حکمت و فلسفه
سال چهارم، شماره اول، بهار ۱۳۸۷، صص۷۹ ـ ۱۰۳

Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 4, No. 1, May 2008

امر تراژیک، شاخصهٔ فلسفی تراژدی

علیرضا محمدی بارچانی*

چکیده

از نظر ارسطو اجزای کیفی تراژدی شامل میتوس (پیرنگ)، سیرت، گفتار (بیان)، اندیشه، منظر نمایش و آواز است. او سه جزء میتوسِ هر تراژدی را دگرگونی (peripeteia)، بازشناخت (Angenorsis)و واقعهٔ دردانگیز/ فاجعه (catastrophe) برمی‌شمارد که سبب هلاک یا رنج قهرمان تراژدی می‌شود. ارسطو در نگرش منتقدانهٔ خود به تراژدی در پی یافتن شاخصه‌های فلسفی آن است. مطالعهٔ تراژدی‌های یونان بوستان به ما نشان خواهد داد «امر تراژیک»، «حس تراژیک زندگی» یا «عنصر تراژیک» حاکم بر جهان تراژدی، قهرمانان تراژیک را در سیطرهٔ خود قرار داده است. در این راستا با ارائهٔ نظرات میشل وینی، کلیفورد لیچ، ماکس شلر، جفری برتون، آرتور شوپنهاور، گئورگ لوکاچ، لوسین گلدمن، والتر کاوفمن، هاینتس کیندرمن، و ورنر یگر درصدد تبیین امر تراژیک به عنوان مهم‌ترین شاخصهٔ فلسفی تراژدی برخواهیم آمد و آنگاه با توجه به نظرات جورج اشتاینر، گیلبرت موری، ورنر یگر، جرالد اِلس، و کلیفورد لیچ وجوه تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس را نشان خواهیم داد و درخواهیم یافت امر تراژیک به عنوان هسته و جوهرهٔ اصلی تراژدی از سوی آیسخولوس راهی است برای رسیدن قهرمان تراژیک به شناخت تراژیک؛ یعنی «رنج بردن برای آموختن». و با «تحلیل فلسفی امر تراژیک» نشان خواهیم داد که تراژدی‌نویسان به تراژدی به عنوان فرمی نمایشی در زمینه‌ای دراماتیک می‌نگریسته‌اند، یعنی زمینه‌ای که ارکسترا (صحنهٔ نمایش) را همچون جهان تلقی می‌کند؛ جهان نمایش. همچنین تلاش خواهیم کرد تا

---

* کارشناس ارشد فلسفهٔ غرب، دانشگاه اصفهان.

آشکار سازیم تراژدی‌نویس، افزون بر جنبهٔ دراماتیک، از منظر فلسفی هم به تراژدی نگریسته است و «امر تراژیک» در نگرش فلسفی، به محدودیت، فرجام ناگوار، زجر و رنج قهرمان تراژیک و دستیابی‌اش به فقدان و شناختی رنج‌آور معنا می‌شود؛ لذا دو انگارهٔ تراژیک بودنِ جزئی جهان و تراژیک بودن کل جهان را در پایان بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

واژگان کلیدی: *تراژدی، امر تراژیک، شناخت تراژیک، ارسطو، آیسخولوس.*

مقدمه

تراژدی در زبان یونانی به معنی آواز بز است و به گونه‌ای از شعر و درام جهت اجرا و سرودن نمایشی اطلاق می‌شود. تراژدی از قرن ۶ ق.م. در یونان باستان همزمان با حکومت پیسیستراتوس توسط تیسپیس، پراتیناس، خوئیریلوس، آریون، و فرونیخوس به‌وجود آمد. اما در قرن ۵ ق.م با سقوط حکومت مطلقه و روی کار آمدن پریکلس و همزمان با عصر طلایی فرهنگ آتنی با ظهور سه تراژدی‌نویس بزرگ یونان باستان، یعنی آیسخولوس، سوفوکلس و اوریپیدس بود که عصر طلایی تراژدی هم رقم خورد. خلق تراژدی‌های جاودانه‌ای همچون اورستیا، پرومته در زنجیر، ایرانیان، هفت مخالف علیه تب، و لابه‌کنندگان توسط آیسخولوس، تراژدی‌های آنتیگونه، اودیپوس شاه، اودیپوس در کلونوس، الکترا، فیلوکتتس، زنان تراخیس، و آژاکس توسط سوفوکلس و تراژدی‌های هلن، هیپولیت، آلسست، ایون، مدهآ، هکاب، هفت متحد علیه تب، الکترا، ایفیژنی در اولیس، باکانتها، هیپولوتوس توسط اوریپیدس در این دوره، تأثیر شگرفی بر هنر، ادبیات، تئاتر و فلسفه بر ادوار بعدی گذاشت.

