بسم اللّه الرحمن

الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکدهٔ سینما و تئاتر

پایان نامهٔ تحصیلی جهت اخذ درجهٔ کارشناسی ارشد

رشتهٔ ادبیات نمایشی

عنوان:

بررسی جایگاه تراژدی در دوره‌ی رمانتیسم

استاد راهنما:

شهرام زرگر

عنوان بخش عملی:

نمایشنامهٔ «آن سوی دیوار دروغ »

استاد راهنمای بخش عملی:

شهرام زرگر

استاد مشاور:

شهرام زرگر

نگارش و تحقیق:

سعیده رامز

بهمن ۱۳۹۰

تعهد نامه

اینجانب سعیده رامز اعلام می‌دارم که تمام فصلهای این پایان‌نامه و اجزای مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه‌ی‌تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیما به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

با سپاس از:

استاد دلسوز و اندیشمند جناب آقای **شهرام زرگر** که ایده‌ی جذاب این پژوهش را در اختیارم قرار داد و در تمام طول مدت نگارش آن از ارائه‌ی دانش و پیشنهادات مفید و سازنده‌اش دریغ نداشت. استاد ارجمند جناب **دکتر هوشنگ رهنما** که در محضر شاگردی ایشان بسیار آموختم. هنرمند و استاد فرزانه جناب **دکتر حمید امجد** که بی لطف ایشان بخش نمایشی اثر ممکن نبود. استاد و هنرمند توانا جناب **محمد چرمشیر** که باب هنرمندانه‌ای از نمایش نامه‌نویسی را به رویم گشود. استادان گرامی جناب **دکتر فرزان سجودی** و دکتر **کامران سپهران** که صبورانه خوانش این اثر را به پایان رساندند. دکتر **عطاالله کوپال** که با شور و اشتیاقش به هنر مرا به سوی این وادی سوق داد. دوست گرامی‌ام سرکار خانم **شهرزاد همامی** کارشناس ارشد فرانسه که در امر بازبینی ترجمه متن ارنانی ویکتور هوگو و سایر بخش‌های تاریخ فرانسه همراه و یاری رسانم بود. مادر نازنین و مهربانم که در همه حال دست از حمایت و تشویقم برنداشت و به ثمر رسیدن این نوشته را صبوری کرد و همچنین خواهر نازنین و دلسوزم **حمیده رامز** که مرا در امر نگارش و ویرایش این اثر تا پایان راه همراهی کرد. سلامت، سعادت و بلندی مقام همه این عزیزان را از خداوند بزرگ خواهانم.

چکیده

تراژدی به عنوان مهمترین و عالی‌ترین گونه‌ی ادبی نمایشی از دیرباز و حتی پیش از آن که ارسطو رساله‌ای درباره‌ی آن بنویسد، شناخته شده بود. شاعرانی چون ایسکولوس، اوریپیدس و سوفوکلس سال‌های متمادی را صرف اعتلای آن کردند، اما پس از گذشت چند قرن این گونه‌ی ادبی اعتبار اولیه‌ی خود را از دست داد و از قرون وسطا و دوره‌ی رنسانس تقریبا هیچ تراژدی برجسته و نام آشنایی باقی نمانده است. اما در قرن شانزدهم با ظهور نوابغی چون ویلیام شکسپیر و کریستوفر مارلو در انگلستان و شاعرانی چون پیر کرنی و ژان راسین در فرانسه، مجددا تراژدی طلایه دار گونه‌های نمایشی شد. پس از این دوره تراژدی بار دیگر سیر نزولی را طی کرد، به نحوی که به اعتقاد برخی منتقدان، تراژدی در سال‌های شکوفایی مکتب نئوکلاسیک، به بیماری سختی گرفتارشد و در دوره رمانتیسم و با قدرت‌گیری تفکر برابری طبقات اجتماعی و ظهور نثر ادبی و پدیده‌ای به نام رمان از دنیا رخت بربست. حتی برخی منتقدان از این حد نیز فراتر رفته و رمانتیسم و عوامل دیگر یاد شده را عامل مرگ تراژدی و به قولی قاتل تراژدی می‌دانند. این مساله دغدغه‌ی اصلی نگارنده‌ی این پژوهش شد تا دریابد آیا حقیقتا تراژدی مرده است و اگر این فرضیه صحت دارد نقش رمانتیسم در این حادثه چیست.

کلید واژه: تراژدی، ارسطو، رمانتیسم، نئوکلاسیک، شکسپیر، هوگو

فهرست مطالب

➢ بخش نظری

- پیشگفتار..... ۱
- مقدمه..... ٤
- پیشینه‌ی تحقیق..... ٦

فصل اول

- ارسطو و فن شعر..... ۸
- تاریخ پیدایش و سیر تحول تراژدی..... ۱۰
- اجزای تراژدی..... ۱٤
  - طرح..... ۱٤
  - شخصیت..... ۱٦
    - همرتیه..... ۱۷
    - کاتارسیس..... ۱۸
  - اندیشه..... ۲۰
  - بیان..... ۲۱
  - آواز..... ۲۲
    - گروه همسرایان..... ۲۳
  - منظر نمایش..... ۲٤
- اندازه تراژدی..... ۲٤
- وحدت‌های تراژدی..... ۲۵
- تراژدی الیزابتی..... ۲٦

