت و ترس باشد، نه لذتی دیگر. پالایش به معنی رفع کامل احساسات نمی‌باشد، زیرا ارسطو رهایی کامل از هرگونه ترس و شفقت را خوب نمی‌داند و منظور از رفع آنها یعنی رفع هرگونه افراط در آن‌ها. او ترس و شفقت را این‌گونه شرح می‌دهد: «موضوع آن یک که شفقت باشد، کسی است که دچار بدبختی و شقاوتی شده است اما مستحق و مستوجب آن بدبختی نبوده است و موضوع این دیگری (که ترس باشد)، کسی است که به خود ما شباهت دارد و از این جهت ما را از اندیشهٔ گرفتاری به سرنوشتی نظیر آن به ترس می‌اندازد. پس موضوع شفقت، آدمی است که مستوجب و مستحق بدبختی و شقاوتی که دچار آن شده است نیست و موضوع ترس، آدمی است که شبیه و مانند خودمان است» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۵۸) ارسطو تراژدی را به چهار دسته تقسیم می‌کند که عبارتند از تراژدی‌ای مرکب که در آن تحول و تعرف اتفاق می‌افتد، تراژدی‌ای که دردناک باشد، تراژدی‌ای که بیشتر به خلق و سیرت بپردازد، تراژدی‌ای که در دنیای دیگری جریان پیدا می‌کند.

اجزای درام از دید ارسطو

«ارسطو در *فن شعر* توضیح می‌دهد که هر درامی از شش قسمت تشکیل یافته است: داستان، شخصیت، اندیشه، فن بیان، موسیقی، عناصر نمایشی.» (براکت، ۱۰۹:۱۳۸۰) رأس در کتاب خود این عناصر را طبق دسته‌بندی ارسطو به سه دسته تقسیم کرده است:

- الف. عناصر موجود در موضوع ارائه شده
  - طرح داستان
  - شخصیت
- ب. عناصر موجود در ابزارهای نمایش
  - اندیشه
  - طرز بیان
  - آهنگ
- ج. عناصر موجود در شیوهٔ نمایش
  - منظره (همراه با درست کردن چهرهٔ بازیگران)

وحدت‌های سه‌گانه

یکی از مهم‌ترین نظریه‌هایی که از تئوری‌های ارسطو نشأت گرفته نظریهٔ وحدت‌های سه‌گانه است. پس از رنسانس برخی از نمایشنامه‌نویسان و نظریه‌پردازان تئاتر، نظریهٔ سه وحدت را ملهم از نظریات ارسطو می‌دانستند؛ اما امروزه این مسئله رد شده است. وحدت‌های سه‌گانه یعنی «وحدت عمل»، «وحدت زمان» و «وحدت مکان» می‌باشد. ارسطو در *فن شعر* اشاره‌ای به وحدت‌های سه‌گانه نکرده است. تنها در فصل پنجم به زمان تراژدی اشاره دارد که نوشته است: «برای حماسه زمان محدود نیست لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند و یا در همان حدود باشد. هرچند که در اصل تراژدی نیز ازلحاظ زمان مانند حماسه بود» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۶۵). ارسطو درواقع در حال شرح واقعیتی تاریخی دربارهٔ نحوهٔ اجرای نمایش یونانی است و وحدت زمان را نیز از وجوه اختلاف تراژدی و حماسه بیان کرده است، نه با عنوان تأکید بر رعایت اصل زمان. «او ذکر کرده است که تراژدی سعی دارد تا آنجا که ممکن است به مدت یک گردش آفتاب یا نزدیک به آن باشد.»

(راس، ۱۳۷۷: ۴۲۰) در باب وحدت مکان نیز به همین شکل اتفاق می‌افتد. ارسطو دراین‌باره می‌گوید: «تراژدی نمی‌تواند اعمالی را بازنمایاند که در مکان‌های مختلف هم‌زمان رخ داده‌اند» (راس، ۱۳۷۷: ۴۲۰). آنچه ارسطو بر آن تأکید دارد وحدت عمل یا وحدت موضوع است. او بر این عقیده است که چون طرح تقلیدی از فعل و کردار است و «آن فعل و کردار لازم است فعل و کرداری واحد و تمام باشد و تألیف اجزای آن طوری باشد که اگر یک جزء از آن اجزاء را جابجا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل به هم بخورد و متزلزل شود. چون آن امری که ممکن باشد آن را به چیزی بیفزایند و یا نیفزایند و در هیچ‌یک از دو حال در آن تغییری آشکار پدید نیاید، آن امر جزئی از یک کل به شمار نتواند آمد» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۴۷). می‌دانیم یکی از معیارهای زیبایی از نظر ارسطو تناسب اندام‌وار است، در این مقوله نیز می‌توان نگاه زیبایی شناسانهٔ او را دید. اثر هنری باید طوری باشد که نتوان بخشی از آن را حذف یا جابجا کرد. همچنین هر بخشی باید مرتبط با بخش‌های دیگر و در رابطهٔ علت و معلولی با بخشی دیگر باشد.

