Kavoshnameh in Persian Language and Literature **Vol 21, No 47, Winter 2021**

The plot structure of Vikramōrvaśhi based on Aristotle's poetics *

Dr. Fatemeh Vazifehdan-Mollashahi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Zahedan University of Medical Sciences
Dr. Mohamad Barani
Associate Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University
Dr. Maryam Khalili Jahantigh
Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University

Abstract
Drama is one of the most important literary genres, but it has been underestimated in the Iranian literature. Vikramōrvaśhi is an eastern drama from the labyrinthine land of civilization, mysticism, and illuminative philosophy of India, written by Kālidāsa, one of the most prominent authors in the Sanskrit literature of India. The present paper seeks to study the plot structure of this drama based on Aristotle's Poetics by an analytical-descriptive method and the use of library instruments in order to answer the main question of this research: Are the structures of the old Indian plays based on the poesy of classical Greek plays despite their similarities such as the beginning and the performances of the plays, the type of characters and conversations? The results of the present research indicate that, despite the similarities, Vikramōrvaśhi's drama has the story-in-story structure of the Eastern stories. The story plot includes side events with a climax each of which has a dramatic independence. Accordingly, the Indian play has an episodic structure. The intervention of deities and the extraterrestrial forces have moved the play away from the Aristotelian cause and effect structure, and the wisdom of classics is eliminated from this play. Also, due to the Hindus' belief in karma, there is no definite end to the play, and, in some way, the end of the events equals another beginning, which gives the play a circular state.

Keywords: Drama, Vikramōrvaśhi, Plot structure, Thought, Classic style.

* Date of receiving: 2018/07/29 Date of final accepting: 2020/07/27
- email of responsible writer: molashahif@yahoo.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ۱۲۲-۸۵

ساختار طرح در «نمایشنامه وکروم اروشی» بر اساس بوطیقای ارسطو*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علوم پزشکی زاهدان
دکتر محمّد بارانی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر مریم خلیلی جهانتیغ
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

نمایشنامه یکی از گونه‌های مهم ادبی است که در ادبیّات ایران کمتر به آن توجه شده است. دانش پژوهانی که جرات گام نهادن در این وادی را می یابند، موفق به صید دُرر ارزشمندی از جنس اساطیر، فرهنگ، تاریخ، داستان، عرفان، فلسفه، باورها و عقاید، زبان و دقایق ادبی می‌شوند که گر چه سخت به دست می‌آید، به دست هر کسی نمی‌آید. وکروم اروشی، نمایشنامه‌ای شرقی برخاسته از سرزمین هزارتوی تمدن و عرفان و فلسفه اشراقی هند است که توسط کالیداس، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان ادبیّات سانسکریت هند، تحریر شده است. نویسندگان این مقاله بر آنند تا ساختار نقشهٔ داستانی این نمایشنامه را بر اساس بوطیقای ارسطو، به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای بررسی کنند تا به این سوال اصلی پاسخ داده شود که با وجود مشابهت‌هایی همچون آغاز و انجام نمایش‌ها، وجود شخصیت‌ها، گفتگوها، و... آیا ساختار نمایشنامه‌های کهن هند قابل تطبیق با بوطیقای نمایشنامه‌های کلاسیک یونان هست؟ نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که با وجود مشابهت‌هایِ ناگزیر، نمایشنامهٔ وکروم اروشی ساختار خاص «داستان در داستان» شرقی را دارد. طرح داستان شامل رویدادهایی جانبی با ساختار اوجگاهی است که هریک

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۰۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: molashahif@yahoo.com

استقلال اجرایی دارند و از این جهت نمایشنامهٔ هندی ساختاری اپیزودیک دارد. دخالت خدایان و نیروهای فرازمینی نمایشنامه را از ساختار علت و معلولی ارسطویی دور کرده خردورزی کلاسیسم را از آن می‌گیرد و به جهت اعتقاد به کارما در میان هندوان، پایان مشخصی برای نمایشنامه وجود ندارد و بنوعی، پایان وقایع آن مساوی با آغاز دیگری است که به نمایشنامه حالتی دورانی می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نمایشنامه، وکروم اروشی، ساختار نقشه داستانی، ارسطو، نمایشنامهٔ کلاسیک.

۱- مقدّمه

پیدایش نمایش قدمتی به درازنایی تاریخ پیدایش بشر دارد؛ زیرا انسان بدوی در بیان افکار و عواطف خود ناتوان بود حرکت را به کمک طلبید و از طریق حرکات موزون سعی در بیان افکار و عواطف خود کرد و برای لذت و به عنوان نیایش و سخن گفتن با خدایان خود، شروع به انجام حرکات موزون (رقص) نمود. (ملک‌پور، ۱۳٦٤ :۵).

ارسطو (حدود ۳۸٤-۳۲۲) فیلسوف یونانی را نخستین تئوریسین می‌دانند که دربارهٔ نمایش اظهارنظر کرده است. به اعتقاد او، پایهٔ همهٔ خلاقیت‌های هنری ممیسیس (مانشگری) است این واژه از رقص‌های سنتی گرفته شده و مقصود او رقص‌های آیینی و محلی بوده است (راهگانی، ۱۳۸۸ : ٦۱۱). اما این بدان معنی نیست که یونانیان را مبدع نمایش بدانیم هر چند در مباحث مربوط به هنر نمایش صاحب نظر بوده، اولین نظریه‌ها را ارائه کرده‌اند و دیدگاه‌هایشان اساس و پایه‌ای برای دیگران نیز شده است. اینها همه می‌تواند از دلایلی باشد که یونانیان به عنوان آغازگران نمایش نیز شناخته می‌شوند؛ اما با کشف متون نمایش مصری مشخص شد هزار سال قبل از تآتر یونانیان، در مصر باستان تآتر وجود داشته است. همچنین با بررسی متون هند می‌توان به نتیجهٔ مشابهی دست یافت شمایل رقصانی که بر دیوارهٔ غارها پیش از تاریخ نقش شده است نشان از درام‌های رقصان آغازین با مایه‌های آیینی دارد (Madha،۱۹۸۳:.۱۷) آیین‌های

نمایشی که برای پدیدآوردن نظم در طبیعت توسط اقوام هاراپا (۳۰۰-۲۵۰۰ ق.م.) بر پا می‌شد و کشف تندیس رقصانی که نمونهٔ اولیهٔ شیوا دانسته شده (۱۲، ۱۹۷۹، Varadpand) و مربوط به این دوره است صحه‌ای است بر این ادعا.

پس از ورود آریایی‌ها و شکل‌گیری تمدن ودایی، نخستین دیالوگ‌ها یا گفت و شنودهای نمایشی در «ریگ ودا» دیده می‌شود. بخصوص در سروده‌های ده و نود و پنج ماندلای دهم که مربوط به گفتگوی یم و یمی و پوروردامن و اورواسی است (ریگ ودا، ۱۳٦۷: سروده ۹۵) که به نظر می‌رسد در نمایشنامهٔ وکروم اروشی که دو شخصیت اصلی آن پوروروس و اوروشی هستند کالیداس به سرودهٔ نود و پنج ودا نظر داشته است.

ضمن این که یکی از منابع الهام‌بخش کالیداس در برگزیدن اسم نمایشنامه «وکروم اروشی» را، پادشاه معروف «ویکرامادیتیا» نیز ذکر کرده‌اند دوران امپراطوری ویکرامادیتیا پرشکوه‌ترین دورهٔ تآتر هندی (راهگانی، ۱۳۸۸ : ۲۲۱) و کالیداس شاعر مخصوص و درجهٔ اول این پادشاه (کالیداس، ۱۳٤۱: ٦-۵) بوده است. کالیداس محبوبترین نویسندهٔ کلاسیک ادبیّات سانسکریت است. مقام و مرتبه‌ای او را همپایهٔ شکسپیر در ادبیّات انگلیسی و حافظ، فردوسی و سعدی در ادبیّات فارسی می‌دانند (کالیداس،۱۳٤۱: ۷-۸). او که نمایشنامه‌های خود را بر اساس مضامین آیینی/مذهبی سروده است می‌گوید: «بنابر نظر حکما دراما روزهٔ مقدس جذابی است برای چشمان خدایان»(Singl،۱۹۷۳:۲٤۰). تآتر سنسکریت برآمده از نظریات ناتیاساشتراست (۳۲۸: Stanton،۱۹۹٦) و ناتیاساشترا حکم فن شعر هندی را دارد (۱: ۱۹۹۱، Rangachary). فرم تراژدی که مهمترین و اولین فرم مطرح شدهٔ نمایشنامه توسط ارسطو است، در نمایش هند جایگاه چندانی ندارد، زیرا هندیان معتقد به نظریهٔ کیهان مداری و کارما (عدالت کیهانی) هستند که پایان را مساوی آغازی دیگر می‌دانند و عدالت جهانی را حاکم بر افکار و اعمال انسان می پندارند (راهگانی،۱۳۸۸ :٤٦۹).

۱-۱- بیان مسأله و سوالات تحقیق

مسألهٔ تحقیق حاضر پرداختن به موضوع تطبیق یا عدم تطبیق قدیم‌ترین نمایشنامهٔ هندی، وکروم اروشی، با کهن‌ترین تئوری‌ها در مورد نمایشنامه است. همواره واژه‌هایی مانند نمایش و نمایشنامه‌نویسی در جهان با فن شعر ارسطو و نمایشنامه‌های یونان همراه بوده است و یونانیان، سردمداران و نظریه‌پردازان این هنر معرفی شده‌اند و دیگر نمایشنامه‌نویسان، پیروان و مقلدان نمایشنامه‌نویسان یونانی و به طور خاص بوطیقای ارسطو دانسته شده‌اند. گرچه این ادعا چندان بی‌اساس نیست و در مورد ساختمان و ساختار نمایشنامه، ابتدا یونانیان طرح‌هایی را ارائه داده‌اند؛ اما با توجه به فرهنگ غنی شرق و پیشینهٔ درخشان هنری آن و بخصوص منطقه شبه قاره، صرفاً عنوان مقلد برای نمایشنامه‌نویسان آن بی‌انصافی است زیرا چنانکه می‌دانیم رقص از اقسام ابتدایی نمایش است و هندی‌ها در هنر رقص پیشینه‌ای طولانی دارند (برای اطلاعات بیشتر ر.ک..ثمینی و طاووسی، ۱۳۸٤: ۹۹-۱۰٦ و علیرضا اسماعیل پور، ۱۳۹٤ :۱۵-۱).