فصل دوم

- رمانتیسم..... ۳۲
- نئوکلاسیسم..... ۳۲
- اصول نئوکلاسیسم..... ۳۵
- شکل گیری مفهومی به نام رمانتیسم..... ۳۶
- اندیشه رمانتیسم..... ۳۸
  - هنر به منزله تقلید یا بیان درونیات..... ۳۹
  - برتری شعرغنایی..... ۴۱
  - تاثیراحساس..... ۴۲
  - غایت نهایی شعر..... ۴۳
  - زبان شاعرانه..... ۴۳
  - الگوهای داستانی کهن..... ۴۴
- رمانتیسم آلمان..... ۴۶
- درام رمانتیسم آلمان..... ۴۹
- رمانتیسم انگلستان ۵۲
- درام رمانتیسم انگلستان..... ۵۵
- رمانتیسم فرانسه..... ۵۷
- درام رمانتیسم فرانسه..... ۵۹
- کرامول و هوگو..... ۶۲

فصل سوم

- مرگ تراژدی ۷۳
- نظریه‌ی بازنمایی و نظریه‌ی بیانی..... ۷۸
- سرنوشت..... ۸۳

- تماشاگر تراژدی..... ۸۷
- گروتسک وشخصیت‌های قناس..... ۹۱
- ملودرام..... ۹٤

سخن پایانی..... ۱۰۱

کتابشناسی..... ۱۰۳

➢ بخش عملی

نمایشنامه‌ی آن سوی دیوار دروغ..... ۱

پیشگفتار

به تعریف واژه نامه‌های مطرح جهان تراژدی گونه‌ای از درام است که اساس آن بر پایه‌ی رنج بشری بنا شده است و معمولا پایانی فاجعه آمیز دارد. بسیاری از تاریخ‌نگاران و صاحب‌نظران ادبیات بر این عقیده‌اند که ردپای تراژدی را می‌توان به طور مشخص از صحنه‌های تاتر آتن ۲۵۰۰ سال پیش و در میان نمایش‌های اندک به جای مانده از ایسکولوس[۱](Aeschylus)، سوفوکلس[۲](Sophocles) و اوریپیدس[۳] (Euripides) یافت، ردپایی که پیگیری‌اش محققان را به سوی شکسپیر(Shakespeare) ، راسین(Racine) و شیلر(Schiller) و حتی به اعتقاد برخی به تراژدی‌های ناتورالیستی استریندبرگ (Strindberg)، تعریف مدرنیستی بکت[۴] (Beckett) از مرگ، فقدان و رنج و حتی گاه به تعریف پست مدرنیستی مولر[۵] (Müller) از قانون تراژیک رهنمون می‌سازد.

براساس کاوش‌های تاریخی و مستندات به جای مانده از یونان باستان، تراژدی در قرن پنجم پیش از میلاد شکل گرفت و در عصر طلایی پرکلس[۶](Pericles) عمومیت یافت. با قدرت گیری جمهوری روم و گسترده شدن آن در بخش‌هایی از خاک یونان این کشور با تراژدی و به طور کلی تاتر یونان آشنا شد. در دوره امپراتوری روم تاتر در تمامی غرب اروپا رایج شد و به مرزهای مدیترانه و انگلستان نیز راه یافت. اما با این همه تراژدی از سده‌های میانه تا ابتدای قرن شانزده تا حد زیادی مهجور باقی مانده بود. در میانه‌ی قرن هفدهم درام نویسان یونان (سوفوکلس و اوریپیدس) مجددا به الگویی مهم در درام‌نویسی جهان تبدیل شدند.

امروزه بسیاری معتقدند که از گونه‌ی باشکوه و جذاب تراژدی در تاتر جهان تقریبا هیچ اثری باقی نمانده است و این اندک باصطلاح تراژدی‌هایی که هنوز نوشته و اجرا می‌شوند، شبح بی فروغ و در حال محو شدنی از آن عظمت گذشته‌اند. آنها مدعی‌اند که اگر تاریخ تراژدی را از دوره کنونی به گذشته مرور کنیم به این نتیجه می‌رسیم که مرگ تراژدی در جایی بین قرن هجدهم و نوزدهم اتفاق افتاده و در این مورد تقصیر را به طور خاص متوجه درام نویسان دوره رمانتیسم و ناتوانی آنها در امر

خلق تراژدی‌های عظیم می‌دانند. رمانتیسم بعد از قرن‌ها سلطه‌ی کلاسیسم بر هنر و ادبیات که در سال‌های پایانی قرن هفدهم به نئوکلاسیسم تغییر نام داده بود، در هنر انگلستان، فرانسه و آلمان خود را به عنوان رقیبی جدی و سرسخت معرفی کرد و تا مدت‌های مدیدی هنرمندان و نویسندگانی چون شیلر، گوته(Goethe)، لسینگ[۷](Lessing)، هوگو(Hugo)، کولریج[۸](Coleridge)، شلی[۹](Shelley) و بایرن[۱۰](Byron) را در حلقه طرفداران و مدعیان خود و در جبهه‌ی مخالف کلاسیک سنتی و رسمی داشت. اما نهضت رمانتیسم برخلاف رقیب اصلی خود، نهضتی یکپارچه نبود؛ نگاهی به انبوه اسامی نویسندگان، فیلسوفان و نظریه‌پردازان این نکته را روشن می‌کند که این مکتب مجموعه‌ای از عقاید و آرای مختلف و گاه حتی متناقض است و نویسندگان این مکتب هرگز در پی آن نبوده‌اند که قوانین و چارچوب‌های سخت، غیرقابل تغییر و دست و پاگیری را برای نظریات خود وضع کنند. در این مکتب هرکس عقیده خود را آزادانه مطرح می‌کند و هر هنرمندی که توانایی ذاتی خلق هنری قابل تحسین را داشته باشد و فوران یک باره احساس را در این راه سرلوحه خود قرار دهد، می‌تواند حرفی برای گفتن داشته باشد.