ویژگی‌های نمایشی شعر خانهٔ سریویلی

افسانه مضمون در خانهٔ سریویلی

اگرچه مهم‌ترین عنصر در عناصر شش‌گانه‌ای که ارسطو برای درام در نظر می‌گیرد افسانهٔ مضمون، سیرت، اندیشه، گفتار، منظر نمایش و موسیقی است، اما ارسطو در بوطیقا آنچه را که امروزه داستان نامیده می‌شود به‌روشنی بیان نکرده است. او از اصطلاح «میتوس» استفاده کرده است و به تعبیر بسیاری از نظریه‌پردازان، مراد از این اصطلاح، الگوهای داستانی است، نه طرح. امروزه اغلب نظریه‌پردازان، بین طرح و داستان نیز تفاوت قائل می‌شوند. این مسئله توسط ارسطو به روشنی تفکیک نشده است اما آنچه او از الگوهای داستانی یاد می‌کند در منظومهٔ سریویلی به‌روشنی قابل برداشت می‌باشد. علاوه‌بر مفهوم علیت که در آرای ارسطو برای داستان، طرح و یا افسانهٔ مضمون بیان شده است، وقایع با اتکا بر اصل احتمال و ضرورت نیز به وقوع می‌پیوندند. به عبارتی به زعم ارسطو هم علیت در ترکیب و شکل‌گیری رویدادها مؤثر است و هم اصل ضرورت و احتمال. چنانچه که پیش‌تر نیز گفته شد به اعتقاد او وقایع در تراژدی باید چنان تنظیم شود که ضروری به نظر بیایند. این مسئله نیز در منظومهٔ سریویلی قابل مشاهده است. می‌توان علاوه‌بر اصل علیت، اصل احتمال و ضرورت را نیز در آن دید. به عنوان مثال همین‌که سریویلی با شیطان ملاقات می‌کند خارج از مقولهٔ اصل علیت و مشمول احتمال و ضرورت است. به صورتی که شکلی تقدیر گونه دارد. اصطلاحی که ارسطویی است و در بوطیقای او و همچنین در فلسفهٔ درام در یونان باستان بسیار استفاده شده است. در این منظومه حضور شیطان به مثابه یک امر تقدیرگونه به نظر می‌رسد؛ به عبارت دیگر حضور شیطان گرچه می‌تواند به علت خطایی باشد که سریویلی در گذشته مرتکب شده، اما در طرح داستانی منظومه، حضور شیطان بیشتر یک عامل بیرونی است که ماهیت تقدیر گونه دارد.

داستان *خانهٔ سریویلی* همان‌طور که در مقدمهٔ این شعر توسط خود نیما نوشته شده است با آنچه در خود شعر آمده، لزوماً با همان شرح و جزییات نمی‌باشد، اما کلیت کار حفظ شده و تغییری در آن داده نشده است. سریویلی که در آغاز شاد و آرام است طی حادثه‌ای که در یک شب طوفانی برای او می‌افتد زندگی‌اش تغییر می‌کند، در پایان اندوهگین است و هرگز شاد نخواهد شد. کاراکتر محوری یا پروتاگونیست در این داستان، سریویلی است که مورد تجاوز شیطان به حریم خانه‌اش قرار گرفته است و آنچه در توان اوست این است که او را بپاید و از او دوری کند. طبق طبقه‌بندی ارسطو از طرح به

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

سه بخش آغاز، میانه و پایان، سه بخش این داستان جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد؛

ـ آغاز: سریویلی شاعر در روستایی کوهستانی در شمال، در خانه‌ای سرزنده و زیبا و شاداب در پیوند با طبیعت کوهستان و سرسبزی آن زندگی می‌کند. فضای داستان آرام و دلنشین است و ما را به یاد باغ‌های بهشتی می‌اندازد، سریویلی شاعر به دور از دغدغه در اتاقش می‌نشیند و شعر می‌سراید. ناگهان در یک شب که هوا طوفانی شده بود و باران می‌بارید، رودخانه طغیان کرده بود و در مسیر خود همه چیز را می‌روبید و می‌رفت، شیطان به در خانهٔ سریویلی می‌آید و ناخن به در خانهٔ او می‌کشد و در خانهٔ او را می‌زند و با ناله می‌خواهد تا سریویلی در را به روی او باز کند.

ـ میانه: شیطان پشت در خانه به هر شیوه‌ای متوسل می‌شود تا سریویلی را مجاب کند که در را به روی او باز کند. او با سخنوری قصد اغوا کردن سریویلی را دارد اما سریویلی سرسخت و زیرک است و تن به خواستهٔ او نمی‌دهد و در را باز نمی‌کند. در نتیجه شیطان خودش وارد خانه می‌شود و در دالان خانهٔ او پس از مسدود کردن در خانه و جلوگیری از ورود یا خروج کسی، برای خود بستری از موهای بدنش فراهم می‌کند و همان جا می‌خوابد و تمام شب را همان‌جا می‌ماند. درحالی‌که سریویلی بیدار است و آتش را روشن نگاه داشته و او را می‌پاید.

ـ پایان: صبح روز بعد شیطان از خانهٔ سریویلی می‌رود و آنچه از او در آن خانه مانده است، یعنی موهای بدن او که بسترش بودند و ناخن‌های او که سد پشت در بودند، همه تبدیل به مار می‌شوند و همه‌جا را فرامی‌گیرند. سریویلی پس از این عقل خود را از دست می‌دهد و دایم از ماجرایی که برای او اتفاق افتاده بیهوده حرف می‌زند و همچنان خود را با شیطان در جنگ می‌داند.

