

## تراژدی و امر شر در دو نمایشنامه/ادیپ شهریار و مکبث

میترا علوی طلب<sup>۱\*</sup>، فرناز رضایی دُرچی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup>استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.  
<sup>۲</sup>کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱)



### چکیده

پیوند میان تراژدی و امر شر به گونه‌ای است که می‌توان پیدایش تراژدی را منوط به وقوع امر شر دانست. بر همین بنیاد، امر شر در مقاله حاضر یکی از سازه‌های اصلی شکل‌گیری تراژدی فرض شده است؛ به این معنا که بین امر شر، به‌ویژه شرور اخلاقی و تراژدی نوعی پیوند و رابطه دوسویه، اندام‌وار و دیالکتیکی برقرار است و بدون وجود نیروی شر، اساساً تراژدی پدید نمی‌آید. در پژوهش حاضر، دو نمایشنامه/ادیپوس شهریار و مکبث از دو دوره متفاوت تاریخ ادبیات نمایشی یعنی قرن پنجم پیش از میلاد در یونان باستان و عصر رنسانس یا الیزابتین در انگلستان انتخاب شده‌اند تا نسبت امر شر را با این تراژدی‌ها بررسی نماییم. پرسش اصلی این مقاله ماهیت و چگونگی سازوکار امر شر در هر یک از آثار فوق و نحوه سامان‌گرفتن تراژدی از نیروی شر است. روش پژوهش تحلیلی - توصیفی است و با بررسی نوع شر در هر تراژدی و تحلیل آن در بساختن درام این نتیجه حاصل گشت که در یونان باستان امر شر، مفهومی متکی به جهان اساطیری، خدایان و مرتبط با مفهوم تقدیر و سرنوشت بوده است. حال آنکه در عصر الیزابتین، انگاره‌های دینی مسیحیت، شر را متوجه انسان و ماهیت ذاتی او کرده است.

### واژه‌های کلیدی

امر شر، تراژدی، ادیپوس شهریار، مکبث.

## مقدمه

از ابتدای پیدایش ادبیات نمایشی تاکنون، شرارت، بلا و پلیدی و نسبت آن با انسان مورد توجه درام‌نویسان مختلف واقع شده است و نمایشنامه‌نویسان در ادوار تاریخی گوناگون، در خلق آثار خود از آن بهره برده‌اند. در این میان نکته‌ای که توجه نویسندگان این مقاله را به خود مشغول ساخته، بروز تغییرات مهم و اثرگذار در چگونگی بروز و ظهور امر شر در سیر تاریخی ادبیات نمایشی از یونان باستان تاکنون بوده است؛ زیرا با بروز تغییر و تحول در اندیشه‌های بشری در دوره‌های مختلف تاریخی، شیوه بروز امر شر در هر دوره خاص نیز نسبت به دوره‌های پیشین با تغییراتی قابل توجه روبه‌رو گشته است و مفهوم شر از مفهومی مبتنی بر انگاره‌های باستانی به مفهومی مبتنی بر انگاره‌های دینی و سپس در دوران جدیدتر، به مفاهیمی انسان‌محور تغییر ماهیت داده است. دکارت در کتاب تأملات فلسفه اولی و در بحث اثبات وجود خدا، امکان وجود روح شرور را مطرح می‌کند و حتی وجود خداوند خیرخواه مطلق را در برابر آن می‌سنجد. (دکارت، ۱۹۵۴، ۸۲). به‌روروی مفهوم خیر و شر<sup>۱</sup> از دیرباز همراه بشر بوده است و قرن‌های متمادی فیلسوفان به‌ویژه با موضوعی به نام مسئله شر دست‌به‌گریبان بوده‌اند. به بیان دقیق، مسئله این است که در نگاه الهیاتی آیا در دنیایی که وجودی دانا و توانا و سراسر خیر در آن حاکم باشد می‌تواند شر وجود داشته باشد؟ در برخی نگرش‌های دینی وجود اهریمن سرمنشأ بدی، پلیدی و شر است. اما در همه این باورها، توجیه خیر اخلاقی با گرزدن منطقی آن با اراده آزاد انسان است. این موضوع در مورد شر هم صدق می‌کند. مطمئناً انجام اعمال بد به‌صورت آزادانه شرورانه‌تر از انجام آن اعمال به شکل غیرارادی است. استیون کان در مقاله کاکو دموندیسه می‌نویسد:

*اگر اهریمن می‌توانست اطمینان حاصل کند که بشر همیشه*

*اعمال زشت انجام می‌دهد اما چنین اعمالی به اختیار انسان نبود، با اینکه اهریمن وقوع آنها را حتمی کرده است، اما چون این اعمال آزادانه نبودند عمل به آنها بزرگ‌ترین شر ممکن را به وجود نمی‌آورد. چراکه شر بزرگ‌تر از سوی افراد آزاد، و نه افراد نا آزاد به وجود می‌آید. بنابراین اهریمن باید انسان‌ها را با اراده آزاد به انجام شر بیافریند تا آنها با اراده خود، مرتکب اعمال شریرانه شوند و شر را بیشینه کنند. (کان، ۱۳۹۵، ۱۴۰)*

شر بودن یک واقعه، منوط به نسبتی است که آن واقعه با انسان و منافع او برقرار می‌کند. در مطالعات مرتبط با مفهوم امر شر به‌ویژه در مطالعات معاصر، شرور را به دو دسته کلی «شرور طبیعی»<sup>۲</sup> و «شرور اخلاقی»<sup>۳</sup> تقسیم کرده‌اند. هدف از این طبقه‌بندی، تفکیک شرور از یکدیگر و توجه به خاستگاه آن‌هاست. به همین سبب می‌توان گفت شروری که خاستگاه آن‌ها خواست و اراده عاملان اخلاقی است، شرور اخلاقی می‌نامند و در مقابل هر نوع شری که عامل اخلاقی در آن مدخلیت ندارد (از جمله زلزله و سیل و غیره)، شرور طبیعی دانسته می‌شود. این دسته‌بندی که خاستگاه امر شر موجد آن است، مطالعه امر شر را نظام‌مندتر ساخته و سامان مشخص‌تر و بهتری بدان بخشیده است (تراکاکیس و بی بی، ۱۴۰۰، ۵۵). پژوهش حاضر سعی بر آن دارد با انتخاب دو تراژدی از دو دوره مختلف تاریخی یونان باستان و دوران الیزابتین<sup>۴</sup>، به بررسی جایگاه امر شر در این متون بپردازد. از این‌رو، نمایشنامه ادیب شهریار نوشته سوفوکلس از یونان باستان، و مکتب نوشته ویلیام شکسپیر به‌عنوان نمونه متون مورد نظر از این دوره‌ها به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی انتخاب شده‌اند تا بررسی نوع شرور در هر یک از آنها، نحوه سازوکار آن را در بساختن تراژدی بررسی کنیم.

## روش پژوهش

برای بررسی چگونگی تغییر و تطور امر شر در تراژدی، روش توصیفی و تحلیلی را برگزیده‌ایم و با توصیف امر شر به‌عنوان عامل پیش‌برنده و نیروی محرک درام در دو نمایشنامه/دیپوس شهریار و مکتب، نسبت بین امر شر و سویه‌های تراژیک در نمایشنامه‌ها را تحلیل خواهیم کرد. به این معنا که در تحلیل توجه خود را به نوع شرور در درام، تأثیر آن به‌عنوان نیروی پیش‌برنده در ساختار دراماتیک نمایشنامه‌ها و به عبارتی دیگر، نقش امر شر به‌عنوان موتور محرک درام، معطوف خواهیم کرد. در نهایت با مقایسه شرور در این آثار، به تفاوت بنیادین و ماهوی نیروی شر در تراژدی در دو دوره مختلف تاریخ ادبیات نمایشی یعنی قرن پنجم پیش از میلاد و عصر الیزابتین و مقایسه آنها خواهیم پرداخت.

## پیشینه پژوهش

اکرم شیخ‌پور (۱۳۹۷) در رساله دکتری خود با عنوان «تحلیل تطبیقی شر در مثنوی معنوی مولوی و تراژدی‌های شکسپیر» ابتدا به تعریف مسئله شر از دیدگاه‌های گوناگون پرداخته است. سپس با مقایسه دیدگاه مولوی به مسئله شر و نیز مقایسه‌ی آن با نگاه شکسپیر به مسئله شر، تفاوت میان دو دیدگاه مولوی و شکسپیر به امر شر را حاصل تفاوت‌های مذهبی و فرهنگی می‌داند. آرش ملایی (۱۳۹۱) نیز در پایان‌نامه کارشناسی/ارشد خود با عنوان «شخصیت‌پردازی در تراژدی‌های شکسپیر و سوفوکل: شخصیت‌های

نیک و بد» به تفاوت مفاهیم نیک و بدی در آثار سوفکل و تراژدی‌های شکسپیر می‌پردازد و دوگانه خیر و شر را در برخی از آثار به‌طور کلی بررسی می‌نماید و این مفاهیم را در ارتباط با ساحت اندیشگی هر دوره مورد قلمداد می‌کند. زهره معتمدی (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی/ارشد خود با عنوان «بازتاب مفهوم شیطان در ادبیات نمایشی و تحلیل دراماتیک» چند نمونه از آن شخصیت شیطان را از منظر کهن‌الگوهای روانشناسی مورد بررسی قرار می‌دهد. احمد کیا و ابوالقاسم دادفر (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی شر و بررسی تطبیقی جایگاه شر در نگاه فردوسی و شکسپیر» با توجه به داستان ضحاک ماردوش و نمایشنامه‌ی مکتب، این دو اثر را از منظر ساختارگرایانه مورد مطالعه قرار داده‌اند. هادی موسوی و مهرداد رایانی‌مخصوص (۱۳۹۶) نیز در مقاله «حاکمیت مطلق شر در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنه»، شخصیت‌های تراژدی‌های شکسپیر را مورد بررسی قرار داده‌اند. تفاوت مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین را علاوه بر روش، چارچوب نظری و مورد پژوهی‌ها، باید در این توضیح کلی خلاصه کرد که در هیچ‌کدام از مقالات و پایان‌نامه‌های قبلی امر شر به‌عنوان عنصر سامان‌دهنده و اصلی در شکل‌گیری درام دیده نشده است. حال آنکه بنیان پژوهش حاضر بر این دیدگاه کلی استوار است که بدون وجود امر شر، اساساً تراژدی شکل نمی‌گیرد.