تأثیر و اهمیت این تراژدی‌ها در فرهنگ غرب تا آنجاست که توجه فیلسوفان بزرگی همچون افلاطون، ارسطو، سنکا، هگل، هیوم، نیچه، شوپنهاور، برک، هیدگر، سارتر، کامو و منتقدین ادبی برجسته‌ای همچون هوراس، کاستلووترو، اسکالیژه، لسینگ، هردر، گوته، شلگل، استاندال، هوگو، براکت، دورانت، کیندرمن، برشت، لوکاچ، اشتاینر، کات و دیگران را به خود جلب کرد؛ زیرا در این تراژدی‌ها نه تنها شاهد نوآوری در عرصهٔ ادبیات و تئاتر، که شاهد طرحی جهان‌شناسی و انسان‌شناسی هستیم که در آن به مسائل عمیق و اساسی فلسفی زندگی انسان همچون ارتباط با خدایان و تقدیر، حدود اراده و آزادی انسان در سرنوشت، و به ویژه مرگ به عنوان فرجام زندگی انسان توجه ویژه‌ای شده است. از این رو، لازم است تا مهم‌ترین شاخصهٔ فلسفی تراژدی‌های یونان باستان بررسی و تبیین شود.

تراژدی و امر تراژیک

ارسطو در *بوطیقا* تراژدی را چنین تعریف کرده است: «تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک به

حسب اختلاف اجزا مختلف، و این تقلید به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد. شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود» (ارسطو، ۱۳۸۲، ص۱۲۱).

وی در باب دوازدهم بوطیقا اجزای کمّی برای ساختمان تراژدی قائل می‌شود که «بدین قرار [است]: پیشگفتار (prolog)، واقعهٔ ضمنی (Episode)، مخرج [مؤخره] (exodeos)، آواز خنیاگران/ همسرایان، و این آواز که گروه خنیاگران می‌سرایند خود دو قسم است: راه [ورودی] (parodos) و مقام [سکونی] (stasimon)» (همان، ص۱۳۲). ارسطو همچنین اجزای کیفی تراژدی را شش جزء دانسته است: «به حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آنها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن بدان شش جزء حاصل می‌شود که عبارت‌اند از: افسانهٔ مضمون [پیرنگ]، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش، و آواز» (ص۱۲۲). بنا بر باور ارسطو «منشأ لذت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی نیز فقط در اجزای افسانه و داستان [پیرنگ تراژدی] است که عبارت باشد از آنچه دگرگونی و بازشناخت خوانده می‌شود» (ص۱۲۳)؛ از این رو، وی افسانه و داستان را مبدأ و روح تراژدی می‌داند (ص۱۲۴). ارسطو در پایان باب یازدهم بوطیقا در کنار «دگرگونی» (peripeteia) و «بازشناخت» (Angenorsis) از «واقعهٔ دردانگیز» (Catastrophe) به عنوان سومین جزء پیرنگ تراژدی نام می‌برد.

از نظر ارسطو واقعهٔ دردانگیز یعنی «کرداری که سبب هلاک یا موجب رنج [قهرمان تراژیک] شود، مانند مرگ در صحنهٔ نمایش، شکنجه، جراحات و نظایر آن» (ص۱۳۲). دربارهٔ واقعهٔ دردانگیز یا فاجعهٔ مورد نظر ارسطو در تراژدی، میشل ویینی (Michel viegnes) در تئاتر و مسائل اساسی آن می‌گوید: « فاجعه، عملی نابودکننده و دردناک است»، و نمونه‌ای که می‌آورد فرجام تراژیک شاه اودیپ است: «پس از آنکه اودیپ از زشتی سرنوشت خویش باخبر می‌شود، چشمانش را کور می‌کند و مانند گدایان به راه می‌افتد» (ویینی، ۱۳۷۷، ص۷۵). به زعم ویینی «ارسطو بر اهمیتِ فاجعهٔ پایانی [در تراژدی] اصرار می‌ورزید. در زمان شکسپیر در انگلستان، تراژدی را داستان سقوط شخصیتی مشهوری تعریف می‌کردند که از موفقیت به فلاکت می‌افتد و در بدبختی زندگی خود را به پایان می‌رساند. و سرانجام، در زبان رایج، کلمهٔ تراژدی رنگ بدبینی دارد: حوادث وحشتناک از قبیل جنگ‌ها، کشتارها، و مصیبت‌های طبیعی را «تراژیک» وصف می‌کنند. بنابراین، تراژدیِ نیک‌فرجام در نظر اول امری متناقض می‌نماید» (همان، ص۸۰). به باور ویینی «لفظ تراژیک گاه به صورت صفت و معنیِ مربوط به تراژدی و گاه به صورت اسم با مفهوم خاصی به کار می‌رود» (ص۸۴).

