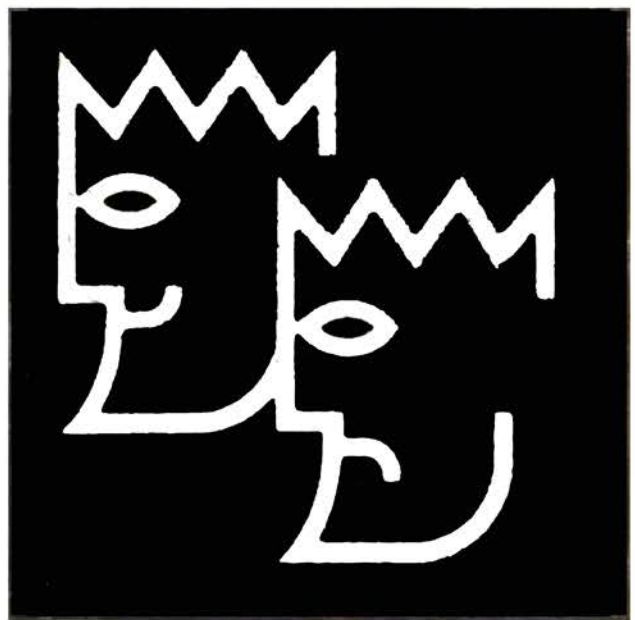
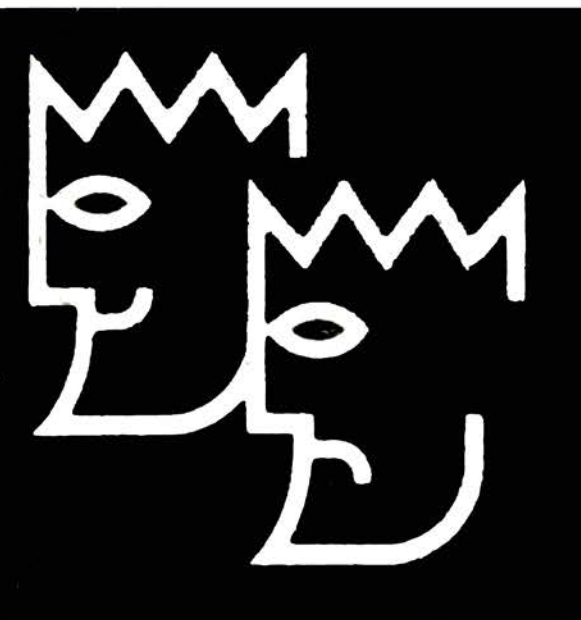


تطور اصول و مفاهیم در

# نمایش کلاسیک

تألیف: جمشید ملک پور



تطور اصول و مفاهيم در

# نمایش کلاسیک

تالیف

جمشید ملک پور



عنوان: تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک  
تألیف: جمشید ملک‌پور  
ناشر: انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی  
چاپ: اول  
تاریخ: شهریورماه ۱۳۶۵  
تیراژ: ۳۰۰۰ جلد  
لیتوگرافی: طوس  
چاپخانه: نیما  
حروفچینی: عزیزخوار

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 رسالهٔ 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 بر پایهٔ آرای نقادان، پژوهندگان و نویسندگان صاحب مکتبی گذاشتم که نظرات، آثار و برخوردهایشان اثر قاطعی در تکوین اندیشه‌های نمایشی داشته است.

انگیزهٔ 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 به‌طور 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. به‌ویژه آنکه این رساله خصوصاً می‌تواند برای علاقمندان به هنر نمایشنامه‌نویسی مفید واقع شود، زیرا از لابلای 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 آنجا که هدف، تدوین رساله‌ای فشرده بود، لذا آن را بیشتر محدود به نمایش یونان باستان کردیم که در هر صورت به عنوان مبداء و الگوی 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 حُب 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 راهنما

## تطور تعاریف و مفاهیم تراژدی و کمدی کلاسیک

اگرچه نخستین متنی که در آن به نقد و تحلیل نمایش پرداخته شده، رسالهٔ بوطیقا<sup>۱</sup> اثر «ارسطو»<sup>۲</sup> نیست و پیش از تحریر این رساله، کسانی مانند «اریستوفانس»<sup>۳</sup> در کمدی شوکان<sup>۴</sup> که در سال ۴۰۵ ق.م. تحریر شده و «افلاطون»<sup>۵</sup>

---

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 می‌کند. این رساله توسط حکمای اسلامی از قبیل «یعقوب بن اسحق الکندی»، «ابونصر فارابی»، «ابن سینا» و چند تن دیگر شرح و تلخیص شده است. از این رساله سه ترجمهٔ معاصر به فارسی نیز وجود دارد:

نامهٔ ارسطاطالیس دربارهٔ هنر شعر، ترجمهٔ سهیل افغان، بیروت، ۱۹۴۸م.

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

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

۲- ارسطو Aristotle (۳۲۲-۳۸۴ ق.م)؛ فیلسوف یونانی، صاحب تألیفات بی‌شمار، از جمله اخلاق و نیکوماخوس که در تاریخ نمایش به سبب تحریر رسالهٔ بوطیقا یا هنر شاعری، منزلی خاص دارد.

در رسالهٔ جمهور<sup>۶</sup> که در سال ۳۷۳ ق.م نوشته شده، آرای درباب نمایش آورده‌اند، اما از آنجا که رسالهٔ بوطیقا نخستین تحلیل مدون از انواع نمایش را بدست می‌دهد، لذا آن را به‌عنوان 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 رسالهٔ بوطیقا فراهم آورده و به‌یاری آثاری که از نویسندگان آن دوره در دست داشته، اطلاعات و تحلیل‌های مهمی درباب تراژدی و اندکی هم درباب کمدی در بوطیقا به دست می‌دهد. اهمیت بوطیقای ارسطو زمانی بر ما معلوم می‌شود که بدانیم از حدود دو‌یست و پنجاه اثری که توسط تراژدی‌نویسان یونانی نوشته شده و احتمالاً همهٔ آنها در دسترس ارسطو می‌بوده اینک تنها سی و سه‌تای آنها برای ما باقی مانده است.

رسالهٔ بوطیقای ارسطو هم در واقع پاسخی بود، به انتقادات فیلسوفانی از قبیل «سقراط»<sup>۷</sup> و افلاطون، که اولی اساساً بر گوهر الهامی هنر تأکید

→

۳- اریستوفانس Aristophanes (۳۸۰-۴۴۷ ق.م)، کمدی‌نویس یونانی که یازده اثر از چهل و چند تالی آثارش به‌طور کامل باقی مانده است. از آثار مشهورش: سلحشوران، ابرها، صلح، پرندگان و غوکان.

۴- غوکان The Frogs، که در آن اریستوفانس ضمن مقایسه‌ای از آثار ایسخولوس و اوریپیدس، طبیعت و عملکرد تراژدی‌را توضیح داده و به‌مسائلی چون رئالیسم در نمایش نیز توجه می‌کند.

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

## 6- The Republic.

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

داشته و دومی که از هنر نمایش و شاعری به سبب آنکه انگیزه اصلی در آنها تبلیغ فضیلت‌های اخلاقی و اجتماعی نبوده، به شدت انتقاد کرده است. چنان که افلاطون در کتاب سوم از رسالهٔ **جمهوره** توضیح داده که نمایشگران تراژدی و کمدی شبیه به هم هستند و کارشان تقلیدی بیش نیست. سپس در کتاب دهم می‌گوید که مقلد یا سازندهٔ خیال چیزی از وجود راستین نمی‌داند و تنها ظواهر را می‌شناسد. بدین سان، افلاطون مخالفت خود را با نمایش اعلام کرده و اعتقاد داشته شاعران از آنجا که تحت تأثیر *یک جنون الهی* شعر می‌سرایند، خود معنی آن را در نیافته و نمی‌توانند دربارهٔ آن داورى 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**<sup>۹</sup> می‌نویسد که دو سبب داشته است: «یکی تقلید»<sup>۱۰</sup> است که در انسان غریزی است، و دیگری لذتی<sup>۱۱</sup> 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 **تراژدی**<sup>۱۲</sup> می‌رسیم. تراژدی *یک معنای حقیقی 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 «آوازبز» است که ریشه لغت «تراگودیا» را در آن می‌جویند. تراگوس 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 ذکر می‌کنیم: ۱- در مراسم اولیه ستایش از دیونوسوس بز را قربانی می‌کرده‌اند، ۲- دسته همسرایان پوست بز برتن داشته‌اند و ۳- بز به عنوان جایزه در مسابقات اولیه به دسته همسرایان 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 تقلیدی است از واقعه‌یی جدی، کامل و دارای اندازه‌یی معین، به زبانی آراسته به انواع زیورها». و درباره روش و مفهوم آن هم می‌گوید: «تراژدی به وسیله عمل و ندر وایت، رحم و ترس را برانگیخته و سبب پالایش این 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 ماجرای کامل را دربر گرفته و با برانگیختن دو غریزه حس همدردی و اضطراب در وجود انسانی، سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان می‌شود.<sup>۱۳</sup>

در تعریف ارسطو از تراژدی از چند نکته مهم و قابل بحث، یکی واقعه است که آن را در برابر action آورده‌ایم. معانی «عمل» و «کردار» در اینجا منظور نمایشی ارسطو را نمی‌رسانند. از واژه کامل complete، بیشتر مراد آن است که هر واقعه‌یی باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشد. آن‌جا هم که می‌گوید تراژدی باید به وسیله «عمل» و نه «روایت» 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»

۱۳- البته در این باره ارسطو رأی متناقضی هم دارد. چنان‌که در رساله

سیاست [کتاب هفتم]، اشاراتی بر آثار زیانمند نمایشها برای جوانان دارد. رجوع شود به، سیاست، ترجمه حمید عنایت، تهران، ۱۳۳۷ش.

که در برابر 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<sup>۱۴</sup>، شخصیت<sup>۱۵</sup>، گفتار<sup>۱۶</sup>، اندیشه<sup>۱۷</sup>، منظر نمایش<sup>۱۸</sup> و آواز<sup>۱۹</sup>. که راجع به هر یک از آنها در بخشهای آینده و به اختصار توضیحاتی می‌دهیم.

در باب ریشه تراژدی و این که از کجا و چگونه آغاز شده، مادر بوطیقامی خوانیم: «در آغاز تراژدی، منحصر آبدیعه‌سرای بود... و سرچشمه در اشعار دیتی‌رامب<sup>۲۰</sup> داشت...». پس بنا بر قول ارسطو، تراژدی از تحول اشعار دیتی‌رامب پدید می‌آید، اشعار دیتی‌رامبیک هم سرودهایی بود که در مراسمی خوانده می‌شد که در ستایش «دیونوسوس»<sup>۲۱</sup> رب‌النوع باروری برگزار می‌شد. در این مراسم، دسته‌های سرودخوان، آوازها را به طور جمعی می‌خواندند،

---

14- Plot.

15- Character.

16- Diction.

17- Thought.

18- Spectacle.

19- Song.

20- Dithyramb.

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 راه پیمایی، دسته‌های حیوانات قربانی و زنان و مردان، شمایل را همراهی کرده و در ضمن، گروههای سرودخوان در برابر پیکره‌های دوازده گانه خدایان آوازا می‌خواندند، جانوران قربانی می‌شدند و مردم در پایان مراسم به عیش و نوش می‌پرداختند... در آئین دیونوسوس به دو مسأله عمده در ارتباط با احتیاجات نخستین بشری یعنی «خوراک» و «باروری» توجه می‌شده است.

اما بتدریج يك تن از دسته جدا شده و سرودها شکل گفت و شنود<sup>۲۲</sup> به خود می گیرد. گویند که این نخستین 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 می دانند که به جای خوانده شدن در مراسمی همگانی و در ضمن راه پیمایی، به صورت سرودی برای خواندن توسط يك گروه معین و در گرد يك قربانگاه درمی آید. از این گروه معین هم يك نفر به عنوان رهبر [بیشتر در نقش خود دیونوسوس]، خارج شده و سرودها جنبه مکالمه به خود می گیرد. پس بی سبب نبوده که ارسطو - چنان که در قبل اشارت رفت - می گوید که تراژدی از سرودهای دیتی رامب نشأت گرفته است.

و اما کمدی<sup>۲۳</sup>. اشارات ارسطو در باب کمدی در رساله بوطیقا اندک است. آن قدر اندک که به استناد اقوال ارسطو نمی توان چهره ای دقیق از آن ترسیم کرد. اما در هر صورت، در باب پنجم از رساله بوطیقا است که تعریف خود را از کمدی به دست می دهد: «چنان که گفتیم، کمدی تقلیدی است از اشخاصی از نوع پست تر، هر چند، نه به معنای کامل بد کلمه، بلکه تنها از حیث جنبه خنده آور زشتی ها. [کمدی] شامل عیب یا زشتی است که درد آور و مخرب نباشد. ذکر مثال روشن، نقاب کمیک است که زشت و تحریف شده است، اما سبب رنجی نمی شود». 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 آن چه که هستند بهترند، اما در کمدی از آن چه که هستند بدترند. مراد ارسطو از واژه هایی چون *Phaulos* و *Spoudaios*، بیشتر معنای تمثیلی آنهاست که به ترتیب «موقر» و «سبک» می باشد.

در مورد سرگذشت تحول کمدی هم می خوانیم: «از آنجا که از آغاز جدی گرفته نشد، تاریخی ندارد... چه کسی نقابها و پیش گفتارها را آورد و یا

## 22- Dialogue.

۲۳ - کمدی Comedy، گفته شده که از آئینی بنام «کوموس Komos» گرفته شده که در آن اجراکنندگان، لباسهایی مضحك برتن کرده و نقابهایی مضحك هم برچهره زده و خود را در هیئت جانوران ارائه می دادند.

تعداد بازیگران را افزود، این‌ها و سایر جزئیات مشابه برما پوشیده است». درباره ریشه کمدی هم می‌نویسد: «کمدی از ترانه‌های فالیک ۲۴ نشأت گرفته است». ترانه‌های فالیک، سرودهایی مضحک و طنزآمیز بودند که در جشن‌های دیونوسوسی به افتخار «فالیس»<sup>۲۵</sup>، 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 امپراطوری روم باستان، نمایش جاندار و خردمندانه یونانی رنگ می‌بازد، و اگر چه نویسندگان 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 آرایبی ابراز کرده‌اند که از اهمیت و اعتبار فراوانی در تاریخ نمایش برخوردار شده است. علی‌الخصوص باید از «هوراس»<sup>۲۶</sup> نام برد 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- کوینتوس هوراتیوس فلاکوس Q. H. F Horace (۸-۶۵ ق.م)، کوینتوس هوراتیوس فلاکوس معروف به هوراس، شاعر و نقاد رومی، صاحب آثاری چون اپودها، سائیرها، ترانه‌ها و هنر شاعری.

رساله هنرشاعری<sup>۲۷</sup> هوراس را می‌توان دومین اثر-بعد از بوطیقای ارسطو- در این زمینه به‌شمار آورد که همواره در نمایش کلاسیک مورد بحث و بررسی ناقدان بوده است. اما برخلاف رساله ارسطو، هنرشاعری هوراس خالی از «نظریه و اصول» بوده و شاعر در آن بیشتر به‌هجو آثار نویسندگان مخالف ذوق خود پرداخته است. گذشته از قواعدی که در باب نمایش به‌طور سطحی به‌استنباط از اثر ارسطو وضع کرده و تخطی از آنها را هم به‌هیچ وجه جایز ن‌شمرده، دربارهٔ پیدایش تراژدی و سیر تحول آن می‌گوید: «تراژدی -شکلی که پیش از این ناشناخته بود- را «تسپیس<sup>۲۸</sup>» کشف کرد و نمایش‌های مردمانی مست که عربده می‌کشیدند را واداشت تا به‌وسیلهٔ بازیگرانی اجرا شود که صورتشان را با درده آغشته می‌کردند. بعد از او «ایسخولوس<sup>۲۹</sup>»، مبتکر نقاب و ردای خوش‌منظر، صحنه را با قطعات کوچک تخته گسترده و به بازیگران آموخت چگونه با طمطراق سخن گویند و با پاهای تا زانو پوشیده، با تبختر قدم زنند».

در واقع دلایل غلوی که در شخصیت‌پردازی و خصوصاً زبان تراژدی‌های رومی بکار رفته را از طریق همین تعریف هوراس به‌خوبی می‌توان استنباط کرد.

27. Horace: The Art of Poetry , translated by

Edward Henry Blakeney, London, 1928.

۲۸- تسپیس Thespis، در نیمهٔ 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 دستهٔ همسرایان خود را جدا کرده و به‌عنوان اولین بازیگر در مقابل همسرایان قرار می‌گیرد و سبب ایجاد دیالوگ در مراسم دیونوسوس می‌شود. قطعاتی از آثارش باقی مانده است.

۲۹- ایسخیلوس Aeschylus (۴۵۶-۵۲۵ ق.م)، تراژدی‌نویس یونانی که نود نمایشنامه نوشته که تنها هفت‌تای آنها باقی مانده است. از آثارش، پرومته در بند، آگاممنون، ایرانیان و هفت تن در مقابل تب.

اما گذشته از هوراس، نقادان دیگری چون «سیسرون»<sup>۳۰</sup> و «لونگینوس»<sup>۳۱</sup> هم بودند که مقالاتی در باب هنرشاعری و نمایش تحریر کرده‌اند، اما بدون شك هیچ کدام به اندازه «ترتولین»<sup>۳۲</sup> نتوانستند در روی سرنوشت هنر نمایش اثرگذارند.



قبل از سقوط امپراطوری روم و در آستانه حاکمیت کلیسای نهادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، رساله‌ای از ترتولین تحت عنوان درباره نمایشها<sup>۳۳</sup> 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 تألیفاتی چون درباره جمهوری و توسکولان‌ها. آرای 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.

حساب آورد. اما در این جا ذکر این نکته ضروری است که ترتولین در مخالفت با نمایش، نظرات خود را بیشتر تحت تأثیر انواع سرگرمیهای غیر انسانی از قبیل نمایشهای گلابیاتوری و جنگ با حیوانات ابراز کرده که در امپراطوری روم به شدت رواج داشت. اما در هر صورت، قرارداد «لذت‌های ناشی از مراسم کلیسای مسیح 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، بیانگر آرای جزمی ترتولین و کلیسا در باب نمایش در اواخر امپراطوری روم است. آرای که در طی حکومت چند قرن کلیسا، ابتدا تشدید شده، و سپس تعدیل می‌گردد. تا جایی که کلیسا خود به صورت یکی از حامیان نمایش درمی‌آید.

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 می‌شمرد، «الیوس دوناتوس<sup>۳۴</sup>» 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 نیمه دوم قرن چهارم میلادی می‌زیست و تألیف مشهوری چون Ars Grammatatica در دستور زبان لاتین دارد.

می‌گیرد 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 سیر و نیز می‌گوید که کمدی تقلیدی از زندگی است، آیینهای از عادات و شمایی از واقعیت<sup>۳۵</sup>».

از دیگر شاعران و نقادان قرون وسطی، باید از شاعر بزرگ قرن سیزدهم میلادی، «دانته الیگیری<sup>۳۶</sup>» سراینده کمدی الهی<sup>۳۷</sup> نام برد که عقاید خود را درباره کمدی و تراژدی در مکتوبی که به «لردکن اسکالا<sup>۳۸</sup>» نوشته، توضیح داده است. دانته درباره کمدی می‌نویسد: «در اصل، کمدی نوع مشخصی از روایت شعرگونه 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<sup>۳۹</sup>». در همین مکتوب است که دانته برای کمدی، آثار «ترنس<sup>۴۰</sup>» و برای تراژدی، آثار «سنهکا<sup>۴۱</sup>» را مثال آورده و

---

35- Aelius Donatus: Comedy and Tragedy, translated by

Charles Gattning, Venice, 1974.

۳۶ - دانته الیگیری Dante Alighieri (۱۳۲۱-۱۲۶۵م) مشهور

به دانته، 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 Latta m, Boston, 1891.

۴۰ - پابلیوس ترنتیوس Publius Terentius (۱۵۹-۱۹۰ ق.م)،

کمدی‌نویس رومی، از آثارش، آندریا، حصر یار آدلفی.

۴۱ - لوسیوس آناپوس سنهکا L. A. Seneca (۴ ق.م تا ۶۵ م)، تراژدی

نویس رومی، از آثارش، مدها، فدرآ، آکامنون، ادیپوس و زنان ترؤا.

سپس به توضیح تفاوت‌های کمدی و تراژدی از لحاظ شیوه‌های بیانی می‌پردازد. با یادآوری این نکته که مشغله عمده نقادان قرون وسطی، تحلیل آثار نمایش کلاسیک نبود، بلکه بنا بر ضرورتی تاریخی و اجتماعی، تنها سعی در دفاع از «موجودیت» نمایش داشتند، بحث مربوط به قرون وسطی را به پایان می‌بریم و به آغاز یکی از دوران‌های درخشان هنر نمایش، یعنی دوره رنسانس<sup>۴۲</sup> می‌رسیم.



از ایتالیا آغاز می‌کنیم. 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. چنان که برگردان لاتین بسیار خوبی در سال ۱۵۳۶ از بوطیقا توسط «الساندرو پتسی<sup>۴۳</sup>» انتشار می‌یابد. همین طور، «دانیلو<sup>۴۴</sup>» هم فن شعر خود را نشر می‌دهد که رساله‌ای بود شدیداً تحت تأثیر رسالات ارسطو و هوراس. گذشته از این تلاش، نقادان دیگر چون جرالدی چیتو، فرانسیسکو روبرتلوس، جیاوان جورجیوترسینو، جولیوس سزار اسکالیجر و خصوصاً لودویکو کاستلوترو در باب نمایش کلاسیک آرای بسیار مهمی را منتشر می‌سازند.

«جرالدی چیتو<sup>۴۵</sup>» در رساله گفتگو در باب کمدیها و تراژدیها،<sup>۴۶</sup> در تعریف کمدی و تراژدی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو می‌نویسد: «دو

---

#### 42. Renaissance.

۴۳- Alessandro Pazzi الساندرو پتسی

۴۴- Bernardino Daniello برناردینو دانیلو

۴۵- Giraldi Cinthio جرالدی چیتو (۱۵۷۳-۱۵۰۴ م).

46- Discourse On Comedies and Tragedies (1543) .

موقعیت [کمدی و تراژدی] در يك 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 ادامه می‌دهد زیرا که تعلیقاتی از قبیل مرگ و یا حوادث وحشتناک در آن وجود ندارد و بالعکس، کمدی سعی می‌کند تا پایانی خوش داشته باشد با مقداری حوادث مضحک، و تراژدی بدون توجه به این که پایان خوشی داشته باشد یا نداشته باشد، توسط نشان دادن رنج‌های زیاد و حوادث وحشتناک، تماشاگر را از گناهان تطهیر کرده و اخلاقیات پسندیده را به او تلقین می‌کند... ۴۷».

جرالدی‌چینتو که خود شاعری تراژدی‌نویس بود، با رساله ارسطو برخوردی انتقادی کرده و بعضی از اصول آن را تأیید و برخی دیگر را تفسیر و تعدیل و یا حتی به کلی تغییر داده است.

از ابداعات «فرانسیسکو روبرتلوس ۴۸» آن بود که همان ملاحظات تحلیلی ارسطو از تراژدی را درباره کمدی هم بکاربرد و همین‌طور تلفیقاتی که از نظریه‌های سنتی کمدی به عمل می‌آورد، او را یکی از پیشروان 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، تقلید خلقیات و اعمال بشری. و از آنجا که تقلید شعری توسط خطابه، آهنگ موزون و همسازی، کامل می‌شود، این سه در کمدی بکار گرفته شده‌اند، اما به‌طور جداگانه، یکی پس از دیگری، نه با هم، آن‌طوری که در سایر شکل‌ها بایکدیگر

---

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

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

بکار رفته است<sup>۴۹</sup>».

روبرتولوس سپس در رسالهٔ خود—در بارهٔ کمدی—<sup>۵۰</sup> به شرح تعریف ارسطو از کمدی پرداخته و تفاوت‌های آن را با تراژدی بیان کرده و در ضمن نقطه‌نظرهای متفاوت خود را از دیدگاه‌های ارسطو در باب کمدی مطرح می‌سازد. روبرتولوس شش جزء اساسی کمدی را به ترتیب اینها می‌داند: افسانه مضمون، سیرت، فکر، بیان، منظر نمایش و موسیقی. باید توجه داشت که این همان شش جزئی است که ارسطو در باب تراژدی آورده، اما روبرتولوس آنها را برای کمدی هم قابل‌الاجرا می‌داند.

گذشته از «جولیوس سزار اسکالیجر<sup>۵۱</sup>» که از محققان مشهور توانای دورهٔ 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 چهرهٔ درخشان نقد نمایش در دورهٔ رنسانس، یعنی از «لودویکو کاستلوترو<sup>۵۲</sup>» سخن گفت که به سبب تحقیقات و تتبعاتی که در زمینهٔ نقد ادب و خصوصاً شرح رسالهٔ شعر ارسطو انجام داده، در تاریخ نقد نمایش اهمیت بسزایی یافته است.

کاستلوترو در شرحی که بر فن شعر<sup>۵۳</sup> ارسطو نوشته، در باب وظیفهٔ

49- F. Robertellus: On Comedy, translated by

Marvin T. Herrick, Illinois, 1964.

50- On Comedy (1548).

۵۱- جولیبوس سزار اسکالیجر J. C. Scaliger (۱۵۵۸-۱۶۰۹)،

پژوهشگر ایتالیایی که فن شعر خود را در سال ۱۵۶۱ تحریر کرده است.

۵۲. لودویکو کاستلوترو Lodovico Castelvetro (۱۵۷۱ -

۱۶۰۵م)، نقادر فیلسوف ایتالیایی، ترجمه و شرحی بر فن شعر ارسطو و علم معانی

بیان اثر سیرون دارد.

53- On Aristotle's Poetics (1570).

درام می گوید: «درام... برای لذت بخشیدن و تأمین تفریح مردمان ابداع شده است. باید موضوعی داشته باشد که بتواند آن را درک کنند و وقتی آن را درک کردند، احتمالاً آنان را خوشحال سازد.

موضوعهای [آن] می تواند چیزهایی باشد از قبیل آنچه که هر روزه اتفاق می افتد و چیزهایی که مردمان راجع به آن بحث می کنند». کاستل و ترو در باره مقاصد تراژدی هم می نویسد: «تراژدی در روح و روان تماشاگر یا بیننده رحم و شفقت و هراس و وحشت می نشانند... شفقت و هراس دو هدف تراژدی هستند». در باره کمدی هم این نظر را دارد: «قصه کمدی... به طور یکسان خوشی و دلالتگی است، اما نه خوشی و دلالتگی که ادعای کنیم مناسب تراژدی است».

البته مهمترین مبحثی که توسط کاستل و ترو در باب اصول ارسطویی نمایش مطرح می شود، همان اصل «وحدتهای سه گانه ۵۵» است که وی آنها را «قوانین مقدس و خدشه ناپذیر» نمایش لقب داده و ما در جای خود بدان خواهیم پرداخت.

همچنان که رنسانس در انگلیس به گونه ای دیگر - و البته با تأخیر بسیار رخ می دهد، موقعیت نمایش نیز دگرگونه می شود. چنان که در سال ۱۵۷۷ میلادی، «جان نور تبروک<sup>۵۶</sup>» رساله ای در مخالفت با طاس بازی، رقاصی، نمایشها و میان پرده ها<sup>۵۷</sup> را منتشر می کند. در ادبیات انگلیس، این رساله نور تبروک را نخستین نقدی به شمار می آورند که در مخالفت با نمایش نوشته شده است. اما نکته قابل توجه همین مقاله آن است که علی رغم مخالفت نویسنده اش با هنر نمایش، خود به شیوه ای نمایشی نگارش یافته

---

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

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

۵۶. جان نور تبروک John Northbrooke، که در قرن شانزدهم می زیست.

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

است:

**جوان:** در باره... نمایشگران و نمایشها چه می گوئید؟ آیا آنها پسندیده هستند؟...

**پیرو:** بخاطر خدا باید بگویم که آنها در هر اجتماعی نه قابل تحمل اند و نه تحمل پذیر... ۵۸

درست دو سال بعد از انتشار رساله نورتبروك، حمله دیگری به نمایش توسط «استیفن گاسون»<sup>۵۹</sup> در مقاله «مکتب شیادی»<sup>۶۰</sup> صورت می گیرد. گاسون در این مقاله نمایش را متهم می کند که مسئولیت فساد اخلاق و رسوم در جامعه انگلیس را بر عهده دارد. البته ذکر يك نکته شاید خالی از فایده نباشد و آن این است که جناب گاسون که خود بازیگری بی استعداد و نمایشنامه نویسی ناموفق و سرخورده می بود، در واقع سعی داشت گناهان شکست خود را با نوشتن مقاله فوق تطهیر کند. جواب نورتبروك و گاسون بزودی و به سختی داده می شود. از میان نقادان «توماس لاج»<sup>۶۱</sup> و «فیلیپ سیدنی»<sup>۶۲</sup> با مقالات خود در دفاع از هنر شعر و نمایش و نویسندگان بزرگی چون «مارلو»<sup>۶۳</sup>

58 – John Northbrooke : A Treatise against Dicing ....

