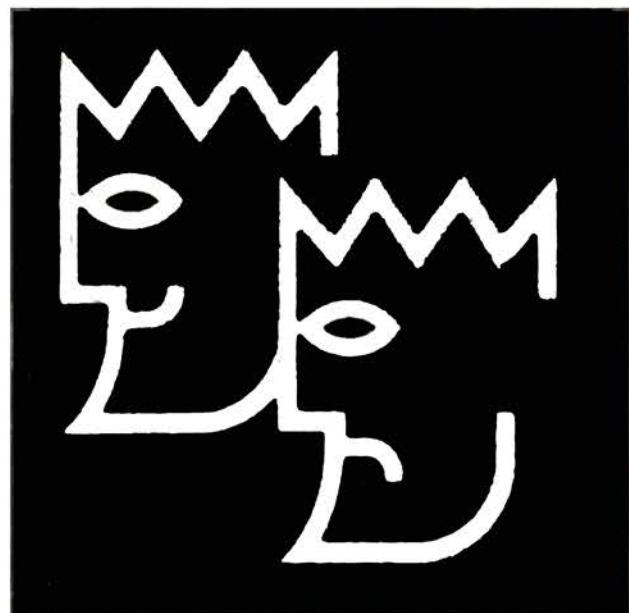
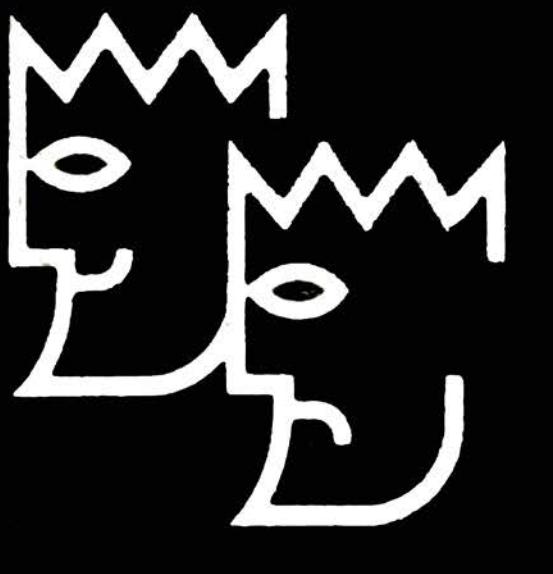


تطور اصول و مفاهیم در

نمایش کلاسیک

تألیف: جمشید ملک پور



۳۴۶

تطور اصول و مفاهیم در
نمایش کلاسیک

تألیف

جمشید ملک پور



عنوان : تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک

تألیف : جمشید ملک پور

ناشر : انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

چاپ : اول

تاریخ : شهریورماه ۱۳۶۵

تیراژ : ۳۰۰۰ جلد

لیتوگرافی : طوس

چاپخانه : نیما

حروفچینی : عزیز خوار

خداوندا ، می دانیم چه هستیم ،
اما نمی دانیم چه می توانیم باشیم.
هملت اثر شکسپیر



به مناسبت دومین جشنواره سراسری تئاتر دانشجویان کشور

پیشگفتار

این رساله مختصر، نخستین کوشش جدی و مبتنی بر اسلوبی است که این جانب برای آشنایی و فهم نمایش کلاسیک انجام دادم، و روش مطالعه را نیز برپایه آرای نقادان، پژوهندگان و نویسندهای صاحب مکتبی گذاشتم که نظرات، آثار و بخوردهایشان اثر قاطعی در تکوین اندیشه‌های نمایشی داشته است. انگیزه این کوشش، در واقع، فراهم آوردن متنی برای تدریس بود، که اما چون عزم جزم شد تا به چاپ سپرده شود، پس با توجه به این موضوع به طور کامل بازنویسی شد، و خصوصاً سعی گردید تا در بازنویسی هرچه فشرده‌تر و ساده‌تر شود.

چاپ این رساله، و به طور کلی رسالاتی از این دست، از آن جهت مفید است که در کنار کتابهای مربوط به تاریخ نمایش، در تکمیل منابع تئوریک هنرنمایش می‌تواند بسیار سودمند واقع شود. بد ویژه آنکه این این رساله خصوصاً می‌تواند برای علاقمندان به هنر نمایشنامه‌نویسی مفید واقع شود، زیرا از لایلای مباحث آن می‌توان دریافت که یک اثر نمایشی چه

ویژگیهایی را باید در خود فراهم سازد تا به عنوان اثری کامل عرضه شود.

نکته دیگر آنکه، حوزه بحث می‌توانست گسترده‌تر باشد، اما از آنجاکه هدف، تدوین رساله‌ای فشرده بود، لذا آن را بیشتر محدود به نمایش یونان باستان کردیم که در هر صورت به عنوان مبداء والگوی نمایش کلاسیک شناخته شده است.

و کلام آخر اینکه، این رساله ظاهراً برای اول‌بار است که در زبان فارسی ارائه می‌شود، پس خالی از نقص و لغزش نیست و جای گفت و شنودهای - البته خالی از حب و بغض را باقی می‌گذارد.

«جمشید ملک‌پور»

فهرست مطالب

۱. تطور تعاریف و مفاهیم تراژدی و کمدی کلاسیک
 ۲. قهرمان در آثار کلاسیک
 ۳. لذت تراژیک
 ۴. وحدت‌های سه‌گانه
 ۵. زبان در نمایش کلاسیک
 ۶. همسرایان و تحول آن در آثار کلاسیک
 ۷. ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک
 ۸. نمایشنامه نویسان کلاسیک یونان
- منابع و مأخذ
- فهرست راهنمای

۱

تطور تعاریف و مفاهیم تراژدی و کمدی کلاسیک

اگرچه نخستین متنی که در آن به نقد و تحلیل نمایش پرداخته شده، رساله بوطیقا^۱ اثر «ارسطو»^۲ نیست و پیش از تحریر این رساله، کسانی مانند «اریستوفانس»^۳ در کمدی غوکان^۴ که در سال ۵۰۴ ق.م تحریر شده و «افلاطون»^۵

۱ - بوطیقا Poetics را ارسطو در سال ۳۳۵ ق.م و بر اساس تحلیل انواع تراژدی که یک قرن قبل از او در یونان به وجود آمده بود، تدوین می کند. این رساله توسط حکماء اسلامی از قبیل «یعقوب بن اسحق الکندي»، «ابونصر فادابی»، «ابن سينا» و چند تن دیگر شرح و تلخیص شده است. از این رساله سه ترجمه معاصر به فارسی نیز وجود دارد:

نامه ارسطاطالیس دوباره هنر شعر، ترجمه سهیل افان، بیروت، ۱۹۶۸

هنر شاعری - بوطیقا، ترجمه فتح الله مجتبائی، تهران، ۱۳۳۷ ش.

فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، ۱۳۳۷ ش.

۲ - ارسطو Aristotle (۳۲۲-۳۸۴ ق.م)؛ فیلسوف یونانی، صاحب تأثیراتی چون سیاست، ارگونون، اخلاق و نیکوماخوس که در تاریخ نمایش به سبب تحریر رساله بوطیقا یا هنر شاعری منزلتی خاص دارد.

در رساله جمهور^۶ که در سال ۳۷۳ ق.م نوشته شده، آرایی درباب نمایش آورده‌اند، اما از آنجاکه رساله بوطیقا نخستین تحلیل مدون از انواع نمایش را بدست می‌دهد، لذا آن را به عنوان مأخذ اصلی برای آغاز مباحث مربوط به نمایش کلاسیک برگزیده و بدان استناد می‌کنیم.

ارسطو برخی از مهمترین اصول و قواعد نمایش یونان باستان را در رساله بوطیقا فراهم آورده و به یاری آثاری که از نویسنده‌گان آن دوره در دست داشته، اطلاعات و تحلیل‌های مهمی درباب تراژدی و اندکی هم درباب کمدی در بوطیقا به دست می‌دهد. اهمیت بوطیقا ارسطو زمانی برمما معلوم می‌شود که بدانیم از حدود دویست و پنجاه اثری که توسط تراژدی نویسان یونانی نوشته شده و احتمالاً همه آنها در دسترس ارسطو می‌بوده. اینک تنها سی و سه تای آنها برای ما باقی مانده است.

رساله بوطیقا ارسطو هم در واقع پاسخی بود، به انتقادات فیلسوفانی از قبیل «سقراط»^۷ و افلاطون، که اولی اساساً برگوهر الهامی هنر تأکید



۳- اریستوفانس *Aristophanes* (۴۴۷-۳۸۰ ق.م)، کمدی نویس یونانی که یازده اثر از چهل و چند تای آثارش به طور کامل باقی مانده است. از آثار مشهورش: سلحشوران، ابرها، صلح، پرنده‌گان و غوکان.

۴- غوکان *The Frogs*، که در آن اریستوفانس ضمن مقایسه‌ای از آثار ایسخولوس و اوری پیدس، طبیعت و عملکرد تراژدی را توضیح داده و به مسائلی چون رئالیسم در نمایش نیز توجه می‌کند.

۵- افلاطون *Plato* (۴۲۷-۳۴۸ ق.م)، فیلسوف یونانی، صاحب تأثیراتی چون جمهور، آپولوژی و منطق که آثار خود را بیشتر به شیوه‌ای محاذه‌ای - نمایشی نوشته است.

6- The Republic.

۷- سقراط *Socrates* (۴۶۹-۲۹۹ ق.م)، فیلسوف یونانی و آموزگار افلاطون که نظراتش در باب شعر و شاعری تقریباً همان است که افلاطون بیان کرده است.

تطور اصول و... / ۳

داشته و دومی که از هنر نمایش و شاعری به سبب آنکه انگیزه اصلی در آنها تبلیغ فضیلت‌های اخلاقی و اجتماعی نبوده، بهشدت انتقاد کرده است. چنان که افلاطون در کتاب سوم از رساله جمهور^۸ توضیع داده که نمایشگران تراژدی و کمدی شبیه به هم هستند و کارشان تقلیدی بیش نیست. سپس در کتاب دهم می‌گوید که مقاله یا سازنده خیال چیزی از وجود راستین نمی‌داند و تنها ظواهر را می‌شناسد. بدین‌سان، افلاطون مخالفت خود را با نمایش اعلام کرده و اعتقاد داشته شاعران از آنجا که تعت^۹ تأثیر یک جنون الهی شعر می‌سرایند، خود معنی آن را در نیافته و نمی‌توانند در باره آن داوری کنند، پس سخنان نادرست فراوانی هم می‌گویند و در کار خود نه تنها از خوبی و زیبایی، بلکه از بدی و زشتی نیز تقلید می‌کنند.



ارسطو در باب پیدایش شعر - که در نزد وی عبارت بود از حماسه، تراژدی و کمدی - در بوطیقا^{۱۰} می‌نویسد که دو سبب داشته است: «یکی تقلید^{۱۱} است که در انسان غریزی است، و دیگری لذتی^{۱۲} است که از عمل تقلید حاصل می‌شود». پس، در سرودن و خواندن اشعار و در نتیجه در نمایش دادن، دو انگیزه اصلی، تقلید و لذت است. البته مراد ارسطو از واژه «تقلید»، بازسازی دقیق چیزی نبوده، بلکه «خلق» چیزی بوده است.
با این مقدمه به تو اژدی^{۱۳} می‌رسیم. تراژدی یک معنای حقیقتی و یک معنای

8- Plato : The Dialogues of Plato, Translated by

B. Jowet, New York, 1892.

9- Aristotle: Theory of Poetry and Fine Art, translated

by S. H. Butcher, London, 1902.

10- Imitation.

11- Pleasure.

12- Tragedy.

مجازی دارد. معنای حقیقی آن «آواز بز» است که ریشه لغت «ترا گودیا» رادر آن می‌جویند. ترا گوس Tragos در زبان یونانی معنی «بز» و اوید Oide معنی «آواز» را می‌داده است. ارتباط «آواز - بز» را هم با تراژدی به چند دلیل می‌دانند که برخی از آنها را ذکرمی‌کنیم: ۱- در مراسم اولیه ستایش از دیو نوسوس بزی را قربانی می‌کرده‌اند، ۲- دسته همسرايان پوست بز بر تن داشته‌اند و ۳- بزی به عنوان جایزه در مسابقات اولیه به دسته همسرايان اهداء می‌شده است. این از معنای حقیقی تراژدی. اما معنای مجازی آن - چه در دوره کلاسیک و چه بعد از آن - سوگنامه بوده است.

ارسطو در بوطیقا تراژدی را این گونه تعریف می‌کند: «تراژدی تقليدي است از واقعه‌یي جدي، كامل و داري اندازه‌يي معين، بذباني آراسته به انواع زبورها». و درباره روش و مفهوم آن هم می‌گويد: «تراژدی به وسیله عمل و ندوايت، رحم و ترس را برانگيخته و سبب پالایش اين عواطف می‌شود». نخست تعریف ارسطو را ساده‌تر می‌کنیم و بعد توضیحاتی راجع به عناصری که در تعریف آمده می‌دهیم.

تراژدی از دیدگاه ارسطو عبارت است از نمایشی که ماجرايی كامل را در بر گرفته و با برانگيختن دو غريزه حس همدردي و اضطراب در وجود انساني، سبب تطهير و تزكيه نفس انسان می‌شود.^{۱۲}

در تعریف ارسطو از تراژدی از چند نکته مهم و قابل بحث، يكی واقعه است که آن را در برابر action آورده‌ایم. معانی «عمل» و «کردار» در اینجا منظور نمایشی ارسطو را نمی‌رسانند. از واژه کامل complete، بيشتر مراد آن است که هر واقعه‌یي باید به وسیله «عمل» و نه «روایت» نشان داده شود، که می‌گوید تراژدی باید به وسیله «عمل» نشان داده شود، مرادش آن است که واقعه باید ظرفیت بازی شدن داشته باشد و از طریق حادثه‌یی که روی صحنه اتفاق می‌افتد به تماشاگر منتقل شود. برای «رحم و ترس»

۱۲- البته در این باره ارسطو رأى متناقضی هم دارد. چنان‌که در رسالت سیاست [كتاب هفتم] ، اشاراتی بر آثار زیانمند نمایشها برای جوانان دارد . دجوع شود به، سیاست، ترجمه حمید عنایت، تهران، ۱۳۳۷ ش.

که دربرابر *pity* و *fear* بکار گرفته شده‌اند، بیشتر مناسب است که «حس همدردی» و «اضطراب» بکار رود تا منظور نمایشی از تعریف ارسطو حاصل آید.

ارسطو معتقد است که تراژدی از شش جزء فراهم می‌آید: مضمون^{۱۴}، شخصیت^{۱۵}، گفتار^{۱۶}، اندیشه^{۱۷}، منظر نمایش^{۱۸} و آواز^{۱۹}. که راجع به هر یک از آنها در بخش‌های آینده و به اختصار توضیح‌جاتی می‌دهیم. در باب ریشه تراژدی و این که از کجا و چگونه آغاز شده، مادر بوطیقامتی خوانیم: «در آغاز تراژدی، منحصر آبدیه سرایی بود... و سرچشمہ در اشعار دیتی رامب^{۲۰} داشت...». پس بنابر قول ارسطو، تراژدی از تحول اشعار دیتی رامب پدید می‌آید، اشعار دیتی رامبیک هم سرودهایی بود که در مراسمی خوانده می‌شد که درستایش «دیونوسوس»^{۲۱} رب النوع باروری برگزار می‌شد. در این مراسم، دسته‌های سرودخوان، آوازه‌هارا به طور جمعی می‌خوانندند،

14- Plot.

15- Character.

16- Diction.

17- Thought.

18- Spectacle.

19- Song.

20- Epyramb.

۲۱- دیونوسوس *Dionysos*، خدای شراب و الهام و باروری که به نام باکوس نیز شهرت دارد. در آئین دیونوسوس که در آغاز فصل بهار برگزار می‌شده، شمایل او را از معبدش خارج کرده و به معبدی دیگر در بیرون از شهر می‌بردند. در طول راه‌پیمایی، دسته‌های حیوانات قربانی و زنان و مردان، شمایل را همراهی کرده و در ضمن، گروههای سرودخوان در برابر پیکره‌های دوازده گانه خدایان آوازها می‌خوانندند، جانودان قربانی می‌شدند و مردم درهایان مراسم به عیش و نوش می‌پرداختند... در آئین دیونوسوس به دو مسئله عمده در ارتباط با احتیاجات نخستین بشری یعنی «خواراک» و «باروری»، توجه می‌شده است.

اما بتدریج یک تن از دسته جدا شده و سرودها شکل گفت و شنود^{۲۲} به خود می‌گیرد. گویند که این نیخستین گام در تحول سرودهای دیتی رامب به سوی شکل گیری در قالب تراژدی بوده است. اما مهمترین مرحله تحول در اشعار دیتی رامب را هنگامی می‌دانند که به جای خوانده شدن در مراضی همگانی و در ضمن راه پیمایی، به صورت سرودی برای خواندن توسط یک گروه معین و در گرد یک قربانگاه در می‌آید. از این گروه معین هم یک نفر به عنوان رهبر [بیشتر در نقش خود دیونو موس]، خارج شده و سرودها جنبه مکالمه به خود می‌گیرد. پس بی‌سبب نبوده که ارسطو - چنان که در قبل اشارت رفت - می‌گوید که تراژدی از سرودهای دیتی رامب نشأت گرفته است.

و اما کمدی^{۲۳}. اشارات ارسطو در باب کمدی در رساله بوطیقا اندک است. آنقدر اندک که به استناد اقوال ارسطو نمی‌توان چهره‌ای دقیق از آن ترسیم کرد. اما در هر صورت، در باب پنجم از رساله بوطیقا است که تعریف خود را از کمدی به دست می‌دهد: «چنان که گفتیم، کمدی تقليیدی است از اشخاصی از نوع پست‌تر، هرچند، نه به معنای کامل بدکلمه، بلکه تنها از حیث جنبه خنده آور زشتی‌ها. [کمدی] شامل عیب یا زشتی است که دردآور و مخرب نباشد. ذکر مثال روشن، نقاب کمیک است که زشت و تحریف شده است، اما سبب رنجی نمی‌شود». در این تعریف، آنچه که نیاز به توضیح دارد، مسأله برتر یا بدتر بودن آدمهای نمایش در تراژدی و کمدی است. زیرا که به قول ارسطو، در تراژدی آدمها از آن‌چه که هستند بهترند، اما در کمدی از آن‌چه که هستند بدترند. مراد ارسطو از واژه‌هایی چون *Phaulos* و *Spoudaios*، بیشتر معنای تمثیلی آنها است که به ترتیب «موقر» و «سبک» می‌باشد.

در مورد سرگذشت تحول کمدی هم می‌خوانیم: «از آنجاکه از آغاز جدی گرفته نشد، تاریخی ندارد... چه کسی نقاب‌ها و پیش‌گفتارها را آورد و یا

22—Dialogue.

۲۳ - کمدی *Comedy*، گفته شده که از آئینی بنام «کوموس Komos» گرفته شده که در آن اجرایندگان، لباسهایی مضحك بر تن کرده و نقاب‌هایی مضحك هم بر جهره زده و خود را در هیئت جانوران ارائه می‌دادند.

۷ / تطور اصول و ...

تعداد بازیگران را افزود، این‌ها و سایر جزئیات مشابه برما پوشیده است». درباره ریشه‌کمدی هم می‌نویسد. «کمدی از ترانه‌های فالیک ۲۴ نشأت گرفته است». ترانه‌های فالیک، سرودهایی مضحك و طنزآمیز بودند که در جشن‌های دیونوسویی به افتخار «فالیس»^{۲۵}، خدای باروری و تناسل می‌خواندند.

ارسطو در باب کمدی، جز اشاره‌ای که در مقایسه تراژدی و کمدی کرده و می‌گوید: «این یکی [کمدی]، مردم را فروتر از آن چه هستند نشان می‌دهد، و آن یکی [تراژدی]، برتر و بالاتر»، توضیح روشن دیگری در این باره در رساله بوطیقا به دست نداده است.



اگرچه باطلوغ امپراتوری روم باستان، نمایش جاندار و خردمندانه یونانی رنگ می‌بازد، و اگرچه نویسنده‌گان رومی سعی می‌کنند تا به تقلید یونانیان آثاری به وجود آورند که پا جای آثار یونانی گزارد. و البته در این امر هرگز موفق هم نمی‌شوند - اما نقادان و فیلسوفان رومی در باب نمایش آرایی ابراز کرده‌اند که از اهمیت و اعتبار فراوانی در تاریخ نمایش بخوردار شده است. علی‌الخصوص باید از «هوراس»^{۲۶} نام برداش که توسط نقادان دوره رنسانس به شدت مورد توجه قرار گرفته شده و نظراتش در باب هنر شاعری و نمایش - البته بیشتر تحت عنوان قواعد ارسطویی - مورد بحث قرار می‌گیرد.

24- Phallik.

25- Phallis.

۲۶ - گوینتوس هوراتیوس فلاکوس (Q. H. F Horace)، کوینتوس هوراتیوس فلاکوس معروف به هوراس، شاعر و نقاد رومی، صاحب آثاری جون اپودها، سایرها، ترانه‌ها و هنر شاعری.

رساله هنر شاعری^{۲۷} هوراس را می‌توان دومین اثر-بعد از بوطیقای ارسطو- در این زمینه به شمار آورد که همواره در نمایش کلاسیک مورد بحث و بررسی ناقدان بوده است. اما برخلاف رساله ارسطو، هنر شاعری هوراس خالی از «نظریه و اصول» بوده و شاعر در آن بیشتر به هجو آثار نویسنده‌گان مخالف ذوق خود پرداخته است. گذشته از قواعدی که در باب نمایش به طور سطحی به استنباط از اثر ارسطو وضع کرده و تخطی از آنها را هم به هیچ وجه جایز نشمرده، درباره پیدایش تراژدی و سیر تحول آن می‌گوید: «تراژدی - شکلی که پیش از این ناشناخته بود- را «تسپیس»^{۲۸} کشف کرد و نمایش‌های مردمانی مست که عربده می‌کشیدند را واداشت تا به وسیله بازیگرانی اجرا شود که صورتشان را با درده آغشته می‌کردند. بعد از او «ایسخولوس»^{۲۹}، مبتکر نقاب و ردای خوش‌منظر، صحنه را با قطعات کوچک تخته گسترد و به بازیگران آموخت چگونه با طمراه سخن‌گویند و با پاهای تا زانو پوشیده، با تبعثر قدم زنند».

در واقع دلائل غلوی که در شخصیت پردازی و خصوصاً زبان تراژدیهای رومی بکار رفته را از طریق همین تعریف هوراس به خوبی می‌توان استنباط کرد.

**27. Horace: The Art of Poetry , translated by
Edward Henry Blakeney, Londen, 1928.**

- ۲۸ - تسپیس *Thespis*، در نیمة دوم قرن ششم قبل از میلادی می‌زیست و همان‌طور که هوراس می‌گوید - و البته پیش از او ارسطو - اولین کسی بود که در نمایش یونان از دسته همسایان خود را جدا کرده و به عنوان اولین بازیگر در مقابل همسایان قرار می‌گیرد و سبب ایجاد دیالوگ در مراسم دیونوسوس می‌شود. قطعاتی از آثارش باقی‌مانده است.

- ۲۹ - ایسخیلوس *Aeschylus* (۴۵۶-۴۵۲ ق.م)، تراژدی‌نویس یونانی که نود نمایشنامه نوشته که تنها هفت تای آنها باقی‌مانده است. از آثارش، پرومنته در بنده، آگاممنون، ایرانیان و هفت تن در مقابل تعب.

تطور اصول و... / ۹

اما گذشته از هوراس، نقادان دیگری چون «سیسرون^{۳۰}» و «لونگینوس^{۳۱}» هم بودند که مقالاتی در باب هنر شاعری و نمایش تحریر کرده‌اند، اما بدون شک هیچ‌کدام به اندازه «ترتولین^{۳۲}» نتوانستند در روی سرنوشت هنر نمایش اثر گذارند.



قبل از سقوط امپراطوری روم و در آستانه حاکمیت کلیسا بر نهادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، رساله‌ای از ترتولین تحت عنوان درباره نمایشها^{۳۳} نشر می‌یابد که تأثیر بی‌چون و چرایی در سیاست فرهنگی کلیسا در باب هنرهای نمایشی در طی قرون وسطی می‌گذارد.

نقد ترتولین، نخستین نقد مسیحی به لاتین در تاریخ نقد نمایش محسوب می‌شود. ترتولین در این رساله، انواع هنرهای نمایشی از قبیل تراژدی، سیرک و غیره را جزو گناهان دنیوی شمرده و آنها را مغایر با قوانین الهی دانسته و از مسیحیان خوب می‌خواهد که از آنها پرهیز کنند. این نظریه را می‌توان نخستین و جدی‌ترین حرکت در مقابل نمایش در طول تاریخ به

۳۰- سیسرون Cicron (۴۳-۱۰۶ ق.م)، فیلسوف، نقاد و تاریخ‌نویس رومی. صاحب تأثیفاتی چون درباره جمهوری و توسعه‌گرانها. آرایی در باب شاعری و انواع نمایش در مقاله On the Best Style of Orators که در سال ۴۶ ق.م تحریر کرده، آورده است.

۳۱- لونگینوس Longinus، نویسنده گمنامی که گفته می‌شود در فاصله قرن اول تا سوم میلادی می‌زیسته است. آرای خود در باب نمایش را در مقاله در باب شیوه عالی On the Sublime آورده است.

۳۲- ترتولین Tertullian (۲۲۰-۱۵۵ م)، نویسنده مسیحی رومی، که آثار بسیاری که جزو بهترین کارهای ادبیات لاتین مسیحی محسوب می‌شود، تألیف کرده است.

33 Tertullianus: On the Spectacles, translated by
Reverend S. Thelwall, Edinburgh 1869.

حساب آورد. اما در اینجا ذکر این نکته ضروری است که ترتولین در مخالفت با نمایش، نظرات خود را بیشتر تحت تأثیر انواع سرگرمیهای غیر انسانی از قبیل نمایش‌های گلادیاتوری و جنگ با حیوانات ابراز کرده که در امپراطوری روم به شدت رواج داشت. اما در هر صورت، قراردادن «لذت‌های ناشی از مراسم کلیساي مسيح در برابر لذت‌های ناشی از مشاهده انواع نمایش‌ها»، نظریه مهم ترتولین در این رساله محسوب می‌شود. نظریه‌ای که برای چندین قرن حیات نمایش را به مخاطره افکنده و سبب می‌شود تا ماهیت و روش‌ها در نمایش تغییر یابد. ترتولین در قسمتی از رساله خود که گفته می‌شود در فاصله سالهای ۱۹۷ تا ۲۰۲ میلادی تحریر شده، در همین زمینه می‌نویسد: «تو نباید به سیرک یا تئاتر داخل شوی، تو نباید به صحنه رزم یا نمایش نظر افکنی، همان‌طور که تو نباید آدم‌کشی، تو نباید بتی را ستایش کنی، تو نباید زنا یا شیادی کنی...».

در واقع همین چند جمله، بیان‌گرآرای جزئی ترتولین و کلیسا در باب نمایش در اواخر امپراطوری روم است. آرایی که در طی حکومت چند قرنی کلیسا، ابتدائشیدید شده، و سپس تعديل می‌گردد. تا جایی که کلیسا خود به صورت یکی از حامیان نمایش در می‌آید.

اما در طی قرون وسطی، نقادانی هم پیدا می‌شوند که درست زمانی که ستاره اقبال نمایش رو به افول بود، در پی دفاع از آن برآیند و به بررسی و تحلیل انواع آن پردازند. یکی از این نقادان که در قرن چهارم میلادی می‌زیست و آرای کلاسیک‌ها را در باب نمایش محترم می‌شد، «الیوس دوناتوس^{۳۴}» بود.

دوناتوس برای دفاع از تراژدی و کمدی، آنها را از دیدگاهی اجتماعی و اخلاقی بررسی می‌کند. در باب کمدی می‌نویسد: «کمدی داستانی را بکار

^{۳۴}— **الیوس دوناتوس** Aelius Donatus، معلم مشهور زبان لاتین که در نیمة دوم قرن چهارم میلادی می‌زیست و تألیف مشهوری جون Ars Grammatica در دستور زبان لاتین دارد.

تطور اصول و... / ۱۱

می‌کیرد که شامل غرابت‌های گوناگون از رفتارهای فردی و اجتماعی است، اموراتی که به ما می‌آموزند در زندگی چه چیزهایی به کار خور است و بالعکس، از چه چیزهایی باید پرهیز کرد. یونانی‌ها آن را به این صورت تعریف کرده‌اند کمدی با امورات فردی و اجتماعی برخوردارد، بدون آن که مستلزم خطری برای زندگی باشند و سیسرو نیز می‌گوید که کمدی تقلیدی از زندگی است، آینه‌ای از عادات و شمایلی از واقعیت^{۳۵}.

از دیگر شاعران و نقادان قرون وسطی، باید از شاعر بزرگ قرن سیزدهم میلادی، «دانته الیگیه‌ری»^{۳۶} سراینده کمدی الهی^{۳۷} نام برد که عقاید خود را درباره کمدی و تراژدی در مکتبی که به «لرد کن اسکالا»^{۳۸} نوشته، توضیح داده است. دانته درباره کمدی می‌نویسد: «در اصل، کمدی نوع مشخصی از روایت شعر گونه است که از سایر انواع متمایز است... در واقع، کمدی با رویدادهای ناسازگار آغاز می‌شود، اما مضمون آن خاتمه‌ای شاد دارد». دانته درباره تراژدی هم می‌نویسد: «تراژدی در آغاز پسندیده و آرام است و در انتها یا عاقبت کار، پلید و مخوف»^{۳۹}. در همین مکتوب است که دانته برای کمدی، آثار «ترنس»^{۴۰} و برای تراژدی، آثار «سنہ کا»^{۴۱} را مثال آورده و

35-Aelius Donatus: Comedy and Tragedy, translelatd by
Charles Gattning, Venice, 1974.

۳۶ - دانته الیگیه‌ری Dante Alighieri (۱۳۲۱-۱۲۶۵) مشهور بدانته، شاعر بزرگ ایتالیایی، سراینده اثر بزرگ کمدی الهی.

37-Divine Comedy.

38-Letter to Lord Scala (1318).

39_Dante : Eleven Letters. translated by
Charles Sterrett Lattam, Boston, 1891.

۴۰ - پابلیوس ترنتیوس Publius Terentius کمدی‌نویس رومی، از آثارش، آندریا، حصر یار آدلقی.

۴۱ - لوسیوس آنایوس سنہ کا L. A. Seneca (۴ ق.م.تا ۶۵ م)؛ تراژدی نویس رومی، از آثارش، مده آ، فدر آ، آکاممنون، ادیپوس و زنان ترو!

سپس به توضیع تفاوت‌های کمدی و تراژدی از لحاظ شیوه‌های بیانی می‌پردازد. با یادآوری این نکته که مشغلة عمدۀ نقادان قرون‌وسطی، تحلیل آثار نمایش کلاسیک نبود، بلکه بنا بر ضرورتی تاریخی و اجتماعی، تنها سعی در دفاع از «موجودیت» نمایش‌داشتند، بحث مربوط به قرون‌وسطی را به پایان می‌بریم و به آغاز یکی از دوران‌های درخشان‌هنر نمایش، یعنی دوره رنسانس^{۴۲} می‌رسیم.



از ایتالیا آغاز می‌کیم. یکی از مظاهر دوره رنسانس در ایتالیا، شناسایی و شرح و بررسی رساله ارسطو بود. به طوری که توجه نقادان بسیاری را به خود جلب می‌کند. چنان‌که برگردان لاتین بسیار خوبی در سال ۱۵۳۶ از بوطیقا توسط «الساندرو پتسی»^{۴۳} انتشار می‌یابد. همین‌طور، «دانیلو»^{۴۴} هم فن شعر خود را نشر می‌دهد که رساله‌ای بود شدیداً تحت تأثیر رسالات ارسطو و هوراس. گذشته از این تلاش، نقادان دیگرچون جرالدی چیتنتو، فرانسیسکو روپرتلوس، جیوان جورجیوتی‌سینو، جولیوس سزار اسکالیجر و خصوصاً لودویکو کاستل و ترو در باب نمایش کلاسیک آرای بسیار مهمی را منتشر می‌سازند.

«جرالدی چیتنتو»^{۴۵} در رساله گفتگو در باب کمدیها و تراژدیها، در تعریف کمدی و تراژدی و شبهات‌ها و تفاوت‌های آن دو می‌نویسد: «دو

42. Renaissance.

.Alessandro Pazzi^{۴۳}

.Bernardino Daniello^{۴۴}

.جرالدی چیتنتو Giraldi Cinthio (۱۵۰۴-۱۵۷۳) م).

46—Discourse On Comedies and Tragedies (1543) .

تطور اصول و ... ۱۳

موقعیت [کمدی و تراژدی] در یک رابطه شبیه به هم هستند. سعی در تلقین اخلاقیات پسندیده، هدف مشترکی بین آنها است. هرچند که هدف مشترکی دارند، اما شیوه‌هایشان متفاوت است. کمدی بدون وحشت و بدون ترحم به حیات خود دادمه می‌دهد زیرا که تعلیقاتی از قبل مرگ و یا حوادث و حشتناک در آن وجود ندارد و بالعکس، کمدی سعی می‌کند تا پایانی خوش داشته باشد با مقداری حشتناک، و تراژدی - بدون توجه به این که پایان خوشی داشته باشد یا نداشته باشد -، توسط نشان دادن رنج‌های زیاد و حشتناک، تماشاگر را از گناهان تغییر کرده و اخلاقیات پسندیده را به او تلقین می‌کند...^{۴۷}.

جرالدی چینتو که خود شاعری تراژدی‌نویس بود، با رساله ارس طو برخوردي انتقادی کرده و بعضی از اصول آن را تأثیر و برخی دیگر را تفسیر و تعديل و یا حتی به کلی تغییر داده است.

از ابداعات «فرانسیسکور و بر تلوس»^{۴۸} آن بود که همان ملاحظات تحلیلی ارس طو از تراژدی را درباره کمدی هم بکار برد و همین طور تلفیقاتی که از نظریه‌های سنتی کمدی به عمل می‌آورد، اورا یکی از پیشو اان صاحب نظر در دوره رنسانس می‌کند.

روبرتلوس در تعریف کمدی در رساله خود چنین می‌گوید: «کمدی هم همان هدف مشابهی را دارد که سایر انواع شعرها دارند، تقليد خلقيات و اعمال بشری. و از آنجا که تقليد شعری توسط خطابه، آهنگ موزون و همسازی، كامل می‌شود، اين سه در کمدی بکار گرفته شده‌اند، اما به طور جداگانه، یکی پس از دیگری، نه با هم، آن طوری که در سایر شکل‌ها با یكديگر

47- G. G.Cinthio: Discourse On Comedies and Tragedies, translated by Charles Gattning, 1974.

۴۸- فرانسیسکو روبرتلوس Franciscus Robertellus (۱۵۶۷-۱۵۱۷).

بکار رفته است^{۴۹}.».

روبرتلوس سپس در رسالت خود-درباره کمدی-^{۵۰} به شرح تعریف ارسطو از کمدی پرداخته و تفاوت‌های آن را با تراژدی بیان کرده و در ضمن نقطه نظرهای متفاوت خود را از دیدگاههای ارسطو در باب کمدی مطرح می‌سازد. روبرتلوس شش جزء اساسی کمدی را به ترتیب اینها می‌داند: افسانه‌ضمون، سیرت، فکر، بیان، منظر نمایش و موسیقی. باید توجه داشت که این همان شش جزئی است که ارسطو در باب تراژدی آورده، اما روبرتلوس آنها را برای کمدی هم قابل الاجرا می‌داند.

گذشته از «جولیوس سزار اسکالیجیر^{۵۱}» که از محققان مشهور و توانای دوره رنسانس بود و ارسطو را به عنوان فرمانروای مطلق و معنوی هنر شاعری می‌نگریست و بخش مهمی از تلاشی که به منظور شناسایی ارسطو در اروپا صورت گرفت را به وی نسبت می‌دهند، باید از چهره درخشنان نقد نمایش در دوره رنسانس، یعنی از «لودویکو کاستل وترو^{۵۲}» سخن گفت که به سبب تحقیقات و تبعاتی که در زمینه نقد ادب و خصوصاً شرح رسالت شعر ارسطو انجام داده، در تاریخ نقد نمایش اهمیت بسزایی یافته است. کاستل وترو در شرحی که بر فن شعر^{۵۳} ارسطو نوشته، در باب وظيفة

49- F. Robertellus: On Comedy, translated by

Marvin T. Herrick, Illinois, 1964.

50- On Comedy (1548).

۵۱- جولیوس سزار اسکالیجیر J. C. Scaliger (۱۵۴۶-۱۵۵۸)، پژوهشگر ایتالیایی که فن شعر خود را در سال ۱۵۶۱ تحریر کرده است.

۵۲- لودویکو کاستل وترو Lodovico Castelvetro (۱۵۷۱)، نقاد فیلسوف ایتالیایی، ترجمه‌شده بر فن شعر ارسطو و علم معانی بیان اثر سیسرون دارد.

53- On Aristotle's Poetics (1570).

درام می‌گوید: «درام... برای لذت‌بخشیدن و تأمین تفریح مردمان ابداع شده است. باید موضوعی داشته باشد که بتوانند آن را درک‌کنند و وقتی آن را درک‌کردند، احتمالاً آنان را خوشحال سازد.»

موضوعهای [آن] می‌تواند چیزهایی باشد از قبیل آنچه که هر روزه اتفاق می‌افتد و چیزهایی که مردمان راجع به آن بحث می‌کنند». کاستل وترو در باره مقاصد تراژدی هم می‌نویسد: «تراژدی در روح و روان‌تماشاگر یا بینده رحم و شفقت و هراس و وحشت می‌نشاند... شفقت و هراس دو هدف تراژدی هستند». در باره کمدی هم این نظر را دارد: «قصد کمدی... به طور یکسان خوشی و دلتگی است، امانه‌خوشی و دلتگی که ادعامی کنیم مناسب تراژدی است.».

البته مهمترین مبعوثی که توسط کاستل وترو در باب اصول ارسطویی نمایش مطرح می‌شود، همان اصل «وحدتهاي سه گانه^{۵۵}» است که وی آنها را «قوانين مقدس و خداشنه ناپذیر» نمایش لقب داده و ما در جای خود بدان خواهیم پرداخت.

همچنان که رنسانس در انگلیس به گونه‌ای دیگر - و البته با تأخیر بسیار رخ می‌دهد، موقعیت نمایش نیز دگر گونه می‌شود. چنان‌که در سال ۱۵۷۷ میلادی، «جان نورتبروک^{۵۶}» رساله‌ای در مخالفت با طاس‌بازی، رقصی، نمایشها و میان‌پرده‌ها^{۵۷} را منتشر می‌کند. در ادبیات انگلیس، این رساله نورتبروک را نخستین نقدی به‌شمار می‌آورند که در مخالفت با نمایش نوشته شده است. اما نکته قابل توجه همین مقاله آن است که علی‌رغم مخالفت نویسنده‌اش با هنر نمایش، خود به شیوه‌ای نمایشی نگارش یافته

54 – Castelvetro: On Aristotle's Poetics, translated by Charles Gattning, 1974.

55 – Three Unities (Action, Time, Place).

۵۶. جان نورتبروک John Northbrooke که در قرن شانزدهم می‌زیست.

57 – A Treatise against Dicing, Dancing, ... (1577.)

است:

جوان: در باره... نمایشگران و نمایشها چه می‌گوئید؟ آیا آنها پسندیله هستند؟...