پی‌نوشت

۱- ایسکولوس(٤٥٥/٦- ٥٢٤/٥ق.م.)یکی از سه تراژدی‌نویسان اول یونان باستان که او را پدر تراژدی نیز می‌نامند.در ترجمه‌های مختلف با عنوان اشیل، آیسخولوس و آکیلوس نیز از او یاد شده است.

۲- سوفوکلس(٤٠٦/٥-٤٩٦/٧ق.م.)یکی از سه تراژدی نویس برجسته یونان، وی بیش‌ترین جوایز مسابقات سالیانه‌ی دیونیسوس را به خود اختصاص داده است.

۳- اوریپیدس(٤٠٦-٤٨٠ق.م.)سومین تراژدی نویس برجسته‌ی یونان. برخی آثار وی را تاثیرگذارترین آثار بر تراژدی مدرن می‌دانند.

٤- سموئل بکت(١٩٨٩-١٩٠٦)نمایشنامه‌نویس ایرلندی و نویسنده و کارگردان تاتر. او را یکی از مهم‌ترین درام‌نویسان تاتر ابسورد می‌نامند..

٥- هاینر مولر(١٩٩٥-١٩٢٩)درام‌نویس و کارگردان تاتر پست مدرن آلمان. بسیاری از آثار وی بازسازی تراژدی‌های یونان است. از آثار مطرح او می‌توان به هملت‌ماشین (Hamletmachine) و پرومتس (Prometheus) اشاره کرد.

٦- دوران حکمرانی پرکلس در آتن باستان از(٤٦١ – ٤٢٩ق.م.) به عصر طلایی آتن مشهور است. در این دوران دموکراسی آتن به رهبری پرکلس شکوفا شد و تحت حمایت او ادب و هنریونان به اوج اعتلای خود رسید.

۷- افریم لسینگ(١٧٨١-١٧٢٩)فیلسوف و درام نویس آلمانی. تاریخ‌نگاران تاتر از او به عنوان اولین دراماتورژ تاریخ تاتر یاد می‌کنند. معروف‌ترین اثر وی دراماتورژی هامبورگ (Hamburg Dramaturgy) حاوی مطالبی درباب نظریه‌های زیبایی شناسی درام نویسی بود.

۸- سموئل کولریج(١٨٣٤-١٧٧٢)شاعر و منتقد ادبی انگلیسی و از بانیان مکتب رمانتیسم در انگلستان. مشهورترین آثار وی عبارتند از منظومه‌ی دریانورد فرتوت(The Rime of the Ancient Mariner)و کریستبل (Christabel) و قوبلای خان (Kubla Khan)

۹- پرسی بایش شلی(١٨٢٢-١٧٩٢)از شاعران رمانتیک مطرح انگلستان. نمایش‌نامه ی هلاس(Hellas) و پرومتس از بندرسته (Prometheus Unbound) از جمله آثار مطرح این شاعر است.

۱۰- جرج گوردن بایرن(١٨٢٤-١٧٨٨)ملقب به لرد بایرن. از شاعران مطرح رمانتیک انگلستان که با خلق آثاری چون دن ژوان (Don Juan)، مانفرد (Manfred) و قابیل(Cain) به شهرت رسید.

مقدمه

حال سوال اینجاست که آیا تراژدی که به عقیده‌ی بسیاری چون ارسطو(Aristotle) مهم‌ترین گونه‌ی درام محسوب می‌شود حقیقتا در دوره‌ی رمانتیسم از بین رفته است؟ اگر از بین نرفته پس حالا این حلقه‌ی مفقوده کجاست و چرا تقریبا دیگر اثری با نام مشخص تراژدی تولید نمی‌شود و هیچ نویسنده‌ای اثر خود را رسما تراژدی نمی‌نامد؟ این تحقیق به دنبال پاسخی برای این پرسش‌هاست و تلاش نویسنده‌ی آن بر این است که رد پای تراژدی را در دوره‌ی رمانتیسم پیگیری کند.