London, 1843,

۵۹ – استیفن گاسون Stephen Gosson (۱۶۲۳-۱۵۵۴)، نویسنده

مسیحی انگلیسی که در سال ۱۵۷۶ از آکسفورد فارغ التحصیل می شود و کار خود را به عنوان نمایشنامه نویس آغاز کرده، اما بزودی موضعی مخالف در برابر آن می گیرد.

60 – The School of Abuse (1579).

۶۱ – توماس لاج Thomas Lodge (۱۶۲۵-۱۵۵۸)، شاعر و نمایشنامه نویس

انگلیسی. از آثارش: **مجر و حان جنگ داخلی و روزالین.**

۶۲ – سر فیلیپ سیدنی Sir Philip Sidney (۱۵۸۶-۱۵۵۵)، شاعر

و سیاستمدار انگلیسی، فارغ التحصیل از آکسفورد و کمبریج. از آثارش: **آرکادیا و دفاع از شعر.**

۶۳ – کریستفر مارلو Christopher Marlowe (۱۵۹۳-۱۵۶۴)،

درام نویس تحصیل کرده آکسفورد و از چهره های متشخص نمایش الیزابتین. از آثارش، **سرگذشت تراژیک دکتر فاوستوس، یهودی مالت و ادوارد دوم.**

و شکسپیر<sup>۶۴</sup> با آثار نمایشی گرانبهای خود پاسخ لازم به انتقادکنندگان از نمایش را می‌دهند.

توماس لاج در پاسخ به گاسون با توسل به ریشه‌های مذهبی هنر شاعری و نمایش در مقاله دفاع از شعر، موسیقی و نمایش<sup>۶۵</sup> می‌گوید: «هوراس در رساله هنر شاعری گزارش داده که تمام پاسخ‌های پیشگویان به نظم بوده است. در میان یهودیان هم می‌توان شاعرانی یافت... داودشاعر بود... سلیمان در تمرینات شاعری شرکت می‌جست،<sup>۶۶</sup> لاج در همین مقاله، جوهر تراژدی را در سپاسگزاری و نیایش از ذات خداوندی ذکر می‌کند.

اما فیلیپ سیدنی در مقاله دفاع از شعر<sup>۶۷</sup>، گذشته از آن که استدلال به‌تر از توماس لاج به انتقادات گاسون در باب غیر الهی 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 مستهزئه‌ترین 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 ستمگرانه ظالمان را برملا می‌کند<sup>۶۸</sup>». و به دنبال همین نظرات است که به بازیگران کمدی هشدار می‌دهد که: «خننده ممکن است با خوشی بیاید، اما از خوشی برنمی‌آید... 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 مایه تلخ آن بوده است. و اما اسپانیا. از نخستین نویسندگانی که به تعاریف ارسطویی در باب

---

۶۴- ویلیام شکسپیر William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶)،  
درام‌نویس و شاعر بزرگ انگلیس. از آثارش: هملت، مکبث، لیرشاه و اتللو.

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

66- Thomas Lodge, A Defence of Poetry..., London. 1853.

67- The Defense of Poesy (1583).

68- Philip Sidney: The Defense of Poesy, Boston, 1890.

کمدی و تراژدی یورش برد، «لوپد وگا»<sup>۶۹</sup>، نمایشنامه نویس نامدار عصر طلایی اسپانیا است. وگا با درآمیختن عناصر کمیک در آثار خود، تعاریف جدیدی از این انواع را به دست می دهد، چنان که در مقاله هنر جدید نمایشنامه نویسی<sup>۷۰</sup> می نویسد: «تراژدی با کمدی آمیخته شده و ترنس با سنه کا. با وجود این مانند مینیاتوری است... بخشی غمناک، بخش دیگر خنده دار، و به خاطر همین تنوع، شادمانی بیشتری ایجاد می کند. طبیعت بهترین مثال است... زیرا برای همین جور و اجوری زیباست<sup>۷۱</sup>». البته گذشته از این ابداع - درآمیختگی کمدی و تراژدی -، لوپه در رعایت وحدت‌های سه گانه هم که به قول کاستل و ترو، 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 می کند.



اگر از مجادلاتی که به دستور «کاردینال ریشلیو»<sup>۷۲</sup>، صدراعظم فرانسه و مؤسس آکادمی فرانسه بر سر نمایش سید<sup>۷۳</sup> نوشته «پیر کورنی»<sup>۷۴</sup> به راه می افتد و ضمن آن کورنی به خاطر تخطی از اصول کلاسیسیسم به باد انتقاد گرفته می شود و

۶۹- د وگا Lope de Vega (۱۶۳۵-۱۵۶۲م)، نمایشنامه نویس- عصر طلایی اسپانیا که گویند بالغ بر یک هزار و هشتصد نمایشنامه نوشته است که از آنها نزدیک به چهارصد تا باقی مانده است. از آثارش: گوسفند بی گناه 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 (۱۶۴۲-۱۵۸۶م)، صدر اعظم فرانسه در دوره لوئی سیزدهم که دخالت و تأثیر بسیاری در ادبیات و هنر آن عصر داشت.

73- Le Cid (1937).

۷۴- پیر کورنی Pierr Corneille (۱۶۸۴-۱۶۰۶)، تراژدی نویس معروف فرانسه در دوره نئوکلاسیسیسم. از آثارش: هوراس، سینا، مرگ پمپه رسید.

همین‌طور اگر از انتقادات طرفین دعوا - کرنی و خیل نقادانی که به سفارش ریشلیو بر علیه او سروصدا به‌راه می‌اندازند - بگذریم، در میان نویسندگان و نقادان دورهٔ نئوکلاسیسیسم<sup>۷۵</sup> در فرانسه که تقریباً جملگی بر احترام به قوانین کلاسیک (ارسطو و هوراس) بر طبق شرح نقالان ایتالیائی مربوط به دورهٔ رنسانس، اتفاق قول داشتند، آرای دوتن از ایشان - که اتفاقاً از یکی به‌عنوان الگوی تراژدی و از دیگری به‌عنوان الگوی کمدی نئوکلاسیک یاد می‌شود - قابل تأمل می‌باشد.

پیر کرنی در مقالهٔ **ملاحظات<sup>۷۶</sup>** که در سال ۱۶۶۰ تحریر کرده، نخست در بارهٔ برخورد غلط با رسالات شاعری ارسطو و هوراس توضیحاتی می‌دهد: «این از بخت بدماست که ارسطو و هوراس آن قدر مبهم نوشته‌اند که محتاج به تفسیر هستند<sup>۷۷</sup>». 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 به‌درد تجارب عملی نمایش نمی‌خورند<sup>۷۸</sup>. کرنی در مقاله خود صفاتی را برای شعر نمایشی برشمرده است: «راهنمایی اخلاقی، تصویر گناهان و فضایل، مجازات و بالاخره پالایش عواطف و تزکیهٔ نفس». آنگاه در تعریف تراژدی می‌گوید: «تراژدی توسط حس همدردی و اضطراب عواطف را پالایش می‌کند. اینها اصطلاحاتی هستند که ارسطو در تعریف خود از تراژدی به‌کار می‌برد و ما را از دو چیز آگاه می‌سازد - نخست اینکه تراژدی حس ترحم و اضطراب را برمی‌انگیزد و دوم آنکه توسط همدردی و اضطراب، این عواطف را پالایش می‌کند.

---

75- Neo Classicism.

76 - Discourses (1990).

۷۷- اتفاقاً علیرغم آنکه این رساله در ایران توسط دوتن از اساتید متبحر ما که در ادب و ترجمه استادند، به فارسی برگردانیده شده، اما ضرورت ترجمهٔ دوبارهٔ آن 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] کلمه‌ای هم نمی‌گوید و از میان اصطلاحاتی که او در این تعریف به کار می‌برد، پالایش تنها اصطلاحی است که آن را توضیح نمی‌دهد.<sup>۷۸</sup>

چهره خندان کمدی جهانی، «مولیر»<sup>۷۹</sup> نیز در نقدی که بر نمایشنامه خود - مکتب زنان<sup>۸۰</sup> - نوشته در باب کمدی و تراژدی می‌گوید: «شکی نیست که تراژدی وقتی درست انجام شود چیز زیبایی است. ام کمدی فریبندگی خودش را دارد. و من ادعا می‌کنم که هیچ یک از دیگری مشکل‌تر نیست».<sup>۸۱</sup>

به طور کلی غالب دعواهایی که در دوره نئوکلاسیسیسم در نمایش برخاست، بیشتر بر سر مباحثاتی از قبیل وحدت‌های سه‌گانه و در آمیختن عناصر تراژیک و کمیک بود که در جای خود بدان خواهیم پرداخت.



قرن هیجدهم، قرن یورش به بنیادهای کلاسیسیسم 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 روبرو می‌شویم که هر سه جریان متأثر - و در یک مورد استثنایی تأثیر گزارنده - از جریان‌های اجتماعی محیط خود بودند. این سه جریان به ترتیب عبارت بودند از: فرانسه

---

۷۹- ژان باتیست پوکلز (مولیر) Moliere (۱۶۷۳-۱۶۲۲م)، کمدی‌نویس مشهور فرانسه، از آثارش، میزانتروپ، خسیس، دون ژوان و مریض خیالی.

80- Critique of School for Wives (1693).

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

که نمایندگانی چون ولترو دیدرو را داشت که بیشتر از لحاظ طرح اندیشه- های اجتماعی نو قابل تعمق است، انگلیس که بعد از يك دوره فترت، تجدید حیات می‌کند و در آیدن چهره متشخص آن به شمار می‌رود، و بالاخره آلمان که طوفانی‌تر از هر جایی در مقابل کلاسیسیسم برمی‌خیزد و تلاش‌های یکی از چهره‌های درخشان آن، یعنی لسینگ بعدها منجر به پیدایش نهضت رمانتیک در آلمان می‌شود.

اصول به ظاهر غیر قابل تغییر نئو کلاسیک حاکم در قرن هفدهم، از قبیل وحدت‌های سه گانه، قهرمانان اشرافی که باشعور قافیه‌دار سخن می‌گفتند، واقعیت‌نمایی غلو شده و غیره، در قرن هیجدهم به طور جدی زیر سؤال رفته و بنیان آنها شروع به سست شدن می‌کند. اگرچه «ولتر»<sup>۸۲</sup> آزادیخواه هنوز بر تقدس قوانین نئو کلاسیک پافشاری می‌کرد، اما همه چیز در حال تغییر بود. چنان که در سال ۱۷۵۱، «دنی دیدرو»<sup>۸۳</sup> نخستین مجلد از *دایرةالمعارف*<sup>۸۴</sup> را منتشر می‌کند. کتابی که در آن از حقوق مدنی دفاع شده و محتویات آن به صاف کردن 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».<sup>۸۵</sup> بدین ترتیب و با توجه به موارد ذکر شده، دونوع خالص تراژدی و

---

۸۲- ولتر (Voltaire ۱۷۷۸-۱۶۹۴م)، داستان پرداز، شاعر، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. از آثار نمایشی‌اش، *ژئیر، مروپ و فانین*،  
۸۳- دنی دیدرو (Denis Diderot ۱۷۸۴-۱۷۱۳)، داستان‌پرداز، فیلسوف، نقاد و نمایشنامه‌نویس فرانسوی که بیشتر بخاطر نقدهای خود شهرت می‌یابد.

۸۴- *دایرةالمعارف Encyclopédie* که درسی‌وسه جلد منتشر شد و تحت نظر دلامبر و دیدرو بود. گذشته از این دو، ولتر، مونتسکیو و روسونیز 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 درمی‌آید. نوعی که نقادان اصطلاحاً آن را **نمایش جدی**<sup>۸۵</sup> می‌خوانند. نمایشی بینابین تراژدی و کمدی و برای طبقه متوسط.

گذشته از دیدرو که به عنوان سخنگوی نهضت نمایش جدی به شمار می‌رفت، نویسندگانی هم چون «بومارشه»<sup>۸۶</sup> 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 **دایرة المعارف**<sup>۸۷</sup> درباره کمدی می‌نویسد: «کمدی تقلیدی است از عادات و اخلاقیات به زبان عمل... نقطه شروع کمدی، عنادهای فطری بشری است». دیدرو همچنین درباره تراژدی هم می‌گوید: «بشر به سبب انگیزه‌ای که ممکن است «بیرون از او» و یا «درون او» باشد، به درون خطر یا بدبختی می‌افتد. بیرون از او، سرنوشت اوست، موقعیت، وظایف، قیودات و تمام وقایع زندگانی و سایر اعمالی که خدایان، 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»<sup>۸۸</sup>.

۸۶- بومارشه Beaumarchais (۱۷۹۹ - ۱۷۴۲)، نمایشنامه‌نویس

فرانسوی، از آثارش، عروس فیگارو و آرایشگر سوئل.

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 دربارۀ شعرنمایشی<sup>۸۹</sup> می نویسد: «نمایش های جدی... در همه جا موفق خواهد شد، اما به طور حتم، موفقیتشان بیشتر در يك اجتماع فاسدتر خواهد بود... زیرا در روی صحنه نمایش است که می توان کسی را پیدا کرد و دوست داشت و مازند او زندگی کرد، در روی صحنه نمایش است که می توان جنس بشر را آن طوری که هست دید و خود را با آن وفق داد...»<sup>۹۰</sup>



دوره فترتی که فرقه «پیورتن»<sup>۹۱</sup>ها در نمایش انگلیس بعد از عصر طلایی شکسپیر ایجاد کردند و آن را از سال های ۱۶۴۲ به انزوا کشاندند، بالاخره با شروع دوره بازگشت<sup>۹۲</sup> پایان می یابد. نمایش در دوره بازگشت، به طور کلی طبیعت اصلی «تعقل» را آشکار می سازد. چنان که کمدی در این دوره برخلاف ادوار پیشین، نمایشی دل سخت و بی تفاوت نسبت به پی آمدهای اجتماعی مسائل اخلاقی و احساسی می شود. از میان نفاذان دوره بازگشت، آرای «جان درایدن»<sup>۹۳</sup> در باب نمایش

---

89- On Dramatic Poetry (1758).

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

۹۱- فرقه ای از پروتستان ها در انگلیس که بین سال های ۱۶۴۹ تا ۱۶۶۰ تحت حکومت کرامول قدرت یافتند و نمایش را مخالف تعالیم دینی خود دانسته و آن را در سال ۱۶۴۲ ممنوع ساختند.

۹۲- دوره بازگشت یا تجدید حیات The Restoration در تاریخ انگلیس به دوره ای اطلاق می شود که از سال ۱۶۴۹ آغاز و تا سال ۱۶۶۰ ادامه می یابد و طی آن چارلز دوم دوباره به تخت سلطنت انگلیس جلوس می کند.

۹۳- جان درایدن John Dryden (۱۷۰۰-۱۶۳۱)، شاعر، نقاد و نمایشنامه نویس انگلیسی. از آثارش، آمفی تریون، همه برای عشق دانتونی و کلتوپاترا.

از اعتبار خاصی برخوردار است. نخست از مقاله‌ای درباره شعر نمایشی<sup>۹۴</sup> آغاز می‌کنیم. درآیدن 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 در بیشتر نمایشنامه‌های بی‌قاعده شکسپیر و «فلچر<sup>۹۵</sup>»، 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 به‌طور دشوار بلکه به‌راحت‌ترین شکل [در آثارش] ترسیم کرده است...»<sup>۹۶</sup>.

بنابراین، با توجه به گفتار درآیدن 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.

درآیدن تعاریف خود از کمدی و تراژدی را در مقدمه یکی از آثارش به نام عشق سرشپ<sup>۹۷</sup> آورده است. درآیدن می‌گوید که کمدی ما را با معایب طبیعت بشری آشنا می‌کند، در حالی که وظیفه 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 جا کو بین 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 (1671).

طبیعی دارند، درحالی 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 طوفانزای ادبی به پایان می‌بریم که در آلمان برخاست و ضربه سختی بر بنیادهای کلاسیسیسم فرود آورد و راه را برای نهضت رمانتیسیسم هموار کرد. از لسینگ آغاز می‌کنیم که به نوعی به عنوان علمدار این جریان شناخته شده است.

«گوتهدا افرایم لسینگ<sup>۹۸</sup>»، گذشته از آن که نویسنده نخستین «تراژدی بورژوازی<sup>۹۹</sup>» آلمان بنام *میس سارا سامپسون*<sup>۱۰۰</sup> به شمار می‌رود، نخستین نقاد نمایش آلمان نیز محسوب می‌شود. نقادی که راه را برای نهضت *طوفان و طغیان*<sup>۱۰۱</sup> هموار می‌کند. نهضتی که در واقع پیش‌قراول رمانتیسیسم آلمان به شمار می‌رود. لسینگ متأثر از نوشتارهای اجتماعی و فلسفی و نمایشی دیدرو بود و به شکسپیر و کلاسیک‌های یونانی عشق می‌ورزید و نسبت به نئو کلاسیک‌های فرانسوی و به ویژه نسبت به کرنی عناد داشت. مجموعه نقدهای لسینگ که بنام *دراماتوزری هامبورگ*<sup>۱۰۲</sup> شهرت یافته، در واقع نقدهایی هستند که او بر نمایش‌های تئاتر ناسیونال هامبورگ<sup>۱۰۳</sup> نوشته و در آنها به بررسی موضوعهایی از قبیل تراژدی، کمدی، رساله هنر شاعری ارسطو، شکسپیر،

---

۹۸ - گوتهدا افرایم لسینگ G.E.Lessing (۱۷۷۱ - ۱۶۲۹)، نقاد و نمایشنامه نویس آلمانی. از آثارش: *میس سارا سامپسون و مینافن بارنهم*.

99- *Bourgeois Tragedy*.

100- *Mis Sara Sampson (1755)*.

۱۰۱ - *طوفان و طغیان Sturm und Drang*. پیش‌نهضت رمانتیک

آلمان که در اواخر قرن هیجدهم رخ داد و طرفداران آن شکسپیر را به عنوان الگوستایش می‌کردند. از خصصات‌های عمده آن بازگشت به طبیعت، تأکید بر آزادی فردی و آزادی خواست‌ها را می‌توان برشمارد.

102- *Hamburg Dramaturgy (1767 - 1769)*.

103- *The Hamburg National Theatre*.

درامهای یونانی و آثار کرنی پرداخته است. در همین مقالات بود که لسینگ آشکارا در مقابل نئوکلاسیکهای فرانسوی که در آن دوره صحنه‌های تماشاخانه‌های آلمان را در اختیار داشتند، قدهلم کرده و تأثیر و تسلط مصیبت بارشان را بر نمایش آلمان مورد حمله قرار می‌دهد.

در مخالفت با تراژدی بدیع و شاهانه نئوکلاسیک، لسینگ از تراژدی ملی<sup>۱۰۴</sup> دفاع می‌کند که دارای زبانی ساده و دربارهٔ مردمان فرودست بود. این را نخستین حملهٔ 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 هیچ‌کمی به احساسات و هیجانات مانمی‌کند»<sup>۱۰۵</sup>. در واقع می‌توان این‌طور استنباط کرد که مشغلهٔ ذهنی لسینگ در باب نمایش، بیشتر رهایی آن از تأثیرات نمایش فرانسوی و ایجاد یک نمایش ملی طبق الگوی دراماتیک شکسپیری و البته با خصیلت‌های آلمانی بود. گذشته از لسینگ، از نویسندگانی که از پیشگامان نهضت طوفان و طغیان به‌شمار می‌آیند و با سخت‌گیری‌های نئوکلاسیکی به‌طور طوفانی به مخالفت برخاستند، باید از شیلر و گوته نام برد.

«فردریک شیلر<sup>۱۰۶</sup>» در مقاله‌ای صحنه را **نهادی معنوی و اخلاقی**<sup>۱۰۷</sup> دانسته و از دیدگاه مذهب آن را مورد بررسی قرار می‌دهد: «انسانی که نخستین بار دین را به عنوان قوی‌ترین پایهٔ دولت اعلام کرد، ناخودآگاه از صحنه نیز دفاع نمود. طبیعت متغیرو 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 شیلر J. C. Friedrich von Schiller (۱۷۵۹-)

۱۸۰۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی. از آثارش، **ویلهلم تل**، **راهزنان و ماری 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 قضاوت را کور و متعصب می‌سازد و ارباب، فرجام‌ها را منحرف می‌کند، صحنه شمشیر و ترازو را نسخیر کرده و فتوای سختی علیه فساد می‌دهد.»<sup>۱۰۸</sup>.

اما در مقاله درباره هنر تراژیک<sup>۱۰۹</sup> است که شیلر تعریف خود از تراژدی را بدست می‌دهد: «تراژدی ممکن است به عنوان تقلیدی شاعرانه از یک سلسله وقایع منحصر به فرد تعریف شود. تقلیدی که انسانی را در حال رنج کشیدن به ما نشان می‌دهد که فرجامش به برانگیختن حس ترحم و همدردی ختم می‌شود. پس اولاً تراژدی تقلیدی است از یک کردار، دوماً تراژدی تقلیدی است از یک سلسله وقایع متوالی یک کردار، سوماً تراژدی تقلیدی است کامل از یک کردار، چهارماً تراژدی تقلید شاعرانه‌ای است از کرداری سزاوار حس همدردی، پنجماً تراژدی تقلیدی است از کرداری که به ما اجازه می‌دهد تا انسانی را در حال رنج کشیدن نظاره کنیم و بالاخره، تراژدی تمام این حالات را به هم درمی‌آمیزد تا حس همدردی و ترحم ما را برانگیزاند»<sup>۱۱۰</sup>.

نخستین بیاننامه نمایشی نهضت طوفان و طغیان، انتشارنامه گوتفون بولیکین گن<sup>۱۱۱</sup> نوشته «یوهان ولفگانگ فن گوته»<sup>۱۱۲</sup> در سال ۱۷۷۳ بود. اگرچه گوته از پیشگامان نهضت رمانتیک به‌شماره 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 ولفگانگ گوته J.W. Goethe (۱۸۳۲ - ۱۷۴۹)،

شاعر، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس آلمانی. از آثارش: *فاوست*، *اگمنت* و *ایفی ژنی* درتورید.

بزودی از آن روی برگردانده و دوباره به سوی ارزشهای کلاسیک بازگشت می‌کند. چنان که در **گفتگوی اکرومان**<sup>۱۱۳</sup> در این باب چنین توضیح داده است: «من کلاسیک را سالم و تندرست خطاب می‌کنم و رمانتیک را بیمار و ناخوش... بیشتر اجراهای مدرن رمانتیک هستند... این اجراها ضعیف، ناسالم و بیمار گونه هستند. اما سبک و روش باستانی... قوی، تازه و شاد و سالم است. اگر مابین کلاسیک و رمانتیک با این کیفیات تمیز قائل شویم، آن‌گاه دیدن راه برایمان به روشنی آسان خواهد شد»<sup>۱۱۴</sup>.

مباحثات راجع به مقایسه و تطبیق اصول دو مکتب کلاسیک و رمانتیک که نمونه‌ای از آن را ذکر کردیم، در واقع، آغاز پایان عصر کلاسیسیسم محسوب می‌شود. مباحثاتی که منجر به پیدایش تعاریف و مفاهیم جدید از هنر نمایش می‌گردد. چنان که «آگوست ویلهلم فن شلگل»<sup>۱۱۵</sup> که در نقد و تفسیر مکتب رمانتیک شهرت بسزایی دارد، در مقاله **خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی**<sup>۱۱۶</sup>، تأکید را بر بیان تفاوت‌های اساسی مابین رمانتیسیسم و کلاسیسیسم گزارده و سپس به مباحث دیگری چون ماهیت تراژدی و کمدی پرداخته است.



به‌طور کلی آخرین بازتاب‌های فلسفی و زیبایی‌شناسی 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.

۱۶۵- آگوست ویلهلم شلگل A.W. Schlegel (۱۷۶۷-۱۸۴۵)،

نقاد و مترجم آلمانی که هفده اثر شکسپیر را به آلمانی برمی‌گرداند. از آثار مهم دیگری که به آلمانی برمی‌گرداند، **رامایانا** و آثار کالدرون را می‌توان نام برد.

116- Lectures on Dramatic Art and Literature

(1801-1811).

کلاسیک 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 ۳۳۲ یافت. که البته در این میان سهم هگل از جهت توضیح عامل تاریخی، فلسفی و ریبابی شناسانه پایان عصر کلاسیسیسم بسیار مهم است و ما از نظرات این فیلسوف برای جمع‌بندی این مبحث سود 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 پیدانمی‌کند. مرحله دوم کلاسیسیسم 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 تصویر من است، جهان اراده و نمایش است.
- ۱۱۹ - فردریک نیچه Friedrich Nietzsche (۱۸۴۴-۱۹۰۰)، فیلسوف آلمانی. از آثارش: چنین گفت زردتشت.

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 ۱۸۷۱ نوشته، در باب تراژدی این نظریه را طرح می‌کند که درهم آمیختگی سرشت زیبایی آبولونی با سیل بنیان‌کن دیونوسوسی فرزندی بنام تراژدی آتنی را سبب می‌شود.

123- Symbolic Form.

124- Classic Form.

125- Ideal.

مرحله سوم را رمانتیسیسم ۱۲۶ می‌داند و می‌گوید که در این مرحله، هنر از کمال مطلوب تجاوز کرده و روح بر ماده چیره می‌گردد. و از آنجا که هگل مفهوم هنر را دریگانگی کامل روح و ماده می‌داند، لذا از هنر کلاسیک دفاع کرده و هنر رمانتیک را مرحله‌ای در هنر می‌داند که روح اندک اندک از حوزه هنر خارج شده و پا به حوزه دین می‌گزارد.

و اما نمایش. هگل اعتقاد دارد که تحول هنر در نمایش به فرجام خود می‌رسد. زیرا که در نمایش و حماسه، اشخاص باید «آزاد» و «مستقل» باشند، «بی‌نیاز» باشند و از بیرون چیزی بر آنان تحمیل نشود. عصر کلاسیک، عصری است که در آن وجود چنین اشخاصی ممکن است. در حالی که سازمان‌های پیچیده و کمال یافته امروزی و قانون، اعمال اشخاص را در زیر فشار خود معین می‌کنند. انسان امروزی گرفتار عادات و نهادها و سنن 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 می‌گوید: «تراژدی از برخورد دنیوی و اخلاقی پدید می‌آید... و هر یک از این نیروها در یکی از اشخاص نمایش تجسم یافته و بدین ترتیب ستیز نیروهای اخلاقی به صورت ستیز اشخاص در می‌آید». و سپس ادامه می‌دهد که: «گوهر تراژدی در کشمکش بین نیروهایی است که هر یک در کار خود از لحاظ اخلاقی بر حق هستند». در این مورد مثال آنتیگون را می‌آورد. زیرا که دنیوی ستیزه‌گر - کرئون و آنتیگون - هر یک از دیدگاه اخلاقی خود بر پا فشاری بر نظر خود کاملاً بر حق جلوه می‌کنند. چه کرئون از قانون شهر و نظم حرف می‌زند و آنتیگون از قانون خدایان و روابط عاطفی بین برادر و خواهر یا به عبارت ساده‌تر، از قانون خانواده.

در زمینه مقایسه تراژدی نو [رمانتیک] با تراژدی کهن [کلاسیک] هم می‌گوید: «در تراژدی نو بیشتر بر روی برخوردهای فرد تکیه می‌شود، در حالی که قهرمان تراژدی کهن بیشتر تحت تأثیر آرمانی همگانی چون مهر میهن

و با علائق خانوادگی حرکت می‌کند».

و اما 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 رذیلت اخلاقی ثابت می‌کند».

گذشته از تراژدی و کم‌دی، هگل نوع سوم از نمایش را نیز طرح می‌کند که خود آن را نمایش نو<sup>۱۲۷</sup> یا نمایش اجتماعی<sup>۱۲۸</sup> نام نهاده است. نمایشی که می‌کوشد تا اصول تراژدی و کم‌دی را با هم سازش دهد. که آشکارا همان نمایش جدی است که در قبل راجع به آن توضیحاتی آورده‌ایم.