پیر: بخاطر خدا باید بگویم که آنها در هر اجتماعی نه قابل تحمل‌اند و نه تحمل‌پذیر...^{۵۸}

درست دو سال بعد از انتشار رساله نورتبروک، حمله دیگری به نمایش توسط «استی芬 گاسون^{۵۹}» در مقاله **مکتب شیادی**^{۶۰} صورت می‌گیرد. گاسون در این مقاله نمایش را متهم می‌کند که مسئولیت فساد اخلاق و رسم در جامعه انگلیس را بر عهده دارد. البته ذکر یک نکته شاید خالی از فایده نباشد و آن این است که جناب گاسون که خود بازیگری بی استعداد و نمایشنامه نویسی ناموفق و سرخورده می‌بود، در واقع سعی داشت گناهان شکست‌خود را با نوشتن مقاله فوق تطهیر کند. جواب نورتبروک و گاسون بزودی و به سختی داده می‌شود. از میان نقادان «توماس لاج^{۶۱}» و «فیلیپ سیدنی^{۶۲}» با مقالات خود در دفاع از هنر شعرو نمایش و نویسنده‌گان بزرگی چون «مارلو^{۶۳}

58 – John Northbrooke :A Treatise against Dicing ..., London, 1843,

۵۹—استی芬 گاسون Stephen Gosson (۱۵۵۴—۱۶۲۳)، نویسنده مسیحی انگلیسی که در سال ۱۵۷۶ از آکسفورد فارغ التحصیل می‌شود و کار خود را به عنوان نمایشنامه نویس آغاز کرده، اما بزودی موضوع مخالف در برابر آن می‌گیرد.

60—The School of Abuse (1579).

۶۱—توماس لاج Thomas Lodge (۱۵۵۸—۱۶۲۵)، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی. از آثارش: هجر و حان جنگ داخلی و روزالین.

۶۲—سر فیلیپ سیدنی Sir Philip Sidney (۱۵۵۵—۱۵۸۶)، شاعر و سیاستمدار انگلیسی، فارغ التحصیل از آکسفورد و کمبریج. از آثارش، آر کادیار دفاع از شعر.

۶۳—کریستوفر مارلو Christopher Marlowe (۱۵۶۴—۱۵۹۳)، درام نویس تحصیل کرده آکسفورد و از چهره‌های متشخص نمایش الیزابتین. از آثارش، سرگذشت تراژیک دکتر فاوستوس، یهودی مالت و ادوارد دوم.

تطور اصول و ... / ۱۷

و شکسپیر^{۶۴} با آثار نمایشی گرانبهای خود پاسخ لازم به انتقاد کنندگان از نمایش را می‌دهند.

توماس لاج در پاسخ به گاسون با توصل به ریشه‌های مذهبی هنر شاعری و نمایش در مقاله دفاع از شعر، موسیقی و نمایش^{۶۵} می‌گوید: «هوراس در رساله هنر شاعری گزارش داده که تمام پاسخ‌های پیشگویان به نظم بوده است. در میان یهودیان هم می‌توان شاعرانی یافت... داده شاعر بود... سلیمان در تمرینات شاعری شرکت می‌جست»^{۶۶}. لاج در همین مقاله، جوهر تراژدی را در سپاسگزاری و نیایش از ذات خداوندی ذکرمی‌کند.

اما فیلیپ سیدنی در مقاله دفاع از شعر^{۶۷}، گذشته از آن که استدلاله، تر از توماس لاج به انتقادات گاسون در باب غیرالهي بودن هنرهای نمایشی پاسخ می‌دهد، در باره کمدی هم نکات ظریفی را عنوان می‌کند: «کمدی تقلیدی است از اشتباهات متعارف زندگی که به مسخره‌ترین و مستهزء‌ترین شکل ممکن بیان می‌شود... بنابراین استفاده صحیح از کمدی... بزرگترین جراحات را باز کرده و زخم‌های پنهان را آشکار می‌سازد... شاهان را از ظالم بودن می‌هراساند، و مشرب ستمنگرانه ظالمان را بر ملا می‌کند»^{۶۸}. و به دنبال همین نظرات است که به بازیگران کمدی هشدار می‌دهد که: «خنده ممکن است با خوشی بیاید، اما از خوشی برنسی آید... ما از اتفاقات خوب خوشحال می‌شویم و از اتفاقات بد خنده می‌کنیم». بنابراین آنچه از کمدی نظر فیلیپ سیدنی را به خود جلب کرده، آشکارا می‌بینیم که درون مایه‌تلخ آن بوده است. و اما اسپانیا. از نخستین نویسنده‌گانی که به تعاریف ارسطویی دربار

۶۴—ولیام شکسپیر William Shakespeare درامنویس و شاعر بزرگ انگلیس. از آثارش: هملت، مکبیث، لیوشاو و اتللو.

۶۵—A Defence of Poetry, Music and Stage plays, (1579-80).

۶۶—Thomas Lodge, A Defence of Poetry..., London, 1853.

۶۷—The Defense of Poesy (1583).

۶۸—Philip Sidney :The Defense of Poesy, Boston, 1890.

کمدی و تراژدی بورش برد، «لوپه و گا»^{۶۹}، نمایشنامه‌نویس نامدار عصر طلایی اسپانیا است. و گا با درآمیختن عناصر کمیک در آثار خود، تعاریف جدیدی از این انواع را به دست می‌دهد، چنان که در مقاله هنر جدید نمایشنامه‌نویسی^{۷۰} می‌نویسد: «تراژدی با کمدی آمیخته شده و ترنس با سنه کا، با وجود این مانند مینیاتوری است... بخشی غمناک، بخش دیگر خنده‌دار، و به خاطر همین تنوع، شادمانی بیشتری ایجاد می‌کند. طبیعت بهترین مثال است... زیرا برای همین جور و اجرای زیباست»^{۷۱}. البته گذشته از این ابداع - درآمیختگی کمدی و تراژدی -، لوپه در رعایت وحدتهاي سه گانه هم که به قول کاستل وترو، قوانین مقدس و خدشه ناپذیر نمایش کلاسیک بودند، زیاد به خود زحمت نداده و با وحدت‌های زمان و مکان هم در آثار خود آزادانه برخورد می‌کند.

□

اگر از مجادلاتی که به دستور «کاردینال ریشلیو»^{۷۲}، صدر اعظم فرانسه و مؤسس آکادمی فرانسه بر سر نمایش سید^{۷۳} نوشته «پیر کرنی»^{۷۴} به راه می‌افتد و ضمن آن کرنی به خاطر تخطی از اصول کلاسیسم به بادان‌تقاد گرفته می‌شود و

۶۹- د و گا Lope de Vega (۱۶۳۵-۱۵۶۲)، نمایشنامه‌نویس- عصر طلایی اسپانیا که گویند بالغ بر یک هزار و هشتصد نمایشنامه نوشته است که از آنها نزدیک به چهارصد تا پاچ مانده است. از آثارش: **گوسفند بی‌گناه** و **مجازات بدون انتقام**.

70-The New Art of Writing Plays (1609).

71- Lope de Vega . Papers on Play making,

translated by w.T . Brewster , New York, 1957.

۷۲- کاردینال ریشلیو Cardinal Richelieu (۱۶۴۲-۱۵۸۶)، صدر - اعظم فرانسه در دوره اوئی سیزدهم که دخالت و تأثیر بسیاری در ادبیات و هنر آن عصر داشت.

73- Le Cid (1937).

۷۴- پیر کرنی Pierr Corneille (۱۶۰۶-۱۶۸۴)، تراژدی‌نویس معروف فرانسه در دوره نشو کلاسیسم. از آثارش، **هوراس**، **سینا**، **مرگ پمپه و سید**.

تطور اصول و... / ۱۹

همین طور اگر از انتقادات طرفین دعوا - کرنی و خیل نقادانی که به سفارش ریشلیو بر علیه او سرو صدا بدراه می‌اندازند - بگذریم، در میان نویسندگان و نقادان دوره نئوکلاسیسم⁷⁵ در فرانسه که تقریباً جملگی بر احترام به قوانین کلاسیک (ارسطو و هوراس) بر طبق شرح نقالان ایتالیائی مربوط به دوره رنسانس، اتفاق قول داشتند، آرای دوتن از ایشان - که اتفاقاً از یکی به عنوان الگوی تراژدی واز دیگری به عنوان الگوی کمدی نئوکلاسیک یاد می‌شود - قابل تأمل می‌باشد.

پیر کرنی در مقاله ملاحظات⁷⁶ که در سال ۱۶۶۰ تحریر کرده، نخست در باره برخورد غلط با رسالت‌شاعری ارسطو و هوراس توضیحاتی می‌دهد: «این از بخت بد ماست که ارسطو و هوراس آن قدر مبهم نوشته‌اند که محتاج به تفسیر هستند»⁷⁷. کرنی به دنبال همین نظریه است که می‌افزاید این مفسران هم اغلب این آثار را به سود معلمان دستور زبان و فلاسفه تفسیر کرده‌اند و آن‌قدر هم فاضلانه که به درد تجارب عملی نمایش نمی‌خورند.⁷⁸ کرنی در مقاله خود صفاتی را برای شعر نمایشی بر شمرده است: «راهنمایی اخلاقی، تصویر گناهان و فضایل، مجازات و بالاخره پالایش عواطف و تزکیه نفس». آنگاه در تعریف تراژدی می‌گوید: «تراژدی توسط حسن‌مدردی و اضطراب عواطف را پالایش می‌کند. اینها اصطلاحاتی هستند که ارسطو در تعریف خود از تراژدی به کار می‌برد و مارا از دو چیز آگاه می‌سازد - نخست اینکه تراژدی حسن ترحم و اضطراب را بر می‌انگیزد و دوم آنکه توسط همدردی و اضطراب، این عواطف را پالایش می‌کند.

75— Neo Classicism.

76— Discourses (1990).

77— اتفاقاً علی‌غم آنکه این رساله‌ای را توسط دون از اساتید متبحر ما که در ادب و ترجمه استادند، به فارسی برگردانیده شده، اما ضرورت ترجمه دوباره‌آن به زبان نمایش و توسط یک نمایش‌شناس شدیداً احساس می‌شود.

78— Pierre Corneille: Discourses, translated by A.H. Armstrong , 1971.

ارسطو اولی را به طور مفصل توضیح می‌دهد، اما درباره دومی [پالایش]^{۷۸} کلمه‌ای هم نمی‌گوید و از میان اصطلاحاتی که او در این تعریف به کار می‌برد، پالایش تنها اصطلاحی است که آن را توضیح نمی‌دهد.

چهره خندان کمدی جهانی، «مولیر»^{۷۹} نیز در نقدی که برنایشنامه خود - مکتب زنان^{۸۰} - نوشته در باب کمدی و تراژدی می‌گوید: «شکی نیست که تراژدی وقتی درست انجام شود چیز زیبائی است. اما کمدی فریبندگی خودش را دارد. و من ادعا می‌کنم که هیچ یک از دیگری مشکل‌تر نیست».^{۸۱} به طور کلی غالباً دعواهایی که در دوره نئوکلاسیسم در نمایش برخاست، بیشتر بر سر مباحثاتی از قبیل وحدت‌های سه‌گانه و درآمیختن عناصر تراژیک و کمدیک بود که در جای خود بدان خواهیم پرداخت.



قرن هیجدهم، قرن یورش به بنیادهای کلاسیسم محسوب می‌شود، زیرا برخاستن طبقه نوپای متوسط در آلمان و سپس در سایر کشورهای اروپایی، نه تنها سبب ایجاد تغییرات عمده‌ای در ساخت طبقاتی و اجتماعی این جوامع شد، بلکه از طریق نشر عقاید فلسفی، آثار و علی‌الخصوص نقدهای اجتماعی و ادبی، بنیاد فرهنگ کلاسیک را نیز متزلزل نمود.

در قرن هیجدهم، عمدتاً با سه جریان نمایشی در اروپا رو برو می‌شویم که هر سه جریان متأثر - و دریک مورد استثنایی تأثیرگزار نده - از جریانات اجتماعی محیط‌خود بودند. این سه جریان به ترتیب عبارت بودند از: فرانسه

۷۹- ژان باتیست پوکلز (مولیر) Moliere (۱۶۲۲- ۱۶۷۳)، کمدی‌نویس مشهور فرانسه، از ائرش، میزانتروپ، خسیس، دون‌زوان و مریض خیالی.

80- Critique of School for Wives (1693).

81- Moliere: The School for Wives, translated by Richard Kerr.

تطور اصول و... / ۲۱

که نمایندگانی چون ولترو دیدرو را داشت که بیشتر از لحاظ طرح اندیشه‌های اجتماعی نو قابل تعمق است، انگلیس که بعداز یک دوره فترت، تجدید حیات می‌کند و در این چهره متشخص آن به شمار می‌رود، و بالاخره آلمان که طوفانی‌تر از هرجایی در مقابل کلاسیسم برمی‌خیزد و تلاش‌های یکی از چهره‌های درخشان آن، یعنی لسینگ بعدها منجر به پیدایش نهضت رمانیک در آلمان می‌شود.

اصول به ظاهر غیرقابل تغییر نشوکلاسیک حاکم در قرن هفدهم، از قبیل وحدت‌های سه‌گانه، قهرمانان اشرافی که با شعر قافیه‌دار سخن می‌گفتند، واقعیت نمایی غلو شده و غیره، در قرن هیجدهم به طور جدی زیر سوال رفته و بنیان آنها شروع به سست شدن می‌کند. اگرچه «ولتر»^{۸۲} آزادی‌خواه هنوز بر تقدس قوانین نشوکلاسیک پاشاری می‌کرد، اما همه‌چیز در حال تغییر بود. چنان که در سال ۱۷۵۱، «دنی دیدرو»^{۸۳} نخستین مجلد از *دانیره المعارف*^{۸۴} را منتشر می‌کند. کتابی که در آن از حقوق مدنی دفاع شده و محتویات آن به صاف گردن جاده برای انقلاب سال ۱۷۸۹ کمک شایانی می‌کند: «طغیان‌های هنری منعکس کننده طغیان‌های اجتماعی هستند، نمایش نبایستی دیدگاهها و ارزش‌های اریستوکراسی را نشان دهد، بلکه باید برخاستن طبقه متوسط را نشان دهد که نمایش و جهانی براساس ارزش‌های خود می‌خواهد».^{۸۵} بدین ترتیب و با توجه به موارد ذکر شده، دونوع خالص تراژدی و

-۸۲ - ولتر Voltaire (۱۷۷۸-۱۶۹۴)، داستان‌پرداز، شاعر، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. از آثار نمایشی اش، *زئیر*، *مروپ* و *نائین*.

-۸۳ - دنی دیدرو Denis Diderot (۱۷۱۳-۱۷۸۴)، داستان‌پرداز، فیلسوف، نقاد و نمایشنامه‌نویس فرانسوی که بیشتر بخاطر نقدهای خود شهرت می‌یابد.

-۸۴ - *دانیره المعارف Encyclopédie* که در سی و سه جلد منتشر شد و تحت نظر دالمبر و دیدرو بود. گذشته از این دو، ولتر، مونتسکیو و روسوینز در تدوین مقالات آن همکاری داشتند.

کمدی که مطابق با سلیقه اریستوکراتها می‌بود، تبدیل به نوع جدیدی می‌شود که این بار با سلیقه بورژواها جور درمی‌آمد. نوعی که نقادان اصطلاحاً آن را نمایش جدی^{۸۵} می‌خوانند. نمایشی بینایین تراژدی و کمدی و برای طبقه متوسط.

گذشته از دیدرو که به عنوان سخنگوی نهضت نمایش جدی به شمار می‌رفت، نویسنده‌گانی هم‌چون «بومارشه»^{۸۶} در این راه به‌طور عملی دست به تجربه می‌زنند و خواستار نمایشی می‌شوند که انسانها را آن طوری که هستند تصویر کند. این آغاز نمایش جدید و پایان نمایش کلاسیک در فرانسه محسوب می‌شود.

دیدرو در بخش مربوط به نمایش در *دائرة المعارف*^{۸۷} درباره کمدی می‌نویسد: «کمدی تقليدي است از عادات و اخلاقیات به زبان عمل... نقطه شروع کمدی، عناصری فطری بشری است». دیدرو همچنین درباره تراژدی هم می‌گوید: «بشر به‌سبب انگیزه‌ای که ممکن است «بیرون از او» و یا «درون او» باشد، به‌درون خطر یا بدیختی می‌افتد. بیرون از او، سرنوشت اوست، موقعیت، وظایف، قیودات و تمام وقایع زندگانی و سایر اعمالی که خدايان، طبیعت و سایر انسانها در حق وی انجام می‌دهند... درون او، ضعف‌ها، نابخردی‌ها، انحرافات، احساسات، گناهان و بعضی مواقع تقواهای اوست. از این حالات، احساس درآمیخته شده با فطرتی پاک از همه مفیدتر و مؤثرتر است...». پس از این تعاریف، دیدرو آنگاه در مقایسه تراژدی و کمدی می‌گوید: «کمدی بیشتر از تراژدی مناسب صحنه‌های آموزنده امروزی است. وقایع تراژیک خارج از جریان متداول طبیعت هستند».^{۸۸}.

۸۶- بومارشه Beaumarchais (1799 - 1742)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، از آثارش، عروس فیکارو و آرایشگر سویل.

87- Encyclopedia (1755 1780).

88- Denis Diderot : Encyclopedia, translated by Daniel C. Gerould, 1974.

درباره نمایش جدی و اثرات و وظیفه آن هم دیدرو در مقاله درباره شعر نمایشی^{۸۹} می‌نویسد: «نمایش‌های جدی... در همه‌جا موفق خواهد شد، اما به طور حتم، موفقیت‌شان بیشتر در یک اجتماع فاسدتر خواهد بود... زیرا در روی صحنه نمایش است که می‌توان کسی را پیدا کرد و دوست داشت و مانند او زندگی کرد، در روی صحنه نمایش است که می‌توان جنس بشر را آن‌طوری که هست دید و خود را با آن وفق داد...»^{۹۰}



دوره فترتی که فرقه «پیورتن»^{۹۱} ها در نمایش انگلیس بعداز عصر طلابی شکسپیر ایجاد کردند و آن را از سال‌های ۱۶۴۲ به انزوا کشاندند، بالاخره با شروع دوره بازگشت^{۹۲} پایان می‌یابد.

نمایش در دوره بازگشت، به‌طور کلی طبیعت اصلی «تعقل» را آشکار می‌سازد. چنان‌که کمدی در این دوره برخلاف ادوار پیشین، نمایشی دل‌سخت و بی‌تفاوت نسبت به پی‌آمدهای اجتماعی مسائل اخلاقی و احساسی می‌شود. از میان نقادان دوره بازگشت، آرای «جان درایدن»^{۹۳} در باب نمایش

89—On Dramatic Poetry (1758).

90—Denis Diderot: On Dramatic Poetry, translated by Richard Ker.

۹۱—فرقه‌ای از پروتستان‌ها در انگلیس که بین سال‌های ۱۶۴۹ تا ۱۶۵۱ تحت حکومت کرامول قدرت یافتند و نمایش را مخالف تعالیم دینی خود دانسته و آن را در سال ۱۶۴۲ منوع ساختند.

۹۲—دوره بازگشت یا تجدید حیات The Restoration در تاریخ انگلیس به دوره‌ای اطلاق می‌شود که از سال ۱۶۴۹ آغاز و تا سال ۱۶۶۰ ادامه می‌یابد و طی آن چار لز دوم دوباره به تخت سلطنت انگلیس جلوس می‌کند.

۹۳—جان درایدن John Dryden (۱۶۳۱—۱۷۰۰)، شاعر، نقاد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. از آثارش، آمفی‌تربیون، همه برای عشق دانتونی و کلتوپاقرا.

از اعتبار خاصی برخوردار است. نخست از مقاله‌ای درباره شعر نمایشی^{۹۴} آغاز می‌کنیم. درایدن در این مقاله که تاریخ تحریرش مربوط به سال ۱۶۶۸ است، گذشته از آن که درباره وحدتها سخن می‌گوید، در مقایسه نمایش انگلیس با نمایش فرانسه می‌نویسد: «من جسورانه به خود جرئت می‌دهم تا دو مطلب را راجع به نمایش انگلیس به اثبات رسانم - نخست آن که ماهم تعدادی نمایشنامه باقاعده مثل آنها [فرانسوی‌ها] داریم که گذشته از این، تنوع بیشتری هم از لحاظ مضمون و اشخاص دارند، و دوم آن که دربیشتر نمایشنامه‌های بی‌قاعده شکسپیر و «فلچر»^{۹۵}، روح و نکته سنجی‌های پرقوتی وجود دارد که بیشتر است از آن چه که در هر نمایشنامه فرانسوی وجود دارد... پس با شکسپیر آغاز می‌کنیم. او مردی بود که جامع‌ترین روح و روان را در میان تمام شاعران معاصر و شاید باستانی را داشت. تمام مظاهر طبیعت به او اهداء شده است و وی آنها را نه به طور دشوار بلکه به راحت‌ترین شکل [در آثارش] ترسیم کرده است...»^{۹۶}.

بنابراین، با توجه به گفتار درایدن و نگاهی به آثاری که در دوره بازگشت نوشته شده، می‌توان دریافت که برگشت به آثار شکسپیر و روی گردانی از نمایشنامه‌های کرنی و راسین از خصوصیات مهم نمایش انگلیس در دوره بازگشت بوده است.

درایدن تعاریف خود از کمدی و تراژدی را در مقدمه یکی از آثارش به نام عشق‌سرشب^{۹۷} آورده است. درایدن می‌گوید که کمدی مارابا معايب طبیعت بشری آشنا می‌کند، در حالی که وظيفة تراژدی آموختن است. در کمدی اگرچه اشخاص از مرتبه پائین هستند، اما کردارها و سیرت‌های

94— An Essay of Dramatic poesy (1668).

۹۵- جان فلچر، John Fletcher، (۱۶۲۵ – ۱۵۷۹)، نمایشنامه نویس معروف دوره جاکوبین انگلیس. از آثارش، فیلاستر و تراژدی ندیمه.

96— John Dryden, The Works of John Dryden, edited by Walter Scott, Edinburgh, 1883.

97- Preface to An Evening's Love (1871).

طبیعی دارند، در حالی که در تراژدی اعمال و اشخاص والا هستند.



اینک بحث خود در باب تطور تعاریف و مفاهیم کمدی و تراژدی کلاسیک را با بررسی یکی از جریان‌های طوفانی‌زای ادبی به پایان می‌بریم که در آلمان برخاست و ضربه سختی بر بنیادهای کلاسیسیسم فرود آورد و راه را برای نهضت رمانی‌سیسم هموار کرد. از لسینگ، آغاز می‌کنیم که به نوعی به عنوان علمدار این جریان شناخته شده است.

«گوته‌لاد افرایم لسینگ»^{۹۸}، گذشته از آن که نویسنده نخستین «تراژدی بورژوای»^{۹۹} آلمان بنام میس سارا سامپسون^{۱۰۰} به شمار می‌رود، نخستین نقاد نمایش آلمان نیز محسوب می‌شود. نقادی که راه را برای نهضت طوفان و طغیان^{۱۰۱} هموار می‌کند. نهضتی که در واقع پیش‌فرمود رمانی‌سیسم آلمان به شمار می‌رود. لسینگ متأثر از نوشتارهای اجتماعی و فلسفی و نمایشی دیده و بود و به شکسپیر و کلاسیکهای یونانی عشق می‌ورزید و نسبت به نو کلاسیکهای فرانسوی و به ویژه نسبت به کرنی عناد داشت. مجموعه نقدهای لسینگ که بنام دراما توژری هامبورگ^{۱۰۲} شهرت یافته، در واقع نقدهایی هستند که او بر نمایش‌های تئاتر ناسیونال هامبورگ^{۱۰۳} نوشته و در آنها به بررسی موضوعهایی از قبیل تراژدی، کمدی، رسالت هنر شاعری ارسطو، شکسپیر،

۹۸ - گوته‌لاد افرایم لسینگ G.E.Lessing (1771 - 1829)، نقاد و نمایشنامه نویس آلمانی. از آثارش، میس سارا سامپسون و مینافن بارنهلم.

99- Bourgeois Tragedy.

100- Mis Sara Sampson (1755).

۱۰۱ - طوفان و طغیان Sturm und Drang، پیش‌نهضت رماناتیک آلمان که در اوخر قرن هیجدهم رخ داد و طرفداران آن شکسپیر را به عنوان الگوستایش می‌کردند. از خصوصیات‌های عمده آن بازگشت به طبیعت، تأکید بر آزادی فردی و آزادی خواست‌ها را می‌توان بر شمارد.

102- Hamburg Dramaturgy (1767 - 1769).

103- The Hamburg National Theatre.

درامهای یونانی و آثار کرنی برداخته است. در همین مقالات بود که لسینگ آشکارا در مقابل نشوکلاسیکهای فرانسوی که در آن دوره صحنه‌های تماشاخانه‌های آلمان را در اختیار داشتند، قد علم کرده و تأثیر و تسلط مصیبت بارشان را برنمایش آلمان مورد حمله قرار می‌دهد.

در مخالفت با تراژدی بدیع و شاهانه نشوکلاسیک، لسینگ از تراژدی ملی^{۱۰۴} دفاع می‌کند که دارای زبانی ساده و درباره مردمان فروdst است بود. این را نخستین حمله شدید در نمایش بر بنیادهای کلاسیسیسم می‌دانند: «اسامی شاهزادگان و قهرمانان می‌تواند در نمایشی توجه ما را به شکوه و تجمل و عظمت و اقتدار جلب کند، اما هیچ کمکی به احساسات و هیجانات مانمی‌کند»^{۱۰۵}. در واقع می‌توان این طور استنباط کرد که مشغله ذهنی لسینگ در باب نمایش، بیشتر رهایی آن از تأثیرات نمایش فرانسوی و ایجاد یک نمایش ملی طبق الگوی دراماتیک شکسپیری والبته با خصلت‌های آلمانی بود. گذشته از لسینگ، از نویسندهای کانی که از پیشگامان نهضت طوفان و طغیان به شمار می‌آیند و با سخت کیری‌های نشوکلاسیکی به طور طوفانی به مخالفت برخاستند، باید از شیللر و گوته نام برد.

«فردریک شیللر^{۱۰۶}:» در مقاله‌ای صحنه را نهادی معنوی و اخلاقی^{۱۰۷} دانسته واز دیدگاه مذهب آن را مورد بررسی قرار می‌دهد: «انسانی که نخستین بار دین را به عنوان قوی‌ترین پایه دولت اعلام کرد، ناخودآگاه از صحنه نیز دفاع نمود. طبیعت متغیر و قایع سیاسی که دین را به عنوان یک «ضرورت» در آورد، هم‌چنین صحنه را نیز به عنوان یک نیروی اخلاقی مطالبه می‌کرد».

104- Domestic Tragedies.

105- G. E. Lessing: Dramatic Works, translated by Helen Zimmern, 1879.

۱۰۶- فردریک شیللر J. C. Friedrich von Schiller ۱۷۵۹- (۱۸۰۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی. از آثارش، ویلهلم گل، راهزن دماری استوارت.

107- The Stage as a Moral Institution (1784).

آشکار است که شیلر در مقاله فوق در تلاش برای پیدا کردن جایگاهی در کنار قوانین دینی و مدنی برای نمایش است. چنان که در همین مقاله می‌افزاید: «جایی که نفوذ قوانین مدنی به پایان می‌رسد، قوانین صحنه آغاز به کار می‌کند، جایی که رشوه‌گیری و فساد، عدالت و قضاؤت را کور و متعصب می‌سازد و ارعاب، فرجم‌ها را منحرف می‌کند، صحنه شمشیر و ترازو را تسخیر کرده و فتوای مختنی علیه فساد می‌دهد.»^{۱۰۸}.

اما در مقاله درباره هنر تراژیک^{۱۰۹} است که شیلر تعریف خود از تراژدی را بدست می‌دهد: «تراژدی ممکن است به عنوان تقليدی شاعرانه از یک سلسله وقایع منحصر به فرد تعریف شود. تقليدی که انسانی را در حال رنج کشیدن به ما نشان می‌دهد که فرجم‌اش به برانگیختن حس ترحم و همدردی ختم می‌شود. پس اولاً تراژدی تقليدی است از یک کردار، دوماً تراژدی تقليدی است از یک سلسله وقایع متواالی یک کردار، سوماً تراژدی تقليدی است کامل از یک کردار، چهارماً تراژدی تقليد شاعرانه‌ای است از کرداری سزاوار حس همدردی، پنجماً تراژدی تقليدی است از کرداری که به ماجازه می‌دهد تا انسانی را درحال رنج کشیدن نظاره کنیم و بالاخره، تراژدی تمام این حالات را بهم درمی‌آمیزد تا حس همدردی و ترحم مارا برانگیزاند.^{۱۱۰}. نخستین بیاننامه نمایشی نهضت طوفان و طفیان، انتشار نمایشنامه گوتنبرگین^{۱۱۱} نوشته «یوهان ولگانگ فن گوته»^{۱۱۲} در سال ۱۷۷۳ بود. اگرچه گوته از پیشگامان نهضت رمانیک به شمار می‌رفت، اما

108- Friedrich Schiller: Complete Works, translator anonymous, New York, 1902.

109- On The Tragic Art (1792).

110- Complete Works, Ibid.

111- Gotz Von Berlichingen (1773).

۱۱۲- یوهان ولگانگ گوته (J.W. Goethe) ۱۸۳۲ (۱۷۴۹ -)، شاعر، فیلسوف و نمایشنامه نویس آلمانی. از آثارش: فاوست، اگمنت و ایفی ژنی در تورید.

بزودی از آن روی برگردانده و دوباره به سوی ارزش‌های کلاسیک بازگشت می‌کند. چنان‌که در گفتگوی اکرمان^{۱۱۳} در این باب چنین توضیع داده است: «من کلاسیک را سالم و تندrst خطاب می‌کنم و رمانتیک را بیمار و ناخوش... بیشتر اجراهای مدرن رمانتیک هستند... این اجراهایا ضعیف، ناسالم و بیمار گونه هستند. اما سبک و روش باستانی... قوی، تازه و شاد و سالم است. اگر ما بین کلاسیک و رمانتیک با این کیفیات تمیز قائل شویم، آن‌گاه دیدن راه برایمان به روشنی آسان خواهد شد»^{۱۱۴}.

مباحثات راجع به مقایسه و تطبیق اصول دو مکتب کلاسیک و رمانتیک که نمونه‌ای از آن را ذکر کردیم، در واقع، آغاز پایان عصر کلاسیسم محسوب می‌شود. مباحثاتی که منجر به پیدایش تعاریف و مفاهیم جدید از هنر نمایش می‌گردد. چنان‌که «آگوست ویلهلم فن شلگل^{۱۱۵}» که در نقد و تفسیر مکتب رمانتیک شهرت بسزایی دارد، در مقاله خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی^{۱۱۶} تأکید را بر بیان تفاوت‌های اساسی ما بین رمانتیسم و کلاسیسم گزارده و سپس به مباحثت دیگری چون ماهیت تراژدی و کمدی پرداخته است.



به طور کلی آخرین بازتاب‌های فلسفی و زیبایی‌شنامی و اجتماعی نمایش

113- Conversations of Goethe With Eckerman and

Soret (1823-1830).

114- Conversations of Goethe With Eekermann...,

translated by John Oxenford, London, 1883.

۱۱۵- آگوست ویلهلم شلگل (۱۷۶۷-۱۸۴۵) A.W. Schlegel نقاد و مترجم آلمانی که هنده اثر شکسپیر را به آلمانی بر می‌گرداند. از آثار مهم دیگری که به آلمانی بر می‌گرداند، راما یانا و آثار کالدرون را می‌توان نام برد.

116- Lectures on Dramatic Art and Literature

(1801-1811).

کلامیک را می‌توان در آثار اکثر نقادان و فیلسوفان و هنرشناسان قرن هیجده و اوائل نوزده چون «جرج ویلهلم فردریک هگل^{۱۱۷}»، «آرتور شوپنهاور^{۱۱۸}» و «فردریک نیچه^{۱۱۹}» و آثارشان از قبیل فلسفه هنرهای زیبا^{۱۲۰}، جهان به مثابه خواست و اندیشه^{۱۲۱} و ولادت تراژدی^{۱۲۲} یافت. که البته در این میان سهم هگل از جهت توضیح عالم تاریخی، فلسفی و ریاضی شناسانه پایان عصر کلامی سیسم بسیار مهم است و ما از نظرات این فیلسوف برای جمع‌بندی این مبحث مود خواهیم جست.

هگل تاریخ هنر را به سه مرحله تقسیم کرده است: مرحله اول که سمبولیسم^{۱۲۳} است و هگل اعتقاد دارد که هنر در این مرحله در جستجوی «کمال مطلوب^{۱۲۴}» است، اما به آن دست پیدا نمی‌کند. مرحله دوم کلاسی سیسم است که در این مرحله هنر به کمال مطلوب دست می‌یابد و هماهنگی کاملی بین روح و ماده در این مرحله ایجاد می‌شود.

- ۱۱۷ - جرج ویلهلم فردریک هگل G.W.F Hegel (۱۷۷۰-۱۸۳۱)، فیلسوف آلمانی، از آثارش، منطق، فلسفه حق و دیدگاه‌شناسی ذهن.
 ۱۱۸ - آرتور شوپنهاور Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸-۱۸۶۰)، فیلسوف و ادیب آلمانی، از آثارش، جهان اراده و نمایش است.
 ۱۱۹ - فردریک نیچه Friedrich Nietzsche (۱۸۴۴-۱۹۰۰) فیلسوف آلمانی. از آثارش، چنین گفت زرد تشت.

- 120- The Philosophy of Fine Arts (1818-1828).
 121- The world as Will and Idea (1818).
 ۱۲۲ - نیچه در کتاب ولادت تراژدی The Birth of tragedy که در سال ۱۸۲۱ نوشته، در باب تراژدی این نظریه را طرح می‌کند که در هم‌آمیختگی سرشت زیبایی آپولونی با سیل بنیان‌کن دیمونووسی فرزندی بنام تراژدی آتنی را سبب می‌شود.

- 123- Symbolic Form.
 124- Classic Form.
 125- Ideal.

مرحله سوم را رهانی سیسم ۱۲۶ می داند و می گوید که در این مرحله، هنر از کمال مطلوب تجاوز کرده و روح بر ماده چیره می گردد. واژ آنجا که هگل مفهوم هنر را دریگانگی کامل روح و ماده می داند، لذا از هنر کلاسیک دفاع کرده و هنر رمانیک را مرحله ای در هنر می داند که روح اندک اندک از حوزه هنر خارج شده و پا به حوزه دین می گزارد.

واما نمایش. هگل اعتقاد دارد که تحول هنر در نمایش به فرجام خود می رسد. زیرا که در نمایش و حماسه، اشخاص باید «آزاد» و «مستقل» باشند، «بی نیاز» باشند و از بیرون چیزی بر آنان تحمیل نشود. عصر کلاسیک، عصری است که در آن وجود چنین اشخاصی ممکن است. در حالی که سازمان های پیچیده و کمال یافته امروزی و قانون، اعمال اشخاص را در زیر فشار خود معین می کنند. انسان امروزی گرفتار عادات و نهادها و سنت و قوانین اجتماعی است و بدین سبب اوصافی را که برای یک قهرمان کلاسیک در بالا بر شمرده است، چنین انسانی فاقد است

هگل در تعریف تراژدی می گوید: «تراژدی از برخورد دونیروی اخلاقی پدید می آید... و هر یک از این نیروها دریکی از اشخاص نمایش تجسم یافته و بدین ترتیب ستیز نیروهای اخلاقی به صورت ستیز اشخاص در می آید». و سپس ادامه می دهد که: «گوهر تراژدی در کشمکش بین نیروهایی است که هر یک در کار خود از لحاظ اخلاقی برحق هستند». در این مورد مثال آنتیگون را می آورد. زیرا که دونیروی ستیزه گر- کرئون و آنتیگون- هر یک از دیدگاه اخلاقی خود بر پا فشاری بر نظر خود کاملاً برحق جلوه می کنند. چه کرئون از قانون شهر و نظم حرف می زند و آنتیگون از قانون خدایان و روابط عاطفی بین برادر و خواهر یا به عبارت ساده تر، از قانون خانواده.

در زمینه مقایسه تراژدی نوی رمانیک با تراژدی کهن [کلاسیک] هم می گوید: «در تراژدی نوی شتر بر روی برخوردهای فرد تکیه می شود، در حالی که قهرمان تراژدی کهن بیشتر تحت تأثیر آرمانی همگانی چون مهر میهن

ویا علائق خانوادگی حرکت می کند». واما در باب کمدی هم، هگل همان فضیلت اخلاقی تراژدی را قائل است. با این تفاوت در شیوه بیانی که: «کمدی، ارزش فضیلت اخلاقی را با رسوا کردن پوچی و بیهودگی ردیلت اخلاقی ثابت می کند».

گذشته از تراژدی و کمدی، هگل نوع سومی از نمایش را نیز طرح می کند که خود آن را نمایش نو^{۱۲۷} یا نمایش اجتماعی^{۱۲۸} نام نهاده است. نمایشی که می کوشد تا اصول تراژدی و کمدی را با هم مازاش دهد. که آشکارا همان نمایش جدی است که در قبل راجع به آن توضیحاتی آورده ایم. و بالاخره در باره قصد و نیت نمایش نیز می گوید: «فرجام نمایش باید ذات خدایی را در حال اثبات درستی خویش نشان دهد. [بدین سبب] چه در تراژدی و چه در کمدی می بینیم که عدالت ابدی که بر جهان فرمان می راند سرانجام با خود آشتب می کند و از عرصه نفاق و کشاکش به قرار گاه ابدی گوهر خویش بازمی گردد».^{۱۲۹}

127- Modern Plays.

128- Social Plays.

۱۲۹ - ستیس، و. ت، **فلسفه هگل**، ترجمه حمید عنایت، جیبی، ۱۳۵۲، ص ۶۷۳-۶۷۴

۲

قهرمان در آثار کلاسیک

از از کان نمایش کلاسیک، «شخص^۱» یا «قهرمان^۲» است که گفته می شود، گذشته از آن که منبع طرح و ساختمان اثر به شمار می رود، و قایع هم عمدتاً از طریق گفتار، کردار و اندیشه اوست که شکل نمایشی پیدا کرده و جان می گیرد. همینطور، مهمترین رویدادهای نمایشی هم معمولاً از خواستهای متناقض همین اشخاص است که ناشی می شود.

حال ببینیم ارسسطو در باب اشخاص نمایش و خصوصیات آنها در رساله خود چه تعاریف و قواعدی را به دست داده است.

اولین اشاره ارسسطو در باره اشخاص نمایش، در باب ششم بوطیقا و آن جایی است که تراژدی را تعریف کرده و می گوید: «تراژدی تقلیدی است از کردار اشخاص، و این اشخاص هم باید خصلت‌ها و یا اندیشه‌های مخصوص به خود داشته باشند».

گذشته از تعریف فوق، ارسسطو باب پانزدهم از رساله را تماماً به اشخاص اختصاص داده و می گوید که رعایت چهار اصل در باب سیرت اشخاص الزامی است: «مقدم و مهمتر از هر چیز، شخصیت نمایش پسندیده^۳

1 - Character.

2 - Hero.

3 - Good.

باشد». به عبارت ساده‌تر، اشخاص نمایش بايد خصوصیات شایسته و پسندیده‌ای را داشته باشند تا بتوانند حس همدردی تماشاگر را به خود جلب کنند. در همین رابطه، ارسسطو اضافه می‌کند که شایستگی اشخاص نیز از طریق رفتار و گفتارشان مشخص می‌شود و اشخاص شایسته و پسندیده در هر طبقه‌ای هم ممکن است یافت شوندوزن نیز [که در نظر ارسسطو از حیث مرتب پست‌تر از مرد است]، ممکن است دارای سیرتی پسندیده باشد. دومین شرط را ارسسطو در تناسب^۴ و برآزندگی می‌داند: «زیرا هر شخصیت باید به او صافی موصوف گردد که با او تناسب داشته باشد». در این رابطه، مثالی هم می‌آورد: «نوعی از اشخاص هستند که به دلاوری‌های مردانه‌ای موصوف هستند، اما دلاوری‌های مردانه برای زنان مناسب و درخور نیست».