## مبانی نظری پژوهش

در تراژدی نیروی شر بخشی از ساختار دراماتیک است و فقط به‌عنوان نیروی محرکه عمل نمی‌کند. از نظر پترسون تقریباً هیچ مسئله‌ای مانند مسئله توانایی انسان بر انجام دادن امور شر در آثار مهم ادبی بازگو نشده است. برای مثال در تراژدی‌های یونان باستان، قهرمان داستان فردی است دارای منزلت برجسته و آرمان‌های والا که سرانجام به دلیل ضعف شخصیت که به هوبریس (غرور) شناخته می‌شود، ناکام می‌ماند. همه‌ی فضیلت‌های دیگر قهرمان تراژیک داستان به دلیل این ضعف شخصیتی که زندگی وی را تباه می‌کند از بین می‌روند (پترسون، ۱۳۹۸، ۲۰). بنابراین می‌توان گفت که درون‌مایه اصلی و پایگاه ادبیات، مسئله شر است که به‌ندرت از میدان دید آن خارج می‌شود؛ و «بسیاری از دگرگونی‌های مهم در فرم‌های ادبی و نقد ما به این فرم‌ها، از الگوهای متغیر درک ما از روابط میان اشکال وجود شر و نظم ایدئالی که در چیزها وجود دارد نشأت می‌گیرد، خواه این نظم طبیعی فهم شود، خواه فراطبیعی» (شالوم، ۱۳۹۹، ۱۴). در مجموع می‌توان گفت تراژدی با هر تعریف و در هر دوره‌ای با امر شر قرین و عجین است و بدون امر شر، تراژدی به وقوع نمی‌پیوندد. اما در دوره‌های مختلف تاریخی، شر متناسب با صورت‌بندی دانایی<sup>۶</sup> زمانه، جنبه‌ها و لون‌های گوناگونی به خود گرفته است که در مقاله حاضر تنها مجال پرداخت به دو دوره از تاریخ ادبیات نمایشی با نمایندگی نمایشنامه‌های/ادیپ شهریار و مکبت وجود دارد.

#### ۱- قرن پنجم پیش از میلاد: نمایشنامه/ادیپوس شهریار

طاعون در شهر تب همه‌گیر شده است و ادیپ، فرمانروای شهر، برای نجات جان مردم درصد کشف علت نازل شدن این بلا هولناک برمی‌آید. از سوی معبد کاهنان آپولون خبر می‌آورند که امری پلید در این سرزمین رخ داده و زمین را آلوده ساخته است. تیرزیاس، پیشگوی نابینا دلیل این فاجعه را حضور مردی در شهر اعلام می‌کند که پادشاه پیشین را به قتل رسانده و با مادر خود هم‌بستر شده و به همین سبب هم پدر و هم برادر فرزندان است که از این وصلت به وجود آمده‌اند. هنگامی که ملکه یوکاسته از پیشگویی تیرزیاس باخبر می‌شود، می‌گوید سال‌ها پیش پیشگویی شده بود که لاتیوس شاه به دست فرزند خود به قتل می‌رسد و به استناد همین پیشگویی لاتیوس فرمان می‌دهد مچ پای کودک سه‌روزه‌اش را با میخ بکوبند و در خارج از شهر رها کنند. لاتیوس نیز در یک سهراهی و به دست راهزنان به قتل رسیده است. ادیپ با شنیدن سخنان یوکاسته پریشان حال می‌شود و خبر می‌دهد که مردی با همان نشانه‌های لاتیوس را در همان سهراهی به قتل رسانده است. از سوی دیگر، حقیقتی دیگر نیز فاش می‌شود: ادیپوس فرزند حقیقی پولونیوس نیست؛ توسط چوپانی به او و همسرش سپرده شده بود. ادیپوس درمی‌یابد خود دلیل بلایی است که بر مردم شهر نازل گشته است. یوکاسته که تاب تحمل چنین گناه و فاجعه‌ای را ندارد، خود را می‌کشد و ادیپوس نیز خود را نابینا می‌کند و به فرمان کرون از شهر تبعید می‌گردد.

#### ۱-۱. نسبت خطای تراژیک با امر شر در شکل‌گیری تراژدی/ادیپوس شهریار

در نمایشنامه/ادیپوس شهریار، بین وقوع امر شر با خطای تراژیک پیوندی محکم و استوار شکل می‌گیرد. ارسطو در *بوطیقا* یکی از عناصر مهم در شکل‌گیری امر تراژیک را همارتیا<sup>۷</sup> یا همان خطای تراژیکی می‌داند

#### نسبت تراژدی و امر شر

آن‌چه موجب تمایز تراژدی از دیگر گونه‌های درام می‌شود، صرفاً شرح و بیان وقایع و رویدادهای تلخ یا فرجام‌های ناگوار نیست. تراژدی به مسائل و موضوعات کلان بشر، از جمله رنج‌های او و از آن مهم‌تر به چگونگی تاب‌آوری آدمی در برابر این رنج‌ها می‌پردازد. به بیان رولان بارت، «اگر نوع منحط درام یعنی ملودرام ناشی از مبالغه هر چه افزون‌تر درباره بدبختی‌های بشری و اغلب بزدلانه‌ترین آن‌هاست؛ تراژدی چیزی نیست مگر کوششی سوزان برای پیراستن رنج‌های انسانی و پوست کندن آن‌ها تا آن‌جا که به جوهر کاستی ناپذیرشان برسیم» (بارت، ۱۳۶۸، ۲۲). در مورد تراژدی از سوی نظریه‌پردازان عرصه نمایش، تعریف‌های گوناگونی وجود دارد. اما در تمامی این تعاریف، به‌نوعی امر شر مستتر است. ارسطو در رساله *بوطیقا*<sup>۸</sup> (فن شعر یا هنر شاعری) خود تراژدی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تراژدی تقلید از کنش‌های جدی، والا و کامل است و اندازه‌های دقیق دارد. [..] تراژدی شفقت و ترس را با کنش‌های درون انسان برمی‌انگیزد و به کاتارسیس یا تزکیه‌ی تمام و کمال این احساسات رنج‌آور مبادرت می‌ورزد» (ارسطو، ۱۳۹۷، ۵۵). فردریش نیچه نیز در باب تراژدی قائل به تأثیر دو امر دیونوسوسی و آپولونی در شکل‌گیری تراژدی است و افسوس‌زدگی را پیش‌شرط همه هنرهای نمایشی می‌داند. از دید او درام با در هم آمیختن این دو وجه کامل می‌شود. «بنا بر این درام یا نمایش تجسم آپولونی بینش‌ها و تأثیرات دیونوسوسی است، و به این ترتیب با فاصله‌ای عظیم، از حماسه تفکیک می‌شود» (نیچه، ۱۳۹۹، ۸۹).

امر شر از زمان پیدایش تراژدی تاکنون، در شکل‌گیری بسیاری از متون دراماتیک و به‌ویژه تراژدی، نقش عمده‌ای ایفاء کرده است؛ زیرا تراژدی از اساس زمانی شکل می‌گیرد که شخصیت اصلی آن به رنج، بلا و مصیبت دچار گردد. در تراژدی‌ها معمولاً وقایع به گونه‌ای در کنار هم آرایش می‌یابند که شخصیت اصلی در نهایت با فاجعه روبه‌رو می‌شود. به بیان دیگر، پیوند شخصیت اصلی تراژدی با مصیبت و بلا پیوندی ناگسستنی است. با توجه به این مهم از آن‌جا که فاجعه و بلا را می‌توان به مثابه شرور به شمار آورد، پس می‌توان اذعان داشت که امر شر یا همان مصیبت با تراژدی ارتباطی ناگسستنی دارد؛ زیرا تا شخصیت اصلی تراژدی به مصیبت دچار نشود، تراژدی نیز رخ نمی‌دهد.