در همین راستا پژوهش پیش رو در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱- با وجود مشابهت ساختاری آیا می‌توان نمایشنامهٔ وکروم اروشی را با بوطیقای ارسطو کاملاً قابل تطبیق و تحلیل دانست؟

۲- ساختمایهٔ نمایشنامه‌های قدیمی هند با طرح نمایشنامه‌های ارسطو چه اختلافاتی دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت انجام آن

هندوستان پیشینهٔ درخشانی در فرهنگ و هنر دارد که با توجه به اشتراکات زیادی که نمایشنامه‌های شرقی با هم دارند و نیز استعداد و پیشینهٔ درخشان نمایشنامه‌نویسان هندی نکات ارزنده‌ای به دست می‌دهد ضمن اینکه ما را در شناخت پیشینهٔ مشترکی که با این سرزمین داشته‌ایم یاری می‌کند. هدف در این پژوهش آشنایی با ساختار نقشهٔ

داستانی نمایشنامه وکروم اروشی با توجه به نظریات ارسطو است و توجه به نکات ارزنده ای که می‌تواند نمایشنامه‌های هندی و از جمله این نمایشنامه را در این نوع نمایشنامه‌های کلاسیک غربی متمایز سازد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ادبیّات نمایشی ناظرزادهٔ کرمانی تألیفات ارزشمندی دارد از جمله: درآمدی به نمایشنامه‌شناسی (۱۳۸۳)، گزاره‌گرایی در ادبیّات نمایشی (۱۳٦۸)، نمادگرایی در ادبیّات نمایشی (۱۳٦۸)، تآتر پیشتاز تجربه گرای وعبث نما (۱۳٦۵)، و مقالات فراوانی چون: معنا در نمایشنامه و نمایش (۱۳۸۱)، آشنایی با مکتب‌های ادبی نمایشی(۱۳٦۸) و.... که به جنبه‌های مختلف نمایشنامه پرداخته انواع، ساختار و ساختمایه‌های نمایشنامه را باز نموده و نظرهایی مختلف را در این زمینه بیان نموده است.

پژوهشگران دیگری چون ابراهیم مکی کتاب «شناخت عوامل نمایش»(۱۳۹۰) را تألیف نموده‌اند و نصرالله قادری «آناتومی ساختار درام» (۱۳۹۱)، نازنین دادور، «الفبای تآتر» (۱۳۹۲) و میشل پرونه، «تحلیل متن نمایشی» (۱۳۹۱) را تحریر نموده اند این عزیزان نیز اجزای نمایش و تآتر و همچنین چگونگی تحلیل متون نمایشی را ایراد نموده اند. و البته مقالاتی هم در این زمینه نوشته شده است که با توجه به تحقیق پیش رو می‌توان به مقاله «اسطوره و نمایش در هندوستان» از نغمه ثمینی و محمود طاووسی (۱۳۸٤)، و همچنین مقالهٔ از علیرضا اسماعیل‌پور به نام «خاستگاه‌های هنرنمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن» (۱۳۹٤) اشاره کرد، که ثمینی و طاووسی به ارتباط اساطیر با نمایشنامه‌های هندی و اسماعیل‌پور به پیشینهٔ نمایش در هند و شباهت‌های نمایش ایران وهند پرداخته‌اند.

در حوزهٔ نمایشنامه‌های هندی و پرداختن به ساختار آنها، متأسفانه کاری در ایران انجام نشده است. البته علی‌اصغر حکمت و امیرحسین عابدی در مقدمه‌های ترجمه خود از شکونتلا و وکروم اروشی اطلاعات ارزنده‌ای از نمایشنامه‌های هندی ارائه داده اند. اما قطع به یقین می‌توان این پژوهش را از اولین تحقیقات ساختاری در زمینه نمایشنامه‌های هندی در ایران قلمداد کرد.

۲- ساختمایه‌ها و ساختار نمایشنامه

نمایشنامه از عناصری تشکیل شده که ساختمایه‌های نمایشنامه نامیده می‌شود و در دو گروه جای می‌گیرند؛ ساختمایه‌های شکلی یا سازگانی و ساختمایه‌های درونمایه‌ای یا محتوایی. سازگان، طرح و برنامه‌ای است که ساختمایه‌های بیان هنری را به گونه‌ای انداموار به هم پیوند می‌زند و به آنها یگانگی می‌بخشد و درونمایه دربردارندهٔ خردمایه، معنی و بن اندیشهٔ اثر است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۷۰). ساختمایه‌های نمایشنامه نخستین بار در قرن چهارم قبل از میلاد در نظریهٔ ادبی (بوطیقای) ارسطو مطرح شد و تا زمان حاضر پایه و اساس تحلیل‌گران و نظریه‌پردازان بوده است. ارسطو در بوطیقای خود ساختمایه‌های گونهٔ تراژدی را اینگونه برمی‌شمارد: ۱-افسانه مضمون (نقشه داستانی) ۲- سیرت (شخصیت) ۳- اندیشه ٤- گفتار ٥- منظر نمایشی (دیدارهای تآتری) ٦- آواز (شنیدارهای تآتری)(ارسطو ، ۱۳۸۱: ۱۲۲).

پس از ارسطو، نظریات دیگری منطبق و البته با کمی تغییر نسبت به نظر ارسطو ارائه شد؛ افرادی چون، جیمز تامس (James Thomas)، مکی آبادی، ناظرزادهٔ کرمانی و ... آرایی مطرح کردند که در خور توجه است. به نظر نگارندگان، ناظرزادهٔ کرمانی بهترین تقسیم‌بندی را عرضه کرده است. ایشان در کتاب «درآمدی به نمایشنامه‌شناسی» نهادمایه، بن اندیشه، نقشه داستانی، شخصیت‌پردازی، گفتاشنود، زمان-مکان، فضا و حالت، و قراردادهای تماشاگانی را ساختمایه‌های نمایشنامه

برمی‌شمارد (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳ :۷۲) و با افزودن دو ویژگی دیگر نمایشنامه، که شامل سبک و گونه می‌شود ساختمایه‌های نمایشنامه را ۱۰ مورد بیان می‌کند.

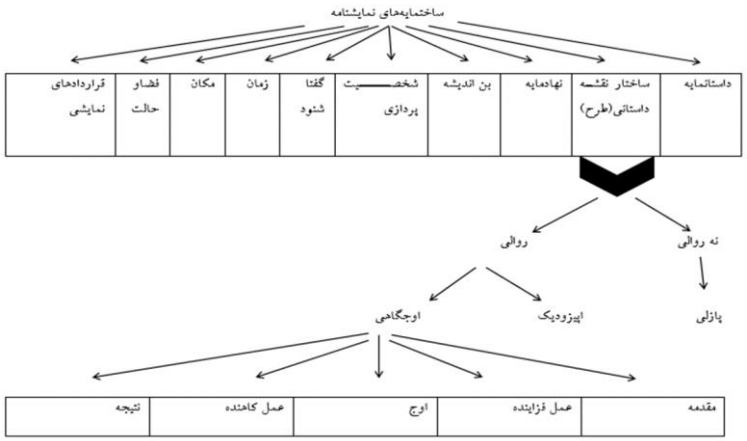
در این میان، ساختار نقشهٔ داستانی خود به سه دسته تقسیم می‌شود: ساختار اوجگاهی-ساختار اپیزودیک و ساختار پازلی. که ساختار اوجگاهی یا اپیزودیک در نمایشنامه‌های «روالی»، وجود دارد؛ نمایشنامه‌های روالی یعنی نظام‌های نمایشی که دارای روال و پیشینه و سنت هستند و در طرف مقابل نمایشنامه‌های بی روالی قرار می‌گیرند که بدون پیشینه و سابقه و سنت، و معرف ساختار دیگری به نام چیستانی یا پازلی می‌باشند (ر.ک: ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۷٤).

در اینجا، شایان ذکر است که برای شناخت و تحلیل درست تر آثار و دوره‌ها، تاریخ‌نویسان و منتقدان تآتر، هر اثر را با توجه به جنبهٔ تاریخی آن دسته‌بندی می کنند، چرا که معتقدند آثار هر درام‌نویس زیر لوای فرهنگ دوران، و تأثیر ارزش‌های هنری مسلط زمانهٔ خویش قرا می‌گیرد؛ ضمن اینکه در همان دوره نیز درام‌نویسانی که دارای «سبک» یا ویژگی‌های فردی و متفاوت از هم مکتبی‌های خویش باشند به چشم می‌خورند. بر این اساس، نمایشنامه‌ها بر اساس سبک مسلط زمانی خویش تحلیل می‌شوند. در ابتدا سبکی که برای نمایشنامه مطرح بود کلاسیک یونانی نام داشت. نمایشنامه‌های کلاسیک، نمایشنامه‌هایی روالی هستند که بر اساس قواعد ارسطویی تجزیه و تحلیل می‌شوند و گونه‌های تراژدی، کمدی و تراژدی-کمدی را دربرمی‌گیرند و البته گونه‌ها نیز به روایت نقشهٔ داستانی معرفی می‌گردند؛ «گونه» یا «ژانر» پدیده‌های ادبی هستند که از نظر «درونمایه» و «سازگان» همانند، همرسته و همدسته اند (همان:۲۸٤).