سومین شرط را مشابهت^۵ دانسته و می‌گوید: «شخصیت نمایش باید با اصل مشابهت داشته باشد». یعنی، سیرت اشخاص نمایش باید با آن چه که در زندگی واقعی هستند، مشابهت داشته باشد.

و بالاخره شرط چهارم آن که، ثبات^۶ داشته باشند. بدین معنی که شخص باید در کردار و گفتار و اندیشه خود ثابت قدم باشد. البته این به معنای آن نیست که شخص نباید در سیرت خود بی ثبات باشد، بلکه اشخاص در بی ثباتی سیرت هم با ثبات باشند.

گذشته از شروط فوق، ارسسطو با عنایت به آثار نویسنده‌گان معاصر خود، نکته مهم دیگری را نیز در این باب یادآوری می‌کند: «از آن جا که تراژدی تقلیدی است از اشخاص برتر، راه و روش نقاشان صور تگر ماهر را باید پیش گرفت... آنها نمونه‌ای می‌سازند که شبیه به اصل است اما زیباتر. همچنین، شاعر در ارائه اشخاصی که آتشین مزاج یا سست خو هستند، ویا هر گونه عیب و ایرادی در سیرت دارند، باید آنها را برجسته نشان دهد».

4 - propriety.

5- True to Life.

6 - Consistency.

قهرمان در آثار کلاسیک / ۳۵

پس، بوجسته^۷ نشان دادن اشخاص از دیگر خصلت‌های شخصیت‌پردازی در نمایش کلاسیک از دیدگاه ارسطو و نمایشنامه نویسان کهن به شمار می‌رفته است.

به طور کلی، ارسطو سدروش و یا سه سبک را در طرح و آرایش سیرت قهرمانان در رساله خود برشمارده است: «چنان که بوده‌اند یا هستند؛ چنان که گفته یا تصور می‌شود که هستند؛ و یا چنان که بایستی باشند». نخست از ایسخولوس آغاز می‌کنیم که اورا به عنوان نخستین درام نویس یونان می‌شناسند.

اکثر قهرمانان آثار ایسخولوس از جهت شخصیت‌پردازی در دسته دوم قرار می‌گیرند. یعنی به طریق «چنان که گفته یا تصور می‌شود که هستند»، تصویر شده‌اند. زیرا ایسخولوس اکثر قهرمانان را از اساطیر و افسانه‌ها گرفته و برای همین است که اغلب چهره‌ای رنگارنگ، فوق طبیعی و شرقی دارند و بسیاری از خصوصیات «بدوی^۸» خود را حفظ کرده‌اند. نمونه چنین قهرمانی، بدون شک پر و متمثة شبیه خدادار نمایشنامه پرومیتوس در بنده^۹ است که بسیاری از خصائیل را که برشمردیم در سیماهای خود دارد. درباره این «شبیه خدایان» نیز تفاسیر و تغاییر بسیاری وجود دارد که تعبیر یونگ از جالب‌ترین آنهاست. چه، یونگ معتقد است که این شبیه خدایان در واقع نماینده‌گان مسیحیک روان بوده‌اند. یعنی، نماینده قدرتی بودند که من شخص فاقد آن است.^{۱۰}.

اما اکثر قهرمانان آثار سوفه کلس بعدسته سوم تعلق دارند. چنان که ارسطو نیز در بوطیقا ذکر کرده، قهرمانان سوفوکلس، اغلب به طریق «چنان که بایستی باشند» تصویر شده‌اند. در واقع در شخصیت‌پردازی قهرمانان،

7-Enoble.

8-Primitive.

9 - Prometheus Bound (460 B.C.).

۱۰- ر.ک، یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، امیرکبیر، ۱۳۵۲، ص ۱۶۸.

سوفوکلس نسبت به ایسخولوس یک گام به رئالیسم در رابطه با تحلیل اجتماعی و روانی شخصیت نزدیکتر شده است. چنان که در نمایشنامه *الکترا*^{۱۱} که ایسخولوس تنها برانگیزه اخلاقی قهرمان تأکید دارد، سوفوکلس به خلاف او، به تحلیل روانی کینه یک دختر جوان از مادر خود پرداخته است. به همین دلیل است که می بینیم شخصیت‌های آثار سوفوکلس در مقایسه با شخصیت‌های آثار ایسخولوس، کمتر نمادین و بیشتر طبیعی هستند.

اما آثار اوریپیدس به دسته اول تعلق دارند. قهرمانان اوریپیدس به طریق «چنان که بوده‌اند یا هستند»، تصویر شده‌اند. اوریپیدس نخستین نمایشنامه نویسی است که در شخصیت‌پردازی اشخاص توجه کاملی به جزئیات روانی افراد داشته و در ترسیم سیمای آنان، واقع گرایی از هر تراژدی نویس کلامیکی کوشیده است. گفته شده که اوریپیدس تحت تأثیر تعلیمات سفراطی که می گفت «روح انسانی منبع خوبی برای جستجو است»، به روانشناسی سیرت قهرمانان خود پرداخته است. البته تأثیرات ماتریالیستی «ذیمقراطیس^{۱۲}» در باب اشیاء، تفکر و طبیعت را در اوریپیدس از جهت نزدیکی او به رئالیسم نباید فراموش کرد. اوریپیدس در ترسیم این گونه از شخصیت‌پردازی تا به جایی پیش‌رفته که از قهرمانان او اغلب به عنوان «ضد قهرمان» نام برده می‌شود که نمونه خوبی از این گونه قهرمانی را می‌توان در چهره مده آ، قهرمان نمایشنامه *Medea*^{۱۳} مشاهده کرد. چه، مده آ خلقی رمانیک را با کرداری حیوانی در هم می‌آمیزد و تماشاگر را در معرض کورانی از احساسات متناقض قرار می‌دهد.

اما بد طور کلی، علیرغم اختلافات و تناقضاتی که در شخصیت‌های آثار یونانی وجود دارد، اغلب آنان خصلت‌هایی مشترک دارند که الگوهای جهانی قهرمانی به شمار می‌روند: بلند طبیعی، آرمان‌گرایی و فردگرایی. در واقع،

11- Electra (Aeschylus 458 - Sophocles 409 B.C.).

۱۲- ذیمقراطیس (دموکریتوس) *Dimokrates*، فیلسوف قرن پنجم ق.م، که همه امور را اعلت و معلول یکدیگر و موقع آنها را ضروری وجودی، می‌دانست.

13 - *Medea*.

اغلب رخدادهای تراژیک از همین خصلت‌های قهرمانان است که نشأت می‌گیرد. چنان‌که در نمایشنامه «پرومیتوس در بند»، پرومته در پی خصلت آرمان‌گرایی خود است که در مقابل زئوس می‌ایستد و به بند کشیده می‌شود و یاد نمایشنامه آنتیگون^{۱۴} اثر سوفوکلس، آنتیگون بلند طبع و فردگرا است که در مقابل کرنون به سیز برخاسته و فرام شوم نمایش را تدارک می‌بیند.

همچنان که اشارات ارسسطو در باب کمدی در بوطیقا اندک است، راجع به شخصت‌های کمدی نیز تقریباً چیزی نمی‌یابیم، جز آنچاکه می‌گوید: «در کمدی... شاعر نخست طرح را بر مبنای کلمات و سطور امری محتمل بنا می‌نده، سپس اسمی اختصاصی را العاق می‌کند». در اینجا گویا مراد از «اسمی اختصاصی»، اشخاص معاصر و حقیقی است که «اریستوفانس^{۱۵}» در بسیاری از آثارش بکار گرفته و به‌جهو و تمیز آنها پرداخته است. چنان‌که در نمایشنامه ابرها^{۱۶}، سقراط و مشرب فلسفی اش را مورد هجو قرار داده است. اصولاً از دیدگاه ارسسطو که مخت پای بند به اصول اخلاقی و رفتار و گفتار پسندیده می‌بود، جنبه‌های شادی‌زای کمدی که ریشه در رفتار و کلام هجوآمیزداشت، نمی‌توانست مورد پسند باشد و همین را باید از جمله علل دانست که در بوطیقا نسبت به کمدی بی‌مهری شده است. البته با مطالعه آثار باقی‌مانده از اریستوفانس می‌توان تا حدودی با چهره‌پردازی اشخاص کمیک و حدود و قواعدی که نمایشنامه نویس ملزم به رعایت بوده، آشناشد. در اکثر آثار اریستوفانس، ما شخصیت‌های خیالی، حقیقی، اساطیری، معاصر، عادی و اشرافی را می‌بینیم که در کنار هم آورده شده است. چنان‌که در نمایشنامه ابرها، «استرپسیادس^{۱۷}»، پیرمردی روستایی است که با زنی از طبقه اشراف ازدواج کرده، و سقراط هم به منزله یک شخصیت سوفستایی به

14 - Antigone (442 B.C.)

۱۵- اریستوفانس Aristophanes (۴۲۰-۳۸۰ ق.م)، کمدی‌نویس

مشهور یونانی، از آثارش ابرها، صلح، پرندگان و غوکان.

16 - The Clouds (423 B.C.).

17 - Strepsiadas.

تمسخر گرفته شده است.

اگرچه نمایش رومی درست تقلیدی از نمایش یونانی بود، اما از آنجا که تفاوت فاحشی بین دیدگاه‌های یونانی و رومی نسبت به جهان و بالنتیجه نسبت به نمایش وجود داشت، لاجرم علیرغم شباهت‌های شکلی که اغلب هم سطحی هستند، اختلافات بسیاری را از لحاظ شخصیت پردازی بین این دونوع نمایش می‌توان قائل شد. چنان‌که هوراس، نقاد مشهور رومی، خود در رساله هنر شاعری^{۱۸} به نویسنده‌گان رومی در باب شخصیت پردازی قهرمانان آثار خود چنین پند داده که: «وقتی نمایشی را می‌نویسید، اگر هم چنان «آشیل»^{۱۹} را نشان می‌دهید، او را بی‌تاب، تندخو و بی‌باک و شرزه سازید. اما باید تمام قولان را انکار کند... در چنین روشی، بگذارید «مده آ»^{۲۰} شکست ناپذیر و سنگدل...»، «ایو»^{۲۱} «آواره»، و «اورست»^{۲۲} بی‌کس باشند».

با نگاهی به تراژدیهای سنه کا، راجع به شخصیت پردازی در نمایش‌های رومی می‌توان چیره‌ای را دریافت که مهمترین آنها اغراق در خطابت و احساسات تند و عذاب‌های سهمگین در خطوط چهره‌پردازی شخصیت‌های است که در واقع از زندگانی واقعی خود رومیان گرفته شده، به همراه تعقل بد- بینانه‌ای که نویسنده‌گان رومی از اوری پیدس و آثار او به‌وام می‌گیرند. چنان‌که قهرمانان تراژدیهای سنه کا از قبیل فدراد او دیپوس، ترکیبی از خصلت‌های ناهمگون برتری توصیفی، اخلاق گرایی «رواقی»^{۲۳} و خونخوارهای خوفناکی را با هم صاحب می‌شوند.

18- The Art of Poetry.

۱۹- آشیل، بهلوان یونانی.

۲۰- مده آ Medea، قهرمان نمایشنا، ای بهمین نام اثر اوری پیدس.

۲۱- ایو Io، دختر سرگردان نمایشنامه پرومته در بند اثر ایسخولوس.

۲۲- اورست Orestes، برادر الکترا ذهن‌نمایشنامه الکترا اثر سوفوکلس.

۲۳- رواقیون Stoies : «رواقیون دوره جدید یا رواقیون عهد



از نقادان برجسته دوره رنسانس، کاستل وترو، در رساله شرحی بر فن شعر ارسسطو^{۲۴}، اگرچه به اختصار، اما مفید، اطلاعات بسیار خوبی در باب سیرتهای اشخاص تراژدی و کمدی کلاسیک در اختیار گذاشته است: «اشخاص تراژدی شبیه به اشخاص کمدی نیستند. اشخاص تراژدی از شاهان و پرخوش و مغوروند. آنان آنچه را که می‌خواهند، سرخختانه طلب می‌کنند. اگر مورد اهانت واقع شوند، و یا تصور کنند که مورد اهانت واقع شده‌اند، نه از مقامات تقاضای مجازات قانونی می‌کنند و نه اهانت‌را صبورانه تحمل می‌کنند. به جای آن، و در بی غرایی خود، عدالت را با دست خود اجرامی کنند. در انتقام، هم بیگانه و هم خویش را به قتل می‌رسانند. در نومیدی، نه تنها اعضای خانواده‌خود را می‌کشند، بلکه حتی خود را نیز به هلاکت می‌رسانند... اما اشخاص کمدی، فروتن و خوگرفته به اطاعت از مقامات هستند. آنان تحت حدود قانون زندگی کرده و اهانت و خدمات را تحمل می‌کنند. برای اعاده حیثیت و یا جبران خسارات به مقامات متولّ می‌شوند. قانون را با دست خود اجرا نکرده و بدقتل خود یا آشنایان دست نمی‌زنند. سعادت می‌تواند با اندکی شانس به آنان روی کند، و یا بر عکس، صدمه یا رسوابی کوچکی می‌تواند آنان را به بدیختی کشاند...».

خلاصه‌هایی را که کاستل وترو در بالا برای قهرمانان تراژدی بر شمرده است را می‌توان به خوبی در نمایشنامه هملت و در سیمای قهرمان آن یافت. چه، هملت قهرمانی است سرخشت و مغور که می‌پندارد مورد اهانت واقع

← امپراتوری، که در قرن اول و دوم بعد از میلاد روزگاری داشتند و اصولاً از اهالی رم یا حوالی آن بودند. این حکماء مطالعه منطق و فیزیک (طبیعت‌يات) را به کبار گذارده، و جز علم اخلاق به علم و دانش دیگری رغبت و عنایتی نداشتند. ر.ک زان برن، *فلسفه رواقی*، ترجمه ابوالقاسم پورحسینی، سیمرغ، ۱۳۵۶،

شده و برآن می‌شود تا با دست خود عدالت را اجرا کند. و در این راه، هم بیگانه و هم خود را به قتل می‌رساند و سرانجام خود نیز به هلاکت می‌رسد. الگوی قهرمانی در کمدی را هم که کاستل و ترو تو صیف کرده، می‌توان در چهره «شاپلک» در نمایشنامه *تاج رو نیزی*^{۲۵} یافت. چه، شاپلک ربا- خواری است که وقتی می‌بیند پولش از دست رفته، به قانون متousel می‌شود. و زمانی هم که در دادگاه محکوم می‌شود، با شکنیابی رفتار توهین آمیز دیگران را تحمل می‌کند. شاپلک قهرمانی است که صفاتی از قبیل حیله گری و کینه‌توزی را همراه با خونسردی و زیرکی توامان داراست و در اثر یک بدشانسی و یا توطئه‌ای کوچک تمام دارایی خود را از دست داده و روزگارش سیاه می‌شود.

اگر به قهرمانان نمایش‌های نتوکلاسیک هم نظری بیافکنیم، می‌توان به خوبی خصوصیات‌های مشترکی را در میان آنان یافت. خصلت‌هایی که در حقیقت، انگیزه رخداد تراژدی، از تقابل و تناقض آنها نشأت می‌گیرد. که از جمله، عشق و وظیفه، سلحشوری و افتخار و نام را می‌توان ذکر کرد. قهرمانان آثار کرنی و راسین در بسیاری از این خصلت‌ها وجه اشتراک دارند، اما این سخن به معنای آن نیست که شخصیت پردازی در آثار این دونمایشنامه نویس به یکسان طرح افکنده شده است. چنان که قهرمانان کرنی که بیشتر از میان مردان انتخاب شده‌اند، کشمکش‌هایشان بیشتر بر مرم مسائلی چون «افتخار»، «وظیفه» و «نام» دور می‌زنند تحت تأثیر تراژدیهای سنه کایی، خلق و خوبی خشن، شکل و شمایلی غلو شده و بیانی مطنطن دارند. در حالی که قهرمانان راسین، که بر عکس، بیشتر از میان زنان برگزیده شده‌اند، تحت تأثیر آثار اوری پیدس، ظاهری آرام‌تر، اما باطنی متلاطم‌تر دارند. راسین در شخصیت پردازی به جنبه‌های روانشناسی شخصیت توجه بیشتری کرده و احساسات و هیجانات درونی را انگیزه اصلی حرکت قهرمانان به سوی سرنوشت

ترازیک خود قرارداده است. نمونه اول را در شخصیت «سید^{۲۶}» و نمونه دوم را در شخصیت «فرد^{۲۷}» به خوبی می‌توان دید.

در منازعاتی که برس نمایش سید به راه می‌افتد، و در قبل اشاره‌ای هم داشتیم، «ژرژ دو اسکودری^{۲۸}» در مقالهٔ ملاحظاتی در باب سید^{۲۹}، که نخستین حمله از طرف نقادان آکادمی فرانسه بر نمایش سید محسوب می‌شود، در اعتراض به نوع شخصیت پردازی در نمایش می‌نویسد: «اگرچه حقیقت دارد که «شیمن» با «سید» وصلت می‌کند، اما پذیرفتنی نیست که دختری شریف و محترم با قاتل پدر خود ازدواج کند».

پیر کرنی به دنبال اعتراض فوق و اعتراضات مشابه، در رسالهٔ مباحثات^{۳۰} جواب می‌دهد. پاسخ کرنی در واقع یکی از نخستین تلاشها در جهت برهم زدن تفسیم بندهٔ سیاه و سپید^{۳۱} قهرمانان کلاسیک است. چه، کرنی در پاسخ می‌نویسد: «نخست آن که او [ارسطو]، آدمی کامل^{۳۲} پرهیزکار را نمی‌خواهد که از کامیابی به فلکت رسد، [زیرا که این موضوع] نه حس ترحم و نه وحشت را سبب می‌شود، چون این رخدادی کامل^{۳۳} غیر منصفانه است... ارسطو آدم بدی را هم نمی‌خواهد که از فلکت به کامیابی رسد، زیرا که چنین گذری نه تنها نمی‌تواند تولید حس ترحم و وحشت نماید، بلکه همین طور هم حتی نمی‌تواند مارا به سوی احساس لذت‌طبعی از یک شخصیت اصلی [قهرمان] براند که توجه خود را به او معطوف کرده‌ایم. سقوط آدمی نابکار به سبب بیزاری ازاو به طرقی سبب خشنودی مامی شود، اما از آنجا که این فقط مجازاتی است، نه حس ترحم را ایجاد می‌کند و نه وحشتی را القاء... پس می‌ماند یافتن زمینه‌ای بینایین این دو طریق افراطی، بانتخاب

۲۶ - سید Cid، شخصیت اصلی در نمایش سید اثر کرنی.

۲۷ - فدر Phédre، شخصیت اصلی در نمایش فدر اثر راسین.

28 - Georges de Scudery (1601 – 1667).

29 - Observation on The Cid (1637).

30 - Discourses (1660).

انسانی که نه به طور مطلق خوب و نه به طور مطلق بد باشد. [به دنبال] کسی که در اثر اشتباه یا ضعفی بشری بدغرقاب بدبختی سقوط کند که سزاوارش نبوده است.».

در اینجا قسمتی از تعریف تقریباً پسندیده‌ای که بعدها راجع به تراژدی شکل می‌گیرد، به وسیلهٔ کرنی به روشنی داده شده است. در واقع، کرنی در اینجا همان «حداعتال» ارسطویی را به زبانی نمایشی والبته روشن توضیح داده است. بدین ترتیب، «حداعتال»، یعنی گناهکار نبودن قهرمان و در عین حال قدیس نبودن او، برای آن که بتواند حسن ترحم و وحشت را در تماشاگر برانگیزاند، از اصول شخصیت پردازی در نمایش کلاسیک در می‌آید.

«ژان راسین^{۳۱}» هم در نخستین مقدمه بر آندروماک^{۳۲}، تقریباً همین نظرات کرنی - که از ارسطو برداشت شده - را به گونه‌ای دیگر راجع به قهرمانان یک اثر کلاسیک بیان می‌کند: «آنان باید به طور معتدلی خوب باشند - آن قدر خوب که اما مستعد ضعف و فتور هم باشند - و به توسط مقداری اشتباه که حسن ترحم را در مابرمی‌انگیزاند تاتنفر را، به درون بد بختی سقوط می‌کنند.».

می‌دانیم که از آثار مولیر به عنوان کمدی شخصیت^{۳۳} نام برده می‌شود. چه، مولیر اساس کمدی‌های زیبای خود را بر شخصیت‌های متنوع و کاملی بنیان نهاده است. چنان که خست «هارپاگون» در نمایشنامه خسیس^{۳۴}، ساده لوحی «اورگون» در نمایشنامه تار توف^{۳۵}، شهوت «دون ژوان» در

۳۱ - ژان راسین Jean Racine (۱۶۹۹ - ۱۶۳۹)، تراژدی نویس

فرانسوی، از آنارش، آندروماک، استر، اتالی، برنس، بریتانیکوس.

32 - The First Preface to Andromache (1668).

33 - The Comedy of Character.

34 - L' Avare.

35 - Le Tartuffe.

نمایشنامه دون زوان^{۳۶} وغیره، همه آن قدر طبیعی در بافت شخصیت‌ها به کار گرفته شده‌اند، که آثار مولیر را از حد نمایش‌های شادی‌آور و شخصیت‌های ش را از حد کاریکاتور و تیپ‌های آثار معمولی کمیک فراتر برده است.

ژان باتست پوکان مولیر در باب شخصیت پردازی کمدی کلاسیک در بدیهه‌سازی در ورسای^{۳۷} آرای جالبی درباره خود ابراز کرده است: «او [مولیر] می‌گوید که هیچ چیزی نمی‌تواند به اندازه آن او را رنجیده خاطر کند که متهمش کنند که بنیان شخصیت‌هایش را بر اشخاص بخصوصی می‌گذارد. زیرا که هدف [مولیر]، به طور کلی تصویر عادات است و نه ترسیم اشخاص». همین طور، در نقد بره‌مکتب بانوان^{۳۸} هم از زبان «دورنت»^{۳۹}، در باب اشخاص کمدی می‌گوید: «وقتی شما آدمها را به طریقی که هستند، ترسیم می‌کنید، باید طبیعت را به عنوان الگو بکار ببرید... اما در کمدی این کافی نیست. شما باید سرگرم هم بکنید و به‌خنده در آوردن مردمان محجوب هم شغل تقریباً عجیب و غریبی است.».

اشارة داشتیم که نقادان فرانسوی قرن هیجدهم، نخستین کسانی بودند که اولین ضربه‌هارا بر پیکر کلاسیسیسم فرود آورده‌اند، اگرچه خود هنوز در چهارچوب اصول و مضامین کلاسیک می‌اندیشیدند و قلم می‌زدند. کنکاش در نظرات ولتر، دیدرو، روسو و بومارشه در باب چگونگی خصائص قهرمان، اولین نشانه‌های زوال در شخصیت پردازی قهرمان کلاسیک را بر ما بر ملا می‌سازد.

در واقع، نمایش جدی^{۴۰}، که نمایندگانی همچون ولتر، دیدرو و بومارشه را داشت، راه را برای رمان‌نیسمی هموار می‌کند که به‌طور جدی

39 - Don juan.

37 - The Improvisation at Versailles (1693).

38 - Critique of School for Wives (1663).

39 - Dorante.

40 - Serious Drama.

وعلنی در برابر کلاسی سیسم قد علم می‌کند. دیدرو در مقاله‌درباره‌شعر نمایشی^{۴۱}، که در سال ۱۷۵۸ میلادی به تحریر در آورده، برای اولین بار به جای خصلت‌های قهرمانی و آرمانی، خصائص، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی افراد را مورد توجه قرار داده و خصوصاً به روابط فرد با افراد دیگر می‌پردازد: «در پدر خانواده^{۴۲}... بخت و اقبال، تولد، دانش، وظایف پدر نسبت به فرزندان و فرزندان نسبت به والدین، ازدواج، تجرد و هرچیزی که در ملاحظه موقعیت یک پدر خانواده باشد، در گفتارهای من پرورش داده شده است.».

در همینجا می‌توان به نکته‌ای تطبیقی در باب تطور مضمون در نمایش کلاسیک اشاره‌ای داشت. می‌دانیم که در نمایشنامه لیرشاه، تنها این فرزندان هستند که باید حرمت پدران را نگه دارند. چراکه وقتی لیر دختر کوچک خود را از حقوق فرزندی محروم می‌کند، اتفاقی روی نمی‌دهد. اما همین که دو دختر دیگر لیر را از خود می‌رانند، ناگهان آسمان نمایش تیره و تار می‌شود و فریاد ازدل لیر و زمین و آسمان بر می‌خیزد. در حالی که، دیدرو در درام خود و در گفتاری که نقل شد، به صراحت به رابطه دو جانبۀ پدران و فرزندان اشاره دارد و معتقد است که اشخاص هم باید به گونه‌ای اجتماعی و در رابطه با یکدیگر و نه به طور انتراعی مورد بررسی قرار گیرند.

در همین رابطه - والبته گسترده‌تر -، بومارشه در مقاله‌ای در باب نمایش جدی^{۴۳} می‌نویسد: «رسو می‌پرسد که می‌شود ما آرزو نکنیم که نویسنده‌گان والامرتبه ما از راه لطف پذیرند که گهگاهی از جایگاه بلند و بی‌پایانشان فرود آیند و از ترس آن که حس ترحم برای قهرمانان ناکام است و ممکن است که ما احساس ترحم برای عوام الناس نکنیم، ما را با راندن به سوی رنج‌های بشریت متاثر کنند؟». بومارشه به دنبال همین نظرات است

41 - On Dramatic Poetry (1757).

42 - The Father of the Family.

43 - An Essay on Serious Drama (1767).

که اعلام می‌کند: «نمایش جدی در پی ترسیم آدمها و نه پادشاهان است...». اینجا است که می‌بینیم چگونه بومارشه و همفرکران او راه را برای ورود قهرمانان تراژیک از طبقات متوسط آماده کردند. بنابراین، اصلی که توسط نقادان و نویسنده‌گان قرن هیجده فرانسه در باب شخصیت پردازی قهرمانان کلاسیک مورد تردید قرار می‌گیرد، همان بوجسته بودن به شیوه ارسطویی و از پادشاهان بودن به گونه‌ای است که کاستل و ترو شرح داده و کلاسیک نویسان ملزم به رعایت آن بودند.

به آلمان و نهضت طوفان و هجوم^{۴۴} و بالاخره رماناتیک‌ها که بر سیم، جریان برخورد با قهرمانان کلاسیک را طوفانی‌تر می‌بینیم.

گوته‌لاد افرايم لسینگ که نخستین حمله طوفانی را بر علیه بنیادهای کلاسیسیسم رهبری می‌کند، در دراما توڑی هامبورگ^{۴۵}، از «آدمهای متواضع‌تر» و یا به عبارت روشن‌تر از قهرمانان متعلق به طبقه متوسط سخن می‌راند و همین طورهم در نمایشنامه ناتان خردمند^{۴۶} بر «آزادی فردی و درونی» تأکید می‌ورزد. چیزهایی که به طور دقیق در تقابل با اصول کلاسیسیسم در باب اشخاص نمایش قرار می‌گیرد.

شیللرهم با مطالعه تاریخ و تحت تأثیر عقاید بشر دوستانه نقادان اجتماعی فرانسوی، در ساختار شخصیت‌های نمایشنامه‌های نمایش، ایدئولوژی بورژوازی را وارد کرده و به احیای مفاهیم اجتماعی و تاریخی در نمایش می‌پردازد. در کتاب این حرکتها، گوته هم به احیای فلسفه در قالب اشخاص نمایش همت کرده و تحت تأثیر شکسپیر و تراژدیهای یونانی از یک سو، و متأثر از شوری رماناتیک در آغاز و حشر و نشر با فیلسوفان و نقادانی از قبیل «هردر»^{۴۷} از سویی دیگر، از «اراده آزاد» سخن می‌گوید. در واقع آن چه

44 - Sturm und Drang.

45 - Hamburgische Dramaturgie.

46 - Nathan der Weise.

47 - هردر (Herder)، فیاسوف، شاعر و نقاد آلمانی. ۱۸۰۳ - ۱۷۴۶)

که در آخرین مراحل گذر از کلاسیسم به آغاز رمانی سیسم در نمایش و خصوصاً شخصیت پردازی اشخاص نمایش اتفاق می‌افتد، این است که ضرورت آرمان گرایی جای خود را به ضرورت تاریخ گرایی می‌دهد. چنان که نمونه این گذر را در مطالعه آثار شکسپیر و شیلر و مقایسه شخصیت‌های آثار این دو نویسنده به خوبی می‌توان یافت.

و در پایان برای آن که جمع بندی از لحاظ تاریخی، فلسفی و هنری برای بیان تطور شخصیت پردازی کلاسیک و تغییر آن به سوی ارزش‌های رمانیک داشته باشیم، بازهم به سراغ هگل می‌رویم.



هگل در باب قهرمان نمایش می‌گوید: «نمونه راستین قهرمان [نمایش] تراژیک، کسی است که به رغم وجود حقیقی و خصائص گوناگون روحی فرعی خویش ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی از این گونه باشد و همه هستی خویش را در راه آن وقف کند و تا پایان کار بی‌لغزش و گذشت به آن وفادار بماند.». در اینجا هگل هم همان تعریف پسندیده معمول از قهرمان تراژیک را ابراز کرده است، با این تفاوت که مظهر آرمانی در غالب قهرمانان کلاسیک، شخصی، ملی و میهنی است، در حالی که هگل تحت تأثیر قوانین فلسفی و اخلاقی عصر روشنگری، از آرمان اخلاقی قهرمان سخن می‌راند.

در فرق مابین قهرمان تراژدی کهن با تراژدی نو هم می‌گوید: «در تراژدی نو... به روی برخورد اراده‌های فردی بیشتر تکیه می‌شود، [در حالیکه] قهرمان تراژدی کهن بر آرمانی همگانی چون مهرمیهن یا علقد خانوادگی متکی [است]. قهرمان تراژدی نو بیشتر بر فردیت خود متکی است و پرای هدفها و جاه دوستیها و آرزوهای خویش را دارد». در اینجا هم، هگل در واقع دارد آنچه که قبل از در به عنوان «اراده آزاد» توصیف کرده بود را به شیوه‌ای دیگر بیان می‌کند.

در تبیین علل پندار گرایی فلسفی قهرمانان جدید هم می‌گوید:

«افزایش خصوصیت ذهنی تراژدی مطابق با پیشرفت هنر از نوع کلاسیک به هنر رمانیک است زیرا [چنان که دیدیم] اصل ذاتی هنر رمانیک، ذهنیت آن است.».

و اما در باب کمدی، هگل می‌گوید: «کمدی، به طور کلی، از دو حال بیرون نیست. یا قهرمان آن در بی غایتی بی معنی و پوج و بیهوده است که به حکم پوچی و بیهودگی خود تباہ و نیست می‌شود و یا آن که غایتی به راستی پراج دارد و شخصیتش بی‌مایه‌تر و پست‌تر از آن است که بتواند پاور او در احراز آن غایت باشد، از این رو لافهایش به رسوائی می‌کشد. در هردو حال، قهرمان کمدی ناکام می‌شود. در حال نخست، چون غایتیش بی ارج است و در حال دوم چون بضاعت کافی ندارد، ولی قهرمان واقعی کمدی هیچ‌گاه نباید براثر ناکامی زبون و افسرده شود، بلکه باید باشوخ طبعی خاصی که هیچ‌گونه احساس تلغی و شکایت از نگونبختی در آن راه ندارد، خود را از ورطه ناکامی بیرون بکشد. وی باید آن‌گاه باشد که آنچه در طلبش می‌کوشد واقعاً چندان ارجی ندارد، یانشان دهد که لاف زدنهاش را نباید جدی گرفت، تابت‌تواند با خوشمزگی بر ناکامی خود پیروز شود.^{۴۸}.

و بالاخره، همان طور که در آغاز این بحث اشاره داشتیم که از ارکان نمایش کلاسیک، شخص یا قهرمان است که گذشته از آنکه منبع طرح و ساختمان اثر به شمار می‌رود، و قایع هم از طریق گفتار، کردار و اندیشه اوست که شکل می‌گیرد و مهمترین رویدادهای نمایشی هم از رویارویی متناقض خواسته‌های این اشخاص است که ناشی می‌شود، هگل آن را در دستگاه فلسفی خود چنین توضیح داده که: «جان باطن» اشخاص [نمایش] است که علت همه رویدادهای [هم] را فقط مظهر تحقق اراده این اشخاص در عالم عینی است.^{۴۹}. هگل بر این مفاهیم در بسیاری از آثار خود تأکید ورزیده است. چنان که در کتاب فلسفه تاریخ هم سیمایی دقیق از چنین

.۴۸ - فلسفه هگل، همان، ص ۶۷۳ - ۶۷۱.

.۴۹ - فلسفه هگل، همان، ص ۶۷۰.

قهرمانان کلاسیکی را ترسیم کرده؛ «همه مردان بزرگ تاریخ [مانند ژولیوس قیصر] از این زمرة اند، مردانی که هدفهای شخصی آنان در بر گیرنده موضوعات بزرگی است که اراده روح جهانی است، این مردان را می‌توان قهرمان نامید، زیرا مقصددها و انگیزه‌های آنان از جریان آرام و معمول امور نشأت نگرفته که مورد تأیید نظم موجود باشد؛ بلکه از منبعی پنهان - منبعی که هنوز به مرحله پدیداری خود نرسیده است - یعنی از آن روح درونی سرچشمه گرفته که همچنان در زیر پوسته ظاهری پنهان است».^{۵۰}



۵۰ - به نقل از خداوندان اندیشه سیاسی، نوشته این و. لنکستر، ترجمه علی رامین، جلد سوم، امیرکبیر، ص ۵۱.

۳

لذت تراژیک

لذت تراژیک، لذتی است که از ارضا شدن دو غریزه نهفته در وجود آدمی، یعنی «ترحم»^۱ و «هراس»^۲ ایجاد گردیده و سبب تطهیر و پالایش^۳ عواطف انسانی از این غرایز می‌شود. ارسطو در رساله بوطیقا از آن با عنوان کاتارسیس^۴ نام برده است که در زبان فارسی هم بیشتر به «تزرکیه نفسانیات» ترجمه شده است.

اشارة ارسطو به موضوع «تزرکیه نفس»، در تعریفی وجود دارد که او از تراژدی بدست داده است: «تراژدی تقلیدی است از واقعه‌یی جدی، کامل و دارای اندازه‌یی معین، به زبانی آراسته به انواع زیورها که به وسیله عمل و نهروایت، ترحم و ترس را برانگیخته و سبب پالایش این عواطف می‌شود».

بنابراین، دو عاملی که پس از مشاهده نمایش در انسان سبب تطهیر و پالایش نفسانیات شده ولذتی تراژیک را سبب می‌شود، دو غریزه ترحم و هراس

-
- 1- Pity.
 - 2- Fear.
 - 3- Purgation.
 - 4- Katharsis.

است.

از آنجا که تماشاگر همواره بین خود و قهرمان تشابه‌ای می‌بیند و در بسیاری از لحظات خود را جای او می‌گذارد، نتیجتاً در مرحله‌ای که می‌خواهد درد و صدمه‌ای به قهرمان وارد شود، نسبت به او [قهرمان] احساس ترحم و همدردی می‌کند، اما در همان حال از آنجاکه خود را جای قهرمان می‌پندارد، احساس ترس و هراسی هم نسبت به خود [تماشاگر] می‌کند که مباداً چنان سرنوشت شومی نیز برای خود او تدارک دیده شده باشد، واZ آنجاکه پس از پایان نمایش می‌بیند که قهرمان به چنان سرنوشتی دچار گشته اما به او [تماشاگر] صدمه‌ای نرسیده، احساس راحتی و پالایشی نسبت به آن عواطف در خود احساس می‌کند که لذتی را در او ایجاد می‌نماید. این لذت را لذت تراژیک گویند.

ارسطو در باب چهاردهم از رساله بوطیقا، درباره هراس و ترحم توضیحات بیشتری داده است. نخست آن که می‌گوید هراس و ترحم اگر از «ساختار باطنی نمایش»^۵ پدید آید، بهتر است. و دیگر آن که آنها بی که در تراژدی می‌خواهند به وسیله «صحنه‌آرایی‌های غیرعادی»^۶ احساس خوف و دهشت برانگیزاند، کارشان را ارتباطی با تراژدی نیست.

راجع به عواملی هم که سبب ایجاد حس ترحم و ترس در تماشاگر می‌شود، توضیحاتی داده و می‌گوید که حوادث به حکم ضرورت بین کسانی روی می‌دهد که باهم دشمن و دوست و نه دشمن و نه دوست هستند. اگر دشمنی، دشمن خود را بکشد، احساس ترحمی در ما برنمی‌انگیزاند، اما اگر دوستی، دوست خود را به هلاکت رساند، چنان احساسی را در ما ایجاد خواهد کرد. چنان که اگر برادری، برادرش را به هلاکت رساند و یا قصد به هلاکت رساندن او را داشته باشد، یا پسری پدری را به هلاکت رساند و یا قصد به هلاکت رساندن او را داشته باشد، در ما ایجاد حس ترحم و سپس ترس از ارتکاب چنان واقعه‌ای برای خود ما خواهد کرد. ارسطو این گونه حوادث

5- The inner Structure of the Piece.

6- Spectacular means.

را برای تراژدی مناسب‌تر می‌داند. سپس سه حالت را برای ارتکاب خطأ برمی‌شمرد: یا دانسته مرتکب خطأ می‌شود، یا ندانسته و یا این که درست در لحظه‌ای که شخص موخواهم تکب خطأ شود، قبل از ارتکاب برخطای خویش واقف شود. این نوع سوم را نیز ارسطو بهتر از دونوع دیگر برای تراژدی مناسب می‌داند.

در حالت نخست مده آ را می‌توان مثال زد که «دانسته»، فرزندان خویش را به هلاکت می‌رساند. در حالت دوم، ادیپوس را می‌توان مثال آورد که «ندانسته» پدر را می‌کشد و با مادر هم خوابه می‌شود. در حالت سوم، ایفی ڈنی را می‌توان نمونه دانست که درست در لحظه پیش از قربانی شدن، پدرش برخطای خویش واقف می‌شود.

لذت تراژیک، نتیجه عاطفی تراژدی است که خود نتیجه و عکس- العمل غریزی انسان به «میل به بقا» و «علاقه به خیر دیگران» است. پس، احساس «ترس و هراس»، عاطفه‌ای است که از غریزه بقای نفس سرچشمه گرفته و «حس ترحم» عاطفه‌ای است که از علاقه به خیر دیگران نشات می‌گیرد و این دوازده احساس در تراژدی مکمل یکدیگرند.

در رساله کویز لینینوس⁷ که نویسنده آن ناشناخته است و احتمالاً در فاصله قرن چهارم قبل از میلاد تا قرن دوم بعداز میلاد نوشته شده، علاوه بر تزکیه نفس و لذتی که از آن در تراژدی ایجاد می‌شود، از لذت و تزکیه نفس در کمدی هم سخن رفته است، چنان‌که نخست درباره تراژدی می‌گوید: «تراژدی هیجانات ترسناک روح را توسط رحم و شفقت و وحشت بر طرف می‌کند». سپس درباره کمدی می‌گوید: «کمدی تقلیدی است از عملی خنده‌آور و مضحك... که توسط «لذت»⁸ و «خنده»⁹ به تزکیه¹⁰ همان هیجانات [ترحم و هراس] می‌پردازد».

7- The Tractatus Coislinianus.

8- Pleasure.

9- Laughter.

10- Purgation.

از نقادان قرن شانزدهم آرای سه تن را در این باب ذکر می‌کنیم. نخست از «جیاوان جورجیو ترسینو» آغاز می‌کنیم که در رساله بوطیقا^{۱۱} که در سال ۱۵۴۹ نوشته، متذکر شده‌که: «روشن است خنده نتیجه خوشی و لذتی است که توسط اشخاصی که می‌خندند، تجربه شده است. این لذت تنها توسط ادراکات وغیره دست می‌دهد. توسط دیدن، شنیدن، لمس کردن، مزه کردن وبوئیدن ، یا از یادآوری لذاتی که به تازگی تجربه شده است. و این لذت از هرچیزی که موجب خوشی و خوشنودی ادراکات ما شود حاصل نمی‌شود، بلکه فقط از چیزهایی حاصل می‌شود که تا حدودی زشت و ناپسند هستند».