و بالاخره درباره قصد و نیت نمایش نیز می‌گوید: «فرجام نمایش باید ذات خدایی را در حال اثبات درستی خویش نشان دهد. [بدین سبب] چه در تراژدی و چه در کم‌دی می‌بینیم که عدالت ابدی که بر جهان فرمان می‌راند سرانجام با خود آشتی می‌کند و از عرصه نفاق و کشاکش به قرارگاه ابدی گوهر خویش باز می‌گردد»<sup>۱۲۹</sup>.

---

127- Modern Plays.

128- Social Plays.

۱۲۹- ستیس، و. ت.، فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، جیبی، ۱۳۵۲،

ص ۶۷۳-۶۱۷.

## قهرمان در آثار کلاسیک

از ارکان نمایش کلاسیک، «شخص<sup>۱</sup>» یا «قهرمان<sup>۲</sup>» است که گفته می‌شود، گذشته از آن که منبع طرح و ساختمان اثر به‌شمار می‌رود، وقایع هم‌عمدتاً از طریق گفتار، کردار و اندیشه اوست که شکل نمایشی پیدا کرده و جان می‌گیرد. همینطور، مهمترین رویدادهای نمایشی هم معمولاً از خواست‌های متناقض همین اشخاص است که ناشی می‌شود.

حال ببینیم ارسطو در باب اشخاص نمایش و خصوصیات آنها در رساله خود چه تعاریف و قواعدی را به‌دست داده است.

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

گذشته از تعریف فوق، ارسطو باب پانزدهم از رساله را تماماً به اشخاص اختصاص داده و می‌گوید که رعایت چهار اصل در باب سیرت اشخاص الزامی است: «مقدم و مهمتر از هر چیز، شخصیت نمایش‌پسندیده<sup>۳</sup>

1 - Character.

2 - Hero .

3 - Good.

باشد». به عبارت ساده‌تر، اشخاص نمایش باید خصوصیات شایسته و پسندیده‌ای را داشته باشند تا بتوانند حس همدردی تماشاگر را به خود جلب کنند. در همین رابطه، ارسطو 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 شوند و زن نیز [که در نظر ارسطو از حیث مرتبت پست‌تر از مرد است]، ممکن است دارای سیرتی پسندیده باشد. دومین شرط را ارسطو در تناسب<sup>۴</sup> و برازندگی می‌داند: «زیرا هر شخصیت باید به اوصافی 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<sup>۵</sup> 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<sup>۶</sup> 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 بی‌ثبات باشد، بلکه اشخاص در بی‌ثباتی سیرت هم با ثبات باشند.

گذشته از شروط فوق، ارسطو با عنایت به آثار نویسندگان معاصر خود، نکته مهم دیگری را نیز در این باب یادآوری می‌کند: «از آن جاکه تراژدی تقلیدی است از اشخاص برتر، راه و روش نقاشان صورتگر ماهر را باید پیش گرفت... آنها نمونه‌ای می‌سازند که شبیه به اصل است اما زیباتر. هم‌چنین، شاعر در ارائه اشخاصی که آتشین مزاج یا سست‌خو هستند، و یا هرگونه عیب و ایرادی در سیرت دارند، باید آنها را برجسته نشان دهد».

4 - propriety.

5- True to Life.

6 - Consistency.

پس، برجسته<sup>۷</sup> نشان دادن اشخاص از دیگر خصلت‌های شخصیت‌پردازی در نمایش کلاسیک از دیدگاه ارسطو و نمایشنامه‌نویسان کهن به شمار می‌رفته است.

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

اکثر قهرمانان آثار ایسخولوس از جهت شخصیت‌پردازی در دسته دوم قرار می‌گیرند. یعنی به طریق «چنان‌که 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، فوق‌طبیعی و شرقی دارند و بسیاری از خصوصیات «بدوی»<sup>۸</sup> خود را حفظ کرده‌اند. نمونه چنین قهرمانی، بدون شک پرومته<sup>۹</sup> شبیه خدادار نمایشنامه پرومیتوس در بند<sup>۱۰</sup> است که بسیاری از خصائلی را که برشمردیم در سیمای خود دارد. درباره این «شبه خدایان» نیز تفاسیر و تعابیر بسیاری وجود دارد که تعبیر یونگ از جالب‌ترین آنهاست. چه، یونگ معتقد است که این شبه‌خدایان در واقع نمایندگان سمبولیک روان بوده‌اند. یعنی، نماینده قدرتی بودند که من شخص فاقد آن است<sup>۱۰</sup>.

اما اکثر قهرمانان آثار سوفو کلس به‌دسته سوم تعلق دارند. چنان‌که ارسطو نیز در بوطیقا ذکر کرده، قهرمانان سوفو کلس، اغلب به‌طریق «چنان‌که 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، امیر کبیر، ۱۳۵۲، ص ۱۶۸.

سوفوکلِس نسبت به ایسوخولوس يك گام به رثالیسم در رابطه با تحلیل اجتماعی و روانی شخصیت نزدیکتر شده است. چنان که در نمایشنامه الکتر<sup>۱۱</sup> که ایسوخولوس تنها بر انگیزه اخلاقی قهرمان تأکید دارد، سوفوکلِس به خلاف او، به تحلیل روانی کینه يك دختر جوان از مادر خود پرداخته است. به همین دلیل است که می بینیم شخصیت های آثار سوفوکلِس در مقایسه با شخصیت های آثار ایسوخولوس، کمتر نمادین و بیشتر طبیعی هستند.

اما آثار اوریپیدس به دسته اول تعلق دارند. قهرمانان اوریپیدس به طریق «چنان که بوده اند یا هستند»، تصویر شده اند. اوریپیدس نخستین نمایشنامه نویسی است که در شخصیت پردازی اشخاص توجه کاملی به جزئیات روانی افراد داشته و در ترسیم سیمای آنان، واقع گراتر از هر تراژدی نویس کلاسیکی کوشیده است. گفته شده که اوریپیدس تحت تأثیر تعلیمات سقراطی که می گفت «روح انسانی منبع خوبی برای جستجو است»، به روانشناسی سیرت قهرمانان خود پرداخته است. البته تأثیرات ماتریالیستی «ذیمقراطیس<sup>۱۲</sup>» در باب اشیاء، تفکر و طبیعت را در اوریپیدس از جهت نزدیکی او به رثالیسم نباید فراموش کرد. اوریپیدس در ترسیم این گونه از شخصیت پردازی تا به جایی پیش رفته که از قهرمانان او اغلب به عنوان «ضد قهرمان» نام برده می شود که نمونه خوبی از این گونه قهرمانی رامی توان در چهره مده آ، قهرمان نمایشنامه مده آ<sup>۱۳</sup> مشاهده کرد. چه، مده آ خلقی رمانتیک را با کرداری حیوانی درهم می آمیزد و تماشاگر را در معرض کورانی از احساسات متناقض قرار می دهد.

اما بدطور کلی، علیرغم اختلافات و تناقضاتی که در شخصیت های آثار یونانی وجود دارد، اغلب آنان خصالت هایی مشترك دارند که الگوهای جهانی قهرمانی به شمار می روند: بلند طبعی، آرمان گرایی و فرد گرایی. در واقع،

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

۱۲- ذیمقراطیس (دموکریتوس) Di mokrates؛ فیلسوف قرن پنجم ق.م، که همه امور را علت و معلول یکدیگر و وقوع آنها را ضروری و جدی، می دانست.

13 - Medea.

اغلب رخ داده‌های تراژیک از همین خصیلت‌های قهرمانان است که نشأت می‌گیرد. چنان‌که در نمایشنامه «پرومیتئوس در بند»، پرومته در پی خصیلت آرمان‌گرایی خود است که در مقابل زئوس می‌ایستد و به بند کشیده می‌شود و یاد در نمایشنامه آنتیگون<sup>۱۴</sup> اثر سوفوکلس، آنتیگون بلند طبع و فردگرا است که در مقابل کرئون به ستیز برخاسته و فرجام شوم نمایش را تدارک می‌بیند.

همچنان‌که اشارات ارسطو در باب کمدی در بوطیقا اندک است، راجع به شخصیت‌های کمدی نیز تقریباً چیزی نمی‌یابیم؛ جز آنجا که می‌گوید: «در کمدی... شاعر نخست طرح را بر مبنای کلمات و سطور امری محتمل بنا می‌نهد، سپس اسامی اختصاصی را الحاق می‌کند». در اینجا گویا مراد از «اسامی اختصاصی»، اشخاص معاصر و حقیقی است که «اریستوفانس<sup>۱۵</sup>» در بسیاری از آثارش بکار گرفته و به هجو و تمسخر آنها پرداخته است. چنان‌که در نمایشنامه ابرها<sup>۱۶</sup>، سقراط و مشرب فلسفی‌اش را مورد هجو قرار داده است. اصولاً از دیدگاه ارسطو که سخت پای‌بند به اصول اخلاقی و رفتار و گفتار پسندیده می‌بود، جنبه‌های شادی‌زای کمدی که ریشه در رفتار و کلام هجوآمیز داشت، نمی‌توانست مورد پسند باشد و همین را باید از جمله عللی 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 نمایشنامه‌نویس ملزم به رعایت بوده، آشنا شد. 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<sup>۱۷</sup>»، پیرمردی روستایی است که با زنی از طبقه اشراف ازدواج کرده، و سقراط هم به منزله یک شخصیت سوفسطایی به

14 - Antigone (442 B.C.)

۱۵- اریستوفانس Aristophanes (۳۸۰-۴۴۸ ق.م)، کمدی‌نویس

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

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

17- Strepsiadidas.

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 شخصیت‌پردازی بین این دو نوع نمایش می‌توان قائل شد. چنان‌که هوراس، نقاد مشهور رومی، خود در رسالهٔ هنرشاعری<sup>۱۸</sup> به نویسندگان رومی در باب شخصیت‌پردازی قهرمانان آثار خود چنین پند داده که: «وقتی نمایشی را می‌نویسید، اگر همچنان «آشیل»<sup>۱۹</sup> را نشان می‌دهید، او را بی‌تاب، تندخو و بی‌باک و شرزه‌سازید. اما باید تمام قوانین را انکار کند... در چنین روشی، بگذارید «مده»<sup>۲۰</sup> شکست‌ناپذیر و سنگدل...»، «ایو»<sup>۲۱</sup> آواره، و «اورست»<sup>۲۲</sup> بی‌کس باشند».

با نگاهی به تراژدیهای سنه‌کا، راجع به شخصیت‌پردازی در نمایشهای رومی می‌توان چیرهایی را دریافت که مهمترین آنها اغراق در خطابت و احساسات تند و عذاب‌های سهمگین در خطوط چهره‌پردازی شخصیت‌هاست که در واقع از زندگانی واقعی خود رومیان گرفته شده، به همراه تعقل بدبینانه‌ای که نویسندگان رومی از اوری پیدس و آثار او به‌وام می‌گیرند. چنان‌که قهرمانان تراژدیهای سنه‌کا از قبیل فدراو ادیپوس، ترکیبی از خصالت‌های ناهمگون برتری توصیفی، اخلاق گرایسی «رواقی»<sup>۲۳</sup> و خونخوارهای خوفناکی را با هم صاحب می‌شوند.

## 18- The Art of Poetry.

۱۹- آشیل، پهلوان یونانی.

۲۰- مده Medea، قهرمان نمایشنامه‌ای به‌همین نام اثر اوری پیدس.

۲۱- ایو IO، دختر سرگردان نمایشنامهٔ پرومته‌در بند اثر ایسخولوس.

۲۲- اورست Orestes، برادر الکترادر نمایشنامهٔ الکترادر اثر سوفوکلس.

۲۳- رواقیون Stoics: «رواقیون دورهٔ جدید یسارواقیون عهد

از نقادان برجسته دوره رنسانس، کاستل وترو، در رساله شرحی بر **فن شعر ارسطو**<sup>۲۴</sup>، 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 پرخروش و مغرورند. آنان آنچه را که می خواهند، سرسختانه طلب می کنند. اگر مورد اهانت واقع شوند، و یا تصور کنند که مورد اهانت واقع شده اند، نه از مقامات تقاضای مجازات قانونی می کنند و نه اهانت را صبورانه تحمل می کنند. به جای آن، و در پی غرایز خود، عدالت را با دست خود اجرامی کنند. در انتقام، هم بیگانه و هم خویش را به قتل می رسانند. درنومیدی، نه تنها اعضای خانواده خود را می کشند، بلکه حتی خود را نیز به هلاکت می رسانند... اما اشخاص کمدی، فروتن و خو گرفته به اطاعت از مقامات هستند. آنان تحت حدود قانون زندگی کرده و اهانت و صدمات را تحمل می کنند. برای اعاده حیثیت و یا جبران خسارات به مقامات متوسل می شوند. قانون را با دست خود اجرا نکرده و به قتل خود یا آشنایان دست نمی زنند. سعادت می تواند با اندکی شانس به آنان روی کند، و یا برعکس، صدمه یا رسوایی کوچکی می تواند آنان را به بدبختی کشاند...».

خصالت هایی را که کاستل وترو در بالا برای قهرمانان تراژدی بر شمرده است را می توان به خوبی در نمایشنامه **هملت** و درسیمای قهرمان آن یافت. چه، هملت قهرمانی است سرسخت و مغرور که می پندارد مورد اهانت واقع

←

امپراطوری، 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 (طبیعیات) را به کنار گذارده، و جز علم اخلاق به علم و دانش دیگری رغبت و عنایتی نداشتند.»  
 ر.ک ژان برن، **فلسفه رواقی**، ترجمه ابوالقاسم پورحسینی، سیمرغ، ۱۳۵۶،

شده و بر آن می‌شود تا با دست خود عدالت را اجرا کند. و در این راه، هم بیگانه و هم خودی را به قتل می‌رساند و سرانجام خود نیز به هلاکت می‌رسد. الگوی قهرمانی در کمدی را هم که کاستل و ترو توصیف کرده، می‌توان در چهره «شایلاک» در نمایشنامه تاجرو نیزی<sup>۲۵</sup> یافت. چه، شایلاک ربا-خواری است که وقتی می‌بیند پولش از دست رفته، به قانون متوسل می‌شود. و زمانی هم که در دادگاه محکوم می‌شود، با شکیبایی رفتار توهین‌آمیز دیگران را تحمل می‌کند. شایلاک قهرمانی است که صفاتی از قبیل حيله گری و کینه‌توزی را همراه با خونسردی و زیرکی توامان داراست و در اثر يك بدشانسی و یا توطئه‌ای کوچک تمام دارایی خود را از دست داده و روزگارش سیاه می‌شود.

اگر به قهرمانان نمایشهای نئوکلاسیک هم نظری بیافکنیم، می‌توان به خوبی خصات‌های مشترکی را در میان آنان یافت. خصالت‌هایی 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 خصالت‌ها وجه اشتراك دارند، اما این سخن به معنای آن نیست که شخصیت‌پردازی در آثار این دو نمایشنامه نویس به یکسان طرح افکنده شده است. چنان که قهرمانان کرنی که بیشتر از میان مردان انتخاب شده‌اند، کشمکش‌هایشان بیشتر بر مسائلی چون «افتخار»، «وظیفه» و «نام» دور می‌زند و تحت تأثیر تراژدیهای سنه کایی، خلق و خوئی خشن، شکل و شمایل غلو شده و بیانی مطمئن دارند. در حالی که قهرمانان راسین، که برعکس، بیشتر از میان زنان برگزیده شده‌اند، تحت تأثیر آثار اوری‌پیدس، ظاهری آرام‌تر، اما باطنی متلاطم‌تر دارند. راسین در شخصیت‌پردازی به جنبه‌های روانشناسی شخصیت توجه بیشتری کرده و احساسات و هیجانات درونی را انگیزه اصلی حرکت قهرمانان به سوی سرنوشت

تراژیک خود قراردادده است. نمونه اول را در شخصیت «سید»<sup>۲۶</sup> و نمونه دوم را در شخصیت «فدر»<sup>۲۷</sup> به خوبی می‌توان دید.

در مناظراتی که بر سر نمایش سید به راه می‌افتد، و در قبل اشاره‌ای هم داشتیم، «ژرژ دو اسکودری»<sup>۲۸</sup> در مقاله ملاحظاتی در باب سید<sup>۲۹</sup>، 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 رساله مباحثات<sup>۳۰</sup> جواب می‌دهد. پاسخ کرنی در واقع یکی از نخستین تلاشها در جهت برهم زدن تفسیم بندی سیاه و سپید قهرمانان کلاسیک است. چه، کرنی در پاسخ می‌نویسد: «نخست آن که او [ارسطو]، آدمی کاملاً پرهیزکار را نمی‌خواهد که از کامیابی به فلاکت رسد، [زیرا که این موضوع] نه حس ترحم و نه وحشت را سبب می‌شود، چون این رخدادی کاملاً غیر منصفانه است... ارسطو آدم بدی را هم نمی‌خواهد که از فلاکت به کامیابی رسد، زیرا که چنین گذری نه تنها نمی‌تواند تولید حس ترحم و وحشت نماید، بلکه همین‌طور هم‌حتمی نمی‌تواند ما را به سوی احساس لذت طبیعی از یک شخصیت اصلی [قهرمان] براند که توجه خود را به او معطوف کرده‌ایم. سقوط آدمی نابکار به سبب بی‌زاری از او به طرقتی سبب خشنودی مامی‌شود، اما از آنجا که این فقط مجازاتی است، نه حس ترحم را ایجاد می‌کند و نه وحشتی را القاء... پس می‌ماند یافتن زمینه‌ای بینابین این دو طریق افراطی، با انتخاب

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 به غرقاب بدبختی سقوط کند که سزاوارش نبوده است».

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

«ژان راسین<sup>۳۱</sup>» هم در نخستین مقدمه بر *آندروماک*<sup>۳۲</sup>، 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 حس ترحم را در ما برمی‌انگیزاند تاتنفر را، به درون بدبختی سقوط می‌کنند».

می‌دانیم که از آثار مولیر به عنوان *کمدی شخصیت*<sup>۳۳</sup> 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*<sup>۳۴</sup>، ساده لوحی «اورگون» در *نمایشنامه تار توف*<sup>۳۵</sup>، شهوت «دون ژوان» در

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

فرانسوی، از آثارش، *آندروماک*، *استر*، *اتالی*، *برنیس*، *بریتانیکوس*.

32 - The First Preface to Andromache (1668).

33 - The Comedy of Character.

34 - L' Avare.

35 - Le Tartuffe.

نمایشنامه **دون ژوان**<sup>۳۶</sup> و غیره، همه آن قدر طبیعی در بافت شخصیت‌ها به کار گرفته شده‌اند، که آثار مولیر را از حد نمایشهای شادی آور و شخصیت‌هایش را از حد کاریکاتور و تیپ‌های آثار معمولی کمیک فراتر برده است.

ژان باتست پوکن مولیر در باب شخصیت پردازی کمدی کلاسیک در **بدیهه‌سازی در ورسای**<sup>۳۷</sup> 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]، به‌طور کلی تصویر عادات است و نه ترسیم اشخاص». همین‌طور، در **نقد بر مکتب بانوان**<sup>۳۸</sup> هم از زبان «دورنت<sup>۳۹</sup>»، 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 محبوب هم شغل تقریباً عجیب و غریبی است.».

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

در واقع، نمایش **جدی**<sup>۴۰</sup>، که نمایندگان همچون ولتر، دیدرو و بومارشه را داشت، راه را برای رمانتیسمی 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 کلاسیسیسم قد علم می‌کند. دیدرودر مقاله در باره شعر نمایشی<sup>۴۱</sup>، که در سال ۱۷۵۸ میلادی به تحریر در آورده، برای اولین بار به جای خصلت‌های قهرمانی و آرمانی، خصائل اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی افراد را مورد توجه قرار داده و خصوصاً به روابط فرد با افراد دیگر می‌پردازد: «در پدر خانواده<sup>۴۲</sup>... بخت و اقبال، تولد، دانش، وظایف پدر نسبت به فرزندان و فرزندان نسبت به والدین، ازدواج، تجرد و هر چیزی 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. چرا که وقتی لیر دختر کوچک خود را از حقوق فرزند محروم می‌کند، اتفاقی روی نمی‌دهد. اما همین که دودختر دیگر لیر را از خود می‌رانند، ناگهان آسمان نمایش تیره و تار می‌شود و فریاد ازدل لیر و زمین و آسمان برمی‌خیزد. در حالی که، دیدرودر درام خود و در گفتاری که نقل شد، به صراحت به رابطه دو جانبه پدران و فرزندان اشاره دارد و معتقد است که اشخاص هم باید به گونه‌ای اجتماعی و در رابطه بایکدیگر و نه به طور انتراعی مورد بررسی قرار گیرند. در همین رابطه - و البته گسترده‌تر -، بومارشه در مقاله‌ای در باب نمایش جدی<sup>۴۳</sup> می‌نویسد: «روسو می‌پرسد که می‌شود ما آرزو نکنیم که نویسندگان و الامرتبه 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 متأثر 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 همفکران او راه را برای ورود قهرمانان تراژیک از طبقات متوسط آماده کردند. بنابراین، اصلی که توسط نقادان و نویسندگان قرن هیجده فرانسه در باب شخصیت پردازی قهرمانان کلاسیک مورد تردید قرار می‌گیرد، همان برجسته 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<sup>۴۴</sup> و بالاخره رمانتیکها که برسیم، جریان برخورد با قهرمانان کلاسیک را طوفانی‌تر می‌بینیم.

گوتهلد افرایم لسینگ که نخستین حمله طوفانی را بر علیه بنیادهای کلاسیسیسم رهبری می‌کند، در *دراماتوژری هامبورگ*<sup>۴۵</sup>، از «آدمهای متواضع‌تر» و یا به عبارت روشن‌تر از قهرمانان متعلق به طبقه متوسط سخن می‌راند و همین طور هم در *نمایشنامه ناتان خردمند*<sup>۴۶</sup> بر «آزادی فردی و درونی» تأکید می‌ورزد. چیزهایی که به‌طور دقیق در تقابل با اصول کلاسیسیسم در باب اشخاص نمایش قرار می‌گیرد.

شیلر هم با مطالعه تاریخ و تحت تأثیر عقاید بشر دوستانه نقادان اجتماعی فرانسوی، در ساختار شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش، ایدئولوژی بورژوازی را وارد کرده و به احیای مفاهیم اجتماعی و تاریخی در نمایش می‌پردازد. در کنار این حرکات، گوتته هم به احیای فلسفه در قالب اشخاص نمایش همت کرده و تحت تأثیر شکسپیر و تراژدیهای یونانی از یک سو، و متأثر از شوری رمانتیک در آغاز و حشرونشر بافیلسوفان و نقادانی از قبیل «هردر<sup>۴۷</sup>» از سویی دیگر، از «اراده آزاد» سخن می‌گوید. در واقع آن چه

44 - Sturm und Drang.

45 - Hamburgische Dramaturgie.

46 - Nathan der Weise.

۴۷ - هردر Herder (۱۸۰۳ - ۱۷۴۴)، فیلسوف، شاعر و نقاد آلمانی.

که در آخرین مراحل گذر از کلاسیسیسم به آغاز رمانتیسیسم در نمایش و خصوصاً شخصیت پردازی اشخاص نمایش اتفاق می‌افتد، این است که ضرورت آرمان‌گرایی جای خود را به ضرورت تاریخ‌گرایی می‌دهد. چنان‌که 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 رمانتیک داشته باشیم، باز هم 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 اغلب 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 مهر میهن یا علاقه خانوادگی متکی [است]. قهرمان تراژدی نوییتر بر فردیت خود متکی است و پروای هدفها و جاه دوستیها و آرزوهای خویش را دارد.» در اینجا هم، هگل در واقع دارد آنچه که قبلاً هر 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 رمانتیک است زیرا [چنان که دیدیم] اصل ذاتی هنر رمانتیک، ذهنیت آن است.».

و اما در باب کم‌دی، هگل می‌گوید: «کم‌دی، به‌طور کلی، از دو حال بیرون نیست. یا قهرمان آن در پی غایتی بی‌معنی و پوچ و بیهوده است که به حکم پوچی و بیهودگی خود تباه و نیست می‌شود و یا آن که غایتی به راستی پراج دارد و شخصیتش بی‌مایه‌تر و پست‌تر از آن است که بتواند یاور او در احراز آن غایت باشد، از این رو لافهایش به رسوائی می‌کشد. در هر دو حال، قهرمان کم‌دی ناکام می‌شود. در حال نخست، چون غایتش بی‌ارج است و در حال دوم چون بضاعت کافی ندارد، ولی قهرمان واقعی کم‌دی هیچ‌گاه نباید بر اثر ناکامی زبون و افسرده شود، بلکه باید باشوخ طبعی خاصی که هیچ‌گونه احساس تلخی و شکایت از نگونبختی در آن راه ندارد، خود را از ورطه ناکامی بیرون بکشد. وی باید آگاه باشد که آنچه در طلبش می‌کوشد واقعاً چندان ارجی ندارد، یا نشان دهد که لاف زدندهایش را نباید جدی گرفت، تا بتواند با خوشمزگی بر ناکامی خود پیروز شود.»<sup>۴۸</sup>.

و بالاخره، همان‌طور 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، وقایع هم از طریق گفتار، کردار و اندیشه اوست که شکل می‌گیرد و مهمترین رویدادهای نمایشی هم از رویارویی متناقض خواست‌های این اشخاص است که ناشی می‌شود، هگل آن را در دستگاه فلسفی خود چنین توضیح داده‌که: «جان باطن» اشخاص [نمایش] است که علت همه رویدادهاست. [و] رویدادها [هم] فقط مظهر تحقق اراده این اشخاص در عالم عینی است<sup>۴۹</sup>. هگل بر این مفاہیم در بسیاری از آثار خود تأکید ورزیده است. چنان‌که 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 زمره‌اند، مردانی که هدفهای شخصی آنان دربرگیرنده موضوعات بزرگی است که اراده روح جهانی است، این مردان را می‌توان قهرمان نامید، زیرا مقصدها 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<sup>۵۰</sup>...».




---

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

## لذت تراژیک

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

اشاره ارسطو به موضوع «تزکیه نفس»، در تعریفی وجود دارد که او از تراژدی بدست داده است: «تراژدی تقلیدی است از واقعه‌یی جدی، کامل و دارای اندازه‌یی معین، به‌زبانی آراسته به‌انواع زیورها که به وسیله عمل و نروایت، ترحم و توس را برانگیخته و سبب پالایش این عواطف می‌شود».

بنابراین، دو عاملی که پس از مشاهده نمایش در انسان سبب تطهیر و پالایش نفسانیات شده و لذتی تراژیک را سبب می‌شود، دوغریزه 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 آنجا که خود را جای قهرمان می‌پندارد، احساس ترس و هراسی هم نسبت به خود [تماشاگر] می‌کند که مبدا چنان سرنوشت شومی نیز برای خود او تدارک دیده شده باشد، و از آنجا که 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»<sup>۵</sup> پدید آید، بهتر است. و دیگر آن که آنهایی که در تراژدی می‌خواهند به وسیله «صحنه‌آرایی‌های غیرعادی»<sup>۶</sup> احساس خوف و دهشت برانگیزانند، 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 با هم دشمن و دوست و نه دشمن و نه دوست هستند. اگر دشمنی، دشمن خود را بکشد، احساس ترحمی در ما بر نمی‌انگیزاند، 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 خطا برمی‌شمرد: یا دانسته مرتکب خطا می‌شود، یا ندانسته و یا این که درست در لحظه‌ای که شخص می‌خواهد مرتکب خطا شود، قبل از ارتکاب برخطای خویش واقف شود. این نوع سوم را نیز ارسطو بهتر از دو نوع دیگر برای تراژدی مناسب می‌داند.

در حالت نخست مده‌آ 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 هم‌خوابه می‌شود. در حالت سوم، ایفی ژنی 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»، عاطفه‌ایست که از غریزه بقای نفس سرچشمه گرفته و «حس ترحم» عاطفه‌ایست که از علاقه به خیر دیگران نشأت می‌گیرد و این دو احساس در تراژدی مکمل یکدیگرند.

در رساله کویزلینینوس<sup>۷</sup> که نویسنده آن ناشناخته است و احتمالاً در فاصله قرن چهارم قبل از میلاد تا قرن دوم بعد از 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، چنان که نخست درباره تراژدی می‌گوید: «تراژدی هیجان‌ات ترسناک روح را توسط رحم و شفقت و وحشت برطرف می‌کند». سپس درباره کمدی می‌گوید: «کمدی تقلیدی است از عملی خنده‌آور و مضحک... که توسط «لذت»<sup>۸</sup> و «خنده»<sup>۹</sup> به تزکیه<sup>۱۰</sup> 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<sup>۱۱</sup> که در سال ۱۵۴۹ نوشته، متذکر شده که: «روشن است خنده نتیجه خوشی و لذتی است که توسط اشخاصی که می‌خندند، تجربه شده است. این لذت تنها توسط ادراکات و غیره دست می‌دهد. توسط دیدن، شنیدن، لمس کردن، مزه کردن و بوئیدن، یا از یادآوری لذاتی که به تازگی تجربه شده است. و این لذت از هر چیزی که موجب خوشی و خوشنودی ادراکات ما شود حاصل نمی‌شود، بلکه فقط از چیزهایی حاصل می‌شود که تا حدودی زشت و ناپسند هستند».