مراد فرهادپور، منتقد ادبی ایرانی، هم معتقد است که لفظ «تراژدی» در دوران یونان باستان «اسم» بود و بعدها به «تراژیک» به عنوان «صفت» مبدل شد. از نظر وی «صفت تراژیک به خیلی از موقعیت‌ها و کنش‌های به‌اصطلاح تراژیک می‌چسبد و احتمالاً نوعی حال و هوای به ظاهر معنوی و تفسیر خاصی را به این موقعیت‌ها و کنش‌ها تحمیل می‌کند و از این نظر هم دراکثر موارد منظور از این صفت چیزی نیست جز اشاره به تجارب دردناک و سوزناک. در واقع، صفت تراژیک به عنوان اسم کلی برای هر چیز ناخوشایند و همراه با احساسات تند و سوزناک (آه و ناله) به کار می‌رود» (فرهادپور، ۱۳۷۷،

ص۲۴۶). به زعم فرهادپور، استحالهٔ «تراژدی» به پدیده یا صفت «تراژیک» هم «تحت تأثیر گریزناپذیر تفکر مفهومی است، زیرا تفکر مفهومی همواره مورد خاص را قربانی می‌کند تا به سوی کلیتی حرکت کند که حالت جهانشمول داشته باشد و دست کم بتواند موارد خاص را تحت شمول خود گیرد و معمولاً هم این کلیت، درست به دلیل همان جهانشمول بودن، جنبهٔ انتزاعی پیدا می‌کند و توخالی می‌شود و کمابیش وضعی شبیه به مفاهیم تجریدی فلسفه و منطق می‌یابد که خالی از هر گونه محتوای معین تاریخی یا حتی محتوای معین هنری است، [که] انتقال از تراژدی به تراژیک هم نمونه‌ای از این استحاله است» (همان، ص۲۴۶).

اما میشل وینی به پرسش دربارهٔ آنچه «تراژیک» در مفهوم خاص آن است، پرداخته:«تراژیک چیست؟ واژهٔ تراژیک به جلوهٔ خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که بر او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند، یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را برایش آشکار می‌سازند، در کشمکش است» (وینی، ۱۳۷۷، ص۸۴).

کلیفورد لیچ هم درکتاب *تراژدی چیست*، توجه به «حس تراژیک زندگی» از سوی فیلسوفانی چون هگل، کی‌یرکگور و نیچه را، که هر سه توجه خاصی به تراژدی داشته‌اند، رویکرد فلسفی آنان به تراژدی می‌داند که مبتنی بر مفاهیمی از زندگی انسانی است و رابطهٔ تنگاتنگی با آگاهی از زمان دارد (لیچ، [زیر چاپ]، ص۳۹). سپس لیچ به بحث دربارهٔ «حس تراژیک زندگی» می‌پردازد که همان امر یا پدیده تراژیکی است که انسان در زندگی مشاهده می‌کند. وی در این باره می‌گوید: «حس تراژیک زندگی» دلالت بر این امر دارد که موقعیت‌ها به ناچار تراژیک‌اند و همهٔ انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند، از این موضوع رنج می‌برند (همان). از نظر لیچ رویکرد فلسفی به تراژدی یعنی رویکردِ برخاسته از «حس تراژیک زندگی» که سبب شده است «تا هگل بر تضاد ضروری نیروهایی که انسان را از سایر انسان‌ها و از خود جدا می‌سازد، تأکید کند؛ کی‌یرکگور به نیاز انسان به شکستن الگوهای تحمیلی اصرار ورزد؛ و نیچه بر شعفی تکیه کند که هنگامی دست می‌دهد که در اثر تراژیک، دیونیزوس و آپولون را به‌ناچار با یکدیگر همراه می‌سازد. ... میگوئیل دواونامونو و کارل یاسپرس [هم] باید به اسامی اخیر افزوده شوند. ... افکار همهٔ اینها چنان تازه و بدیع است که می‌توان گفت مفهوم تراژدی [= امر تراژیک] به شکلی که اکنون عموماً فهمیده می‌شود، در دو قرن اخیر به وجود آمده است» (ص۳۹). لذا به زعم لیچ «تراژدی امروزه مفهومی است که ما از تعمق در انبوهی از تراژدی‌ها استنباط می‌کنیم [در حالی که] برای یونانیان و مردم عصر رنسانس، تراژدی چیزی متفاوت می‌نمود تا حدی بدان سبب که دامنهٔ مثال‌هایش متفاوت بود» (ص۴۰). با این همه، لیچ هم اذعان دارد که «تراژدی داستانی می‌گوید که تقریباً در هر نمونهٔ آن به ما هشدار داده می‌شود که امکان ندارد پایانی جز یک فاجعه داشته باشد» (ص۶۹).