*اگر ادبیات از شر دوری بجوید، بی‌درنگ کسل‌کننده خواهد شد. ممکن است این باور عجیب به‌نظر برسد. با این وجود معتقدم که خیلی زود این امر که ادبیات مجبور است به تشویش بپردازد آشکار خواهد شد؛ چرا که تشویش در نتیجه انتخاب راه اشتباه ایجاد می‌شود، انتخابی که بی‌شک به امری شرارت‌بار تبدیل خواهد شد و وقتی خواننده را مجبور به دیدن آن می‌کنید یا دست‌کم او را با داستانی با پایانی شرارت‌بار مواجه می‌سازید در چنین موقعیت ناخوشایندی قرار می‌گیرد و نتیجه‌ای که حاصل می‌شود ایجاد تنشی است که ادبیات را از ملال خارج می‌کند. (باتای، ۱۳۹۹، ۲۱)*

هرچند که نیروی شر مختص تراژدی نیست و در دیگر انواع درام نیز رد پای آن دیده می‌شود، اما در تراژدی است که امر شر به‌عنوان نیروی محرک درام در پرورش و شکل‌دهی ساختار دراماتیک نقش ویژه و خاص دارد. در ملودرام نیروهای خیر در مقابله با خیر به جنبش درمی‌آیند. اما

پیشگویی دست یابد، اما از آنجا که عمل ادیب از خودانگیختگی تهی است، پس نمی‌توان او را شکنندهٔ قانون طبیعت دانست. از دیگر سو باید اذعان داشت که طبیعت در ذات و بنیاد خود فاقد قوانین اخلاقی است. این قوانین اخلاقی در دورهٔ یونان باستان زادهٔ اندیشه و جهانی انسانی و نشانهٔ جداسدن جایگاه انسان از طبیعت و حیوانات است. با توجه به این نکته نمی‌توان چندان بر نگرش نیچه مبنی بر شکسته‌شدن قانون طبیعت توسط ادیب متکی بود. دیگر آنکه در واقع هم‌خوابگی با مادر است که نتیجهٔ قدرت پیشگویی ادیب است.

*ادیب، این حلال معماها، با مادر خود عشق‌بازی می‌کند و بی‌درنگ باعث می‌شود عملش را این‌طور تفسیر کنیم که ابتدا باید معصیتی عظیم (مثلاً در این مورد زنا با محارم) علیه طبیعت رخ دهد تا در واقع جادوی واقعی طبیعت را بی‌اثر کنند. تنها با مقاومت فیروزمانده در برابر طبیعت، یعنی با رویدادهای غیرطبیعی می‌توان طبیعت را واداشت اسرارش را فاش کند. (نیچه، ۱۳۹۹، ۹۴)*

نکتهٔ دیگر آن که در این نمایشنامه شر اخلاقی (زنا با مادر) منجر به وقوع شر طبیعی (بیماری‌ای که مردم شهر به آن دچار شده‌اند) می‌گردد و بدینسان نتیجهٔ عمل ادیبوس شهریار گریبان مردم شهر را نیز می‌گیرد. این در حالی است که مردم شهر در وقوع گناه زنا با محارم هیچ دخالتی نداشته‌اند.

### ۱-۳. نسبت دانایی و نقصان دانایی با امر شر در نمایشنامه/ادیپوس شهریار

در نمایشنامه/ادیپوس شهریار روشن نیست که ذکاوت و دانایی به مثابه خیر دانسته می‌شود یا به منزلهٔ ابزاری برای شرارت. شاهرخ مسکوب در مقدمه ترجمه خود از نمایشنامه‌های سوفوکل با عنوان افسانه‌های تبا می‌نویسد: «در دناکی سرنوشت ادیبوس از دانائی است. دانائی سرچشمهٔ گناه و رنج است از این بابت ادیبوس و پرومتئوس سرنوشتی همانند دارند» (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۱۰). همان‌طور که گفته شد، خدایان نقطه‌ضعف ادیب را در میل به دانائی و هوش سرشار او قرار داده‌اند و همین ویژگی است که منجر به نابودی‌اش می‌گردد. پادشاهی ادیب حاصل دانایی او در حل معمای ابوالهول یا اسفنکس است. اگر او دانا نبود و قادر به حل معمای اسفنکس نمی‌شد، به پادشاهی نمی‌رسید و با مادرش نیز هم‌بستر نمی‌گشت. پس می‌توان گفت دانائی و آگاهی برای ادیب حاصلی جز شر و شرارت و تباهی نداشته است.

*ادیپوس مردی داناست. از راز زندگی خود: پدرکشی و مادر-همسری و رمز زندگی آدمیان که تنها ابوالهولی بر در شهر تبا می‌داند با خبر است. آگاهی نخستین موجب گریز او از کرینتوس و پناه جستن به شهری است که زادگاه و کارگاه سرنوشت اوست و دست یافتن به ساحرهٔ شوم‌بپی، ساکنان سپاسگزار تبا را بر آن می‌دارد تا وی را به شهریاری برگزینند و شاهبانوی شهر از آن او گردد. بیهوده نیست که همسرایان به وی می‌گویند: "کاش هرگز نزاده بودی تا رازی نمی‌گشودی". (همانجا)*

البته باید این نکته را هم در نظر داشت که در ادیبوس شهریار دانائی به‌خودی‌خود و بالذات شر محسوب نمی‌گردد، بلکه محدودیت دانائی اوست

که شخصیت اصلی دچار آن می‌شود. در این نمایشنامه خطای تراژیک شخصیت ادیب را می‌توان بصیرت، دانایی و میل به دانستن و آگاه‌شدن او از حقیقت دانست. ادیب به‌جای پذیرش سرنوشت، می‌کوشد از آن بگریزد و همین تلاش و تقلای ادیب برای کشف حقیقت است که او را هر لحظه به وقوع شرور پایانی نزدیک‌تر می‌کند. در سپهر باور و تفکر یونانی، میل به دانایی و معرفت‌جویی برای انسان زمینی، نقطه‌ضعف محسوب می‌شود، چراکه دانش صرفاً از آن خدایان است و انسان زمینی هرگز حق برخورداری از آن را ندارد.

میل به آگاهی در شخصیت ادیب، به قدرت نیز آمیخته است. به‌زعم هولدرلین<sup>۱</sup> ادیب در شخصیت خود دچار یک نقص تراژیک است. هولدرلین این نقص را غرور و استبدادی می‌داند که در شخصیت ادیب وجود دارد. «او یک مستبد است زیرا جست‌وجوی سیری‌ناپذیر برای معرفت مفهومی، جست‌وجویی که «می‌خواهد بیش از توان تحمل و تصور خود بداند»، او را مستبد کرده است» (یانگ، ۱۳۹۵، ۱۶۶). با این همه نمی‌توان تنها دلیل اصلی وقوع شر در نمایشنامه ادیبوس شهریار را هامارتیای ادیب بدانیم، زیرا سرنوشت او را خدایان پیش از تولدش مقدر کرده‌اند.

*ادیپوس: آنگاه پنهان از پدر و مادرم به پوتیا رفتم، پرسشی کردم و شگفت‌زده از پاسخ بازآمدم زیرا آنچه شنیدم افسانهٔ وحشت و شوم بختی بود. شنیدم که چگونه باید هم‌بستر مادر شوم سلف زاد و رود ناخلف خویشتن کردم و پدر خود را بکشم - به حریم بی‌آدم تجاوز کنم. از این روی گریختم و ستارگان را میانهٔ خود و کورینتوس نهادم که هیچ‌گاه به وطن باز-نگردم، تا هرگز چنین ناسزایی رخ ننماید... (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۹۷-۹۸)*

ادیپ گمان می‌برد که از چنگال تقدیر گریخته است، اما این توهمی بیش نیست و هیچ راه‌گریزی از تقدیر وجود ندارد. از آنجا که خدایانی مانند آپولون و دیگر خدایان یونانی در اساطیر یونان باستان ریشه دارند، می‌توان گفت تقدیرگرایی و شرور واقع‌شده نمایشنامه‌های یونان باستان و در اینجا به‌طور خاص در نمایشنامه/ادیپوس شهریار را می‌توان در دستهٔ شرور واقع‌شده در دنیای اساطیر قلمداد کرد. این دسته از شرور دارای شاخص‌هایی هستند که مانع وقوع آن‌ها در جهان واقع می‌گردند. از جمله این شاخص‌ها می‌توان به نقش خدایان در وقوع شرور اشاره کرد که فقط در جهان اساطیری و تفکر یونانی ممکن است. از دیگر سو، باید گفت ادیبوس نیز نه میل به قدرت در دل می‌پروراند و نه هوسی پلید در سر؛ بلکه تنها اشتباه او، نشناختن والدینش است و این اشتباه را نمی‌توان به مثابه گناه دانست؛ زیرا این خدایان هستند که از طریق تقدیر محتوم، سرنوشتی چنین شوم و شرارت‌بار را برای ادیب رقم زده‌اند. از نظر «تقدیرباوران» نکته اساسی در مورد ادیب آن است که تقدیر رقیب اراده قهرمان است با اینکه ادیب با پیشگویی پدرکشی و هم‌بستری با مادر مبارزه می‌کند، اما به هر روی، آن را برآورده می‌سازد.» (یانگ، ۱۳۹۵، ۲۳۸).