هماهنگی در خانهٔ سریویلی

سریویلی و شیطان دارای تقابل دوگانه‌ای هستند که در کنار هم قرار گرفتن آنها ایجاد هماهنگی کرده است. آنها با ترکیب اجتماع ضدین موجب هرچه قوی‌تر شدن کشمکش در داستان می‌شوند. در این هماهنگی است که ما در خلال کشمکش آنها شاهد بروز ویژگی‌های شخصیتی کاراکترها هستیم. در خلال همین هماهنگی است که تعلیق به وجود می‌آید. ایجاد هماهنگی در بین سریویلی و شیطان، آشفتگی و بحرانی را پدید می‌آورد که برای غلبه کردن بر این بحران و از بین بردن آن، آنها به فعالیت برمی‌خیزند و دست به مبارزه می‌زنند.

آشفتگی در خانهٔ سریویلی

ابتدای داستان همه‌چیز آرام است و خوب؛ اما ناگهان شاهد طوفان و پس‌ازآن ورود شیطان هستیم. مسیر عادی داستان عوض می‌شود و آشفتگی ایجاد می‌شود. این آشفتگی همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد ابتدای قسمت «میانه» را رقم می‌زند.

کشمکش در خانهٔ سریویلی

پس از ایجاد آشفتگی مخاطب شاهد کشمکش میان سریویلی و شیطان می‌باشد که این کشمکش تا لحظهٔ ورود شیطان ادامه دارد. همچنین در پایان وقتی سریویلی آخرین جمله را می‌گوید: «بین من جنگی ست با شیطان... »(یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۴). به این معنی است که این کشمکش پایان نیافته و ادامه خواهد داشت؛ شاید تا ابد. این دو در مقابل هم قرار گرفته‌اند و مخاطب شاهدی کشمکشی مستقیم هست که میان دو قطب این داستان اتفاق می‌افتد. سریویلی که شاعری سرسخت و روستایی و مهربان است و شیطان که سخنور و حیله‌گر و فریبکار است. سریویلی قطعاً خود نیماست و شاعرانی

مانند او؛ اما شیطان کیست؟ کشمکشی که در اینجا اتفاق می‌افتد از چه نوع کشمکشی است؟ می‌توان آن را کشمکش سریویلی با وسوسه‌های درونی خودش دانست؟ وسوسه‌هایی که او را به سمت زر و مقام و شهرت سوق می‌دهند. یا می‌توان کشمکش سریویلی را با تقدیر خود دانست؟ تقدیری که برای او پیش‌بینی شده است و به او این آگاهی را داده است که هیچ‌گاه روی شادی را نخواهد دید و او در تلاش است که آن را به خانهٔ خود و به زندگی خود راه ندهد. کشمکش او می‌تواند با صاحبان قدرت و حاکمان باشد. صاحبان قدرتی که عامل ایجاد جنگ‌ها و فتنه‌ها هستند، حاکمانی که از شاعران در راستای اهداف خود سود برده‌اند و جنگ‌ها به راه انداخته و کشتارها کرده‌اند.

پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی) در خانهٔ سریویلی

اتفاق دیگری که با ورود شیطان رقم می‌خورد ایجاد گره در داستان است. گرهٔ نفوذ او به زندگی سریویلی و رخنهٔ او در خانهٔ سریویلی. او خود را مهمانی خسته از راه دور معرفی می‌کند که در شب طوفانی به خانهٔ سریویلی پناه آورده است. نقطه‌ای که در آن گره مشخص می‌شود همان لحظهٔ آغاز پروتاگونیست و آنتاگونیست است. این گره ادامه پیدا می‌کند تا جایی که شیطان به خواستهٔ خود می‌رسد و به خانه وارد می‌شود، پس‌ازآن سریویلی عقل خود را از دست می‌دهد. دیوانه شدن سریویلی را باید به تعبیر ارسطو تغییر بخت قهرمان دانست؛ او از نیکبختی به بدبختی رسیده. همان بدبختی که در تقدیر او آمده بود و همان اندوه که همیشه برای او خواهد ماند. مابقی داستان که بسیار کوتاه است درواقع گره‌گشایی است. سریویلی مدام بیهوده ماجرای ورود شیطان به خانه‌اش را تعریف می‌کند و جنگ خود را با او دائمی می‌داند. از سوی دیگر می‌توان اتفاقی را که در خارج از صحنه و پیش‌تر روی داده گره‌افکنی دانست، خاموش کردن چراغ جادوگری توسط سریویلی که تقدیرش را با بدبختی پیوند می‌زند. گره‌ای که درنهایت با بدبختی او نیز گشوده می‌شود.

بحران در خانهٔ سریویلی

به دنبال کشمکش مداوم سریویلی و شیطان وقتی‌که این ستیز به اوج خود می‌رسد و سریویلی به شیطان می‌گوید: «... / یا بر آنی که نه چونانی که می‌گویم مرا رفتار باشد؟ / دوست دارم یعنی آن چیزی که از رویش نفور آورده‌ام در دل / همچنین دشمن بدارم آنچه را که دوست دارم؟» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۹۹)، یعنی درواقع دست رد به سینهٔ تقاضای دوستی او می‌زند و او را از گشودن در، کاملاً ناامید می‌کند، شیطان وارد خانهٔ او می‌شود و بحران رقم می‌خورد؛ حضور شیطان در خانهٔ سریویلی و دیوانگی سریویلی.