اما در مورد نقشهٔ داستانی نمایشنامه‌های کلاسیک باز هم ارسطو اولین نظریه را ارائه می‌دهد وی ساختار نمایش را بخصوص در تراژدی به دو بخش تقسیم می‌کند که پارهٔ نخست آن شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطهٔ اوج و قسمت دوم دربردارندهٔ گره‌گشایی

از نقطهٔ اوج تا پایان است. یکی از متداولترین ساختارهایی که از مباحث ارسطو منتج شده ساختار علّی – معلولی «گوستاو فریتاگ (Gustav Freytag)» (منتقد قرن نوزدهم آلمان) به نام «هرم فریتاگ» است که از پنج بخش: مقدمه، عمل فزاینده، اوج، عمل کاهنده و نتیجه تشکیل شده است (قادری،۱۳۸۰ : ٥٤-٥٢). عمل فزاینده گره‌افکنی و بحران را در نمایش شامل می‌شود و عمل کاهنده گره‌گشایی نمایشنامه است که نتیجه‌ای نیز در پی دارد. نمایشنامهٔ وکروم اروشی نمایشنامه ای کلاسیک است و در دستهٔ نمایشنامه‌های روالی جای می‌گیرد. گرچه بن مایه‌ها و ساختار، به گونه‌ای آن را به تراژدی نزدیک می‌کند ولی تفاوت عمده‌ای که در نمایشنامه با گونهٔ تراژدی مشاهده می‌شود بهتر می‌نماید که وکروم اروشی را درام بنامیم که در گسترهٔ ادبیّات نمایشی به معنای «نمایشنامهٔ جدی» یا «شبه تراژدی » استعمال شده و از گونه‌های ساقه‌ای نمایشنامه است (ناظرزاده کرمانی، ١٣٦٨ :٣٠). ساختار نقشهٔ داستانی وکروم اروشی نیز بر اساس نقشهٔ داستانی اوجگاهی بررسی می‌شود. در ذیل نموداری از ساختمایه‌های نمایشنامه و ساختار نقشهٔ داستانی ترسیم شده است.

شمایی از ساختمایه‌های نمایشنامه و ساختار نقشهٔ داستانی بر اساس جمع‌بندی نگارندگان



۳- بحث و بررسی

ساختار نقشه داستانی وکروم اروشی مطابق با نمودار و تئوری ارسطو بررسی می‌شود و نکات شاخص در هر قسمت مطرح می‌گردد. قبل از پرداختن به ساختار نقشهٔ داستان، بیان خلاصهٔ داستان ضرورت دارد؛ چرا که نقشهٔ داستانی روالی، بر بنیاد «داستانمایه‌ای» استوار است که «هستهٔ» آن به شمار می‌رود (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۵۹).

۳-۱-خلاصه داستان (داستانمایه)

داستان مایه می‌تواند از تخیلات نویسنده، اسطوره، افسانه و یا متون مذهبی و عرفانی گرفته شده باشد. داستان نمایشنامهٔ وکروم اروشی برگرفته از اسطوره و متون مذهبی عرفانی هندی است که تخیل کالیداس آن را پرورده و به زیباترین شکل بیان نموده است.

شاه پروروس در حال بازگشت از پرستش آفتاب، به گروهی از پریان برمی‌خورد که از او می‌خواهند دوستشان اروشی را از اسارت کیشن دیو نجات دهد. شاه، پری را نجات می‌دهد و عاشقش می‌شود پری به آسمان می‌رود و شاه به کاخش باز می‌گردد. در کاخ، کنیز ملکه با ترفند درمی‌یابد که شاه دلباخته دختری شده و به ملکه خبر می‌دهد.

در عین حال، اروشی نیز که عاشق شاه شده است همراه دوستش چترلیکا برای دیدن شاه به باغ او می‌آید در حالی که به مدد طلسم «تریسکرینی» نامرئی شده اند. شاه در باغ با دلقک از دلباختن خود به اروشی سخن می‌گوید و اروشی که نامرئی است با نوشتن احساس خود بر برگ درختی، راز عشق خود را بر شاه فاش می‌کند سپس طلسم را باطل کرده و از مصاحبت شاه بهره‌مند می‌شود؛ ناگاه پیامبر آسمانی ندا می‌دهد که آن

دو پری برای اجرای نمایشی باید به آسمان بازگردند. اروشی و چترلیکا شاه را ترک می‌کنند.

در این هنگام ملکه و کنیزش به باغ می‌آیند، نامهٔ اروشی را در باغ می‌یابند و نزد شاه می‌روند شاه و مانوک (دلقک شاه) در حال جستجو برای یافتن نامه اند که ملکه به شاه نهیب می‌زند و به او می‌فهماند که نامه نزد وی است. سپس باخشم باغ را ترک می‌کند. در آسمان، اروشی نقش خود را در نمایش خوب بازی نمی‌کند و مورد نفرین استاد نمایش قرار می‌گیرد؛ اما ایندرا از اروشی دلجویی کرده اجازه می‌دهد نزد شاه پروروس برود و با او بماند. اروشی همراه دوستش به قصر می‌روند، ملکه را می‌بیند که برای ادای نذر رضایت شوهر نزد شاه آمده، پس از انجام مراسم شاه را ترک می‌کند. اروشی نزدشاه می‌رود.

اروشی شاه را به جنگل «گندمادن» می‌برد و به علت توجه شاه به دختری، از شاه خشمگین شده او را ترک می‌کند. اروشی وارد جنگل «کمار» می‌شود و بصورت عشقه درمی‌آید. شاه چون دیوانگان شب و روز دنبال اروشی می‌گردد و از همهٔ عناصر و موجودات طبیعت سراغ او را می‌گیرد تا این که در غاری، گوهر قرمز تابناکی می‌بیند به او ندا می‌رسد که آن را بردارد چرا که آن گوهر وصال است به محض در دست گرفتن گوهر، چشمش به عشقه می‌افتد قلبش تندتر می‌زند عشقه را بغل می‌کند و اروشی را در آغوش می‌بیند. اروشی گوهر وصال را زیب سرش می‌کند و با هم به قصر برمی‌گردند.

کرکسی اشتباهاً گوهر وصال را به جای گوشت از صندوقچه می‌رباید؛ اما با تیری سرنگون می‌شود. کارگزاران گوهر وصال را همراه تیر نزد شاه می‌آورند نقشی که روی تیر حک شده است نوید داشتن پسری را به شاه می‌دهد. زنی مرتاض پسر رابه قصر می‌آورد و می‌گوید که اروشی این پسر را هنگام تولد به او داده است. پسر تمام علوم را آموخته اما به علت شکار کرکس دیگر اجازهٔ ماندن در خانقاه را ندارد. شاه شاد اما

متعجب است که چرا از داشتن چنین پسری بی اطلاع است، اروشی را به حضور می‌طلبد. اروشی برای شاه توضیح می‌دهد که ایندرا به او دستور داده که آن هنگام که شاه پروروس فرزندش را که از اروشی است ببیند اروشی باید شاه را ترک کند و نزد ایندرا برگردد؛ به همین علت، اروشی پسر را بلافاصله پس از تولد به زن مرتاض سپرده تا از قصر دور کرده و به خانقاه ببرد اما حال که شاه فرزندش را ملاقات کرده زمان اقامت اروشی نزد او به پایان رسیده است و مطابق فرمان ایندرا، اروشی باید به بهشت برود. شاه غمگین می‌شود تصمیم می‌گیرد سلطنت را رها کرده و به جنگل پناه ببرد در این هنگام فرمان ایندرا می‌رسد که نوید ماندن اروشی نزد شاه را می‌دهد به شرط آنکه شاه سلاح زمین نگذارد و چون گذشته در شکست دشمنان ایندرا را یاری کند اسباب تاج‌گذاری شاهزاده نیز فرستاده شده است (کالیداس،بی تا:۱۰۲-۲۱٦).

۳-۲- ساختار طرح نمایشنامه

ساختار شیوهٔ تبدیل داستان مایه به طرح داستانی است. ناظرزادهٔ کرمانی در این باره می‌نویسد: «ساختار به شیوه و سبک گزینش، پیرایش، چینش رویدادها و کارپرداخت‌ها گفته می‌شود»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۷٤). «اگر نمایش و یا هر اثر دراماتیک دیگری را مشتمل بر دو جزء داستان و ساختار نمایشی آن بدانیم، داستان بیشتر از تخیل نویسنده نشأت می‌گیرد و ساختار نمایشی از تمهیدهایی است که او برای موثر کردن اثرات آن به کار می‌برد»(مکی،۱۳۸۳: ۱٦۳).

طرح یا نقشهٔ داستانی الگویی است که کارپرداخت‌های نمایشنامه بر آن استوار گردیده‌اند، به هم پیوند خورده و معنا و مفهوم ویژه‌ای را القا می‌کنند (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳:۱٦۰). طرح و نقشهٔ داستانی از جمله ضروریات یک نمایشنامه و داشتن آغاز، میانه و پایان از جمله ضروریات یک طرح داستانی کلاسیک است که ارسطو آن را تمامیت می‌نامد. تمامیت ویژگی است که دارای آغاز، میانه و پایان باشد. آغاز: اطلاعات کلی راجع به اشخاص، موقعیت، محل و زمینه‌های کشمکش را شامل می‌شود

و انتظاراتی را در تماشاگر برای ادامهٔ نمایش به وجود می‌آورد. میانه: شامل یک سلسله پیچیدگی‌هاست درهم پیچیده شدن وقایع و اشخاص، حالت تعلیق و انتظار در تماشاگر به وجود می‌آورد و واقعه را وارد مرحلهٔ «بحران» می‌کند و نمایش نهایتاً به «اوج» می‌رسد. پس از آنکه نمایش به اوج خود رسید (ن ک. به: ارسطو، ۱۳۷۷: ۷۹-۷٦) بالاخره «گره» نمایش گشوده شده و نمایش به انجام و پایان خود نزدیک می‌شود.

بجز تمامیت، نقشهٔ داستانی باید رویدادهایی را که بنا به اصل‌های احتمال و ضرورت به یکدیگر بستگی دارند تصویر کند. ارسطو در این زمینه می‌گوید: وظیفهٔ شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند نیست، بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان بر حسب احتمال یا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد»(همان: ۸۳) یعنی از آوردن وقایع غیر ممکن و خارق عادت پرهیز نماید. طرح داستان ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهای علی و معلولی است (کلارک ، ۱۳۷۸ :۱۷۸) و هیچ رویدادی در نمایشنامه بیهوده نیست بلکه معلول و محصول رویداد پیشین و علت و مسبب رویداد پسین خود است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۷۵) و اینگونه است که طرح داستانی اوجگاهی و اپیزودیک در نمایشنامه‌های روالی مطرح می‌گردد که بنای آن بر روابط علت و معلولی حوادث است؛ علت و معلولی ساختی ایستا است؛ به این معنا که نقطه شروع، وسط و پایان روشنی دارد. بخش عمده تفکر ما درباره واقعیت نیز معمولاً خطی است. شیوهٔ دیگر می‌تواند مدور باشد به این معنا که هستی را می‌توان نه به صورت خطی مستقیم واقع میان دو نقطه شروع و پایان بلکه به صورت الگویی که در تکرار مداوم است دانست. الگوی مدور منکر تغییر نیست بلکه می گوید تغییر صرفاً جزئی از یک دایرهٔ بزرگ یا تکرار ابدی است.