دراینجا ترسینو به نقش کمدی و خنده در ایجاد لذت اشاره کرده است. اما آنچه که در گفتار ترسینو باید مورد توجه ما قرار گیرد، تذکر وی در باب منبع خنده است که به نظر او از چیزهایی حاصل می‌شود که تا «حدودی زشت و ناپسند» هستند.

در تراژدی ما غالباً میان خود و قهرمان تشابهی می‌بینیم. از غم و مصائبی که بر قهرمان تراژدی وارد می‌آید، متأثر شده واز تشابه سرنوشت او با سرنوشت خویشتن هراسناک می‌شویم. اما در کمدی ما غالباً خود را فراتر و برتر از قهرمان واقعه می‌دانیم. اما سایر احساسات شبیه به آنچه که در تراژدی وجود دارد، در کمدی نیز موجود است. چه در کمدی نیز ما برای شخصی که در در درسری افتاده، احساس ترحم می‌کنیم و از این که مبادا موقعیتی شبیه به موقعیت او برای خود ما نیز ایجاد شود، احساس هراس می‌کنیم. اما از آنجا که خود را برتر از او می‌شماریم، لذا به جای گریه، خنده سرمی‌دهیم.

جولیوس سزار اسکالیجر اساساً برخلاف دیگر نقادان هم عصر خود - از قبیل کاستل وترو - ضمن آنکه در رساله بوطیقا تصویری می‌کند که قصد حمله به تعریف ارسطو از تراژدی را ندارد ، اما ذکر واژه پالایش را زیاده

از حد محدود کننده دانسته و می گوید از آنجا که هر موضوعی نمی تواند این نتیجه را تولید کند، گذاشتن شرط پالایش برای گزینش هر موضوعی در قالب تراژدی، دست و پا گیر است. اما برخلاف او، «لودویکو کاستل و ترو» در رساله درباره بوطیقای ارسسطو^{۱۲} برسودمندی آن تأکید می ورزد. چنان که می گوید: «بهتر آن است که تراژدیها تنها به یک نوع از سودمندی محدود شوند. تنها به دست یافتن به تزکیه و تطهیر نفس از وحشت و شفقت». و سپس اضافه می کند که: «شکی نیست که ارسسطو واژه کاتارسیس را به منظور دفع و پالایش وحشت و شفقت از ارواح بشری توسط اثر همین هیجانات بکار گرفته است.».

پیرکرنی نیز ضمن تأکید بر این امتیاز استثنایی تراژدی، بیشتر درباره مفاهیم دو واژه Pity و Fear بحث کرده و اختلاف نظرهای خود را با شارحان بوطیقای ارسسطو بیان کرده است: «تراژدی این امتیاز استثنایی را دارد که «توسط شفقت و وحشت مارا از این هیجانات تصفیه می کند». اینها عباراتی هستند که ارسسطو در تعریف خود بکار می برد و ما را از دو مسئله آگاه می سازند. نخست این که تراژدی «شفقت و وحشت» را برمی انگیزاند، دوم آن که توسط شفقت و وحشت، همین هیجانات را تزکیه می کند. ارسسطو اولی را تا حدودی توضیح می دهد، اما حتی یک جمله نیز راجع به دومی نمی گوید. از تمام اصطلاحاتی که او در این تعریف بکار گرفته، «پالایش- تزکیه» تنها واژه‌ای است که آنرا روشن نساخته است... او [ارسطو] می گوید که ما از دیدن آنانی که از بد بختی رنج می کشند، متأثر می شویم. رنجی که استحقاقش را ندارند. و ما از یک «سرنوشت مشابه»^{۱۳} که ممکن است بر ما نیز روی دهد هراسناک می شویم. پس، تأثر (همدردی) توجه مارا به سوی شخصی که درحال رنج کشیدن است جلب کرده [و] هراس که به دنبال آن می آید، خود ما را هم نگران می کند. این «تعاقب» به تنها یی به ما به قدر کافی معنی و مفهوم می دهد تا روشی که هیجانات در تراژدی تصفیه می شوند را پیدا کنیم.»^{۱۴}.

12- On Aristotle's Poetics.

13- Discourses.

دوره نشوکلامیک را که پشت سر گذاریم، همچنان که اندیشه‌ها و سایقدها دگرگون می‌شود، نحوه برخورد ادبیان و نقادان هم با مسأله لذت تراژیک از گونه‌ای دیگر می‌گردد. چنان که «دنی دیدرو» از پیشووان فلسفه تجربی و از اصحاب دالرۀ المعارف^{۱۴}، در همین کتاب اخیر الذکر می‌نویسد: «لذت راندeshدن به طرف احساس همدردی و هراس از بدبختی‌های متعلق به همنوعان و لذت خنده‌یدن به قیمت درماندگیها و مضحكه خصائص دیگران تنها چیزهایی نیستند که نمایش به ما عرضه می‌دارد... بدون شک اگر ما بتوانیم این «خودپسندی» بد طینت را به «هراسی فلسفی» تغییر شکل دهیم بیشتر نافع خواهد بود. اما ثابت شده است که آسان‌تر و مطمئن‌تر واداشتن عنادهای فطری بشری در خدمت به اصلاح گناهان بشری است - مثل لبه‌های تیز الماس که برای صیقل خود الماس بکار می‌رود.». دیدرو در باب تراژدی هم گفت: «شکلی از تراژدی که مداومت در مقابله با هیجانات روحی دارد، همین‌طور درسی سیاسی است که در عین حال درسی در عادات و اخلاقیات نیز هست... بنابراین طبق نظریه ما، هدف تراژدی تصحیح عادات و اخلاقیات است توسط بازسازی آنها، توسط عملی که به عنوان یک الگو بکار رود.».

از ادب‌شناسان و نمایشنامه‌نویسان دوره «تجدید حیات»^{۱۵} انگلیس هم می‌توان از «ساموئل جانسون»^{۱۶} یاد کرد که در مقاله مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر^{۱۷} می‌نویسد: «تقلیدها تولید «درد» یا «لذت» می‌کنند. نه بخاطر آن که به اشتباه جای حقایق گرفته می‌شوند، بلکه بخاطر آن که حقایق را به خاطر می‌آورند.».

نمایشنامه‌نویسان و نقادان قرن هیجدهم آلمان به طور کلی به جای عنایت به مفاهیمی چون لذت و پالایش بیشتر در اندیشه عملکرد اخلاقی و اجتماعی

14- Encyclopedia.

15- Restoration Period.

16- Samuel Johnson (1709–1784).

17- Preface to the Plays of William Shakespeare (1765).

نمایش بودند. البته در میان آنان گوته‌لدار ایم لسینگ همچنان بر سر مسئله تفسیر تعریف ارسقو از این اصطلاحات با دیگران به مجادله پرداخته است. چنان که در دراما تو رزی هامبورک نوشته: «او [ارسقو] به طور کاذبی تفسیر و ترجمه شده است. او از Pity و Fear حرف می‌زند و نه از Pity و Terror» و هراسش [Fear]، به هیچ وجه هراسی نیست که توسط بد بختی که اشخاص دیگری را تهدید می‌کند درما برانگیخته شود. هراسی است که از شباهت موقعیت خود ما با آنها بی که رنج می‌کشند درما ایجاد می‌شود.».

فردریک شیللر نیز در مقاله صحنه به مثابه یک نهاد اخلاقی که در سال ۱۷۸۴ نوشته، دیگر از لذت تراژیک سختی به میان نمی‌آورد، بلکه عملکرد اخلاقی - اجتماعی یک اثر نمایشی را مدنظر دارد. شیللر، همچنین، در مقاله در علت لذتی که از موضوعات تراژیک کسب می‌کنیم^{۱۸}، که در سال ۱۷۹۱ نوشته، اضافه کرده: «ما لذت را نه فقط در اطاعت از اخلاقیات بلکه در مجازاتی هم که به مخالف داده می‌شود نیز پیدا می‌کنیم.».



علیرغم آن که در مانندی سیسم آلمانی علیه اصول و مفاهیم کلاسی سیسم قدیر. افرادی، و مهتر از همه اصول تهرمان گرایی به شیوه کلاسیک و قانون و حدتهای سه گانه را بشدت مزاحم روح نهضت خود می‌دانست، اما در باره کافار سیسم ارسقوی [تصفیه و پالایش عواطفی چون ترحم و هراس از طریق بازسازی آنها] بیشترین توجه را نمود، زیرا که بیشتر از کلاسی سیسم به طفیان روح و شور و هیجانات می‌اندیشد. چنان که فردریک شیللر خود قائل به دو گونه لذت از مشاهده نمایش بود. یکی آن که از زیبایی نمایشی حاصل می‌شود، و دیگری آن که از کمالات اخلاقی نمایش نشأت می‌گیرد. در مقاله حزن آور^{۱۹} در این باره توضیحات بیشتری داده است.

18- On the Cause of the Pleasure We Derive from Tragic Objects (1791).

19- The Pathetic (1793).

۴

وحدت‌های سه‌گانه

قاعدۀ وحدت‌های سه‌گانه ۱ که «وحدة عمل»^۲، «وحدة زمان»^۳ و «وحدة مکان»^۴ را دربرمی‌گیرد، از مهمترین مباحث نمایش کلاسیک بوده، که درواقع، قسمت اعظم از منازعات و مناقشات نمایشی دوره‌های رنسانس، نئوکلاسیک و رمانتیک را به خود اختصاص می‌دهد. چنان‌که قاعده وحدت‌های سه‌گانه در نزد بسیاری از مفسران و نقادان نمایش همواره مترادف با نمایش کلاسیک بوده است. اما این قاعده در آغاز به گونه‌ای بود و در انتهای به گونه‌ای دیگر شد که ما با توجه به خود متون و سپس تفاسیری که در این باب شده، سه قانون را در نوشتۀ‌های ارسسطو تا شلگل بررسی می‌کنیم.

اشاره داشتیم که ارسسطو در رساله بوطیتا، تراژدی را این‌طور تعریف می‌کند که تقليدي است از واقعه‌بي [عملی] جدي، كامل وداراي اندازه‌بي معين... که مراد او از اندازه‌بي معين هم آن بود، که «امری تمام» باشد، يعني

-
- 1- The Three Unities.
 - 2- Unity of Action.
 - 3- Unity of Time.
 - 4- Unity of Place.

که «آغاز^۵»، «میانه^۶» و «پایان^۷» داشته باشد. سپس باب هشتم از رساله را تماماً اختصاص به «وحدت عمل» داده و می‌گوید: «وحدت مضمون^۸، چنان که بعضی‌ها می‌پندارند، در یگانگی قهرمان نیست. زیرا که حوادث گوناگون بیشماری در زندگانی شخص واحد روی می‌دهد که نمی‌توان آنها را به امر واحدی درآورد. پس، همینطور، اعمال بسیاری از شخص واحد سرمی‌زنده که نمی‌توانیم آنها را یک عمل واحد به حساب آوریم... بنابراین، همانطور که در سایر هنرهای تقلیدی، تقلید یکی است هنگامی که موضوع مورد تقلید یکی باشد، پس مضمون هم باید تقلید یک عمل^۹ باشد. تقلید یک عمل کامل که اجزاء ترکیبی آن چنان یگانه باشد که اگر یکی از آنها حذف و یا جایه‌جا شود، تمامی آن گسترش شده و برهم خورد».

با توجه به گفتار ارسسطو، می‌توان استنباط کرد که وی با صراحة بروحت عمل، که از وحدت مضمون [یا داستان] ناشی می‌شود، تأکید کرده است که اما در ضمن، هیچ‌گونه قانون دست و پاگیری را هم برای آن وضع نکرده است. چنان‌که بر تنوع و پیچیدگی عمل در عین وحدت و یکپارچگی آن اصرار ورزیده است.

تراژدیهای یونانی به طور معمول از سحرگاه که خورشید طلوع کرده، آغاز شده و تاشامگاه ادامه پیدا می‌کرد. و این زمان هم از لحاظ «مدت زمانی» که واقعه در آن اتفاق می‌افتد و هم از نظر «مدت زمانی» که واقعه در آن اجرا می‌گردید، معمولاً یکی بود. به طور کلی، طول زمان واقعه نمایش از یک دور گردش آفتاب بیشتر نمی‌شد. در رساله بوطیقا، تنها جایی که به صراحة اشاره‌ای به مسأله زمان شده، در باب پنجم است که ضمن آن تفاوت‌های حماسه

5- A beginning.

6- A middle.

7- An end.

8- Unity of Plot.

9- An Action.

وحدتهای سه‌گانه

باترازدی برشمرده شده و در باره مدت زمان ترازدی هم گفته شده: «ترازدی می‌کوشد که تا حد ممکن خودش را بهیک تک چرخش خورشید محدود کند و یا از این محدودیت اندکی تعماز کند». از همین مختصر می‌توان دریافت که ارسسطو اصراری بر مسأله مدت زمان در نمایش چه از لحاظ «مدت واقعه» و چه از لحاظ «مدت اجرا» نداشته و تنها قاعده‌ای را که کم و بیش توسط نویسنده‌گانی چون ایسخولوس و سوفوکلس واوری پیدس رعایت می‌شده را بازگومی کند. در باب بیست و ششم هم اشاره‌ای دارد که به نظر ما بیشتر از وحدت زمان، در آن اشاره بر «وحدة موضوع» نظرداشته است و بدیهی است که وحدت موضوع هم بدون وحدت مکان و زمان نمی‌تواند حاصل شود: «هنری که در وسعت محدودیتی به غایت خود دست پیدا کند، تأثیر آن لذت‌بخش تر از آنی است که دریک مدت طولانی و بسیار پراکنده گسترده شود». به دنبال آن، ارسسطو مثالی هم می‌آورد. او اشاره به ادیپوس اثروفوکلس می‌کند و علت مقبولیت آن را نسبت به ایلیاد اثرهوم در این می‌داند که کمتر صاحب طول و تفضیل است و نسبت به ایلیاد، صاحب وحدت بیشتری است. از آن تعریف و این مثال ارسسطو، می‌توان استنباط کرد که «وحدة قصه» و عدم پراکنگی آن از لحاظ زمان و مکان عامل مؤثری در مقبولیت نمایشها - البته از دیدگاه ارسسطو - بوده است. بیش از اینها، در رساله ارسسطو چیز دیگری در باره قاعده وحدتهای سه‌گانه نمی‌توان یافت. اما برخی از شارحان بوطیقا از همین جمله متاخر ارسسطو، «وحدة مکان» را استنباط کرده‌اند. اما خود ارسسطو در این باره اشاره یا توضیحی نیاورده است، که البته با توجه به آثار نمایشی می‌توان احتمالاً حدود سلیقه یونانیان را نسبت به مسأله مکان در نمایشها حدس زد.

با نگاهی به ترازدیهای یونانی درمی‌باییم که «مکان» غالباً در گاه‌کاخی است و تمام اتفاقات در آنجا روی می‌دهد. سایر وقایعی هم که در کتاب طرح اصلی و در مکانهای دیگری روی می‌دهد، به وسیله «پیکنی» یا «همسرایان» به وسیله «کلام» برای تماشا گر روایت می‌شود. پس این مسأله خود به صراحت یگانه بودن مکان را در اغلب ترازدیهای یونانی بیان می‌کند. اما از طرفی

وجودمنشوری چندضلعی بنام پریاکتو^{۱۰} که روی هر ضلع آن منظره‌ای نقاشی شده وجود داشت و در طول نمایشها برای تغییر صحنه‌ها از آن به وسیله چرخاندن استفاده می‌شد قاعدة رعایت دقیق یگانه بودن مکان را اندکی سست می‌کند. در هر صورت چه در رساله ارسسطو و چه در نمایشنامه‌ها کوچکترین تأکیدی بر مسئله «مکان» و یگانه بودن آن نشده است.



قاعدة «وحدتهای سه‌گانه» در دوره رنسانس و براساس تفاسیری تدوین می‌شود که شارحان ارسسطو از بوطیقا به عمل می‌آورند. چنان که برای اولین بار وحدت زمان توسط جرالدی چینتو مطرح می‌شود. چینتو درباره زمان این طور نظر می‌دهد که: «واقعه بايستی در مدت یک روز روی دهد.^{۱۱}». اما فرانسیس روبرتلوس، نقاد و شارح دیگر بوطیقا، در مقاله‌ای که پنج سال بعد از مقاله چینتو می‌نویسد، این مدت زمان را از بیست و چهار ساعت به دوازده ساعت روزگاهش می‌دهد: «تنها باید یک واقعه ساده [عمل ساده] تقلید شود که بتواند ظرف یک گردش خورشید به انجام رسد، همان طور که ارسسطو فاضلانه در بوطیقا توصیه می‌کند... گمان دارم بايستی تکرار کرد که یک گردش خورشید چیزی نیست که عالمان ریاضی دان معمولاً آن را یک «روز طبیعی» می‌خوانند، بلکه ترجیحاً یک «روز مصنوعی» است. این تفسیری است که من به طور کامل از بوطیقا دارم.^{۱۲}. و البته لازم به توضیح است که مراد روبرتلوس از «روز طبیعی» بیست و چهار ساعت و از «روز مصنوعی» دوازده ساعت است.

جولیوس سزار اسکالیجرهم در رساله بوطیقا که در سال ۱۵۶۱ میلادی تحریر کرده، بیشتر همان نظرات ارسسطو را که خصوصاً در باب بیست و ششم

10— Periaktoi.

11— Discourse On Comedies and Tragedies (1543).

12— On Comedy

رساله بوطیقا مطرح شده، توصیه می‌کند: «محتوای یک نمایش تا حد ممکن باید فشرده باشد، اما بایستی همچنان متنوع و متعدد هم باشد.^{۱۳}». اما نقاد و شارحی که بیشترین برخورد را با قاعده وحدتهای سه‌گانه داشته و در واقع او بوده که این سه قانون را رسمیت بخشیده و حتی آنها را به عنوان «قوانين خدشه ناپذیر» نمایش کلاسیک مطرح کرده، لودویکو کاستل وترو است که اصرار داشت بکار گیری این قوانین در جهت تحقق اصل «حقیقت نمایی^{۱۴}» در نمایش کلاسیک کامل ضروری است.

کاستل وترو درباره «وحدت عمل» و «وحدت زمان» می‌نویسد: «ارسطو سرهیختانه درخواست می‌کند عملی که مضمون [نمایش] را سازمان می‌دهد، بایستی واحد و فقط در ارتباط با یک شخص باشد. و فی الواقع اگر اعمال متعددی وجود دارد، بهتر است یکی از میان آنها رشد پیدا کند. تنها دلیل و محکمی هم که برای این مجادله پیشنهاد می‌کند، مثال شاعران تراژیک و «هومر» است که در ساختن مضمون، خودشان را به ارائه عمل یک شخص محدود می‌کنند. اما به آسانی می‌توان دریافت که در تراژدی و کمدی مضمون شامل تنها یک عمل... و اغلب بیشتر از یک شخص است تا یک فامیل یا گروه. نه بخاطر این که مضمون نمی‌تواند شامل اعمال متعدد باشد، بلکه بخاطر این که محدودیت زمانی حداکثر دوازده ساعت و محدودیت مکانی که عملی در آن ارائه می‌شود، اجازه جمع‌کثیری از اعمال را نمی‌دهد. حتی اعمال یک فامیل یا یک گروه را. بر عکس، اغلب این محدودیتها اجازه ارائه کامل یک عمل واحد و تمام را نمی‌دهد، اگر عمل بسیار طولانی باشد. و این دلیل اصلی و اساسی است که چرا مضمون تراژدی و کمدی باید واحد باشد. باید تنها شامل یک واقعه در ارتباط با یک شخص یا دو تا که بخاطر وابستگی شان یکی پنداشته می‌شود - باشد.». سپس، کاستل وترو در مورد وحدت مکان رأی سخت‌تر و غیرقابل انعطاف‌تر خود را چنین بیان می‌کند:

13— Poetics (1561).

14— Verismilitude.

«در تراژدی، مکان واقعه نه تنها باید به یک شهر یا خانه یا حومه و یا مکانی شبیه به اینها محدود شود، بلکه باید محدود به یک «صحنه» شود که به تنها بی توسط یک شخص بتواند رؤیت شود.^{۱۵}».

اگرچه قاعدة «وحدتهای سه‌گانه» در دوره رنسانس از طرف اغلب نقادان پذیرفته می‌شود، اما با رجوع به آثار نمایشی آن دوره و خصوصاً آثار نمایشی شکسپیر در انگلیس و لوپه‌دووگا در اسپانیا در می‌یابیم که کمترین تأثیر را بر نمایشنامه نویسان بزرگ آن دوره داشته است. ویلیام شکسپیر به تنها چیزی که در آثارش توجه داشته و آن را با مهارت بسیار هم انجام داده، همان «وحدت کلی نمایش» است. چنان‌که تنوع و تعدد مکانها و زمانها با توجه به داشتن این وحدت کلی، کوچکترین آسیبی به بافت و روح آثارش نرسانده است. در اسپانیا نیز وضع به همین منوال بود. چنان‌که خود لوپه‌دووگا در مقاله هنرجدید نمایشنامه نویسی^{۱۶} در این‌باره چنین توضیح می‌دهد که «وحدت عمل» باید وجود داشته باشد، ضمن آنکه سایر حوادث فرعی که در ارتباط با حادثه اصلی هستند، باید حذف شوند. در مورد «وحدت زمان» هم می‌گوید که محدودیت زمان به یک چرخش خورشید، خصوصاً در نمایشهای کمی مقدور نیست. البته توصیه می‌کند که زمان هرچه بیشتر فشرده باشد، بهتر است. در مورد نمایشهایی هم که از تاریخ گرفته می‌شوند، حکم می‌دهد که می‌تواند سالها بگذرد. البته گذشت سالها از نظر دووگا بهتر است در حد فواصل پرده‌ها صورت گیرد. در مورد «وحدت مکان» هم چیزی بخصوصی نمی‌گوید، اما از آنجاکه می‌گوید در نمایش می‌توان شخصیتی را داشت که سفرهای بکند، نتیجه‌تاً می‌توان استنباط کرد که اعتقادی به محدودیت مکان نداشته است. آثار بسیار نمایشی خود وی، آئینه تمام‌نمای نظراتی است که در مقاله هنرجدید نمایشنامه نویسی مطرح کرده است.

در حقیقت، قاعدة «وحدتهای سه‌گانه» در دوره نئوکلاسیک و در فرانسه

15— On Aristotle's Poetics (1570).

16— The New Art of Writing Plays (1609).

بود که به شدت جدی گرفته شد و نویسنده گان ملزم به رعایت دقیق آن بودند. چنان که پس از اجرای نمایش سید اثر پیر کرنی بود که طرفداران قاعده وحدتهاي سه گانه جنجالی عظیم به رواه انداختند و کرنی را متهم به عدول از قوانین خدشه ناپذیر نمایش کلاسیک نمودند. و بدین ترتیب بود که «آکادمی فرانسه» پس از بالاگرفتن مشاجرات بنا بر دستور کار دینال ریشلیو به تدوین قوانینی در این باره برخاست که تحت عنوان نظرات آکادمی فرانسه^{۱۷} منتشر گردید. البته گفته شده که تدوین این مقاله بیشتر توسط «ژان شاپن^{۱۸}» صورت می‌گیرد.

در مقاله فوق، آکادمی فرانسه ضمن انتقاد از نمایش سید به خاطر تخطی از اصول وحدتها و نشان دادن گذشت سالها در ظرف یک روز و اعمال بسیاری که در طی سالهای متمادی اتفاق می‌افتد و کرنی آنها را ظرف یک روز به نمایش می‌گذارد، ضمن رجوع به بوطیقای ارسسطو، توصیه می‌کند که زمان مضمون نمایش بهتر است طولانی‌تر از یک طلوع تا غروب آفتاب نباشد. سپس در مورد مسئله مکان هم، ضمن انتقاد از نمایش سید که بیشتر از یک موقعیت مکانی را به نمایش می‌گذارد، با توجه به مسئله وحدت زمان، بروحدت مکانی آن هم تأکید می‌ورزد.

با انتشار بیاننامه آکادمی فرانسه و معذرت خواهی پیر کرنی، ظاهر آمشاجرات با پیروزی طرفداران قاعده وحدتهاي سه گانه پایان می‌گیرد. اما حدود بیست سال بعد از آن تاریخ، پیر کرنی نظرات واقعی خود را درباره قاعده وحدتهاي سه گانه در رساله مباحثات^{۱۹} در سال ۱۶۶۰ میلادی انتشار می‌دهد که چکیده‌ای از آن را نقل می‌کیم.

کرنی وحدت واقعه [عمل] در کمدمی را در وحدت توطنه چینی و وحدت

17— The Opinions of The French Academy (1638).

18— Jean Chapelain (1595)—1674).

19— Discourses (1660).

واقعه [عمل] در تراژدی را در وحدت خطر-چه تهرمان در آن نابود شودو
چه از آن رهایی یابد - می‌داند. در همین رابطه اضافه می‌کند: «عبارت
«وحدة واقعه» معنايش این نیست که تراژدی تنها باید یک واقعه [عمل] را
روی صحنه به نمایش گذارد. بلکه آنچه که شاعر به عنوان مضامون انتخاب
می‌کند، باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشد... باید تنها یک واقعه کامل
وجود داشته باشد که اما می‌تواند توسط چند واقعه فرعی [ناقص] توسعه
یابد که به عنوان پیش‌برنده به [واقعه اصلی] خدمت کنند و تماش‌گر را در
موقعیت تعلیق نگه دارند.».

در مورد وحدت زمان هم با توجه به گفتار ارسسطو و سپس رجوع به
مباحثات گوناگونی که درباره «روز طبیعی = ۲۴ ساعت» و «روز مصنوعی
= ۱۲ ساعت» شده، اعلام می‌کند: «بگذاریم بحث دوازده ساعت و بیست
و چهار ساعت را متوقف کنیم، اما بگذاریم واقعه یک نمایش را به کوتاه‌ترین
دوره زمانی که می‌توانیم فشرده کنیم.».

در مورد زمان، کرنی بیشتر این نظر را داشته که مدت زمان اجرای
واقعه بهتر است که دو ساعت باشد. البته برای روشن کردن منظور خودمثالی
هم آورده است. او می‌گوید اگر مدت رویداد واقعه ده ساعت باشد، هشت
ساعت آن بهتر است در زمان استراحت میان پرده‌ها صرف شود و خود اجرا
به دو ساعت محدود گردد.

در مورد وحدت مکان هم می‌گوید، همان‌طور که در مورد زمان باید
آزادی وجود داشته باشد، در مورد مکان هم باید چنین باشد. البته با توجه
به مثال‌هایی که آورده، می‌توان استنباط کرد که توجه او بیشتر به محدودیت
رویداد واقعه در یک شهر بوده است، با این آزادی که رویداد می‌تواند در
چند نقطه یک شهر اتفاق افتد. چنان‌که خود وی در مورد نمایشنامه سینا^{۲۰}
می‌گوید که واقعه این نمایش هر گز شهر روم را ترک نمی‌کند، اگرچه گاهی
درخانه «آگوست» است و گاهی درخانه «امیلی». همین‌طور هم در مورد

نمایشنامه سید ابن‌مساله صدق می‌کند که واقعه علیرغم تعدد مکانها، هر گز شهر «سه‌ویل» را ترک نمی‌کند.



در آغاز قرن هیجدهم، اگرچه ولتر در ابراز اندیشه‌های اجتماعی آزاد منشانه رفتار می‌کرد، اما در مورد نمایش، همچنان، بر رعایت قوانین نشو- کلاسیکها و خصوصاً قاعدة وحدت‌های سه‌گانه اصرار می‌ورزید. چنان‌که در مقدمه‌ای برادپوس^{۲۱} با صراحة و شدت می‌نویسد: «یک اجرای نمایشی چیست؟ ارانه یک واقعه است. چرا یک واقعه واحد و نه دو تا و نه سه تا؟ بدون شک بخاطر آنکه ذهن بشر قادر نیست که در یک زمان بیشتر از یک موضوع را بپذیرد، بخاطر آنکه اشتیاقی که تقسیم شود بزودی نابود می‌شود، بخاطر آنکه ما از مشاهدة دو واقعه مختلف حتی در یک تصویر متغیر می‌شویم... به همین دلیل وحدت مکان‌هم واجب است. چرا که یک واقعه واحد نمی‌تواند احتمالاً در چند مکان مختلف اتفاق افتد. اگر اشخاص نمایش در پرده اول در آتن هستند، چطور آنها می‌توانند در پرده دوم در ایران باشند؟... وحدت زمان هم طبیعتاً تابع آن دو تای دیگری است که فکر کنم خودش یک گواه غیرقابل بحث باشد.».

علیرغم نظریه فوق ، قاعدة وحدت‌های سه‌گانه در طی قرون هفده و هیجده در انگلیس به مانند فرانسه مورد احترام و تکریم قرار نمی‌گیرد. زیرا با توجه به آثار نمایشی شکسپیر، نقادان با خیال آسوده‌تری می‌توانستند آن را مورد بررسی و انتقاد قرار دهند. چنان‌که « جرج فارکوهار^{۲۲} »، از کمدی نویسان دوره تجدید حیات در انگلیس طی مقاله بحثی در باب کمدی دد

21— Preface to Oedipus (1792).

22— George Farquhar (1677—1707).

ارتباط با صحنه نمایش انگلیسی^{۲۳}، به وحدتهاي زمان و مكان به گونه‌ئش - کلاسيکي آن حمله مي‌کند. «ساموئل جانسون»^{۲۴} هم در سال ۱۷۶۵ ميلادي در مقدمه‌اي بر نمایشنامه‌هاي ويليام شکسپير^{۲۵}، ضمن بحث درباره قاعده وحدتهاي سه‌گانه به بررسی آنها در آثار شکسپير پرداخته و مي‌گويد که اگر برخوردار آزادانه شکسپير با وحدتهاي زمان و مكان را خطا پنداريم، بي گمان خطاهایي مشبت بودند که تبدیل به نبوغ جامعی در شکسپير می‌شوند. جانسون سپس می‌افزاید که یا شکسپير از قواعد وحدتها اطلاع داشته و آنها را ندیده گرفته ويا اصلاً اطلاع نداشته است. اما در هر صورت، اگر هم بي اطلاع بوده، بدون شک بي اطلاعی مبارکي بوده است.

قاعده وحدتهاي سه‌گانه به گونه‌ئاي که نشوکلاسيكهای فرانسوی سعی در رعایت آن داشتند، يکی از مواردی بود که رمانیکها بیشترین انتقاد را از آن به عمل آوردند. چنان که لسینگ در مخالفت با تراژديهای بدیع و فصیح فرانسوی می‌گوید: «فرانسویها وحدتهاي زمان و مكان - که نتیجه منطقی وحدت واقعه است - را به عنوان شروطی مطلقاً ضروري برای ارائه يك واقعه می‌دانند.». لسینگ، سپس درجای دیگری از رساله دراما تورزی هامبورگ^{۲۶} می‌افزاید: «وحدت واقعه، نخستین قانون نمایشي در یونان باستان بود، و وحدت زمان و مكان نتیجه مطلق [وحدت واقعه] بود...». بنابراین می‌توان استنباط کرد که لسینگ هم با توجه به آثار نمایشنامه نویسان انگلیسی و خصوصاً شکسپیر، بر تنها قانونی که در این زمینه تأکید داشته، همان «وحدت واقعه» بوده است و قوانین دست و پاگیر زمان و مكان، آن طوری که نشوکلاسيكهای فرانسوی آنها را توصیه می‌کردند را برای نمایش مناسب تشخیص نداده است.

23- A Discourse Upon Comedy in Reference to the English Stage (1702).

24- Samuel Johnson (1709-1784).

25- Preface to the plays of William Shakespeare.

26- Hamburg Dramaturgy (1767-1769).

از نقادان مشهور مکتب رمانتیک که به بحث درباره قاعدة وحدت‌های سه‌گانه پرداخته، باید از «آگوست ویلهلم فن شلگل» نام برده که بخش مهمی از رساله خطابه‌هایی درباره هنرنمایشی و ادبیات^{۲۷} را که در فاصله سالهای ۱۸۰۱ تا ۱۸۱۱ میلادی نوشته، اختصاص به این موضوع داده است. شلگل در رساله خود ضمن تأکید بر ارزش وحدت واقعه و بحث درباره چند وچون وحدت‌های زمان و مکان، درباره وحدت واقعه و می‌گوید: «وحدة واقعه ضروری است. چه چیزی واقعه است؟... واقعه فعالیتی است در ارتباط با خواست بشر. وحدت آن هم عبارت است از پیشروی به طرف یک پایان واحد.». شلگل، سپس با توجه به آثار نمایشی شکسپیر که می‌دانیم سخت مورد توجه رمانتیک‌های آلمانی قرار می‌گیرد، درباره وحدت‌ها توضیح بیشتری می‌دهد: «بنابراین من درخواست یک وحدت عمیق‌تر، درونی‌تر و مرموخت‌تر از آنچه که بیشتر نقادان را راضی می‌کند، دارم. این وحدت را به کمالیت کامل آنچه که در آثار ایسخولوس و سوفوکلس وجود دارد، من در ترکیب تراژدیهای شکسپیر می‌جویم. چیزی که برعکس، من در بسیاری از تراژدیهای که توسط نقادان مدارس کالبد شکافی به عنوان نمونه‌های درست ستایش می‌شوند، نمی‌بینم.». درباره وحدت زمان هم می‌نویسد که حتماً با این عبارت مخالفت خواهد شد که: «تراژدی نویسان باستانی: به‌هرحال، وحدت زمان را رعایت می‌کردند...» و سپس نتیجه می‌گیرد که: «آنچه که آنان [تراژدی نویسان باستانی] رعایت می‌کردند، چیزی جز «جلوه ظاهر استمرار زمان» نبوده است.». وبالاخره در مورد وحدت مکان هم با توجه به مخالفت شدید نشو- کلاسیک‌ها در تعلیم مکان در طی یک پرده، اظهار نظر می‌کند که: «نویسنده‌گان رمانتیک برای خود حتی آزادی تغییر صحنه در جریان یک پرده را هم قائل نستند.».

۵

زبان در نمایش کلاسیک

زبان^۱ تنها وسیله‌ایست که نویسنده در اختیار دارد. در واقع، زبان مهمترین وسیله بیانی است که نمایشنامه‌نویس برای انتقال محتوا و شکل اثر در اختیار دارد و مهارت او در بکار بردن آن سبب می‌شود تا اثری نمایشی قوت و قوام یابد یا با رخساری پریده رنگ عرضه گردد.

زبان در نمایش وظایف گوناگونی دارد؛ نخست آنکه اطلاعاتی راجع به مضمون را در اختیار خواننده یا تماشاگر می‌گذارد، و سپس، خصوصیات قهرمان نمایش را نشان می‌دهد. زبان تناقضات و پیچیدگی‌ها را پیش‌کشیده و تماشاگر را برای حوادث بعدی آماده می‌کند و با آگاه ساختن او از رویدادهای آینده، حالت انتظار و تعلیق در او به وجود می‌آورد. زبان می‌تواند معلوم کنده نمایش، تراژیک یا مضحک است، و در همین رابطه است که انتخاب کلمات، نوع گفتگو، طول صحبت، استعمال عبارات و جملات و به‌طور کلی، روح زبان از اهمیت فوق العاده‌ای در نمایش برخوردار می‌گردد.

زبان، همچنین، میزان سرعت و وزن و ریتم نمایش را نیز تعیین می‌کند و همین ریتم در نمایش است که تماشاگر را به‌طور ناخودآگاه در دقت

و انتظار نگه می‌دارد. حال بینیم که ارسسطو از کاربرد زبان در رساله بوطیقا چه چیزهایی را آورده و پیشنهاد کرده است.

اول بار، زمانی که در باب ششم از رساله بوطیقا، ارسسطوتراژدی را تعریف کرده، مسأله زبان را نیز مطرح نموده است: «تراژدی تقليدی است از کرداری جدی...، به زبانی^۲ آرامته به انواع زیوره‌ن». سپس وی به دنبال این تعریف اضافه کرده که بعضی از اجزاء آن زیورها به وسیله «توازن»^۳ و برخی دیگر به وسیله «آواز»^۴ ساخته می‌شود.

پیش از این اشاره داشتیم که ارسسطو اجزای تراژدی را در شش جزء دانسته که جزء چهارم آن را گفتاریا کلام بر شمرده است و مراد خود از آن را نیز چنین توضیح می‌دهد: «مراد از گفتار... بیان مفاهیم از طریق الفاظ است که ماهیت آن، هم در نظم است و هم در نثر». پس می‌توان استباط کرد که ارسسطو اشاره به استعمال دو عنصر «نظم» و «نثر» در زبان نمایشها داشته است.

بعد از اشاراتی که نقل کردیم، ارسسطو آن گاه قسمت مهمی از باب بیست و دوم از رساله خود را اختصاص به مسأله گفتار [زبان] داده و ضمن بر شمردن اوصاف یک زبان پستندیده، انتقادات خود را نیز در این مورد بر می‌شمارد: «کمال سبک نگارش، روشن بودن است، بدون آنکه پست باشد... از سوی دیگر، آوردن الفاظ غیر متداول کلام را رفیع و از ابتدا دور می‌کند. از الفاظ غیر متداول، مقصودم واژه‌های عجیب، مجازات، هر چیز دراز شده، و خلاصه جمیع چیزهایی است که از اصطلاحات عامه بدور باشد...»

2 - Language.

3 - Harmony.

4 - Song.

5 - Diction.

اما هیچ‌چیزی جز «تطویل^۶»، «تحفیف^۷» و «تغییر در الفاظ^۸» در اینجاد گفتاری روشن و بدور از ابتذال کمک نمی‌کند.».

و بالاخره آخرین نکته مهمی که از نظرات ارسطو می‌توان استنتاج کرد و به طرح آن پرداخت، همان است که در انتهای بحث باب بیست و چهارم از رساله آورده است: «گفتار [کلام] بهتر است در وقتهایی که مابین کردار [عمل] وجود دارد، استادانه پرداخت شود، جایی که سیرت یا اندیشه [قهرمان] ابراز نشود. زیرا، به طور معکوس، سیرت و اندیشه [قهرمان] تقریباً توسط بیانی که زیاده از حد مشعشع باشد، تیره و تار می‌شود.».

به طور کلی از مباحثات ارسطو راجع به زبان نمایش می‌توان چنین استنتاج کرد که در زبان نمایش [تراژدی]، این موارد را باید رعایت کرد: اول آنکه، زبان باید آراسته باشد اما نه آنقدری که خصائص اشخاص و مضامون نمایش را تحت الشعاع خود قرار دهد. دوم آنکه، در زبان نمایش می‌توان نظم و نثره را بکار گرفت. سوم آنکه، طبیعی یعنی واضح و روشن باشد، اما معمولی و مبتذل نباشد. چهارم آنکه، شاعرانه باشد، اما مطنطن و اغراق‌آمیز نباشد.

آرای نقادان دوره رنسانس درباره زبان نمایش تقریباً شبیه به هم است. چنان که جرالدی چیستودرمقاله مباحثه‌ای در باب کمدیها و تراژدیها^۹ در این مورد چنین توضیح داده که گفتار اشخاص در کمی باید بسیار خودمانی و دقیقاً شبیه آن چیزی باشد که دوستان و آشنایان صحبت می‌کنند، اما در تراژدی باید عالی و شاهانه باشد. به همین ترتیب، فرانسیسکور و برتاوس

۶- تطویل *lengthening* کلمه را طولانی کردن.

۷- تخفیف *contraction*، کلمه را کوتاه کردن.

۸- تغییر در الفاظ *alteration of words*، کلمه را تغییر دادن و از صورت معمول و متعارف بیرون آوردن.

9 - Discourse on Comedies and tragedies (1543).