بر همین اساس است که ماکس شلر معتقد است که «عنصر تراژیک درجهان [یا در نمایش] عنصری اساسی محسوب می‌شود. موضوع باید به شکلی مناسب و هنرمندانه پرورده شود و شاعر تراژدی‌سُرا باید هستهٔ تراژیک این عنصر را در آثارش بگنجاند» (کورمن، ۱۳۷۷، ص۱۰۷). اگر ماکس شلر به تلقی

ارسطو از تراژدی ایراد می‌گیرد و می‌گوید: «حتی تعریف مشهور ارسطو که تراژدی در ما حس ترس [phobos: هراس] و ترحم [eleos: شفقت] را برمی‌انگیزد، نیز تأثیر تراژدی را بیان می‌کند نه ماهیت آن را» (کاوفمن، ۱۳۷۷، ص۱۷۲)، به خاطر آن است که او هم جزو کسانی است که در تراژدی، امر تراژیک و فاجعه را می‌بینند و دیدگاهش نیز معطوف به حس تراژیک زندگی یا تجربهٔ تراژیک زندگی است؛ لذا می‌افزاید: «برای شروع باید بگوییم تراژدی ویژگی حوادث، تقدیر، شخصیت و غیره است که در آن می‌یابیم و به اندیشه می‌نشینیم ... نفس سرد و سنگینی است که از خود این چیزها سرچشمه می‌گیرد، نور کم‌سویی آنها را دربر می‌گیرد و با خود حسی از جهان را در جان ما می‌ریزد، حسی که به خود ما یا تجارب و عواطف‌مان و ترس و لرزمان ارتباطی ندارد» (همان،ص۱۷۲). در چنین عرصه‌ای است که می‌توان نگاه بدبینانهٔ جفری برتون و آرتور شوپنهاور به زندگی را دریافت. برتون از «وضعیت تراژیک ازلی» و «نقص تراژیک» در زندگی سخن می‌گوید. وی وضعیت تراژیک ازلی را به صورت فرد یا جامعه‌ای که در سراشیب سقوط و انهدام قرار دارد، تعریف می‌کند و دربارهٔ نقص تراژیک می‌گوید: «مفهومی متفاوت [است] که برای آن نمی‌توان واژه‌ای دقیق تعیین کرد. جامعه یا یک نوع، بر اثر نقص خاصی که مانع از تطبیق آن با تغییرات پیش‌آمده می‌شود، منقرض می‌گردد. عیب یا نقص ارثی یا ضعف شخصیت که معمول‌ترین مورد در تراژدی به حساب می‌آید، فرد را به مرز فاجعه نزدیک می‌کند» (کورمن، ۱۳۷۷، ص۱۰۷).

اما شوپنهاور هم به‌رغم آنکه همچون ارسطو و هیوم یکی از فواید و نتایج تراژدی را لذت بردن از آن می‌پندارد، با این حال می‌گوید: «لذتی که از تراژدی می‌بریم از زیبایی آن نیست، بلکه به تعالی‌ای مربوط می‌شود که بالاترین حس به شمار می‌رود؛ زیرا هرچند با مشاهدهٔ تعالی در طبیعت از پذیرش عقاید صرف دربارهٔ آن رو می‌گردانیم و به غور و بررسی دقیق‌تر [آن] می‌پردازیم، اما وقتی با فاجعهٔ تراژیک روبه‌رو می‌شویم از اندیشهٔ زندگی به خود زندگی رومی‌آوریم» (کاوفمن، ۱۳۷۷، ص۱۶۰). بر همین اساس است که به زعم شوپنهاور در تراژدی«فاجعه را عنصری به بار می‌آورد که شرارت بی‌حدش گاه نهایت مرزهای امکان را درمی‌نوردد»، لذا ما به عنوان مخاطب تراژدی «در تراژدی با جنبه‌های پلید زندگی، بدبختی انسان، غلبهٔ حادثه و خطا، سقوط انسان درستکار و پیروزی آدم‌های شریر مواجه می‌شویم. پس وضع جهان به شکلی مشمئزکننده پیش چشمان‌مان ظاهر می‌شود. با دیدن این منظره، گویی به ما نهیب می‌زنند که از زندگی روبرگردانیم نه آنکه بدان عشق ورزیم» (همان، ص۱۶۰). البته اگرچه مخاطب تراژدی همواره در معرض مواجهه با وجوه تراژیک زندگی قهرمانان است، اما چنین نیست که قهرمان تراژیک با عشق نورزیدن و روی گرداندن از زندگی به تعالی برسد، بلکه برعکس، اگر پرومته در برابر زئوس قرار می‌گیرد به خاطر آن است که به انسان و زندگی او عشق می‌ورزد، یا حتی اگر آژاکس از زندگی دست می‌شوید و خودکشی می‌کند نه به خاطر عشق نورزیدن او به زندگی بل بدان خاطر است که او درصدد بازیابی شرف خویش و معنا و فلسفهٔ وجودی زندگی خویش است.