### ۱-۲. شر اخلاقی و شر طبیعی در نمایشنامه/ادیپوس شهریار

در ادیبوس شهریار عمل ادیب یعنی قتل پدر و زنا با مادر را می‌توان به مثابه سرپیچی از قوانین رایج عرف و طبیعت دانست و نسبتی معنادار میان شر اخلاقی و شر طبیعی برقرار کرد. از نظر نیچه، ادیب با زنا با محارم قانون طبیعت را زیر پا می‌گذارد و از این طریق می‌تواند به قدرت

خواهد نشست. او پیشگویی جادوگران را طی نامه‌ای به همسرش اطلاع می‌دهد. بعد از بازگشت مکبث، شاه دانکن مهمان او می‌شود. لیدی مکبث شروع به وسوسه همسرش می‌کند تا شاه را از میان بردارد. در آغاز مکبث در انجام این عمل تردید دارد، اما با تحریک و وسوسه‌های بیشتر همسرش بالاخره عزم خود را جزم می‌کند و تصمیم به انجام این جنایت می‌گیرد. او دانکن را در خواب به قتل می‌رساند و گناه را به گردن نگهبانان پادشاه می‌اندازد. مکبث، حتی مالکوم پسر شاه دانکن را به هم‌دستی در قتل شاه دانکن متهم می‌کند و مالکوم نیز به ناچار و از روی ترس به انگلستان می‌گریزد. نگرانی مکبث این است که دوستش بنکو که در بازگشت از جنگ همراه او بوده، پیشگویی جادوگران را بیان و او را رسوا کند. از این رو نقشه قتل او را می‌کشد و افرادی را می‌گمارد تا زمانی که بنکو و پسرش فلیانس در راه بازگشت از قلعه مکبث هستند آن‌ها را به قتل برسانند. بنکو به دست قاتلین کشته می‌شود، اما فلیانس می‌گریزد. مک‌داف که به مکبث مشکوک گشته است به انگلستان می‌گریزد. مکبث بار دیگر سراغ جادوگران می‌رود و جادوگران به او می‌گویند: دوران او وقتی به پایان می‌رسد که جنگل برنامه به حرکت درآید و همچنین کسی که از مادر زاده شده باشد توانایی کشتن مکبث را ندارد. مکبث با شنیدن سخن جادوگران، دستور قتل زن و فرزندان مک‌داف را صادر می‌کند. هنگامی که مک‌داف از مرگ همسر و فرزندان خود آگاه می‌شود کینه و نفرتش نسبت به مکبث افزون می‌گردد. خواب‌گردی‌ها و پریشان‌حالی‌های لیدی مکبث نیز از سوی دیگر، آغاز می‌شود و در نهایت موجب می‌شود خود را نابود کند. سربازان و سپاهیان مالکوم با همراهی مک‌داف به قصر مکبث یورش می‌آورند. آن‌ها برای استتار خود، هر کدام شاخه‌ای از درختان جنگل برنامه را در برابر خود گرفته‌اند. مکبث با دیدن آن‌ها گمان می‌برد که جنگل برنامه به حرکت درآمده و دچار هراس می‌شود. سرانجام مک‌داف که ناپهنگام از مادر زاده شده در نبرد با مکبث، او را به خاک می‌افکند.

## ۲-۱. نسبت خطای تراژیک و امر شر در شکل‌گیری درام مکبث

رفتار جاه‌طلبانه مکبث مهم‌ترین عاملی است که خط روایی نمایشنامه را به پیش می‌برد. این جاه‌طلبی توأم با بی‌رحمی و شقاوت، خطای تراژیک یا هامارتیای شخصیت است که زمینه‌ساز جنایتی هولناک می‌شود و وقوع امر شر را ممکن می‌سازد. پیش‌روی خط دراماتیک هم مبتنی بر این جنایت است. به قول لامارک<sup>۹</sup> «مکبث بیانگر ژرف‌ترین و پخته‌ترین دیدگاه شکسپیر درباره‌ی شر است. این شر که مطلق و بنابراین با انسان بیگانه است. ذاتاً به‌صورت چیزی غیرانسانی و فراطبیعی نشان داده می‌شود و یافتن آن درون هر دستگاه فلسفی کاری بسیار دشوار است» (لامارک، ۱۳۹۶، ۲۸۶). از سوی دیگر، ارسطو معتقد بود که قهرمان اثر تراژیک نباید بالذات شریر باشد. مکبث نیز بالذات شریر نیست بلکه جاه‌طلبی توأم با شقاوت را می‌توان هامارتیای او به حساب آورد. البته مکبث با اراده خود شر را انتخاب می‌کند. به بیان کانت<sup>۱۰</sup> «شرارت یا ... فساد قلوب انسانی عبارت است از تمایل اراده به اصولی که انگیزه‌هایی غیر از قانون اخلاقی برای رفتار بنا می‌کنند» (کانت، ۱۳۸۱، ۶۵). مکبث در سپاه پادشاه با شجاعت جنگیده است و سردار وفادار او بوده است. پادشاه نیز او را چنان دوست می‌دارد که میهمان قلعه او می‌شود. اما چنانکه ارسطو می‌گوید فقط یک خطای انسانی و یا به عبارت دیگر خطای تراژیک موجب سقوط او می‌گردد و چنانکه گفته شد، جاه‌طلبی و تمایل به قدرت، هامارتیای او محسوب می‌شود. درست است

که موجب وقوع امر شر می‌شود. اگر ادیپوس پدر و مادر حقیقی خود را می‌شناخت و نام آن‌ها را می‌دانست، شاید می‌توانست از تحقق سرنوشت پیش‌گفته و وقوع امر شر جلوگیری کند و یا حداقل از زنا با مادر خویش بپرهیزد. با توجه به این نکات می‌توان گفت که آنچه در ادیپوس شهریار موجب بروز شر می‌گردد نه دانایی، بلکه نقصان دانایی و محدودیت آگاهی شخصیت ادیپوس و دیگر شخصیت‌های اثر است. دانش ناقص ادیب نیز حاصل تقدیری است که خدایان برای شخصیت‌های اثر از جمله ادیب رقم زده‌اند.

## ۱-۴. نقش خدایان، تقدیر و امر شر در نمایشنامه ادیپوس شهریار

نمایشنامه ادیپوس شهریار تنها حکایت شکست شخص ادیب در برابر خدایان نیست بلکه شکست انسان در برابر تقدیر و خواست خدایان است. زیرا در این نمایشنامه تمام تلاش‌های انسان نوعی، در راستای گریز از تقدیر به شکست و پایانی تلخ و فاجعه‌بار منجر می‌شود. پس می‌توان گفت که این خواست خدایان است که در ادیپوس شهریار منجر به تحقق امر شرارت‌بار می‌گردد. گناهکار حقیقی در نمایشنامه ادیپوس شهریار در حقیقت همان آپولون است که با تعیین تقدیری این‌چنین راه‌گیزی برای ادیب باقی نمی‌گذارد.

بدین‌سان تقدیر پیروز است و ادیپوس مغلوب. سرنوشت ادیپوس علی‌رغم کوشش بسیار او به انجام رسید. در حقیقت پدرکشی و زنا با مادر گناه تقدیر است که آن را ساخت و پرداخت و خواستار ارتکاب آن بود نه ادیپوس که در تکوین آن دستی نداشت و از اندیشه عمل بدان نیز گریزان بود. (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۳۱)

در این تراژدی همگی انسان‌ها محکوم به تسلیم در برابر تقدیر هستند. یوکاسته، مادر ادیب هم محکوم است نادانسته با فرزند خویش هم‌آغوش گردد و فرزندان را از او به دنیا بیاورد. اما سرانجام نمی‌تواند چنین فاجعه‌ای را تاب آورد و خودکشی می‌کند. در مجموع گناه اصلی در این تراژدی بر عهده خدایان است، خدایانی که می‌دانند بشر در صورت دستیابی به دانش و کسب آگاهی، می‌تواند به جایگاه آنان نزدیک شود. پس از روی ترس، حسادت و خودخواهی تقدیری را در برابر بشر قرار می‌دهند تا قادر نباشد به جایگاه خدایان نزدیک شود.

خدایان خود تمام عوامل گناه را می‌آفرینند. کادموس به فرمان خدائی فرزند خدائی دیگر را می‌کشد و کفاره مرگبار آن را می‌دهد ولی تمام نژاد و تخمه او نیز باید کیفر گناه وی را ببینند. انسان کفاره خطای خدایان را می‌دهد. گناهی که کادموس یا ادیپوس مرتکب می‌شوند تنها به دست آنان انجام می‌شود نه به اراده آنان. و چون هرچه بر آنان می‌رود به حکم نیرویی است قوی‌تر و برتر پس نمی‌توانند در زندگی خود گناهکار باشند زیرا گناه آنگاه جوانه می‌زند که تمیز میان نیک و بد باشد و آدمی به اراده، بدی را بر خوبی برگزیند. (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۰-۲۱)

## ۲- عصر الیزابتین: نمایشنامه مکبث

مکبث از سرداران دانکن، شاه اسکاتلند، به هنگام که بازگشت از جنگ، در میان راه با سه زن جادوگر روبه‌رو می‌شود. آن‌ها پیشگویی می‌کنند که مکبث به زودی سپهسالار کادور می‌شود و بعد از آن بر تخت پادشاهی

هیچ کس اجازه نمی‌دهد که بر اساس طبیعت خودش دست به نیکی زند» (فروم، ۱۳۹۱، ۹۲).