تعلیق در خانهٔ سریویلی

در سراسر داستان، مخاطب شاهد تعلیق می‌باشد. تعلیقی که در خلال گفت‌وگوی سریویلی و شیطان به وجود می‌آید. کشمکش میان آنها موجب می‌شود ناخودآگاه این نگرانی به وجود می‌آید که در میان کشمکش سریویلی و او عاقبت چه خواهد شد؟ آیا سریویلی در را به روی او باز خواهد کرد؟ آیا شیطان در صورت باز نشدن در به او آسیب خواهند رساند؟ آیا از قدرت‌های جادویی خود استفاده خواهد کرد؟ این حالت درواقع همان تعلیق است؛ انتظاری که مخاطب می‌کشد تا عاقبت را مشاهده کند؛ تعلیقی طبیعی که نتیجهٔ کشمکش سریویلی و شیطان است. انتظاری که با دلهره در فضای وصف شده در این منظومه همراه می‌شود.

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

تحول (دگرگونی یا بازشناخت) در خانهٔ سریویلی

در خانهٔ سریویلی دیده می‌شود که سریویلی از ابتدا تا پایان دچار تحول می‌گردد. سریویلی به روستایش رفته و از شهر دوری می‌کند و گوشه‌ای گزیده و تنها در آرامش، دور از شهر در خانهٔ بانشاط خود زندگی می‌کند. پس از ورود شیطان او تصمیم می‌گیرد از آنجا نیز بگریزد و به بیابان‌های دور برود. او به تقدیری که برایش پیش‌بینی شده بود ایمان آورده است؛ اما درنهایت، او تصمیم می‌گیرد سرنوشت خود را تغییر دهد.

«از همان شب می‌گریزد او ز مردم/ دوست دارد ماند از جمع کسان گم/ تا به دست خود بدارد سرنوشت خود دگرسان‌تر» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۳)

می‌توان همچنین تغییر حال سریویلی را به دیوانگی و بدبختی تحول او دانست. تحول او از سعادتی که در منزل زیبایش داشت و آرامش بهشتی همراه با آن، به شقاوت سر نهادن به بیابان‌های دور و دیوانگی و از دست دادن آن آرامش دانست. ارسطو اشاره می‌کند که تحول در صورتی اتفاق می‌افتد که شخصی دارای صفات متناقضی باشد مانند دلاوری و ظالم بودن و دچار سرنوشتی بد شود و شکست بخورد. با این وصف در این داستان می‌توان گفت سریویلی که یک روستایی پاک‌سرشت و ساده است و دور از شهر زندگی می‌کند بسیار زیرک و آگاه است و از تمام مسائل آن باخبر. کاراکتری که در آغاز فکر می‌کنیم دور از هرگونه پیچیدگی و آگاهی است اما در طی داستان می‌بینیم انسانی بسیار متفاوت است و اتفاقاً آگاه و روشنگر مردم است.

فاجعه

ارسطو معتقد است مغلوب یک تراژدی، دست‌بستهٔ تقدیر است و از نیکبختی به بدبختی تغییر وضعیت می‌دهد. فاجعه در این داستان سقوط سریویلی به درهٔ بدبختی است. سقوطی که علت آن از عمل خود او آغاز شده بود، فانوس جادوگری را خاموش کرد و از همان لحظه در تقدیر او بدبختی رقم خورد، چراکه هرکسی چراغ جادوگری را خاموش کند زندگی‌اش با بدبختی و اندوه همراه خواهد شد. همان‌طور که مادر سریویلی به او گفته بود:

«مادرم یک شب مرا دید / که زخواب آشفته جَستم / دست چون برمن بیازید... (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۷۱-۳۷۲)

فرود در خانهٔ سریویلی

قسمت فرود در داستان سریویلی و شیطان طبیعتاً بخش پایانی آن است. جایی که سریویلی درحال تعریف کردن ماجرایی است که برای او پیش آمده است و بار دیگر مسئلهٔ اصلی داستان را که موجب کشمکش دو طرف بوده است، مطرح می‌کند و مخاطب را به تفکر وا می‌دارد. سریویلی همچنان در جنگ با شیطان است در حالی که شیطان رفته است و آثارش باقی مانده‌اند. سریویلی نیز به سرانجامی که جادوگران پیش‌بینی کرده بودند رسیده است، اما هنوز جنگ بین آنها تمام نشده است؛ چه بسا که تازه شروع شده است! جنگی با متعلقات شیطان که همه‌جا را فراگرفته‌اند و سریویلی خود را مکلف می‌داند به مقابله با آن‌ها.