توجه خاص گئورگ لوکاچ، منتقد برجستهٔ ادبی قرن بیستم، به تراژدی که در نظر او «نمایشی است در باب آدمی و سرنوشت او» (لوکاچ، ۱۳۷۷، ص۳۱)، نیز مؤید جهان‌بینی تراژیکی است که تبلور آن در

تراژدی به منصهٔ ظهور رسیده است. لوکاچ در مقالهٔ «متافیزیک تراژدی» معتقد است که زندگی مجموعهٔ آشفته و بی‌سامانی از نور و تاریکی است که در آن هیچ چیز کاملاً به انجام نمی‌رسد، هیچ چیز به تمامی پایان نمی‌یابد و همواره صداهای گیج‌کننده با همسرایی آواهایی که پیش‌تر شنیده شده‌اند درهم می‌آمیزند. همه چیز سیال است. چیزها با یکدیگر آمیخته می‌شوند و مخلوط حاصل، مهارنشده و ناخالص است. همه چیز نابود می‌شود و هیچ چیز هرگز به حیات واقعی خود نمی‌رسد و شکوفا نمی‌گردد. زیستن یعنی زیستن چیزی تا به آخر، اما معنی زندگی آن است که هیچ چیز به تمامی و کاملاً تا به آخر زیسته نمی‌شود [حیات نمی یابد]. از میان همهٔ هستی‌های متصور، زندگی [واقعی] غیر واقعی‌ترین و نازیستنی‌ترینِ آنهاست (همان، ص۳۲). به باور لوکاچ، آنچه در تراژدی رخ می‌نمایاند این است که «زندگی واقعی همیشه غیر واقعی است و همیشه، درست در متن زندگی تجربی [واقعی]، امری غیرممکن است» (ص۳۳).

از نظر لوکاچ بقای هستی تجربی یا روزمرهٔ انسان در ناسازگاریش با ماهیت و سرشت اوست، در حالی که قهرمان تراژیک به واسطهٔ یگانگی با سرشتش که می‌خواهد واقعی زندگی کند و نه روزمره ، دچار تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده ها می‌شود. از این رو، باید گفت زندگی تراژیک زندگی واقعی انسان است در برابر زندگی روزمره و تجربی او. لوکاچ معتقد است در تراژدی جان‌های عریان با تقدیرهای عریان گفت‌وگو می‌کنند، و هم جان عریان انسان و هم تقدیر عریان او از آنچه به ذات درونی‌شان تعلق ندارد پیراسته می‌شوند؛ لذا تراژدی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نیروهای مرموز، ذات و عصارهٔ آدمی را بیرون می‌کشند و او را به سوی ذاتی بودن می‌رانند، و حرکت تراژدی نیز چیزی نیست جز آشکارتر شدن هرچه بیش‌تر ماهیت ذاتی و حقیقی او، یعنی ذات آدمی. (ص۳۷). از همین رو، به نظر لوکاچ در تراژدی همه چیز به حساب می‌آید و همه چیز از نیرو و وزنی یکسان برخوردار است. تراژدی دربرگیرندهٔ آستانه و درگاهی است که با عبور از آن می‌توان به امکانات بالقوهٔ زندگی تحقق بخشید و از قابلیت زنده گشتن برخوردار شد. آدمی می‌تواند مثال خویش و یکسانی و تطابق خود را با آن «یعنی مثال انسان که کامل‌ترین موجود (ens perfectissimum) و در عین حال واقعی‌ترین موجود (ens Realissimum) است، در زندگی واقعی تجربه کند زیرا در تلقی وی «تراژدی واقعی‌ترین زندگیِ ممکن است» (ص۳۸)؛ لذا آنچه از فحوای سخن لوکاچ فهمیده می‌شود این است که اگر «تراژدی واقعی‌ترین زندگی ممکن است [و] این امر در زندگی زیست‌شده (برخلاف فلسفه)، پرسشی برخاسته از معرفت‌شناسی نیست بلکه تجربهٔ واقعیت لحظات عظیم زندگی است که به نحوی دردناک و بی‌واسطه کسب می‌شود [و] جوهر این لحظات عظیم، تجربهٔ ناب نفس است» (صص۳۹-۳۸)، پس قهرمانِ تراژیک است که در عرصهٔ زندگی تراژیک خویش کامل‌ترین و واقعی‌ترین موجود می‌شود و هستی و زندگی‌اش از روزمرگی به عرصهٔ زندگی واقعی و ذاتی تغییر مسیر پیدا می‌کند. به همین دلیل است که لوکاچ معتقد است: «لحظات عظیم زندگی، بصیرت‌های جدیدی را ممکن می‌سازد که این بصیرت‌ها درواقع نقطهٔ پایان و آغازی هستند که خاطره‌ای نو، اخلاقی نو و عدالتی نو را به آدمیان اعطا می‌کنند» (ص۳۹). در نظر لوکاچ، این لحظات عظیم زندگی با اعطای بصیرت‌های جدید باعث می‌شود تا بسیاری از زیربناهای