در اینجا ترسینو به نقشی 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 و از 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 درگیری 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 سر می‌دهیم.

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

از حد محدودکننده دانسته و می‌گوید از آنجا که هر موضوعی نمی‌تواند این نتیجه را تولید کند، گذاشتن شرط پالایش برای گزینش هر موضوعی در قالب تراژدی، دست‌وپاگیر است. اما برخلاف او، «لودویکو کاستلوترو» در رسالهٔ دربارهٔ بوطیقای ارسطو<sup>۱۲</sup> بر سودمندی آن تأکید می‌ورزد. چنان‌که می‌گوید: «بهتر آن است که تراژدیها تنها به یک نوع از سودمندی محدود شوند. تنها به دست‌یافتن به تزکیه و تطهیر نفس از وحشت و شفقت». و سپس اضافه می‌کند که: «شکی نیست که ارسطو واژهٔ کاتارسیس را به منظور دفع و پالایش وحشت و شفقت از ارواح بشری توسط اثر همین هیجانانگیز بکار گرفته است.».

پیر کرنی نیز ضمن تأکید بر این امتیاز استثنایی تراژدی، بیشتر دربارهٔ مفاهیم دو واژهٔ Pity و Fear بحث کرده و اختلاف نظرهای خود را با شارحان بوطیقای ارسطو بیان کرده است: «تراژدی این امتیاز استثنایی را دارد که «توسط شفقت و وحشت ما را از این هیجانانگیز تصفیه می‌کند». اینها عباراتی هستند که ارسطو در تعریف خود بکار می‌برد و ما را از دو مسأله آگاه می‌سازند. نخست این که تراژدی «شفقت و وحشت» را برمی‌انگیزاند، دوم آن که توسط شفقت و وحشت، همین هیجانانگیز را تزکیه می‌کند. ارسطو اولی را تا حدودی توضیح می‌دهد، اما حتی یک جمله نیز راجع به دومی نمی‌گوید. از تمام اصطلاحاتی که او در این تعریف بکار گرفته، «پالایش-تزکیه» تنها واژه‌ای است که آن را روشن نساخته است... او [ارسطو] می‌گوید که ما از دیدن آنانی که از بدبختی رنج می‌کشند، متأثر می‌شویم. رنجی که استحقاقش را ندارند. و ما از یک «سرنوشت مشابه» که ممکن است بر ما نیز روی دهد هراسناک می‌شویم. پس، تأثر (همدردی) توجه ما را به سوی شخصی که در حال رنج کشیدن است جلب کرده [و] هراس که به دنبال آن می‌آید، خود ما را هم نگران می‌کند. این «تعاقب» به تنهایی به ما به قدر کافی معنی و مفهوم می‌دهد تا روشی که هیجانانگیز در تراژدی تصفیه می‌شوند را پیدا کنیم.»<sup>۱۳</sup>.

12- On Aristotle's Poetics.

13- Discourses.

دورهٔ نئوکلاسیک را که پشت سر گذاریم، همچنان که اندیشهٔ اوسلیقه‌ها دگرگون می‌شود، نحوهٔ برخورد ادیبان و نقادان هم با مسألهٔ لذت تراژیک از گونه‌ای دیگر می‌گردد. چنان که «دنی دیدرو» از پیشروان فلسفهٔ تجربی و از اصحاب *دائرة المعارف*<sup>۱۴</sup>، در همین کتاب اخیر الذکر می‌نویسد: «لذت رانده شدن به طرف احساس همدردی و هراس از بدبختی‌های متعلق به هم‌نوعان و لذت خندیدن به قیمت درماندگیها و مضحکهٔ خصائص دیگران تنها چیزهایی نیستند که نمایش به ما عرضه می‌دارد... بدون شك 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 و داشتن عناذهای فطری بشری در خدمت به اصلاح گناغان بشری است - مثل لبه‌های تیز الماس که برای صیقل خود الماس بکار می‌رود». دیدرو در باب تراژدی هم گفته: «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 نظریهٔ ما، هدف تراژدی تصحیح عادات و اخلاقیات است توسط بازسازی آنها، توسط عملی که به عنوان *یک الگو بکار رود*».

از ادب‌شناسان و نمایشنامه‌نویسان دورهٔ «تجدید حیات»<sup>۱۵</sup> انگلیس هم می‌توان از «ساموئل جانسون»<sup>۱۶</sup> یاد کرد که در مقالهٔ *مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر*<sup>۱۷</sup> 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 اندیشهٔ 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 گوته لدا فرایم لسینگ همچنان بر سرمسأله تفسیر تعریف ارسطو از این اصطلاحات با دیگران به مجادله پرداخته است. چنان که در **دراماتورژی هامبورگ** نوشته: «او [ارسطو] به طور کاذبی تفسیر و ترجمه شده است. اواز Pity و Fear حرف می زند و نه از Pity و Terror و هراسش [Fear]، به هیچ وجه هراسی نیست که توسط بدبختی که اشخاص دیگری را تهدید می کند در ما برانگیخته شود. هراسی است که از شباهت موقعیت خود ما با آنهایی که رنج می کشند در ما ایجاد می شود.».

فردریک شیلر نیز در مقاله **صحنه به مثابه یک نهاد اخلاقی** که در سال ۱۷۸۴ نوشته، دیگر از لذت تراژیک سختی به میان نمی آورد، بلکه **عملکرد اخلاقی - اجتماعی یک اثر نمایشی را مدنظر دارد**. شیلر، همچنین، در مقاله **در علت لذتی که از موضوعات تراژیک کسب می کنیم**<sup>۱۸</sup>، که در سال ۱۷۹۱ نوشته، اضافه کرده: «ما لذت را نه فقط در اطاعت از اخلاقیات بلکه در مجازاتی هم که به متخلف داده می شود نیز پیدا می کنیم.».



علیرغم آن که رمانتیسیسم آلمانی علیه اصول و مفاهیم کلاسیسیسم قدیم - افراشت، و مهمتر از همه اصول قهرمان گرایی به شیوه کلاسیک و قانون وحدتهای سه گانه را بشدت مزاحم روح نهضت خود می دانست، اما درباره **کاتارسیسم ارسطویی** [تصفیه و پالایش عواطفی چون ترحم و هراس از طریق بازسازی آنها] بیشترین توجه را نمود، زیرا که بیشتر از کلاسیسیسم به طغیان روح و شور و هیجانات می اندیشید. چنان که فردریک شیلر خود قائل به دو گونه لذت از مشاهده نمایش بود. یکی آن که از زیبایی نمایشی حاصل می شود، و دیگری آن که از کمالات اخلاقی نمایش نشأت می گیرد. در مقاله **حزن آور**<sup>۱۹</sup> در این باره توضیحات بیشتری داده است.

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

19- The Pathetic (1793).

## وحدتهای سه‌گانه

قاعده وحدتهای سه‌گانه ۱ که «وحدت عمل<sup>۲</sup>»، «وحدت زمان<sup>۳</sup>» و «وحدت مکان<sup>۴</sup>» را دربرمی‌گیرد، از مهم‌ترین مباحث نمایش کلاسیک بوده، که در واقع، 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 به‌گونه‌ای بود و در انتها به گونه‌ای دیگر شد که ما با توجه به خودمتون و سپس تفاسیری که در این باب شده، سه قانون را در نوشته‌های ارسطو تا شلگل بررسی می‌کنیم.

اشاره داشتیم که ارسطو در رساله بوطیقا، تدریجی را این‌طور تعریف می‌کند که تقلیدی است از **واقعیهی [عملی]** جدی، کامل و دارای اندازه‌ی معین... که مراد او از اندازه‌ی معین هم‌آن بود، که «امری تام» باشد، یعنی

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

که «آغاز»<sup>۵</sup>، «میانه»<sup>۶</sup> و «پایان»<sup>۷</sup> داشته باشد. سپس باب هشتم از رساله را تماماً اختصاص به «وحدت عمل» داده و می‌گوید: «وحدت مضمون»<sup>۸</sup>، 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 سر می‌زند 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<sup>۹</sup> باشد. تقلید یک عمل کامل که اجزاء ترکیبی آن چنان یگانه باشد که اگر یکی از آنها حذف و یا جابه‌جا شود، تمامی آن گسسته شده و برهم خورد.»

با توجه به گفتار ارسطو، می‌توان استنباط کرد که وی با صراحت بروحدت 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. چنان که برتنوع 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 تا شامگاه ادامه پیدا می‌کرد. و این زمان هم از لحاظ «مدت زمانی» که واقعه در آن اتفاق می‌افتاد 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 صراحت 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 سه گانه

باتراژدی برشمرده شده و درباره مدت زمان تراژدی هم گفته شده: «تراژدی می‌کوشد که تا حد ممکن خودش را به یک تک چرخش خورشید محدود کند و یا از این محدودیت اندکی تجاوز کند». از همین مختصر می‌توان دریافت که ارسطو اصراری برمسأله مدت زمان در نمایش چه از لحاظ «مدت واقعه» و چه از لحاظ «مدت اجرا» نداشته و تنها قاعده‌ای را که کم‌و بیش توسط نویسندگان چون ایسخولوس و سوفوکلس و اوری‌پیدس رعایت می‌شده را بازگومی‌کند. در باب بیست و ششم هم اشاره‌ای دارد که به نظر ما بیشتر از وحدت زمان، در آن اشاره بر «وحدت موضوع» نظر داشته‌است و بدیهی است که وحدت موضوع هم بدون وحدت مکان و زمان نمی‌تواند حاصل شود: «هنری که در وسعت محدودتری به غایت خود دست پیدا کند، تأثیر آن لذت بخش‌تر از آنی است که در یک مدت طولانی و بسیار پراکنده گسترده شود». به دنبال آن، ارسطو مثالی هم می‌آورد. او اشاره به ادیپوس اثر سوفوکلس می‌کند و علت مقبولیت آن را نسبت به ایلیاد اثر هومر در این می‌داند که کمتر صاحب طول و تفصیل است و نسبت به ایلیاد، صاحب وحدت بیشتری است. از آن تعریف و این مثال ارسطو، می‌توان استنباط کرد که «وحدت قصه» و عدم پراکندگی آن از لحاظ زمان و مکان عامل مؤثری در مقبولیت نمایشها- البته از دیدگاه ارسطو- بوده است. بیش از اینها، در رساله ارسطو چیز دیگری درباره قاعده وحدتهای سه گانه نمی‌توان یافت. اما برخی از شارحان بوطیقا از همین جمله متأخر ارسطو، «وحدت مکان» را استنباط کرده‌اند. اما خود ارسطو 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 تراژدیهای یونانی درمی‌یابیم که «مکان» غالباً درگاه کاخی است و تمام اتفاقات در آنجا روی می‌دهد. سایر وقایعی هم که در کنار طرح اصلی و در مکانهای دیگری روی می‌دهد، به وسیله «پیکی» یا «همسرایان» به وسیله «کلام» برای تماشاگر روایت می‌شود. پس این مسأله خود به صراحت یگانه بودن مکان را در اغلب تراژدیهای یونانی بیان می‌کند. اما از طرفی

وجود منشوری چندضلعی بنام *پریاکتوا*<sup>۱۰</sup> که روی هر ضلع آن منظره‌ای نقاشی شده وجود داشت و در طول نمایشها برای تغییر صحنه‌ها از آن به وسیله چرخاندن استفاده می‌شد قاعده رعایت دقیق یگانه بودن مکان را اندکی سست می‌کند. در هر صورت چه در رساله ارسطو و چه در نمایشنامه‌ها کوچکترین تأکیدی بر مسأله «مکان» و یگانه بودن آن نشده است.



قاعده «وحدتهای سه‌گانه» در دوره رنسانس و براساس تفاسیری تدوین می‌شود که شارحان ارسطو از بوطیقا به عمل می‌آورند. چنان که برای اولین بار **وحدت زمان** توسط جرالدی چینتو مطرح می‌شود. چینتو درباره زمان این‌طور نظر می‌دهد که: «واقعۀ بایستی در مدت یک روز روی دهد.<sup>۱۱</sup>» 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 روز کاهش می‌دهد: «تنها باید یک واقعۀ ساده [عمل ساده] تقلید شود که بتواند ظرف یک گردش خورشید به انجام رسد، همان‌طور که ارسطو فاضلانۀ در بوطیقا توصیه می‌کند... گمان دارم بایستی 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 به‌طور کامل از بوطیقا دارم.<sup>۱۲</sup>» 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 اسکالیجر هم در رساله *بوطیقا* که در سال ۱۵۶۱ میلادی تحریر کرده، بیشتر همان نظرات ارسطو را که خصوصاً در باب بیست و هشتم

10- Periaktoi.

11- Discourse On Comedies and Tragedies (1543).

12- On Comedy

رساله بوطیقا مطرح شده، توصیه می‌کند: «محتوای يك نمايش تا حد ممکن باید فشرده باشد، اما بایستی همچنان متنوع و متعدد هم باشد.»<sup>۱۳</sup>.

اما نقاد و شارحی که بیشترین برخورد را با قاعده وحدتهای سه گانه داشته و در واقع او بوده که این سه قانون را رسمیت بخشیده و حتی آنها را به عنوان «قوانین خدشه ناپذیر» نمايش کلاسیک مطرح کرده، لودویکو کاستل - وترو است که اصرار داشت بکارگیری این قوانین، در جهت تحقق اصل «حقیقت نمایی»<sup>۱۴</sup> در نمايش کلاسیک کاملاً ضروری است.

کاستل وترو درباره «وحدت عمل» و «وحدت زمان» می‌نویسد: «ارسطو سرپه‌ختانه درخواست می‌کند عملی که مضمون [نمایش] را سازمان می‌دهد، بایستی واحد و فقط در ارتباط با يك 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 يك شخص محدود می‌کنند. اما به آسانی می‌توان دریافت که در تراژدی و کمدی مضمون شامل تنها يك عمل... و اغلب بیشتر از يك شخص است تا يك 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 جمع‌کنندگی از اعمال را نمی‌دهد. حتی اعمال يك فامیل یا يك گروه را. برعکس، اغلب این محدودیت‌ها اجازه ارائه کامل يك عمل واحد و تام 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 يك واقعه در ارتباط با يك شخص یا دو تا - که بخاطر وابستگی‌شان 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 تنهایی توسط یک شخص بتواند رؤیت شود.<sup>۱۵</sup>»

اگرچه قاعده «وحدتهای سه گانه» در دوره رنسانس از طرف اغلب نقادان پذیرفته می شود، اما با رجوع به آثار نمایشی آن دوره و خصوصاً آثار نمایشی شکسپیر در انگلیس و لوپه دووگا در اسپانیا در می یابیم 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. چنان که 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. چنان که خود لوپه دووگا در مقاله هنر جدید نمایشنامه نویسی<sup>۱۶</sup> در این باره چنین توضیح می دهد که «وحدت عمل» باید وجود داشته باشد، ضمن آنکه سایر حوادث فرعی که در ارتباط با حادثه اصلی هستند، نباید حذف شوند. در مورد «وحدت زمان» هم می گوید که محدودیت زمان به یک چرخش خورشید، خصوصاً در نمایشهای کمدی مقدر نیست. البته توصیه می کند که زمان هر چه بیشتر فشرده باشد، بهتر است. در مورد نمایشهایی هم که از تاریخ گرفته می شوند، حکم می دهد که می تواند سالها بگذرد. البته گذشت سالها از نظر دووگا بهتر است در حد فواصل پرده ها صورت گیرد. در مورد «وحدت مکان» هم چیز بخصوصی نمی گوید، اما از آنجا که می گوید در نمایش می توان شخصیتی را داشت که سفر هم بکند، نتیجتاً می توان استنباط کرد که اعتقادی به محدودیت مکان نداشته است. آثار بسیار نمایشی خود وی، آئینه تمام نمای نظراتی است که در مقاله هنر جدید نمایشنامه نویسی مطرح کرده است.

در حقیقت، قاعده وحدتهای سه گانه 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 نویسندگان ملزم به رعایت دقیق آن بودند. چنان که پس از اجرای نمایش سید اثر پیر کرنی بود که طرفداران قاعده وحدتهای سه گانه جنجالی عظیم به راه انداختند و کرنی را متهم به عدول از قوانین خدشه ناپذیر نمایش کلاسیک نمودند. و بدین ترتیب بود که «آکادمی فرانسه» پس از بالا گرفتن 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 می گیرد.

در مقاله فوق، آکادمی فرانسه ضمن انتقاد از نمایش سید به خاطر تخطی از اصول وحدتها و نشان دادن گذشت سالها در ظرف يك روز و اعمال بسیاری که در طی سالهای متمادی اتفاق می افتد و کرنی آنها را ظرف يك روز به نمایش می گذارد، ضمن رجوع به بوطیقای ارسطو، توصیه می کند که زمان مضمون نمایش بهتر است طولانی تر از يك طلوع تا غروب آفتاب نباشد. سپس در مورد مسأله مکان هم ضمن انتقاد از نمایش سید که بیشتر از يك موقعیت مکانی را به نمایش می گذارد، با توجه به مسأله وحدت زمان، بروحدت مکانی آن هم تأکید می ورزد.

با انتشار بیاننامه آکادمی فرانسه و معذرت خواهی پیر کرنی، ظاهراً مشاجرات با پیروزی طرفداران قاعده وحدتهای سه گانه پایان می گیرد. اما حدود بیست سال بعد از آن تاریخ، پیر کرنی نظرات واقعی خود را درباره قاعده وحدتهای سه گانه در رساله **مباحثات** ۱۹ در سال ۱۶۶۰ میلادی انتشار می دهد که چکیده ای از آن را نقل می کنیم.

کرنی وحدت واقعه [عمل] در کمندی را در وحدت توطئه چینی و وحدت

---

17- The Opinions of The French Academy (1638)،

18- Jean Chapelian (1595)-1674).

19- Discourses (1660).

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

در مورد وحدت زمان هم با توجه به گفتار ارسطو 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 واقعۀ يك نمایش را به کوتاه‌ترین دوره زمانی که می‌توانیم فشرده کنیم.».

در مورد زمان، کرنی بیشتر این نظر را داشته که مدت زمان اجرای واقعۀ بهتر است که دو ساعت باشد. البته برای روشن کردن منظور خود مثالی هم آورده است. او می‌گوید اگر مدت رویداد واقعۀ 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 واقعۀ در یک شهر بوده است، با این آزادی که رویداد می‌تواند در چند نقطه يك شهر اتفاق افتد. چنان که خود وی در مورد نمایشنامه سینا<sup>۲۰</sup> می‌گوید که واقعۀ این نمایش هرگز شهر روم را ترك نمی‌کند، اگرچه گاهی در خانه «آگوست» است و گاهی در خانه «امیلی». همین‌طور هم در مورد

نمایشنامه سید ابن. مسأله صدق می‌کند که واقعه علیرغم تعدد مکانها، هرگز شهر «سهویل» را ترك نمی‌کند.



در آغاز قرن هیجدهم، اگرچه ولتر در برابر اندیشه‌های اجتماعی آزاد منشانه رفتار می‌کرد، اما در مورد نمایش، همچنان، بر رعایت قوانین نئو-کلاسیکها و خصوصاً قاعده وحدتهای سه گانه اصرار می‌ورزید. چنان که در مقدمه‌ای بر ادیپوس<sup>۲۱</sup> با صراحت و شدت می‌نویسد: «يك اجرای نمایشی چیست؟ ارائه يك واقعه است. چرا يك واقعه واحد و نه دوتا و نه سه تا؟ بدون شك بخاطر آنکه ذهن بشر قادر نیست که در يك زمان بیشتر از يك موضوع را بپذیرد، بخاطر آنکه اشتیاقی که تقسیم شود بزودی نابود می‌شود، بخاطر آنکه ما از مشاهده دو واقعه مختلف حتی در يك تصویر متنفر می‌شویم... به همین دلیل وحدت مکان هم واجب است. چرا که يك 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 دوتای دیگری است که فکر کنم خودش يك گواه غیر قابل بحث باشد.».

علیرغم نظریه فوق، قاعده وحدتهای سه گانه 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. چنان که «جرج فارکوهار<sup>۲۲</sup>»، از کمدی نویسان دوره تجدید حیات در انگلیس طی مقاله بحثی در باب کمدی در

21- Preface to Oedipus (1792).

22- George Farquhar (1677-1707).

ارتباط با صحنه نمایش انگلیسی<sup>۲۳</sup>، به وحدت‌های زمان و مکان به گونه‌ننو- کلاسیکی آن حمله می‌کند. «ساموئل جانسون<sup>۲۴</sup>» هم در سال ۱۷۶۵ میلادی در مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر<sup>۲۵</sup>، ضمن بحث درباره قاعده وحدت‌های سه‌گانه به بررسی آنها در آثار شکسپیر پرداخته و می‌گوید که اگر برخورد آزادانه شکسپیر با وحدت‌های زمان و مکان را خطا پنداریم، بی‌گمان خطاهایی مثبت بودند که تبدیل به نبوغ جامعی در شکسپیر می‌شوند. جانسون سپس می‌افزاید که یا شکسپیر از قواعد وحدت‌ها اطلاع داشته و آنها را ندیده گرفته و یا اصلاً اطلاع نداشته‌است. اما در هر صورت، اگر هم بی‌اطلاع بوده، بدون شك بی‌اطلاعی مبارکی بوده است.

قاعده وحدت‌های سه‌گانه به گونه‌ای که نئوکلاسیک‌های فرانسوی سعی در رعایت آن داشتند، یکی از مواردی بود که رمانتیک‌ها بیشترین انتقاد را از آن به عمل آوردند. چنان که لسینگ در مخالفت با تراژدی‌های بدیع و فصیح فرانسوی می‌گوید: «فرانسویها وحدت‌های زمان و مکان- که نتیجه منطقی وحدت واقع است- را به عنوان شروطی مطلقاً ضروری برای ارائه یک واقع می‌دانند.» لسینگ، سپس در جای دیگری از رساله دراماتورژی هامبورگ<sup>۲۶</sup> می‌افزاید: «وحدت واقع، نخستین قانون نمایشی در یونان باستان بود، و وحدت زمان و مکان نتیجه مطلق [وحدت واقع] 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 واقع» بوده است و قوانین دست و پاگیر زمان و مکان، آن طوری که نئوکلاسیک‌های 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 دربارهٔ قاعدهٔ وحدتهای سه گانه پرداخته، باید از «آگوست ویلهلم فن شلگل» نام برد که بخش مهمی از رسالهٔ خطابه‌هایی دربارهٔ هنر نمایشی و ادبیات ۲۷ را که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۰۱ تا ۱۸۱۱ میلادی نوشته، اختصاص به این موضوع داده است. شلگل در رسالهٔ خود ضمن تأکید بر ارزش وحدت واقعه و بحث دربارهٔ چند و چون وحدتهای زمان و مکان، دربارهٔ وحدت واقعه همی گوید: «وحدت واقعه ضروری است. چه چیزی واقعه است؟... واقعه فعلیتی است در ارتباط با خواست بشر. وحدت آن هم عبارت است از پیشروی به طرف يك پایان واحد.» شلگل، سپس با توجه به آثار نمایشی شکسپیر که می‌دانیم سخت مورد توجه رمانتیکهای آلمانی قرار می‌گیرد، دربارهٔ وحدتها توضیح بیشتری می‌دهد: «بنابراین من درخواست يك وحدت عمیق‌تر، درونی‌تر و مرموزتر 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 تراژدیهایی که توسط نقادان مدارس کالبد شکافی به عنوان نمونه‌های درست ستایش می‌شوند، نمی‌بینم.» دربارهٔ وحدت زمان هم می‌نویسد که حتماً با این عبارت مخالفت خواهد شد که: «تراژدی نویسان باستانی؛ به هر حال، وحدت زمان را رعایت می‌کردند...» و سپس نتیجه می‌گیرد که: «آنچه که آنان [تراژدی نویسان باستانی] رعایت می‌کردند، چیزی جز «جلوهٔ ظاهر استمرار زمان» نبوده است.» و بالاخره در مورد وحدت مکان هم با توجه به مخالفت شدید نئو-کلاسیکها در تعویض مکان در طی يك پرده، اظهار نظر می‌کند که: «نویسندگان رمانتیک برای خود حتی آزادی تغییر صحنه در جریان يك پرده را هم قائل هستند.»

## زبان در نمایش کلاسیک

زبان<sup>۱</sup> 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 پریده‌رنگ 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 پیش کشیده 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 کند که 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 فوق‌العاده‌ای 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 ارسطو از کاربرد زبان در رساله بوطیقا چه چیزهایی را آورده و پیشنهاد کرده است.

اول بار، زمانی که در باب ششم از رساله بوطیقا، ارسطو تراژدی را تعریف کرده، مسأله زبان را نیز مطرح نموده است: «تراژدی تقلیدی است از کرداری جدی...، به‌زبانی<sup>۲</sup> آراسته به‌انواع زیورها...». سپس وی به‌دنبال این تعریف اضافه کرده که بعضی از اجزاء آن زیورها به‌وسیله «توازن<sup>۳</sup>» و برخی دیگر به‌وسیله «آواز<sup>۴</sup>» ساخته می‌شود.

پیش از این اشاره داشتیم که ارسطو اجزای تراژدی را درشش جزء دانسته که جزء چهارم آن را گفتار یا کلام برشمرده است و مراد خود از آن را نیز چنین توضیح می‌دهد: «مراد از گفتار... بیان مفاهیم از طریق الفاظ است که ماهیت آن، هم درنظم است و هم در نثر...». پس می‌توان استنباط کرد که ارسطو اشاره به استعمال دو عنصر «نظم» و «نثر» در زبان نمایشها داشته است.

بعد از اشاراتی که نقل کردیم، ارسطو آن‌گاه قسمت مهمی از باب بیست و دوم از رساله خود را اختصاص به مسأله گفتار [زبان] داده و ضمن برشمردن اوصاف یک زبان پسندیده، انتقادات خود را نیز در این مورد برمی‌شمارد: «کمال سبک‌نگارش، روشن بودن است، بدون آنکه پست باشد... از سوی دیگر، آوردن الفاظ غیر متداول کلام را رفیع و از ابتذال 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 هیچ چیزی جز «تطویل<sup>۶</sup>»، «تخفیف<sup>۷</sup>» و «تغییر در الفاظ<sup>۸</sup>» در ایجاد 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 وقفه‌هایی 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 خصائل اشخاص و مضمون نمایش را تحت الشعاع خود قرار دهد. دوم آنکه، در زبان نمایش می‌توان نظم و نثر هر دو را بکار گرفت. سوم آنکه، طبیعی یعنی واضح و روشن باشد، اما معمولی و مبتذل نباشد. چهارم آنکه، شاعرانه باشد، اما مطمئن و اغراق آمیز نباشد.

آرای نقادان دوره رنسانس درباره زبان نمایش تقریباً شبیه به هم است. چنان که جرالدی چینتو در مقاله «مباحثه‌ای در باب کمدها و تراژدیها» در این مورد چنین توضیح داده که گفتار اشخاص در کمدها 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، فرانسیسکو روبرتاوس

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.

هم در مقاله در باب کمدی<sup>۱۰</sup> 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 دوو گام در رساله هنر جدید نمایشنامه نویسی<sup>۱۱</sup> همین نظرات را در کاربرد زبان در آثار کمیک ابراز کرده است: «اگر شاهی حرف می‌زند، تا حد ممکن وقار یک پادشاه را در [گفتارش] داشته بیاشد، اگر حکیمی حرف می‌زند، عفت کلام پرمغزی داشته باشد...».

در مورد شکسپیر، با آنکه بیان‌نامه‌ای 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 زبان هملت، و در واقع از زبان شکسپیر، می‌شنویم که به بازیگران راهنمایی می‌کند که زبان نباید «متصنع» و «متکلف» باشد، بلکه باید «سبک انشای آن روان و شیرین» بوده و «حقایق را برای خاطر زیبایی نمایش نییچانده 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 نئوکلاسیسیسم، نمایشنامه‌نویسان تحت تأثیر آثار مطنطن و خطابه‌وار رومی و زبان ریتمیک خود، به طرف شعر قافیه‌دار کشیده می‌شوند. چنان‌که به قول ولتر، آزادی که شعر آزاد در اختیار شکسپیر گذاشت و او به نحو احسن از آن در آثارش استفاده کرد، در درام‌های نئوکلاسیک 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).