شخصیت

در این بخش به تحلیل کاراکترهای منظومهٔ *سریویلی* مبادرت می‌شود:

سریویلی

سریویلی یک مرد روستایی کوه‌نشین

است. از مشخصات ظاهری او چیزی که خاص یا غیرعادی باشد در شعر دیده نمی‌شود. اجداد او، جنگجو و دلاور بوده‌اند چراکه در توصیفات اوایل شعر، او در اتاقی دیده می‌شود که بالای سرش کمان و شمشیر بر دیوار آویخته است، علاوه‌بر این در اولین دیالوگ، شیطان نیز در خطاب به او می‌گوید:

«ای سریویلی / ای یگانه شاعر قومی که با ببرند در پیکار / و همه مهمان نوازان بنام‌اند و جوانمردان... »(یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۶۶)

خود سریویلی، شاعر است. او باهوش، نوجو، سرسخت، هشیار، تندفکر، تیزبین و سخن آور است. او گریزان از شهر و پلیدی‌های آن است؛ شیفتهٔ روستا و خانهٔ خود است. او در منزلی که وصف آن ما را به یاد بهشت می‌اندازد زندگی می‌کند، گویی یک موجود بهشتی است! دلبستگی‌های او همان طبیعت و پرندگان آوازخوان آن هستند. او در باورهای خود باثبات است و شیطان به هر ترفندی متوسل می‌شود. نمی‌تواند او را مجاب کند تا شیطان را به خانه‌اش راه دهد. حتی حاضر است بدنام شود اما هم‌نشین با آن موجود پلید نشود. قضاوت مردم برای سریویلی اهمیتی ندارد. درواقع او انسانی است که خود می‌اندیشد و طبق اندیشهٔ خودش زندگی می‌کند. او معتقد است با دیگران بسیار متفاوت است و دیگران ناآگاه‌اند و او ازین جهت که انسان روشن و آگاهی است در رنج است: «در درون شهر کوران دردها دارم ز بینایی» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۷۴) سریویلی مدافع مردم رنج کشیده‌ای است که مورد ظلم واقع شده‌اند و در خفقان هستند. او از خودنمایی و چاپلوسی بیزار است. از اینکه به خاطر مقام و پول کسی را مدح کند نفرت دارد. او دارای عزت نفس و غرور است. صریح و بی‌پرده حرف می‌زند و افکار روشنگرانهٔ خود را در بدگویی از ظالمان برای مردم می‌گوید. سریویلی درونی پر از درد دارد، اما اجازه نمی‌دهد کسی از ظاهرش به این مسئله پی ببرد. بااین‌وجود او انسان پرتلاش و هدفمندی است که می‌خواهد دنیای ویرانی را که در آن هست، از نو بنا گذارد؛ اهمیتی ندارد که زندگی شخصی او همراه با رفاه باشد یا نه، آنچه برای او مهم است و به خاطر آن رنج می‌کشد، مردم هستند. بی‌تفاوت بودن به اتفاق‌های اطراف در سرشت او نیست. سریویلی با تمام این ویژگی‌ها در ثباتی که در طول شعر دارد و همچنان ایستادگی می‌کند، درنهایت به گفتهٔ راوی عقل از سرش می‌پرد. کاراکتر سریویلی، کاراکتری است که دارای رفتاری سنجیده، شخصیتی باثبات، ویژگی‌هایی متناسب با کاراکتر یک شاعر کوه‌نشین پاک‌سرشت می‌باشد. سریویلی، کاراکتر محوری این داستان است و همان قهرمانی که اسیر دست تقدیر می‌شود و بااینکه مغلوب تقدیر می‌شود اما همچنان سرسختانه در تلاش است.

شیطان

شیطان در این داستان موجودی است زشت‌رو با موهای بلندی بر سر که از روی شانه‌هایش نیز می‌گذرند، بدنی پوشیده از موهای بلند چرک، ناخن‌هایی بلند که به خون آغشته‌اند. دهانی خون‌آلود دارد و احتمالاً دارای شاخ است، همان‌طور که خودش می‌گوید:

«سعی خواهم داشت تا خویم دگر باشد / می‌کنم پنهان به موهای درازم شاخم ار باشد» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۹۶)

شیطان شخصیتی اغواگر، زیرک، فریبکار، دو رو، حاضرجواب و چاپلوس دارد و سخنور بسیار قهاری است. بازی‌هایی که او با الفاظ می‌کند و نرمش‌هایی که با وجود سرسختی‌های سریویلی، جهت رام کردن او نشان می‌دهد، استفاده از حرف‌های خود سریویلی جهت مجاب کردن او، مدحی که

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

انجام می‌دهد، پندهایی که به او می‌دهد و وسوسه کردن او با مقام و زر، همه و همه، مخاطب را مطمئن می‌سازند که شیطان، یک سیاستمدار کارآزموده و باتدبیر است! هیچ جای داستان از شیطان خشونت، توهین و یا تهدید نمی‌بینیم؛ رفتار او همراه با صبوری و آرامش است و اگر ترسی در سریویلی ایجاد می‌کند از طریق تشدید کردن اوضاع بد هوای بیرون است. او حتی در نهایت به سریویلی پیشنهاد دوستی می‌دهد و حاضر است بدی‌های خود را به خاطر او بپوشاند.