برای این منظور ابتدا باید به مفهوم تراژدی، چیستی و چگونگی خلق آن در خاستگاه اولیه‌اش، یونان باستان، اشاره کرد و این که در آن دوران اصولا چه نوع درامی را به طور مشخص تراژدی می‌نامیدند. به این ترتیب شاید بتوان با قراردادن درام‌های دیگر در آن اشل‌ها، تراژدی یا غیر تراژدی بودن آن‌ها را مشخص کرد. اما بی‌تردید هر پژوهشگری در همان اولین قدم بررسی این امر با ارسطو و آرای وی روبرو می‌شود و چاره‌ی دیگری جز مطرح کردن نظرات و فرضیات او ندارد، فن شعر(Poetics) ارسطو اولین و یگانه‌ی اثری است که به طور کامل تراژدی و اجزای آن را واکاوی کرده و حتی اصولی را نیز برای خلق هرچه زیباتر آن پیشنهاد داده است. بنابراین هر محققی خواه مانند پیروان مکتب نئوکلاسیک نظری مساعد نسبت به آرای ارسطو داشته باشد و خواه مانند رمانتیک‌ها قصد نادیده گرفتن نظریات وی را داشته باشد، لاجرم باید نام و آرای وی را در نظریاتش منعکس کند. در وهله‌ی دوم بحث رمانتیسم است که در دو قرن هجدهم و نوزدهم در تاریخ و ادبیات کشورهایی چون فرانسه، انگلستان و آلمان و نیز در ایتالیا و آمریکا نقش انکارناپذیری دارد، مکتبی با شعارهایی جنجال برانگیز، متناقض و انقلابی که نظر بسیاری از شاعران، نویسندگان و اندیشمندان اعم از سنتی و متجدد را به خود جلب نمود و در این مسیر رقیب سرسختی چون نئوکلاسیسم را پیش روی خود داشت. بنابراین برای روشن‌تر شدن جریان فکری رمانتیسم ابتدا باید بررسی کرد که نئوکلاسیسم چه می‌گوید و چرا رمانتیسم این سخنان را تاب نمی‌آورد.

البته در زمینه تشریح مکتب رمانتیسم و نئوکلاسیسم و نیز درباره‌ی تراژدی کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته‌اند که نگارنده نیز تا حد امکان سعی نموده از نظریات مطرح شده در آن‌ها برای تکمیل و سندیت بخشیدن به برخی از اظهارات خود بهره ببرد. اما آن چه که نگارنده را در امر نگارش این متن مصرتر کرد آن بود که خود این آثار نیز در بسیاری از مباحث مانند نظریات مکتب رمانتیسم تناقضات بسیاری با هم دارند و گاه نظریه‌های یکدیگر را کاملا رد می کنند. به همین دلیل شاید به جا باشد که این نظریات مختلف سال‌های اخیر را در مجموعه‌ای واحد مطرح کرد و شاید از این طریق بتوان دریافت که حقیقتا چه بر سرگونه‌ی عظیمی چون تراژدی آمده است و آیا باید برای همیشه دست از خلق تراژدی کشید، چون به عقیده برخی تراژدی مرده و به دوران ما تعلق ندارد، یا آن که تراژدی در طول این سالیان به اقتضای موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و مذهبی دچار تحول شده و به گونه‌ای دیگر، مثل ملودرام که گونه‌ی نمایشی مرسوم قرن نوزدهم بود، درآمده است. اساس بخش‌بندی این متن بر تفاوت‌های موضوعی قرار گرفته، به نحوی که فصل دوم به طور کامل تراژدی یونان باستان و آرای ارسطو و تراژدی الیزابتی و نیز نظریات کلی برخی صاحب نظران در باب تراژدی را در برمی‌گیرد، فصل سوم شامل مطالبی درباره نئوکلاسیسم است که حضورش به عنوان مقدمه‌ای بر رمانتیسم لازم به نظر می‌رسد، اما بیشترین سهم این فصل به مبحث رمانتیسم در سه کشور مدعی آلمان، انگلستان و فرانسه اختصاص داده شده است. پس از بحث‌هایی درباره تراژدی و رمانتیسم در فصول گذشته، فصل چهارم به تقابل این دو مقوله و دیدگاه‌های مخالف و موافق رمانتیک‌ها درباره تراژدی می‌پردازد و نیز مساله‌ی شکل‌گیری گونه‌های جدید نمایشی در دوره رمانتیسم و احتمال تبلور و یا اضمحلال تراژدی در آن ها را مدنظر قرار می‌دهد. فصل پایانی نیز دربرگیرنده جمع‌بندی کلی و اجمالی بحث‌های مطرح شده است. در پایان باید گفت به اعتقاد برخی تاریخ نگاران رمانتیسم جنبشی با ابعاد مختلف سیاسی، اجتماعی، هنری و فرهنگی است و به باور آن‌ها ظهور رمانتیسم در ادبیات شاید حتی مدت‌ها پس از شکل‌گیری آن در فلسفه و سیاست روی داده باشد، اما این که برخی جامعه‌شناسان چون میشل لووی(Michael Löwy) و رابرتس سه یر (Robert Sayre) فرانسوی «پرداختن به بعد ادبی رمانتیسم و برابر قرار دادن آن با نئوکلاسیسم را به معنای فروکاستن از ارزش دیگر ابعاد آن از جانب منتقدان رمانتیسم می‌داند»(لووی.۱۳۷۳: ۱۲۱)، امری غیرمنصفانه به نظر می‌رسد. زیرا بررسی چنین مکتبی در ابعاد مختلف یاد شده مطمئنا مستلزم سال‌ها پژوهش و تالیف مقالات و کتاب‌های بیشماری است. در این پژوهش نگارنده سعی دارد تا با توجه به زمینه‌ی تخصصی خود رمانتیسم را از منظر یک مکتب ادبی مورد بررسی قرار دهد و اگر گاه به مقولاتی چون

فلسفه و سیاست نیز نقبی می‌زند تنها برای توضیح بهتر منظور خود است، والا مجال پرداختن به تمامی این جوانب در این مقال نمی گنجد.