هم در مقاله در باب کمدی^{۱۰} که در سال ۱۵۴۸ میلادی تحریر شده، نوشته است: «کلام در کمدی باید ساده، روان، روشن، خودمانی باشد، و خلاصه آنکه از محاورات معمولی گرفته شود.».

لوپه دووگا هم در رسالت هنر جدید نمایشنامه نویسی^{۱۱} همین نظرات را در کاربرد زبان در آثار کمیک ابراز کرده است: «اگر شاهی حرف می‌زند، تاحد ممکن وقار یک پادشاه را در [گفتارش] داشته بیاشد، اگر حکیمی حرف می‌زند، عفت کلام پرمغزی داشته باشد...».

در مورد شکسپیر، با آنکه ییان نامه‌ای در این مورد ندارد، اما بانگاهی به نمایشنامه هملت به خوبی می‌توان دیدگاه او را راجع به کاربرد زبان و چگونگی آن دریافت. چنان‌که در صحنه دوم از پرده دوم، جایی که هملت گروه بازیگران را خطاب قرار می‌دهد، از زبان‌هملت، و در واقع از زبان شکسپیر، می‌شنویم که به بازیگران راهنمایی می‌کند که زبان نباید «متصنعت» و «متکلف» باشد، بلکه باید «سبک انشای آن روان و شیرین» بوده و «حقایق را برای خاطرزیبایی نمایش نپیچاند و کج و معوج نکرد». سپس، در صحنه دوم از پرده سوم نیز می‌خوانیم که هملت به بازیگران توصیه می‌کند که «عمل را با کلام و کلام را با عمل مطابق» کنند.

در دوره نشوکلاسیسیسم، نمایشنامه نویسان تحت تأثیر آثار مطنطن و خطابهوار رومی وزبان ریتمیک خود، به طرف شعر قافیه‌دار کشیده می‌شوند. چنان‌که به قول ولتر، آزادی که شعر آزاد در اختیار شکسپیر گذاشت واو به نحو احسن از آن در آثارش استفاده کرد، در درام‌های نشوکلاسیک جای خود را به «بردگی نظم و قافیه» می‌دهد: «یک نویسنده انگلیسی، انسانی آزاد است که می‌تواند زبانش را تحت کنترل و تسلط نبوغش درآورد. در حالی که نویسنده فرانسوی برده نظم و قافیه است و بعضی اوقات مجبور می‌شود که

10 - On Comedy (1548).

11 - The New Art of Writing Plays (1609).

چهار بند شعر گوید تا مقصودی را بیان کند. در حالی که نویسنده انگلیسی می‌تواند آن را در یک بنده اثمه کند.»، اما ولتر در همین مقاله، بحثی در باب قراآذی^{۱۲}، ضمن ستایش از بکار گیری شعر آزاد در تراژدی، مخالفتش با استعمال نثر در تراژدی را هم اعلام می‌کند: «بعضی‌ها کوشیده‌اند تا تراژدیهایی از نثر به وجود آورند، اما این چیزی است که معتقدم هر گز در آن موفق نخواهد شد.».



بانگاهی به آثار نمایشی باقی مانده از یونان باستان می‌توان آنها را از لحاظ ویژگیهای زبانی بهدو دسته تقسیم کرد. دسته نخست، آنها بی هستند که زبانی از شعر خالص دارند و در آنها کردار [واقعه] فدای زیبایی و زیر و بم الفاظ گردیده است. نمونه راستین چنین زبانی را می‌توان در آثار ایسخولوس و به ویژه در نمایشنامه‌های پرومته در بند و ایرانیان مشاهده کرد. در این آثار، خطابهای رنگین و سنگین و آهنگین، همه چیزحتی واقعه نمایش را تحت الشاعع خود قرار داده است. دسته دوم، آنها بی هستند که زبانی ترکیبی از نظم و نثر دارند که در دیدگاه ارسسطو پسندیده ترین شیوه زبانی به شمار می‌رفت. نمونه راستین چنین زبانی را هم باید در آثار سوفوکلس یافت. زیرا در آثار سوفوکلس، آنجایی که واقعه به اوج شدت خود می‌رسد و بکار گیری شعر به تأثیر آن لطمه وارد می‌آورد، شاعر زبان نثر را بکار گرفته است. مثال آن هم نمایشنامه آنتیگون و صحنۀ برخورد کردن با آنتیگون است.

تمهیدی که یونانیان برای آرایش زبان نمایشهای خود بکار می‌بردند و به وسیله آن ریتم نمایش را نیز تنظیم می‌کردند، «استیکومیتا^{۱۳}» خوانده می‌شد که منظور آراستن متنابض دیالوگ بود از یک رکن کوتاه و یک رکن

12 - A Discourse on Tragedy.

13 - Stichomythia.

بلند. همین مساله را مولیر در قرن هفدهم مورد استفاده قرار داده و نوعی «استیکومتیای کمیک^{۱۴}» در آثار خود ایجاد نمود که غالباً توسط دخالت سایر اشخاص در صحبت دیگران ایجاد می‌شود. نمونه درخشان چنین تمهیدی را در نمایشنامه میزانتروپ می‌توان مشاهده کرد.

تمهید دیگری که در آثار یونانی بکار می‌رفت، نوعی زبان روایتی بود که توسط پیکی برای بازگو کردن حوادثی که در خارج از صحنه اتفاق می‌افتد، بکار می‌رفت. مثل آوردن خبر دفن جسد «پولی نیکوس» توسط آنتیگون که به وسیله «نگهبان» برای کرئون بازگو [نقل] می‌شود. همین تمهید را ما در آثار شکسپیر هم می‌توانیم بیابیم. برای مثال آوردن خبر پیروزی مکبیث در میدان نبرد توسط «فرمانده» برای پادشاه، قابل ذکر است. وبالاخره تمهید سوم، زبان دسته همسرايان بود که در مورد چگونگی شکل گیری این دسته و کاربردان در آثار کلامیک در بخش بعدی توضیحات لازم را خواهیم داد، اما در اینجا اشاره‌ای خواهیم داشت به آن قسمت که مربوط می‌شود به کاربرد زبان از طریق دسته همسرايان به وسیله آوازها و دیالوگها جهت انتقال و تفسیر پیام نویسنده به تماشاگر، وهمچنین، توصیف و تصویر اعمال و وقایعی که امکان گفتن یا نشان دادن آنها در صحنه مقدور نمی‌بود. در بخش بعدی خواهیم گفت که چطور دسته همسرايان تغییر شکل داده و دوره رنسانس در آثار شکسپیر به صورت «تک‌گویی^{۱۵}» جایی مهمی را در جهت تحلیل درونی از وقایع و اشخاص بدست می‌آورد. چنان‌که تک‌گویی معروف «بودن یا نبودن^{۱۶}» به عنوان قطعه‌ای جاودانی در تاریخ فرهنگ بشری به ثبت می‌رسد.

14 - Comic Stichomythia.

15 - Soliloquy.

۱۶ - این قطعه تک‌گویی مربوط است به نمایشنامه هملت در صحنه اول از پرده سوم، که هملت آن را در اوج ناراحتی، حقارت و تردید بیان می‌کند،

البته با مطالعه آثار شکسپیر باویژگی‌های بیشتری در زبان نمایش‌های وی می‌توان آشنا شد، این که چگونه این نویسنده بزرگ، آثار خود را به زبانی آمیخته از «شعر» و «نثر» به وجود آورده که تقریباً به استثنای جان شاه، ریچارد دوم و قسمت سوم هنری ششم، تمام آثارش را در بر می‌گیرد. در رابطه با شعر، شکسپیر از دو نوع مقفى و آزاد استفاده کرده



«بودن یا نبودن؛ مسأله این است! آیا شریفتر آنست که ضربات ولطمات روزگار نامساعد را متحمل شویم و یا آنکه سلاح نبرد بدست گرفته با انبوه مشکلات بجنگیم تا آن ناگواریها را از میان برداریم؛ مردن... خفتن... همین و بس؛ اگر خواب مرگ دردهای قلب ما و هزاران آلام دیگر را که طبیعت بر جسم ما مستولی می‌کند پایان بخشد، غایتی است که با یستی البته آرزومند آن بود. مردن... خفتن... خفتن، و شاید خواب دیدن. آه، مانع همین جاست. در آن زمان که این کالمد خاکی را بدور انداده باشیم، در آن خواب مرگ، شاید رؤیاهای ناگواری ببینیم! ترس از همین رؤیاه‌هاست که هارا به تأمل را میدارد و همین‌گونه ملاحظات است که عمر مصیبت و سختی را اینقدر طولانی می‌کند. زیرا اگر شخص یقین داشته باشد که بایک خنجر بر هنره می‌تواند خود را آسوده کند کیست که در مقابل لطمها و خفتها زمانه، ظلم ظالم، تفر عن مرد متکبر، آلام عشق مردود، درنگهای دیوانی، و قاحت منصب داران، و تحقیرهایی که لا یقان صبور از دست نالایقان می‌بینند، تن به تحمل دردهد؟ کیست که حاضر به بردن این بارها باشد، و بخواهد که در زیر فشار زندگانی پر ملال پیوسته ناله و شکایت کند و عرق بریزد؛ همانا بیم از مواراء مرگ، آن سرزمین نامکشوفی که از سرحدش هیچ مسافری بر نمی‌گردد شخص را حیران و اراده او را سست می‌کند، و ما را وامیدارد تا همه رنجها بی را که در حال کنونی داریم تحمل نمائیم و خود را به میان مشقاتی که از حد و نوع آن بیخبر هستیم پرتاپ نکنیم! آری تفکر و تعقل همه ما را ترسو و جبان می‌کند، و عزم و اراده، هر زمان که با افکار احتیاط‌آمیز توأم گردد رنگ باخته صلابت خود را ازدست می‌دهد، خیالات بسیار بلند، بمالحظه همین مراتب، از سیر و جریان طبیعی خود بازمی‌مانند و بمحله عمل نمی‌رسند و از میان میرونند....».

هملت، ترجمه مسعود فرزاد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷، ص ۱۱۲ - ۱۱۰

است که اشعار قافیه‌دار را بیشتر در او اخراج‌منه‌ها و جایی که می‌خواسته تأثیر بیشتری بر تمثاشا گردد، بکار گرفته است. البته از اشعار قافیه‌دار در تک-گویی‌ها نیز استفاده کرده است. اما کاربرد اشعار قافیه‌دار در مقایسه با «اشعار آزاد»^{۱۷} بسیار ناچیز است. و به دلیل وجود همین اشعار آزاد است که سادگی وزن به شکسپیر آزادی عمل برای انتخاب کلمات بیشتری داده است، چنان‌که استعمال اشعار آزاد سبب شده تا کلام شکسپیر از یک نوختن و تکرار بدور مانده و جلوه‌ای رنگین به خود گیرد. گفته شده که شکسپیر بیش از بیست هزار لغت را در آثارش بکار گرفته است و استعمال اشعار آزادهای در آثار متاخر بیشتر از آثار متقدم است.

گذشته از مسائلی که ذکر شد، به‌طور کلی در آثار شکسپیر تفاوت میان کاربرد «نشر» و «شعر» کاملاً روشن و هویداست. دیالوگ‌هایی که به‌نثر نوشته شده‌اند، بیشتر در صحنه‌هایی بکار رفته که منظور شاعرنگه داشتن سطح آن در حدی معمولی و روزمره بوده است. در این صحنه‌ها، اشخاص به‌شیوه‌ای طبیعی با یکدیگر سخن می‌گویند. اشعار آزاد بیشتر برای عظمت دادن به فضای نمایش و بخشیدن نوعی وقار و هیجان به شخصیت‌ها می‌باشد. چنان‌که در نمایشنامه *اقollo*، قهرمان آن که سرداری جنگاور است بیشتر با استفاده از اشعار آزاد سخن می‌گوید تا وقار لازم از طریق زبان برای او فراهم آید. در حالی که در همین نمایشنامه «یاگو» در ارتباط با نوع شخصیتی که دارد بیشتر از نظر در سخنان خود استفاده می‌کند. اما همین یاگو در تک‌گویی‌ها به‌شعر سخن می‌گوید. شکسپیر از اشعار قافیه‌دار نیز معمولاً برای موقعیت‌های استثنایی سود جسته است.

البته کاربرد زبان در همه آثار شکسپیر بدیکسان نبوده و تطور زبان در آثار او از نمایشنامه *قلash بیهوده عشق*^{۱۸} آغاز شده و به نمایشنامه *طوفان*^{۱۹}

۱۷- در اشعار آزاد شکسپیر، هر بیت حدوداً شامل ده سیلاپ و تأکید هم بر سیلاپ‌های زوج است.

18- Love's Labour's Lost.

19- The Tempest.

خاتمه می‌یابد. چنان‌که به اعتقاد بسیاری از ناقدان آثار شکسپیر، او در طوفان به زبانی کامل دست‌پیدا کرده است. زبانی که چه از لحاظ بیان و تصویر مفاهیم و چه از لحاظ موسیقی به کمال رسیده است. در طوفان، شکسپیر اگرچه هنوز هم مفاهیم بسیاری را باز جملات می‌کند، اما دیگر ابهام در آن وجود ندارد. شعر اگرچه آزاد است، اما کاملاً تحت کنترل است. در زبان نمایشنامه طوفان، معانی روشن، فکر عمیق و موسیقی کلام دلنواز است. بنگرید که چگونه مبارزه «فردیناند» با امواج دریا از طریق زبان فرانسیسکو برای تماشاگر به نمایش گذاشته می‌شود:

فرانسیسکو: سرورم، باشد که زنده باشد.

من او را دیدم که امواج را به زیرخویش می‌کشید،
و برپشتستان سوار بود،

کینه‌آب را به سوی همی‌راند، و سینه می‌سود
برامواج سترگی که به سویش می‌شتابند
و آنها را به زیر پا می‌نهاد،

و در حالی که چهره دلیرش را بر فراز امواج ستیزه‌جو
نگه داشته بود، به یاری بازوan جوانش
که به نیرومندی در تو شوتاپ بودند
خویشتن را به سوی ساحل کشید

که بر فراز امواج سرپیش آورده بود و گفتی
خم شده است تا وی را نجات دهد. من شک ندارم
او زنده به خشکی آمد.^{۲۰}

Sir, he may live.

I saw him beat the surges under him
And ride upon their backs. He trod the water,
Whose enmity he flung aside, and breasted
The surge most swol'n that met him. His bold head
'Bove the contentious waves he kept, and oared
Himself with his good arms in lusty stroke
To the shore, that o'er his wave-worn basis bowed,
As stooping to relieve him. I not doubt
He came alive to land.

۶

همسر ایان و تحول آن در آثار کلاسیک

ریشه‌های هنر نمایش در یونان باستان را در مراسمی می‌دانند که در ستایش از «دیونووس»، خدای اساطیری برگزار می‌شده است.

درستایش از دیونووس، هرساله چهار جشنواره برگزار می‌شد که به ترتیب عبارت بودند از جشنواره روستایی^۱ که در فصل انگورچینی و به همین مناسبت برگزار می‌شد، جشنواره له فیا^۲ که به مناسبت شراب انداختن انگورها برپا می‌شد، جشنواره آنتستیریا^۳ که در آن شرابها را مزه می‌کردند و بالاخره چهارمین و مهمترین آنها که جشنواره سپاس^۴ بود که در ماههای مارس و آوریل [اسفند و فروردین] برگزار می‌شد و اعتقاد براین است که نمایش از درون همین جشنواره واژتتحول دسته آوازه خوانان دیونووسی آن پدیدار شده باشد. چنان که ارسسطو نیز در بوطیقا به همین امر اشاره دارد: «اولی [تراژدی] از اشعار سرایندگان دیتی رامب پدیدآمد.». مراسی که در جشنواره

-
- 1- Festival of Vintage.
 - 2- Festival of Winepress (Lenaea).
 - 3- Festival of Tasting (Anthesteria).
 - 4- Festival of Clebration.

دیونوسوس برگزار می‌شد، عمدتاً شامل خواندن آواز، نواختن موسیقی و به ویژه خواندن سرودهای جمعی بود که آنها را «دیتی رامب^۵» می‌خوانند. سرودهای دیتی رامبیک یا ساقینامه‌ها، بتدربیج تحول پیدا کرده و مقارن قرن ششم قبل از میلاد توسط گروههای حرفه‌ای و با همراهی موسیقی خوانده می‌شده است. این سرودها که در آغاز به صورت فی البداهه گفته می‌شد، بتدربیج شکلی قراردادی و تثبیت شده به خود می‌گیرند و گفته شده که در اواسط قرن ششم قبل از میلاد، رهبریکی از همین دسته‌های آوازه خوان دیتی رامبیک بنام «تسپیس^۶» خود را از گروه جدا کرده و به سرودها جنبه «مکالمه» و «سنوال و جواب» می‌دهد. پس، بدین ترتیب بود که نخستین مکالمات نمایشی توسط تسپیس ابداع می‌شود.

کمدمی هم از تحول مراسمی بنام «کوموس^۷» به وجود می‌آید که در جوار جشنواره‌های دیونوسوسی برگزار می‌شده است. طی مراسم کوموس، رقص و آوازهای جمعی توسط اجرا کنندگانی انجام می‌شده که لباسهای مضجعک بر تن کرده و ماسک بر چهره می‌زندند و با حرکات خود، خدایان باروری را می‌ستودند. سرودهایی هم که در این مراسم خوانده می‌شد، هجوآمیز و خنده آور بود و آنها را «فالیک^۸» می‌خوانند. ارسطوهم در بوطیقا در مورد ریشه و تحول کمدمی از ترانه‌های فالیک به همین امر اشاره دارد: «و دومی [کمدمی] مبده ظهورش ترانه‌های فالیک بود.»

بنابراین، تراژدی و کمدمی در اصل از گروه همسرايانی متحول شدند که اما بتدربیج از اهمیت آنها کاسته شده و بعدها وظایف کاملاً مشخص والبته محدودتری را در آن نمایشها بر عهده می‌گیرند.

اکنون به بررسی جزئیات تحول دسته همسرايان در نمایشها یونانی

5— Dithyramb.

۶— به بخش اول کتاب رجوع شود.

7— Komos.

8— Phallika.

می پردازیم. نخست نظر ارسسطو را دراین بازه نقل می کنیم: «اول بار، ایسخولوس دومین بازیگر را ابداع کرد [و] از اهمیت دسته همسرایان کاست و برای گفت و شنود [مکالمه]، نقش اول را قائل شد. سوفوکلス تعداد بازیگران را به سه تن افزایش داد.». البته اگرچه ارسسطو دراینجا ذکری از اوری-پیدس نکرده، اما نظر خود را درباره دسته همسرایان در آثار او به گونه‌ای دیگر و درجای دیگری از بوطیقا و به این شکل بیان کرده است: «دسته همسرایان هم بایستی به مانندیک بازیگر پنداشته شود. بهتر است به عنوان یک جزء لاینفل از کل [نمایش] بوده و در واقعه سهیم باشد، نه به شیوه اوری پیدس، بلکه به شیوه سوفوکلس.». از همین نظر می‌توان فهمید که ارسسطو شیوه مطلوب برخورد با دسته همسرایان را از آن سوفوکلس دانسته و از کاربرد آن در آثار اوری پیدس ناراضی بوده است.

همان طور که ارسسطو هم تذکر داده، دومین بازیگر را ایسخولوس به اولین بازیگر اضافه می‌کند و مکالمات را بیشترین این دو بازیگر [که هر یک چند نقش را در نمایش بازی می‌کردن] برقرار می‌سازد. پس روشن است که اندکی از اهمیت دسته همسرایان کاسته می‌شود، که البته این تطور در آثار ایسخولوس بتدریج صورت می‌گیرد. چنان که در نمایشنامه استغاثه گنندگان^۹، در واقع شخصیت اصلی داستان تعلق به دسته همسرایان دارد و فقط در یک صحنه از نمایش نیاز به بازیگر دوم می‌افتد، درحالی که در نمایشنامه هفت سرکرد در مقابل تب^{۱۰} که مشتمل بر سه تراژدی است، شخصیت اصلی، «اتنوکلس» است. اما در همین نمایشنامه، همسرایان سرودهای بلندی می‌خوانند و باز هم قسمت عمدات از نمایش را به خود اختصاص می‌دهند. این سیر در آثار ایسخولوس به همین شیوه ادامه پیدا می‌کند تا جایی که در نمایشنامه آگاممنون - که بهترین اثر ایسخولوس پنداشته می‌شود - نقش دسته همسرایان در مقایسه با آثار اولیه شاعر، فوق العاده ناچیز می‌شود.

9 – The Suplicants.

10 - The Seven against Thebes.

اما باز هم نسبت به آثار سوفوکلس و اوری پیدس، نقش دسته همسرایان در نمایشنامه آگاممنون زیاد است.

در آثار سوفوکلس، نقش دسته همسرایان حد اعتدالی پیدا کرده است و به نظر می‌رسد تنها در جایی که واقعاً بدان نیاز بوده، در واقعه نمایش دخالت می‌کند. در ضمن، سرودهای همسرایان از قدرت بسیار عالی تصویر پردازی نیز برخوردار می‌شود. چنان‌که در نمایشنامه ادیپوس شهریار و آنتیگون، گذشته از مضمون و ساختمان زیبا و محکم نمایشنامه، از سرودهای همسرایان باید یاد کرد که برخی از آنها جاودانه شده‌اند. برای مثال توجه بد سرودی که همسرایان در نمایشنامه آنتیگون درباره چرخش روزگار، هستی، طبیعت و انسان سی‌می‌دهند، عمق اندیشه‌های بشری را درباره این مقولات به زیباترین بیان تصویری ارائه می‌دهد:

طبیعت سرشار از عجایب است
اما انسان شاهکار این طبیعت است.

آن سوتراز سپیدی دریاها
بادبان به توفانهای تیزرو می‌سپارد
خویشتن را به جنبش پر جوش امواج خروشان می‌زند
و از گردابها درمی‌گذرد.

بزرگترین الهه جهان،
زمین جاویدان، پایان ناپذیر و خستگی ناپذیر را
مال بسال، بارفت و آمد گاوها و گاوآهنها
می‌فرساید و بارور می‌کند.

انبوه پرنده‌گان سبکبال را
به دام می‌افکند و اسیر می‌کند.
انسان بسیار هوشیار
درندگان وحشی بیشه‌زارها

و زندگی پر تپش قلب دریاها را
در تار و پود تورها به بند می‌کشد.

او بر حیوانات آزاد کوهستانها غلبه می‌کند
و آنان را به خدمت خود درمی‌آورد.

یک روز بوغ خود را
بر یال مواج اسبها،
و بر گرده خستگی ناپذیر ورز اوها نهاد.
تندر از باد می‌اندیشد.

سخن و نظام شهرها اثر اوست.

در برابر باران و یخ‌بندان به زیر بامها پناه می‌برد.
در آینده‌ای که به سوی آن می‌شتابد
خطر را پیش بینی می‌کند.

انسان سرچشمہ هستی و نیستی است.

تنها در برابر مرگ زیون است،
و از آن گریزی ندارد، با این همه

شفای بسی از دردهای بظاهر بی‌درمان را
یافته است.

صنعت دستها،
و گنجینه بی‌پایان موهبت‌هایش را
گاه نثار خوبی می‌کند،
و گاه نثار بدی. آنگاه که بر قله قدرت،
دستخوش جنون عظمت خویش،
قوانین زمین خاکی را،
چون حقوق مقدس خدا ایان بینگارد.
باشد که مترود مردمان گردد،
آن گستاخی که بر عدالت ایزدان دست یازد

مباد که همسفره من گردد
و در قلب من بر او بسته باد.^{۱۱}

رسیدن به حد اعتدالی در کاربرد دسته همسرايان در آثار سوفوکلس، در حالی است که اوري پیدس اساساً دسته همسرايان رامانع و مزاحم کار خود می‌دانست. اما از آنجاکه مجبور بود که قواعد نمایش را رعایت کند، ناچار به استفاده آن در آثار خود بود. اما به هر صورت، از اهمیت دسته همسرايان در آثار خود کاست و در مقابل نقش بیشتری برای تک‌گویی بازيگران قائل شد. البته نقش دسته همسرايان در آثار اوري پیدس متفاوت است. چنان‌که در نمایشنامه زنان ترودا، آواز دسته زنان اسیر تروايی در بیان اسارت و رنج و سیدروزی ایام پیری، بسیار گیرا و نافذ است و در واقع احساسات شخصی اوري پیدس را در این مورد بیان می‌کند. اما در نمایشنامه زنان (فینقی)^{۱۲}، اگرچه نام نمایشنامه از دسته همسرايان آن گرفته شده، اما نقش همسرايان در آن ناچیز است.

عده همسرايان در تراژديها، معمولاً^{۱۳} بین دوازده تا پانزده نفر می‌بود که البته گفته شده که سوفوکلس تعداد آنها را به پانزده نفر رسانیده است. این عده به خلاف دسته همسرايان ساقینامه‌ها [دسته‌های آوازه خوان دیتی رامبیک]^{۱۴} که در دایره‌ای قرار می‌گرفتند، نه در یک دایره بلکه در صفوی پشت سرهم قرار گرفته، به طوری که به آنها «دسته پرباعی» گفته می‌شد. همان طور که ارسسطو در بوطیقا راجع به کمی چیز زیادی نگفته، طبعاً راجع به نقش همسرايان در کمی نیز چیزی نمی‌توان یافت. اما به مدد بررسیهای نقادان و نیز آثار اریستوفانس، می‌توان مسایلی را مطرح

۱۱ - سوفوکلس: افسانه‌های بیای، ترجمه شاهرخ مسکوب، خوارزمی، ۱۳۵۲ - ۲۵۷ - ۲۵۵.

12 - The Women of Troy.

13 - Phoenissae.

14 - Square Chorus.

ساخته.

دسته همسرايان در آثار اريستوفانس که امروز ما آنها را با عنوان کمدی قدیم می‌شناسیم، اهمیت بسیاری داشته است. دسته همسرايان در واقعه نمایش شرکت داشته وبسیاری از موقعیت‌های کمیک را آنها خلق می‌کنند. چنان‌که حتی نام بسیاری از آثار او از کاراکتر دسته همسرايان گرفته شده است، نمایشنامه‌هایی از قبیل پوندگان^{۱۵}، غوکان^{۱۶} و ابرها^{۱۷} و غیره که در واقع جزو مشهورترین آثار نویسنده نیز هستند. اما اهمیت دسته همسرايان نیز در آثار اريستوفانس بتدریج رو به کاهش می‌گزارد. چنان‌که در آثاری که این نویسنده بعداز سالهای ۳۸۹ قبل از میلاد به بعد نوشته و بعضی از نقادان آنها را جزء گروه کمدی میانه قلمداد کرده‌اند، از از اهمیت دسته همسرايان در آنها کاسته شده است. این سیر، همچنان، ادامه پیدا می‌کند تا جایی که در آثار «مناندر»^{۱۸} و کمدی نویسانی که به گروه کمدی جدید تعلق دارند، نقش دسته همسرايان بسیار اندک و تنها شامل رقصیدن و خواندن در فواصل اپیزودها می‌شود. راجع به تعداد اعضای دسته همسرايان آثار کمدی هم گفته شده که تعدادشان بیست و چهار نفر بوده که اما اريستوفانس در نمایشنامه پوندگان از عدد بیست و هشت هم یاد کرده است. اما معمولاً همان عدد بیست و چهار رایج‌تر بوده است.

اکنون ببینیم که ارسسطو راجع به نقش و اهمیت دسته همسرايان در بوطیقا چه نظراتی را مطرح کرده است.

همان طور که در قبل هم اشاره داشتیم، در بیان اهمیت دسته همسرايان

15 - The Birds.

16 - The Frogs.

17 - The Clouds.

۱۸ - مناندر Menander (۲۹۲ - ۳۴۳ ق.م.)، چهره متشخص کمدی نوکه کمدی نویسان رومی - ترنس و پلوتوس - به تقلید از او آثار خود را نوشتند. باره‌ای از آثارش در سال ۱۹۰۵ در مصر کشف شد که در میان آنها از Samiu و Hero می‌توان نام برد.

و عملکرد آن به مانند یک بازیگر می‌گوید: «دسته همسرايان هم بایستی به مانند یک بازیگر پنداشته شود. بهتر است به عنوان یک جزء لاینفک از کل [نمایش] بوده و در واقعه سهیم باشد.». ارسطو، سپس، در جایی دیگر که ساختمان تراژدی را توضیح می‌دهد، جزء پنجم از تراژدی را دسته همسرايان دانسته و آوازی که ایشان سر می‌دهند را بردو بخش تتسیم کرده که در این مورد در بخش مربوط به ساختمان تراژدی (بخش بعدی)، توضیحات لازم داده خواهد شد.

به طور کلی، در آثار یونانی، دسته همسرايان با قهرمان نمایش همبستگی عاطفی داشته و ضمن طرح مسائل اخلاقی، پیام و تحلیل نویسنده را نیز به تماشاگر منتقل می‌کنند. دسته همسرايان خود یک تماشاگر ایده‌آل محسوب شده، زیرا در مقابل حوادث از خود واکنش‌های مناسبی نشان می‌دهند که بدین ترتیب در به وجود آوردن هیجانات صحنه‌ای نیز نقش عمدی‌ای را ایفا می‌کنند. وبالاخره این که با آوازی که در لابلای صحنه‌ها سر می‌دهند، ضمن آنکه تماشاگر را آماده دیدن صحنه بعد می‌کنند، بسیاری از توضیحات و تصویرهایی که امروزه به وسیله عوامل بصری چون دکور، سور، گریم و غیره ایجاد می‌شود، توسط آواز دسته همسرايان برای تماشاگران مجسم می‌شود. در واقع، می‌توان نظر داد که دسته همسرايان یک عامل تصویری مهم در نمایش‌های یونانی به شمار می‌رفته است.

از آنجاکه کمدی نویسان رومی به تقلید از کمدی‌های جدید یونانی آثارشان را به وجود آورده‌اند، لذا همچنان که در آثار کمدی نو یونانی از اهمیت نقش همسرايان به شدت کاسته شده و محدود به رقصیدن و آواز خواندن و فلوت زدن می‌گردد، لذا همین نقش را ما در کمدی‌های رومی و آثار پلوتوس و ترنس برای دسته همسرايان می‌بینیم. چنان که در نمایشنامه کوزه طلا^{۱۹} نوشته پلوتوس ماقایایی دسته همسرايان نمایشنامه‌های یونانی را تنها در شکل و شعایل دختران فلوت زنی می‌بینیم که در واقع جزء

سیاهی لشگر نمایشنامه محسوب می‌شوند و وظیفه ارتباط با تماشاگر و دادن اطلاعات لازم به آنها را خود اشخاص نمایش از طریق تک‌گویی‌ها و مورد خطاب قراردادن تماشاگران به طور مستقیم بر عهده دارند. در تراژدیهای سنه کا نیز نقش دسته همسرایان محدود شده و آنها تنها در فوائل بین اپیزودها، قطعاتی را اجرا می‌کنند که اتفاقاً چندان ارتباط محکم وحیاتی هم با واقعه نمایش ندارند. چنان‌که مثلاً در نمایشنامه ادیپوس، همسرایان به استثنای مکالمات کوتاهی که با اشخاص نمایش برقرار می‌کنند، تنها چهاربار در انتهای اپیزودها ظاهر شده و سرودهای بلندی را می‌خوانند که در واقعه نمایش آن طوری که در نمایشهای یونانی دیده‌ایم، دخالت واثری ندارند. اما گذشته از کاسته شدن نقش دسته همسرایان در تراژدیها و کمدیهای رومی، ببینیم که هوراس، نقاد رومی در این باره چه نظری داشته است.

هوراس به تبعیت از ارسسطو، برخلاف آنچه که به وسیله نویسنده‌گان رومی رعایت می‌شد، همچنان بر اهمیت دسته همسرایان تأکید ورزیده است. چنان‌که در رساله هنر شاعری^{۲۰} نوشته است: «دسته همسرایان بایستی نقش و وظیفه یک بازیگر قدر تمند را ایفا کرده... از طرف خوب پشتیبانی کرده و پندهای حکیمانه دهد. بایستی احساسات تند را کنترل و آنها را که از انجام امور زیانبار هراس دارند، گرامی دارد...».

می‌دانیم که نمایش در قرون وسطی در واقع دو باره از تحول دسته‌های آوازه خوان مراسم عشاء ربانی و از درون کلیساها شکل می‌گیرد. اما از آنجاکه بعثت نمایشهای مذهبی قرون وسطی در حوزه بررسی مان نیست، لذا به همین اشاره اکتفا کرده و از آن در می‌گذریم.

اما در دوران رنسانس، و با توجه به این‌که نمایشنامه نویسان دوران رنسانس، نمایشهای رومی را الگوی خود قرار می‌دهند، نقش دسته همسرایان به یک شخصیت تقلیل می‌یابد. زیرا که اکثر نقادان دوره رنسانس اساساً با همسرایی به عنوان عاملی که به «واقعیت نمایی» کلاسیکی لطمه وارد

می آورد، مخالف بودند. امادر هر صورت، وظایف دسته همسرایان به گونه ای دیگر در اکثر آثار این دوره رعایت می شود. چه به صورت تک گویی و چه به صورت آوردن شخصی یا گروهی که در ظاهر مورد اعتماد قهرمان یا شخصی نمایش بوده و می توانستند که حرفها و افکار شخصی خود را با آنها در میان نهند. چنان که در قبل هم اشاره کردیم، شکسپیر از تک گویی های قهرمانان خود، حداکثر استفاده را به جای دسته همسرایان یونانی می کند. یا در آثار کرنی و راسین که متعلق به دوره نئو کلاسیک هستند، از طریق آوردن شخصی یا خدمتکاری به صحنه، قهرمانان افکار باطنی خود را با آنها در میان می نهند.



اکنون برای جمع بندی این مبحث به سراغ مقاله ای از فردیس شیلر می رویم که ضمن آن دیدگاه های خود را از نقش و اهمیت و تحول دسته همسرایان در نمایش کلاسیک ارائه داده است.

شیلر در مقاله در باب کاربرد دسته همسرایان در تراژدی،^{۲۱} در زمینه شکل گرفتن تراژدی یونانی از دسته همسرایان می گوید که کاملاً شناخته شده است که تراژدی یونانی ریشه در دسته همسرایان داشته و در طول زمان و بتدریج تحول یافته و به شکل مستقل تراژدی، استقلال یافته است. به طوری که می توان گفت که ظاهراً و باطنآ دسته همسرایان منشاء و مایه موجودیت تراژدی بوده است. سپس، در مورد تفاوت دسته همسرایان در تراژدیهای «قدیم» با «نو» هم این گونه نظر می دهد که تراژدی قدیم که در آغاز فقط در ارتباط با خدایان، سلحشوران و پادشاهان بود، دسته همسرایان را به عنوان یک جزء ضروری ارائه می داد و شاعران آن را در طبیعت می یافتند و به همین دلیل آن را به شکل مؤثری در اثر خود بکار می گرفتند. دسته همسرایان در تراژدی قدیم، از میمای شاعرانه زندگانی واقعی شکل

همسرایان و تحول آن در آثار کلاسیک / ۸۹

گرفت. امادر تراژدی نو، دسته همسرایان تنها به صورت عامل هنری می‌شود که در ساختن شعر والا به شاعر کمک می‌کند. شاعر تراژدی نو، دیگر دسته همسرایان را در طبیعت نمی‌یافتد. او می‌باشد آن را خود خلق می‌کرد و بعدی خیالی و شاعرانه از آن را ارائه می‌داد. در مورد عملکرد دسته همسرایان در آثار باستانی هم می‌گوید که دسته همسرایان، جهان معمولی و واقعی را به جهانی باستانی و شاعرانه تبدیل می‌کند که نویسنده را قادر می‌سازد تا از آن چه که مغایر باشعر است رها باشد و او را به ساده‌ترین، اصولی‌ترین و واقعی‌ترین انگیزه‌های عمل برگرداند. و بالاخره در مورد حذف و کاهش نقش دسته همسرایان در آثار کلاسیک هم عقیده دارد آنچه که به عنوان دسته همسرایان به فرانسویها [نشوکلاسیکها] رسید چیزی بود که به صفر تنزل نموده شده بود و به همین دلیل موجب حذف آن گردید.

۷

ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک

ارسطو در باب دوازدهم از رساله بوطیقا، ساختمان تراژدی را از این قرار توصیف کرده است: «پرولوگ^۱، اپیزود^۲، اکسدوس^۳ و آواز همسرایان^۴ که این آخری خود به دو بخش پارادوس^۵ و استاسیمون^۶» منقسم می‌شود. حال راجع به هریک از این قسمت‌ها توضیحات لازم را می‌دهیم.

پرولوگ، آغاز نمایش است که قبل از ورود دسته همسرایان را در بر می‌گیرد و ضمن آن بازیگران به معرفی خود پرداخته و اشخاص اصلی نمایش شناخته شده و تماشاگر در جریان واقعه قرارداده می‌شود.

پارادوس، اولین آواز دسته همسرایان است که با اولین ورود خود به صحنه آن را می‌خوانند.

اپیزود، قسمتی از بازی بازیگران است که بلافاصله بعد از پارادوس

1— Prologue.

2— Episode.

3— Exodus.

4— Choric Song.

5— Parodos.

6— Stasimon.

شروع شده و به دنبال آن یک استاسیمون می‌آید که قسمت دوم آواز دسته همسرایان است. به عبارت روشن‌تر، بعد از پرولوگ، یک پارادوس وجود دارد و بعد از پارادوس یک اپیزود و بعد از هر اپیزودی یک استاسیمون می‌آید. هر نمایش معمولاً دارای چند اپیزود و استاسیمون است. وبالاخره اکسدوس که آخرین قسمت تراژدی است و دنبال آن دیگر آواز دسته همسرایان نمی‌آید.

برای آنکه ساختمان تراژدی کاملاً روشن شود، نمایشنامه آنتیگون نوشته سوفوکلس را انتخاب کرده و آن را با توجه به آنچه که ارسطودرباب ساختمان تراژدی توضیح داده، مقایسه و بررسی می‌کنیم.

پرولوگ نمایش، شامل گفتگوی آنتیگون با خواهرش ایسمن است که ضمن آن آنتیگون جریان نبرد دو برادرش را بازگفته و می‌گوید که علیرغم میل و اراده کرئون قصد دارد تا جسد برادرش پولی‌نیکوس را به خاک‌سپاردن. در ضمن این پرولوگ، تماشاگر در جریان واقعه اصلی که رویارویی آنتیگون با کرئون باشد، قرار می‌گیرد.