«حسرتم هر دم فزاید که چرا منفور تو هستم/ مایهٔ اندوه تازه در میان آن همه اندوه‌های دور تو هستم/ سعی خواهم داشت تا خویم دگر باشد (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۹۶-۳۹۷)

گفتار

نیما در مقدمهٔ *افسانه* که درواقع مانیفست اوست شرح داده است که تا چه حد به مکالمهٔ طبیعی و آزاد اعتقاد دارد و چقدر ساختمان نمایش را ترجیح می‌دهد، «زیرا به‌طور اساسی این ساختمان است که ... می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد. ... این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند، چنان که دلت بخواهد. برای اینکه آنها را آزاد می‌گذارد... از روی اراده و طبیعت هر چقدر می‌خواهند صحبت کنند» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۷-۴۸)، در منظومهٔ *خانهٔ سریویلی*، مکالمهٔ آزاد بین سریویلی و شیطان دیده می‌شود. این گفت‌وگو گاه از زبان راوی با عبارات «سریویلی گفت» و «شیطان گفت» و یا با نوعی پیش‌داوری و قضاوتِ راوی نسبت به کاراکتر شروع می‌شود، مانند «گفت آن مطرود» و «حیله پرداز مزور گفت». گاهی نیز گفت‌وگوها با خط تیره مشخص می‌شوند. طبق آنچه ارسطو تعریف کرده است، گفتار باید نقش بیان صفات را داشته باشد. در این منظومه که ابتدا با توصیف محیط زندگی سریویلی آغاز می‌شود مخاطب به صفات سریویلی و شیطان آگاهی ندارد، بلکه در خلال گفت‌وگوها مشخص می‌شود که سریویلی دارای چه ویژگی‌هایی است. به عنوان مثال او مردم‌دوست است:

«در نهاد من جنونی هست / که اگر مردم نیاساید/ من ندانم راه آسودن.» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۹۵)

صفات شیطان نیز در خلال گفت‌وگوها، روشن می‌شود. به عنوان نمونه او سخنوری سیاس است، وقتی می‌بیند سریویلی نه پاسخ او را می‌دهد و نه در را به روی او باز می‌کند، از وضع بد هوای بیرون می‌گوید و با شناختی که از او و سرشت پاک او دارد، ادامه می‌دهد و یا در جایی دیگر هنگامی که سریویلی ابراز انزجار می‌کند از اینکه اشعار او موجب شاد شدن شیطان شده‌اند، او بدون اینکه عکس‌العمل تندی نشان دهد، یا عصبانی شود با زیرکی مدح او را می‌گوید و او را با دیگر شاعران مقایسه می‌کند:

«از چه روی اینسان نفور آوردن؟ / این چنین ز آوازهٔ نام بلند خود بیازردن؟ / ممکن است آیا که در پنهان بماند پارهٔ الماس در پیش نگینی چند از شیشه؟... (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۷۸)

اندیشه

برای بررسی اندیشهٔ این منظومه باید به دیالوگ‌ها مراجعه شود، چراکه اندیشه همان چیزی است که توسط کاراکترها بیان می‌شود، موجب برانگیختن آنها می‌شود و می‌تواند اموری بزرگ را کوچک یا اموری کوچک را بزرگ جلوه دهد یا منجر به تأیید یا رد کردن چیزی شود. اندیشه باید مناسب وضع باشد. اندیشه‌ای که در این منظومه آمده و آنچه جان کلام است و نیما آن را از زبان کاراکترها در دیالوگ‌های مختلف به گوش مخاطب می‌رساند، شرح‌حال خودش و انسان‌های نوجو، آزاده و ظلم‌ستیزی مثل خودش است

که در طول تاریخ همیشه امثال آنها وجود داشته‌اند و در مبارزه با شیاطین و ظالمان بوده‌اند. انسان‌هایی که حتی به قیمت از دست رفتن آرامش و شادی زندگی خود، دست از تلاش و مبارزه برنداشتند و تنها به رسالت خود و مسئولیتی که در قبال جامعهٔ خویش داشته، فکر کردند. کسانی که مانند سریویلی، چون ماهی در میان آسمانی تیره، روشنگر اما تنها هستند.

«من ز بس بد باوری لیکن، چو مه، تنها نشینم./ دود ناشایستگی‌های کسانم دور کرده؛/ شدت دلسوزیم در هر سخن مجبور کرده./ من به تنهایی به نیروی هزاران مرد می‌کوشم (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۹۲-۳۹۳).

منظر نمایش و آواز

از نظر ارسطو غیر فنی‌ترین و دورترین عنصر از صناعت شعر، منظر نمایش است. با این وجود، صحنه‌آرایی در این منظومه به‌وضوح دیده می‌شود. از همان ابتدای شعر، شاعر مخاطب را با توصیفات خود از کوهساران شمال به خانهٔ سریویلی می‌برد. روستایی شمالی، سرسبز در میان کوهستان‌های جنگلی دیده می‌شود، همچنین خانهٔ سریویلی را که حیاطی دلباز و پر از درخت و گل‌های مختلف بوده، به تصویر درمی‌آورد. گل‌هایی که پرندگان بهاری، بذرهای آنها را از جنگل‌ها آورده‌اند. توکاها که مایهٔ دلخوشی او هستند در خانهٔ او در میان عشقه‌ها لانه کرده‌اند. پرنده‌های رنگین بهاری برای او آواز می‌خوانند و سریویلی با محبت به آنها نگاه می‌کند. گویی سریویلی در یک بهشت کوچک، زندگی می‌کند. توصیف صحنه، همان‌طور که از نمای بیرون و روستا شروع‌شده در ادامه به اتاق سریویلی می‌رسد. اتاقی که شمشیر و کمان اجداد سریویلی به دیوار آن آویخته است و در زیر آن محل نشستن و شعر خواندن سریویلی است. از همان‌جا نیز چشم‌انداز او منظرهٔ اطرافِ ده است که هنگام غروب ناظر برگشتن گاوها از چراست. این صحنه، صحنه‌ای روشن است و پرنور که به‌محض ورود شیطان تغییر می‌کند. فضای روستا، تیره و تاریک می‌شود. استفاده از این روشنایی و تاریکی درصحنه، همان‌طور که قابلیت نمایشی کار را می‌افزاید، به تقابل دوگانه‌ای که در کار وجود دارد نیز دامن می‌زند. فضای متلاطم طوفانی و بارانی با صداهای مربوط به این فضا که در برخی دیالوگ‌ها کاملاً به گوش می‌رسند بر صحنه چیره می‌شود.