در دیدگاه متعادل‌تر مسیحی، انسان نه فرشته است و نه جانور. به‌زعم داریوش آشوری، «مردم آن روزگار به پیروی از انجیل، می‌گفتند خداوند انسان را به‌صورت خود آفریده و در پایگان هستی جایگاه انسان میان جانوران و فرشتگان است. وضعیت کواکب نیز در سرنوشت و کردار انسان اثر می‌گذارد. بنابراین مردم آن دوران به یک نظم جهانی باور داشتند که در رأس نظام آن خدا و شاه قرار داشت، چنان‌که اگر کسی، چونان مکتب این نظم را بر هم می‌زد، هم برای خود و هم برای ملت خویش نگون حتی به بار می‌آورد. برهم‌زدن نظام پایگان هستی از گناهان بزرگ و سبب بروز شر و مصیبت به‌شمار می‌آمد» (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۱۲۴-۱۲۵). بدینسان در دوران الیزابتین و با تسلط تفکر مسیحی، خدایان یونانی جای خود را به خداوند، ستارگان و موجودات سماوی بخشیدند. اکنون چیزی که بر سرنوشت شخصیت‌ها و به خصوص شخصیت اصلی اثر می‌گذاشت، وضعیت کواکب و ستارگان بود. لیکن این اثرگذاری به گونه‌ای نبود که شخصیت اصلی مانند بسیاری از تراژدی‌های یونان باستان به‌صورت کامل از تصمیم‌گیری ناتوان گردد. در تراژدی‌های دوره الیزابتین شخصیت اصلی قدرت انتخاب دارد و تنها تا حدودی تحت تأثیر کواکب قرار می‌گیرد. شخصیت اصلی یا پروتاگونیست به دلیل کردار اشتباه خود موجبات سقوط و نابودی خود را فراهم می‌کند. به طریق اولی مکتب با دست زدن به جنایتی خونبار و هولناک خود را به ورطه تباهی می‌اندازد. از سوی دیگر، مردم دوره الیزابت، شاه را در جایگاه خداوندی محسوب می‌کردند. بدینسان قتل شاه به مثابه شروری عظیم به‌شمار می‌رفت. مکتب نیز با کشتن دانکن، پادشاه اسکاتلند به شروری وحشتناک دست می‌زند.

به عقیده‌ی شکسپیر که عقیده‌ی پیش‌تر انگلیسیان آن عصر از پروتستان و کاتولیک، نیز بود، توان آدمی به سبب رحمت خداوند بی‌حدومرز بود. هراندازه هم که نیروی شر در اغوی آدمی توانمند می‌بود، شفاعت پروردگار همواره دعای او را درمی‌یافت. ملعنیت هیچ‌کس از پیش رقم‌نخورده بود. «روایت» یا «تئاتر مسیحی» در معنای قدیمی‌اش پایانی خوش دارد، خواه قهرمان اصلی به رستگاری رسد یا گرفتار لعنت شود؛ زیرا در هر حال عدل الهی تحقق یافته است. با توجه به این اصل مسیحی، تراژدی عصر الیزابت نمی‌توانست دم از محتومیت بزند. شاید محققان از آن روی که احساس می‌کردند فقدان قطعیت و برگشت‌ناپذیری، مایه‌ی سستی نمایشنامه‌های شکسپیر شده، گفتار هملت را همچون نشانه‌ی از محتومیت در عصر الیزابت به رخ می‌کشیدند. نابودی قهرمان تراژیک را می‌توان پیامد چارناپذیری فطرت او به‌شمار آورد. (گری، ۱۳۹۳، ۶۹)

در مجموع امر شر در مکتب تحت تأثیر صورت‌بندی دانایی دوران، از امری کاملاً تقدیری و برساخته سرنوشت به امری تحت تأثیر ستارگان و نیز انتخاب‌های انسان تغییر پیدا کرده است. در این دوران تقدیر و خواست خدایان منجر به وقوع امر شر نمی‌گردد، بلکه امر شر حاصل انتخاب نادرست شخصیت اصلی، تحت تأثیر وسوسه شیاطین و موجودات شیطانی است که او را به‌سوی نابودی و نیستی روانه می‌سازد.

## ۲-۳. وسوسه، جادو و امر شر در نمایشنامه مکتب

که در پدیداری این میل، جادوگران و لیدی مکتب نقش دارند، اما شانه مکتب از این مسئولیت خالی نیست و سرانجام اوست که به این وسوسه‌ها تن می‌دهد:

مکتب و دیگر شخصیت‌ها به سرنوشت، تقدیر و شیطان اشاره می‌کنند، اما حضور و تأثیرات آنها به‌جای اینکه واقعی باشد، استعاری است. در نهایت تنها مکتب است که در اقدام به قتل دانکن و دو محافظش ثابت‌قدم است. اقدامی که شیفتگی خیال او برای تبدیل شدن به پادشاه اسکاتلند را محقق می‌سازد و همچنین راه را برای تباهی جایگاه باشکوهش فراهم می‌کند. (Steele, 2008, 136)

## ۲-۲. گناه و نقش امر شر در شکل‌گیری تراژدی مکتب

پیرنگ (پلات) نمایشنامه مکتب از اساس بر زیاده‌خواهی او بنا شده است. قتل دانکن از اساس کنشی شریانه است و تنها به دلیل زیاده‌خواهی مکتب اتفاق می‌افتد. شر در نمایشنامه مکتب ابعادی دراماتیک به خود می‌گیرد. مکتب پس از کشتن دانکن به خاطر ترس از رسوایی، به قتل دوست خود بنکو اقدام می‌کند. این قتل، به سلسله قتل‌هایی منجر می‌گردد که مکتب را به‌سوی تباهی و نیستی می‌برند. مکتب به دو دلیل فرمان به قتل بنکو می‌دهد: نخست آن که بنکو شاهد پیشگویی جادوگران بوده است و مکتب از این مسئله هراس دارد که بنکو حقیقت را کشف و او را رسوا کند. دوم آنکه مکتب نگران است فرزند بنکو بر طبق پیشگویی جادوگران به پادشاهی دست یابد.

مکتب از آن روی مرتکب قتل می‌شود تا خود را هم‌تراز دنیایی سازد که در آن قتل به‌صورت بالقوه و بالفعل وجود دارد. مکتب نه‌فقط برای پادشاه شدن؛ بلکه برای مؤکد کردن خویش دست به قتل زده است. او از میان دو مکتب، یکی مکتبی که از کشتن می‌هراسد و دیگری مکتبی که آدم کشته است، دست به انتخاب می‌زند. لیکن مکتبی که آدم کشته مکتب جدیدی است. او نه‌تنها می‌داند که می‌توان آدم کشت؛ بلکه دریافته است که باید آدم کشت. (کات، ۱۳۹۷، ۱۴۷-۱۴۶)

وقوع امر شر در مکتب اساس پیرنگ را تشکیل می‌دهد. اگر پرمیس<sup>۱۱</sup> (فرض مقدم) نمایشنامه را این جمله در نظر بگیریم که «جاه‌طلبی توأم با شقاوت موجب نابودی انسان می‌شود»، جایگاه گناه و امر شر در نمایشنامه مکتب به‌خوبی آشکار می‌شود. به بیان دیگر پرمیس نمایشنامه مکتب بر اصلی استوار شده است که خودبه‌خود شرارت و پلیدی را در پی دارد. به کار بردن کلمه شقاوت در این پرمیس، جاه‌طلبی مکتب را قرین جنایت و خونریزی می‌کند و نمایانگر میزان شرارت شخصیت اصلی نمایشنامه است. شروری که در نمایشنامه مکتب وجود دارد، حاصل گناه است و به دسته شورو اخلاقی تعلق دارد. در نمایشنامه مکتب با نگرشی مبتنی بر آرا و اندیشه‌های مسیحی از مفهوم گناه مواجه هستیم. شکسپیر در دوره الیزابتین می‌زیست و با وجود روبه‌زوال‌بودن سلطه مسیحیت بر جامعه آن دوران، هنوز هم در آثار او مفهوم گناه بدان‌گونه که مسیحیان به آن معتقد بودند، تجلی می‌یابد. از دیدگاه مسیحیانی چون لوتر فطرت بشر در ذات خود شریر است و این میل به شرارت درون هر انسان است که او را به انجام امر شر وادار می‌کند. در پروتستانیزم «فرض لوتر آن است که در طبیعت آدمی شرارتی فطری نهفته که اراده او را به‌سوی شر رهبری می‌کند و به

به ناگزیر باید پذیرای جنایت هم باشد؛ زیرا قدرت تنها با جنایت پابرجا می‌ماند. قدرت یا میل به قدرت برای دوام، راه‌های گوناگونی را می‌آزماید که بی‌خردی از بدیهی‌ترین آنهاست. نمایشنامه مکبث به موضوع آزمندی بشر و میل او به قدرت می‌پردازد، میلی که آدمی در راه رسیدن به آن از هیچ پلیدی و شرارتی فروگذار نمی‌کند. قدرت در این اثر چنان چهره فریبنده‌ای دارد که دیگر از انسانیت چیزی باقی نمی‌گذارد. مکبث وجدان و شرافت خود را در برابر قدرت می‌بازد اما قدرت نمی‌تواند برای او آسایش به ارمغان بیاورد. قدرتی که از اساس بر شرارت، جنایت و خونریزی بنا گشته، حاصلی نیز جز شرارت و خونریزی ندارد. مکبث فرزند زمانه‌ای است که خشونت را درون خود می‌پرورد. شکسپیر بارها در این اثر به خونریزی و خشونت اشاره می‌کند، خشونتی که در میل به قدرت در دوره الیزابتین نهفته است.