مألوف زندگی ناپدید و مسائل کوچک و نامحسوس زندگی مبدل بـه سـنگ بنـای زنـدگی انسـان شـود (ص۴۱)؛ لذا در تلقی وی «حقیقت نفس تنها ذات و جواهر تراژدی است» (ص۴۳). بر اساس مواردی که اشاره شد، لوکاچ به تفکیک تجربهٔ عرفانی از تجربهٔ تراژیک و تبیین آن مـی‌پـردازد. بـه زعـم او تجربـهٔ عرفانی یعنی تسلیم و پذیرش کل، اما تجربهٔ تراژیک به معنی خلـق و آفـرینش کـل اسـت. تسـلیم، راه انسان عارف است و مبارزه، راه انسان تراژیک. اولی در پایان راه جذب کل می‌گردد و دومی در برخورد با کل خُرد می‌شود و درهم می‌شکند (همان). بر همین اساس است که لوکاچ مـی‌گویـد: «بـرای تـراژدی، مرگ یا همان مرز اصلی همواره واقعیتی ذاتی و درونی است که با هر رخداد تراژیـک رابطـه‌ای جـدایی-ناپذیر دارد. دلیل این امر فقط آن نیست که در اصـول اخلاقـی و نظـام ارزشـی تـراژدی، حکـم مطلـق ضرورتاً این است که هرچه آغازی دارد باید در حیات خود سرانجام به مرگ رسد؛ ... سـوای تمـامی ایـن دلایل و بسیاری از دلایل منفی دیگر، مرگ به معنایی کاملاً مثبت و مؤید حیات، واقعیت ذاتی و درونـی تراژدی است. تجربهٔ مرز بین زندگی و مرگ همان بیداری جان و رسیدن به آگاهی اسـت. جـان از خـود آگاه می‌شود، زیرا بدین شکل محدود گشته است. جان تنها بدین سبب که محدود است و فقط تا آنجا که محدود است به خودآگاهی می‌رسد» (ص۴۴).

بر اساس تمامی این نظرات، باید گفت در تلقی لوکاچ جانِ عریانِ قهرمانِ تراژیک اگر چـه همـواره در تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده‌ها قرار می‌گیرد، اما به واسطهٔ تجربـهٔ تراژیـک در لحظـات عظـیم زندگی خویش واجد بصیرت‌هایی می‌شود و بر اساس تجربهٔ تراژیک به کشف «حسِ ضرورت» در زندگی می‌رسد. دربارهٔ این «حس ضرورت» لوکاچ خود می‌گوید: «این حس علتی نـدارد، جهشـی اسـت از فـراز تمامی علل زندگی تجربی. اینک ضروری بودن به معنی بستگی و پیوند نزدیک داشتن با ذات یـا جـوهر است» (ص۴۰). اینِ جهش ناشی از پیوند با ذات و سرشت قهرمان تراژیک که از فراز تمامی علل زندگی روزمره و تجربی صورت می‌گیرد، همان مبارزهٔ قهرمان تراژیک است. اگرچه چنین انسانی به تعبیر لوکاچ در برخورد با کل خرد می‌شود و درهم می‌شکند، اما به واسطهٔ همین یگانگی با سرشـت خـویش و پیونـد داشتن با ذات و جوهرش پس از تجربهٔ تراژیکِ مواجهه با مرز، یعنی تجربهٔ مرزِ بین زندگی و مـرگ، بـه بیداری جان و آگاهی می‌رسد. پس در چنین فضایی است که سخن لوکاچ برای مـا معنـا مـی‌یابـد: «بـه همین دلیل است که تراژدی، بیداری جان خوانده می‌شود. رویارویی و تشخیص مرز، ماهیت ذاتی جان را عریان می‌کند و آن را از هر چیز دیگر پاک می‌سازد. اما در عین حال این ماهیـت ذاتـی را بـه ضـرورتی درونی، که در واقع تنها ضرورت حقیقی است، بدل می‌کند. مرز تنها در ظاهر است که اصلی محدودکننده به نظر می‌رسد که امکانات را از میان می‌برد. برای جان بیدار تجربهٔ مرز برابر با تشخیص آن چیزی است که حقیقتاً از آن اوست. تنها وقتی شخصی تصوری انتزاعی و مطلق از انسان داشته باشد، می‌توان گفـت که هر چیز بشری در قلمرو امکان جای دارد. تراژدی یعنی واقعی شدن ماهیت ذاتی و مشـخص آدمـی» (ص۴۵).