پیشینه تحقیق

در نگارش این مجموعه همان‌طور که اشاره شد، رساله‌ها، مقالات و کتاب‌های بنیادی در زمینه تراژدی، رمانتیسم و نئوکلاسیک مورد توجه قرار گرفته‌اند که به طور اجمالی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

آینه و چراغ(۱۹۵۳) به قلم مایر هاوارد ایبرامز به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران یکی از بنیادی‌ترین، کامل‌ترین و در عین حال قابل فهم‌ترین کتاب‌ها در این زمینه است. او در این اثر به بررسی مفاهیمی کلیدی مورد نظر رمانتیک‌ها و اندیشه‌ی آنان در مقایسه با دیگر اندیشمندان می‌پردازد، ماهیت هنر، نقش ذوق و قریحه‌ی شاعری، فردیت شاعر، و دید او به جهان و مخاطب از بحث های اصلی این کتاب است. اما با این وجود ایبرامز نویسنده‌ای انگلیسی زبان است و در این کتاب او بیشتر به ذکر مثال‌هایی از ادبیات انگلستان پرداخته و به طور خاص به آثار رمانتیک‌های انگلستان اشاره دارد به نحوی که هیچ نشانی از رمانتیسم آلمان و فرانسه در این کتاب نیست.

در **سیر رمانتیسم در اروپا** مسعود جعفری جزی (۱۳۷۸.نشرمرکز) ابعاد اجتماعی و ادبی مکتب رمانتیسم را در سه کشور آلمان، انگلستان و فرانسه مورد بررسی قرار می‌دهد. در این اثر نویسنده تلاش دارد تا با به تصویر کشیدن نظام‌های اجتماعی دوره‌های پیش از رمانتیسم و به طور خاص نئوکلاسیک و مقایسه‌ی آن‌ها با این مکتب خواننده را با تحولات تاریخی و ادبی رمانتیسم آشنا کند. اما به نظر می‌رسد که توجه نویسنده‌ی اثر بیش‌تر به جانب ادبیات آلمان گرایش پیدا می‌کند، به نحوی که در برخی از بحث ها نامی از ادبیات دیگر کشورها برده نمی‌شود.

با چراغ در آینه‌های قناس(۱۳۸٤.نشر قطره) کتابی است نوشته‌ی بهزاد قادری که عنوان خود را از دو مفهوم محبوب (آینه و چراغ) رمانتیک‌ها گرفته است. او در این کتاب دو دوره‌ی تاریخی انقلاب فرانسه و دوره‌ی رخدادهای سیاسی و اجتماعی سال ۱۹٦۸ انگلستان را با مقایسه‌ی تک به تک درام نویسان این دو دوره مورد بررسی قرار می‌دهد. اما این کتاب نیز مانند دو کتاب قبلی یاد شده تنها به ادبیات انگلستان بسنده می‌کند و در مقام مقایسه‌ی آثار فرض را بر این می‌گیرد که مخاطب از پیش کاملا با این آثار آشناست.

ورا موری رابرتس در **تراژدی مدرن** که از معدود مقالاتی در این باب است فرضیه‌ی وجود تراژدی مدرن را مطرح می‌کند و با استفاده از این دیدگاه که تئاتر هر عصر دنیای مربوط به همان عصر را بازتاب می‌دهد و ذکر دلایل و مستندات بر این ادعا صحه می‌گذارد. مقاله‌ی وی از این منظر هم‌خوانی نزدیکی با دیدگاه نگارنده‌ی این پژوهش دارد و تفاوت این دو برهه زمانی مورد بررسی است.

در این آثاری که ذکرشان رفت، نویسندگان هریک به نوعی به دو مقوله‌ی تراژدی و کمدی پرداخته‌اند، اما علت شکل‌گیری این پژوهش آن است که در بحث رمانتیسم این محققان هر کدام بخشی از رمانتیسم را مورد بررسی قرار داده‌اند و بخش‌های دیگر را رها کرده‌اند و نگارنده در کمتر کتابی با مقوله‌ی رمانتیسم به عنوان یک کل واحد برخورد داشته است. و اما درباره تراژدی نیز غالب مطالب حول سخنان ارسطو می‌گردد که آن نیز محدود به ترجمه‌ی قدیمی از فن شعر به قلم دکتر عبدالحسین زرین کوب است و دیگر هیچ. ترجمه‌ی زرین‌کوب اگر چه با استادی و نثری به غایت زیبا نگاشته شده، اما به دلیل نثر زبان مسجعش نگارنده استفاده از آن را در متن امروزی و ساده خود موجب دوگانگی می‌داند و به همین دلیل از متن ترجمه‌ی انگلیسی فن شعر در اثر خود بهره گرفته است.

فصل دوم

ارسطو و فن شعر

در طول تاریخ علاوه بر نویسندگان و شعرا، فلاسفه‌ی بسیاری چون افلاطون(Plato)، ارسطو، سنت اگوستین[۱](Saint Agustine)، مارتین‌لوتر[۲](Martin Luther)، هیوم[۳](Hume)، دیدرو[٤](Diderot)، هگل[٥](Hegel) ، شوپنهاور[٦](Schopenhauer)، بنیامین[۷](Benjamin) و حتی روانکاوی چون فروید[۸] (Freud) نیز به تحلیل و بررسی گونه‌ی تراژدی پرداخته‌اند و هرچند که آنها در تعریف مفاهیم، چارچوب‌ها و حتی خاستگاه این پدیده نظرات متفاوت و گاه حتی مغایری ارائه داده‌اند، با توجه به اجماع کلی آنها در این مورد خاص می‌توان گفت که تراژدی در گستره‌ی کلی شعرگونه‌ی خود از حماسه و شعر غنایی مستثنی می‌شود و در نقش نمایشی خود از کمدی متمایز می‌گردد. البته بررسی ماهیت و دیگر جنبه‌های مربوط به تراژدی بدون اشاره به آرای ارسطو کاری غیر ممکن به نظر می‌رسد. نظریات ارسطو حتی در مقالات و کتاب‌های تاریخ نگاری و باستان‌شناسی چون ویلیام ریجوی[۹](William Ridgeway) که به برخی از ادله تاریخی مورد استناد ارسطو با دیده‌ی تردید می‌نگرد، نیز نقش مهمی در بحث تراژدی ایفا می‌کند.