از سوی دیگر در نمایشنامه مکبث انگاره‌های مردانه غلبه دارد. نگاهی که زنان را از عوامل ایجاد شرارت در جهان به‌شمار می‌آورد و از این‌رو جادوگران شریر را زن به تصویر کشیده است. هر چند ریش‌هایی که بر چانه جادوگران روییده است را می‌توان نشانه‌های مردانه دانست، اما در نامه‌ای که مکبث برای همسرش لیدی مکبث می‌نویسد از آنها با عنوان خواهران جادو یاد می‌کند و جادوگران جنسیتی زنانه به خود می‌گیرند:

همچنان‌که از این ماجرا در شکفت فرامانده بودم، پیک‌های پادشاه در رسیدن و همگان مرا به نام سپهسالار کودور درود فرستادند به همان لقبی که پیش از آن این خواهران جادو مرا درود گفته بودند و آنگاه با اشارت به آنچه خواهد آمد، چنین گفتند: درود بر تو که پادشاهی خواهی کرد. (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۹۲)

نسبت دادن صفت زنانه به جادوگران حاضر در نمایشنامه، موجب می‌شود که نخستین عامل وسوسه مکبث برای رسیدن به قدرت و سوق پیدا کردن او به سمت پلیدی و شرارت به عاملی زنانه بدل گردد. اما عامل زنانه تولید شر در مکبث تنها به خواهران جادو محدود نمی‌شود، بلکه همسر مکبث نیز نقش عامل زنانه دیگر ایجاد شرارت را در این اثر به عهده دارد. دیالوگ‌های لیدی مکبث در صحنه پنجم از پرده اول نمایشنامه مکبث، اوج قساوت و بی‌رحمی وی را عیان می‌سازد:

تویی سپهسالار گلامز و کودور و همان خواهی شد که تو را نوید داده‌اند. اما از نهاد تو بیم دارم که چندان سرشار از شیر مهربانی انسانی ست که دور است راه میانبر را در پیش گیرد. تو خواهان بزرگی هستی و از بلندپروازی نیز بهره‌وری، اما نه از آن شرارتی که همراه آن می‌باید. آنچه را که سخت خواهانی، پارسایانه خواهانی. بازی نادرست نخواهی اما برد نادرست را خواهانی. تو آن چیز را خواهانی، ای سپهسالار بزرگ گلامز که فریاد می‌داری: "چنین کن تا من از آن تو باشم" و آن ترسی که تو را از کار بازمی‌دارد و بر میلات چیرگی دارد می‌باید از میان برود. بشتاب و اینجا بیا، تا شور و شر خویش را در گوش تو ریزم و با جسارت زبانم گوشمال دهم هر آن چیزی را که تو را از حلقه‌ی زرین دور می‌دارد؛ همان حلقه‌ی زرینی که گویی دست سرنوشت و یاری عالم غیب بر سر تو نهاده است. (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۲۹-۳۰)

لیدی مکبث مجنون قدرت و تاج یا حلقه زرینی است که جادوگران نوید آن را داده‌اند. شکسپیر در اثر خود به زن جایگاهی وسوسه‌گر می‌بخشد،

در مکبث، جادوگران منادیان سرنوشت نیز به‌شمار می‌آیند و نماینده آن بخش پلید و شرور سرنوشت هستند که با وسوسه پیوندی ناگسستنی دارد. وسوسه یکی از موتیف‌های مهم در نمایشنامه مکبث است که شر را می‌سازد و موتور محرکه درام است. حضور جادوگران در این نمایشنامه، جهان اثر را شوم می‌سازد. همه عناصر و اجزای این نمایشنامه میل به شرارت و پلیدی دارند.

در حقیقت ما عکس‌العمل مکبث در ملاقات با خواهران جادو از آغاز نمایشنامه را قوی، فوری و مؤثر می‌بینیم چراکه سخنان آنان پیش‌گویانه و در جهت خواست‌ها و امیال مکبث است. در سنت اسکاتلندی، کلام نیرومند است به‌ویژه اگر مصمم ادا شود. خواهران جادو با چشمان نافذ خود و کلام مصمم اما مبهم و چندپهلوی مکبث را نفرین می‌کنند... آنان هوش و حواس مکبث را می‌ربایند و موجب می‌شوند او از آگاهی نسبت به جهان بیرون خارج شود و در دنیای درونی خود غرق شود و خود را از هرچه بدان تعلق داشت، رها سازد. (دیویدسون، ۲۰۱۷، ۱۴۰)

از منظر دراماتیک، ملاقات مکبث با جادوگران را می‌توان صحنه‌ای مهم و اثرگذار در روند درام نمایشنامه قلمداد کرد؛ زیرا حاصل این ملاقات چیزی جز وسوسه رسیدن به قدرت و پادشاهی نیست. در این ملاقات و با شنیدن سخن جادوگران، بذری از جاه‌طلبی و شرارت در دل مکبث کاشته می‌شود که حاصلی جز جنایت و تباهی ندارد. البته باید اذعان داشت که مکبث از همان ابتدا نیز جاه‌طلب و زیاده‌خواه بوده است؛ اما این وسوسه زنان جادوگر است که او را تحریک می‌کند تا شاه را به قتل برساند و جایگاه او را تصاحب کند. این‌گونه است که جادوگران با سخنان خود مکبث را به درون سیاهی بی‌پایانی پرتاب می‌کنند. در واقع وسوسه جادوگران نیروی محرکه درام و عاملی است که مکبث را به سوی پرتگاه می‌راند و این وسوسه است که موجب می‌شود امر شر خود را به مثابه امر خیر نمایان سازد. مکبث در صحنه ملاقات با جادوگران است که به انجام امر شر وسوسه می‌شود. جادوگران در این صحنه نویددهنده وقوع امر شر هستند. در مجموع وسوسه به مثابه امری که در بنیاد و ذات خود آلوده به شرارت و امیال شیطانی است، پیش‌برنده درام مکبث است. در پرده پنجم نمایشنامه، مجلس یکم، در سخن جادوگران عناصر شر به‌خوبی مشهود است.

سراگشتان یک کودک که زاد از روسپی مادر رها شد  
جسم بی‌جان‌اش به پشت خندق ایدر  
کنون افزود باید رودگانی ببر مردم خوار  
که افسون‌بای ما را کم نباشد هیچ‌افزار

(شکسپیر، ۱۳۹۸، ۸۰)

شکسپیر در کلام خود، عناصری از شر را به‌کار می‌گیرد تا فضای دهشتناکی را که بر اثر سایه افکننده به مخاطب خود انتقال دهد. فضایی سرشار از وسوسه، خیانت و خشونت. «در جهان مکبث، یعنی در وسوسه‌انگیزترین جهانی که شکسپیر آفریده، قتل، اندیشیدن در باب قتل و ترس از قتل به همه سرایت کرده است» (کات، ۱۳۹۷، ۱۴۴).

۲-۴. نسبت میان امر شر با قدرت، جنسیت، و وسوسه در نمایشنامه مکبث

در مکبث پیوند شر و قدرت ناگسستنی است؛ زیرا برای رسیدن به قدرت باید شرور بود و خون ریخت. فردی که به قدرت و پادشاهی می‌اندیشد

باز هم به وسوسه‌ی وی ادامه می‌دهد و حتی بار دیگر، برای اشاره به میزان شرارتی که در راه رسیدن به هدف حاضر است انجام دهد، به اندام خود و امر مادرانگی اشاره می‌کند.

من بچه به پستان گرفته‌ام و می‌دانم که چه حالی دارد عشق  
به کودکی که از پستان‌ام شیر می‌نوشد. اما من اگر همچنان که  
تو در این کار سوگند خورده‌ای، سوگند خورده بودم که دمار  
از روزگارش برآورم در همان حال که به روی‌ام لبخند می‌زد،  
پستان از میان لثه‌های بی‌دندانش بیرون می‌کشیدم و مغزش  
را در هم می‌کوفتم. (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۳۵)

لیدی مکبث مادرانگی را در برابر قدرت امری حقیر و کوچک می‌شمارد و اعتراف می‌کند که خود حاضر است برای رسیدن به قدرت، دست به شنیع‌ترین جنایات بشری یعنی قتل یک نوزاد خود بزند، آن هم زمانی که در حال تجربه لذت مادری و شیردادن به کودک است. این‌گونه است که او با انکار احساسات زنانه و عطفوت مادرانه مکبث را هر چه بیشتر به سوی انجام عمل شریانه جنایت پیش می‌راند.