سومین اصل نقشهٔ داستانی ارسطو، وحدت است. بنا بر نظر ارسطو «قسمت‌ها و بخش‌های نمایشنامه باید طوری تنظیم شود که نتوان بخشی از آن را دست کاری کرد یا این که در مجموعهٔ آن تغییری ایجاد نمود (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱٤٥٥). نمایشنامه باید عملی

واحد و کامل را نمایش دهد به سخن دیگر نمایشنامه باید دارای وحدت کنش باشد به گونه‌ای که همهٔ عناصر از آغاز فراهم می‌آیند ودر گره‌گشایی به نتیجه می‌رسند (پرونه، ۱۳۹۱ : ۷۱).

وحدت کنش به معنای یک کنش صرفاً واحد یا ساده نیست. طرح‌های متعدد فرعی می‌تواند حضور داشته باشند اما به شرطی که روابط تنگاتنگی میان آنها و کنش اصلی وجود داشته باشد هیچ یک از طرح‌های فرعی نمی‌توانند حذف شوند بی آنکه نمایش نامه غیر قابل فهم گردد ... طرح‌های فرعی نفوذ موثری بر جریان نمایش می‌گذارند (همان).

بنابر آنچه ذکرشد «ساختار، چگونگی ترکیب اجزاء در کنار یکدیگر است؛ اینکه نمایشنامه به چند پرده، صحنه یا قسمت تقسیم می‌شود و چگونه با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند»(پیکرینگ،۱۳۷۹: ۱۵۵) و بطور کلی طرح داستان گزینشی سازمان یافته از صحنه‌های داستان است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳ :۱٦۰).

بنابراین، درست این است که تحلیل نمایشنامه با صحنه کاوی آغاز شود. هر پرده از نمایشنامه به بخش‌های خردتری به نام صحنه تقسیم می‌گردد که بر بنیاد درون آمد و برون شد شخصیتی از شخصیت‌های نمایشنامه، دگرگونی زمانی، دگرگونی مکانی، افزوده شدن شخصیت جدید بر صحنه ... و دگرگونی موضوع تغییر می‌کند (همان: ۱۰۱). با توجه به اینکه نمایشنامهٔ وکروم اروشی نمایشنامه‌ای اسطوره‌ای آیینی است، بخشی از آن در فضایی غیرواقعی اتفاق می‌افتد؛ مکانی بین آسمان و زمین که آسمانیان تجسم می‌پذیرند و زمینیان قابلیت پرواز و عروج می‌یابند به سخن دیگر «اجساد روحانی و ارواح جسمانی می‌شوند»(پورنامداریان،۱۳۸٦:۲۹۲). این مکان را سهروردی «عالم مثال و خیال» می‌نامد که بالطبع شخصیت‌ها و حوادث نیز از روند واقعی خارج می‌شوند و صورتی خیالی و مثالی می‌یابند بنابراین درست تر می‌نماید که صحنه‌ها را با توجه به تغییرات مکانی و موضوعی صحنه‌بندی نموده و با دیدی کلی‌تر

و شاید نگاهی فیلمنامه ای به نمایشنامه بنگریم . بر این اساس نمایش وکروم اروشی از پنج پرده تشکیل شده که هر پرده دارای ٤-۲ صحنه است.

پردهٔ اول، در کوهستان هیمالیا

صحنهٔ ۱: برخورد پروروس با پریان آسمان که نقطهٔ شروع نمایشنامه است و مقدمه و صحنه‌ای است الزامی برای اینکه طرح داستان شکل بگیرد. پریان برای شاه بازگو می‌کنند که دوستشان اروشی در راه بازگشت از قصر کوبیر، اسیر کیشن دیو شده است و از شاه می‌خواهند او را نجات دهد. شاه صحنه را به قصد نجات اروشی ترک می‌کند و پریان نیز به قرارگاه خود، قلهٔ «هیمکوت» رفته منتظر شاه می‌مانند:

شاه : کجا به انتظار من خواهید ماند؟

پریان: بر قلهٔ « هیمکوت» که در برابر شماست (کالیداس، بی تا: ۱۰۸)

رمبا (یکی از پریان): دوستان، «راج رشی» (شاه خردمند) که رفت، ما هم بقرارگاه خود برویم (همان: ۱۰۹)

در این صحنه، داستان قبل از شروع نمایشنامه آغاز شده که هنگام بازگو کردن توسط پریان برای شاه، مخاطب نیز از ماجرا آگاه می‌شود؛ اسیر شدن اروشی و دوستش چترلیکا به دست دیو. در حقیقت گرهی است در روند طبیعی داستان که باید به کمک شاه گشوده شود؛ گشودن این گره، داستان را وارد مسیری جدید می‌کند که هدف و منظور نویسنده، و زمینه‌ساز کنش‌های دیگر در روند نقشهٔ داستانی است و در حقیقت مقدمه‌ای برای ساختار نمایشی نمایشنامه می‌باشد.

صحنه۲: شاه همراه اروشی و چترلیکا که از دست کیشن دیو نجاتشان داده برمی‌گردد در حالی که اروشی بیهوش است.

چترلیکا- آه! چه باید کرد؟ از نفس‌های سرد وی پیداست که هنوز زنده است، اما بهوش نمی آید (همان:۱۱۰).

شاه- علت این است که دل نازکش سخت ترسیده و این از جنبش زیوری که زیب سینهٔ او می‌باشد هویداست (همان:۱۱۱).

اروشی به هوش می‌آید شاه را می‌بیند و دلباخته او می‌شود شاه نیز به او دل می‌بازد (همان:۱۱۱-۱۱۲).

در این صحنه بذر عشق بین شاه و اروشی جوانه می زند و تماشاگر را مترقب دیدن روند این عشق و سرانجام آن می کند.جرقهٔ اصلی داستان زده می شود.در حقیقت از این مرحله داستان وارد برهه ای میشود که تب و تابهای نمایش را به دنبال دارد.

ارابه ران ارابه را بر قلهٔ «هیمکوت»، قرارگاه پریان فرود می آورد.

یکی از خادمان ایندرا «چتررت» به جمع آنان در قله «هیمکوت» وارد می شود به شاه به خاطر پیروزی بر کیشن دیو تبریک گفته مراتب تشکر ایندرا را هم به او ابلاغ می‌کند:

چتررت- (شاه را از روی احترام می‌نگرد) شجاعت و دلاوری بی نظیر شاهنشاه را، که حتی «ایندر» کبیر را هم از خود ممنون کرده است، تهنیت می‌گویم (همان: ۱۱۶).

و پس از گفتگویی با شاه، پریان را فرا می‌خواند که نزد ایندرا بروند پریان با چتررت به آسمان می‌روند. اروشی قدری تأمل می‌کند تا به بهانه‌ای شاه را بنگرد:

اروشی- (قدری تأمل می‌کند) آخ، گلوبند مرواریدم در پیچک گیر کرده (باین بهانه به شاه می‌نگرد) چترلیکا، برای جدا کردن گلوبند کمک کن (همان).

چترلیکا گلوبند را جدا می‌کند و با اروشی به آسمان می‌روند. شاه نیز ارابه را سوار شده و آنجا را ترک می‌کند.

در این صحنه کشمکش اروشی باخودش در جدایی از شاه پروروس را مشاهده می‌کنیم که با تعلل او به بهانهٔ گیرکردن گردنبند بروز می‌کند. اروشی در نهایت به آسمان باز می‌گردد و پرده اول به پایان می‌رسد.

فراخواندن اروشی به آسمان گرهی است که مانعی در رسیدن وبودن او نزد شاه محسوب می‌شود؛ شاه زمینی و اروشی پری آسمان است.

پرده دوم، در باغ شاه

صحنه ۱: با کشمکش بین دلقک و کنیز ملکه آغاز می‌شود و بالاخره کنیز ملکه موفق می‌شود تا راز دل باختن شاه را از زیر زبان دلقک بیرون بکشد و به ملکه خبر بدهد.

در این صحنه ابتدا دلقک و سپس نپونیکا ندیم ملکه وارد می‌شوند ضمن سخن گفتن، خود را به تماشاگر می‌شناسانند:

دلقک- هاها! نمی‌توانم رازهای شاه را نگهداری کنم؛ مثل«براهمنی» هستم که به غذاهای خوب دعوت می‌شود. نمی‌توانم در این شور و غوغا خاموش باشم ... (کالیداس، بی تا:۱۲۱).

نپونیکا تماشاگر را از گفتگویی که بین او و ملکه گذشته نیز آگاه می‌سازد همچنین هدفی را که در سر دارد بیان می‌کند:

نپونیکا- ملکهٔ من که دختر شاه «کاشی» هستند به من فرمودند: «از وقتی که شاهنشاه از پرستش آفتاب بازگشتند همواره ایشان را پریشان و ناراحت می‌بینم؛ پس برو و از «مانوک» محترم بپرس» اما به چه وسیله آن « براهمن: پست را در چنگ بیاورم؟ ولی چرا، او خودش نمی‌تواند رازی را نگاه دارد، مثل قطرهٔ شبنمی که بر سبزه باشد ... (همان).

این منولوگ (تک‌گویی)ها در حقیقت مقدمه‌ای است در بروز کشمکشی که در برخورد بین نپونیکا و دلقک رخ می‌دهد:

نپونیکا - سرکار، شاه ملکه را باسم معشوقه خود خطاب کرد (همان:۱۲۳).

و دلقک با خود می‌اندیشد که شاید شاه راز خود را افشا کرده پس لزومی برای سکوت نمی‌بیند:

دلقک -... آیا اعلیحضرت ملکه را به اسم «اروشی» خطاب کرده اند؟ (همانجا).

بدین طریق ندیمهٔ ملکه در این کشمکش پیروز شده و راز دل باختن شاه را از زیر زبان دلقک بیرون می‌کشد و به ملکه خبر می‌دهد.