ارسطو (۳۲۲–۳۸٤ ق.م) را می‌توان در کنار استاد خود افلاطون (۳٤۸–٤۲۸ ق.م) بزرگ‌ترین بنیانگذار فلسفه‌ی غرب و نظریه ادبی نامید. او روش‌های نظام‌مندی را برای تحلیل علوم ابداع کرد و در مجموعه‌ای انبوه از رسالات خود، علم را به بخش‌هایی چون علم اخلاق، علم سیاست، منطق، معرفت‌شناسی، زیبایی‌شناسی، هنر و... تقسیم کرد. بررسی عقاید ارسطو را به جرات می‌توان یکی از بحث برانگیزترین زمینه‌ها نامید. مباحثی که وی در هر یک از کتاب‌های خویش بیان کرده است، در طول سال‌ها موضوع تحقیقات پژوهشگران بسیاری بوده است و در تایید یا رد آن ها رساله‌های بیشماری نوشته شده‌اند. اما فارغ از مباحث دیگر، ارسطو در بحث هنر و زیبایی‌شناسی، برخلاف قاعده‌ی مرسوم افلاطون و دیگر نویسندگان هم دوره‌ی خود که آثار ادبی را تنها در نوشته‌هایی کوتاه به بوته‌ی نقد می‌گذاشتند، اصول و قواعد خاصی را برای نقد و نظریه‌های ادبی در کتابی جامعی به نام فن شعر(بوطیقا) معرفی کرد. ارسطو در این کتاب شعر را اثر ادبی متفاوت از نثر که زبان خطابه و علم است می‌نامد و پس از تعریفی جامع از شعر آن را با توجه به گونه‌ی ادبی، علم عروض، سبک، ساختار و فرم به دسته‌های مختلف شعر غنایی، حماسه و درام (که خود متشکل از دو زیرگونه‌ی تراژدی و کمدی‌است) تقسیم می‌کند، سپس با قاطعیت تراژدی را شعر و هنر والا معرفی می‌کند و به تفسیر و بررسی مفهوم و ساختار آن می‌پردازد و در پایان نیز حماسه را نقد می‌کند. تام مک آرتور(Mc Arthur) در فرهنگ زبان انگلیسی اکسفورد در مدخل درام به ظهور مسیحیت و مورد بی مهری قرار گرفتن درام از جانب این دین و از بین رفتن تراژدی و کمدی در طول جنگ‌های قرن ششم اشاره می‌کند. ایبرامز[۱۰](M.H.Abrams) نیز در مدخل تراژدی کتاب اصطلاحات ادبی این قضیه را مطرح می‌کند که هیچ ردی از فن شعر در سده‌های میانه وجود ندارد و اسناد تاریخی حاکی از آنند که در این دوره تنها نمایش‌های سنکا[۱۱](Seneca) رومی مورد توجه بوده و نمایش‌های یونانی برای مردم ناشناخته بوده است. اما تاثیر این کتاب بر دوره‌های بعد از دوره‌ی نوزایی به وضوح قابل مشاهده است، کتابی که تنها دست نوشته‌هایی ناقص وتکه تکه شده از آن باقی مانده بود. به اعتقاد برخی محققان این دست نوشته‌ها در دوره نوزایی به مرجع دستوری ساختار ادبی تبدیل شدند. بحث وحدت‌های قراردادی فن شعر و تاثیر آن در قرن هفدهم بر آثار تراژدی‌نویسانی چون پیرکرنی[۱۲] (Pierre Corneille) در کتاب‌های تاریخ ادبیات بارها و بارها مطرح شده‌اند و مکتب نئوکلاسیسم در قرن هجدهم از مفاهیم فن شعر به عنوان قوانین کلاسیک در خلق تراژدی یاد کرد.

گفتیم که ارسطو قسمت اعظم فن شعر را به تراژدی و سپس حماسه اختصاص داده است و درباره‌ی کمدی به چند جمله‌ی کوتاه بسنده کرده و آن را برخلاف تراژدی که هنری والاست، هنری سخیف می‌نامد. عدم حضور کمدی به عنوان یک گونه‌ی ادبی در کتابی چنین مهم محل بحث بسیاری از