بعد از خارج شدن آنتیگون و به دنبال او ایسمن از صحنه، دسته همسرایان وارد شده و نخستین آواز خود، پارادوس، را می‌خوانند و ضمن نوید صلح پس از جنگ دو برادر، برای سپاس از باکوس [که همان دیونوسوس باشد]، قصد می‌کنند تا به معبد خدایان روند، بعد از این پارادوس، نخستین اپیزود نمایش با ورود کرئون و سپس پیکی که خبردفن جسد پولی‌نیکوس را می‌آورد، شروع می‌شود. بعد از این اپیزود، دسته همسرایان دومین سرود خود یا اولین استاسیمون را سرمی‌دهند که سرود «جهان سرشار از عجایب است»، باشد. بعد از اولین استاسیمون، نگهبان که آنتیگون را بربالای گور پولی‌نیکوس دستگیر کرده است را به صحنه می‌آورد. این اپیزود دوم است که ضمن آن آنتیگون و کرئون هریک از کردار خود دفاع می‌کنند. ایسمن نیز به خواهرش آنتیگون می‌پیوندد و موجبات خشم بیشتر کرئون فراهم می‌آید. بعد از خروج آنتیگون و ایسمن، دسته همسرایان دومین استاسیمون را می‌خوانند که «خوش آن که جان شیرین را... تلغ نگرداند»، باشد. پس از

آن اپیزود سوم می‌آید که برخورد کرئون با فرزندش هایمون است که ضمیر آن کرئون فرزند را به خاطر جانبداری از نامزد خویش [آنتیگون]، از خود راند. در این اپیزود است که کرئون حکم به حبس آنتیگون در غاری را می‌دهد. پس از این اپیزود، سومین استاسیمون می‌آید که سرود «عشق، ای عشق توana» است. اپیزود چهارم، صحنه دستگیری آنتیگون و روشه شدنش به سوی غار است. استاسیمون چهارم با آواز «دانائیه نیز به همین رنج گران گرفتار آمد»، به دنبال اپیزود چهارم می‌آید. پس از آن تیرزیاس، پیشگوی نایین او اردشده و اپیزود پنجم آغاز می‌شود. تیرزیاس در این قسمت از کرئون می‌خواهد تا از تصمیم خود منصرف شود، اما کرئون بر اجرای قوانین همچنان پاسفشاری می‌کند. اما بالاخره در اثر موعظه‌های همسر ایان، تصمیم به آزادی آنتیگون می‌گیرد و از صحنه خارج می‌شود. در همین لحظه است که دسته همسر ایان استاسیمون پنجم، «با کوس، ای خداوند هزار نام» را سرمی‌دهند. اپیزود ششم، ورود پیک و آوردن خبر خودکشی آنتیگون و هایمون است، که ملکه ایسرو دیکه، همسر کرئون، با شنیدن خبر مرگ فرزند به درون کاخ رفته و کرئون نیز نعش فرزند بردست و مویه کنان وارد می‌شود. پیکی از درون کاخ بیرون آمده و خبر خودکشی ملکه را می‌دهد. بدین ترتیب، بدین‌ختی کرئون کامل شده و اسباب رانده شدنش به طرف جنون فراهم می‌آید، و این اکسدوس، یعنی صحنه آخر نمایش است که بازیگران و همسر ایان از صحنه خارج می‌شوند، ضمن آنکه همسر ایان فرجام نمایش را تفسیر کرده و برخدمتند بودن آدمیان تأکید می‌کنند.

بنابراین، در اینجا می‌بینیم که نمایشنامه آنتیگون یک پرولوگ، یک پارادوس، شش اپیزود، پنج استاسیمون و یک اکسدوس دارد. البته لازم به تذکر است که تعداد اپیزودها در نمایشی‌ای یونانی متغیر و معمولاً بین سه تا شش اپیزود است. همین طور بعضی از نمایشها پرولوگ نداشته و نمایش مستقیماً از یک پارادوس که نخستین آواز دسته همسر ایان باشد، شروع می‌شود. به طور کلی آنچه که در اینجا برای ما از لحاظ تطور ساختمان تراژدی حائز اهمیت است، پنج قسمتی بودن ساختمان تراژدی است آن‌طوری که

ارسطو هم شرح داده، که در واقع نمایشها به پنج قسمت تقسیم می‌شدند که در فواصل قسمت‌ها، همسرایان آوازهای خود را سرمی‌دادند. اهمیت این موضوع نیز از آن جاست که همین استنباط سبب شد تا ابتدا رومیان و سپس نقادان دوره رنسانس این حکم را بدنهند که نمایشها یونانی شامل پنج بردۀ بوده است و بدین ترتیب، تقسیم‌بندی کلاسیک پنج بردۀ‌ای را باب‌کنند که این کار با حذف دسته همسرایان و استفاده از نقاط تعلیق آن برای فواصل بین بردۀ‌ها صورت تحقق به‌خود می‌گیرد.

اما گذشته از تقسیم‌بندی پنج قسمتی، مهمترین مبحث در ساختمان تراژدی، موضوع آغاز^۷، میانه^۸ و پایان^۹ است که ارسطو در باب هفتم از رساله بوطیقا اشاره‌ای راجع به آن کرده است. ارسطو در اشاره خود در این زمینه می‌گوید که تراژدی باید تقلید کرداری کامل باشد، و سپس، توضیح می‌دهد که کرداری کامل، کرداری است که آغاز، میانه و پایان داشته باشد. آغاز، اطلاعات کلی راجع به اشخاص، موقعیت و محل و زمینه‌های کشمکش را شامل می‌شود. اما در ضمن دادن این اطلاعات اساسی، انتظاراتی هم در تماشاگر برای ادامه تماشا به وجود می‌آورد. در بعضی از نمایشها ممکن است آغاز با توضیح حوادث قبلی همراه باشد، یا اینکه مستقیماً از حوادث در شرف و قوع آغاز کند. البته در بعضی از نمایشها، این مقدار توضیح بتدریج و در طول نمایش هم داده می‌شود. در هر حال مقدار توضیح لازم به وسیله «نقطه شروع دامستان»^{۱۰} معین می‌شود.

میانه، شامل یک سلسله از پیچیدگی‌های است. این «پیچیدگی»^{۱۱} هاممکن است از کشف اطلاعاتی تازه، رویارویی ناگهانی بعضی اشخاص، قرار گرفتن

7— A beginning.

8— A middle.

9— An End.

10— Point of Attack.

11— Complication.

ناگهانی در موقعیتی جدید و یا از عوامل دیگر سرچشمه گیرد. در هم پیچیده شدن وقایع و اشخاص، حالت تعلیق و انتظار در تماشاگر به وجود می‌آورد. این پیچیدگی‌ها که در نتیجه تقابل‌ها به وجود می‌آید، واقعه را وارد به «بحران^{۱۲}» کرده و نمایش اصطلاحاً به «اوج^{۱۳}» می‌رسد.

پس از آنکه نمایش به اوج خود می‌رسد، بالاخره «گره^{۱۴}» نمایش گشوده شده و نمایش به انجام خود می‌رسد. به عبارت دیگر، وقتی که نمایش به اوج می‌رسد، برای شناخت فرجام کارا شخص احتیاج به «گره گشایی^{۱۴}» است که ارسطور آن را در باب هیجدهم از رساله بوطیفنا توضیح داده است: «هر تراژدی به دو بخش منتهی می‌شود، «پیچیدگی» و «گره گشایی» یا «عقده گشایی^{۱۵}». سپس، توضیح می‌دهد که «گره» یا «عقده» چیزی است که ازاول تراژدی آغاز شده و دگرگونی [واقعه یا اشخاص] را شامل شده و سرانجام به فرجام خوب یا بد نمایش منتهی می‌شود.

برای شناخت ساختمان تراژدی و اجزای سه‌گانه آن، نمایشنامه ادیپوس شهریار اثر سوفوکلس را مورد مطالعه قرار می‌دهیم. آغاز نمایش با ورود کاهن و توضیح حوادثی است که در قبل اتفاق افتاده است. کاهن خبر فرورفتن شهر در گرداب خضرناک طاعون را به ادیپوس می‌دهد واز او یاری می‌طلبد. کرئون نخستین عامل کشمکش و سپس بحران را وارد نمایش می‌کند. او از قول کاهنان معبد آپولون می‌گوید که باید تصاص خون پادشاه قبلی، لائیوس، که در واقع پدر ادیپوس است، گرفته شود. از اینجا جستجو برای یافتن قاتل آغاز می‌شود و از آنجاکه تماشاگر می‌داند که قاتل خود ادیپوس است، پس حالت انتظار و تعلیق در او و بوجود آمده و اضطراب برفضای نمایش سایه می‌افکند. زمانی این تعلیق و اضطراب به اوج می‌رسد که چوپانی وارد صحنه شده و اطلاعاتی را می‌دهد که ادیپوس در می‌یابد خود او بوده که

12— Crisis.

13— Climax.

14— Dénouement.

15— Vnraveling.

دست به خون پدر آغشته و با مادر همخوا به شده است. حال گرهای که ایجاد شده باید بازشود که همان «عقده گشایی» ارسطویی باشد. پس مادر خود را به دار می آویزد و ادیپوس نیز چشمها را کور می کند و نمایش به فرجم تراژیک خود منتهی می شود.

گذشته از توپیع ساختمان فنی تراژدی، ارسطو از لحاظ موضوعی نیز ساختمان تراژدیها را دسته بندی کرده و در تألیف تراژدی چهار روش را بر می شمارد. به عبارت دیگر، برحسب یکی از این چهار روش، تراژدی ویژگی خاصی را می یابد. این چهار روش از دیدگاه ارسطو عبارت هستند از تراژدی توکیبی^{۱۶} که کاملاً در ارتباط با امور «ناگهانی و خلاف انتظار»^{۱۷} و «شناسایی»^{۱۸} است. مثل نمایشنامه ادیپوس شهریار که در آن وقتی چوپان وارد می شود، انتظار می رود که سبب خشنودی ادیپوس را از بابت مادر و قتل پدر فراهم مازد، اما وقتی اطلاعات چوپان سبب می شود تا ادیپوس دریابد که کیست، اوضاع دگرگون می شود، اما علیرغم این دگرگونی اسباب شناسایی واقعه و سرانجام آن فراهم می آید. نوع دوم حزن آور^{۱۹} است که در آن انگیزه ها و احساسات تند و شدید است و ارسطو نمونه چنین تراژدی را هم آڑاکس^{۲۰} ذکرمی کند. نوع سوم اخلاقی^{۲۱} است که در این نوع از تراژدی انگیزه ها اخلاقی هستند و نمونه آن را هم زنان فتی^{۲۲} ذکرمی کند. و بالاخره نوع چهارم تراژدی ساده^{۲۳} است که نمونه آن را پرومته در بند مثال آورده و می گوید نوعی است که صحنه های آن در جهان دیگر [عالیم اسفل] می گذرد. گذشته از این چهار نوع، تفاوت دیگر مابین تراژدیها را در

16 - The Complex.

تحول یا دگرگونی. Peripeteia – ۱۷
شناخت یا شناسایی. Recognition – ۱۸

19 - The Pathetic.

20. Ajax.

21- The Ethical.

22-The Phthiotides.

نحوه عقده گشایی آنها می‌داند.



واما درباره ساختمان کمدی. در این مورد ارسقو توپیجی در رسالت بوطیقا نداده است. اما با توجه به آثار باقیمانده از کمدی نویسان یونانی می‌توان مباحثتی را در این مورد عنوان کرد.

در آثار اریستوفانس که جزو کمدی قدیم دسته‌بندی شده و در واقع می‌توان ساختمان آنها را به عنوان الگوی این دسته از کمدیها به شمار آورد، نمایش معمولاً با صحنه‌ای توصیفی - درست به مانند تراژدیها - بنام «پرولوگ» آغاز می‌شود. در این پیش صحنه، اطلاعات لازم در باب اشخاص، واقعه و محل نمایش به تماشاگران داده می‌شود. بعد از این پیش صحنه، صحنه ورود دسته همسرايان است که همان پارادوس باشد. بعد از آن هم چند اپیزود واستاسیمون داریم. اوچ برخورددر کمدیهای اریستوفانس را آگون^{۲۴} می‌گویند که بعد از آن، سخترانی دسته همسرايان آغاز می‌شود که به پارابیس^{۲۵} شهرت یافته است که در آن تحلیل‌ها و نقطه‌نظرهای نمایشنامه نویس گنجانده شده و بیشتر از سایر قسمت‌ها جنبه انتقادی دارد. و بالاخره پس از چند صحنه کوتاه، نمایش به پایان می‌رسد. البته ساختمان کمدیهای اریستوفانس را به گونه‌ای دیگر هم توضیح داده‌اند. چنان‌که برخی از نقادان، ساختمان آثار اریستوفانس را به سه قسمت «پارادوس»، «آگون» و «پارابیس» تقسیم کرده‌اند. پارادوس را ورود دسته همسرايان به صحنه، آگون را کشمکش، و پارابیس را مورد خطاب قرار گرفتن تماشاگر توسط دسته همسرايان می‌دانند. در پارادوس دسته همسرايان خود را در شکل و شمایلی که نویسنده برای آنها انتخاب می‌کند، چون ابرها، غوکان و غیره ظاهر می‌شوند که چند آواز خوانده و می‌رقصند. آگون صحنه در گیری و کشمکش و تناقض اشخاص و

23- The Simple.

24- Agon.

25 - Parabasis.

واقعه نمایش به شمارمی رود. در پارایس دسته همسرايان معمولاً شکل و شعایل خود را به کنار نهاده و مستقیماً با تماشاگر به صحبت می ایستند و آن را نیز به هفت بخش تقسیم کرده‌اند.

در روم باستان، ساختمان تراژدی و کمدی عیناً از نمایشهای یونانی به تقلید گرفته می‌شود، البته، با تغییراتی که بیشتر از لحاظ موضوع و محتوا وجهان‌ینی آنها را ازانواع یونانی متمایزمی‌سازد.

تراژدیهای سنه کا نه در مقایسه با تراژدیهای یونانی، بلکه از لحاظ بررسی نمایش در دوره رنسانس اهمیت بسیاری دارند. زیرا آثار او بود که به عنوان الگوی نمایشهای باستانی از طرف اهل نقد و نمایش انتخاب می‌شود. در تراژدیهای سنه کا ما همان ساختمان کلاسیک یونانی را می‌بینیم، با این تفاوت که اهمیت دسته همسرايان در واقعه نمایش کاسته شده و از آوازهای آنان بیشتر در فواصل پنج ابیزود استفاده شده است. تقسیم‌بندی پنج پرده‌ای کلاسیک نیز از همین جا مورد استنباط نقادان دوره رنسانس قرار گرفته است. البته نظرات هوراس، نقاد رومی را در این مورد نباید نادیده گرفت. او در رساله هنر شاعری در این مورد حکم صریحی صادر کرده که بدون شک در راهبری نقادان رنسانس به‌سوی این نتیجه می‌تأثیر بوده‌است: «یک نمایش... باید شامل پنج پرده باشد - نه بیشتر و نه کمتر». از لحاظ موضوعی نیز تراژدیهای رومی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند. آنها بی که صاحب محتوایی کامل‌آیونانی هستند که فابیولا کرپیدا^{۲۶} خوانده می‌شوند، و آنها بی هم که صاحب محتوایی رومی هستند به فابیولا پرا تکستا^{۲۷} شهرت یافته‌اند.

کمدیهای رومی هم عیناً به تقلید از کمدیهای یونانی نوشته شده‌اند، با این تفاوت که الگو برای نویسنده‌گان رومی نه آثار اریستوفانس بلکه آثار کمدی نویسان جدید یونانی بود که در آنها ساختمان کلاسیک اریستوفانسی

26 - The Art of poetry.

27 - Fabula Crepidata.

28 - Fabula Practexta.

ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک / ۹۹

و خصوصاً نقش دسته همسرایان اهمیت خود را از دست می‌دهد. این آثار، از قبیل نمایشنامه‌های پلاتوس، همگی صاحب این گونه از ساختمان هستند: مقدمه (پرولوگ)، که معمولاً تماشاگر از طریق گوینده‌ای در جریان واقعه نمایش قرار می‌گیرد، سپس چند اپیزود که در آثار مختلف تعداد آن فرق می‌کند. مثلاً در کمدی کوزه طلا، اپیزود شامل چهار قسم است، درحالی که در کمدی برادران مناخموس^{۲۹}، اپیزودها پنج تا می‌باشد. و بالاخره یک اپی لوگ^{۳۰} (پس درآمد)، که معمولاً شعر یاسخن کوتاهی است که به عنوان حسن ختام نمایش خوانده می‌شود. البته این پس درآمد در بعضی از کمدیها وجود ندارد.

کمدیهای رومی رانیزیه مانند تراژدیهای رومی از لحاظ موضوعی به چند دسته تقسیم کرده‌اند. فایبولا پالیاتا^{۳۱} با موضوعاتی یونانی، فایبولا کاتا^{۳۲} با موضوعاتی رومی. که از فایبولا توکاتاها تقریباً اثربر جای نمانده است تا بر اساس آنها بتوان طرحی از این نوع کمدی را ترسیم کرد. اما از نویسندهای کان مهم فایبولا پالیاتا، ترنس و پلوتوس هستند که ترنس بیشتر از پلوتوس داستانهای یونانی را موضوع آثارش قرارداده است. زیرا در کمدیهای پلوتوس عناصر رومی بیشتری را می‌توان یافت. اما جدا از این دونوع کمدی، نوع سومی هم وجود داشت که به فایبولا آتلافیا^{۳۳} شهرت یافته‌اند و کمدیهایی بودند بر اساس بدیهه سازی. در فایبولا آتلانیا، چهار تیپ ثابت «ماکوس»^{۳۴} احتمل پرخور، «بوکو»^{۴۵}، ابله، «پاپوس»^{۳۶} پیر مرد ساده لوح و «دوستوس»^{۳۷} که

29— The Brothers Menaechmus.

30— Epilogue.

31— Fabula Palliata.

32— Fabula Togata.

33— Fabula Atellana.

34— Maccus.

35— Bucco.

36— Pappus.

37— Dessenus.

عالیم یانیلوسوفی مضحك بود، وجود داشت. ریشه‌های کمدی‌adel آرتی^{۳۸} را در همین فاییولا آتلانیا می‌دانند که بعلاوه‌ها توسط کسانی چون «پومپوس»^{۳۹} و «ناویوس»^{۴۰} به صورت مکتوب هم در می‌آید.



شاره‌داشتم که نقادان و نویستگان دورهٔ رنسانس و نویسندگان کلاسیک بیشتر بر پایهٔ آثار رومی از قبیل تراژدیهای سنه‌کا، و کمدیهای ترنس و پلوتوس و رسالهٔ هنر شاعری اثر گوراس برداشت‌های خود را از نمایش کلاسیک [یونان باستان] شکل می‌دهند. چنان‌که ساختمان پنج پرده‌ای، همان‌طور که در قبل هم توضیح دادیم، یکی از موضوعهای مورد استنباط این نویسندگان از ساختمان نمایش‌های یونان می‌گردد. چنان‌که تقسیم بندی پنج پرده‌ای به عنوان یکی از قوانین خدش ناپذیر نمایش کلاسیک از دورهٔ رنسانس تا آغاز نیمه‌قرن بیستم در می‌آید. آثار نویسندگانی چون شکسپیر، مارلو، جانسون، کید، راسین، کرنی، مولیر وغیره همه به شیوه‌ای پنج پرده‌ای نوشته شده‌اند. امادر اینجا توضیح این نکته نیز ضروری است که گفته شده بکار گیری تقسیم‌بندی پنج پرده‌ای در آثار شکسپیر توسط خود وی صورت نگرفته و او چنین تقسیم بندی را در آثار خود رعایت نمی‌کرده است. بلکه کسانی که بعدها به جمع آوری آثار او پرداختند، خود چنین تقسیم بندی را بر آثار او تحمیل کردند. در هر حال می‌باشد گفت که آثار شکسپیر هم متأثر از ساختمان اپیزودیک نمایش‌های یونانی و رومی قابلیت چنین تقسیم بندی را داشته است، در غیر این صورت چنین کاری مقدور نمی‌بود.

اکنون این مبحث را نیز با طرح آرای چند تن از نقادان و نویسندگان راجع به ساختمان آثار کلاسیک به پایان می‌بریم.

آلیوس دوناتوس، نقادرن چهارم میلادی در مقالهٔ کمدی و تراژدی^{۴۱}،

38- Comedia dell'arte.

29- Pomponius.

40- Novius.

41- On Comedy and tragedy (350).

ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک / ۱۰۱

ضمن اشاره به انواع کمدی در روم باستان [پالیاتا، توکاتا و آتلانا]، می‌گوید که کمدی باید شامل چهار قسم باشد: پرولوگ^{۴۲}، پروتاسیس^{۴۳}، اپیتاسیس^{۴۴} و کاتاستروف^{۴۵}. در پرولوگ تنها مناظره‌ای عرضه می‌شود، در پروتاسیس واقعه [کردار] نمایش بنیان نهاده می‌شود، اپیتاسیس ادامه تکامل کشمکش و پیچیدگی مضمون است، کاتاستروف تغییر و تبدیل وقایع به گشایشی شاد [عقده گشایی] است و نتیجه‌ای که تماشاگر را نسبت به آنچه که اتفاق افتاده، آگاه می‌سازد.

اشاره داشتیم که ارسسطوتقاوت انواع تراژدی را در نوعه عقده گشایی آنها می‌دانسته است. در همین زمینه، جرالدی چینتوواز نقادان رنسانس در مباحثه در باب کمدیها و تراژدیها^{۴۶} می‌نویسد که تراژدیها بر حسب فرجام، دو گونه‌اند، دسته‌ای پایانی خوش دارند و دسته‌ای پایان غم‌انگیز... چنان که سنده کا هر گز تراژدی با پایان خوش ننوشته است. اما خود چینتوویشترا تراژدیهایی را بهتر می‌دانسته که به گونه‌ای خوش پایان می‌یابند و آنها را در مقاله خود توصیه می‌کند. سپس راجع به ساختمان نمایش، توضیح داده است: «رومیها تأکید کرده‌اند که یک نمایش باید به پنج پرده تقسیم شود. آنها توصیه کرده‌اند که مشاجره بهتر است در پرده اول باشد. در پرده دوم کشمکش‌هایی که در مشاجره بوده، شروع به حرکت به طرف نتیجه کنند. در پرده سوم موافع و پیچیدگی‌ها باید. در پرده چهارم، راهی برای حل مشکلات پیشنهاد شود. در پرده پنجم عقده گشایی انتخاب شده با راه حلی منطقی برای تمامی جدل آورده شود. این طرح تنها برای کمدی قابل استفاده است، اما با تغییرات لازم، همچنین، برای تراژدی هم قابل عمل است...». فرانسیسکو روبرتلوس هم نکته مهم دیگری در ارتباط با ساختمان

42- Prologue.

43- Protasis.

44- Epitasis.

45- Catastrophe.

46- Discourse on Comedies and Tragedies.

کدی که قابل تعییم به تراژدی نیز هست را مطرح کرده که آن مسأله کشف^{۴۲} است. او مضامین کمیک رابه دودسته تقسیم می‌کند: ساده و پیچیده. ساده آن مضمونی است که چیز غیر مترقبه‌ای نداشته باشد و شامل هیچ کشفی هم نباشد. اما وقایع پیچیده شامل یک یاهردوی این تمہیدات است. معمولاً هر پیچیدگی، کشفی رابه دنبال دارد. زیرا که اساس و برتر اغلب پیچیدگی‌ها کشف است. مثلاً در نمایشنامه هملت، پیچیدگی که در پی ظاهر شدن روح پدر هملت در نمایش ایجاد می‌شود، به وسیله کشف قاتل پدر به وسیله هملت به پایان می‌رسد، اما خود سبب ایجاد پیچیدگی دیگری، یعنی انتقام می‌گردد. جیاوان جور جینو ترسینو هم در مقاله در باب کمدی^{۴۳} نوشته که برخلاف نظر دوناتوس که کمدی را به چهار بخش پرولوگ، پروتاسیس، اپیتاسیس و کاتاستروف تقسیم می‌کند، به مانند چینتو و طبق توصیه هوراس، او آن را به پنج بردۀ تقسیم می‌کند.

اما گذشته از آرایی که نقل کردیم، رای استثنایی هم در دوره رنسانس راجع به ساختمان پنج پرده‌ای ابراز شده که از آن لوپه دووگا است که توصیه کرده نمایشها بهتر است به سه پرده از لعاظ زمانی تقسیم شوند و در صورت ممکن، فضای زمانی در هر پرده شکسته نشود. لازم به توضیح است که تقسیم-بندی کلاسیک پنج پرده‌ای در آثار کلاسیک نویسنده‌گان اسپانیایی از سروانتس گرفته تا لوپه دووگا و کالدرون وجود ندارد و آنان بیشتر خود را مقید به رعایت تقسیم بندی سه پرده‌ای می‌دانستند. چنان‌که سروانتس در بیان سبب این موضوع در کمدی حیله‌گر خوشبخت^{۴۴} می‌گوید که تنها قواعدی را از تئاتر یونان باستان بکار می‌برد که مورد نیازش باشد. و چون نمایش به معنای «عمل» است، پس تغییر مکان را نیز ایجاب می‌کند.

در هر صورت، کمدیهای لوپه دووگا به شیوه‌ای سه پرده‌ای نوشته

47- Discovery.

48- On Comedy.

49- El rufian dichoso.

ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک / ۱۰۳

شده‌اند که وحدت زمان و مکان نیز در آنها به دقتی که مفسران ارسطویی در دوره رنسانس انتظار انجام آن را داشتند، رعایت نشده است. نمایشنامه‌ها به سه پرده و هر پرده به چند صحنه بلند و کوتاه تقسیم می‌گردد. کالدرون دلبار کا نیز آثارش را در سه پرده نوشته که هر پرده آن نیز به چند مجلس تقسیم می‌شود، مثل نمایشنامه قاضی سلامنا^۵ که دارای سه پرده و هر پرده نیز شامل چند مجلس است و زمان و مکان در آنها تغییر می‌کند. چنان که در پرده اول، مجلس اول در روی پلی است، مجلس دوم در کوچه‌ای و مجلس سوم در خانه‌ای برگزار می‌شود.



۸

نهايشنامه نويسان کلاسيك یوفان

پژوهندگان و ناقدان هنرنمایش اتفاق قول دارند که منابع و مأخذ آثار نمایشی یونان باستان را عمدتاً باید در اساطیر یونانی جستجو کرد. اساطیری که موجودیت آن را به طور دقیق کسی نمی‌داند وجهت روایی و دستیابی به ریشه‌های آن باید به عقب‌تر برگشت و حتی به نزد «هنردار و پایانی» و «سامی» اشاره کرد قبل از آنکه از سرزمین‌های اصلی خود به حرکت درآیند.

رابطه بشر در آغاز با محیط زیست که به سبب عدم تسلط بشر بر آن و عدم آگاهی بر پدیده‌ها و دگرگونی‌هایش، نوعی رابطه «جادویی» بود، بتدریج سبب شکل گرفتن نوعی خاص از «تفکر» در نزد انسانها می‌شود. پدیده‌های طبیعی که اکنون شناخته شده‌اند، آن روزگاران تأثیر شدیدی بر ذهن آدمیان داشتند، و بشر بتدریج که در محیط زندگی خودشناخت حاصل می‌کرد، بنابر نحوه تفکر خود، عوامل خوب و بد طبیعت را از یکدیگر متمایز می‌ساخت. بعد کم کم به نظرش رسید تادر مبارزه‌ای که در پیش روی دارد، از عوامل خوب طبیعت برای پیروز شدن یاری جوید. این نحوه تفکر او را به جایی رساند که نیازش را به یک تکیه‌گاه کامل‌اً مشخص می‌ساخت. تکیه‌گاهی که به او کمک می‌کرد تازه‌تهایی رهایی یافته و معنایی به زندگانی و خلقت او دهد. بدین ترتیب، وحشت و ترسی که از طبیعت داشت تا اندازه‌ای از میان رفته و احسان می‌کند که دیگر تنها نبوده وزندگانی اش هم معنایی

تازه یافته است. ستایش همین نیروهای خوب و سطیز بانیروهای بد، در حقیقت، اولین نطفه‌های انسانه‌های قهرمانی و اساطیری را در نزد آدمیان شکل می‌بندد. همه چیز مفهومی تازه به خود می‌گیرد و مردمان برای هر چیزی و هر پدیده‌ای، داستانی می‌پردازند و همین داستانها از سینه به سینه‌ای نقل شده، شاخ و برگها یافته و درخت پیچ در پیچ و تنومند اساطیر^۱ ملل را پدید می‌آورد.

یکی از چهره‌های مهم اساطیری یونان «دیونووس» و مذهب او بود که بنابر عقیده بسیاری از نمایش شناسان، نمایش یونان از درون مراسم ستایش او شکل می‌گیرد و مواد ومصالح لازم برای ایجاد پیکره مستقل نمایش را فراهم می‌سازد. اما همین جا لازم به توضیع است که صرف مراسم دیونووس نمی‌توانست سبب پدیداری نمایش شود، چه از گونه مراسم دیونوسوی در گوش و کنار جهان آثاری می‌توان یافت، بلکه عوامل و عناصری که در این مذهب وجود داشت، تحت شرایط اجتماعی و فرهنگی یونان ظرفیت نمایش پذیری یافته و سبب ایجاد نمایش در یونان می‌گردد. این عوامل و عناصر را به اختصار توضیع می‌دهیم.

۱ - در این مورد البته نظرات، و آرای گوناگون و گاه متضاد و متناقضی ابراز شده که ما آن یکی را که با سلیقه خودمان نزدیکتر بود را نقل کردیم. تعریف نسبتاً جامعی نیز از اسطوره در کتاب **چشم‌اندازهای اسطوره** توسط میرجا-الیاده داده شده است، «اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ایست که در زمان اولین، زمان شکرف بدایت همه چیز، رخ داده است.... بنابراین اسطوره همیشه متنضم روایت یک «خلقت» است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده، و هستی خود را آغاز کرده است....». و بالاخره راجع به کار کرد اسطوره هم می‌گوید، «مهمنترین کار کرد اسطوره عبارتست از کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همه آئین‌ها و فعالیتهای معیندار آدمی، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت و هنر و فرزانگی...».

میرجا الیاده، **چشم‌اندازهای اسطوره**، ترجمه جلال ستاری، توسعه،

اول آنکه مذهب ديونوسوس ديرتر از سایر مذاهب به یونان وارد شد و در هنگام ورود آن، زمينه‌های اشعار «حمسی»^۲ و اشعار «غنایی»^۳ در یونان وجود داشته است.

دوم آنکه، زندگی دیونوسوس متنوع‌تر از زندگی سایر خدایان یونانی بود. زیرا تولد معجزه مانند، جنگهای فراوان، رنج‌ها و آورهایی که در ستایش او خوانده می‌شد، همگی زمينه‌ای غنی برای ایجاد هنرنمایش در اطراف او ایجاد می‌کردند.

سوم آنکه، مذهب دیونوسوس، مذهب زیبایی و هنر بود. چه، او خدای شراب و باروری بود و شراب نوشیدنی را بج مردمان یونان و کالای تجارتشان. شراب زبان را رها و سبکبار و قلب را پر طیش می‌ساخت و پرستش کنندگان را وا می‌داشت تادر کنار معبد «دلفی»^۴ با صدای فلوت به رقص و آواز خوانی پردازند و از قالب خود به قالبی دیگر فرورونده.

وبالاخره چهارم آنکه، در میان خدایان دوازده گانه یونانی، دیونوسوس مهمترین خدا در زندگانی روزمره یونانیان به شمار می‌رفت و زمینی ترین خدای آنان بود. چه، او از پدری آسمانی [زئوس]^۵ و مادری زمینی [سمله]^۶ زاده شده و از دومین نسل خدایان المپی محسوب می‌شد.



گذشته از وجود مذهب دیونوسوسی که امکانات بالقوه نمایش را در خود داشت، اکثر ناقدان بسط قدرت آتن و حاکمیت دموکرامی را از مهمترین عوامل توسعه نمایش و سایر هنرها و علوم در یونان باستان به حساب آورده‌اند.

2 – Epic.

3 – Lyric.

4 – Delphi.

5 – Zeus.

6 – Semélé.

چه به ین هشتادسال حکومت دموکراتی و بارهبرانی چون «پریکلس^۷»، پایه‌های آزادی اندیشه و بیان به محکمی بنیادنهاه شده و ثروت و خرد توأمان زمینه‌ای مساعد برای رشد هنرها و خصوصاً نمایش فراهم می‌سازد. به طور کلی، تاریخ دنیای یونان باستان را به سه دوره تقسیم کرده‌اند که به ترتیب عبارت بودند از «دولت - شهر^۸»‌های آزاد که عمرشان توسط «فیلیپ» و «اسکندر» پایان می‌گیرد. دورهٔ تسلط مقدونیه که آخرین بقایای آن باملحق شدن مصر به رم پس از مرگ کلثوہاترا از میان می‌رود. و بالاخره دورهٔ امپراطوری روم که یونان را به صورت یکی از ایالات رومی درمی‌آورد.

اما آغاز دوران عظمت آتن را از زمان جنگ یونان و ایران می‌دانند که با پیروزی آتن بر سپاهیان داریوش و سپس پیروزی نیروی دریایی متعدد یونانیان بر نیروی دریایی خشایارشاه بدست می‌آید و آتن را صاحب حیثیت و ثروت می‌کند و به دنبال آن در قرن هنجم قبل از میلاد، وبا به رهبری رسیدن پریکلس پس از قتل «افیالت^۹» حکومت آتن به اوج کمال می‌رسد و عطش جنگهای تهاجمی فرو می‌نشیند و آتن به صورت مرکز فرهنگی دنیای هلنی در می‌آید. در عصر پریکلس بود که ایسخولوس که خود در جنگ با ایرانیان شرکت داشت، تراژدی یونانی را بنیان می‌نهد و حتی یکی از آثارش را اختصاص به جنگ با ایرانیان داده در بارهٔ شکست داریوش و عظمت آتن در آن سخن می‌گوید. در عصر پریکلس بود که اریستوفانس شاعر هجو گرا، همهٔ مذاهب و عقاید روزمره را از نظر گاه محدود امام مؤثر فهم عادی هجو می‌کند و به ویژه سقراط را بدین سبب که منکر وجود زنوس بود و به امور نامقدس و علم دروغین می‌پرداخت، به باد سرزنش می‌گیرد و کمدمی یونانی

۷ - پریکلس Pericles، سیاستمدار و خطیب و جنگاور آتنی (از ۴۹۵ ق.م. تا ۴۲۹ ق.م.). ادبیات و هنر و علوم در دوره او به پایه‌ای رسید که آن را قرن پریکلس نامیدند.

8 - City - State.

9 - Ephialte.

را بيان می‌نهد. در عصر پرييكلس بود که بناء‌های آکروپليس که در اثر جنگ با خشایارشاه ویران شده بود، تجدید ساختمان شده و معابد دیگری هم می‌سازند. «فیدیاس^{۱۰}» پیکرتراش را استخدام می‌کند تامجسمه‌های بزرگی از خدایان زن و مرد بسازد، و بدین ترتیب هنرپیکره سازی رونق غربي می‌گيرد. «هرودوت^{۱۱}» را تشویق می‌کند تا شرح جنگهاي یونان و ايران را از نقطه نظر آتن بتوبيسد. در زمينه فلسفه هم باتام دوفيلسوف بزرگ در همین عصر برخورد می‌کنیم، سocrates و افلاطون که متأثر از همه تحولات فرهنگی و اقتصادی شالوده نظام خردگرایی یونان را بنا می‌نهند. بدین ترتیب بود که «خرد» و «ثروت» در عصر پرييكلس، امكان باروری و بکارگیری مضامين گوناگون را در زمينه هنر نمايش فراهم می‌آورد و نمايش در ارتباط با نظام اجتماعی عصر خود، به چنان شکوفايی می‌رسد که بعداز صدها سال همچنان طراوت و قوت خود را محفوظ نگه می‌دارد.



ایسخولوس، نخستین نویسنده‌ای که به نمايش شکلی مستقل و مدون داده و غالباً اورا «پدر تراژدي» هم خوانده‌اند، در سال ۵۲۵ قبل از ميلاد در نزديکی آتن متولد شده، و در سال ۴۵۶ قبل از ميلاد در سيسيل چشم از جهان فرو می‌بندد. اگرچه در خانواده‌ای اريستوکرات پرورش يافته، اما خود مشربي دموکرات [البته نه چندان افراطي] داشت. سالها ۴۷۲ تا ۴۶۸ را در سيراکوز بسرمی‌برد و در همین سالها با فيلسوفان سوفسطائي ارتباط برقرار می‌کند. فرقه‌اي مذهبی و فلسفی که ریشه در عقایدی دموکراتيك داشت و به نوعی قائل به اصل جدل [نهاد - برابر نهاد - هم نهاد] بود. محتوا و شكل آثار ايسخولوس را در ارتباط باين اصل بررسی کرده‌اند، زира ايسخولوس بنیان آثار نمايشی اش را بر اساس شکلی چهارگانه بنام

«تتراولوژی^{۱۲}» قرارداده که سه جزء اول آن که بنام «تریلوژی^{۱۳}» شناخته می‌شود، حائز اهمیت بیشتری بوده است. تریلوژی شامل سه تراژدی یا یک تراژدی سه قسمتی بود و قسمت چهارم هم نمایشی مضجعک [ساتیر] بود. محققان نظر داده‌اند که بیشتر آثار ایسخولوس به شیوه تریلوژی نوشته شده است. چنان که از حدود نود اثری که گفته شده ایسخولوس نوشته است و اینک تنها هفت تای آنها باقی مانده است، یک تریلوژی کامل بنام اورستیا^{۱۴} که شامل سه نمایشنامه آگاممنون،^{۱۵} خویه فوروئه^{۱۶} و الومنیدس^{۱۷} است، و قطعاً از تریلوژیهای دیگر باقی مانده است. سایر آثار باقی مانده عبارت هستند از استغاثه کنندگان^{۱۸}، ایرانیان^{۱۹}، پرومته دربند^{۲۰} و هفت تن در مقابل تپ.^{۲۱}.

نمایش استغاثه کنندگان درواقع بیشتر نمایشی از دسته همسرايان است که تنها در یک صحنه آن نیاز به بازیگر دوم می‌افتد. چنان که «دانائوس^{۲۲}» بادختران خود مجموعاً دسته همسرايی را تشکيل داده و به آرگوس آمده و از شاه آرگوس می‌خواهند که از آنان دربرابر پسران «آئیگوپتوس^{۲۳}» حمایت

12 - Tetralogy.

13 - Trilogy.

14 - The Oresteia.

15 - Agamemnon.

16 - The Choephoroi.

17 - The Eumenides.

18 - The Suppliants.

19 - The Persians.

20 - Prometheus Bound.

21 - The Seven Against Thebes.

22 - Danoos.

23 - Aigyptos.

کند. گفته شده که اين نمايشنامه، قسمت اول از يك تريلوژي بوده است. بعداز اين اثر، به نمايشنامه ايرانيان می رسيم که گفته شده آن هم قسمتی از يك ترالوژي بوده است. ايرانيان استثنایي ترين اثربنایشی قرن پنجم قبل از ميلاد به شمار می رود. زيرا موضوع آن از اساطير یا افسانه ها گرفته نشده، بلکه راجع به يك واقعه معاصر ايسخولوس، يعني جنگ ايران و یونان بوده که خود ايسخولوس در دونبرد مهم آن يعني در جنگهاي ماراتون و سلاميس شركت داشته است. اثر نمايشنامه ايرانيان در جامعه یونان باستان تابه حدى بوده که گفته شده هرودوت سه كتاب از نه كتاب تاريخ خود را اختصاص به افسانه پردازي ايسخولوس از جنگ با ايران می دهد. البته گذشته از ارزشهاي ادبی - هنري نمايشنامه، باید آن را از نظر تاريخي هم مورد توجه قرارداد. چه، اسمى اشخاص، مكانها و سایر اطلاعات موجود در نمايشنامه می تواند از نظر مأخذ تاريخي مفيد واقع گردد. هفت تن در مقابل تب، اثر باقی مانده دیگری است که موضوع آن مربوط است به سرگذشت خاندان لاثيوس - اديپوس و جنگ دو فرزند اديپوس يعني «پولي نيكوس^{۲۴}» و «اتئوكلس^{۲۵}» که شخصيت محوري آن اتئوكلس به شمار می رود که دفاع از کشور را مقدم برخانواده قرار داده و در مقابل سپاهيان برادر خود می ايستد. در اين اثر می توان مضمون کلی آثار ايسخولوس که همان «تقدیر» باشد را دید. زيرا اتئوكلس می داند که در مصاف با برادر، هم خود وهم او، هردو کشته خواهند شد، اما از آنجاکه آپولو حکم به تباكي خاندان او كرده، چاره اي نمی بیند تا از اين تقدیر رهابي يا بيد. در اين نمايشنامه بعداز آنکه خبرشكست لشکر مهاجم می رسد، نعش دو برادر را به روی صحنه می آورند و سوگنامه با آوازی که همسرايان می خوانند به پایان می رسد. تريلوژي پرومته احتمالاً در حوالي سالهای ۴۷۸ یا ۴۷۹ قبل از ميلاد نوشته شده است. تنها قسمت باقی مانده از اين تريلوژي، قسمت اول،

24 - Polyneikos.

25 - Eteokles.