چهاربند شعر گوید تا مقصودی را بیان کند. در حالی که نویسنده انگلیسی می‌تواند آن را در یک بند ارائه کند.» اما ولتر در همین مقاله، بحثی در باب تراژدی<sup>۱۲</sup>، ضمن ستایش از بکارگیری شعر آزاد در تراژدی، مخالفتش با استعمال نثر در تراژدی را هم اعلام می‌کند: «بعضی ها کوشیده‌اند تا تراژدی‌هایی از نثر به وجود آورند، اما این چیزی است که معتقدم هرگز در آن موفق نخواهند شد.»



بانگاهی به آثار نمایشی باقی مانده از یونان باستان می‌توان آنها را از لحاظ ویژگی‌های زبانی به دو دسته تقسیم کرد. دسته نخست، آنهایی هستند که زبانی از شعر خالص دارند و در آنها کردار [واقع] فدای زیبایی و زیر وبم 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، خطابه‌های رنگین و سنگین و آهنگین، همه چیز حتی واقعه نمایش را تحت الشعاع خود قرار داده است. دسته دوم، آنهایی هستند که زبانی ترکیبی از نظم و نثر دارند که در دیدگاه ارسطو پسندیده‌ترین 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 بکارگیری شعر به تأثیر آن لطمه وارد می‌آورد، شاعر زبان نثر را بکار گرفته است. مثال آن هم نمایشنامه آنتیگون و صحنه برخورد کرئون با آنتیگون است.

تمهیدی که یونانیان برای آرایش زبان نمایشهای خود بکار می‌بردند و به وسیله آن ریتم نمایش را نیز تنظیم می‌کردند، «استیکومیتا»<sup>۱۳</sup> خوانده می‌شد که منظور آراستن متناوب دیالوگ بود از یک رکن کوتاه و یک رکن

12 - A Discourse on Tragedy.

13 - Stichomythia.

بلند. همین مسأله را مولیر در قرن هفدهم مورد استفاده قرار داده و نوعی «استیکومتیای کمیک<sup>۱۴</sup>» در آثار خود ایجاد نمود که غالباً توسط دخالت سایر اشخاص در صحبت دیگران ایجاد می‌شود. نمونه درخشان چنین تمهیدی را در نمایشنامه میزافنروپ 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 ببابیم. برای مثال آوردن خبر پیروزی مکبث در میدان نبرد توسط «فرمانده» برای پادشاه، قابل ذکر است. و بالاخره تمهید سوم، زبان دسته همسرایان بود که در مورد چگونگی شکل‌گیری این دسته و کاربرد آن در آثار کلاسیک 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 همسرایان به وسیله آوازها و دیالوگها جهت انتقال و تفسیر پیام نویسنده به تماشاگر، و همچنین، 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 همسرایان تغییر شکل داده و دوره رنسانس در آثار شکسپیر به صورت «تک‌گویی<sup>۱۵</sup>» جایی مهمی را در جهت تحلیل درونی از وقایع و اشخاص بدست می‌آورد. چنان‌که تک‌گویی معروف «بودن یا نبودن<sup>۱۶</sup>» به عنوان قطعه‌ای جاودانی در تاریخ فرهنگ بشری به ثبت می‌رسد.

#### 14 - Comic Stichomythia.

#### 15 - Soliloquy.

۱۴ - 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 با ویژگیهای 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 دربر می‌گیرد. در رابطه با شعر، شکسپیر از دو نوع مقفی و آزاد استفاده کرده

→

«بودن یا نبودن؛ مسأله این است! آیا شریفتر آنست که ضربات و لطمات 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 بایستی البته البته آرزومند آن بود. مردن... خفتن... خفتن، و شاید خواب دیدن، آه، مانع همین جاست. در آن زمان که این کالبد خاکی را بدور انداخته باشیم، در آن خواب مرگ، شاید رؤیاهای ناگواری ببینیم! ترس از همین رؤیاهاست که ما را به تأمل وامیدارد و همین گونه ملاحظات است که عمر مصیبت و سختی را اینقدر طولانی می‌کند. زیرا اگر شخص یقین داشته باشد که بایک خنجر برهنه می‌تواند خود را آسوده کند کیست که در مقابل لطمه‌ها و خفتهای زمانه، ظلم ظالم، تفرعن مرد متکبر، آلام عشق مردود، درنگهای دیوانی، وقاحت منصب داران، و تحقیرهایی که لایقان صبور از دست نالایقان می‌بینند، تن به تحمل دردهد؟ کیست که حاضر به بردن این بارها باشد، و بخواهد که در زیر فشار زندگانی پرملال پیوسته ناله و شکایت کند و عرق بریزد؛ همانا بیم از ماوراء 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 رنجهایی را که در حال کنونی داریم تحمل نمائیم و خود را به میان مشقاتی که از حد و نوع آن بیخبر هستیم پرتاب نکنیم! آری تفکر و تمقل همه ما را ترسو و جبان می‌کند، و عزم و اراده، هر زمان که با افکار احتیاط آمیز توأم گردد رنگ پخته صلابت خود را ازدست می‌دهد، خیالات بسیار بلند، بملاحظه همین مراتب، از سیر و جریان طبیعی خود بازمی‌مانند و بمرحله عمل نمی‌رسند و از میان می‌روند...»

هملیت، ترجمه مسمود فرزاد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷، ص ۱۱۲ -

است که اشعار قافیه‌دار را بیشتر در اواخر صحنه‌ها و جایی که می‌خواسته تأثیر بیشتری بر تماشاگر بگذارد، بکار گرفته است. البته از اشعار قافیه‌دار در تک-گویی‌ها نیز استفاده کرده است. اما کاربرد اشعار قافیه‌دار در مقایسه با «اشعار آزاد»<sup>۱۷</sup> بسیار ناچیز است. و به دلیل وجود همین اشعار آزاد است که سادگی وزن به شکسپیر آزادی عمل برای انتخاب کلمات بیشتری داده است، چنان که استعمال اشعار آزاد سبب شده تا کلام شکسپیر از يك نواختی 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 آزاد هم در آثار متأخر بیشتر از آثار متقدم اوست.

گذشته از مسایلی که ذکر شد، به طور کلی در آثار شکسپیر تفاوت میان کاربرد «نثر» و «شعر» کاملاً روشن و هویداست. دیالوگ‌هایی که به نثر نوشته شده‌اند، بیشتر در صحنه‌هایی بکار رفته که منظور شاعر ننگه داشتن سطح آن در حدی معمولی و روزمره بوده است. در این صحنه‌ها، اشخاص به شیوه‌ای طبیعی با یکدیگر سخن می‌گویند. اشعار آزاد بیشتر برای عظمت دادن به فضای نمایش و بخشیدن نوعی وقار و هیجان به شخصیت‌ها می‌باشد. چنان که در نمایشنامه *اتللو*، 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 نثر در سخنان خود استفاده می‌کند. اما همین یاگو در تک‌گویی‌ها به شعر سخن می‌گوید. شکسپیر از اشعار قافیه‌دار نیز معمولاً برای موقعیت‌های استثنایی سود جسته است.

البته کاربرد زبان در همه آثار شکسپیر به یکسان نبوده و تطور زبان در آثار او از نمایشنامه *تلاش بیهوده عشق*<sup>۱۸</sup> آغاز شده و به نمایشنامه *طوفان*<sup>۱۹</sup>

۱۷- در اشعار آزاد شکسپیر، هر بیت حدوداً شامل ده سیلاب و تأکید

هم بر سیلاب‌های زوج است.

18- Love's Labour's Lost.

19- The Tempest.

خاتمه می‌یابد. چنان‌که به اعتقاد بسیاری از ناقدان آثار شکسپیر، او در طوفان به‌زبانی 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 بار 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 به‌زیرخویش می‌کشید،

و برپشتشان سوار بود،

کینه‌آب را به‌سویی همی‌راند، و سینه می‌سود

برامواج سترگی که به‌سویش می‌شتافتند

و آنها را به‌زیرپا می‌نهاد،

و در حالی که چهره دلیرش را بر فراز امواج ستیزه‌جو

نگه داشته بود، به‌یاری بازوان جوانش

که به‌نیرومندی در توش‌وتاب بودند

خویشان را به‌سوی ساحل کشید

که بر فراز امواج سرپیش آورده بود و گفتی

خم شده است تا وی را نجات دهد. من شك ندارم

او زنده به‌خشکی آمد.<sup>۲۰</sup>

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.

## همسرایان و تحول آن در آثار کلاسیک

ریشه‌های هنر نمایش در یونان باستان را در مراسمی می‌دانند که در ستایش از «دیونوسوس»، خدای اساطیری برگزار می‌شده است. درستایش از دیونوسوس، هر ساله چهار جشنواره برگزار می‌شد که به ترتیب عبارت بودند از جشنواره روستایی<sup>۱</sup> که در فصل انگورچینی و به همین مناسبت برگزار می‌شد، جشنواره لهنیا<sup>۲</sup> که به مناسبت شراب انداختن انگورها برپا می‌شد، جشنواره آنتستیریا<sup>۳</sup> که در آن شرابها را مزه می‌کردند و بالاخره چهارمین و مهمترین آنها که جشنواره سپاس<sup>۴</sup> بود که در ماههای مارس و آوریل [اسفند و فروردین] برگزار می‌شد و اعتقاد بر این است که نمایش از درون همین جشنواره و از تحول دسته آواز خوانان دیونوسوسی آن پدیدار شده باشد. چنان که ارسطو نیز در بوطیقا به همین امر اشاره دارد: «اولی [تراژدی] از اشعار سراینندگان دیتی رامب پدید آمد.» مراسمی که در جشنواره

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

دیونوسوس برگزار می‌شد، عمدتاً شامل خواندن آواز، نواختن موسیقی و به ویژه خواندن سرودهای جمعی بود که آنها را «دیتی رامب<sup>۵</sup>» می‌خواندند. سرودهای دیتی رامبیک یا ساقینامه‌ها، بتدریج تحول پیدا کرده و مقارن قرن ششم قبل از میلاد توسط گروه‌های حرفه‌ای و باهمراهی موسیقی‌خوانده می‌شده است. این سرودها که در آغاز به صورت فی البداهه گفته می‌شد، بتدریج شکلی قراردادی و تثبیت شده به خود می‌گیرند و گفته شده که در اواسط قرن ششم قبل از میلاد، رهبر یکی از همین دسته‌های آواز خوان دیتی رامبیک بنام «تسپیس<sup>۶</sup>» خود را از گروه جدا کرده و به سرودها جنبه «مکالمه» و «سؤال و جواب» می‌دهد. پس، بدین ترتیب بود که نخستین مکالمات نمایشی توسط تسپیس ابداع می‌شود.

کمدی هم از تحول مراسمی بنام «کوموس<sup>۷</sup>» به وجود می‌آید که در جوار جشنواره‌های دیونوسوسی برگزار می‌شده است. طی مراسم کوموس، رقص و آوازهای جمعی توسط اجراکنندگانی انجام می‌شد که لباسهای مضحک برتن کرده و ماسک برچهره می‌زدند 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<sup>۸</sup>» می‌خواندند. ارسطو هم در بوطیقا در مورد ریشه و تحول کمدی از ترانه‌های فالیک به همین امر اشاره دارد: «دومی [کمدی] مبداء ظهورش ترانه‌های فالیک بود.»

بنابراین، تراژدی و کمدی در اصل از گروه همسرایانی متحول شدند که اما بتدریج از اهمیت آنها کاسته شده و بعدها وظایف کاملاً مشخص و البته محدودتری را در آن نمایشها برعهده می‌گیرند.

اکنون به بررسی جزئیات تحول دسته همسرایان در نمایشهای یونانی

5- Dithyramb.

۶- به بخش اول کتاب رجوع شود.

7- Komos.

8- Phalika.

می‌پردازیم. نخست نظر ارسطو را در این باره نقل می‌کنیم: «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. سوفوکلس تعداد بازیگران را به سه تن افزایش داد.» البته اگرچه ارسطو در اینجا ذکری از اوری-پیدس نکرده، اما نظر خود را دربارهٔ دسته همسرایان در آثار او به گونه‌ای دیگر و در جای دیگری از بوطیقا و به این شکل بیان کرده است: «دسته همسرایان هم بایستی به مانند یک بازیگر پنداشته شود. بهتر است به عنوان یک جزء لاینفک از کل [نمایش] بوده و در واقع سهیم باشد، نه به شیوه اوری پیدس، بلکه به شیوه سوفوکلس.» از همین نظر می‌توان فهمید که ارسطو شیوه مطلوب برخوردار با دسته همسرایان را از آن سوفوکلس دانسته و از کاربرد آن در آثار اوری پیدس ناراضی بوده است.

همان طور که ارسطو 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 می‌کردند] 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 کنندگان*<sup>۹</sup>، در واقع شخصیت اصلی داستان تعلق به دسته همسرایان دارد و فقط در یک صحنه از نمایش نیاز به بازیگر دوم می‌افتد، در حالی که در نمایشنامه *هفت سرکرده در مقابل تب*<sup>۱۰</sup> که مشتمل بر سه تراژدی است، شخصیت اصلی، «اتئوکلس» است. اما در همین نمایشنامه، همسرایان سرودهای بلندی می‌خوانند و باز هم قسمت عمده‌ای 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 اولیهٔ شاعر، فوق‌العاده ناچیز می‌شود.

9 - The Suppliants.

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 درجایی که واقعاً بدان نیاز بوده، در واقعۀ 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 سر می‌دهند، 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 سوتر از سپیدی دریاها  
 بادبان به توفانهای تیزرو می‌سپارد  
 خویشتن را به جنبش پرجوش امواج خروشان می‌زند  
 و از گردابها درمی‌گذرد.

بزرگترین الهه جهان،  
 زمین جاویدان، پایان‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر را  
 سال بسال، بارفت و آمدگاوها و گاوآهنها  
 می‌فرساید و بارور می‌کند.

انبوه پرندگان سبکیال را  
 به دام می‌افکنند و اسیر می‌کند.  
 انسان بسیار هوشیار  
 درندگان وحشی بیشه‌زارها

و زندگی پرتپش 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 یوغ خود را  
بر یال موج اسبها،  
و برگرده خستگی ناپذیر ورزاوها نهاد.  
تندتر از باد می‌اندیشد.  
سخن و نظام شهرها اثر اوست.  
در برابر باران و یخبندان به زیربامها پناه می‌برد.  
در آینده‌ای که به سوی آن می‌شتابد  
خطر را پیش بینی می‌کند.  
انسان سرچشمه هستی و نیستی است.  
تنها در برابر مرگ زبون 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 برقله قدرت،  
دستخوش جنون عظمت خویش،  
قوانین زمین خاکی را،  
چون حقوق مقدس خدایان بینگارد.  
باشد که مطرود مردمان گردد،  
آن گستاخی که بر عدالت ایزدان دست یازد

مباد که همسفره من گردد

و در قلب من براو بسته باد. ۱۱

رسیدن به حد اعتدالی در کاربرد دسته همسرایان در آثار سوفوکلس، در حالی است که اوری پیدس اساساً دسته همسرایان را مانع و مزاحم کار خود می‌دانست. اما از آنجا که مجبور بود که قواعد نمایش را رعایت کند، ناچار به استفاده آن در آثار خود بود. اما به هر صورت، از اهمیت دسته همسرایان در آثار خود کاست و در مقابل نقش بیشتری برای تک‌گویی بازیگران قائل شد. البته نقش دسته همسرایان در آثار اوری پیدس متفاوت است. چنان که در نمایشنامه زنان تروا<sup>۱۲</sup>، آواز دسته زنان اسیر تروایی در بیان اسارت و رنج و سیه‌روزی ایام پیری، بسیار گیرا و نافذ است و در واقع احساسات شخصی اوری پیدس را در این مورد بیان می‌کند. اما در نمایشنامه زنان فینقی<sup>۱۳</sup>، اگرچه نام نمایشنامه از دسته همسرایان آن گرفته شده، اما نقش همسرایان در آن ناچیز است.

عده همسرایان در تراژدیها، معمولاً 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 همسرایان ساقینامه‌ها [دسته‌های آوازه خوان دیتی رامبیک] که در دایره‌ای قرار می‌گرفتند، نه در یک دایره بلکه در صفوفی پشت سرهم قرار گرفته، به طوری که به آنها «دسته مربعی<sup>۱۴</sup>» گفته می‌شد. همان طور که ارسطو در بوطیقا راجع به کمدی چیز زیادی نگفته، طبعاً راجع به نقش همسرایان در کمدی نیز چیزی نمی‌توان یافت. اما به مدد بررسیهای نقادان و نیز آثار اریستوفانس، می‌توان مسایلی را مطرح

۱۱ - سوفوکلس: افسانه‌های تبا، ترجمه شاهرخ مسکوب، خوارزمی،

۱۳۵۲، ص ۲۵۷ - ۲۵۵.

12 - The Women of Troy.

13 - Phoenissae.

14 - Square Chorus.

ساخت.

دسته همسرایان در آثار اریستوفانس که امروز ما آنها را با عنوان **کمدی قدیم** می‌شناسیم، اهمیت بسیاری داشته است. دسته همسرایان در واقعه نمایش شرکت داشته و بسیاری از موقعیت های کمدی را آنها خلق می‌کنند. چنان که حتی نام بسیاری از آثار او از کاراکتر دسته همسرایان گرفته شده است، نمایشنامه‌هایی از قبیل **پوندگان**،<sup>۱۵</sup> **غوکان**،<sup>۱۶</sup> و **ابرها** <sup>۱۷</sup> و غیره که در واقع جزو مشهورترین آثار نویسنده نیز هستند. اما اهمیت دسته همسرایان نیز در آثار اریستوفانس بتدریج روبه کاهش می‌گردد. چنان که در آثاری که این نویسنده بعد از سالهای ۳۸۹ قبل از میلاد به بعد نوشته و بعضی از نقادان آنها را جزء گروه **کمدی میانه** قلمداد کرده‌اند، از اهمیت دسته همسرایان در آنها کاسته شده است. این سیر، همچنان، ادامه پیدا می‌کند تا جایی که در آثار «مناندر»<sup>۱۸</sup> و کمدی نویسانی که به گروه **کمدی جدید** تعلق دارند، نقش دسته همسرایان بسیار اندک و تنها شامل رقصیدن و خواندن در فواصل اپیزودها می‌شود. راجع به تعداد اعضای دسته همسرایان آثار کمدی هم گفته شده که تعدادشان بیست و چهار نفر بوده که اما اریستوفانس 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 ارسطو راجع به نقش و اهمیت دسته همسرایان در بوطیقا چه نظراتی را مطرح کرده است.

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

15 - The Birds.

16 - The Frogs.

17 - The Clouds.

۱۸ - مناندر Menander (۲۹۲ - ۳۴۳ ق.م.)، چهره متشخص کمدی

نو که کمدی نویسان رومی - ترنس و پلوتوس - به تقلید از او آثار خود را نوشتند. پاره‌ای 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 يك بازیگر می گوید: «دسته همسرایان هم بایستی به مانند يك بازیگر پنداشته شود. بهتراست به عنوان يك جزء لاینفك از كل [نمایش] بوده و در واقع سهیم باشد». ارسطو، سپس، در جایی دیگر که ساختمان تراژدی را توضیح می دهد، جزء پنجم از تراژدی را دسته همسرایان دانسته و آوازی که ایشان سر می دهند را بر دو بخش تقسیم 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 همسرایان باقهرمان نمایش همبستگی عاطفی داشته و ضمن طرح مسائل اخلاقی، پیام و تحلیل نویسنده را نیز به تماشاگر منتقل می کنند. دسته همسرایان خود يك تماشاگر ایده آل محسوب شده، زیرا در مقابل حوادث از خود واکنش های مناسبی نشان می دهند که بدین ترتیب در به وجود آوردن هیجانات صحنه ای نیز نقش عمده ای را ایفا می کنند. و بالاخره این که با آوازی که در لابلاهی صحنه ها سر می دهند، ضمن آنکه تماشاگر را آماده دیدن صحنه بعد می کنند، بسیاری از توضیحات و تصویرهایی که امروزه به وسیله عوامل بصری چون دکور، نور، گریم و غیره ایجاد می شود، توسط آواز دسته همسرایان برای تماشاگران مجسم می شود. در واقع، می توان نظر داد که دسته همسرایان يك عامل تصویری مهم در نمایش های یونانی به شمار می رفته است.

از آنجا که کمدی نویسان رومی به تقلید از کمدی های جدید یونانی آثارشان را به وجود آوردند، لذا همچنان که در آثار کمدی نو یونانی از اهمیت نقش همسرایان به شدت کاسته شده و محدود به رقصیدن و آواز خواندن و فلوت زدن می گردد، لذا همین نقش را ما در کمدی های رومی و آثار پلوتوس و ترنس برای دسته همسرایان می بینیم. چنان که در نمایشنامه کوزه طلا<sup>۱۹</sup> نوشته پلوتوس مابقیای دسته همسرایان نمایشنامه های یونانی را تنها در شکل و شمایل دختران فلوت زنی می بینیم که در واقع جزء

سیاهی لشکر نمایشنامه محسوب می‌شوند و وظیفه ارتباط با تماشاگر و دادن اطلاعات لازم به آنها را خود اشخاص نمایش از طریق تک‌گویی‌ها و مورد خطاب قرار دادن تماشاگران به طور مستقیم برعهده دارند. در تراژدیهای سده کا نیز نقش دسته همسرایان محدود شده و آنها تنها در فواصل بین اپیزودها، قطعاتی را اجرا می‌کنند که اتفاقاً چندان ارتباط محکم و حیاتی 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 و اثری 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 ارسطو، برخلاف آنچه که به وسیله نویسندگان رومی رعایت می‌شد، همچنان بر اهمیت دسته همسرایان تأکید ورزیده است. چنان‌که در رساله هنرشاعری<sup>۲۰</sup> نوشته است: «دسته همسرایان بایستی نقش و وظیفه یک بازیگر قدرتمند را ایفا کرده... از طرف خوب پشتیبانی کرده و پندهای حکیمانه دهد. بایستی احساسات تند را کنترل و آنهایی را که از انجام امور زیانبار هراس دارند، گرامی دارد...».

می‌دانیم که نمایش در قرون وسطی در واقع دوباره از تحول دسته‌های آوازه خوان مراسم عشاء ربانی و از درون کلیساها شکل می‌گیرد. اما از آنجا که بحث نمایشهای مذهبی قرون وسطی در حوزه بررسی ما نیست، لذا به همین اشاره اکتفا کرده و از آن درمی‌گذریم.

اما در دوران رنسانس، و با توجه به این که 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 نمایشی» کلاسیکی لطمه وارد

می‌آورد، مخالف بودند. امادهر صورت، وظایف دسته همسرایان به گونه‌ای دیگر در اکثر آثار این دوره رعایت می‌شود. چه به صورت تک‌گویی و چه به صورت آوردن شخصی یا گروهی که در ظاهر مورد اعتماد قهرمان یا اشخاص نمایش بوده و می‌توانستند که حرفها و افکار شخصی خود را با آنها در میان نهند. چنان‌که در قبل هم اشاره کردیم، شکسپیر از تک‌گویی‌های قهرمانان خود، حداکثر استفاده را به جای دسته همسرایان یونانی می‌کند. یا در آثار کرنی و راسین که متعلق به دورهٔ نئوکلاسیک هستند، از طریق آوردن شخصی یا خدمتکاری به صحنه، قهرمانان افکار باطنی خود را با آنها در میان می‌نهند.



اکنون برای جمع‌بندی این مبحث به سراغ مقاله‌ای از فردریک شیلر می‌رویم که ضمن آن دیدگاههای خود را از نقش و اهمیت و تحول دسته همسرایان در نمایش کلاسیک ارائه داده است.

شیلر در مقالهٔ در باب کاربرد دسته همسرایان در تراژدی،<sup>۲۱</sup> در زمینهٔ شکل گرفتن تراژدی یونانی از دسته همسرایان می‌گوید 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 می‌توان گفت که ظاهر آن و باطناً دسته همسرایان منشاء و مایهٔ موجودیت تراژدی بوده است. سپس، در مورد تفاوت دسته همسرایان در تراژدیهای «قدیم» با «نو» هم این‌گونه نظر می‌دهد که تراژدی قدیم که در آغاز فقط در ارتباط باخدایان، سلحشوران و پادشاهان بود، دسته همسرایان را به عنوان یک جزء ضروری ارائه می‌داد و شاعران آن را در طبیعت می‌یافتند و به همین دلیل آن را به شکل مؤثری در اثر خود بکار می‌گرفتند. دسته همسرایان در تراژدی قدیم، از سیمای شاعرانهٔ زندگانی واقعی شکل

---

21 - On The Use of The Chorus in Tragedy (1803).

گرفت. اما در 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 نمی‌یافت. او می‌بایست 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 باشعراست رها باشد و او را به ساده‌ترین، اصیل‌ترین 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 [نئوکلاسیکها] رسید چیزی بود که به صفر تنزل داده 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: «پروولوگ<sup>۱</sup>، اپیزود<sup>۲</sup>، اکسدوس<sup>۳</sup> و آواز همسرایان<sup>۴</sup> که این آخری خود به دو بخش پارادوس<sup>۵</sup> و استاسیمون<sup>۶</sup>» منقسم می‌شود. حال راجع به هر یک از این قسمت‌ها توضیحات لازم را می‌دهیم.

پروولوگ، 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 قرار داده 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\_ Exodos.
  - 4\_ Choric Song.
  - 5\_ Parodos.
  - 6\_ Stasi mon.

شروع شده و به دنبال آن يك استاسیمون می آید که قسمت دوم آواز دسته همسرایان است. به عبارت روشن تر، بعد از پرولوگ، يك پارادوس وجود دارد و بعد از پارادوس يك اپیزود و بعد از هر اپیزودی يك استاسیمون می آید. هر نمایش معمولاً دارای چند اپیزود و استاسیمون است. و بالاخره اکسدوس که آخرین قسمت تراژدی است و دنبال آن دیگر آواز دسته همسرایان نمی آید.

برای آنکه ساختمان تراژدی کاملاً روشن شود، نمایشنامه آنتیگون نوشته سوفوکل را انتخاب کرده و آن را با توجه به آنچه که ارسطو در باب ساختمان تراژدی توضیح داده، مقایسه و بررسی می کنیم.

پرولوگ نمایش، شامل گفتگوی آنتیگون با خواهرش ایسمن است که ضمن آن آنتیگون جریان نبرد دو برادرش را باز گفته و می گوید که علیرغم میل و اراده کرئون قصد دارد تا جسد برادرش پولی نیکوس را به خاک سپارد. در ضمن این پرولوگ، تماشاگر در جریان واقعه اصلی که رویارویی آنتیگون با کرئون باشد، قرار می گیرد.

بعد از خارج شدن آنتیگون و به دنبال او ایسمن از صحنه، دسته همسرایان وارد شده و نخستین آواز خود، پارادوس، را می خوانند و ضمن نوید صلح پس از جنگ دو برادر، برای سپاس از باکوس [که همان دیونوسوس باشد]، قصد می کنند تا به معبد خدایان روند، بعد از این پارادوس، نخستین اپیزود نمایش با ورود کرئون و سپس پیکی که خبر دفن جسد پولی نیکوس را می آورد، شروع می شود. بعد از این اپیزود، دسته همسرایان دومین سرود خود یا اولین استاسیمون را سرمی دهند که سرود «جهان سرشار از عجایب است»، باشد. بعد از اولین استاسیمون، نکهبان که آنتیگون را بر بالای گور پولی نیکوس دستگیر کرده است را به صحنه می آورد. این اپیزود دوم است که ضمن آن آنتیگون و کرئون هر یک از کردار خود دفاع می کنند. ایسمن نیز به خواهرش آنتیگون می پیوندد و موجبات خشم بیشتر کرئون فراهم می آید. بعد از خروج آنتیگون و ایسمن، دسته همسرایان دومین استاسیمون را می خوانند که «خوشا آن که جان شیرین را... تلخ نگرداند»، باشد. پس از

آن اپیزود سوم می‌آید که برخورد کرئون با فرزندش هایمون است که ضمن آن کرئون فرزند را به خاطر جان‌بنداری 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 توانا» است. اپیزود چهارم، صحنه دستگیری آنتیگون و روانه شدنش به سوی غار است. استاسیمون چهارم با آواز «دانائو نیز به همین رنج گران گرفتار آمد»، به دنبال اپیزود چهارم می‌آید. پس از آن تیرزیاس، پیشگوی نابینا وارد شده و اپیزود پنجم آغاز می‌شود. تیرزیاس در این قسمت از کرئون می‌خواهد تا از تصمیم خود منصرف شود، اما کرئون بر اجرای قوانین همچنان پافشاری می‌کند. اما بالاخره در اثر موعظه‌های همسرایان، تصمیم به آزادی آنتیگون می‌گیرد و از صحنه خارج می‌شود. در همین لحظه است که دسته همسرایان استاسیمون پنجم، «با کوس، ای خداوند هزار نام» را سرمی‌دهند. اپیزود ششم، ورود پیک و آوردن خبر خودکشی آنتیگون و هایمون است، که ملکه ایرودیکه، همسر کرئون، با شنیدن خبر مرگ فرزند به درون کاخ رفته و کرئون نیز نعش فرزند بردست و مویه‌کنان وارد می‌شود. پیکی از درون کاخ بیرون آمده و خبر خودکشی ملکه را می‌دهد. بدین ترتیب، بدبختی کرئون کامل شده و اسباب رانده شدنش به طرف جنون فراهم می‌آید، و این اکسدوس، یعنی صحنه آخر نمایش است که بازیگران و همسرایان از صحنه خارج می‌شوند، ضمن آنکه همسرایان فرجام نمایش را تفسیر کرده و برخوردارمند 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 نمایشهای یونانی متغیر و معمولاً بین سه تا شش اپیزود است. همین‌طور بعضی از نمایشها پرولوگ نداشته و نمایش مستقیماً از یک پارادوس که نخستین آواز دسته همسرایان باشد، شروع می‌شود. به‌طور کلی آنچه که در اینجا برای ما از لحاظ تطور ساختمان تراژدی هائز 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 سر می‌دادند. اهمیت این موضوع نیز از آنجاست که همین استنباط سبب شد تا ابتدا رومیان و سپس نقادان دوره رنسانس این حکم را بدهند که نمایشهای یونانی شامل پنج پرده بوده است و بدین ترتیب، تقسیم‌بندی کلاسیک پنج پرده‌ای را باب‌کنند که این کار با حذف دسته همسرایان و استفاده از نقاط تعلیق آن برای فواصل بین پرده‌ها صورت تحقق به‌خود می‌گیرد.