## ۲-۵. نسبت میان امر شر و مکتب نئوکلاسیک در نمایشنامه مکبث

برخی منتقدان ادبی، شکسپیر را متعلق به مکتب نئوکلاسیک می‌دانند. از آنجا که مکتب نئوکلاسیک به امر شر توجه ویژه‌ای دارد، شاید بتوان با واکاوی نمایشنامه مکبث نشانه‌های مکتب نئوکلاسیک را در این اثر دریافته و چگونگی اثرگذاری آنها را در بازنمایی امر شر بررسی کرد. جان درایدن<sup>۱۳</sup> معتقد بود نئوکلاسیک‌ها همانند کلاسیک‌ها به وجود نظمی بخصوص در نظام هستی باور داشتند. از دید آنان این نظم حاصل آفرینش است و بازتاب آن را می‌توان در طبیعت مشاهده نمود. با تحلیل نمایشنامه مکبث بر اساس این دیدگاه، می‌توان گفت که شکسپیر در اثر خود از منظری معنامحور به ساخت طبیعت می‌نگرد. از این میان می‌توان به ناپایداری جسم جادوگران اشاره کرد و می‌توان این ناپایداری را نشان‌گر ناپایداری پدیده‌ی شر در جهان هستی و طبیعت دانست. از سوی دیگر شکسپیر در نمایشنامه مکبث به دو پدیده‌ی نور و تاریکی ساحتی معناسانانه می‌بخشد تا از این طریق شرور واقع شده در اثر را هر چه بهتر بازنمایی کند. در حقیقت از دیدگاه نئوکلاسیسم، مکبث را می‌توان نبرد میان نور به مثابه خیر و نیکی و تاریکی به مثابه شر و پلییدی دانست:

در نخستین صحنه‌های نمایشنامه انگاره‌های نور و روشنایی  
بیش‌تر به کار رفته و در اواخر آن انگاره‌های شب و تاریکی، کل  
نمایشنامه رویارویی این دو انگاره است در قالب جنگ و ستیز  
نیروهای خوبی و بدی. انگاره‌ی "تاریکی" بر کل نمایشنامه  
سایه افکنده و در سراسر آن، خورشید تنها دوبار می‌درخشد:  
نخستین بار در پرده‌ی یکم مجلس ششم، هنگامی که دانکن  
برای استراحت وارد کاخ مکبث می‌شود و بنکو، پرستو را  
"مهمانی تابستان" می‌نامد و آخرین بار هنگامی که مکبث  
شکست می‌خورد. (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۱۳۷-۱۳۸)

به میزانی که شر در نمایشنامه مکبث گسترش می‌یابد، میزان تاریکی نیز در اثر بیشتر می‌شود. شکسپیر نور و خورشید را در جایگاه حقیقت قرار می‌دهد، حقیقتی که مکبث و همسرش از دیگران مخفی ساخته‌اند و خود نیز در تاریکی و در میان پلییدی و مرگ به سر می‌برند.

همچون جایگاهی که مسیحیت به حوا به‌عنوان یک زن بخشیده است و وسوسه‌اش موجب رانده‌شدن آدم از بهشت می‌شود. مسیحیت با ایجاد تغییر در تفسیر داستان حوا در کتاب مقدس، او را مقصر اصلی در رانده شدن انسان از بهشت می‌خواند.

روایت هبوط بشر در بخش‌های اول تا سوم سفر پیدایش  
طرفین را سرزنش می‌کند، در نوشته‌های آباء اولیه کلیسا  
مسئولیت قاطعانه برگردن حوا نهاده شده است. با وسوسه  
موفقیت‌آمیز آدم به دست حواست که مرگ، رنج و اخراج از باغ  
رؤیایی عدن به وقوع می‌پیوندد. از نظر الهی‌دانان تأثیرگذاری  
همچون ترتولیان<sup>۱۴</sup>، مقصر این کیفر وحشتناک، تمام زنان  
هستند که وی آنها را به عبارت "دختران حوا" توصیف می‌کند.  
حوا دیگر یک شخص منفرد نیست که مسئول اعمال خود  
است؛ بلکه نماینده تمام زنان است که باید در رسوایی او  
شریک باشند. این گام مهمی است که بر چگونگی فهم شر  
و شکل‌گیری آن تأثیر می‌گذارد. چیزی در ذات زن شخصیت  
زن وجود دارد - ریشه‌گرفته از مادر نخستین - که باعث شده  
وی همیشه در برابر نیروهای شر، سهل‌الوصول‌تر از همتای  
مذکر خود باشد. (صالحی، ۱۳۹۷، ۷۰۵)

وسوسه به مثابه امر شر چون چشمه‌ای ویرانگر از درون لیدی مکبث می‌جوشد و با خون و جنایت همه‌چیز را از مدار خود خارج می‌کند. او بلندپروازی را با شرارت قرین می‌سازد تا مکبث برای رسیدن به قدرت، دیگر راهی به‌جز شرارت در مقابل خود نبیند. لیدی مکبث درون خود را جایگاه شر توصیف می‌کند و از مکبث می‌خواهد که نزد او برود تا شرارت درون خود را به درون وی بریزد. لیدی مکبث تا بدانجا پیش می‌رود که از ارواح شرور می‌خواهد درون وی را از زنانگی تهی و سرشار از شرارت کنند.

ای ارواح پادشاه اندیشه‌های مرگبار! همین جا مرا از زنانگی‌م  
را تهی کنید و سراپا بیابانید از هولناک‌ترین سنگدلی، خون‌م  
را سنگین‌مایه کنید و راه و روزن هر نرم‌دلی را برنیدید تا  
هیچ عذاب وجدانی عزم مرگبار... ام را نلرزاند و با خود به  
آشتی نکشاند. ای کارسازان جنایت، هر جا که چشم به  
راه شرارت‌های طبیعت نشستاید، با تن‌های ناپدیدتان به  
پستان‌های من درآید و شیرام را به صفرا بدل کنید! فراز  
آی، ای شب تار و خود را در سیاه‌ترین دود دوزخ فرابوش تا  
کارد برایم نبیند آن زخمی را که می‌زند و آسمان از گوشه‌ی  
پرده‌ی تاریکی‌ام ننگرد و فریاد بر ندارد که «دست بدارم! دست  
بدار. (شکسپیر، ۱۳۹۸، ۳۰-۳۱)

لیدی مکبث نیروهای اهریمنی را به یاری فرامی‌خواند چون از میزان شرارت عملی که مکبث را به انجام دادن آن وسوسه می‌کند، آگاه است. او به تهی شدن از زنانگی اشاره می‌کند و اینجا تنها قسمتی از نمایشنامه مکبث است که مفهوم زنانگی با مفهوم عطفوت و مهر درهم آمیخته است. میل جنون‌آمیز لیدی مکبث به قدرت، چنان در وی فزونی می‌گیرد که کارسازان جنایت را به یاری می‌طلبند و از آنها می‌خواهد که حتی شیر موجود در پستان‌هایش را به صفرا تبدیل کنند تا از هرگونه مهر و عطفوت تهی گردد. نکته‌ی دیگر اینکه، او قصد دارد جسم خود را تا حد تنانگی صرف فروبکاهد و به جسمی به دور از جایگاه مادری بدل شود. چراکه تنانگی و جسمانیت زن در اندیشه مسیحی از عناصر تولید شرارت اخلاقی محسوب می‌شد.

دیگر بار، هنگامی که مکبث در قتل شاه تردید می‌کند، لیدی مکبث



## نتیجه

مسیحیت و تحول آن، امر شر با مفاهیم دینی دیگری ارتباط می‌یابد. در دوره الیزابتین امر شر با وجود تأثیر کم‌رنگ‌تر انگاره‌های مسیحی به امری تحت تأثیر اندیشه‌های اومانستی بدل گشت. در بسیاری از درام‌های این دوره همچون مکبث، اگرچه امر شر هنوز از ماهیتی ماورایی برخوردار است، اما مفاهیمی از الهیات مسیحی همچون گناه از یک سو و مفاهیمی بشری همچون وسوسه از سوی دیگر در شکل‌گیری و پدیداری آن تأثیر دارند. در این دوره همچون دوره یونان باستان امر شر با هامارتیای شخصیت اصلی ارتباط می‌یابد، لیکن در این دوره از آنجا که با جهانی مبتنی بر انگاره‌های مسیحی روبه‌رو هستیم، هامارتیای شخصیت اصلی معمولاً امری گناه‌آلود نیز به‌شمار می‌رود و امر شر به مثابه گناه محسوب می‌گردد. همچنین تحت تأثیر الهیات مسیحی است که جنسیت زنانه به‌عنوان عامل اغواگری و وسوسه در نمایشنامه مکبث شناخته می‌شود و چنانکه حوا موجب رانده شدن آدم از بهشت شد، لیدی مکبث و خواهران جادو نیز موجب رفتن مکبث به سوی تباهی و پلیدی می‌شوند. تأثیر پارادایم‌های نئوکلاسیسم نیز بر نمایشنامه مکبث موجب تقارن نور و روشنایی با خیر و صلاح و غلبه تاریکی برای نشان دادن انگاره‌های وحشت، پلیدی، مرگ، جنایت و خونریزی است.