منتقدان قرارگرفته است، بعضی علت آن را به ذهنیت ارسطو در باب کمدی نسبت می دهند در حالی که «برخی پژوهشگران بر این باورند که نسخه‌ی حاضر تنها نیمی از اصل فن شعر است و نیمه‌ی دوم مفقوده‌ی آن به احتمال زیاد بخش مربوط به کمدی بوده است.» (Leitch.2001:87) البته خوشبختانه بخش تراژدی که مورد بررسی این پژوهش است از گزند باد و باران در امان مانده‌است. اما در باب تراژدی باید گفت ارسطو به عنوان اولین منتقد مطرح‌کننده امر تراژدی، در کتاب فن شعر اولین تعریف مشخص را از تراژدی بدست می‌دهد: «تراژدی تقلیدی است از عملی جدی و کامل با اندازه‌ی معین و به زبانی مزین به آرایه‌های ادبی که این آرایه‌ها در بخش‌های جداگانه‌ای از نمایش هر یک به نوعی مورد استفاده قرار می‌گیرند. تراژدی به شیوه‌ی نمایشی است و نه به شیوه‌ی روایی و شفقت و ترس را در مخاطب برمی‌انگیزد و به این طریق او را از این احساسات می‌آلاید. و منظور از به زبانی مزین به آرایه‌های ادبی، زبانی است که موزون، هماهنگ و آهنگین باشد و این که این آرایه‌ها در بخش‌های جداگانه‌ای از نمایش هر یک به نوعی مورد استفاده قرارگیرند یعنی برخی بخش‌های نمایش موزون و برخی دیگر با آواز اجرا شود(Bywater.1962:sec6) برخی مولفان فرهنگ‌نامه‌ها در تعریف لغوی تراژدی از این تعریف جامع ارسطو و دیگر خصوصیاتی که در بخش‌های بعد مورد بررسی قرار خواهند گرفت بهره می‌برند و تراژدی را به اختصار نمایش کشمکش میان خدایان و شاهان و شاهزادگانی می‌دانند که سرنوشت غمبار و فاجعه آمیز آن‌ها بر تماشاگر تاثیر می‌گذارد. با استناد به واژه‌نامه‌ها و دانش‌نامه‌های مطرح جهان به لحاظ ریشه‌شناسی واژه‌ی تراژدی از واژه‌ی تراگودیا(tragodia) به معنای آواز بز از زبان یونانی مشتق شده است. اندیشمندان درباره پیشینه‌ی این واژه و اطلاق آن به نوعی از درام نظرات متفاوتی دارند. «برخی آن را نامی برگرفته از رقابت‌های آیینی رقص جمعی می‌دانند، مراسمی که در آن به برنده یک بز جایزه داده می‌شد. برخی دیگر معتقدند که ریشه‌ی این واژه به تراگوس(tragos) به معنای خوشه چینی انگور برمی‌گردد و اشاره به مراسمی دارد که هر ساله در فصل خوشه چینی برگزار می‌شد.» (Klein.1967:1637) بسیاری نیز معتقدند که این نام به ساتیرها(satyr) اشاره دارد. در اساطیر ساتیرها موجوداتی نیمه انسان و نیمه بز بودند که همواره در مراسم بزرگداشت دیونیسوس (Dionysus)خدای شراب و باروری حضور داشتند و بعدها در یونان باستان شرکت کنندگان در این مراسم به تقلید از این موجودات ماسک‌هایی به شکل بز به چهره می‌زدند و به رقص و پایکوبی و جام گردانی می‌پرداختند.

تاریخ پیدایش و سیر تحول تراژدی

در بررسی تاریخچه‌ی پیدایش درام و روند پرافت و خیز شکل‌گیری دو گونه‌ی کمدی و تراژدی، محبوبیت یافتن و سپس به دست فراموشی سپرده شدن هر یک از آنان ، در همین ابتدای راه با فرضیه‌های متفاوتی روبرو می‌شویم. بر اساس آن چه که در فرهنگ‌های ریشه‌شناسی آمده درام(drama) از واژه‌ی دران(dran) در زبان یونانی مشتق شده است. درباره تاریخ پیدایش آن آمده است: «قوم دوریان[۱۳](Dorians) مدعی اختراع کمدی و تراژدی است. مگاریان‌ها[۱۴](Megarians) نیز ادعای مشابهی در باب کمدی دارند... آن‌ها برای اثبات این ادعا به دو واژه‌ی کمدی و درام اشاره می‌کنند. در زبان آنها واژه‌ی کامی(comae) به دهکده اطلاق می‌شود، در حالی که آتنی‌ها برای این مفهوم واژه دمس(demes) را به کار می‌برند. قوم مگاریان مدعی است که کمدین‌ها واژه‌ی کمدی(با تلفظ کامدی در زبان لاتین) را از کامیِ مورد استفاده‌ی آنها گرفته‌اند، چون کمدین‌ها در آن زمان مورد بی احترامی قرار می‌گرفتند و به همین دلیل مجبور بودند از دهکده‌ای به دهکده‌ی دیگر نقل مکان کنند. آنها همچنین این نظریه را مطرح می‌کنند که درام نیز از واژه‌ی دران به معنای عمل کردن گرفته شده، در حالی که آتنی‌ها برای این مفهوم واژه‌ی پراتین(prattein)را بکار می‌بردند.» (Bywater.1962:sec6) البته با توجه به آن چه که در باب ریشه‌ی واژه‌ی درام گفته شده و با در نظر گرفتن احتمال صحت تاریخی که ارسطو در این باره بیان می‌کند، ادعای قوم میگاریان چندان هم غیر منطقی به نظر نمی‌رسد.