اما گذشته از تقسیم‌بندی پنج قسمتی، مهمترین مبحث در ساختمان تراژدی، موضوع آغاز<sup>۷</sup>، میانه<sup>۸</sup> و پایان<sup>۹</sup> 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 وقوع 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 داستان»<sup>۱۰</sup> معین می‌شود.

میانه، شامل يك سلسله از پیچیدگی‌هاست. این «پیچیدگی»<sup>۱۱</sup> ناممکن 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. درهم پیچیده شدن وقایع و اشخاص، حالت تعلیق و انتظار در تماشاگر به وجود می‌آورد. این پیچیدگی‌ها که در نتیجهٔ تقابل‌ها به وجود می‌آید، واقعه را وارد به «بحران»<sup>۱۲</sup> کرده و نمایش اصطلاحاً به «اوج»<sup>۱۳</sup> می‌رسد.

پس از آنکه نمایش به اوج خود می‌رسد، بالاخره «گره»<sup>۱۴</sup> نمایش گشوده شده و نمایش به انجام خود می‌رسد. به عبارت دیگر، وقتی که نمایش به اوج می‌رسد، برای شناخت فرجام کار اشخاص احتیاج به «گره‌گشایی»<sup>۱۴</sup> است که ارسطو آن را در باب هیجدهم از رسالهٔ بوطیقا توضیح داده است: «هر تراژدی به دو بخش منتهی می‌شود، «پیچیدگی» و «گره‌گشایی» یا «عقده-گشایی»<sup>۱۵</sup>. سپس، توضیح می‌دهد که «گره» یا «عقده» چیزی است که از اول 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 سه‌گانهٔ آن، نمایشنامهٔ ادیپوس شهریار اثر سوفوکل 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 خطرناک طاعون را به ادیپوس می‌دهد و از او یاری می‌طلبد. کرنون نخستین عامل کشمکش و سپس بحران را وارد نمایش می‌کند. او از قول کاهنان معبد آپولون می‌گوید که باید قصاص خون پادشاه قبلی، لائیوس، که در واقع پدر ادیپوس است، گرفته شود. از اینجا جستجو برای یافتن قاتل آغاز می‌شود و از آنجا که تماشاگر می‌داند که قاتل خود ادیپوس است، پس حالت انتظار و تعلیق در او به وجود آمده و اضطراب بر فضای نمایش سایه می‌افکند. زمانی این تعلیق و اضطراب به اوج می‌رسد که چوپانی وارد صحنه شده و اطلاعاتی را می‌دهد که ادیپوس درمی‌یابد خود او بوده که

12- Crisis.

13- Climax.

14- Dénouement.

15- Unraveling.

دست به خون پدر آغشته و با مادر همخوابه شده است. حال گره‌ای که ایجاد شده باید باز شود که همان «عقده‌گشایی» ارسطویی باشد. پس مادر خود را به دار می‌آویزد و ادیپوس نیز چشمها را کور می‌کند و نمایش به فرجام تراژیک خود منتهی می‌شود.

گذشته از توضیح ساختمان فنی تراژدی، ارسطو از لحاظ موضوعی نیز ساختمان تراژدیها را دسته‌بندی کرده و در تالیف تراژدی چهار روش را برمی‌شمارد. به عبارت دیگر، برحسب یکی از این چهار روش، تراژدی ویژگی خاصی را می‌یابد. این چهار روش از دیدگاه ارسطو عبارت هستند از تراژدی توکیبی<sup>۱۶</sup> که کاملاً در ارتباط با امور «ناگهانی و خلاف انتظار»<sup>۱۷</sup> و «شناسایی»<sup>۱۸</sup> است. مثل نمایشنامه ادیپوس شهریار که در آن وقتی چوپان وارد می‌شود، انتظار می‌رود که سبب خشنودی ادیپوس را از بابت مادر و قتل پدر فراهم سازد، اما وقتی اطلاعات چوپان سبب می‌شود تا ادیپوس دریابد که کیست، اوضاع دگرگون می‌شود، اما علیرغم این دگرگونی اسباب شناسایی واقعه و سرانجام آن فراهم می‌آید. نوع دوم **حزن آور**<sup>۱۹</sup> است که در آن انگیزه‌ها و احساسات تند و شدید است و ارسطو نمونه چنین تراژدی را هم **آژاکس**<sup>۲۰</sup> ذکر می‌کند. نوع سوم **اخلاقی**<sup>۲۱</sup> است که در این نوع از تراژدی انگیزه‌ها اخلاقی هستند و نمونه آن را هم **زنان فتنی**<sup>۲۲</sup> ذکر می‌کند. و بالاخره نوع چهارم تراژدی **ساده**<sup>۲۳</sup> است که نمونه آن را **پرومته در بند** مثال آورده و می‌گوید نوعی است که صحنه‌های آن در جهان دیگر [عالم اسفل] می‌گذرد. گذشته از این چهار نوع، تفاوت دیگر مابین تراژدیها را در

16 - The Complex.

۱۷ - Peripeteia، تحول یا دگرگونی.

۱۸ - Recognition، شناخت یا شناسایی.

19 - The Pathetic.

20. Ajax.

21- The Ethical.

22-The Phitotides.

نحوه عقده‌گشایی آنها می‌داند.



و اما درباره ساختمان کمدی. در این مورد ارسطو توضیحی در رساله بوطیقا نداده است. اما با توجه به آثار باقی‌مانده از کمدی نویسان یونانی می‌توان مباحثی 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 به‌شمار آورد، نمایش معمولاً با صحنه‌ای توصیفی - درست به مانند تراژدیها - بنام «پرولوگ» آغاز می‌شود. در این پیش‌صحنه، اطلاعات لازم در باب اشخاص، واقعه و محل نمایش به تماشاگران داده می‌شود. بعد از این پیش‌صحنه، صحنه ورود دسته همسرایان است که همان پارادوس باشد. بعد از آن هم چند اپیزود و استاسیمون داریم. اوج برخورد در کمدیهای اریستوفانس را آگون<sup>۲۴</sup> می‌گویند که بعد از آن، سخنرانی دسته همسرایان آغاز می‌شود که به پارابیس<sup>۲۵</sup> شهرت یافته است که در آن تحلیل‌ها و نقطه‌نظرهای نمایشنامه‌نویس 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. چنان که برخی از نقادان، ساختمان آثار اریستوفانس را به سه قسمت «پارادوس»، «آگون» و «پارابیس» تقسیم کرده‌اند. پارادوس را ورود دسته همسرایان به صحنه، آگون را کشمکش، و پارابیس را مورد خطاب قرار گرفتن تماشاگر توسط دسته همسرایان می‌دانند. در پارادوس دسته همسرایان خود را در شکل و شمابلی که نویسنده برای آنها انتخاب می‌کند، چون ابرها، غوکان و غیره ظاهر می‌شوند که چند آواز خوانده و می‌رقصند. آگون صحنه درگیری و کشمکش و تناقض اشخاص و

23- The Simple.

24- Agon.

25 - Parabasis.

واقعۀ نمایش به شمار می‌رود. در پارایس دستۀ همسرایان معمولاً شکل و شمایل خود را به کنارنهادۀ و مستقیماً با تماشاگر به صحبت می‌ایستند 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 و جهان‌بینی آنها را از انواع یونانی متمایز می‌سازد.

تراژدیهای سنه‌کا نه در مقایسه با تراژدیهای یونانی، بلکه از لحاظ بررسی نمایش در دورۀ رنسانس اهمیت بسیاری دارند. زیرا آثار او بود که به عنوان الگوی نمایشهای باستانی از طرف اهل نقد و نمایش انتخاب می‌شود. در تراژدیهای سنه‌کا ما همان ساختمان کلاسیک یونانی را می‌بینیم، با این تفاوت که اهمیت دستۀ همسرایان در واقعۀ نمایش کاسته شده و از آوازهای آنان بیشتر در فواصل پنج اپیزود استفاده شده است. تقسیم‌بندی پنج‌پرده‌ای کلاسیک نیز از همین‌جا مورد استنباط نقادان دورۀ رنسانس قرار گرفته است. البته نظرات هوراس، نقاد رومی را در این مورد نباید نادیده گرفت. او در رسالۀ هنر شاعری در این مورد حکم صریحی صادر کرده که بدون شك در راهبری نقادان رنسانس به سوی این نتیجه بی‌تأثیر نبوده است: «يك نمایش... باید شامل پنج پرده باشد - نه بیشتر و نه کمتر». از لحاظ موضوعی نیز تراژدیهای رومی را به دو دستۀ تقسیم کرده‌اند. آنهایی که صاحب محتوایی کاملاً یونانی هستند که فابیولا کرپیدا تا ۲۸ خوانده می‌شوند، و آنهایی هم که صاحب محتوایی رومی هستند به فابیولا پراکتکستا ۲۸ شهرت یافته‌اند.

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

26 - The Art of poetry.

27 - Fabula Crepidata.

28 - Fabula Practexta.

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 قسمت است، در حالی که در کمدی برادران مناخموس<sup>۲۹</sup>، اپیزودها پنج تا می‌باشد. و بالاخره یک اپی‌لوگ<sup>۳۰</sup> (پس درآمد)، که معمولاً شعر یا سخن کوتاهی است که به عنوان حسن ختام نمایش خوانده می‌شود. البته این پس درآمد در بعضی از کمدیها وجود ندارد.

کمدیهای رومی رانیزبه مانند تراژدیهای رومی از لحاظ موضوعی به چند دسته تقسیم کرده‌اند. فابیولا پالیاتا<sup>۳۱</sup> با موضوعهای یونانی، فابیولا توگاتا<sup>۳۲</sup> با موضوعهای رومی. که از فابیولا توگاتاها تقریباً اثری برجای نمانده است تا بر اساس آنها بتوان طرحی از این نوع کمدی را ترسیم کرد. اما از نویسندگان مهم فابیولا پالیاتا، ترنس و پلوتوس هستند که ترنس بیشتر از پلوتوس داستانهای یونانی را موضوع آثارش قرار داده است. زیرا در کمدیهای پلوتوس عناصر رومی بیشتری را می‌توان یافت. اما جدا از این دو نوع کمدی، نوع سوم هم وجود داشت که به فابیولا آتلانیا<sup>۳۳</sup> شهرت یافته‌اند و کمدیهایی بودند بر اساس بدیبه سازی. در فابیولا آتلانیا، چهار تیپ ثابت «ماکوس<sup>۳۴</sup>» احمق پرخور، «بوکو<sup>۳۵</sup>». ابله، «پاپوس<sup>۳۶</sup>» پیر مرد ساده لوح و «دوسنوس<sup>۳۷</sup>» که

29- The Brothers Menaechmus.

30- Epilogue.

31- Fabula Palliata.

32- Fabula Togata.

33- Fabula Atellana.

34- Maccus.

35- Bucco.

36- Pappus.

37- Dessenus.

عالم یانیلسوفی مضحك بود، وجود داشت. ریشه‌های کمدیادل آرته<sup>۳۸</sup> را درهمین فایبولاآتالیا می‌دانند که بعدها توسط کسانی چون «پومپوس<sup>۳۹</sup>» و «ناویوس<sup>۴۰</sup>» به صورت مکتوب هم درمی‌آید.



اشاره داشتیم که نقادان و نویسدگان دوره رنسانس و نئوکلاسیک بیشتر بر پایه آثار رومی از قبیل تراژدیهای سنه‌کا، و کمدیهای ترنس و پلوتوس و رساله هنرشاعری اثر هوراس برداشت‌های خود را از نمایش کلاسیک [یونان باستان] شکل می‌دهند، چنان که ساختمان پنج پرده‌ای، همان طور که در قبل هم توضیح دادیم، یکی از موضوعهای مورد استنباط این نویسندگان از ساختمان نمایشهای یونان می‌گردد. چنان که تقسیم بندی پنج پرده‌ای به عنوان یکی از قوانین خدشه ناپذیر نمایش کلاسیک از دوره رنسانس تا آغاز نهضت رمانتیسیسم درمی‌آید. آثار نویسندگانی چون شکسپیر، مارلو، جانسون، کید، راسین، کرنی، مولیر و غیره همه به شیوه‌ای پنج پرده‌ای نوشته شده‌اند. اما در این جا توضیح این نکته نیز ضروری است که گفته شده بکارگیری تقسیم بندی 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 می‌بایست 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 متدور 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، نقاد قرن چهارم میلادی در مقاله کمدی و تراژدی<sup>۴۱</sup>،

38- Comedia dell'arte.

29- Pomponus.

40- Novius.

41- On Comedy and tragedy (350).

ضمن اشاره به انواع کمدی در روم باستان [پالیا، توگاتا و آتلانا]، می‌گوید که کمدی باید شامل چهار قسمت باشد: پرولوگ<sup>۴۲</sup>، پروتاسیس<sup>۴۳</sup>، اپیتاسیس<sup>۴۴</sup> و کاتاستروف<sup>۴۵</sup>. 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 [عقد گشایی] است و نتیجه‌ای که تماشاگران نسبت به آنچه که اتفاق افتاده، آگاه می‌سازد.

اشاره داشتیم که ارسطو تفاوت انواع تراژدی را در نحوه عقد گشایی آنها می‌دانسته است. در همین زمینه، جرالدی چینتواز نقادان رنسانس در مباحثه در باب کمدیها و تراژدیها<sup>۴۶</sup> می‌نویسد که تراژدیها بر حسب فرجام، دو گونه‌اند، دسته‌ای پایانی خوش دارند و دسته‌ای پایان غم‌انگیز... چنان که سنه‌کا هرگز تراژدی با پایان خوش ننوشته است. اما خود چینتو بیشتر 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 نتیجه‌کنند. در پرده سوم موانع و پیچیدگی‌ها بیاید. در پرده چهارم، راهی برای حل مشکلات پیشنهاد شود. در پرده پنجم عقد 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.

کمدی که قابل تعمیم به تراژدی نیز هست را مطرح کرده که آن مسأله کشف ۴۷ است. اومضامین کیمیک رابه دودسته تقسیم می کند: ساده و پیچیده. ساده آن مضمونی است که چیز غیر مترقبه ای نداشته باشد و شامل هیچ کشفی هم نباشد. اما وقایع پیچیده شامل یک یا هر دوی این تمهیدات است. معمولاً هر پیچیدگی، کشفی رابه دنبال دارد. زیرا که اساس و برتر اغلب پیچیدگی ها کشف است. مثلاً در نمایشنامه هملت، پیچیدگی که در پی ظاهر شدن روح پدر هملت در نمایش ایجاد می شود، به وسیله کشف قاتل پدر به وسیله هملت به پایان می رسد، اما خود سبب ایجاد پیچیدگی دیگری، یعنی انتقام می گردد. جیاوان جورجینو ترسینو هم در مقاله در باب کمدی ۴۸ نوشته که برخلاف نظر دوناتوس که کمدی را به چهار بخش پرولوگ، پروتاسیس، اپیتاسیس و کاتاستروف تقسیم می کند، به مانند چیتو و طبق توصیه هوراس، او آن را به پنج پرده تقسیم می کند.

اما گذشته از آرای که نقل کردیم، رای استثنایی هم در دوره رنسانس راجع به ساختمان پنج پرده ای ابراز شده که از آن لوپه دووگا است که توصیه کرده نمایشها بهتر است به سه پرده از لحاظ زمانی تقسیم شوند و در صورت ممکن، فضای زمانی در هر پرده شکسته نشود. لازم به توضیح است که تقسیم بندی کلاسیک پنج پرده ای در آثار کلاسیک نویسندگان اسپانیایی از سروانتس گرفته تا لوپه دووگا و کالدرون وجود ندارد و آنان بیشتر خود را مقید به رعایت تقسیم بندی سه پرده ای می دانستند. چنان که سروانتس در بیان سبب این موضوع در کمدی حیله گر خوشبخت ۴۹ می گوید که تنها قواعدی را از تئاتر یونان باستان بکار می برد که مورد نیازش باشد. و چون نمایش به معنای «عمل» است، پس تغییر مکان را نیز ایجاب می کند. در هر صورت، کمدیهای لوپه دووگا به شیوه ای سه پرده ای نوشته

47- Discovery.

48- On Comedy.

49- El rufian dichoso.

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 دلابارکا نیز آثارش را در سه پرده نوشته که هر پرده آن نیز به چند مجلس تقسیم می‌شود، مثل نمایشنامه قاضی سالامنا<sup>۵</sup> 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 پللی است، مجلس دوم در کوچه‌ای و مجلس سوم در خانه‌ای برگزار می‌شود.





## نمایشنامه نویسان کلاسیک یونان

پژوهندگان و ناقدان هنرنمایش اتفاق قول دارند که منابع و مآخذ آثار نمایشی یونان باستان را عمدتاً باید در اساطیر یونانی جستجو کرد. اساطیری که موجودیت آن را به طور دقیق کسی نمی‌داند و جهت ردیابی و دستیابی به ریشه‌های آن باید به عقب‌تر برگشت و حتی به نژاد «هند و اروپایی» و «سامی» اشاره کرد قبل از آنکه از سرزمین‌های اصلی خود به حرکت درآیند.

رابطهٔ بشر در آغاز با محیط زیست که به سبب عدم تسلط بشر بر آن و عدم آگاهی بر پدیده‌ها و دگرگونی‌هایش، نوعی رابطهٔ «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 خود شناخت حاصل می‌کرد، بنا بر نحوهٔ تفکر خود، عوامل خوب و بد طبیعت را از یکدیگر متمایز می‌ساخت. بعد کم‌کم به نظرش رسید تا در مبارزه‌ای که در پیش روی دارد، از عوامل خوب طبیعت برای پیروز شدن یاری جوید. این نحوهٔ تفکر او را به جایی رساند که نیازش را به یک تکیه‌گاه کاملاً مشخص می‌ساخت. تکیه‌گاهی که به او کمک می‌کرد تا از تنهایی رهایی یافته و معنایی به زندگانی و خلقت او دهد. بدین ترتیب، وحشت و ترس می‌که از طبیعت داشت تا اندازه‌ای از میان رفته و احساس می‌کند که دیگر تنها نبوده و زندگانی‌اش هم معنایی

تازه یافته است. ستایش همین نیروهای خوب و ستیز بانبروهای بد، در حقیقت، اولین نطفه‌های افسانه‌های 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 «دیونوسوس» و مذهب او بود که بنا بر عقیده بسیاری از نمایش شناسان، نمایش یونان از درون مراسم ستایش او شکل می‌گیرد و مواد و مصالح لازم برای ایجاد پیکره مستقل نمایش را فراهم می‌سازد. اما همین جا لازم به توضیح است که صرف مراسم دیونوسوس نمی‌توانست سبب پدیداری نمایش شود، چه از گونه مراسم دیونوسوسی در گوشه 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 توضیح 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 چشم اندازهای اسطوره توسط میرجا-الیا ده داده شده است، «اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ایست که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است... بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت يك «خلقت» است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده، و هستی خود را آغاز کرده است...». و بالاخره راجع به کارکرد اسطوره هم می‌گوید، «مهمترین کارکرد 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 فرزاندگی».

میرجا الیا ده، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، توس،

اول آنکه مذهب دیونوسوس دیرتر از سایر مذاهب به یونان وارد شد و در هنگام ورود آن، زمینه‌های اشعار «حماسی»<sup>۲</sup> و اشعار «غنائی»<sup>۳</sup> در یونان وجود داشته است.

دوم آنکه، زندگی دیونوسوس متنوع‌تر از زندگی سایرخدایان یونانی بود. زیرا تولد معجزه مانند، جنگهای فراوان، رنج‌ها و آوارهایی که در ستایش او خوانده می‌شد، عمگی زمینه‌ای غنی برای ایجاد هنر نمایش در اطراف او ایجاد می‌کردند.

سوم آنکه، مذهب دیونوسوس، مذهب زیبایی و هنر بود. چه، او خدای شراب و باروری بود و شراب نوشیدنی رایج مردمان یونان و کالای تجارتشان. شراب زبان را رها و سبکبار و قلب را پرطپش می‌ساخت و پرستش کنندگان را و او می‌داشت تادرکنار معبد «دلفی»<sup>۴</sup> باصدای فلوت به رقص و آوازخوانی پردازند و از قالب خود به قالبی دیگر فروروند.

وبالاخره چهارم آنکه، در میان خدایان دوازده گانه یونانی، دیونوسوس مهمترین خدا در زندگانی روزمره یونانیان به شمار می‌رفت و زمینی‌ترین خدای آنان بود. چه، او از پدری آسمانی [ژئوس]<sup>۵</sup> و مادری زمینی [سمله]<sup>۶</sup> 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 دموکراسی 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 یمن هشتادسال حکومت دموکراسی و بارهبرانی چون «پریکلس»<sup>۷</sup>، پایه‌های آزادی اندیشه و بیان به محکمی بنیاد نهاده شده و ثروت و خرد توأمان زمینه‌ای مساعد برای رشد هنرها و خصوصاً نمایش فراهم می‌سازد. به‌طور کلی، تاریخ دنیای یونان باستان را به سه دوره تقسیم کرده‌اند که به ترتیب عبارت بودند از «دولت - شهر»<sup>۸</sup>، «های آزاد که عمرشان توسط «فیلیپ» و «اسکندر» پایان می‌گیرد. دوره تسلط مقدونیه که آخرین بقایای آن باملحق شدن مصر به رم پس از مرگ کلتوپاترا از میان می‌رود. و بالاخره دوره 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 متحد یونانیان بر نیروی دریایی خشایارشا بدست می‌آید و آتن را صاحب حیثیت و ثروت می‌کند و به دنبال آن در قرن پنجم قبل از میلاد، وبا به رهبری رسیدن پریکلس پس از قتل «افیالت»<sup>۹</sup> 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 ایسوخولوس 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 درباره شکست داریوش و عظمت آتن در آن سخن می‌گوید. در عصر پریکلس بود که اریستوفانس شاعر هجو گرا، همه مذاهب و عقاید روزمره را از نظر گاه محدود اما مؤثر فهم عادی هجو می‌کند و به ویژه سقراط را بدین سبب که منکر وجود زئوس بود و به امور نامقدس و علم دروغین می‌پرداخت، به باد سرزنش می‌گیرد و کمدی 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 بنیان می‌نهد. در عصر پریکلس بود که بناهای آکروپولیس که در اثر جنگ با خشایارشا ویران شده بود، تجدید ساختمان شده و معابد دیگری هم می‌سازند. «فیدياس<sup>۱۰</sup>» پیکر تراش را استخدام می‌کند تا مجسمه‌های بزرگی از خدایان زن و مرد بسازد، و بدین ترتیب هنرپیکره سازی رونق غربی می‌گیرد. «هرودوت<sup>۱۱</sup>» را تشویق می‌کند تا شرح جنگهای یونان و ایران را از نقطه نظر آتن بنویسد. در زمینه فلسفه هم با نام دوفیلسوف بزرگ در همین عصر برخورد می‌کنیم، سقراط 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 پریکلس، امکان باروری و بکارگیری مضامین گوناگون را در زمینه هنر نمایش فراهم می‌آورد و نمایش در ارتباط با نظام اجتماعی عصر خود، به چنان شکوفایی می‌رسد که بعد از صدها سال همچنان طراوت و قوت خود را محفوظ نگه می‌دارد.



ایسوخولوس، نخستین نویسنده‌ای که به نمایش شکلی مستقل و مدون داده و غالباً او را «پدر تراژدی» هم خوانده‌اند، در سال ۵۲۵ قبل از میلاد در نزدیکی آتن متولد شده، و در سال ۴۵۶ قبل از میلاد در سیسیل چشم از جهان فرو می‌بندد. اگرچه در خانواده‌ای اریستوکرات پرورش یافته، اما خود مشربی دموکرات [البته نه چندان افراطی] داشت. سالها ۴۷۲ تا ۴۶۸ را در سیراکوز بسر می‌برد و در همین سالها با فیلسوفان سوفسطایی ارتباط برقرار می‌کند. فرقه‌ای مذهبی و فلسفی که ریشه در عقایدی دموکراتیک داشت و به نوعی قائل به اصل جدل [نهاد - برابر نهاد - هم نهاد] بود. محتوا و شکل آثار ایسوخولوس را در ارتباط با این اصل بررسی کرده‌اند، زیرا ایسوخولوس بنیان آثار نمایشی‌اش را بر اساس شکلی چهارگانه بنا می‌کند.

10 - Phidias.

11 - Herodote.

«تترالوژی<sup>۱۲</sup>» قرارداده که سه جزء اول آن که بنام «تریلوژی<sup>۱۳</sup>» شناخته می‌شود، حائز اهمیت بیشتری بوده است. تریلوژی شامل سه تراژدی یا یک تراژدی سه قسمتی بود و قسمت چهارم هم نمایشی مضحك [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 هفت‌تای آنها باقی مانده است، یک تریلوژی کامل بنام اورستیا<sup>۱۴</sup> که شامل سه نمایشنامه آگاممنون<sup>۱۵</sup>، خوئه فوروئه<sup>۱۶</sup> و الومنیدس<sup>۱۷</sup> است، و قطعاتی از تریلوژیهای دیگر باقی مانده است. سایر آثار باقی مانده عبارت هستند از استغاثه کنندگان<sup>۱۸</sup>، ایرانیان<sup>۱۹</sup>، پرومته در بند<sup>۲۰</sup> و هفت تن در مقابل تب<sup>۲۱</sup>.

نمایش استغاثه کنندگان در واقع بیشتر نمایشی از دسته همسرایان است که تنها در یک صحنه آن نیاز به بازیگردوم می‌افتد. چنان که «دانائوس<sup>۲۲</sup>» با دختران خود مجموعاً دسته همسرایی را تشکیل داده و به آرگوس آمده و از شاه آرگوس می‌خواهند که از آنان در برابر پسران «آئیگوپتوس<sup>۲۳</sup>» حمایت

12 - Tetralogy.

13 - Trilogy.

14 - The Oresteia.

15 - Agamemnon.

16 - The Choepori.