امر شر در شکل‌گیری بسیاری از آثار دراماتیک در ادوار گوناگون سه‌م و نقشی بی‌بدیل ایفا کرده و البته در شکل‌گیری تراژدی نقش عمده‌ای ایفا کرده است. با بررسی دو اثر تراژدی در دو دوره مختلف تاریخی و تحلیل چگونگی سازوکار امر شر در پیش‌رفتن و حرکت درام، معلوم گردید این موضوع در دو دوره تاریخی مهم در ادبیات نمایشی یعنی قرن پنجم پیش از میلاد در یونان و عصر الیزابتین در انگلستان، به‌شدت تحت تأثیر صورت‌بندی دانایی و اپیستمه دوران بوده است. چنانچه بررسی نمایشنامه ادیب شهریار نشان داد، ظهور امر شر در دوره یونان باستان بر انگاره‌های اساطیری متکی است و خدایان در شکل‌گیری آن نقشی بسزا دارند. در آثار نمایشی به نگارش درآمده در این دوران با وجود خطای تراژیک یا هامارتیای شخصیت که در ادیب میل به دانایی بود، این خدایان بودند که سرنوشت شخصیت اصلی را رقم می‌زدند و موجب وقوع امر شر می‌شدند و با محدود کردن دانایی ادیب و نه اعطای آگاهی کامل، او را در خطای تراژیک خود غرق کردند. شرور اخلاقی و طبیعی این نمایشنامه نیز، در نهایت به تصمیم خدایان در تعیین سرنوشت ادیب ختم می‌شود. بنابراین در نمایشنامه ادیب ما با خدایان به‌عنوان سرچشمه شرارت روبه‌رو هستیم. بررسی نمایشنامه مکبث نوشته ویلیام شکسپیر نیز نشان داد با پدیدایش

## پی‌نوشت‌ها

1. Evil.
2. Natural Evil.
3. Moral Evil.
4. Elizabetan age.
5. Poetic.
6. Episteme.
7. Hamartia.
8. Johann Christian Friedrich Hölderlin.
9. Peter Lamarque.
10. Immanuel Kant.
11. Premiss.

۱۲. حدود ۱۶۰-۲۲۵ م.

13. John Dryden.

## فهرست منابع

شیخ‌پور، اکرم (۱۳۹۷)، تحلیل تطبیقی شر در مثنوی معنوی مولوی و تراژدی‌های شکسپیر، پایان‌نامه دکتری تخصصی دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی.

فرور، اریک (۱۳۹۱)، *گریز از آزادی*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: انتشارات مروارید، چاپ پانزدهم.

کات، یان (۱۳۹۷)، *شکسپیر معاصر ما*، ترجمه رضا سرور، تهران: نشر بیدگل، چاپ چهارم.

کان، استیون (۱۳۹۵)، *کاکوندیسه*، ترجمه شیدا راسخ، مسئله شر، مجموعه مقالاتی در فلسفه تحلیلی، به سرپرستی زهیر باقری نوع‌پرست، منتشر شده در وبگاه <http://www.salekenisti.com>

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۱)، *زایش تراژدی و چند نوشته‌ی دیگر*، ترجمه رضا ولی یاری، تهران: نشر مرکز، چاپ ششم.

گریب، جرمن (۱۳۹۰)، *شکسپیر*، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر ماهی، چاپ اول.

لامارک، پیتر (۱۳۹۶)، *فلسفه ادبیات*، ترجمه میثم محمد امینی، تهران: فرهنگ نشر نو با همکاری نشر آسیم، چاپ اول.

معمودی، زهره (۱۳۸۹)، بازتاب مفهوم شیطان در ادبیات نمایشی و تحلیل دراماتیک چند نمونه از آن، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ادبیات نمایشی*، گروه هنر و معماری، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی.

ملائی، آرش (۱۳۹۱)، شخصیت‌پردازی در تراژدی‌های شکسپیر و سوفوکل: شخصیت‌های نیک و بدک، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز.

موسوی، هادی؛ رایانی مخصوص، مهرداد (۱۳۹۶)، حاکمیت مطلق شر در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنه، فصلنامه علمی پژوهشی *تئاتر*، شماره ۷۰، صص ۳۵-۶۰.

نیچه، فردریش (۱۳۹۹)، *زایش تراژدی و چند نوشته‌ی دیگر*، ترجمه رضا ولی یاری، تهران: نشر مرکز، چاپ ششم.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، *فلسفه‌ی تراژدی*، ترجمه حسین امیری آراه، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ سوم.

ارسطو (۱۳۹۷)، *بیوطیقای شاعری*، چاپ اول، رضا شیرمرز، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ اول.

باتای، ژرژ (۱۳۹۹)، *ادبیات و شر*، مترجم فرزاد کریمی، تهران: نشر سیب سرخ، چاپ اول.

بارت، رولان (۱۳۶۸)، فرهنگ و تراژدی، ترجمه رضا سید حسینی، کتاب صبح، تابستان و پاییز، دوره چهارم، صص ۱۹-۲۲.

تراکاکیس، نیک؛ بی‌بی، جیمز (۱۴۰۰)، مسائل منطقی و قرینه‌ای شر، ترجمه احمد هل‌آبادی، زیر نظر زهیر باقری نوع‌پرست، منتشر شده در وبگاه <http://www.salekenisti.com>

صالحی، محمد حقانی و دیگران، *مقاله‌ی فمینیسم و مسئله شر نوشته‌ی یورلی کیک*، جلد دوم، قم: انتشارات کتاب طه، چاپ اول.

سوفوکل (۱۳۸۵)، *افسانه‌های تباہی*، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم.

شالوم، جی کان (۱۳۹۹)، بررسی مسئله شر در آثار ادبی، مجموعه مقالات، ترجمه مهرداد بیدگلی، به سرپرستی زهیر باقری نوع‌پرست، منتشر شده در وبگاه <http://www.salekenisti.com>

شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۸)، *مکبث*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر آگه، چاپ نوزدهم.

Descartes (1954), *Philosophical Writing*, translated and edited by: E. Anscombe and p. Geach, Nelson.

Hollender Christoph and Scarlett Winter (1996), *Concepts Of Power: on the Fascination of Evil in Genet's works, the European legacy: Toward New Para-digms*, 1:4, 1336-1341: 10.1080/10848779608579575.

Callaway Steele, Jeffrey (2008), *The Fascination of Evil: Mental Malpractice in Shakespearean Tragedy*, A Thesis Submitted to the University of Birmingham for the degree of doctor of philosophy.

Davidson Clifford (2017), *Evil and Fascination in Macbeth*, *Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies*. Volume 34, No. 1, pp. 129-141.



## The Relationship between Tragedy and Evil in Two Plays - *Oedipus Rex* and *Macbeth*

Mitra Alavitalab<sup>\*1</sup>, Farnoosh Rezaei Dorji<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Damghan University, Damghan, Iran.

<sup>2</sup>Master of Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

(Received: 27 Jun 2022, Accepted: 23 Oct 2022)

The relationship between tragedy and evil is of utmost importance. Some experts believe that the emergence of tragedy depends on the occurrence of evil. Based on this belief, the formation of tragedy, is a kind of bilateral, organic and dialectical connection and relationship, and without the presence of the evil force, basically, tragedy does not occur. It is important to note that the presence and existence of evil in drama is not occasional, self-willed and not selectable; also between the evil and especially the moral evil and tragedy there is this particular bond. In the present research, two plays *Oedipus Rex* and *Macbeth* have been selected from two different periods in the history of dramatic literature, i.e., the fifth century BC in ancient Greece and the Renaissance or Elizabethan era in England. The main focus of this article is on the nature and mechanism of evil in each of the aforementioned works and how tragedy is organized by the power of evil. In the play *Oedipus Rex*, the main character unknowingly commits a mistake. He kills his father and marries his mother, which causes the wrath of the gods and the descent of the plague. But Oedipus is unaware of this and it is actually the gods who have determined this fate for him. Therefore, his moral evil causes natural evil, but Oedipus cannot be blamed for all this. In *Macbeth*, pride and ambition are the main character's weakness. He commits crimes to gain power: he kills the king and then commits other crimes. Although Macbeth, influenced by the witches' predictions and his own wife's temptations, commits these crimes, his individual responsibility and will determine the most important aspects of this crime. Shakespeare's view in this play is influenced by the view of Christianity, in which the problem of sin and moral evil is the basis of subsequent sins. On the other hand, women in *Macbeth*, like Eve, who affected Adam to be expelled from paradise, bring Macbeth to ruin and destruction. In other words, the female gender in this play is associated with seduction and temptation, just like Christianity's view of women. Shakespeare's works can also be measured by the principles and methods of the neoclassical school. In the first scenes of the play, images of light and brightness are used more, and in the end, images of night and darkness. The whole play is a confrontation

between these two ideas in the form of a war between good and evil forces. The image of "darkness" casts a shadow over the entire play. The research method is analytical and descriptive, and by examining the type of evil in each tragedy, it was concluded that in ancient Greece, evil was a concept based on the mythological world and belief in gods and related to the concept of fate and destiny. However, in the Elizabethan era, the religious concepts of Christianity focused evil on man and his inherent nature.

### Keywords

Evil, Tragedy, *Oedipus Rex*, *Macbeth*.

\*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 5172411, Fax: (+98-23) 35220415, E-mail: m.alavitalab@du.ac.ir