یعنی پرومته در بند است. پاره‌ای از قسمت دوم یعنی پرومته از بند رها شده نیز باقی مانده است، اما قسمت سوم، یعنی پرومته، آورنده آتش بکلی مفقود شده است. در پرومته، جهان در آغاز توسط «کورانوس»^{۲۶} و «تیتان»^{۲۷} ها فرمانروایی می‌شد. زئوس فرزند کورانوس نقشه طرح می‌ریزد تا پدر را برکtar و خود قدرت را بدست گیرد. پرومته، تیتان‌ها را آگاه می‌کند، اما آنان هشدار او را به چیزی نمی‌گیرند، پس پرومته در کنار زئوس قرار می‌گیرد. بعداز آنکه زئوس در مسند قدرت می‌نشیند، تصمیم می‌گیرد تا نژاد بشری را از میان بردارد. پرومته مخالفت می‌کند. او به پسر دوهدیه گرانبها ارزانی می‌دارد تا توسط آنها از حضور وجود خود دفاع کنند. در میان این هدایای گرانبها، آتش موهبتی بود که پرومته آن را از ایزدان می‌رباید و در اختیار پسر قرار می‌دهد. هدیه‌ای که پسر توسط آن خود را از بربریت به تمدن می‌رساند. زئوس در مقابل چنین گستاخی، پرومته را در کوههای قفقاز به بند می‌کشد. قسمت اول نمایش، همین کشمکش زئوس و پرومته است که در اصل جدل، همان نهاد باشد. قسمت دوم مربوط است به رهایی پرومته که اما هنوز در بند است. رهایی پرومته بعداز سی هزار سال توسط «هراکلس»^{۲۸} فرزند زئوس صورت می‌گیرد. این قسمت، همان برابر نهاد باشد. قسمت سوم، آشتی و اتحاد دوباره او با زئوس است، اما زئوسی که حلال‌خلق و خوی دگر گونه‌ای یافته است و فرمانروایی معتدل و خوشخوی شده است که در رفاه بشریت می‌کوشد. این هم همان قسمت هم - نهاد نمایش محسوب می‌شود. وبالاخره به تنها تریلوژی کاملی می‌رسیم که از ایسخولوس باقی مانده است. در تریلوژی اورستیا، قسمت اول شامل یک حمله یا قانون شکنی [نهاد] است. این قسمت [آگاممنون]^{۲۹}، مربوط است به آخرین سال جنگ تروا. برای «کلی‌تمنسترا»، همسر آگاممنون، خبر

26 - Kronos.

27 - Titans.

28 - Heracles.

29 - Clytemnestra.

آورده می‌شود که تروا سقوط کرده و آگاممنون همراه با مشوقه اش، کاساندرا، بزودی بازخواهند گشت. بزودی طرح رویداد تراژیک نمایش برملا شده و آگاه می‌شویم که ده سال قبل، آگاممنون برای پیروزی در جمگ تروا دختر خود، اینکی را قربانی کرده است و به همین سبب کلی تمنسترا از او متنفر است. گذشته از این موضوع، کلی تمنسترا در غیاب آگاممنون بارقیب او آئیگوپتوس رابطه برقرار کرده است و بعداز اطلاع از ورود آگاممنون نقشه قتل اورا طرح می‌ریزند. آگاممنون همراه با مشوقه اش کاساندرا وارد شده و مورد استقبال قرار می‌گیرد و به درون کاخ می‌رود. قسمت اول تریلوژی اورستیا با قتل آگاممنون و کاساندرا توسط کلی تمنسترا و آئیگوپتوس پایان می‌گیرد.

در قسمت دوم، خویه فوروه، کلی تمنسترا و آئیگوپتوس بعداز گذشت چند سال به عنوان ملکه و پادشاه در سریر قدرت هستند. اما ترسی پنهانی و عظیم از انتقام خون آگاممنون توسط فرزندانش، الکتر و اورستیا، زندگی را بر آنان حرام ساخته است. در این قسمت، فرزندان با تحریک و کمک آپولو بعداز سالها جدایی اجباری به یکدیگر می‌رسند و بالاخره هم کلی تمنسترا و آئیگوپتوس توسط اورستیا به قتل می‌رسند. اما به جای ایجاد صلح و آرامش، اورستیا توسط «خواهران انتقام» بخاطر آلوده شدن دستش به خون مادر دنبال می‌شود.

در قسمت سوم، الومنیدس، اورستیا رامی بینیم که بعداز سالها شکنجه توسط خواهران انتقام، بالاخره درخواست محکمه‌ای را درداد گاه عدالت آتن می‌کند. بعداز کشمکش‌های بسیار، وبا رأی آتنه رب‌النوع بخشوده شده و تریلوژی خونبار اورستیا بدین گونه پایان می‌پذیرد.

به طور کلی اساس تراژدیهای ایسخولوس را بر انسانهای تاریخی اشرافی می‌دانند که البته در گیری و کشمکش با «تقدیر» هسته اصلی و فلسفی آنها را تشکیل می‌دهد. تقدیری که در نزد ایسخولوس عبارت بود از نیرویی مخفوف که به سروقت مجرمین رفته و به گناه و جرم تعلق گرفته و بیشتر در تنبیه و مجازات بکار می‌رفت. اساساً کشمکش با تقدیر اصلی‌ترین مشغله بشر در قرن

ششم و پنجم قبل از میلاد محسوب می‌شد که البته آرای گوناگون و متناقضی هم در باره‌آن ابراز شده است. چنان‌که در نزد افلاطون تقدیر نیرویی بود که «بین قدرت متعالی خدایان و آزادی پسر سازگاری و صلح‌پدید» می‌آورد، و قوه و نیرویی خارج از جهان مادی به شمار می‌رفت. در حالی که در نزد فیلسوفان رواقی، تقدیر «یک واقعیت طبیعی و اخلاقی والهی» بود که در «نهاد و بطن دنیا» وجود داشت.

پلوتارخس هم سرنوشت را «رشته و پیوند و ارتباط بین علل و معلول» دانسته، می‌گوید: «سرنوشت، علت و دلیل جهان است. سرنوشت، قانون و قاعده از برای تمام اموری است در جهان که به وسیله مشیت اداره‌می‌شوند و یا به عبارت دیگر، سرنوشت، عبارت است از علت و سببی که به وسیله آن، امور گذشته وجود داشته‌اند و امور فعلی و حال وجود دارند و امور آینده، و مستقبل وجود خواهند داشت.».^{۳۱} اما باید توجه کرد که سرنوشت در آثار ایسخولوس به‌حال به معنا و مفهوم اسطوره‌ی آن بکار رفته است که حالتی رمزآمیز، غم‌انگیز و دور از دسترس داشته و مسلط بر انسانها بوده و خدایان نیز در برابر آن ناتوان بودند.

از لحاظ تکنیک نمایشنامه‌نویسی، می‌توان گفت که آثار ایسخولوس، نمایشهای موقعیت هستند. چنان‌که «رابرت کوریگن»^{۳۲} در مقدمه‌ای که بر آثار ایسخولوس نوشته، در این مورد توضیح داده که از نمایشنامه متقدمی چون استفاده کنندگان تا اورستیا که پخته ترین اثر ایسخولوس، به شمار می‌رود، ما هدف ایسخولوس را در خلق یک موقعیت غیر ممکن می‌بینیم که قهرمان به داخل آن کشانده شده و سپس اوست که باید موقعیت را با عمل خود رفع و رجوع کند. پس، آنچه که در اینجا حائز اهمیت است نه شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی، بلکه

موقعیت‌ها می‌باشد. برای همین کوچکترین تلاشی از جانب ایسخولوس برای ترسیم زندگانی واقعی و درونی قهرمانان نشده است. چنان‌که نمی‌دانیم پر و مته یا اورستیا چگونه می‌زیسته‌اند. در واقع، ایسخولوس در مرز انتقال جهان بدی و اساطیری به‌جهان متبدن بشری ایستاده بود، و به‌همین سبب تراژدیهای او پر از قهرمانان هومری است که اساس حرکت و عمل آنها بر ناهمگونی و تضادی بی‌ریزی شده که توسط زئوس و تقدیر راهبری شده و در یک موقعیت باهم منطبق می‌شوند. موقعیتی که در هر حال از دیدگاه ایسخولوس رفع شدنی است.



سوفوکلス را دومین شاعر تراژیک یونان می‌شناسند که هنر تراژدی را از لحاظ زیبایی در تکنیک، و مقاومیت انسانی به‌اوج می‌رساند. در حوالی سالهای ۴۹۷ و ۴۹۶ قبل از میلاد در کولونوس در نزدیکی آتن متولد می‌شود. وضعیت خانوادگی خوبی داشته و در چشتوارهای دیونوموسی بیش از هیجده بار جایزه اول را به‌خود اختصاص می‌دهد. وبالاخره هم در سال ۴۰۶ قبل از میلاد و در حدود سن نود سالگی چشم از جهان فرو می‌بنند. گفته شده که بیش از صد و بیست و پنج نمایشنامه نوشته است که اما تنها هفت تای آنها باقی مانده است که تاریخ نگارش بعضی از آنها نیز بدرستی معلوم نیست. نمایشنامه آژاکس^{۳۲} را در میان آثار باقی‌مانده، قدیم‌تر از بقیه می‌دانند. نمایشی است در باره جنون و مرگ آژاکس پسر تلامون که به قول «اج. جی. رز^{۳۳}»، پیروزی خرد و انسانیت را بر کینه و نفرت نشان می‌دهد. دومین نمایشنامه، آتیگون است که تاریخ نگارش آن را حدود سال ۴۴۲ قبل از میلاد ذکر کرده‌اند و از مهمترین آثار تراژیک جهان به‌شمار می‌رود. مضمون آن کشمکشی است بر سر یک وظیفه خصوصی اخلاقی و مذهبی در مقابل یک

وظیفه عمومی که قانون شهر باشد. زیباترین نکته داستان آن است که دو نیروی متخاصل [آنتیگون و کرئون] هردو در گفتار و کردار منطقی و برق جلوه می‌کنند، اگرچه یکی بر احساسات و عواطف تأکیدی ورزد و دیگری بر قانون و نظم. نمایشنامه بعدی ادیپوس شهریار^{۲۴} است که بهترین و کامل‌ترین تراژدی باستان شناخته شده است و ارسطوبنیان تعاریف خودرا در بوطیقا بر اساس آن قرار داده است.

اساس نمایشنامه ادیپوس شهریار «اسطوره» و «مناسک» است که سوفوکلس آنها را در اختیار داشته است. لائیوس ویو کاسته، پادشاه و ملکه تب، توسط هاتفان آگاه می‌شوند که بر فرزند آنها مقدر شده تا پدر را بکشد و مادر را بهزنی گیرد. چون آنها نمی‌خواهند دست به خون پسر بیالايند، پس اورا در کوههای کیتاریون رها می‌کنند تا خود بعیرد. اما شبانی اورا یافته و با خود می‌برد و بالاخره اورا به شبانی دیگرمی دهد که او نیز ادیپوس را با خود به کورینتوس نزد شهریار آنجا می‌برد. پادشاه و ملکه اورا به فرزندی خود قبول می‌کنند و چون جوان برومندی می‌شود، باز توسط هاتفان آگاه می‌شود که مقدر شده پدر خود را بکشد و مادر را به زنی گیرد. پس از کورینتوس می‌گریزد تا به خیال خود دست به چنان جنایتی نزند. در راه شهرتیب، به لائیوس، پدر واقعی خود بر می‌خورد و در نزاعی او و همراهانش را به قتل می‌رساند. چون به شهرتیب می‌رسد، مردم و شهر را گرفتار ابوالهولی می‌بینند. با حل معما ا ابوالهول شهر را نجات داده و به سپاس آن کار، جانشین شهریار پیشین شده و باملکه شهر که مادر واقعی خود باشد، همبستری می‌کند و صاحب چندین فرزند نیز می‌شود. اما پس از سالیانی چند، شهر دچار طاعون و خشکسالی شده و مردم شهر دست کمک به سوی ادیپوس دراز می‌کنند. ادیپوس از تیرزیاس غیبکو مددمی‌خواهد و او می‌گوید که خدایان بخاطر مجازات نشدن قاتل لائیوس خشمگین هستند. پس ادیپوس شهریار می‌کوشد تا قاتل را بیابد و حاصل کوشش آن می‌شود که در یابد قائل لائیوس خود است که مادر را نیز به زنی گرفته است. خود را نایینا ساخته و سر به بیابان می‌نهد.

تخیل قوی، زبان زیبا، کشمکش قوی درونی، وحدت و یگانگی میان اجزاء، انگیزه‌های روشن، تعلیق‌ها و اضطرابهای فراوان در این نمایشنامه، اثر رابه کمال رسانده و سبب شده‌اند تا کامل‌ترین اثر تراژیک باستان خلق شود. گذشته از امتیازات فوق، از دیگر نقاطقوت نمایشنامه، آغاز نزدیک به پایان را باید ذکر کرد. چه، نمایشنامه از جایی آغاز می‌گردد که شهر دچار خشک‌سالی و طاعون شده و مردم برای چاره‌جویی به دیدار ادیپوس می‌آیند. همه‌چیز برای رخداد تراژیک زندگانی او قبلًاً آماده شده است. ساختمان اثر از لحاظ تقسیم‌بندی آغاز، میانه و پایان به کامل‌ترین صورت خود بنا نهاده شده و تحول و دگرگونی در آن به ظرفی‌ترین شکل ممکن آورده شده است. نقادان عصر خرد، آن را الگویی ازیک «اراده اخلاقی» توصیف کرده‌اند، وهگل آن را تراژدی سرنوشتی می‌داند که ناشناختنی و مرموزاست و نه تنها برآدمیان بلکه بر خدایان و جهان هم سلطه مطلق دارد.

نمایشنامه **الکترا**^{۳۵۱} که پنداشته شده بعد از ادیپوس شهریار نگارش یافته است، همان طرح داستان خوئه‌فوروئه اثر ایسخولوس را دارد. البته با تفاوت‌هایی که به ذکر برخی از آنها می‌پردازیم. از آن جمله کردار اورستیاست که در اثر ایسخولوس تا حدودی نابخردانه جلوه‌داده شده، درحالی که در اثر سوفوکلس بخردانه است و خواهران انتقام نیز اورا دنبال نمی‌کند و به صورت ناشناس قدم به کاخ کلی تمنسترا و آئیگوپتوس می‌گذارد و الکترا هم کوشش می‌کند تا خواهر خود، خروسوتمیس را با خود درقتل آئیگوپتوس همداستان کند. گذشته از اینها، اورستیادر حالی با الکترا رو برو می‌شود که خاکستر اورستیا را با خود دارد و به خواهر خود وانمود می‌کند که اورستیا مرده است. بالاخره خود را به خواهر شناسانده و ابتدا کلی تمنسترا و سپس آئیگوپتوس را می‌کشد. در اثر ایسخولوس، الکترا در نیمة نمایش ناپدید می‌شود، درحالی که در اثر سوفوکلس تابه آخر باقی مانده و در واقع قهرمان اصلی نمایش به شمار می‌رود.

پنجمین نمایشنامه باقی مانده؛ زنان تراخیس^{۳۶} است که تاریخ نگارش این بکی نیز معلوم نیست و نمایشی راجع به «دئیانثیرا^{۳۷}»، همسر هراکلس است که تاب مقاومت در برابر خیانت شوهر را نیاورده و به جادو مشتبث شده و مقداری از خون کنتورنسوس را در جامه اوریخته و همین که هراکلس جامه رامی پوشید، مسموم می شود. پسر، مادر را به گناه قتل پدر لعنت کرده وزن بالاخره خود را می کشد. ششمین نمایشنامه نیز فیلوکتس^{۳۸} است که اثری اخلاقی - اجتماعی است و بیش از مایر آثار سوفوکلس تأثیر و نفوذ اوری پیدس را در آن می توان دید. وبالاخره آخرین اثراو، ادیپوس در کولونوس^{۳۹} است که در واقع ادامه ادیپوس شهریار است که بعداز آن [از لحاظ سیر داستانی] آنتیگون قرار می گیرد. گفته شده که ادیپوس در کولونوس را سوفوکلس در سن نودسالگی نوشته است و تراژدی درباره ادیپوس پیرو نایينا و سرگردان است، در حالی که آنتیگون عصا کش اوست. ادیپوس بالاخره به طور اسرارآمیزی ناپدید [یا به عبارتی می میرد؟] می شود. از نقاط قوت این نمایشنامه، اشعار غنایی زیبای آن را ذکر کرده اند که دسته همسرایان می سرایند. چنان که بکی از این اشعار را سرو دی می دانند که همسرایان پس از رفتن «تسئوس» از نزد ادیپوس سر می دهند:

همسرایان: اینجاست! مهمانی غریب در سرزمین مسپیدما،

عزیزتر از همه سرزمینهای عزیز روی خاک

زادگاه اسبان زیبا و دره های پر درخت

مالامال از بلبلان خوش الحان

که در سایبانهای انبوه پیچکهایی به تیرگی شراب

و داربستهای در عالم خوش های تاکپناه جسته اند.

و خدای شراب با پریانش به میدانهای

36 - Trachiniae.

37 - Deianeira.

38 - Philoctetes.

39 - Oedipus at Colonus.

بر کنار از باد و خیابانهای بی‌خورشید آن
روی آورده‌اند.^{۴۰}.

ضمون طرح چند نکته دیگر راجع به سوفوکلس، این مبحث را هم به پایان می‌بریم. نخست آنکه، در اغلب آثار سوفوکلس، قهرمانان خود را به نوعی مجازات می‌کنند. به عبارت دیگر، مجازات نه به دست خدایان، بلکه به دست خود قهرمانان صورت می‌گیرد، چنان‌که این خودکشی و خودآزاری را ما در آنتیگون، ادیپوس شهریار و آژاکس بُخوبی می‌بینیم.

نکته دوم این است که پایان‌ها یا به عبارت روشن‌تر، فرجام اشخاص نمایش‌به روشنی تصویر نشده است و همیشه ابهامی در پایان گرفتن سرگذشت‌ها وجود دارد. چنان‌که در آنتیگون فرجام کریون به روشنی نشان‌داده نمی‌شود. همینطور در ادیپوس شهریار، زنان تراخیس و غیره. و این خود یکی دیگر از نقاط قوت آثار سوفوکلس می‌تواند به شمار رود.

سومین نکته در ارتباط با «موقعیت» است. گفتیم که در آثار ایسخولوس قهرمانان در موقعیتی پیچیده قرار می‌گیرند که باید از عهده رفع و رجوع آن برآیند، اما خود قهرمانان به هیچ‌وجه پیچیده نیستند. اما در آثار سوفوکلس هم موقعیت‌ها و هم شخصیت‌ها هردو پیچیده‌تر می‌شوند. البته می‌توان استنباط کرد که پیچیده شدن موقعیت ناشی از پیچیدگی شخصیت‌هاست. در هر صورت، مجموع عواملی که برخی از آنها را ذکر کردیم، سبب شده‌اند تا آثار سوفوکلس چه در اسلوب فحیم و با شکوه و چه در بیان زیبا و با قدرت جلوه کنند.



اوری پیدس حدود سال ۴۸۰ قبل از میلاد در جزیره سالامیس در نزدیکی آتن متولد می‌شود. اما داستانی هم درباره تولدش وجود دارد که او در همان روزی متولد شده که نیروی دریایی آتن در جنگ با ایرانیان به

پیروزی مهمی دست پیدا می‌کند. اگر این داستان واقعیت داشته باشد، پس آنگاه تاریخ تولد وی را باید حدود سال ۴۸۴ قبل از میلاد دانست. در هر صورت، در خانواده‌ای مرفع—البته نه چندان در مقایسه با ایسیخولوس و سوفوکلس—زاده می‌شود که این خود سبب می‌گردد تا اوری‌پیدس از نعمات پرورش و آموزش خوبی برخوردار شود. ضمن آموزش، فلسفه و شاعری را مطالعه کرده و گفته شده که هیجده ساله بوده است که شروع به نگارش آثار نمایشی می‌کند. هر چند طبق اسناد ومدارک، سالیانی بعد در جشنواره نمایشی پذیرفته می‌شود. از نکات مهمی که درباره زندگانی او نقل کرده‌اند و اثراتشان را در آثار او نیز می‌بینیم، بی‌علاقه‌گی به داشتن مشاغل دولتی و تجاری و عدم میل به شرکت در جنگها و وظایف سپاهیگری بوده است. گویا تنها مشغله اساسی وی، علاقه به کار نوشتمن درام بوده است و گوشش نشینی. از میان فلاسفه، نخست به آناکساگوراس، پرتوتاگوراس و سپس سقراط دل می‌بندد. دوبار ازدواج می‌کند که بازهم نقل شده که از هر دو ازدواج ناشادمان بوده و از هر ازدواج چند فرزند برایش باقی می‌ماند.

بدینی و انزواگرایی و برخورد متفاوت با خدایان یونانی، همگی سبب می‌شود تا بهاتهام «ملحد» بودن بهدادگاه خوانده شود. نود و دو نمایشنامه نوشته است که نوزده تای آنها باقی مانده است و در میان تراژدی نویسان یونانی بیشترین رقم را تشکیل می‌دهد. بهسبب نوآوریهای بسیاری که در کار درام نویسی انجام می‌دهد، و اغلب با مذاق طبقه حاکم هم خوش نمی‌آمد، علیرغم تعداد بسیار نمایشنامه، تنها موفق می‌شود تا چهار بار در جشنواره نمایشی جوایزی را به خود اختصاص دهد. اوری‌پیدس در سال ۴۰۵ قبل از میلاد در مقدونیه در تبعید چشم از جهان فرو می‌بندد، و سوفوکلس به پاس بزرگداشت خاطره او در جشنواره نمایشی همان سال، گروه همسرايان خود را در لباس عزا به صحنه می‌آورد. در واقع، اوری‌پیدس تنها پس از مرگش بود که آثارش مورد توجه واقع می‌شود. البته در این میان تغییرات شگرف اجتماعی را که در یونان رخ می‌دهد، نباید فراموش

کرد. شهرت اوريپيدس بعد از سقوط یونان و خصوصاً در روم باستان و دوره نوکلاسيسيم بهشت فزوئي ميگيرد و بخاطرنگاه واقع بینانه اي که نسبت به جهان و انسان در آثارش عرضه مي دارد، بيشتر از هر نمايشنامه نويس یوناني برنمايش مدرن جهان اثر مي گزارد. آثاری که «زيبائي» و «واقعيت» توأمان اساس آنها را تشکيل مي دهد. نوزده آثار باقیمانده او به ترتیب اينها هستند: آلسست^{۴۱}، مده^{۴۲}، فرزدان هراکلس^{۴۳}، هیپولوتوس^{۴۴}، هکوبا^{۴۵}، آندر و ماحه^{۴۶}، هراکلس^{۴۷}، استغاثه کنندگان^{۴۸}، ايون^{۴۹}، زنان تروا^{۵۰}، الکترا^{۵۱}، ايفي ژني در تورید^{۵۲}، هلن^{۵۳}، زنان فنيقي^{۵۴}، اورستس^{۵۵}، باکخونه^{۵۶}، ايفي ژني در اوپس^{۵۷}، و سیكلوبها^{۵۸}. که برای شناخت بيشتر

41- Alcestis.

42- Medea.

43- Heracleidae.

44- Hippolytus.

45- Hecuba.

46- Andromache.

47- Heracles.

48- Suplices.

49- Ion.

50- Troades.

51- Electra.

52- Iphigenia in Tauris.

53- Helen.

54- Phoenissae.

56- Orestes.

56- Bacchae.

57- Iphigenia in Aulis.

58- The Cyclops.

اوری پیدس تنها نگاهی به برخی از آنها می‌افکریم.

نمایشنامه آلسست که نخستین بار در جشنواره سال ۴۳۸ قبل از میلاد به معرض نمایش گذارد می‌شود، قسمتی از یک تترالوژی است بِراساس افسانه‌ای باستانی درباره المپ، که اما در دست او زی پیدس تبدیل به یک درام خانوادگی - اجتماعی و خصوصاً درامی راجع به موقعیت زن و عشق و فداکاری او نسبت به شوهر می‌شود. از جمله نکات میهم این نمایشنامه، ترسیم چهره اساطیری هرآکاس به صورتی بسیار ساده و پذیرفتنی است. نکته مهم دیگر در پایان خوش نمایشنامه است که سبب شده تا بسیاری از نقادان آن را «نمایشی کمیک» بدانند. دو مین نمایشنامه، و شاید معروف‌ترین، مده آ است که در سال ۴۳۱ قبل از میلاد در جشنواره ارائه شده و جایزه سوم را نیز به خود اختصاص می‌دهد. قهرمان نمایشنامه زنی بنام مده آ است، به غایت عاشق و فداکار که برای رسیدن به شوهر خود از هیچ کاری روی گردان نبوده است. پدر را ترک کرده و برادر را هم می‌کشد. اما در مقابل آن همه فداکاری و عشق، جیسون، شوهر، از او می‌خواهد خانه را ترک کند تا او بتواند با دختر کرئون پادشاه کورینت ازدواج کند. مده آ بعد از آنکه از منصرف کردن جیسون نامید می‌شود، دست کمک به سوی کرئون دراز می‌کند که اما آنجا نیز جواب منفی می‌شود. پس در چنین موقعیت حساسی، تصمیم به نابودی هر آن کسی می‌گیرد که در رابطه با شوهر بوده است. کرئون و دختر او را می‌کشد و سپس در یکی از دردناک‌ترین صحنه‌های نمایشی جهانی، کودکان خود را نیز به هلاکت می‌رساند و بالاخره در جلوی چشمان جیسون، جنازه فرزندان را برداشته و سوار بر گردونه الله خورشید شده و دور می‌شود. شخصیت مده آ در این نمایش، یکی از تراژیک‌ترین، قوی‌ترین و در عین حال ضد قهرمان‌ترین شخصیت‌های نمایشی جهان به شمار می‌رود. ضد قهرمان از آن روی که بیننده نمی‌تواند همان احساس همدردی که فی المثل با ادیپوس ابراز می‌کند، برای مده آ نیز ابراز کند. از سوی دیگران این سوال نیز مطرح می‌شود که آبا جیسون حق داشته است تا با مده آ چنان کند؟ همین

جاست که نقادان مده آ را قبل از آنکه یک «فیرمان ترازیک» بدانند، یک «قربانی ترازیک» لقب داده‌اند، و رخداد ترازی در را نیز از آنجا ناشی می‌دانند که احسان و عاطفه بر عقل و خرد چیره می‌شود. کشمکش درونی مده آ با خود در این نمایشنامه، سبب شده تا به عنوان یکی از کاملترین شخصیت پردازینهای روانشناسانه از یک قهرمان در آثار یونانی الگو شناخته شود.

هیپولوتوس، نخستین بار در جشنواره سال ۴۲۸ قبل از میلاد، و آن هم به عنوان قسمتی از یک تترالوژی عرضه شده و جایزه نخست جشنواره را نیز به خود اختصاص می‌دهد. هیپولوتوس نمایشی از رابطه‌ای پیچیده بین هیپولوتوس پسر نامشروع تسوس پادشاه آتن است با «فارا» همسر تسوس. همین داستان اوری‌پیدس بعدها توسط دو تن دیگر از نمایشنامه‌نویسان کلاسیک اقتباس می‌شود. سنده‌ذا در قرن اول میلادی با عنوان فدرا، و راسین در قرن هفدهم با عنوان فدر آن را بازسازی می‌کنند. در اثر اوری‌پیدس، هیپولوتوس در برابر عشق آتشین فدرا-نامادری خود مقاومت می‌کند، اما فدرا خود را کشته و در نامه‌ای که بر جای می‌گذارد، هیپولوتوس را متهم به تجاوز می‌کند. تسوس پسر را از سرزمین خود می‌راند و از خدایان می‌خواهد تا او را به غضب خود گرفتار ننماید. در انتها، اگرچه با کمک آرتیس، پدر از حقیقت آگاه می‌شود، اما نار از دار گذشته و هیپولوتوس بر اثر صاعقه‌ای که پوزئیدون بر او فرود می‌آورد، نابود می‌شود.

هکوبا، که احتمالاً حدود سال ۴۲۵ قبل از میلاد نوشته شده است، نمایشی راجع به هکوبا، همسر پریام شاه است که بعد از شکست تروا و ویرانی آن به اسارت آگاممنون در می‌آید. در ترازی در هکوبا، جنگ به پایان رسیده وزنان نیز چون گنجینه‌ها بین پهلوانان پیروز تقدیمه می‌شوند. یونانیان چون قصد بازگشت می‌کنند، بادها وزیدن می‌گیرد و مانع از انجام کار می‌شود. پس قصد می‌کنند تا زیباترین دختر پریام شاه - پولوکسنا - را قربانی کنند. تالتوییوس از جانب یونانیان به نزد هکوبا می‌رود تا دختر را از او بستاند، اما با دیدن هکوبا و بیچارگی او در انجام کار در مانده می‌شود. نمایشنامه ایون غم جزو مشهورترین آثار اوری‌پیدس به شماره می‌رود.

تاریخ نگارش آن را بین سالهای ۴۱۳ تا ۴۱۷ قبل از میلاد حدس زده‌اند. مضمونی ملودراماتیک دارد با پایانی خوش که بالاخره مادر و فرزندی پس از یک جدایی طولانی به یکدیگر می‌رسند. نمایشی که گاهی اوقات به عنوان اثری ضدمعنوی معرفی شده است، خصوصاً اثری علیه‌آپولو.

زنان ترو ۱ هم اثری بسیار مشهور از اوری‌پیدس است که نخستین بار در جشنواره سال ۴۱۵ قبل از میلاد و به عنوان قسمتی از یک تترالوژی به معرض نمایش درآمده و جایزه دوم جشنواره را نیز به خود اختصاص می‌دهد. این اثر که در گرم‌گرم جنگ میان آتن و اسپارت نوشته شده است، نمایشنامه‌ای به شدت «خد جنگ» به شمار می‌رود. داستان مربوط می‌شود به سقوط و ویرانی تروا و به اسارت درآمدن زنان تروایی. در میان زنان اسیر، چهره‌هایی چون هکوبا، بیوه پریام شاه، کاساندرا دختر پریام و آندروماخه بیوه هکتور را می‌توان دید. این نمایشنامه علیرغم آکسیون بسیار کمی که دارد، اما بخاطر اشعار بسیار زیبا و صلح طلبانه آن همواره مورد ستایش قرار گرفته است.

در کنار مده آ، بهترین اثر اوری‌پیدس را الکترا دانسته‌اند. نمایشی که احتمالاً در سال ۴۱۳ قبل از میلاد نوشته شده است. این نمایش همان طرح نمایشنامه خوئه‌فوروئه اثر ایسخولوس و الکترا اثر سوفوکلی را دارد، اما با تفاوت‌های اساسی که به ذکر برخی از آنها می‌پردازیم. در هردو اثر ماقبل اثر اوری‌پیدس، و به طور کلی در اکثر آثار یونانی، مکان واقعه در جلوی معبد یا کاخی است. اما اوری‌پیدس در اثر خود الکترا را به مرد برزگری شوهرداده و نمایش به طور استثنایی در جلوی کلبه دهستانی آغاز می‌شود. مکانی که در میان آثار یونانی یکی از استثناءها به شمار می‌رود. برزگر علیرغم آنکه نقش کوتاهی در نمایش دارد، اما یکی از دوست - داشتنی ترین و مؤثر ترین اشخاص نمایش محسوب می‌شود. اورستس همراه با دوستش، پیلادس، برای گرفتن انتقام خون آگاممنون به آرگوس باز می‌گردند و به جستجوی خواهر - الکترا - می‌روند. اورا می‌یابد و خواهر را مشتاق‌تر از خود در انتقام خون پدر می‌بیند. اورستس، آئیگوپتوس را

يافته و او را به هلاكت مى رساند، اما پس از قتل مادر دچار وحشت و تردیدی عظيم می شود. به طور کلی الکترای اوري پيدس ، شکل جديدي از تراژدي را در یونان باستان مطرح می کند که بيشترین تأكيدش بر عوامل روانی و احساسات و عواطف اشخاص است. زيرا برای نخستين بار در درام یونانی اين موضوع مطرح می گردد که قتل، قتل می آورد و ديگر هیچ نتيجه اي حاصل نمی گردد.

به طور کلی، اوري پيدس محور اصلی آثارش را بر انسان و کشمکش های اخلاقی او قرار داده است. او تراژدي را به زندگی روزمره نزدیک تر کرده و مضامين را كمتر پيچيده، اما اشخاص را بيشتر پيچيده کرده است. تأثير بدبيني، انزواگرایي و احساس گرایي خود اوري پيدس در بافت اكثراً اشخاص آثارش به چشم می خورد و بيشتر آنان را بازيچه سرنوشت می بینيم که البته برخلاف آثار ايسخولوس و سوفوكليس، اين سرنوشت محظوظ نبوده، بلکه تنها بازيچه دست حوادث و تصادفات است. بدبيني و ناکامي اشخاص در آثار اوري پيدس هم ناشی از آنجاست که اوري پيدس در دورانی کلاسيك سعی نمود تا انسان غيرکلاسيك را قهرمان آثارش کند.

در هر صورت، عباراتي نظير «من ايسخولوس را ستايش می کنم، اما اوري پيدس را می خوانم»، يا «ايسخولوس راجع به خدايان نوشته، سوفوكليس راجع به قهرمانان و اوري پيدس راجع به انسانها»، تفاوت های اساسی اين سه تراژدي نويس بزرگ را تا حدی نشان می دهد. ايسخولوس در اوج قدرت و شکوه آتن می زیست، ولا جرم آثارش آينه ای از اين قدرت و شکوه وجود نداشت، در حالی که اوري پيدس در زمانی می زیست که اين قدرت و شکوه در حال زوال بوده و پيری سرسيله بود، لا جرم آثارش منعکس کننده احوال دوره ای بود پر از شک، رنج و بدبيني . و بالاخره از لاحاظ سبک می توان اين نظر را داد که ايسخولوس به شيوه ای بدوي می نوشت، سوفوكليس به شيوه ای کلاسيك و اوري پيدس به شيوه ای رمانطيك.

اكنون با مراجعه به بوطيقاي ارسطو، خواهيم ديد که ارسطو خود چه ديدگاهی راجع به جايگاه اين سه تراژدي نويس بزرگ در ارتباط با

نمایش یونان داشته است.

۱- اول ایسخولوس بود که تعداد بازیگران را از یکی به دو تا می- رساند و در عین حال از اهمیت دسته همسرایان می‌کاهد و برای گفت و شنود [دیالوگ] اهمیت پیشتری قائل می‌شود. سپس سوفوکلス تعداد بازیگران را به سه نفر افزایش می‌دهد و امری می‌کند تا صحنه نمایش را هم نقاشی کنند.

۲- بهترین تراژدیها آنها بی هستند که راجع به سرگذشت عده‌ای قلیل از خانواده‌های مشهور باشد، مثل ادیپوس که برآنها مصائبی روی داده است و یا خود سبب مصیبت شده‌اند. و آنها بی که براوری پیدس خرد گرفته‌اند که چرا در تراژدیهای او گره‌گشایی در دانگیز است، اوری پیدس برق است. اما اگر خوب پرداخته شده باشد، از دیگر تراژدیها شناخته می‌شود. به همین سبب اوری پیدس هرچند که در بعضی موارد کلامش فاقد ایجاز بلیغ به نظر می‌آید، در هر حال در تألیف تراژدی سرآمد شاعران به شمار می‌رود.

۳- فرجام داستان باید از خود داستان برآید نه اینکه مثل نمایشنامه مده آ با مداخله خدایان در امور بشری قضایا خاتمه پیدا کند. مداخله خدایان تنها در حوادث خارج از نمایش و حوادث خارج از طاقت انسان باید باشد. چنان که در ادیپوس اثر سوفوکلس کار براین گونه است.

۴- دسته همسرایان را باید به مانند یکی از اشخاص نمایش تلقی کرد. در واقع نه آن‌طور که نزد اوری پیدس معمول است، بلکه موافق آن چه شیوه سوفوکلس است.

۵- سوفوکلس اشخاص را چنان که باید باشند تصویر کرده، در حالی که اوری پیدس آنها را چنان که در واقع هستند، تصویر نموده است.



اریستوفانس، سرآمد کمدی نویسان باستان، اهل آتن بود که در حدود نیمة قرن پنجم قبل از میلاد، در سال ۴۴۵ یا اندکی زودتر متولد می‌شود. هرچند تاریخ و محل تولدش به روشنی معلوم نیست.

گفته شده که اولین اثرش در سال ۴۲۷ قبل از میلاد و آخرین اثر در سال ۳۸۸ قبل از میلاد به معرض تماشا گزارده شده است، و احتمالاً در فاصله سالهای ۳۸۶ تا ۳۸۰ قبل از میلاد هم چشم از جهان فروبسته است. اطلاعات چندانی درباره احوال وی موجود نیست و آن قدری هم که وجود دارد بیشتر از خود آثار استخراج شده و نمی‌توان زیاد بدانها اعتماد کرد. گویا پنجاه نمایشنامه نوشته که تنها دوازده تای آنها باقی مانده است که تنها نمونه‌های کاملی از کمدی قدیم یونان به شمار می‌روند. این آثار عبارتند از: آخانیائیها^{۵۹} سلحشوران،^{۶۰} ابرها،^{۶۱} زنبوران،^{۶۲} صلح،^{۶۳} پرندگان،^{۶۴} لیسیستر اتا،^{۶۵} تسموفوریاز و سانه^{۶۶}، غوکان،^{۶۷} زنان در مجلس ملی^{۶۸}، اکله سیاز وس^{۶۹} و پلاتوس.^{۷۰} که در میان این آثار، پلاتوس بیشتر در دسته کمدیهای میانه یونان قرار می‌گیرد.

در کمدی آخانیائیها، زارعی بنام «دیکائیوپولیس»^{۷۱} از عملکرد مجلس ملی و حکمرانان درباره جنگ و خصوصاً مخالفت آنها با هر گونه پیشنهاد

59 - The Acharnians.

60 - The Knights.

61 - The Clouds.

62 - The Wasps.

63 - The Peace.

64 - The Birds.

65 - Lysistrata.

66 - The Smophoriazusae.

67 - The Frogs.

68 - Women in Parliament.

69 - Ecclesiazusae.

70 - Plutus.

71 - Dikaiopolis.

صلعی، بشدت ناراحت است و خود بر آن می‌شود تا برای خود و خانواده اش پیمان صلعی بادشمن امضاء کند. دسته همسایهان که ذغال فروشان ناحیه آرخایی هستند با او مخالفت می‌کنند، اما بالاخره بادشمن قرار ملاقاتی را می‌گذارد. در نظر دیکاتیو پولیس آتن و اسپارت هردو مقصرون و اریستوفانس گذشته از اپراز مخالفت خود با جنگ طولانی و ویرانگر آتن و اسپارت، به زیباترین شکل تبلیغات سیاستمداران را که غالباً با جملات و سخنرانی‌های فریبینده صورت می‌گیرد، به باد انتقاد گرفته است.

کمدی سلحشوران در سال ۴۲۶ قبل از میلاد به معرض نمایش گزارده شده است و هدف اصلی، هجو «کلثون»^{۷۲} رهبر دموکراتهای آتن بود. کلثون بعد از مرگ پریکلس در سال ۴۲۹ قبل از میلاد فرمانروای آتن می‌شود و چون خود دباغی ثروتمند بود، بیشتر منافع تاجران را در حکومت خود مدنظر قرار می‌دهد. از طرفی، چون یکبار نیز کلثون اریستوفانس را بخطرا انتقادی که از اوی کرده بود به دادگاه خوانده و او را جرمیه می‌کند، لذا اریستوفانس در نمایشنامه سلحشوران اورا در هیئت «دباغی» نشان می‌دهد که مباشرخانه شخصی بنام «دموس = توده مردم» است. در آخر معلوم می‌شود که دباغ خیانت در امانت کرده و خزانه خود را انباشته است، پس به جای او «غمه فروشی» را به مباشری خانه دموس انتخاب می‌کنند.