بر همین اساس لوکاچ معتقد است که تراژدی با معکوس کردن این پرسش افلاطونی که آیـا اشـیاء و امور جزئی و فردی می‌توانند مثال یا ذاتی داشته باشند، بدان چنین پاسخ می‌گویـد: «تنهـا آنچـه فـردی

است، تنها آن چیزی که در فردیتش به آخرین حد ممکن رسیده است، با مثال خود خواناست؛ یعنی به راستی وجود دارد. آنچه کلی است، آنچه همه چیز را دربر می‌گیرد و باز از خود رنگ یا شکلی ندارد، در کلیت خود چنان ضعیف و در وحدت خود چنان تهی و توخالی است که هرگز نمی‌تواند واقعیت یابد. چنین چیزی بیش از آن موجود و هست (existent)ی است که وجود واقعی داشته باشد. هویت آن نوعی این‌همان‌گویی (tautology) است؛ مُثل تنها با خود در تناسب و خوانا هستند. بدین ترتیب، پاسخ تراژدی به حکم افلاطون فراتر رفتن از فلسفهٔ افلاطونی است» (ص۴۶). در اینجا لوکاچ ظاهراً «مُثل» افلاطونی را با «مفاهیم» یکسان پنداشته است. با این همه، حتی مفهوم نیز توخالی نیست مگر اینکه به نومینالیسم باور داشته باشیم که در آن صورت باید زبان و گفتار یعنی فصل بشر از حیوانات را امتیازی تهی و مبتذل بدانیم. نتیجه‌گیری بحث لوکاچ در «متافیزیک تراژدی» در باب تراژدی، تجربه و قهرمان تراژیک این می‌شود که «ریشه و منشأ متافیزیکی تراژدی ژرف‌ترین اشتیاق و تمنای هستی بشری است. اشتیاق آدمی به تحقق نفس، اشتیاق به اینکه قلهٔ باریک هستی خویش را به دشتی فراخ بدل سازد که راه پرپیچ و خم زندگی از آن می‌گذرد، اشتیاق به اینکه معنای هستی خویش را به واقعیتی هر روزه بدل کند» (ص۴۶). به باور لوکاچ، تجربهٔ تراژیک در تراژدی، کامل‌ترین شکل تحقق این اشتیاق است؛ هرچند که او معتقد است: «هر اشتیاق برآورده شده، خود اشتیاقی از دست رفته است. تراژدی از درون تمنا و اشتیاق سر بر[می]آورد؛ پس شکل آن باید از هر گونه بیان و تجلی اشتیاق به دور باشد. تراژدی پیش از آنکه به قلمرو زندگی درآید، به کامیابی و اشتیاقِ تحقق‌یافته بدل گشت و از این رو مرتبه و حالت اشتیاق را رها ساخت» (ص۴۶). لوکاچ «تراژدی» و «امر تراژیک» را مترادف به کار برده است، لذا می‌توانیم دو انتقاد به سخن او داشته باشیم: یکی اینکه اگر از تراژدی پدیده‌ای چنین عام و فراگیر مراد کنیم، در آن صورت سخن گفتن از «قهرمان تراژدی» عبث و بیهوده خواهد بود، و دوم اینکه وی باید پاسخگوی این پرسش باشد که در «اشتیاق آدمی به تحقق نفس» چه چیز تراژیکی وجود دارد؟