اطلاع ملکه از عاشق شدن شاه، گرهی است که می‌تواند عشق شاه و اروشی را با مشکل مواجه کند و مانعی سخت در تحقق وصال آن دو باشد. تماشاگر با دلهره منتظر است ببیند این گره چگونه گشوده می‌شود و می‌توان گفت نمایشنامه دچار لحظات تعلیق، دلهره و بحران می‌گردد.

صحنه۲:

با صدای رامشگری از پشت پرده که در حق شاه پروروس دعا می‌کند شاه وارد می‌شود دلقک نزد او می‌رود و با هم به گفتگو می‌پردازند؛ شاه از زیبایی اروشی و عشق و دلتنگی خود نسبت به او می‌گوید:

شاه – دوست من، پیکرش آیتی از زیبایی است و کسی با او در زیبایی نمی‌تواند همسری کند.

دلقک- به همین علت است که عالیجناب مثل پرندهٔ « چاتک» در اشتیاق آن جرعهٔ آسمانی هستند.

شاه- عاشق مهجور بجز گوشهٔ تنهائی جائی دیگر راحت نمی‌باشد؛ پس بیائید در باغ گردش کنیم (کالیداس، بی تا:۱۲۷).

در آسمان اروشی با چترلیکا از اینکه قلبش اسیر شاه پروروس شده سخن می‌گوید و اینکه قصد دیدن شاه را دارد ولی از این کار خجالت می‌کشد:

چترلیکا_ آیا می‌روید شاه خردمند «پروروس» را ببینید؟

اروشی- آری، اما از این کار خجالت می‌کشم (همان:۱۳۱).

و از او می‌خواهد راهی بیابد تا اروشی را به شاه برساند. چترلیکا به طلسم موبندی اشاره می‌کند که به مدد آن می‌توانند از نظرها مخفی شوند.

در این صحنه گره و مشکلی که بیان می‌شود شرم و حیای اروشی از حضور در نزد شاه است که طلسم ترسکریتی آن را حل می‌کند و گره را می‌گشاید. بنابراین گره با روندی طبیعی گشوده نمی‌شود بلکه نیروی مافوق بشری است که در این میان موثر می‌افتد.

صحنه ۳: فرود آمدن اروشی و چترلیکا از آسمان به باغ شاه

در این صحنه که در باغ شاه اتفاق می‌افتد اروشی و چترلیکا نزد شاه می‌روند در حالی که با طلسم ترسکرینی خود را نامرئی نموده اند:

اروشی- کمی در اثر دست مالیدن بر طلسم «تریسکرینی» از نظر مخفی شده پهلویش می‌ایستم، زیرا در خلوت با همراز خود صحبت میکند (همان: ۱۳۳-۱۳٤).

اروشی سخنان عاشقانه شاه را که با دلقک (همرازش) می‌گوید می‌شنود و در پاسخ، احساس قلبی خود را نسبت به شاه بر برگ درختی می‌نویسد:

اروشی- افسوس! افسوس! او برایم این طور فکر می‌کند! ولی نمی‌توانم حرف‌های او را جواب دهم. بنابراین می‌خواهم بر برگ غوشه‌ای که در دستم هست بنویسم و او را از خود آگاه کنم (همان:۱۳۵).

برگ جلوی پای دلقک بر زمین می‌افتد و شاه آن را از دلقک گرفته و می‌خواند.

اروشی- ببینم اکنون چه می‌فرماید.

چترلیکا –نمی‌بینید که همه اعضایش مثل شاخهٔ نیلوفر آبی جنبش می‌کند و زبان گویای او شده است (همان:۱۳۷).

نامه اروشـــی شـــاه را بســـیار هیجان زده کرده نامه را به دلقک می‌دهد که مبادا از بخاری که از دستانش متصاعد می‌شود نوشته‌های نامه پاک شود.

اروشـی و چترلیکا افسون چشم‌بندی را باطل نموده نزد شاه می‌روند؛ در این هنگام ندای پیامبر خدایی به گوش می‌رسد:

پیامبر خدایان- «چترلیکا»، «اروشـــی» عجله کنید، بیائید، امروز ســـردار خدایان با محافظین شـش جهت نمایشـی را می‌خواهد ببیند که «برت» خردمند به شما درس داده ... (همان:۱٤۰).

اروشـــی اظهار غم می‌کند و همراه چترلیکا به آســـمان می‌روند. شـــاه برای دلداری خود، نامهٔ اروشی را از دلقک طلب می‌کند اما دلقک آن را گم کرده است:

شاه- احمق در هر کاری که باشد غفلت می‌کنی. باید هر طور هست آنرا پیدا کنی.

دلقک- (بلند می‌شود) ممکن است که آنجا باشد (تلاش می کند) (همان:۱٤۲).

این صحنه‌ای الزامی است برای وقوع بحرانی که در راه است.

صحنه ٤: ورود ملکه به همراه کنیزش به باغ و یافتن نامهٔ اروشی

ملکه «اوشی نری» همراه کنیزان وارد می‌شود. برگ درختی که با وزش نسیم در هوا معلق اســت توجه ندیمه را جلب می‌کند آن را برمی‌گیرد و متوجه می‌شـود نامهٔ اروشی به شاه است آن را برای ملکه می‌خواند؛

ملکه- خوب، پس اکنون با همین پیام خوش به عاشق «اروشی» می‌رسم.

مخاطب که پس از اطلاع ملکه از عشـــق شـــاه با نگرانی نمایش را دنبال می‌کرد در این صحنه هنگامی که ملکه نامه عاشقانهٔ اروشی را در باغ می‌یابد خود را آمادهٔ رخ دادن فاجعه‌ای می‌کند که نقطهٔ اوج نمایشنامه باید باشد.

شاه و دلقک در حال جستجو برای نامه اند که ملکه وارد می‌شود.

ملکه- (نزدیک می‌شود) چرا غصه را به خود راه می‌دهید؟ آن نامه حاضر است (*کالیداس، بی تا*: ۱٤٥).

شاه نگران می‌شود و دلقک را به یاری می‌طلبد دلقک در جواب می‌گوید:

دلقک- اگر دزدی با اموال مسروقه به دام افتد چطور نجات خواهد یافت (همان).

و شاه مستاصل، وانمود می‌کند که دنبال چیز دیگری می‌گشته اند. درنهایت ملکه خود را مقصر می‌داند که بی جهت آنجا ایستاده پس با خشم شاه را ترک می‌کند و با کنیزان می‌رود.

بحرانی که پس از رویت نامه توسط ملکه تشدید می‌شود در دیدار ملکه و شاه به اوج نزدیک می‌گردد و تماشاگر منتظر رخ دادن فاجعه‌ای است که اتفاق نمی‌افتد.

رویارویی ملکه و شاه با کشمکشی کوتاه بین آن دو و در نهایت ترک کردن صحنه از طرف ملکه پایان می‌پذیرد؛ مجدداً داستان وارد تعلیق می‌شود و تماشاگر منتظر دیدن نتیجه می‌ماند.

تماشاگر ضمن همدردی با ملکه، راضی نمی‌شود قهرمان داستان (شاه) را محکوم بداند و نمی‌داند که آیا شاه باید مجازات شود؟ چرا که شاه به ملکه خیانت کرده است.

پرده سوم

صحنه ۱:

دو شاگرد برت (استاد نمایش)، گالو و پلّو وارد شده وشروع به صحبت می‌کنند تا تماشاگر را از آنچه اتفاق افتاده مطلع سازند؛ ضمن دیالوگی که بین آنها انجام می‌شود مخاطب آگاه می‌شود که اروشی نقش خود را در نمایش درست بازی نکرده و در حین نمایش به اشتباه نام «پروروس» را بر زبان آورده است. در حقیقت مقدمه چینی می‌شود تا روند طبیعی طرح ادامه یابد.

گلو- حواس پنجگانه همواره در دست تقدیر و سرنوشت می‌باشد. استاد ما حتماً خشمگین شده است.

پلو- بلی، استاد او را نفرین کرد، اما «ایندرا»ی کبیر به او لطف نمود (همان:۱۵۰).

استاد نمایش، اروشی را نفرین کرده است اما ایندرا از اروشی دلجویی نموده و اجازه داده نزد شاه رفته و همراه او باشد.

نفرین استاد نمایش، گرهی در روند داستان ایجاد خواهد کرد و تماشاگر را درانتظار این می‌گذارد که نفرین چگونه اثر می‌کند و چه مشکلاتی در پی خواهد داشت. ضمن اینکه در این صحنه گرهی که در پردهٔ اول مطرح شد (پری در آسمان و شاه در زمین سکنی دارد) با اجازهٔ ایندرا به ماندن اروشی نزد شاه گشوده می‌شود. و باز می بینیم گشودن گره با روندی طبیعی اتفاق نمی‌افتد و با دخالت خدا (ایندرا) حل می‌شود.

صحنه ۲:

با ورود رییس تشریفات آغاز می‌شود در حالی که اطلاعاتی در مورد خود می‌دهد و سپس مخاطب را از اینکه ملکه نذری کرده و به رییس تشریفات دستور داده تا به عرض شاه برساند و اجازهٔ حضور بگیرد، آگاه می‌نماید.

در این صحنه رییس تشریفات ضمن وصف زیبایی که ازکاخ شاه در شب می‌کند، زمان و مکان نمایشنامه را نیز غیرمستقیم اطلاع می‌دهد:

رییس تشریفات- ... وقتی شب پدید می‌آید قصر شاهی زیبائی مخصوصی بخود می‌گیرد؛ زیرا طاؤس‌ها مثل بت‌های تراشیده بخواب می‌روند؛ کبوتران بر کنارهٔ بام‌ها گرد می‌آیند، گوئی ذرات بخار از داخل شبکه‌ها خارج می‌شود؛ و زنان سالخوردهٔ حرم آداب و رسوم عادی را انجام می‌دهند و هنگام غروب شمعدان‌ها را روشن می‌کنند ... (کالیداس، بی تا:۱۵۳-۱۵۲).

شاه وارد می‌شود و رییس تشریفات (لاتو) خواهش ملکه را مبنی بر حضور نزد شاه به او می‌رساند.

شـــاه- «لاتو»ی محترم، از طرف من بـه ملکـه بگوئید که خواهش وی مورد قبول است.

رئیس تشریفات- فرمانبردارم (میرود) (همان:١٥٤).