کمدی اپرها از مشهورترین آثار اریستوفانس است که در جشنواره سال ۴۲۳ قبل از میلاد ارائه شده و مقاوم سوم جشنواره را نیز به خود اختصاص می‌دهد. نمایشی است در هجو سقراط رهبر سو فسطائیان و چگونگی روش استدلال آنها. استرپسیادس، روستایی است که بازنی از طبقه اشراف و صلت کرده و پرسشان اخلاق مادر را به ارت برده و با ولخرجهای بسیار، خانه پدر را خراب کرده است. پدر برای فرار از پرداخت قرضها در جستجوی راهی است و چون می‌شنود که سقراط دکان «استدلال و تفکر» باز کرده، خشنود می‌شود. ابتدا سعی می‌کند تا پسر را به مکتب سقراط بفرستد، اما چون با امتناع او روبرو می‌شود، پس خود راه مکتب سقراط در پیش می‌گیرد، اما به سبب کودنی اخراج شده و بالاخره پسر را متقدعاً می‌کند که

نzd استاد رود. پسر آن چنان جدل بین «حق و ناحق» را در مکتب سقراط می‌آموزد که همتایی پیدا نمی‌کند و حتی پدر را نیز از نعمات آموخته خود بی‌بهره نمی‌گذارد و کنک مفصلی در یک جدل لفظی به پدر می‌زند. استر پسیادس که طاقت‌ش طاق شده، با همیاری آدمهای خود به مکتب سقراط رفت و آنجا را به آتش می‌کشد. به نمونه‌ای از استدلال سوفسطائیان از دید گاهاریستوفانس در نمایش توجه کنید:

منطق نابجا: بسیار خوب، شروع می‌کنیم.
قاضی اعظم از کجا آمده است؟

منطق بجا: از میان اراذل.

منطق نابجا: موافقم.

شاعران تراژدی نویس، آنها از کجا آمده‌اند؟

منطق بجا: از میان اراذل فکور.

منطق نابجا: من هم همین عقیده را دارم.

خطیبان، از چه قماشی هستند؟

منطق بجا: همگی اراذلی فکور هستند.

منطق نابجا: این هم درست است.

اکنون یکبار دیگر به اطراف صحنه نگاهی بینداز،

تماشاگران را بسنج

که آیا از کدام دسته‌اند؟

منطق بجا: باید دسته اراذل را انتخاب کرد،

بیشتر از اراذل هستند...^{۷۳}

کمی بعدی، زنبوران است که در سال ۴۲۲ قبل از میلاد جایزه جشنواره را به خود اختصاص می‌دهد و نمایشی است در انتقاد از شیوه قضاوت در محاکم آتن. شهروندان بیکاره در هیئت زنبوران سعی در راه یافتن به دادگاهها و قرار گرفتن در جایگاه هیئت منصفه دارند تا با اخذ رشوه هم

جیب خود را پرپول کنند وهم خزانه ثروتمندان را چاق تر. کمدی صلح را در ۴۲۱ قبل از میلاد در جشنواره ارائه می کند، در سالی که مقدمات صلح بین آتن و اسپارت فراهم می شود. تروگائیوس سوار بر سوکی عظیم به آسمان پرواز کرده و می رود تا خدایان را ملاقات کند، اما همه خدایان به استثنای خدای جنگ از دست شکایت و شکوه مردم پنهان شده اند. سرانجام هرمس - خدای جنگ - موافقت می کند تا مکانی را که «صلح» در آنجا دفن شده است را به تروگائیوس نشان دهد. او هم با کمل مردمانی از چهار گوشة عالم در هیئت «صلح» جمع شده و صلح را از زیرخاک بیرون می آورند، و بدین ترتیب کوششهای جنگ را نا فرجام باقی می گذارند. در میان سایر آثار باقی مانده از اریستوفانس، دو کمدی دیگر حائز اهمیت هستند: لیسیستراتا، غوکان.

کمدی لیسیستراتا را اریستوفانس در سال ۴۱۱ قبل از میلاد در جشنواره ارائه کرده است و باز هم اثرباره جنگ و صلح است. زنان آتنی که از جنگ طولانی آتن و اسپارت خسته شده اند واژ مردان خود نیز قطع امید کرده اند، با رهبری لیسیستراتا دور هم جمع شده و قرار می گذارند تا صلحی فراهم نشود، با مردان خود معاشرتی نکنند. معبد آکروپلیس و خزانه حکومتی را تسخیر کرده وسفیری نزد زنان اسپارتی می فرستند تا آنها نیز چنین کنند. بالاخره بعداز کشمکشهای فراوان و کمیک، زنان در حالی که مردان را از پاده سرمست کرده اند، قرارداد صلحی را ماین آنها به امضاء می رسانند. نمایشی است به غایت ساده، روان، زیبا و کمیک.

مهمنترین اثر اریستوفانس را بدلا لیل بسیار غوکان دانسته اند. این کمدی پر قوت و با طراوت که در جشن های هلنی سال ۵۰۵ قبل از میلاد به معرض نمایش در می آید، جایزه اول را ربوده و به عنوان مهمترین مند در زمینه نقد نمایش یونان همواره مورد توجه ناقدان بوده است. دیونو سوس پس از مردن سو فوکلس و اوری پیدس، ترازدی نویسی را به قدرت آنها نیافته و از این امر دلگیر است. پس به جهان مردگان می رود تا اوری پیدس را بازگرداند. امادر جهان مردگان رقابت سختی مابین ایسخولوس و اوری پیدس

در جریان است و اوری پیدس قصد دارد تا ایسخولوس را از تخت پادشاهی درام نویسان بذیر کشد و خود بر جای او نشیند. بالاخره پس از رقابتی جانانه که طی آن هردو تراژدی نویس آثار یکدیگر را نقد می کنند، دیو نوسوس ایسخولوس را برگزیده و او را با خود به جهان زندگان باز می گرداند.

اینکه قطعاتی از این کمدی رانقل می کنیم تا نشان دهیم که اریستوفانس که خود معاصر با تراژدی نویسان بزرگ یونان بوده، چه دیدگاهی - هرچند کمیک - راجع به نمایش یونان داشته است. اوری پیدس در آغاز «رقابت» راجع به حریف خود - ایسخولوس - چنین نظر می دهد: «قبل از آنکه به عنوان نویسنده ای خلاق با آثار خودم رو بروشوم، دوست دارم چند کلمه ای راجع به حریفم صحبت کنم. خلاصه کنم، او یک شارلاتان و حیله گر است. ببینید چطور تماشاگرانش را فریب داده است: نمایشهای [او] با یک نقش نشسته شروع می شود، همگی خفه خون گرفته اند، به عنوان مثال نیوبه یا آشیل، چهره پوشیده، خیلی دراما تیک، کلامی هم بزرگان نمی رانند.». دیو نوسوس می گوید: «بله، خاطرم هست». آن گاه اوری پیدس ادامه می دهد: «سپس دسته هسرایان یک دسته قصاید را عین صدای جفجه بیرون می ریند، چهار مرتبه، یکی بعداز دیگری، هنوز یک میلاب هم از نقش خفه خون گرفته شنیده نمی شود ... بالاخره بعداز مقدار زیادی از این مزخرفات، تقریباً در اواسط نمایش خطابه ای عرضه می شود و چه خطابه ای! یک دوچین عبارات عجیب و غریب، چیزهایی مهیب با تاجها و ابروهای پر پشت و با شکوه! البته کسی نمی فهمید که چه معنی داشتند.». ناگهان ایسخولوس که از خشم دندانهارا برهم می ساید، بانگ بر می آورد: «وتو، تودشمن خدایان، ممکن است سوال کنم تو در نمایشنامه هایت چه عرضه کرده ای؟». اوری پیدس هم در جواب می گوید: «... وقتی من تاج تراژدی را از تو تحويل گرفتم، این مخلوق بیجاره در شرایط وحشتناکی بود. هنری تباه و پرچربی. ورم کرده از کلام رفیع و آهنگین. من خیلی زود اورا سبک کردم ... کاری که من کردم، آموختن به تماشاگر بود تا مغزش را بکار گیرد. کمی منطق وارد نمایش کردم. تماشاگر از من آموخت تا چگونه فکر کند، چگونه خانواده خود را اداره

کند، سوال کند «چرا این چنین است؟...». ایسخولوس بازهم سوال می کند: «تو دریک شعر خوب چه ویژگیهایی را جستجو می کنی؟». اوریپیدس هم قاطعانه جواب می دهد: «مهارت تکنیکی و جنبه تعلیم...». سپس نوبت به ایسخولوس می رسد تا اوریپیدس را به تازیانه هجو بیندد: «بیشید چه کاراکترهایی را من برای او باقی گذاشتم. کاراکترهایی خوب، بی باک، بزرگتر از زندگی. مردانی که از زیربار مسئولیت‌هایشان شانه خالی نمی‌کردند. قهرمانان من مانند این ولگردان بازار مکارهها، کلاهبرداران و دغل بازانی نبودند که این روزها راجع به آنان می‌نویسند. آنها قهرمانانی واقعی بودند... و تصویر کنید تمام خسروانی را که او [اوریپیدس] وارد کرده است. او به ما دلالان محبت و بی‌بندویارها را نشان نداده است؟ زنانی که در معابد زایمان می‌کنند و با برادران خود همخواه می‌شوند و می‌گویند این زندگی که دیگرزندگی نیست؟! این دلیل آن نیست که چرا شهراینقدر پر از مزدگیران و کیل مدافع و شارلاتانهای علیق جمع کن شده است که از چپ و راست در حال چاپیدن جامعه هستند؟ یک پهلوان نجیب هم در تمام شهر باقی نمانده است. همه آنها به سبب تعلیمات [او] است.»⁷⁴.



از حدود سالهای ۳۳۸ تا⁷⁵ ۳۳۶ قبل از میلاد، به جای کمدیهای قدیم، آثاری خلق می‌شوند که به عنوان کمدیهای میانه شناخته شده‌اند و تنها تکه پاره‌هایی از آنها باقی مانده است و همین موضوع قضاوت را راجع به آنها دشوار می‌سازد. با نامهایی چون «الکسیس»⁷⁵ و «انتی فانس»⁷⁶ نیز برمی‌خوریم، که اما چیز بیشتری را نمی‌توان راجع به آنان گفت. محققان با بررسی قسمت‌های باقی مانده چنین استنبط کرده‌اند که کمدیهای میانه‌می بايست

74- The Frogs, PP. 190-196.

75 - Alexis.

76 - Antiphanes.

کتر از کمدیهای قدیم انتقادی - اجتماعی باشند. از این گذشته، می‌باشد از اهمیت گروه همسرایی در آنها نیز کاسته شده باشد. به آثاری هم که بعداز سال ۳۳۶ قبل از میلاد نوشته شده‌اند، عنوان کمدیهای جدید داده‌اند. در این آثار، گروه همسرایی کنار گذاشته شده و ساختمان پنج قسمتی کمدیهای قدیم نیز از میان رفته است. برخلاف آثار اریستوفانس، از شخصیت‌های معاصر و حقیقی در آنها خبری نیست و مضامین هم بیشتر حول مسائل عاشقانه دور می‌زند. اولین تلاش برای تیپ سازی را نیز در همین دسته از کمدیها می‌توان دید. معروف‌ترین نام در میان نویسنده‌گان کمدی جدید، «مناندر»^{۷۷} است که گفته می‌شود حدود صد نمایشنامه نوشته است که تنها یک اثر کامل او بنام لجوج^{۷۸} و پاره‌هایی از آثار دیگرش باقی مانده است. کمدی لجوج هم درباره پیرمردی سودائی مزاج است.

به طور کلی می‌توان این طور جمع بندی کرد که اگر اوری‌پیدس تراژدی یونانی را از قلمرو خدایان افسانه‌ای بیرون آورد و آن را به سطح احساسات و عواطف بشری رساند، مناندر و کمدی نویسان جدید هم کمدی یونانی را از سطح انتقادات سیاسی و اجتماعی آثار اریستوفانس به سطح زندگی روزمره و مسائل اخلاقی و نتیجه‌تاً خصوصی می‌رساند. این انحطاط و تباہی، بدون شک در اثر عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری رخ می‌دهد که به اعتقاد محققان مهمترین آنها یکی جنگهای طولانی پلوپونز بود و دیگری بسط فلسفه سو福سطائیان که هردو درست کردن پایه اعتقدات مردم به اساطیر هم سهم بسزایی را ایفا می‌کنند.



یکی از اصول مهم کلاسیسم، و به طور کلی هراثر ادبی و هنری، «کلیت ارگانیک» آن است که سبب می‌شود تا در تشریع و تحلیل هرجزء آن

بدون توجه به سایر اجزاء موقعيتی حاصل نشود. همچنان که در قبل هم اشاره‌ای داشتیم، هگل هم اعتقاد براین داشت که هر هنری که در آن صورت و معنی، یا به عبارت دیگر شکل و مضمون، بایکدیگر توازن کامل داشته باشد، به نوع «کلاسیک» تعلق دارد. خواه آن را در هنر یونان یا یونایم و خواه در جاهای دیگر. و انحلال هنر کلاسیک را هم زمانی می‌دانست که این توازن برهم خورد و صورت برعین پامعنی بر صورت چیره گردد. با توجه به بخش‌های پیشین رساله و این نظریه، شاید بتوان ادعا کرد که در نمایش یونان [ایسخولوس، سوفوکلیس، اوری پیدس و اریستوفانس]، نمایش دوره رنسانس [مارلو، جانسون، شکسپیر، دووگا و کالدرون]، و نمایش دوره نئوکلاسیک [کرنی، راسین و مولیر] این توازن به زیبایترین شکل برقرار شده و آثار این درام نویسان با همه تفاوتها به عنوان الگوی کلاسیک نمایش خود را تثبیت کرده‌اند. آثاری که در نهایت سعی داشتند تابا الگو قراردادن «طبیعت» از طریق نشان دادن تناقض‌ها و تضادها، زندگی را هرچه زنده‌تر و برجسته‌تر نشان دهند.



كتابنامه

- Aeschylus:** The Oresteia Trilogy, translated by George Thomson, New York, 1965.
- Aristophanes:** The Frogs And Other Plays, translated by David Barrett, London, 1966.
- Aristotle:** Poetics, translated by S. H. Butcher, London, 1902
- Armstrong, W. A:** Shakespeare's Histories, London, 1972.
- Beaumarchais:** An Essay On Serious Drama, translated by Thomas B. Markus, 1974.
- Boulton, M:** The Anatomy of Drama, London, 1983.
- Brockett, O. G:** History of The Theatre, Boston, 1974.
- Castelvetro, L:** On Aristotle's Poetics, translated by Charles Gattnig, New York, 1974.
- Cinthio, G. G:** Discourse On Comedies And Tragedies, translated by Charles Gattnig, New York, 1974.
- Coolidge. O:** Greek Myths, U. S. A, 1964.
- Corneille, P:** Discourses, translated by Arlin Hiken Armstrong, 1974.
- Corrigan, R:** Comedy, San Francisco, 1965.
.....:Tragedy, San Francisco, 1965.
- Craig, H:** The Literature of The English Renaissance, London, 1969.
.....:The Literature of The Restoration... London, 1969.

- Diderot, D: Encyclopedia, translated by Daniel C. Gerould, 1974.
- Dryden, J: An Essay of Dramatic Poesy, Edinburgh, 1883.
- Dukore, F. B: Dramatic Theory and Criticism, New York, 1974.
- Euripides: The Bacchae And Other Plays, translated by Philip Vellacott, London, 1976.
- Farquhar, G: A Discourse Upon Comedy in Reference to..., London, 1772.
- Fergusson, F: The Idea of A Theatre, New York, 1955
- Gassner, J: Master of The Drama, New York, 1940
———, Elizabethan Drama, New York, 1967.
- Goethe, J. W: Conversation of Goethe With Eckermann And Soret, translated by John Oxaenford, London, 1883.
- Gosson, S: The School of Abuse, London, 1841.
- Grene and Lattimore: Greek Tragedies, vol 2, Toronto, 1960.
- Hamilton, E: Mythology, New York, 1962.
- Harrison, G, B: Introducing Shakespeare, London, 1968.
- Hegel, G, W. F: The Philosophy of Art, translated by William M. Bryant, New York, 1879.
- Horace: The Art of Poetry, translated by Edward H. Blakeney, New York, 1928.
- Johnson, S: Preface to The Plays of William Shakespeare, New York, 1851.
- Kitto, H. D. F: Greek Tragedy, New York, 1939.
- Lerner, L: Shakespeare's Tragedies, London, 1974.
- Lessing, G. E: Hamburg Dramaturgy, translated by Helen Zimmern, London, 1879.
- Longinus: On The Sublime, translated by W. Rhys Roberts, Cambridge, 1899.

- Macgowan and Melmitz: **Golden Ages of The Theatre**, N. J, 1959.
- Milch, R. J: **Electra and Medea**, London, 1968.
- Moliere: **Critique of School For Wives**, translated by John Wood, London, 1978.
- : **The Miser And Other Plays**, translated by John Wood, London, 1978.
- Northbroke, J: **A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays...**, London, 1843.
- Plato: **The Dialogues of Plato**, translated by B. Jowet, New York, 1892.
- Plautus: **The Pot of Gold And Other Plays**, translated by E. F. Watling, London, 1974.
- : **The Rope And Other Plays**, translated by E. F. Watling, London, 1964.
- Racine, J: **First Preface to Andromache**, translated by Arlin H. Armstrong, 1974.
- : **Iphigenia....**, translated by John Cairncross, London, 1972.
- : **Andromache And Other Plays**, translated by John Cairncross, London, 1974.
- Robinson, C. A: **An Anthology of Greek Drama**, 2 vol , New York, 1955.
- Robortellus, F: **On Comedy**, translated by Marvin T.Herrick., Illinois, 1964.
- Schiller, F: **On The Use of The Chorus in Tragedy**, edited by J. G. Fischer, Philadelphia, 1883.
- : **The Stage as a Moral Institution**, New York, 1902
- : **On The Tragic Art**, New York, 1902.

- : Preface to *The Robbers*, translated by Henry G. Bohn, London, 1849.
- Schlegel, A. W: *Lectures on Dramatic Art and Literature*, translated by John Black, London, 1871.
- Schopenhauer, A: *The World As Will and Idea*, translated by Haldane and Kemp, London, 1883.
- Scudery, G: *Observation on The Cid*, translated by Townsend Brewster, 1974.
- Seneca: *Four Tragedies and Octavia*, translated by E. F. Watling 1976.
- Sidney, S. P: *The Defense of Poesy*, Boston, 1890.
- Tertullian: *On The spectacles*, translated by R. S. Thelwall, Edinburgh, 1869.
- Vega, L. D: *The New Art of Writing Plays*, translated by William T. Brewster, New York, 1957.
- Voltair: *A Discourse on Tragedy*, translated by William F. Fleming, Paris, 1901.
- : Preface to *Oedipus*, translated by Francklin, London, 1761.
- Walkley, A. B: *Dramatic Criticism*, New York, 1970.
- Wellek, Rene: *A History of Modern Criticism*, 4 Vols., New Haven, 1955-1965.
- Whiting, F. M: *An Introduction to the Theatre*, New York, 1961.



فهرست راهنما

اشخاص

- | الف | |
|--|-------------------------------|
| ابن سينا، ١. | ١٢١، ١٢٥، ١١٩، ٨٤، ٨٢، ٨١ |
| ارسطو، ١ تا ١٢، ٨٢، ١٤ تا ١٤، ٢٥، ٢٠، ١٩، ١٤ | ١٣٥، ١٢٦، ١٢٥، ١٢٤، ١٢٢ |
| اسخولوس، ٥٩، ٣٨، ٣٦، ٣٥، ٨٢، ٢ | ٠. ١٣٤، ١٣٣، ١٣٢، ١٣١ |
| اسخونوس، ٥٥، ٤٩، ٤٢، ٤١، ٣٧، ٣٤، ٣٣ | ١١٧، ١١٥ تا ١٠٨، ٨١، ٧٣، ٦٧ |
| اسناني، ٦٣، ٦١، ٦٠، ٥٨، ٥٧، ٥٥، ٥٣ | ١٢٦، ١٢٥، ١٢٤، ١٢٣، ١١٩ |
| اسناني، ٨٤، ٨١، ٧٩، ٧٣، ٧١، ٧٥، ٦٤ | ٠. ١٣٤، ١٣٢، ١٣١، ١٣٠ |
| ابن سينا، ٩٦، ٩٤، ٩١، ٨٧ | |
| ابن سينا، ١٢٥ | |
| اريستوفانس، ٩٨، ٩٧، ٨٥، ٣٧، ٢١ | بـ |
| برن، ڇاڪ، ٣٩ | باڪوس، ٥ |
| برن، ١٣٥، ١٢٩، ١٢٨، ١٢٦، ١٠٨ | بومارشه، ٤٤، ٤٣، ٢٢ |
| برن، ١٣٤، ١٣٣ | |
| اسڪادري، جرج، ٤١ | پـ |
| اسڪاليجر، جوليوس سزار، ١٤، ١٢ | پتسى، الساندرو، ١٢ |
| اسڪادري، جرج، ٤١ | پريكلس، ١٢٨، ١٠٩، ١٠٨ |
| افلاطون، ٠. ٣، ٢، ١ | پلوتارخس، ١١٤ |
| افيلات، ١٥٨ | پلوتوس، ٠. ١٠٥، ٩٩، ٨٦، ٨٥ |
| الكسيس، ٠. ١٣٢ | پورحسيني، ابوالقاسم، ٣٩ |
| الكندي، يعقوب بن اسحق، ١. | پوكلين — مولير. |
| الياده، ميرچا، ١٥٦ | تـ |
| انتي فانس، ١٣٢ | ترتولين، ١٥، ٩ |
| اورى پيدس، ٥٩، ٤٥، ٣٨، ٢ | ترسينو، جياوان جورجيو، ٥٢، ١٢ |

۱۴۴ / نمایش کلاسیک

- | | |
|--|---|
| <p>رز، اچ. جی، ۱۱۵ .</p> <p>روبرتلوس، فرانسیسکو، ۱۳، ۱۲ .</p> <p>روسو، ۴۴، ۲۱ .</p> <p>ریشلیو، کاردنال، ۶۳، ۱۸ .</p> <p>ز</p> <p>زرین کوب، عبدالحسین، ۱ .</p> <p>س</p> <p>ستاری، جلال، ۱۰۶ .</p> <p>ستیس، و. ت، ۳۱ .</p> <p>سرواتس، ۱۰۲ .</p> <p>سقراط، ۱۲۸، ۳۷، ۲ .</p> <p>سلیمان، ۱۷ .</p> <p>سنہ کا، ۱۱، ۱۰۰، ۹۸، ۸۷، ۳۸، ۱۱ .</p> <p>سوفوکلس، ۳۵ تا ۳۵ .</p> <p>تاہ، ۱۱۷، ۱۱۵، ۹۵، ۸۴، ۸۲، ۸۱ .</p> <p>تاہ، ۱۳۲، ۱۳۰، ۱۲۶، ۱۲۵ .</p> <p>سیدنی، فیلیپ، ۱۷، ۱۶ .</p> <p>سیسرون، ۹ .</p> <p>ش</p> <p>شاپلین، جان، ۶۳ .</p> <p>شکسپیر، ویلیام، ۴۵، ۲۵، ۲۴، ۱۷ .</p> <p>راسین، ۷۴، ۷۲، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۲، ۴۶ .</p> <p>رامین، علی، ۰۴۸ .</p> | <p>۱۰۲ .</p> <p>۱۰۰، ۹۹، ۸۶، ۸۵، ۱۱ .</p> <p>۰۸۰، ۸ .</p> <p>ج</p> <p>جانسون، بن، ۱۰۰ .</p> <p>جانسون، ساموئل، ۵۴، ۶۶ .</p> <p>ج</p> <p>چینتو، جرالدی، ۱۳، ۱۲ .</p> <p>۰۷۱، ۶۰، ۱۳، ۱۲ .</p> <p>۰۱۰ .</p> <p>خ</p> <p>خشایارشاه، ۱۰۸ .</p> <p>د</p> <p>داریوش، ۱۰۸ .</p> <p>دانته الیگیه‌ری، ۱۱ .</p> <p>دانیاو، ۱۲ .</p> <p>داود، ۱۷ .</p> <p>درایدن، جان، ۰۲۴، ۲۳ .</p> <p>دلامبر، ۰۲۱ .</p> <p>دوناتوس، الیوس، ۰۱۰۰، ۱۰ .</p> <p>دیدرو، دنی، ۰۵۴، ۴۴، ۴۳، ۲۱ .</p> <p>دیونوسموس، ۰۱۰۷، ۱۰۶، ۷۹، ۶، ۵ .</p> <p>ذ</p> <p>ذیمقراطیس، ۰۳۶ .</p> <p>ر</p> <p>راسین، ۰۱۰۰، ۴۲، ۴۱، ۴۰ .</p> <p>۰۱۳۴، ۱۲۳ .</p> |
|--|---|

ل

- لاج، توماس، ۱۶، ۱۷.
- لردنکن اسکالا، ۱۱.
- لسينگ، گوته‌لدا فرايم، ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۲۶، ۴۵، ۵۵.

م

- مارلو، کریستفر، ۱۶، ۱۰۰، ۱۳۴.
- مجتبایی، فتح الله، ۱.
- مسکوب، شاهرخ، ۸۴، ۱۱۹.
- مناندر، ۸۵، ۱۳۳.
- مولیر، ۲۰، ۴۲، ۴۳، ۷۴، ۱۰۰، ۱۳۴.
- مونتسکیو، ۲۱.

ن

- نورتبروک، جان، ۱۵، ۱۶.
- نيچه، فردریک، ۲۹.
- ولتر، ۲۱، ۴۳، ۶۸، ۷۲، ۷۳.

ه

- هردر، ۴۵.
- هرودوت، ۱۰۶، ۱۱۱.
- ھگل، رج ویلهلم فردریک، ۲۹.
- ۱۳۴، ۴۷، ۴۶، ۱، ۳۰.

- شلگل، آگوست ویلهلم، ۲۸، ۵۷.
- شوپنهاور، آرتور، ۲۹.
- شیللر، فردریک، ۲۶، ۲۷، ۴۶، ۵۵.

ص

- صارمی، ابوطالب، ۳۵.

ع

- عنایت، حمید، ۴، ۳۱.

ف

- فارابی، ابونصر، ۱.
- فارکوهار، جرج، ۶۵.
- فرزاد، مسعود، ۷۵.
- فلچر، جان، ۲۴.

ك

- کاستل وترو، لودویکو، ۱۲، ۱۴.
- کالدرون دلبارکا، ۲۸، ۱۰۲، ۱۰۳.
- کرنی، پیر، ۱۸، ۱۵، ۴۰، ۳۹، ۵۳، ۴۰، ۱۹، ۱۸.
- کلثون، ۱۲۸.

گ

- گاسون، استی芬، ۱۶، ۱۷.
- گوته، یوهان ولگانگ، ۲۷، ۴۵.

۱۴۶ / نمایش کلامیک

۶

هوراس ، ۱۹۰۸، ۱۷، ۱۲، ۹، ۸، ۷

يونسی، ابراهیم، ۱۱۵، ۷۷
يونگ، کارل گوستاو، ۳۵

کتب و رسالات

ت

- آپولوژی، ۲.
آنخانیائیها، ۱۲۷.
آدلفی، ۱۱.
آرایشگر موبیل، ۲۲.
آڑاکس، ۱۱۵.
آگاممنون، ۱۱۲، ۱۱۰، ۸۱، ۱۱.
آلستت، ۱۲۲، ۱۲۱.
آمفی تریون، ۲۳.
آنتونی و کلثو پاترا، ۲۳.
آنتیگون، ۹۲، ۸۲، ۷۳، ۳۷، ۳۰.
آندروماخد، ۱۲۱.
آندریا، ۱۱.
الف
اُنومیندس، ۱۱۳، ۱۱۵.
ابرها، ۱۲۸، ۱۲۷، ۸۵، ۳۷، ۲.
اپودها، ۷.
- اتالی، ۴۲.
اتللو، ۷۶، ۱۷.
اخلاق، ۱.
ادوارد دوم، ۱۶.
ادیپوس، ۱۱، ۸۷، ۵۱، ۳۸، ۱۱.
ادیپوس در کولونوس، ۱۱۹، ۱۱۸.
ادیپوس شهریار، ۸۲، ۹۵، ۱۱۶.
ارغون، ۱.
استر، ۴۲.
استغاثه کنندگان، ۸۱، ۱۱۰، ۱۲۱.
افسانه های تبای، ۸۴.
اکله سیازوس، ۱۲۷.
اگمنت، ۲۷.
الکترا، ۱۲۴، ۱۲۱، ۱۱۷، ۳۸، ۳۶.
اندروماک، ۴۲.
انسان و سمبلهایش، ۳۵.
اورستس، ۱۲۱.
اورستیا، ۱۱۵.

- تارتوف، ۴۲ . ایرانیان، ۸، ۷۳، ۱۱۰.
- تاریخ ادبیات یونان، ۱۱۵ . ایفی ژنی دراولیس، ۱۲۱.
- ترازدی ندیمه، ۲۶ . ایفی ژنی در تورید، ۱۲۱، ۲۷.
- ترانه‌ها، ۷ . ایلیاد، ۵۹.
- تسموفوریاز و سانه، ۱۲۷ . ایون، ۱۲۱، ۱۲۳.
- تلash بیهوده عشق، ۷۶ . ب
- توسکولان‌ها، ۹ . باکخوئه، ۱۲۱.
- ج**
- جان شاه، ۷۵ . بخشی در باب ترازدی، ۷۳.
- جمهور، ۳۰، ۲ . بخشی در باب کمدی در ارتباط با صحنه نمایش انگلیسی، ۶۶.
- جهان اراده و نمایش است، ۰۲۹ . بدیهه سازی در ورسای، ۴۳.
- جهان به مثابة خواست و آندیشه، ۰۲۹ . برادران مناخموس، ۹۹.
- جهان تصورمن است، ۰۲۹ . بردنیس، ۴۲.
- چ**
- چشم اندازهای اسطوره، ۱۰۶ . بروطیقا، ۱ تا ۴، ۶، ۷، ۸، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۷، ۶۰، ۶۳، ۷۰.
- چنین گفت زردتشت، ۰۲۹ . ۹۱، ۹۵، ۸۱، ۸۵، ۸۴، ۷۹، ۷۱.
- ح**
- حصریا، ۱۱ . پ
- حیله گرخوب شخت، ۱۰۲ . پدرخانواده، ۴۴.
- خ**
- خداؤندان آندیشه سیاسی، ۰۴۸ . پدیده‌شناسی ذهن، ۰۲۹.
- خسیس، ۴۲، ۲۰ . پرنده‌گان، ۰۲۷، ۸۵، ۳۷، ۲.
- خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی، ۰۲۸ . پرومته در بند، ۰۹۶، ۷۳، ۳۷، ۳۵، ۸.
- خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی و ادبیات، ۰۶۷ . ۱۱۰، ۱۲۷.
- خوئه فوروئه، ۱۱۵، ۱۱۳، ۱۲۴ . پرومیتوس در بند → پرومته در بند.
- ت**
- تاجر و نیزی، ۰۴۰ .

۱۴۹ / فهرست راهنما

- ۵
- زنان تراخیس، ۱۱۸
زنان تروا، ۱۲۴، ۱۲۱، ۸۴، ۱۱
زنان در مجلس ملی، ۱۲۷
زنان فتی، ۹۶
زنان فینیقی، ۱۲۱، ۸۴
زنبوران، ۱۲۹، ۱۲۷
س
ساتیرها، ۷
سرگذشت ترازیک دکتر فاوستوس، ۱۶
سلحشوران، ۱۲۸، ۱۲۷، ۲
سیاست، ۴۰۱
سید، ۶۵، ۶۳، ۴۱، ۱۸
سیکلوپها، ۱۲۱
سینا، ۱۸، ۶۴
ش
شرحی بر فن شعر ارسطو، ۳۹
ص
صحنه به مثابه یک نهاد اخلاقی، ۵۵
صلع، ۱۳۰، ۱۲۷، ۳۷، ۲
ط
طوفان، ۷۷، ۷۶
ع
عروسي فيگارو، ۲۲
عشق سرشب، ۲۴
د
دایرة المعارف، ۵۴، ۲۲، ۲۱
دراما تورژی هامبورگ، ۵۵، ۴۵، ۲۵، ۶۶.
در باب شیوه عالی، ۹
در باب کمدی، ۱۰۲، ۷۲
در باب کارد برد دسته همسرايان در ترازدي، ۸۸
در باره بوطيقاي ارسطو، ۵۳
در باره جمهوري، ۹
در باره شurnamayishi، ۴۴، ۲۳
در باره کمدی، ۱۴
در باره نمایشها، ۹
در باره هنر ترازیک، ۲۷
در علت لذتی که از موضوعات ترازیک کسب می کنیم، ۵۵
دفاع از شعر، ۱۷
دفاع از شعر، موسيقى و نمايش، ۱۷
دون ژوان، ۴۳، ۲۰
ر
ramaian، ۲۸
راهزنان، ۲۶
رساله کویز لینینوس، ۵۱
رساله ای در مخالفت با طاس بازی، ۱۵
ز
زئير، ۲۱

- | | |
|--|---|
| <p>ل</p> <ul style="list-style-type: none"> لچوج، ۰۱۳۳ لیرشاه، ۰۴۴، ۱۷ لیسیستراتا، ۰۱۳۰، ۱۲۷ <p>م</p> <ul style="list-style-type: none"> ماری استوارت، ۰۲۶ مباحثات، ۰۶۳، ۴۱ مباحثه‌ای در باب کمدیها و تراژدیها، ۰۱۰۱، ۷۱ مجازات بدون انتقام، ۰۱۸ مجر و حان جنگ داخلی، ۰۱۶ مده آآ، ۱۱، ۳۶، ۰۱۲۱، ۵۱ مرگ به په، ۰۱۸ مرورپ، ۰۲۱ مریض خیالی، ۰۲۰ مقاله‌ای در باب نمایش جدی، ۰۴۴ مقاله‌ای درباره شعر نمایشی، ۰۲۴ مقدمه‌ای برادیپوس، ۰۶۵ مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر، ۰۶۶، ۵۴ مکبیث، ۰۱۷ مکتب زنان، ۰۲۰ مکتب شیادی، ۰۱۶ ملحظات، ۰۱۹ ملحظاتی در باب سید، ۰۴۱ منطق، ۰۲۹، ۲۰ میزانتروپ، ۰۷۴، ۲۰ | <p>خ</p> <ul style="list-style-type: none"> غوکان، ۰۱۳۰، ۱۲۷، ۸۵، ۳۷، ۲۶، ۱ <p>ف</p> <ul style="list-style-type: none"> فاوست، ۰۲۷ فرد، ۰۴۱ فردرا، ۰۱۲۳، ۳۸، ۱۱ فرزندان هرآکلس، ۰۱۲۱ فلسفه تاریخ، ۰۴۷ فلسفه حق، ۰۲۹ فلسفه رواقی، ۰۱۱۴، ۳۹ فلسفه هگل، ۰۴۷، ۳۱ فلسفه هنرهای زیبا، ۰۲۹ فن شعر، ۰۱۴ فیلاستر، ۰۲۴ فیلوکتتس، ۰۱۱۸ <p>ق</p> <ul style="list-style-type: none"> قاضی سلامنا، ۰۱۰۳ <p>ك</p> <ul style="list-style-type: none"> کمدي الهي، ۰۱۱ کمدي و تراژدي، ۰۱۰۰ کوزه طلا، ۰۹۹، ۸۶ <p>گ</p> <ul style="list-style-type: none"> گفتگو در باب کمدیها و تراژدیها، ۰۱۲ گفتگوی اکرمان، ۰۲۸ گوتزفن بر لیخین گن، ۰۲۷ گوسفند بی گناه، ۰۱۸ |
|--|---|

فهرست راهنما / ۱۵۱

- هفت تن در مقابل تب، ۸۱، ۸۱، ۱۱۰.
هفت سرکرده در مقابل تب ←
هفت تن در مقابل تب.
هکوبا، ۱۲۱، ۱۲۳.
هلن، ۱۲۱.
هملت، ۱۷، ۲۳، ۳۹، ۴۲، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۱۰۲.
همه برای عشق، ۲۳.
هنر جدید نمایشنامه نویسی، ۱۸، ۶۲، ۷۲.
هنر شاعری، ۱، ۷، ۳۸، ۸، ۸۷، ۹۸.
هنری ششم، ۷۵.
هیپولوتوس، ۱۲۱، ۱۲۳.
ی
يهودی مالت، ۱۶.
- میس سار اسامپسون، ۲۵.
مینافن بار نهم، ۲۵.
ن
ناتان خردمند، ۴۵.
نامه ارسطاطالیس درباره هنر شعر، ۱.
نانین، ۲۱.
نخستین مقدمه بر آندرومک، ۴۲.
نظرات آکادمی فرانسه، ۶۳.
نقد برمکتب بازویان، ۴۳.
نیکوماکس، ۱.
و
ولادت تراژدی، ۲۹.
ویلهلم تل، ۲۶.
ه
هر اکلس، ۱۲۱.

**The Evolution of Principles and Contexts
in**

CLASSIC DRAMA

**by
Jamshid MalekPour**

1986



انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد
دانشگاهی را می توانید از مراکز زیر تهیه نمایند

- ۱- فروشگاه زیبایشگاه دانش کتاب (مرکزی) : تهران - خیابان انقلاب، نیش فلسطین تلفن ۶۳۹۳۸
- ۲- فروشگاه شماره ۲: تهران - خیابان امیر آباد، رو بروی درب اصلی دانشگاه تهران. جنب دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی تلفن ۶۶۲۷۲۵
- ۳- فروشگاه شماره ۳: تهران - میدان ونک خیابان شهید حقانی نیش بزرگراه آفریقا. جنب آزمایشگاه مرکزی مستضفین جهاد دانشگاهی مرکز پژوهشکی ایران - تلفن ۱۶۶۱۴۲۱۴
- ۴- فروشگاه شماره ۴: تهران - خیابان شهید بهشتی نیش بخارست. جنب دانشکده اقتصاد دانشگاه علامه طباطبائی تلفن ۶۲۴۸۷۹
- ۵- فروشگاه شماره ۵: تهران خیابان کریمخان زند، نیش خیابان آباد شمالی، فروشگاه و نمایشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه علامه طباطبائی - تلفن ۵-۸۹۱۵۲۱
- ۶- فروشگاه شماره ۶: تهران - خیابان حافظ - جنب دانشگاه صنعتی امیرکبیر - فروشگاه و نمایشگاه دانش کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه صنعتی امیرکبیر تلفن: ۶۱۳۹۰
- ۷- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه مشهد: میدان تقی آباد، اول خیابان احمدآباد تلفن ۳۱۰۳۱
- ۸- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه شیراز: خیابان قدس، ساختمان بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی دانشگاه شیراز تلفن ۶-۳۲۰۸۲
- ۹- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه اصفهان: خیابان دانشگاه جنب درب شمالی دانشگاه تلفن ۷۱۰۷۱
- ۱۰- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید باهنر کرمان: بلوار جمهوری اسلامی، دانشکده فنی مرکز فروش کتاب تلفن ۲۹۳۲۱ و ۸۰۲۱
- ۱۱- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران اهواز: خیابان سعدی فارسی - نیش داروخانه شبانه روزی. خیابان شهید علم الهدایا - ساختمان خوابگاه دانشگاه
- ۱۲- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه مازندران: گرگان خیابان شهید بهشتی جنب دانشکده منابع طبیعی
- ۱۳- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه گیلان: رشت - خیابان ملت - جنب دفتر مرکزی دانشگاه گیلان - تلفن ۳۰۳۸۸
- ۱۴- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی مجتمع آموزش عالی برجند خیابان دانشگاه تلفن ۷۳۸۰
- ۱۵- مرکز فروش کتاب جهاد دانشگاهی در قم: خیابان ارم - رو بروی کتابخانه آیت ۱... نجف. پاساز ندیم
- ۱۶- مرکز فروش کتاب: کلبه جهادهای دانشگاهی دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی کشور
- ۱۷- انتشارات سروش و نمایندگی های آن در سراسر کشور