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 این نمایشنامه، قسمت اول از یک تریلوژی بوده است. بعد از این اثر، به نمایشنامه ایرانیان می‌رسیم که گفته شده آن هم قسمتی از یک تترالوژی بوده است. ایرانیان استثنایی‌ترین اثرنمایشی قرن پنجم قبل از میلاد به شمار می‌رود. زیرا موضوع آن از اساطیر یا افسانه‌ها گرفته نشده، بلکه راجع به یک واقعه معاصر ایسوخولوس، یعنی جنگ ایران و یونان بوده که خود ایسوخولوس در دو نبرد مهم آن یعنی در جنگ‌های ماراتون و سالامیس شرکت داشته است. اثر نمایشنامه ایرانیان در جامعه یونان باستان تا به حدی بوده که گفته شده هرودوت سه کتاب از نه کتاب تاریخ خود را اختصاص به افسانه‌پردازی ایسوخولوس از جنگ با ایران می‌دهد. البته گذشته از ارزشهای ادبی - هنری نمایشنامه، باید آن را از نظر تاریخی هم مورد توجه قرار داد. چه، اسامی اشخاص، مکانها و سایر اطلاعات موجود در نمایشنامه می‌تواند از نظر مآخذ تاریخی مفید واقع گردد. هفت تن در مقابل تب، اثر باقی مانده دیگری است که موضوع آن مربوط است به سرگذشت خاندان لائیوس - ادیپوس و جنگ دو فرزند ادیپوس یعنی «پولی نیکوس<sup>۲۴</sup>» و «اتئوکلس<sup>۲۵</sup>» که شخصیت محوری آن اتئوکلس به شمار می‌رود که دفاع از کشور را مقدم بر خانواده قرار داده و در مقابل سپاهیان برادر خود می‌ایستد. در این اثر می‌توان مضمون کلی آثار ایسوخولوس که همان «تقدیر» باشد را دید. زیرا اتئوکلس می‌داند که در مصاف با برادر، هم خود و هم او، هر دو کشته خواهند شد، اما از آنجا که آپولو حکم به تباهی خاندان او کرده، چاره‌ای نمی‌بیند تا از این تقدیر رهایی یابد. در این نمایشنامه بعد از آنکه خبر شکست لشکر مهاجم می‌رسد، نعش دو برادر را به روی صحنه می‌آورند و سوگنامه با آوازی که همسرایان می‌خوانند به پایان می‌رسد. تریلوژی پرومته احتمالاً در حوالی سالهای ۴۷۹ یا ۴۷۸ قبل از میلاد نوشته شده است. تنها قسمت باقی مانده از این تریلوژی، 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<sup>۲۶</sup>» و «تیتان<sup>۲۷</sup>» ها فرمانروایی می‌شد. زئوس فرزند کورانوس نقشه طرح می‌ریزد تا پدر را بر کنار 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. بعد از آنکه زئوس در مسند قدرت می‌نشیند، تصمیم می‌گیرد تا نژاد بشری را از میان بردارد. پرومته مخالفت می‌کند. او به بشر دوهدیة گرانبها ارزانی می‌دارد تا توسط آنها از حضور و وجود خود دفاع کنند. در میان این هدایای گرانبها، آتش موهبتی بود که پرومته آن را از ایزدان می‌رباید و در اختیار بشر قرار می‌دهد. هدیه‌ای که بشر 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 بعد از سی هزار سال توسط «هراکلس<sup>۲۸</sup>» فرزند زئوس صورت می‌گیرد. این قسمت، همان برابر نهاد باشد. قسمت سوم، آشتی و اتحاد دوباره او با زئوس است، اما زئوسی که حالا خلق و خوی دگرگونه‌ای یافته است و فرمانروایی معتدل و خوشخوی شده است که در رفاه بشریت می‌کوشد. این هم همان قسمت هم - نهاد نمایش محسوب می‌شود. و بالاخره 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]، مربوط است به آخرین سال جنگ تروا. برای «کلی تمنسترا<sup>۲۹</sup>»، همسر آگاممنون، خبر

26 - Kronos.

27 - Titans.

28 - Heracles.

29 - Clytemnestra.

آورده می‌شود که ترا سقوط کرده و آگاممنون همراه بامعشوقه‌اش، کاساندرا، بزودی باز خواهند گشت. بزودی طرح رویداد تراژیک نمایش برملا شده و آگاه می‌شویم که ده سال قبل، آگاممنون برای پیروزی در جنگ ترا و دختر خود، ایفی‌گنیا را قربانی کرده است و به همین سبب کلی‌تمنسترا از او متنفر است. گذشته از این موضوع، کلی‌تمنسترا در غیاب آگاممنون با رقیب او آئیگوپتوس رابطه برقرار کرده است و بعد از اطلاع از ورود آگاممنون نقشه قتل او را طرح می‌ریزند. آگاممنون همراه بامعشوقه‌اش کاساندرا وارد شده و مورد استقبال قرار می‌گیرد و به درون کاخ می‌رود. قسمت اول تریلوژی اورستیا با قتل آگاممنون و کاساندرا توسط کلی‌تمنسترا و آئیگوپتوس پایان می‌گیرد.

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

در قسمت سوم، **الوهنیدس**، اورستیا رامی‌بینیم که بعد از سالها شکنجه توسط خواهران انتقام، بالاخره درخواست محاکمه‌ای را در دادگاه عدالت آتن می‌کند. بعد از کشمکشهای بسیار، و با رأی آتنه رب‌النوع بخشوده شده و تریلوژی خونبار اورستیا بدین گونه پایان می‌پذیرد.

به طور کلی اساس تراژدیهای ایسخولوس را بر افسانه‌های تاریخی اشرافی می‌دانند که البته درگیری و کشمکش با «تقدیر» هسته اصلی و فلسفی آنها را تشکیل می‌دهد. تقدیری که در نزد ایسخولوس عبارت بود از نیرویی مخوف 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 باره آن ابراز شده است. چنان که در نزد افلاطون تقدیر نیرویی بود که «بین قدرت متعالی خدایان و آزادی بشر سازگاری و صلح پدید» می‌آورد، و قوه و نیرویی خارج از جهان مادی به شمار می‌رفت. در حالی که در نزد فیلسوفان رواقی، تقدیر «يك 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 وسیلهٔ مشیت اداره می‌شوند و یا به عبارت دیگر، سرنوشت، عبارت است از علت و سببی که به وسیلهٔ آن، امور گذشته وجود داشته‌اند و امور فعلی و حال وجود دارند و امور آینده، و مستقبل وجود خواهند داشت.»<sup>۳</sup> اما باید توجه کرد که سرنوشت در آثار ایسخولوس به هر حال به معنا و مفهوم اسطوره‌یی 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. چنان که «رابرت کوریگن<sup>۳۱</sup>» در مقدمه‌ای که بر آثار ایسخولوس نوشته، در این مورد توضیح داده که از نمایشنامهٔ متقدمی چون استغاثه کنندگان تا اورستیا که پخته‌ترین اثر ایسخولوس، به شمار می‌رود، ما هدف ایسخولوس را در خلق يك 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 این جا 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. چنان که نمی‌دانیم پرومته یا اورستیا چگونه می‌زیسته‌اند. در واقع، ایسخولوس در مرز انتقال جهان بدوی و اساطیری به جهان متمدن بشری ایستاده بود، و به همین سبب تراژدیهای او پراز قهرمانان هومری است که اساس حرکت و عمل آنها بر ناهمگونی و تضادی بی‌ریزی شده که توسط زئوس و تقدیر راهبری شده و در يك موقعیت باهم منطبق می‌شوند. موقعیتی که در هر حال از دیدگاه ایسخولوس رفع شدنی است.



سوفوکلس را دومین شاعر تراژیک یونان می‌شناسند که هنر تراژدی را از لحاظ زیبایی در تکنیک، و مفاهیم انسانی به اوج می‌رساند. در حوالی سالهای ۴۹۷ و ۴۹۴ قبل از میلاد در کولونوس در نزدیکی آتن متولد می‌شود. وضعیت خانوادگی خوبی داشته و در جشنواره‌های دیونوسوسی بیش از هیجده بار جایزه اول را به خود اختصاص می‌دهد. و بالاخره هم در سال ۴۰۶ قبل از میلاد و در حدود سن نودسالگی چشم از جهان فرو می‌بندد. گفته شده که بیش از صدوبیست و پنج نمایشنامه نوشته است که اما تنها هفت‌تای آنها باقی مانده است که تاریخ نگارش بعضی از آنها نیز بدرستی معلوم نیست. نمایشنامه آژاکس<sup>۳۲</sup> را در میان آثار باقی مانده، قدیم‌تر از بقیه می‌دانند. نمایشی است در باره جنون و مرگ آژاکس پسر تلامون که به قول «اچ. جی. رز<sup>۳۳</sup>»، پیروزی خرد و انسانیت را بر کینه و نفرت نشان می‌دهد. دومین نمایشنامه، آنتیگون است که تاریخ نگارش آن را حدود سال ۴۴۲ قبل از میلاد ذکر کرده‌اند و از مهمترین آثار تراژیک جهان به‌شمار می‌رود. مضمون آن کشمکش است بر سر يك وظیفه خصوصی اخلاقی و مذهبی در مقابل يك

وظیفه عمومی که قانون شهر باشد. زیباترین نکته داستان آن است که دو نیروی متخاصم [آنتیگون و کرئون] هردو در گفتار و کردار منطقی و برحق جلوه می کنند، اگرچه یکی بر احساسات و عواطف تأکید می ورزد و دیگری بر قانون و نظم. نمایشنامه بعدی ادیپوس شهریار ۲۴ است که بهترین و کامل ترین تراژدی باستان شناخته شده است و ارسطو بنیان تعاریف خود را در بوطیقا بر اساس آن قرار داده است.

اساس نمایشنامه ادیپوس شهریار بر «اسطوره» و «مناسک» است که سوفوکلس آنها را در اختیار داشته است. لائیوس و یوکاسته، پادشاه و ملکه تب، توسط هاتقان آگاه می شوند که بر فرزند آنها مقدر شده تا پدر را بکشد و مادر را به زنی گیرد. چون آنها نمی خواهند دست به خون پسر بیالیند، پس او را در کوه های کیتاریون رها می کنند تا خود بمیرد. اما شبانی او را یافته و با خود می برد و بالاخره او را به شبانی دیگری می دهد که او نیز ادیپوس را با خود به کورینتوس نزد شهریار آنجا می برد. پادشاه و ملکه او را به فرزندی خود قبول می کنند و چون جوان برومندی می شود، باز توسط هاتقان آگاه می شود که مقدر شده پدر خود را بکشد و مادر را به زنی گیرد. پس از کورینتوس می گریزد تا به خیال خود دست به چنان جنایتی نزند. در راه شهر تب، به لائیوس، پدر واقعی خود بر می خورد و در نزاعی او و همراهانش را به قتل می رساند. چون به شهر تب می رسد، مردم و شهر را گرفتار ابوالهولی می بیند. با حل معمای ابوالهول شهر را نجات داده و به سپاس آن کار، جانشین شهریار پیشین شده و با ملکه شهر که مادر واقعی خود باشد، همبستری می کند و صاحب چندین فرزند نیز می شود. اما پس از سالیانی چند، شهر دچار طاعون و خشکسالی شده و مردم شهر دست کمک به سوی ادیپوس دراز می کنند. ادیپوس از تیرزیاس غیبگو مدد می خواهد و او می گوید که خدایان بخاطر مجازات نشدن قاتل لائیوس خشمگین هستند. پس ادیپوس شهریار می کوشد تا قاتل را بیابد و حاصل کوشش آن می شود که دریا بد قاتل لائیوس خود است که مادر را نیز به زنی گرفته است. خود را نابینا ساخته و سر به بیابان می نهد.

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 شده اند تا کامل‌ترین اثر تراژیک باستان خلق شود. گذشته از امتیازات فوق، از دیگر نقاط قوت 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. همه چیز برای رخداد تراژیک زندگی او قبلاً 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 ظریف‌ترین شکل ممکن آورده شده است. نقادان عصر خرد، آن را الگویی از یک «اراده اخلاقی» توصیف کرده‌اند، و هگل آن را تراژدی سرنوشتی می‌داند که ناشناختنی و مرموز است و نه تنها بر آدمیان بلکه بر خدایان و جهان هم سلطه مطلق دارد.

نمایشنامه الکتر<sup>۳۵</sup> که پنداشته شده بعد از ادیپوس شهریار نگارش یافته است، همان طرح داستان خونه‌فوروته 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 جلوه داده شده، در حالی که در اثر سوفوکلس بخردانه است و خواهران انتقام نیز او را دنبال نمی‌کنند و به صورت ناشناس قدم به کاخ کلی‌تمنسترا و آئیگوپتوس می‌گذارد و الکتر هم کوشش می‌کند تا خواهر خود، خروسوتیس را با خود در قتل آئیگوپتوس همداستان کند. گذشته از اینها، اورستیادر حالی با الکتر روبرو می‌شود که خاکستراورستیا را با خود دارد و به خواهر خود وانمود می‌کند که اورستیا مرده است. بالاخره خود را به خواهر شناسانده و ابتدا کلی‌تمنسترا و سپس آئیگوپتوس را می‌کشد. در اثر ایسخولوس، الکتر در نیمه نمایش ناپدید می‌شود، در حالی که در اثر سوفوکلس تا به آخر باقی مانده و در واقع قهرمان اصلی نمایش به‌شمار می‌رود.

پنجمین نمایشنامه باقی مانده؛ زنان تراخیس<sup>۳۶</sup> است که تاریخ نگارش این یکی نیز معلوم نیست و نمایشی راجع به «دئیانهیرا<sup>۳۷</sup>»، همسر هراکلس است که تاب مقاومت در برابر خیانت شوهر را نیاورده و به جادو متشبت شده و مقداری از خون کنتورنسوس را در جامه اوریخته و همین که هراکلس جامه رامی پوشد، مسموم می شود. پسر، مادر را به گناه قتل پدر لعنت کرده و زن بالاخره خود را می کشد. ششمین نمایشنامه نیز فیلوکتس<sup>۳۸</sup> است که اثری اخلاقی - اجتماعی است و بیش از سایر آثار سوفوکلس تأثیر و نفوذ اوری پیدس را در آن می توان دید. و بالاخره آخرین اثر او، ادیپوس در کولونوس<sup>۳۹</sup> است که در واقع ادامه ادیپوس شهریار است که بعد از 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 پیروناپینا و سرگردان است، در حالی که آنتیگون عصاکش اوست. ادیپوس بالاخره به طور اسرار آمیزی 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 یکی از این اشعار را سرودی می دانند که همسرایان پس از رفتن «تسئوس» از نزد ادیپوس سر می دهند:

**همسرایان:** اینجاست! مهمانی غریب در سرزمین سپیدما،

عزیزتر از همه سرزمینهای عزیز روی خاک

زادگاه اسبان زیبا و دره های پردرخت

مالامال از بلبلان خوش الحان

که در سایبانهای انبوه پیچکهایی به تیرگی شراب

و داربستهای درعم خوشه های تاک پناه بسته اند.

و خدای شراب با پریانش به میدانهای

36 - Trachinae.

37 - Deianeira.

38 - Philoctetes.

39 - Oedipus at Colonus.

برکنار از باد و خیابانهای بی‌خورشید آن  
روی آورده‌اند.<sup>۴۰</sup>

ضمن 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 به‌خوبی می‌بینیم.

نکته دوم این است که پایان‌ها یا به عبارت روشن‌تر، فرجام اشخاص نمایش به روشنی تصویر نشده است و همیشه ابهامی در پایان گرفتن سرگذشت‌ها وجود دارد. چنان‌که در آنتیگون فرجام کرئون به روشنی نشان داده نمی‌شود. همین‌طور در ادیپوس شهریار، زنان تراخیس و غیره. و این خود یکی دیگر از نقاط قوت آثار سوفوکلس می‌تواند به‌شمار 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 هر دو 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 فخیم و با شکوه و چه در بیان زیبا و با قدرت جلوه‌کنند.



اوری‌پیدس 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 مرفح-البته نه چندان در مقایسه با ایسوخولوس 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. هرچند طبق اسناد و مدارک، سالیانی بعد در جشنواره نمایشی پذیرفته می‌شود. از نکات مهمی که درباره زندگی او نقل کرده‌اند و اثراتشان را در آثار وی نیز می‌بینیم، بی‌علاقگی به داشتن مشاغل دولتی و تجارتی و عدم میل به شرکت در جنگها و وظایف سپاهگیری بوده است. گویا تنها مشغله اساسی وی، علاقه به کار نوشتن درام بوده است و گوشه نشینی. از میان فلاسفه، نخست به آناکساگوراس، پروتاگوراس و سپس سقراط دل می‌بندد. دوبار ازدواج می‌کند که باز هم نقل شده که از هر دو ازدواج ناشادمان بوده و از هر ازدواج چند فرزند برایش باقی می‌ماند.

بدبینی و انزواگرایی و برخورد متفاوت با خدایان یونانی، همگی سبب می‌شود تا به اتهام «ملحد» بودن به دادگاه خوانده شود. نود و دو نمایشنامه نوشته است که نوزده‌تای آنها باقی مانده است و در میان تراژدی نویسان یونانی بیشترین رقم را تشکیل می‌دهد. به سبب 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 چهاربار در جشنواره نمایشی جوایزی را به خود اختصاص دهد. اوری‌پیدس در سال ۴۰۶ 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 همسرایان خود را در لباس عزا به صحنه می‌آورد. در واقع، اوری-پیدس 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 اوری پیدس بعد از سقوط یونان و خصوصاً در روم باستان و دوره نئوکلاسیسیسم به شدت فزونی می گیرد و بخاطر نگاه واقع بینانه ای که نسبت به جهان و انسان در آثارش عرضه می دارد، بیشتر از هر نمایشنامه نویس یونانی بر نمایش مدرن جهان اثر می گزارد. آثاری که «زیبایی» و «واقعیت» توأمان اساس آنها را تشکیل می دهد. نوزده اثر باقی مانده او به ترتیب اینها هستند: آلسست<sup>۴۱</sup>، مده<sup>۴۲</sup>، فرزندان هراکلس<sup>۴۳</sup>، هیپولیتوس<sup>۴۴</sup>، هکوبا<sup>۴۵</sup>، آندروماخه<sup>۴۶</sup>، هراکلس<sup>۴۷</sup>، استغاثه کنندگان<sup>۴۸</sup>، ایون<sup>۴۹</sup>، زنان تروا<sup>۵۰</sup>، الکترا<sup>۵۱</sup>، ایفی ژنی در توروید<sup>۵۲</sup>، هلن<sup>۵۳</sup>، زنان فنیقی<sup>۵۴</sup>، اورستس<sup>۵۵</sup>، باکخونه<sup>۵۶</sup>، ایفی ژنی در اولیس<sup>۵۷</sup>، و سیکلوبها<sup>۵۸</sup>. که برای شناخت بیشتر

- 
- 41— Alcestis.  
 42— Medea.  
 43— Heracleidae.  
 44— Hippolytus .  
 45— Hecuba.  
 46— Andromache.  
 47— Heracles.  
 48— Supplices.  
 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 می افکنیم.

نمایشنامه آلسست که نخستین بار در جشنواره سال ۴۳۸ قبل از میلاد به معرض نمایش گزارده می شود، قسمتی از یک تترالوژی است براساس افسانه ای باستانی درباره المپ، که اما در دست اوری پیدس تبدیل به یک درام خانوادگی - اجتماعی و خصوصاً درامی راجع به موقعیت زن و عشق و فداکاری او نسبت به شوهر می شود. از جمله نکات مهم این نمایشنامه، ترسیم چهره اساطیری هراکلس 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. دومین نمایشنامه، و شاید معروف ترین، مده آ است که در سال ۴۳۱ قبل از میلاد در جشنواره ارائه شده و جایزه سوم را نیز به خود اختصاص می دهد. 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 ترك کرده و برادر را هم می کشد. اما در مقابل آن همه فداکاری و عشق، جیسون، شوهر، از او می خواهد خانه را ترك کند تا او بتواند با دختر کرئون پادشاه کورینت ازدواج کند. مده آ بعد از آنکه از منصرف کردن جیسون ناامید می شود، دست کمک به سوی کرئون دراز می کند که اما آنجا نیز جواب منفی می شنود. پس در چنین موقعیت حساسی، تصمیم به نابودی هر آن کسی می گیرد که در رابطه با شوهر بوده است. کرئون و دختر او را می کشد و سپس در یکی از دردناک ترین صحنه های نمایشی جهانی، کودکان خود را نیز به هلاکت می رساند و بالاخره در جلوی چشمان جیسون، جنازه فرزندان را برداشته و سوار بر گردونه الهه خورشید شده و دور می شود. شخصیت مده آ در این نمایش، یکی از تراژیک ترین، قوی ترین و در عین حال ضد قهرمان ترین شخصیت های نمایشی جهان به شمار می رود. ضد قهرمان از آن روی که بیننده نمی تواند همان احساس همدردی که فی المثل با ادیپوس ابراز می کند، برای مده آ نیز ابراز کند. از سوی دیگر این سؤال نیز مطرح می شود که آیا جیسون حق داشته است تا با مده آ چنان کند؟ همین

جاست که نقادان مده آ را قبل از آنکه يك «فهرمان تراژيك» بدانند، يك «قربانی تراژيك» لقب داده اند، و رخداد تراژدی را نیز از آنجا ناشی می دانند که احساس و عاطفه بر عقل و خرد چیره می شود. کشمکش درونی مده آ با خود در این نمایشنامه، سبب شده تا به عنوان یکی از کاملترین شخصیت پردازیهای روانشناسانه از يك قهرمان در آثار یونانی الگو شناخته شود.

**هیپولوتوس**، نخستین بار در جشنواره سال ۴۲۸ قبل از میلاد، و آن هم به عنوان قسمتی از يك تراژوی عرضه شده و جایزه نخست جشنواره را نیز به خود اختصاص می دهد. هیپولوتوس نمایشی از رابطه ای پیچیده بین هیپولوتوس پسر نامشروع تسئوس پادشاه آتن است با «فدرا» همسر تسئوس. همین داستان اوری پیدس بعدها توسط دو تن دیگر از نمایشنامه نویسان کلاسیک اقتباس می شود. سنه ۵۰۰ در قرن اول میلادی با عنوان **فدرا**، و راسین در قرن هفدهم با عنوان **فدرآن** را بازسازی می کنند. در اثر اوری پیدس، هیپولوتوس در برابر عشق آتشین فدرا - نامادری خود - مقاومت می کند، اما فدرا خود را کشته و در نامه ای که برجای می گذارد، هیپولوتوس را متهم به تجاوز می کند. تسئوس پسر را از سرزمین خود می راند و از خدایان می خواهد تا او را به غضب خود گرفتار کنند. در انتها، اگرچه با کمک آرتیس، پدر از حقیقت آگاه می شود، اما نار از نار گذشته و هیپولوتوس بر اثر صاعقه ای که پوزئیدون بر او فرود می آورد، نابود می شود.

**هکوبا**، که احتمالاً حدود سال ۴۲۵ قبل از میلاد نوشته شده است، نمایشی راجع به هکوبا، همسر پریسام شاه است که بعد از شکست تروا و ویرانی آن به اسارت آگاممنون درمی آید. در تراژدی هکوبا، جنگ به پایان رسیده و زنان نیز چون گنجینه ها بین پهلوانان پیروز تقسیم می شوند. یونانیان چون قصد بازگشت می کنند، با دها و زیدن می گیرد و مانع از انجام کار می شود. پس قصد می کنند تا زیباترین دختر پریسام شاه - پولوکسنا - را قربانی کنند. تالتویوس از جانب یونانیان به نزد هکوبا می رود تا دختر را از او بستاند، اما با دیدن هکوبا و بیچارگی او در انجام کار درمانده می شود. نمایشنامه ایون هم جزو مشهورترین آثار اوری پیدس به شمار می رود.

تاریخ نگارش آن را بین سالهای ۴۱۷ تا ۴۱۳ 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 ضد مذهبی معرفی شده است، خصوصاً اثری علیه آپولو.

زنان تروا 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 گرما گرم جنگ میان آتن و اسپارت نوشته شده است، نمایشنامه‌ای به شدت «ضد 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 مده‌آ، بهترین اثر اوریپیدس را الکترا دانسته‌اند. نمایشی که احتمالاً در سال ۴۱۳ قبل از میلاد نوشته شده است. این نمایش همان طرح نمایشنامه خورثه‌فوروئه اثر ایسخولوس و الکترا اثر سوفوکلس را دارد، اما با تفاوت‌های اساسی که به ذکر برخی از آنها می‌پردازیم. در هر دو اثر ماقبل اثر اوریپیدس، و به‌طور کلی در اکثر آثار یونانی، مکان واقعه در جلوی معبد یا کاخی است. اما اوریپیدس در اثر خود الکترا را به مرد برزگری شوهر داده و نمایش به‌طور استثنایی در جلوی کلبه دهقانی آغاز می‌شود. مکانی که در میان آثار یونانی یکی از استثناها به شمار می‌رود. برزگر علیرغم آنکه نقش کوتاهی در نمایش دارد، اما یکی از دوست‌داشتنی‌ترین و مؤثرترین اشخاص نمایش محسوب می‌شود. اورستس همراه با دوستش، پیلادس، برای گرفتن انتقام خون آگاممنون به آرگوس باز می‌گردند و به جستجوی خواهر - الکترا - می‌روند. او را می‌یابند و حواهر را مشتاق‌تر از خود در انتقام خون پدر می‌بینند. اورستس، آئیگوپتوس را

یافته و او را به هلاکت می‌رساند، اما پس از قتل مادر دچار وحشت و تردیدی عظیم می‌شود. به طور کلی الکترا ی اوری پیدس، شکل جدیدی از تراژدی را در یونان باستان مطرح می‌کند که بیشترین تأکیدش بر عوامل روانی و احساسات و عواطف اشخاص است. زیرا برای نخستین بار در درام یونانی این موضوع مطرح می‌گردد که قتل، قتل می‌آورد و دیگر هیچ نتیجه‌ای حاصل نمی‌گردد.

به طور کلی، اوری پیدس محور اصلی آثارش را بر انسان و کشمکش‌های اخلاقی او قرار داده است. او تراژدی را به زندگی روزمره نزدیک‌تر کرده و مضامین را کمتر پیچیده، اما اشخاص را بیشتر پیچیده کرده است. تأثیر بدینی، انزواگرایی و احساس‌گرایی خود اوری پیدس در بافت اکثر اشخاص آثارش به چشم می‌خورد و بیشتر آنان را بازیچه سرنوشت می‌بینیم که البته برخلاف آثار ایسخولوس و سوفوکلس، این سرنوشت محتوم نبوده، بلکه تنها بازیچه دست حوادث و تصادفات است. بدینی و ناکامی اشخاص در آثار اوری پیدس هم ناشی از آنجاست که اوری پیدس در دورانی کلاسیک سعی نمود تا انسان غیر کلاسیک را قهرمان آثارش کند.

در هر صورت، عباراتی نظیر «من ایسخولوس را ستایش می‌کنم، اما اوری پیدس را می‌خوانم»، یا «ایسخولوس راجع به خدایان نوشته، سوفوکلس راجع به قهرمانان و اوری پیدس راجع به انسانها»، تفاوت‌های اساسی این سه تراژدی‌نویس بزرگ را تا حدی نشان می‌دهد. ایسخولوس در اوج قدرت و شکوه آتن می‌زیست، و لاجرم آثارش آینه‌ای از این قدرت و شکوه جوانی بودند، در حالی که اوری پیدس در زمانی می‌زیست که این قدرت و شکوه در حال زوال بوده و پیری سرسیده بود، لاجرم آثارش منعکس‌کننده احوال دوره‌ای بود پراز شک، رنج و بدینی. و بالاخره از لحاظ سبک می‌توان این نظر را داد که ایسخولوس به شیوه‌ای بدوی می‌نوشت، سوفوکلس به شیوه‌ای کلاسیک و اوری پیدس به شیوه‌ای رمانتیک.

اکنون با مراجعه به بوطیقای ارسطو، خواهیم دید که ارسطو خود چه دیدگاهی راجع به جایگاه این سه تراژدی‌نویس بزرگ در ارتباط با

نمایش یونان داشته است.

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

۲- بهترین تراژدیها آنهایی هستند که راجع به سرگذشت عده‌ای قلیل از خانواده‌های مشهور باشد، مثل ادیپوس که بر آنها مصائبی روی داده است و یا خود سبب مصیبت شده‌اند. و آنهایی که بر اوریپیدس خرده گرفته‌اند که چرا در تراژدیهای او گره‌گشایی دردانگیز است، اوریپیدس برحق است. اما اگر خوب پرداخته شده باشد، از دیگر تراژدیها شناخته می‌شود. به همین سبب اوریپیدس هرچند که در بعضی موارد کلامش فاقد ایجاز بلیغ به نظر می‌آید، در هر حال در تالیف تراژدی سرآمد شاعران به شمار می‌رود.

۳- فرجام داستان باید از خود داستان برآید نه اینکه مثل نمایشنامه مده‌آ با مداخله خدایان در امور بشری قضا یا 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 بر این گونه است.

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

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



اریستوفانس، سرآمد کمدی‌نویسان باستان، اهل آتن بود که در حدود نیمه 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 فرو بسته است. اطلاعات چندانی درباره احوال وی موجود نیست و آن قدری هم که وجود دارد بیشتر از خود آثار استخراج شده و نمی توان زیاد بدانها اعتماد کرد. گویا پنجاه نمایشنامه نوشته که تنها دوازده تایی آنها باقی مانده است که تنها نمونه های کاملی از کمدی قدیم یونان به شمار می روند. این آثار عبارتند از: آخانیائیها<sup>۵۹</sup> سلحشوران،<sup>۶۰</sup> ابرها،<sup>۶۱</sup> زنبوران،<sup>۶۲</sup> صلح،<sup>۶۳</sup> پروندگان،<sup>۶۴</sup> لیسیستراتا،<sup>۶۵</sup> تسموفوریا زوسانه<sup>۶۶</sup>، غوکان<sup>۶۷</sup>، زنان در مجلس ملی<sup>۶۸</sup>، اکله سیازوس<sup>۶۹</sup> و پلاتوس<sup>۷۰</sup>. که در میان این آثار، پلاتوس بیشتر در دسته کمدیهای میانه یونان قرار می گیرد.