پس از خروج لاتو ، شـاه و دلقک در مورد نذر ملکه صحبت می‌کنند و اینکه حتماً ملکه پشـیمان شده و برای جبران بی احترامی که کرده این نذر را نموده است. سپس به وصـف شـب و زیبایی‌های آن می‌پردازند و در نهایت سـخن به اروشـی و عشق رو به ازدیاد شاه نسبت به او می‌رسد.

صحنه ۳:

اروشـی و چترلیکا در آسـمان دیده می‌شـوند در حالی که اروشـی با لباسی ساده و خالی از زیور که لازمه رفتن به مقامی موعود و دیدن معشوق است خود را آراسته است (همان:۱۵۷). اروشـی از چترلیکا می‌خواهد که از قوهٔ مافوق بشری خود استمداد جوید و از شاه به او خبری بدهد:

اروشـــی- خوب، پس از قوهٔ خود اســتمداد کنید که محبوب من کجاســت و چه می‌کند؟ (همان:۱۵۸)

و چترلیکا به قصـد شـوخی ابتدا از وصـال شـاه و لذت بردن او با محبوبش سخن می‌گوید چون اروشـــی را غمگین و بدگمان می‌بیند عنوان می‌کند که شـــاه با دلقک بر بامی نشسته و همراه هم به سمت شاه راه می‌افتند.

در این صـحنه آنچه موجب شگفتی مخاطب می‌شود این است که چرا اروشی خود نمی‌تواند موقعیت شـــاه را ببیند و از چترلیکا می‌خواهد از قدرت خود کمک بگیرد؛ آیا عاملی باعث از دسـت دادن قدرت اروشی در این زمینه شده است؟ و تنها چیزی که به ذهن می‌آید نفرینی است که استاد نمایش در حق اروشی نموده؛ اینکه مقامش در بهشت تنزل یابد، پس می‌تواند پی آمدش تنزل دیگر نیروهای مافوق بشری اروشی نیز باشد.

صحنه ٤: آمدن ملکه نزد شاه برای جلب رضایت شوهر و به نوعی عذرخواهی ملکه!

شـــاه پروروس مشـــغول درد دل با دلقکش مانوک اســـت از عشـــق و دلتنگی‌های عاشـقانه‌اش نسـبت به اروشی؛ در حالی که اروشی به صورت نامرئی در صحنه حضور دارد و سـخنان او را می‌شـنود اروشـی به شـاه نزدیک می‌شـود که ناگاه از پشـت پرده صدایی به گوش می‌رسد:

از اینطرف، علیاحضرت، از اینطرف (همان:١٦١).

ملکه با کنیزان و وسائل عبادت وارد می‌شود.

ملکه- (نزدیک می‌شود) پیروز باد شاهنشاه ما!

دلقک- قدوم علیا حضرت مبارک باشد.

شـاه- ملکه، خوش آمدید (بازویش را به دست گرفته او را به جایگاه خود می‌برد) (همان:١٦٢-١٦٣).

همانطور که می‌بینیم هیچ اثری از خشـــم و ناراحتی در مکالمهٔ ملکه با شـــاه دیده نمی‌شـود ضـمن اینکه رفتار بعدی ملکه که انجام نذر رضـایت شـوهر نام دارد بیشـتر شگفت می‌نماید هر چند مخاطب در صحنهٔ قبل آمادگی پذیرش آن را یافته است.

ملکه از شـاه اجازه می‌گیرد که نذرش را انجام دهد و شـاه با خرسندی آن را لطفی از جانب ملکه می‌داند و در ادامه با ملکه اینگونه سخن می‌گوید:

شـاه- ...، پس ای ملکهٔ خجسـته، چرا باین نذر بدن خود را که همچون نیلوفر آبی نازک اسـت زحمت می‌دهید؟ کسـی که خودش طالب لطف شماست (کالیداس، بی تا: ١٦٤).

دوگانگی احساس شاه علاوه بر تماشاگر، اروشی را نیز برمی‌انگیزد:

اروشی- شاهنشاه از ملکه خیلی احترام می کند (همان).

چترلیکا- خیلی سـاده لوح هستی، وقتی که مردان زنی دیگر را دوست بدارند بزنان خود بیشتر فروتن می‌شوند (همان).

و جواب چترلیکا هم اروشی و هم مخاطب را قانع می‌کند.

ملکه سخنان مهرآمیز شاه را نتیجهٔ نذرش می‌خواند:

ملکه- (تبسم می‌کند) راستی، این اثر همین نذر است که اعلیحضرت اینگونه سخن می‌گویند (همان).

ملکه پس از ادای نذر، شـــاه را پرســـتش می‌کند و ابراز می‌دارد که اگر زنی مورد توجه شـاه باشـد ملکه نیز همواره او را دوست خواهد داشت. اروشی همچون تماشاگر مبهوت اما خرسند است:

اروشی- مقصودش را درک نمی‌کنم، اما حرف‌هایش دلم را تسکین می‌دهد.

چترلیکا- عزیزم، وصال محبوب بزودی خواهد رسید، زیرا این بانوی نجیب و باوفا به آن رضایت می‌دهد (همان: ١٦٥).

شاید ملکه چاره‌ای جز پذیرفتن این امر را ندارد به قول کنایه آمیز دلقک:

دلقک- (جدا از دیگران) وقتی که ماهی از دســـت می‌رود ماهی گیر می‌گوید: «یک عمل خیر کرده ام، (با صدا) خانم، آیا اعلیحضرت را اینقدر دوست دارید؟

ملکه- ای کوته فکر، من خوشـنودی شـاهنشاه را طالبم و خوشی خود را بر ایشان نثـار می‌کنم. اکنون می‌توانیـد قضـــاوت کنیـد که اعلیحضـــرت را دوســـت دارم یا نه (همان:١٦٦).

نویسـنده با این مکالمه ذهن مخاطب را از منفی‌گری نسبت به ملکه برحذر می‌دارد و شخصیت و مقام ملکه را بالا می‌برد.

ملکه با کنیزان می‌رود اروشی طلسم چشم‌بندی را باطل می‌کند و در کنار شاه جای می‌گیرد.

در این صحنه چترلیکا در سخنان خود به زمان نمایش اشاره می‌کند که بهار به پایان رسیده است:

چترلیکا- پس از اختتام فصل بهار لازم است که من در خدمت آفتاب مقدس بمانم ... (همان:۱٦۹).

چترلیکا از اروشی خداحافظی کرده به بهشت باز می‌گردد اروشی و شاه به وصال هم می‌رسند و پرده سوم پایان می‌یابد.

برخلاف آنچه انتظار می‌رفت ملکه برای عذرخواهی از شاه و کسب رضایت همسرش نزد شاه می‌آید حتی عنوان می‌کند که اگر پادشاه زنی را دوست دارد ملکه نیز او را دوست خواهد داشت اوج داستان به فرود می‌انجامد و لحظات بحرانی بدون هیچ فاجعه‌ای خاتمه می‌یابد.

دلهره و نگرانی مخاطب پایان می‌پذیرد؛ اما جای آن را دوگانگی و بهت و حیرت می‌گیرد. تماشاگر که تمایلی به مجازات پادشاه نداشت با بیتفاوتی و حتی برخورد حمایتگرانه ملکه از عشق شاه، سردرگم می‌شود. آیا باید این برخورد را نتیجهٔ ضعف ملکه بداند یا قدرت او.

پرده چهارم

صحنه ۱:

سهجنیا (یکی از پریان) چترلیکا را می‌بیند در حالی که مغموم و ناراحت است علت را جویا می‌شود، چترلیکا از حوادثی می‌گوید که با اندیشه در احوال اروشی درک کرده است؛ اینکه اروشی شاه را به جنگل «گندمان» برده در آنجا به علت چشم دوختن شاه به دختر «ودیادر» خشمگین شده عذرشاه را نپذیرفته به جنگل «کمار» وارد و تبدیل به عشقه شده است.

کشمکش بین شاه و اروشی به علت نگاه کردن شاه به دختری رخ می‌دهد و با ورود اروشی به جنگل ممنوعه (کمار) و تبدیل شدنش به عشقه، بحران ایجاد می‌شود و تعلیقی فزاینده در روند داستان شکل می‌گیرد.

در حقیقت این گرهی است که به تأثیر نفرین استاد نمایش در روند نقشه داستانی ایجاد شده است در خود نمایشنامه هم از زبان چترلیکا به این مهم اشاره می‌شود:

چترلیکا- سپس عذرهای شوهر را نپذیرفته و با سری که از نفرین مربی گیج خورده در جنگل «کمار» داخل شد، که ورود به آن برای بانوان ممنوع است، و فی‌الفور شکلش عوض شد و بصورت عشقه درآمد (کالیداس، بی تا:۱۷۳-۱۷٤)

سهجنیا از حال شاه می‌پرسد،

چترلیکا- او شب و روز در همان جنگل بدنبال محبوب است ... (همان:۱۷٤).

این صحنه در گذشته اتفاق افتاده و از زبان چترلیکا بیان می‌شود که هم مقدمه‌ای برای صحنهٔ بعد باشد و هم تلاقی بین گذشته و حال شود.

صحنه ۲:

شاه در لباس دیوانگان ظاهر می‌شود در حالی که دنبال اروشی می‌گردد بنابراین باید در جنگل کمار باشد. و در بین کلام شاه درمی‌یابیم که احتمالاً فصل بهار است اگر چه به فصل تابستان نیز اشاراتی می‌شود.

شاه- ای دیو شریر، محبوب مرا کجا می‌بری؟ آه! او بر قلهٔ کوه رسیده و مرا بتیر می‌زند. نه خیر، این دیو مسلح و شریر نیست بلکه ابر تازه‌ای است که می‌خواهد ببارد ... (همان:۱۷۵).

علائم از خود بیخودی و سرگردانی در کلام شاه جلوه‌گر است ضمن اینکه در ادامه حال و هوایی لطیف و عاشقانه را لمس می‌کنیم که حاصل گفت و گوی بسیار شاعرانه شاه با عناصر طبیعت می‌باشد و فضایی رمانتیک را رقم زده است.

به باور رمانتیک‌ها کارپرداخت‌های انسان را نه فقط خردش بلکه احساسات و عواطفش به بار می‌آورد بنابراین نسبت به شخصیت کلاسیک شورمندانه‌تر می‌نماید (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۳۵۵).