«کُمب و کُمب آن سنگ‌ها در آب می‌غلتند / تند و تند آن آب‌ها بر سنگ‌های خرد می‌ریزند.» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۸۵)

نتیجه‌گیری

نیما یک شاعر پیشرو و نوگراست. به اعتقاد او شعر نباید در قفس قالب‌های کلاسیک باقی بماند. او در نظریات خود دربارهٔ شعر که در میان نامه‌هایش آمده است، تأکید بر وجود روایت در شعر و همچنین گفت‌وگوی طبیعی و آزاد در شعر دارد. او همچنین بهترین ساختمان برای ارائهٔ شعر را ساختمان نمایش می‌داند. در این ساختمان است که شخصیت‌ها می‌توانند آزادانه مکالمهٔ طبیعی داشته باشند. مکالمهٔ طبیعی به این معنی که شخصیت‌ها، متناسب با آنچه قصد بیان آن را دارند و با توجه به ویژگی‌هایی که خود دارند، مکالمه‌ای متناسب ارائه دهند که در قید قالب‌های کلاسیک نیست و بدون قیود اوزان عروضی، به شکلی که در قالب‌های کلاسیک دیده می‌شود، ارائه می‌گردد. منظومهٔ *خانهٔ سریویلی* به زعم نیما یوشیج، بهترین اثر اوست. در این شعر نیما نشان داده است که در عمل نیز به آنچه بر آن تأکید دارد مصمم است. مهم‌ترین عنصر و درواقع روح تراژدی به اعتقاد ارسطو، افسانهٔ

Dol: 10.22034/THEATER.2024.440528.1035

مضمون یا طرح است. این منظومه دارای طرحی ساده است. با تقسیم‌بندی‌ای که مدنظر ارسطوست، در سه بخش آغاز، میانه و پایان قابل تشخیص است. سه‌بخشی که دارای رابطهٔ علت و معلولی هستند، همان ساختاری که ارسطو به آن اشاره‌کرده است. سریویلی قصد مبارزه با شیطان یا نابودی او را ندارد و طبق آنچه در شعر می‌خوانیم تنها در پی دوری جستن از او و جلوگیری از ورود او به حریم خود است. ارسطو معتقد است اگر قهرمان، دشمن خود را نابود کند، تراژدی فاقد کاتارسیس خواهد بود. در نتیجه می‌توان گفت از این منظر نیز این منظومه با نظر ارسطو مطابقت دارد. تحول کاراکتر محوری، نیز جزئی است در افسانهٔ مضمون که ارسطو بر آن تأکید دارد و معتقد است در یک تراژدی حتماً باید یکی از دو عنصر تحول و تعرف یا بازشناخت وجود داشته باشد و در بهترین حالت، هردوی آن‌ها. در این منظومه، مخاطب، شاهد تحول سریویلی می‌باشد. او از زندگی شاد خود و آرامشی که در آن بود به اندوهی رسید که تقدیر برای او رقم‌زده بود. طبق آنچه ارسطو از تحول و تغییر بخت قهرمان گفته است می‌توان این تحول را در سریویلی مطابق با آن قهرمانی دانست که براثر هامارتیا از نیکبختی به بدبختی می‌رسد. او چراغ جادوگری را خاموش کرد و به دنبال آن، تقدیرش با اندوه گره خورد. اگر عناصری چون آشفتگی، تعلیق، بحران و... که در نظریه‌های پس از ارسطو وجود دارند، در منظومه مورد مطالعه بررسی شود، وجود هرکدام از این عناصر در روند گفتمان، مورد شناسایی می‌باشد. با این وصف می‌توان حتی این اثر را طبق نظریات مدرن در باب درام نیز بررسی کرد و قابلیت‌های آن را یافت. سریویلی، کاراکتر محوری اثر بوده و شیطان، کاراکتر مکمل اوست. می‌توان با توجه به بررسی انجام‌شده، سریویلی را مطابق با نظریات ارسطو، قهرمان داستان دانست. گفت‌وگوهای سریویلی و شیطان، تماماً متناسب با ویژگی‌های خود آن‌هاست. شیطان سخنورانه و اغواگرانه در تمام نمایش سخن می‌گوید. لحن او متناسب با حالتی که در سریویلی ایجاد می‌شود، تغییر می‌کند. گفت‌وگوها دور از ابتذال موردنظر ارسطو هستند و می‌توان آنها را با نظریات ارسطو مطابق دانست. اندیشه نیز در این اثر، توسط کاراکترها انتقال داده می‌شود؛ آنچه نیما در کل اثر، قصد بیان آن را دارد و شیطان و سریویلی، قصد انتقال آن را به مخاطب دارند. با توجه به آنچه ارسطو از اندیشه گفته است، اینکه تمامی افعال و کردار در یک تراژدی، جهت بیان معنی و اندیشه است، می‌توان گفت در این اثر، اندیشه نیز وجود دارد و همچنین با آرای ارسطو هم مطابقت دارد. آنچه بیش از دیگر عناصر با جزییات در این اثر دیده می‌شود منظرهٔ نمایش است. نیما شاعری است توصیف گرا و این ویژگی او را، از ابتدای شعر می‌توان شاهد بود. او با شرح دقیقی، صحنهٔ نمایش را وصف می‌کند. گرچه از منظر ارسطو این عنصر پایین‌ترین اهمیت را در یک تراژدی دارد، زیرا از فن شعر به دور است. لیکن نمی‌توان منکر این مسئله شد که این عنصر نیز می‌تواند در این اثر قابل بازیابی باشد. آواز از منظر ارسطو، عنصری ضروری است و خنیاگران جزو عناصری بودند که از نظر ارسطو باید در درام حضور می‌داشتند. لیکن این عنصر در نمایش‌های امروزی حضور ندارد. در صورتی که منظومه خانه سریویلی، بدون اینکه در شکل آن تغییری ایجاد شود، به روی صحنه برود، قطعاً گروه اجرایی و در ادامه، مخاطب با چالش‌هایی مواجه خواهد شد. چراکه برای اجرا، نیازمند تغییراتی در شکل آن خواهد بود. از طرفی، صرفاً در تأتر مدرن و یا نمایشنامه‌نویسی مدرن و یا در شیوه‌های نوین اجرایی، نکتهٔ بسیار مهم، شکل‌های