پس از بررسی این مجادله‌ی تاریخی ارسطو خاستگاه دو گونه‌ی کمدی و تراژدی را مشخص می‌کند. او شاعران را به دو دسته بلندنظر و دون مایه تقسیم می‌کند و این گونه نتیجه می‌گیرد که گروه اول به نمایش کردار شخصیت‌های برجسته و والا پرداختند و دست به کار سرودن اشعار پهلوانی و آیینی شدند، در حالی که گروه دوم اعمال شخصیت‌های سخیف را تصویر کردند و به هجویه نگاری روی آوردند. در آن دوران اشعار هجویه را ایامبیک(iambic) و اشعار پهلوانی را هروییک(heroic) می‌نامیدند. با پیدایش کمدی و تراژدی شاعرانی که اشعار ایامبیک می‌سرودند به کمدی روی آوردند و آنهایی که اشعار پهلوانی می‌سرودند به خلق تراژدی پرداختند. با گذشت زمان تراژدی اعتبار و شکوه بیش‌تری یافت و «داستان‌های کوتاه، ساده و مضحکی را که برای مضمون ساتیریک گذشته‌اش مناسب به نظر می‌رسید کنار گذاشت و وزنش نیز از تروکایی (Trochee) یا همان رباعی به ایامبیک تغییر یافت. وزن تروکایی بدان جهت در گذشته در سرودن تراژدی بکار می‌رفت که تراژدی شعری ساتیریک بود و این وزن برای رقص و پایکوبی مناسب بود، اما با شکل‌گیری گفتگو در تراژدی طبیعت این گونه‌ی شعری، وزن ایامبیک را برای آن برگزید.»(Ibid: sec4)

به اعتقاد ارسطو منشا درام عبارت بود از ترانه‌هایی موسوم به دیتیرمب(dithyramb) ، این ترانه‌ها در آیین‌های بزرگداشت اسطوره‌ی دیونیسوس همراه با رقص و آواز خوانده می‌شد. در وصف دیونیسوس یا همان باکوس(Bacchus) در کتب تاریخی آمده است که او حاصل عشق خدای خدایان زئوس(Zeus) با زنی زمینی بود و زئوس که از خشم و نفرت همسر فرازمینی خود هرا(Hera) نسبت به این فرزند آگاه بود، پس از تولدش او را در زانوی خود پنهان ساخت و سپس دوباره به دنیا بازگرداند و به همین دلیل او را دیتوروس (dithoros) به معنای کسی که از دو در بیرون آمده باشد خواندند. اما داستان دیگری نیز در این باره وجود دارد، بر طبق این داستان هرا که از فرزند زئوس و معشوقه اش بیزار بود تیتان[۱۵]ها(Titan) را مامور کشتن وی کرد. زئوس که از این کینه آگاه بود برای حفظ جان فرزندش او را به گاوی بدل کرد، اما تیتان‌ها او را کشتند و خوردند. ولی قلبش را باقی گذاشتند و دیونیسوس از همان قلب دوباره زاده شد. بسیاری از محققان، همچون ارسطو، با استناد به همین داستان‌هاست که مراسم نیایش و ستایش دیونیسوس و رقص و آواز خوانی سرودهای دیتیرمب را منشا پیدایش تراژدی می‌دانند. به طور مثال برخی چون باکنر تراویک(Buckner Trawick) معتقدند که «براساس کاوش‌های تاریخی و مستندات به جای مانده از یونان باستان، از سال ٦٣٥ پیش از میلاد هر ساله شاعران بسیاری در آتن گردهم می‌آمدند و در مسابقات درام نویسی که به افتخار دیونیسوس برگزار می‌شد به رقابت می‌پرداختند. هر شاعر باید چهار قطعه‌ی نمایشی (تترالوژی) که عبارت بود از یک تریلوژی (سه تراژدی که اساسا درباره یک موضوع باشند) و یک نمایشنامه طنزآمیز یا ساتیریک ارائه می‌داد.»(تراویک.۱۳۸۳: ٨٤) بیشتر اوقات سه تراژدی ارائه شده به لحاظ موضوعی بهم متصل بودند و در واقع سه پرده یک نمایشنامه بلند محسوب می‌شدند. البته همین جا باید ذکر کرد که از این دست نمایش‌ها تنها تراژدی سه‌گانه‌ی اورستیس(Orestes) اثر ایسکولوس باقی مانده است. برخی نیز چون ریجوی فرضیه‌ی ارتباط تراژدی با آیین‌های دیونیسوس را با استناد به شواهد تاریخی منتفی می‌دانند. «ریجوی معتقد است که تراژدی اصولا ارتباطی به ساقی نامه‌های دیونیسوس و در کل به ساقی نامه یا دیتیرامب ندارد. او تراژدی را برگرفته از نمایش های مذهبی می‌داند که در آن برخاستن پهلوانان و قهرمانان از قبرها و دوباره زنده شدن آن ها با حرکات ورقص هایی خاص تقلید می‌شد. وی برای اثبات وجود چنین رسمی در یونان به هردوت استناد جسته که می‌گوید مردم سیکاین[۱٦](Sikyon) بنا به عادت بجای دیونیسوس، ادراستس[۱۷](Adrastos) را به شیوه‌های مختلف بزرگ می‌داشتند و تجلیل می‌کردند و با اشاره به وقایعی که در ایام حیاتش از برای او رخ داده بود از او یاد می‌نمودند. ولذا چنین پنداشت که تراژدی آتیکایی از همین اشاراتی که به اعمال پهلوانان محلی می‌شده و طبعا با رقص و سرودخوانی همراه بوده نشات کرده است.»(رز. ۱۳۵۸: ۱۸۵) البته شاید