شاه- ... در اینجا گل‌های سرخ، که از قطره‌های شبنم پر شده است، چشمانش را بخاطرم می‌آورد که از خشم مملو از اشک است ... (کالیداس، بی تا:۱۷۵). ای غوی زیبا! اگر آن محبوب کمان ابرویم را در کنار دریاچه ندیده‌ای، پس چگونه خوش خرامیش را ربوده‌ای؟ ... هیچ میدانی که اگر بخشی از مال مسروقه نزد کسی یافت شود او را مسئول عمل دزدی می‌شناسند ... (همان: ۱۸۲).

یکی از زیباترین جلوه‌های ادبی و زبانی را در این صحنه از نمایشنامه مشاهده می‌کنیم. ضمن اینکه با یافتن گوهر وصال در تاریکی غار و ندایی که شاه را به برداشتن این گوهر فرامی‌خواند داستان جنبهٔ رمزآلود و عرفانی نیز به خود می‌گیرد. شاه به محض به دست گرفتن گوهر وصال و بغل کردن عشقه، اروشی را در آغوش می‌بیند.

با یافتن گوهر وصال مقدمات گره‌گشایی داستان آغاز می‌شود و پس از در آغوش گرفتن عشقه و آشکار شدن اروشی، نتیجهٔ آن دست می‌دهد.

و باز هم نیروهای شگفتند که در روند داستان جلوه‌گر شده و طرح داستانی را پیش می‌برند.

پردهٔ پنجم در قصر شاه

صحنه ۱:

مخاطب طی گفتگویی مطلع می‌شود که گوهر وصال توسط کرکسی ربوده شده است. دلقک شادمان از اینکه دوستش (شاه) از جنگل بازگشته است وارد می‌شود که صدایی از پشت پرده به گوش می‌رسد و خبر ربوده شدن گوهر وصال را توسط کرکسی می‌دهد شاه سراسیمه با ملازمانش می‌آیند تیرو کمانش را می‌طلبد تا کرکس را شکار کند اما او از تیر رس خارج می‌شود. شاه دستور می‌دهد کرکس را شبانه که به آشیانه می‌رود تعقیب کنند رییس تشریفات می‌رود و شاه با دلقک مشغول گفتگو می‌شود:

دلقک- سرکار، بفرمائید. هیچ دزدی نمی‌تواند از چنگال مجازات فرار کند.

شـاه- (با دلقک می‌نشـیند) عزیزم، آن گوهر وصـال را برای این دوسـت ندارم که قیمتی اسـت، بلکه علاقهٔ من از این جهت اسـت که همان گوهر مرا بمحبوبم رسـانیده است (کالیداس، بی تا:۱۹۷).

در این هنگام رییس تشـــریفات، گوهر وصـــال را با یک تیر می‌آورد، بر روی تیر طلسمی نقش شده است و شاه آن را می‌خواند:

شـاه- ... این تیر شـاهزاده «آیوس» پسـر «ایل» و «اروشـی» و بر باد دهندهٔ دشمنان است.

دلقک- (بشادمانی) عالیجناب را بداشتن فرزند تبریک می‌گویم (همان:۱۹۹).

شـاه متعجب است که چگونه از وجود چنین فرزندی بی اطلاع است او که همواره کنار اروشـی بوده چطور بارداری او را نفهمیده اسـت! و چرا اروشـی این بچه را از او پنهان کرده است؟

دلقـک- نباید اعلیحضـــرت پریان را مثل انســـان فانی تصـــور کنند. بعلت نیروی مافوق‌الطبیعه افعال و حرکات آنان از ما پوشیده می‌ماند (همان:۱۹۹).

به نظر می‌رسد که گرهی در روند عاشقانه داستان با ربوده شدن گوهر وصال ایجاد خواهد شـد؛ تماشاگر منتظر لحظات بحرانی است که با وارد شدن کارگزار شاه به همراه گوهر وصال و تیری که با آن کرکس شکار شده ،گره بدون هیچ بحرانی گشوده می‌شود اما تیری که نشـانی بر آن نقش شده است داستان را به تعلیق می‌کشاند مشخص می‌شود که تیر متعلق به پسـر شـاه اسـت. اما چگونه شـاه از این پسـر اطلاع ندارد. چگونه این اتفاق افتاده است و علت چیست؟

صحنه ۲:

زن مرتاض همراه پسر شاه به حضور شاه می‌رسد.

زن مرتاض به شاه می‌گوید که اروشی همان زمان زایمان پسر را به او می‌دهد و پسر در خانقاه تمام علوم لازم را آموخته است پس از شکار کرکس دستور رسیده که باید نزد مادرش برگردد.

تعلیق وارد لحظات بحرانی می‌شود. شاه در کشمکش با خود است که چرا اروشی این کار را کرده است.

شاه- «لاتوی»، « اروشی» را بگو بیاید (همان:۲۰۳).

با احضار اروشی داستان به نقطهٔ اوج نزدیک می‌شود.

اروشی همراه رئیس تشریفات نزد شاه می‌آید.

اروشی- (شاهزاده را می‌بیند) راستی، این کیست که با کمانی بر میز کوچک نشسته و کاکلش را خود شاه شانه می‌زند (کالیداس، بی تا:۲۰٤).

با دیدن زن مرتاض متوجه می‌شود که این پسر، فرزند خود اوست.

شاه= (اروشی را می‌بیند) ببین، مادرت می‌آید و بتو خیره می‌نگرد، و چنان پستان‌بند را محکم بسته که از تراوش شیر تر شده است (همان:۲۰۵).

اروشی توضیح می‌دهد که ایندرا به او فرمان داده، آنگاه که پادشاه پسرش را ببیند اروشی باید شاه را ترک کند و نزد ایندرا برگردد به همین علت پسر را پس از تولد به زن مرتاض سپرده است. گره‌گشایی و فرود داستان اتفاق می‌افتد اما طرح داستان گره دیگری می‌خورد، وجود پسر و دیدار او و شاه، جدایی اروشی و پروروس را در پی خواهد داشت؛ فاجعهٔ نهایی در راه است.

شاه - ... شما برطبق دستور اربابتان عمل کنید. پس از تحویل دادن سلطنت به پسرتان «آیوس» من هم بجنگل میروم ... (همان:۲۰۹-۲۱۰).

شاه در آسمان برقی می‌بیند این «نارد» است که از آسمان می‌آید.

نارد از شاه پروروس می‌خواهد که سلاح بر زمین نگذارد و در آینده نیز چون گذشته پشتیبان ایندرا در برابر دیوان باشد «اروشی» هم نزد او خواهد ماند.

شاه- من در اختیار خدایان هستم (همان: ۲۱۳).

نارد- خیلی خوب. «ایندر» آرزوی شما را انجام می‌دهد. شما هم باید آرزوی وی را بانجام رسانید ... (همان: ۲۱۳).

دعای دو رامشگر در حق ولیعهد از پشت پرده به گوش می‌رسد.

پریان به اروشی تبریک می‌گویند و نارد از شاه می‌خواهد اگر خواستهٔ دیگری از ایندر دارد بگوید.

شاه- اگر «ایندر» از من شاد باشد، دیگر چه حاجتی می‌توانم داشته باشم؛ اما همین قدر آرزو دارم که: خدا کند برای آسایش و رفاه نیکان علم و دولت که بطور نادر یکجا جمع می‌شوند و اکثر از یکدیگر فراری هستند همیشه یکجا دیده شوند (همان: ۲۱۵-۲۱٦).

در صحنهٔ پایان نمایشنامه نیز گره داستان بدون هیچ فاجعه‌ای گشوده می‌شود؛ اما به مدد خدایان.

در صورتی که می‌دانیم بنابر نظر ارسطو که در هنر شاعری خود نیز آورده است «گره گشایی هر داستان باید از وقایع همان داستان حاصل شود و دخالت خدایان در کار نباشد»(ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

ساختار طرح نمایشنامه وکروم اروشی بر اساس بوطیقای ارسطو

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
پرده اول	- حضور شاه در آسمان و برخورد با پریان آسمان	اسیر بودن اروشی در دست دیو	-	-	-	نجات اروشی از دست دیو	عاشق شدن شاه و اروشی
	- عاشق شدن شاه و اروشی	آسمانی بودن اروشی و زمینی بودن شاه	اروشی با احساس درونی خود	گیر کردن گردنبند اروشی به پیچک	رها شدن گردنبند	----- (در پردهٔ سوم با اجازهٔ ایندرا محقق می-شود)	رفتن اروشی به آسمان و برگشتن شاه به زمین
پرده دوم	مونولوگ دلقک شاه و ندیمه ملکه برای معرفی این دو شخصیت	راز عشق پادشاه به اروشی	ندیمه با دلقک برای پی بردن به راز	ساد ه لوحی و فریب خوردن دلقک	افشای راز شاه توسط دلقک	ندیمه از راز عاشقی پادشاه آگاه می‌شود	راز عاشق شدن پادشاه به گوش ملکه می‌رسد
	-گفتگوی اروشی با دوستش چترلیکا و اظهار دلتنگی برای دیدار شاه	شرم	اروشی با خود	رفتن اروشی به باغ شاه همراه چترلیکا	حضور شاه و دلقک در باغ	استفاده از طلسم و نامرئی شدن اروشی و چترلیکا	حضور و دیدار شاه بدون دیده شدن
	-گفتگوی شاه و دلقک در باغ و	تردید شاه از عشق اروشی به خود	شاه با خود	دیدن برگ غوشه ای	ابراز احساسات اروشی به شاه نوشته بر برگ غوشه	دریافت پیام عشق اروشی به شاه از طریق برگ غوشه	اطمینان از عشق اروشی