در کمدی آخانیائیها، زارعی بنام «دیکائیوپولیس»<sup>۷۱</sup> از عملکرد مجلس ملی و حکمرانان درباره جنگ و خصوصاً مخالفت آنها با هرگونه پیشنهاد

- 
- 59 - The Acharnians.
  - 60 - The Kinghts.
  - 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.

صلحی، بشدت ناراحت است و خود بر آن می‌شود تا برای خود و خانواده‌اش پیمان صلحی بادشمن امضاء کند. دسته همسرایان که ذغال فروشان ناحیه آرخایی هستند با او مخالفت می‌کنند، اما بالاخره بادشمن قرار ملاقاتی را می‌گذارد. در نظر دیکائوپولیس آتن واسپارت هر دو مقصرد و اریستوفانس گذشته از ابراز مخالفت خود با جنگ طولانی و ویرانگر آتن واسپارت، به زیباترین شکل تبلیغات سیاستمداران را که غالباً با جملات و سخنرانی‌های فریبنده صورت می‌گیرد، به باد انتقاد گرفته است.

کمدی **سلحشوران** در سال ۴۲۴ قبل از میلاد به معرض نمایش گزارده شده است و هدف اصلی، هجو «کلئون» رهبر دموکراتهای آتن بود. کلئون 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 کلئون اریستوفانس را بخاطر انتقادی که از وی کرده بود به دادگاه خوانده و او را جریمه می‌کند، لذا اریستوفانس در نمایشنامه سلحشوران او را 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 «غرمه فروشی» را به مباشری خانه دموس انتخاب می‌کنند.

کمدی **ابرها** 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 سوفسطائیان و چگونگی روش استدلال آنها. استرپسیادس، روستایی است که با زنی از طبقه اشراف وصلت کرده و پسرشان اخلاق مادر را به ارث 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 متقاعد می‌کند که

نزد 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 کتک مفصلی در یک جدل لفظی به پدر می‌زند. استرپسیادس که طاقتش طاق شده، با همیاری آدمهای خود به مکتب سقراط رفته و آنجا را به آتش می‌کشد. به نمونه‌ای از استدلال سوفسطائیان از دیدگاه اریستوفانس 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 قماش 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

کمدی 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 پر پول کنند و هم 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. تروگانیوس سوار بر سوسکی 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 تروگانیوس نشان دهد. او هم با کمک مردمانی از چهار گوشه عالم در هیئت «صلح» جمع شده و صلح را از زیر خاک 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 اثری در باره جنگ و صلح است. زنان آتنی که از جنگ طولانی آتن و اسپارت خسته شده اند و از 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 آکروپولیس و خزانه حکومتی را تسخیر کرده و سفیری نزد زنان اسپارتنی می فرستند تا آنها نیز چنین کنند. بالاخره بعد از کشمکشهای فراوان و کمیک، زنان در حالی که مردان را از باده سرمست کرده اند، قرارداد صلحی را مابین آنها به امضاء می رسانند. نمایشی است به غایت ساده، روان، زیبا و کمیک.

مهمترین اثر اریستوفانس را به دلایل بسیار **غوکان** دانسته اند. این کمدی پر قوت و با طراوت که در جشنهای هلنی سال ۴۰۵ قبل از میلاد به معرض نمایش درمی آید، جایزه اول را ربوده و به عنوان مهمترین سند در زمینه نقد نمایش یونان همواره مورد توجه ناقدان بوده است. دیونوسوس پس از مردن سوفوکلس و اوریپیدس، تراژدی نویسی را به قدرت آنها نیافته و از این امر دلگیر است. پس به جهان مردگان می رود تا اوریپیدس را بازگرداند. مادر جهان مردگان رقابت سختی مابین ایسوخولوس و اوریپیدس

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

اینک قطعاتی از این کمدی را نقل می کنیم تا نشان دهیم که اریستوفانس که خود معاصر با تراژدی نویسان بزرگ یونان بوده، چه دیدگاهی - هر چند 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 روبروشوم، دوست دارم چند کلمه ای راجع به حریفم صحبت کنم. خلاصه کنم، او یک شارلاتان و حيله 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 دراماتیک، کلامی هم بر زبان نمی رانند.»

دیونوسوس می گوید: «بله، خاطر من هست». آن گاه اوری پیدس ادامه می دهد: «سپس دسته هسرایان یک دسته قصاید را عین صدای جفجفه بیرون می ریزند، چهار مرتبه، یکی بعد از دیگری، هنوز یک سیلاب هم از نقش خفه خون گرفته شنیده نمی شود... بالاخره بعد از مقدار زیادی از این مزخرفات، تقریباً در اواسط نمایش خطابه ای عرضه می شود و چه خطابه ای! یک دوجین عبارات عجیب و غریب، چیزهایی مهیب با تاجها و ابروهای پرپشت و با شکوه! البته کسی نمی فهمد که چه معنی داشتند.» ناگهان ایسخولوس که از خشم دندانها را برهم می ساید، بانگ برمی آورد: «وتو، تودشمن خدایان، ممکن است سؤال کنم تودر نمایشنامه هایت چه عرضه کرده ای؟». اوری پیدس هم در جواب می گوید: «... وقتی من تاج تراژدی را از تو تحویل گرفتم، این مخلوق بیچاره در شرایط وحشتناکی بود. هنری تباه و پرچربی. ورم کرده از کلام رفیع و آهنگین. من خیلی زود او را 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، سؤال کند «چرا این چنین است؟...». ایسخولوس بازم سؤال می‌کند: «تو دریک شعر خوب چه ویژگی‌هایی را جستجو می‌کنی؟». اوری‌پیدس هم قاطعانه جواب می‌دهد: «مهارت تکنیکی و جنبهٔ تعلیم...». سپس نوبت به ایسخولوس می‌رسد تا اوری‌پیدس را به تازیانهٔ هجو ببندد: «ببینید چه کاراکترهایی را من برای او باقی گذاشتم. کاراکترهایی خوب، بی‌باک، بزرگتر از زندگی. مردانی که از زیر بار مسئولیت‌هایشان شانه خالی نمی‌کردند. قهرمانان من مانند این ولگردان بازار مکاره‌ها، کلاه‌برداران و دغل‌بازانی نبودند که این روزها راجع به آنان می‌نویسند. آنها قهرمانانی واقعی بودند... و تصور کنید تمام خسروانی را که او [اوری‌پیدس] وارد کرده است. او به ما دلالتان محبت و بی‌بندوبارها را نشان نداده است؟ زنانی که در معابد زایمان می‌کنند و با برادران خود هم‌خوابه می‌شوند و می‌گویند این زندگی که دیگر زندگی نیست؟! این دلیل آن نیست که چرا شهر اینقدر پراز مزدبگیران و کیل مدافع و شارلاتانهای علیق جمع‌کن 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.»<sup>۷۴</sup>.



از حدود سالهای ۳۳۸ تا ۳۳۶ قبل از میلاد، به جای کمدهای قدیم، آثاری خلق میشوند که به عنوان کمدهای 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<sup>۷۵</sup>» و «انتی فانس<sup>۷۶</sup>» نیز برمی‌خوریم، که اما چیز بیشتری را نمی‌توان راجع به آنان گفت. محققان با بررسی قسمت‌های باقی مانده چنین استنباط کرده‌اند که کمدهای میانه می‌بایست

74- The Frogs, pp. 190-196.

75 - Alexis.

76 - Antiphanes.

کمتر از کمدیهای قدیم انتقادی - اجتماعی باشند. از این گذشته، می‌بایست از اهمیت گروه همسرایی در آنها نیز کاسته شده باشد. به آثاری هم که بعد از 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 تیپ‌سازی را نیز در همین دسته از کمدیها می‌توان دید. معروفترین نام‌درمیان نویسندگان کمدی جدید، «مناندر<sup>۷۷</sup>» است که گفته می‌شود حدود صد نمایشنامه نوشته است که تنها یک اثر کامل او بنام **لجوج<sup>۷۸</sup>** و پاره‌هایی از آثار دیگرش باقی مانده است. کمدی **لجوج** هم دربارهٔ پیرمردی سودائی مزاج است. به طور کلی می‌توان این طور جمع‌بندی 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 نتیجتاً خصوصی می‌رسانند. این انحطاط و تباهی، بدون شك در اثر عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری رخ می‌دهد که به اعتقاد محققان مهمترین آنها یکی جنگهای طولانی پلوپونز بود و دیگری بسط فلسفهٔ سوفسطائیان که هر دو درست کردن پایهٔ اعتقادات مردم به اساطیر هم سهم بسزایی را ایفا می‌کنند.



یکی از اصول مهم کلاسیسیسم، و به طور کلی هرائر ادبی و هنری، «کلیت ارگانیک» آن است که سبب می‌شود تا در تشریح و تحلیل هر جزء آن

---

77 - Menander (343 - 292 B. C.).

78 - The Grouch.

بدون توجه به سایر اجزاء موفقیتی حاصل نشود. همچنان که در قبل هم اشاره‌ای داشتیم، هگل هم اعتقاد بر این داشت که هر هنری که در آن صورت ومعنی، یا به عبارت دیگر شکل ومضمون، بایکدیگر توازن کامل داشته باشد، به نوع «کلاسیک» تعلق دارد. خواه آن را در هنر یونان بیابیم و خواه در جاهای دیگر. وانحلال هنر کلاسیک را هم زمانی می‌دانست که این توازن برهم خورد و صورت بر معنی یا معنی بر صورت چیره گردد. با توجه به بخشهای پیشین رساله و این نظریه، شاید بتوان ادعا کرد که در نمایش یونان [ایسخولوس، سوفوکلس، اوری پیدس و اریستوفانس]، نمایش دوره رنسانس [مارلو، جانسون، شکسپیر، دووگا و کالدرون]، و نمایش دوره نئوکلاسیک [کرنی، راسین و مولیر] این توازن به زیباترین 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 تا با الگو قراردادن «طبیعت» از طریق نشان دادن تناقضها وتضادها، زندگی را هر چه زنده‌تر و برجسته‌تر نشان دهند.



کتابنامه

- 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 Bacchæ 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 Melnitz: *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.
- Voltaire: 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

،۱۲۱،۱۲۰،۱۱۹،۸۴،۸۲،۸۱

،۱۳۰،۱۲۶،۱۲۵،۱۲۴،۱۲۲

.۱۳۴،۱۳۳،۱۳۲،۱۳۱

ایسغولوس، ۸، ۲، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۵۹،

،۱۱۷،۱۱۵ تا ۱۰۸، ۸۱، ۷۳، ۶۷

،۱۲۶،۱۲۵،۱۲۴،۱۲۰،۱۱۹

.۱۳۴،۱۳۲،۱۳۱،۱۳۰

### ب

باکوس، ۵.

برن، ژالک، ۳۹.

بومارشده، ۲۲، ۴۳، ۴۴.

### پ

پتسی، الساندرو، ۱۲.

پریکلس، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۸.

پلوتارخس، ۱۱۴.

پلوتوس، ۸۵، ۸۶، ۹۹، ۱۰۰.

پورحسینی، ابوالقاسم، ۳۹.

پوکلین ← مولیر.

### ت

ترتولین، ۱۰۹.

ترسینو، جیاوان جورجیو، ۱۲، ۵۲،

ابن سینا، ۱.

ارسطو، ۱ تا ۱۲، ۱۴ تا ۱۹، ۲۰، ۲۵،

،۵۰،۴۹،۴۲،۴۱،۳۷،۳۴،۳۳

،۶۳،۶۱،۶۰، ۵۸، ۵۷، ۵۵، ۵۳

تا ۸۴، ۸۱، ۷۹، ۷۳، ۷۱، ۷۰، ۶۴

،۱۰۱، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۱، ۸۷

.۱۲۵

اریستوفانس، ۱، ۲، ۳۷، ۳۸، ۹۷، ۹۸،

،۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۶، ۱۰۸

.۱۳۴، ۱۳۳

اسکادری، جرج، ۴۱.

اسکالیجر، جولیوس سزار، ۱۲، ۱۴،

،۶۰، ۵۲

افلاطون، ۱، ۲، ۳.

افیالت، ۱۰۸.

الکسیس، ۱۳۲.

الکندی، یعقوب بن اسحق، ۱.

الیاده، میرچا، ۱۰۶.

انتی فانس، ۱۳۲.

اوری پیدس، ۲، ۳۶، ۳۸، ۴۰، ۵۹،

۱۰۲. رز، اچ. جی، ۱۱۵.
- ترنس، ۱۱، ۸۵، ۸۶، ۹۹، ۱۰۰.
- تسپیس، ۸، ۸۰.
- ج**
- جانسون، بن، ۱۰۰، ۱۳۴.
- جانسون، ساموئل، ۵۴، ۶۶.
- چ**
- چیتو، جرالدی، ۱۲، ۱۳، ۶۰، ۷۱.
- ۱۰۱.
- خ**
- خشایارشاه، ۱۰۸.
- د**
- داریوش، ۱۰۸.
- دانتھ الیگه‌ری، ۱۱.
- دانیلو، ۱۲.
- داود، ۱۷.
- درایدن، جان، ۲۳، ۲۴.
- دلمبر، ۲۱.
- دوناتوس، الیوس، ۱۰، ۱۰۰.
- دیدرو، دنی، ۲۱، ۴۳، ۴۴، ۵۴.
- دیونوسوس، ۵، ۶، ۷۹، ۱۰۶، ۱۰۷.
- ذ**
- ذیمقراطیس، ۳۶.
- ر**
- راسین، ژان، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۱۰۰.
- ۱۲۳، ۱۳۴.
- رامین، علی، ۴۸.
- روبرتوس، فرانسیسکو، ۱۲، ۱۳.
- ۱۴، ۶۰، ۱۰۱.
- روسو، ۲۱، ۴۴.
- ریشلیو، کاردینال، ۱۸، ۶۳.
- ز**
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱.
- س**
- ستاری، جلال، ۱۰۶.
- ستیس، و. ت، ۳۱.
- سروانتس، ۱۰۲.
- سقراط، ۲، ۳۷، ۱۲۸.
- سلیمان، ۱۷.
- سنه‌کا، ۱۱، ۳۸، ۸۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱.
- ۱۲۳.
- سوفوکلس، ۳۵ تا ۳۸، ۵۹، ۶۷، ۷۳.
- ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۹۵، ۱۱۵، ۱۱۷.
- ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۲.
- ۱۳۴.
- سیدنی، فیلیپ، ۱۶، ۱۷.
- سیسرون، ۹.
- ش**
- شاپلین، جان، ۶۳.
- شکسپیر، ویلیام، ۱۷، ۲۴، ۲۵، ۴۵.
- ۴۶، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۲، ۷۴.
- ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۸، ۱۰۰، ۱۳۴.

ل

- لاج، توماس، ۱۷، ۱۶.  
 لردکن اسکالا، ۱۱.  
 لسینگ، گوتهلدا فرایم، ۲۶، ۲۵، ۲۱،  
 ۶۶، ۵۵، ۴۵.  
 لنکستر، لین. و، ۴۸.  
 لونگینوس، ۹.

م

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

ن

- نورتبروک، جان، ۱۵، ۱۶.  
 نیچه، فردریک، ۲۹  
 ۱  
 وگا، لویه دو، ۱۰۲، ۷۲، ۶۲، ۱،  
 ۱۳۴.  
 ولتر، ۲۱، ۴۳، ۶۵، ۷۲، ۷۳.

ه

- هردر، ۴۵  
 هرودوت، ۱۱۱، ۱۰۰.  
 هگل، رج ویلهلم فردریک، ۲۹،  
 ۱۳۴، ۴۷، ۴۶، ۱، ۳۰.

شلکل، آگوست ویلهلم، ۵۷، ۲۸،

۰۶۷

- شوپنهاور، آرتور، ۲۹.  
 شیللر، فردریک، ۵۵، ۴۶، ۲۷، ۲۶،  
 ۰۸۸

ص

صارمی، ابوطالب، ۳۵.

ع

عنایت، حمید، ۳۱، ۴.

ف

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

ک

کاستل وترو، لودویکو، ۱۴، ۱۲،  
 ۶۱، ۵۳، ۴۰، ۳۹، ۱۸، ۱۵

کالدرون دلابارکا، ۱۰۳، ۱۰۲، ۲۸،  
 ۰۱۳۴

کرنی، پیر، ۵۳، ۴۲، ۴۰، ۱۹، ۱۸،  
 ۰۱۳۴، ۱۰۰، ۶۴، ۶۳

کلثون، ۱۲۸

کورینگن، رابرت، ۱۱۴

کید، ۱۰۰

گ

- گاسون، استیفن، ۱۷، ۱۶.  
 گوته، یوهان ولفگانگ، ۴۵، ۲۷.

ی

هوراس ، ۷، ۸، ۹، ۱۲، ۱۷، ۱۸، ۱۹،

یونسی، ابراهیم، ۷۷، ۱۱۵.

۳۸، ۸۷، ۹۸.

یونگ، کارل گوستاو، ۳۵.

۵۹، هومر.

## کتاب و رسالات

- آ
- آبولوژی، ۲.
- آخانیائیها، ۱۲۷.
- آدلفی، ۱۱.
- آرایشگر سویل، ۲۲.
- آژاکس، ۱۱۵، ۹۶.
- آگامنون، ۱۱۲، ۱۱۰، ۸۱، ۱۱، ۸.
- آلسست، ۱۲۲، ۱۲۱.
- آمفی‌تریون، ۲۳.
- آنتونی و کلوپاترا، ۲۳.
- آنتیگون، ۳۰، ۳۷، ۷۳، ۸۲، ۹۲، ۱۱۵.
- آندروماخه، ۱۲۱.
- آندریا، ۱۱.
- الف
- اثومیندس، ۱۱۳، ۱۱۰.
- ابرها، ۱۲۸، ۱۲۷، ۸۵، ۳۷، ۲.
- اپودها، ۷.
- اتالی، ۴۲.
- اتللو، ۷۶، ۱۷.
- اخلاق، ۱.
- ادوارد دوم، ۱۶.
- ادیپوس، ۸۷، ۵۱، ۳۸، ۱۱.
- ادیپوس در کولونوس، ۱۱۹، ۱۱۸.
- ادیپوس شهریار، ۱۱۶، ۹۵، ۸۲.
- ارغنون، ۱.
- استر، ۴۲.
- استغاثه‌کنندگان، ۱۲۱، ۱۱۰، ۸۱.
- افسانه‌های تیبای، ۸۴.
- اکله‌سیازوس، ۱۲۷.
- اگمنت، ۲۷.
- الکترا، ۱۲۴، ۱۲۱، ۱۱۷، ۳۸، ۳۶.
- اندروماک، ۴۲.
- انسان و سمبولهایش، ۳۵.
- اورستس، ۱۲۱.
- اورستیا، ۱۱۰.

- ایرانیان، ۸، ۷۳، ۱۱۰.
- ایفی ژنی دراولیس، ۱۲۱.
- ایفی ژنی درتورید، ۱۲۱، ۲۷.
- ایلپاد، ۵۹.
- ایون، ۱۲۱، ۱۲۳.
- ب**
- باکخونه، ۱۲۱.
- بحشی درباب تراژدی، ۷۳.
- بحشی درباب کمدی درارتباط با صحنه  
نمایش انگلیسی، ۶۶.
- بدیبه سازی در ورسای، ۴۳.
- برادران مناخوس، ۹۹.
- برنیس، ۴۲.
- بریتانیکوس، ۴۲.
- بوطیقا، ۱ تا ۴، ۶، ۷، ۸، ۳۳، ۳۴، ۳۷،  
۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۷، ۶۰، ۶۳، ۷۰،  
۷۱، ۷۹، ۸۱، ۸۴، ۸۵، ۹۱، ۹۵.
- پ**
- پدرخانواده، ۴۴.
- پدیده‌شناسی ذهن، ۲۹.
- پرندگان، ۲، ۳۷، ۸۵، ۱۲۷.
- پرومته دربند، ۸، ۳۵، ۳۷، ۷۳، ۹۶،  
۱۱۰، ۱۲۷.
- پرومیتوس دربند—پرومته دربند.
- ت**
- تاجر ونیزی، ۴۰.
- تارتوف، ۴۲.
- تاریخ ادبیات یونان، ۱۱۵.
- تراژدی ندیمه، ۲۴.
- ترانه‌ها، ۷.
- تسموفوریا زوسائده، ۱۲۷.
- تلاش یهوده عشق، ۷۶.
- توسکولان‌ها، ۹.
- ج**
- جان شاه، ۷۵.
- جمهور، ۲، ۳.
- جهان اراده و نمایش است، ۲۹.
- جهان به‌مثابه خواست و اندیشه، ۲۹.
- جهان تصورمن است، ۲۹.
- چ**
- چشم‌اندازهای اسطوره، ۱۰۶.
- چنین گفت زردتشت، ۲۹.
- ح**
- حصریا، ۱۱.
- حیله گر خوشبخت، ۱۰۲.
- خ**
- خداوندان اندیشه سیاسی، ۴۸.
- خسیس، ۲۰، ۴۲.
- خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی، ۲۸.
- خطابه‌هایی درباره هنر نمایشی و ادبیات،  
۶۷.
- خونه فوروته، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۴.

- زنان تراخیس، ۱۱۸.
- زنان تروا، ۱۱، ۸۴، ۱۲۱، ۱۲۴.
- زنان در مجلس ملی، ۱۲۷.
- زنان فتی، ۹۶.
- زنان فینیقی، ۸۴، ۱۲۱.
- زنبوران، ۱۲۷، ۱۲۹.
- س**
- ساتیرها، ۷.
- سرگذشت تراژیک دکتر فاوستوس، ۱۶.
- سلحشوران، ۲، ۱۲۷، ۱۲۸.
- سیاست، ۴۱.
- سید، ۱۸، ۴۱، ۶۳، ۶۵.
- سیکلوپها، ۱۲۱.
- سینا، ۱۸، ۶۴.
- ش**
- شرحی بر فن شعر ارسطو، ۳۹.
- ص**
- صحنه به مثابه یک نهاد اخلاقی، ۵۵.
- صلح، ۲، ۳۷، ۱۲۷، ۱۳۰.
- ط**
- طوفان، ۷۶، ۷۷.
- ع**
- عروسی فیگارو، ۲۲.
- عشق سرشب، ۲۴.
- د**
- دایرةالمعارف، ۲۱، ۲۲، ۵۴.
- دراماتورژی هامبورگ، ۲۵، ۴۵، ۵۵.
- ۶۶.
- درباب شیوه عالی، ۹.
- درباب کمدی، ۷۲، ۱۰۲.
- درباب کاربرد دسته همسرایان در تراژدی، ۸۸.
- درباره بوطیقای ارسطو، ۵۳.
- درباره جمهوری، ۹.
- درباره شعرنمایشی، ۲۳، ۴۴.
- درباره کمدی، ۱۴.
- درباره نمایشها، ۹.
- درباره هنر تراژیک، ۲۷.
- در علت لذتی که از موضوعات تراژیک کسب می‌کنیم، ۵۵.
- دفاع از شعر، ۱۷.
- دفاع از شعر، موسیقی و نمایش، ۱۷.
- دون ژوان، ۲۰، ۴۳.
- ر**
- رامایانا، ۲۸.
- راهزنان، ۲۶.
- رساله کویزلینینوس، ۵۱.
- رساله‌ای در مخالفت با طاس‌بازی، ۱۵.
- ز**
- زئیر، ۲۱.

ل

- لجوج، ۱۳۳.  
لیرشاه، ۴۴، ۱۷.  
لیسیستراتا، ۱۳۰، ۱۲۷.

م

- ماری استوارت، ۲۶.  
مباحثات، ۶۳، ۴۱.  
مباحثه‌ای در باب کمدیها و تراژدیها،  
۱۰۱، ۷۱.  
مجازات بدون انتقام، ۱۸.  
مجروحان جنگ داخلی، ۱۶.  
مده‌آ، ۱۱، ۳۶، ۵۱، ۱۲۱، ۱۲۲.  
مرگ همپه، ۱۸.  
مروپ، ۲۱.  
مریض خیالی، ۲۰.  
مقاله‌ای در باب نمایش جدی، ۴۴.  
مقاله‌ای درباره شعرنمایشی، ۲۴.  
مقدمه‌ای بر ادیپوس، ۶۵.

- مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ویلیام  
شکسپیر، ۶۶، ۵۴.  
مکتب، ۱۷.  
مکتب زنان، ۲۰.  
مکتب شیادی، ۱۶.  
ملاحظات، ۱۹.  
ملاحظات در باب سید، ۴۱.  
منطق، ۲۹، ۲.  
میزان‌تروپ، ۷۴، ۲۰.

غ

- غوکان، ۱۳۰، ۱۲۷، ۸۵، ۳۷، ۲، ۱.

ف

- فاوست، ۲۷.  
فدر، ۴۱.  
فدرا، ۱۲۳، ۳۸، ۱۱.  
فرزندان هراکلس، ۱۲۱.  
فلسفه تاریخ، ۴۷.  
فلسفه حق، ۲۹.  
فلسفه رواقی، ۱۱۴، ۳۹.  
فلسفه هگل، ۴۷، ۳۱.  
فلسفه هنرهای زیبا، ۲۹.  
فن شعر، ۱۴، ۱.  
فیلاستر، ۲۴.  
فیلوکتس، ۱۱۸.

ق

- قاضی سالامئا، ۱۰۳.

ك

- کمدی الهی، ۱۱.  
کمدی و تراژدی، ۱۰۰.  
کوزه طلا، ۹۹، ۸۶.

گ

- گفتگو در باب کمدیها و تراژدیها، ۱۲.  
گفتگوی اکروان، ۲۸.  
گوتزفن بر لیخین گن، ۲۷.  
گوسفند بی گناه، ۱۸.

هفت تن در مقابل تب، ۸، ۸۱، ۱۱۰  
هفت سر کرده در مقابل تب ←  
هفت تن در مقابل تب.

هکوبا، ۱۲۱، ۱۲۳.

هلن، ۱۲۱.

هملت، ۱۷، ۲۳، ۳۹، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۱۰۲.  
همه برای عشق، ۲۳.

هنر جدید نمایشنامه نویسی، ۱۸، ۶۲، ۷۲.

هنر شاعری، ۱، ۷، ۸، ۳۸، ۸۷، ۹۸.

هنری ششم، ۷۵.

هیپولوتوس، ۱۲۱، ۱۲۳.

## ی

یهودی مالت، ۱۶.

میس سارا سامپسون، ۲۵.

مینافن بارنهم، ۲۵.

## ن

ناتان خردمند، ۴۵.

نامه ارسطاطاليس درباره هنر شعر، ۱.

نانین، ۲۱.

نخستین مقدمه بر آندروماک، ۴۲.

نظرات آکادمی فرانسه، ۶۳.

نقد بر مکتب بانوان، ۴۳.

نیکوماخس، ۱.

## و

ولادت تراژدی، ۲۹.

ویلهم تل، ۲۶.

## ه

هراکلس، 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 می‌توانید از مراکز زیر تهیه نمایید

- ۱- فروشگاه و نمایشگاه دائمی کتاب (مرکزی): تهران- خیابان انقلاب، نیش فلسطین تلفن ۶۳۹۳۸
- ۲- فروشگاه شماره ۲: تهران- خیابان امیرکبیر، روبروی 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 مستضعفین جهاد دانشگاهی مرکز پزشکی ایران- تلفن ۶۶۶۱۴۲۱۴
- 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 آبان شمالی، فروشگاه و نمایشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه علامه طباطبائی- تلفن: ۵- ۸۹۱۵۲۱ داخلی ۵۶۰
- ۶- فروشگاه شماره ۶: تهران- خیابان حافظ- جنب دانشگاه صنعتی امیرکبیر- فروشگاه و نمایشگاه دائمی کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه صنعتی امیرکبیر تلفن: ۶۱۳۹۰
- ۷- فروشگاه کتاب جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید: میدان قی 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 سلمان فارسی- نیش داروخانه شبانه روزی. خیابان شهید علم الهدی- 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 بیرجند خیابان دانشگاه تلفن ۷۳۸۰
- ۱۵- مرکز فروش کتاب جهاد دانشگاهی در قم: خیابان ارم- روبروی کتابخانه آیت... نجفی. پاساژ قدس
- ۱۶- مراکز فروش کتاب: کلیه جهادهای دانشگاهی دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی کشور
- ۱۷- انتشارات سروش و نمایندگی های آن در سراسر کشور