اجرایی هستند. این عامل موجب می‌شود که حتی شاخص‌ترین متون نمایشی پس‌از اینکه نوشته می‌شوند و به دست کارگردان می‌رسند، به‌واسطهٔ خوانش کارگردان از متن، تغییر می‌یابند؛ بنا براین می‌توان گفت *خانهٔ سریویلی* دارای قابلیت‌های دراماتیک است و ظرفیت انتقال به گفتمان درام را داراست. از آنجایی که روایت در منظومهٔ *خانهٔ سریویلی*، کاملاً خطی است و مبتنی بر علیت؛ و حوادث پشت سر هم می‌آیند و داستان، دارای آغاز، میانه و پایان مشخص است و در خلال این ساختار، محتوا نیز آرام‌آرام و به شکلی کاملاً منظم در میان پیچش‌های داستانی و عناصر طرح این محتوا ارائه می‌شود، می‌توان ادعا کرد که در پروسهٔ اقتباس، انتقال و تبدیل این منظومه به نمایشنامه، محتوای منظومهٔ *خانهٔ سریویلی*، تغییر نمی‌یابد.

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۴۳)، *فن شعر*، ترجمهٔ: عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ارسطو (۱۳۳۷)، *هنر شاعری (بوطیقا)*، ترجمهٔ: مجتبایی، فتح‌الله، تهران: انتشارات بنگاه نشر اندیشه.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، *دنیای درام* (چاپ سوم)، ترجمهٔ: محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- برونر، میشل (۱۳۸۵)، *تحلیل متون نمایشی*، ترجمهٔ شهناز شاهین، تهران: انتشارات قطره.
- بهرام پورعمران، احمدرضا (۱۳۸۸)، *در تمام طول شب: بررسی آراء نیما یوشیج* (چاپ اول)، تهران: انتشارات مروارید.
- جورکش، شاپور (۱۳۹۳)، *بوطیقای شعر نو* (چاپ چهارم)، تهران: انتشارات ققنوس.
- داد، سیما (۱۳۹۰)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی* (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات مروارید.
- دیویدراس، سرویلیام (۱۳۷۷)، *ارسطو*، ترجمهٔ مهدی قوام صفری، تهران: انتشارات فکر روز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *موسیقی شعر* (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، *سبک‌شناسی شعر* (چاپ دوم)، تهران: انتشارات فردوس.
- طاهباز، سیروس (۱۳۸۵)، *درباره هنر و شعر و شاعری نیما یوشیج* (چاپ اول)، تهران: انتشارات نگاه.
- گروس، براکت اسکار (۱۳۸۰)، *تاریخ تئاتر جهان* (چاپ سوم)، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، تهران: انتشارات مروارید.
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۸)، *تاریخ تحلیلی شعر نو* (چاپ اول)، تهران: انتشارات مرکز.
- یوشیج، نیما (۱۳۵۱)، *حرف‌های همسایه* (چاپ دوم)، تهران: انتشارات دنیا.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج* (چاپ سیزدهم)، تهران: انتشارات نگاه.

- THOMPSON, Anal (1946): The anatomy of drama, University of California press. PP 372- 398.
- BALDICK, Chris: The concise oxford dictionary of litrrary terms, Oxford
- university press, 2001