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
	- طلب کردن شاه بزرگ غوشه را از دلقک برای دلداری و آرامش خود	نبودن بزرگ غوشه و گم شدن نامه	شاه با دلقک به علت سهل انگاری و گم کردن نامه	ورود ملکه همراه با ندیمه‌اش به باغ	یافتن نامه اروشی در باغ توسط ملکه و رفتن نزد پادشاه	ملکه نامه را به پادشاه می‌دهد	خشم ملکه
پرده سوم	-گفتگوی دو تن از شاگردان نمایش در مورد نمایشی که اروشی در آن بازی می-کرده	اشتباه اروشی در نمایش	استاد نمایش با اروشی	نفرین استاد نمایش	ــــــــــ (در پردهٔ چهارم)	میانجیگری و لطف خدا ایندرا به اروشی و دلجویی او	اجازهٔ ایندرا به اروشی برای فرود به زمین نزد پادشاه (گره گشایی از گره پردهٔ اول)
	-یافتن نامهٔ عشق اروشی به پادشاه توسط ملکه	غیرت ملکه	ملکه با شاه به علت عشقی دیگر	ترک کردن ملکه شاه را	درخواست ملکه برای دیدار پادشاه	عذرخواهی ملکه از شاه به علت خشمش و پذیرفتن عشق پادشاه	هموار شدن زمینهٔ ازدواج شاه و اروشی
	-آمدن اروشی نزد شاه	وجود ملکه	اروشی با خود	پذیرفتن شاه درخواست ملکه را	عذرخواهی ملکه از شاه به علت خشمش و پذیرفتن عشق پادشاه	رضایت ملکه	ازدواج شاه و اروشی

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
پرده چهارم	-گفتگوی چترلیکا با یکی از پریان و ابراز ناراحتی	توجه شاه به دختری در جنگل. نفرین استاد نمایش.	شاه با اروشی	ورود اروش به جنگل ممنوعه«کمار»	تبدیل شدن اروشی به عشقه	پشیمانی و پریشانی شاه	ورود شاه به جنگل ممنوعه«کمار»
	-جستجوی دیوانه وار شاه در جنگل ممنوعه برای یافتن اروشی	تبدیل شدن اروشی به عشقه	شاه باخود و با عناصر طبیعت	یافتن گوهری درخشان در غارو شنیدن ندای غیبی که امر به برداشتن گوهر وصال می کند	برداشتن گوهر وصال ودرآغوش کشیدن عشقه	تبدیل عشقه به اروشی	به دست آوردن گوهر وصال
پرده پنجم	-ربوده شدن گوهر وصال توسط کرکس	از دست دادن گوهر وصال و احتمال خلل در عشق	شاه و ملازمان برای یافتن کرکس و بازگرداندن گوهر	یافتن کرکس شکارشده با تیری که بر آن نقش طلسمی است	طلسم آشکار می کند که شاه صاحب فرزندی است	به دست آوردن مجدد گوهر وصال	وصال فرزند
	ورود زنی مرتاض همراه با پسری	شکار کرکس توسط پسر (انجام کار ممنوعه)	پسر با قوانین خانقاه	اخراج پسر از خانقاه یا معبد	خروج پسر از خانقاه و تحویل او به شاه	به دست آوردن گوهر وصال همراه با شکار کرکس ودریافت پیام خداایندرا مبنی بر پادشاهی پسر	سلطنت و پادشاهی پسر

نتیجه

– الگوی ارسطویی؛ شامل: مقدمه، گره‌افکنی و گره‌گشایی در روند نمایشنامه وجود دارد.

– زمینه‌چینی یا مقدمه طرح بیشتر ایستا است تا پویا؛ چرا که طی مکالمه‌ای اطلاعات پیشین بیان می‌شود و بصورت عملی انتقال نمی‌یابد.

– ستیزهٔ اصلی نمایش را می‌توان کشمکش با تقدیر (خواست خدا) دانست که در نهایت نیز تقدیر تغییر می‌کند.

– بحران در نمایش که با گره‌های داستان درهم تنیده شده برگرفته از جدایی‌هایی است که به حکم تقدیر یا روند نمایشنامه بین شاه و اروشی حادث می‌شود یا قرار است حادث شود. صحنه‌ای که ملکه از عشق شاه مطلع می‌شود و یا در پایان داستان که حکم خدا (ایندرا) بر آن قرار داده شده که اروشی پس از اینکه شاه فرزندش را دید باید شاه را ترک کند بحران‌های اصلی نمایشنامه را می‌سازند.

– تعلیق در نمایشنامه سیر صعودی را طی می‌کند و با توجه به داستان در داستان بودن نمایشنامه تعلیق در یک خط داستانی واحد رخ نمی‌دهد و در سراسر داستان با اضطراب و دلهرهٔ مخاطب در قصه‌های مختلف نمایشنامه روبرو هستیم.

– با اوج به آن معنایی که در نمایشنامه‌های کلاسیک مطرح است مواجه نیستیم در رسیدن به اوج رفتارهای غیرمنتظره‌ای رخ می‌دهد که اوج را با فرودی خوشایند تلطیف و همراه می‌سازد و البته این ترفند خود نویسنده است تا فاجعه‌ای رخ ندهد.

اما تفاوت‌هایی که ساختار این نمایشنامه را از سبک کلاسیک متمایز می‌کند:

– نمایشنامهٔ وکروم اروشی ساختاری پیچیده دارد که همان روند داستان‌های شرقی، یعنی داستان در داستان را در پیش گرفته است.

– طرح داستان شامل شماری رویداد جانبی است که هر کدام به تنهایی ساختاری اوجگاهی دارند و از استقلال اجرایی برخوردارند و از این جهت نمایشنامه به ساختار

اپیزودیک می‌ماند. از طرفی دخالت خدایان و نیروهای فرازمینی نمایشنامه را از ساختار علت و معلولی ارسطویی دور می‌کند.

– در ساختار کلی نمایشنامه منطق صریحی وقایع نمایشنامه را شکل نمی‌دهد که از این لحاظ نمایشنامه به نمایشنامه‌های نه روالی نزدیک می‌شود.

– در قسمت‌هایی از نمایشنامه رویدادهایی بازگو می‌شوند که در خارج از صحنه صورت گرفته و روشی پس‌انگاری مطرح می‌گردد که معادل همان فلش‌بک در سینما است و شکل خطی و عینی زمان را بهم می‌زند. بخصوص در پردهٔ آخر که علاوه بر گسست زیادی که در طرح داستان مشاهده می‌شود به علت تلاقی گذشته وحال، دلواپسی عجیبی به دنبال دارد که با طرح‌ریزی کنش ارسطویی متفاوت است.

– پایان مشخصی برای نمایشنامه وجود ندارد و به نوعی پایان مساوی با آغاز دیگری است که به نمایشنامه حالتی دورانی می‌دهد و باز هم این خصیصه متفاوت با ساختار ارسطویی است که پایانی مشخص و قطعی و ساختاری خطی دارد.

– ارسطو عنصر احتمال را در نمایش اصل می‌داند اما در این نمایشنامه وقایعی ذکر می‌شود که در عالم واقع محتمل نیست مثلاً حرکت شاه با ارابه در آسمان یا تبدیل شدن پری به عشقه و ... در حقیقت با اموری غیرطبیعی روبرو هستیم که البته بعضی رویدادها برخاسته از بنای اسطوره‌ای داستان نیز هست.

– تخیل و عاطفه در نمایشنامه جایگاه ویژه‌ای دارد که تا حدودی خردورزی کلاسیسم را تحت‌الشعاع قرار داده و به رومانتیسم نزدیکش می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ارسطو (۱۳۷۷). هنرشاعری، ترجمهٔ فتح الله مجتبایی، تهران: بنگاه نشراندیشه.

۲. ----- (۱۳۸۱). فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.

۳. اگری، لاجوس (۱۳۳٦). فن نمایشنامه‌نویسی، ترجمه مهدی فروغ، تهران: نشر زوار.

٤. پرونه، میشـل (۱۳۹۱). تحلیل متن نمایشـی، ترجمهٔ غلامحسین دولت آبادی. تهران: افراز.

۵. پورنامداریان، تقی(۱۳۸٦). رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات‌فارسی، چـاپ‌ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

٦. پیکرینگ، کنت (۱۳۷۹)، شـناخت نمایشنامه مدرن، ناصردشت پیما، چاپ اول تهران: انتشارات نمایش.

۷. راهگانی، روح انگیز (۱۳۸۸). تاریخ نمایش، تآتر و اسـطوره در عهد باسـتان. تهران: نشر قطره.

۸. ریگ ودا (۱۳٦۷)، سیدمحمدرضا جلال نایینی، چاپ دوم، تهران: نشر نقره.

۹. قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، آناتومی ساختاردرام، تهران: نیستان .

۱۰. کالیداس (۱۳۳٦). شکونتلا، ترجمهٔ منثور و منظوم علی اصغر حکمت، چاپخانه«ق» بمبای ۳.

۱۱. ----- (۱۳٤۱). شکونتلا، ترجمهٔ ایندو شیکهر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۲. کالیداس (بی تا)، وکرم اروشـی، ترجمه سـید امیرحسـن عابدی، دهلی نو: شـورای روابط فرهنگی هند.

۱۳. کلارک، آرتور چارلز (۱۳۷۸). هزارتوی داستان، ترجمه نسرین مهاجرانی. تهران : نشر چشمه.

١٤. مکی، ابراهیم (۱۳۸۳). شناخت عوامل نمایش، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.

۱۵. ملک پور، جمشید (١٣٦٥). تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک. تهران: جهاد دانشگاهی.

١٦. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). درآمدی به نمایشنامه شناسی، تهران: انتشارات سمت.

۱۷. ــــــــــــــــــــ (١٣٦٨). گزاره‌گرایی در ادبیّات نمایشی. تهران: انتشارات سروش.

ب) مقالات

۱. اسماعیل‌پور، علیرضا (١٣٩٤). «خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن»، پژوهش‌های ایرانشناسی، سال۵، شماره ۲، صص ۱-۱۵.

۲. ثمینی، نغمه وطاووسی، محمود (١٣٨٤). «اسطوره و نمایش در هندوستان»، نشریه هنرهای زیبا، سال ٦ ، شماره ۲۲، صص ۹۹-١٠٦.

ج) منابع لاتین

1. Madh. M. K. (1983).”History of Dramatic art in ancientIndia”abhinav .publication. India.

2. Rang acharya. Adya. (1999).”Natyasastra”munchiram manoharial publishers. New Delhi.

3. Singal. R. L. (1973).”Aristol and Bharata”. Publishing.

4. Stanton. Sarah (1996). “Cambridge paperback guid to theatre”. Cambridge press. London.

5. Vardpand. M. L. (1979).”Tradition in Indian theatre”. Abhinav publication. India.