لوسین گلدمن هم که یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان «نگرش تراژیک» است، دربارهٔ تراژدی می‌گوید: «تراژدی فقط هنگامی وجود دارد که انسان با تمامی نیروهای خود در پی یافتن وسیلهٔ فرار به جایی است که او آماده است تا زندگی خود را بر ضعیف‌ترین و سست‌ترین امید استوار کند، پیش از آنکه بر پوچی‌اش گواهی دهد» (گلدمن، ۱۳۸۱، ص۲۲۵)؛ هرچند «نباید پنداشت جایی که کم‌ترین امید[ی] هست، آنجا دیگر نمی‌تواند تراژدی وجود داشته باشد» (همان، ص۲۲۵). با این حال، به نظر گلدمن در همهٔ اعصار صور گوناگون نگرش تراژیک در یک نکته اشتراک نظر داشته‌اند: همه بیانگر بحران ژرفی در روابط میان انسان و عرصهٔ اجتماعی و معنوی او بوده‌اند (Goldmann, 1974, p. 37). از نظر او، سوفوکلس نخستین متفکر تراژیک است و مسائل اساسی‌ای که شخصیت‌های او با آن رودررو بودند، از این قرار است: جهان تیره و تار و رمزآلوده شده، کلیتِ واحد نبودن خدایان در کنار انسان و از دست رفتن شفافیت معنای رابطهٔ انسان با جهان (*Ibid*, p. 44). گلدمن همچنین تراژدی را عرصهٔ پرسش‌های جانگدازی می‌داند که بر زندگی انسان سایه انداخته است، اما پاسخی برای آنها نیست (p. 142). وی نیز همچون لوکاچ تراژدی را امتیازی از آنِ مردان بزرگ می‌داند. از نظر او تودهٔ مردم که در چنبرهٔ کینه-

توزی‌ها، شادمانی‌ها و ناشادی‌های لحظه‌ای گرفتارند، در جهان تراژیک جایی ندارند؛ چرا که در عظمت تراژدی رنج و عذابی که ناچار از سوی جهانی یاوه و بی‌معنا بر انسان تحمیل شده است، به رنج و عذابی خلاق، سازنده و به اختیار بدل می‌شود. چیزی که به مدد آن انسان از مرتبهٔ زبونی و فلاکت درمی‌گذرد و ارزش‌های نسبی و سازش با این جهان گذرا را نفی می‌کند و به پایه‌ای می‌رسد که عدالت و حقیقت مطلق را طلب می‌کند (p. 81). مسیر و راهی که قهرمان تراژیک دراین جهان برمی‌گزیند همانا «مسئولیت تراژیک» است، که والتر کاوفمن در کتاب *تراژدی و فلسفه* از آن یاد می‌کند: «مسئولیتِ [تراژیک] نیز همچون غرور و افتخار، چیزی است که آدمی می‌تواند آن را بپذیرد ... مسئولیت نیز می تواند بدین معنا باشد که ما خود قلمرو فعالیت خویش را تعیین می‌کنیم» (کاوفمن، ۱۳۷۷، ص۱۴۲).

به نظر چارلز هالت هم «جوهرهٔ تراژدی عملِ نمایشی است که قهرمان نمایش را از طریق رنج به روشنگری می‌رساند. حرکت از رنج به سوی روشنگری بر اساس این تصور بنیادین که همهٔ نمایشنامه‌های تراژیک قدرت روشنگری را در رنج می‌بینند، شکل گرفته است» (هالت، ۱۳۷۷، ص۳۰۸). به نظر می‌رسد با بررسی متن تراژدی‌های یونان باستان از جمله تراژدی *پرومته در زنجیر* یا *اودیپوس شاه* درخواهیم یافت که تعریف هالت از تراژدی به همراه تعریف «رنج خلاق» کاوفمن از تراژدی و نیز تفسیر یگر مبتنی بر این جملهٔ آیسخولوس است که «پائین ماثین». یعنی «رنج بردن [برای] آموختن» (در نسخهٔ یونانی *پرومته در زنجیر*)؛ لذا درمی‌یابیم که رنج تراژیک اگرچه هسته و جوهرهٔ اصلی تراژدی است، اما این رنج از نظر تراژدی‌نویسان رنجی نازایا و بی‌پایان نیست بلکه رنجی است که معطوف به روشنگری، خلاقیت و دانایی بشر می‌شود. از این رو، باید گفت اشارهٔ هالت مبین این نظریه است که در جهان تراژیک، قهرمان تراژدی مسئولیت تراژیک خویش را درمی‌یابد و در این عرصه اگرچه رنج و وقایع تراژیک از پیش و پس و از هر سو بر سر او می‌بارد اما تن به تسلیم نمی‌دهد و راه مبارزه را در پیش می‌گیرد؛ مبارزه‌ای که در موقعیت تراژیک رخ می‌دهد (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، صص۳۴-۳۳).

اما موقعیت تراژیک چیست؟ «موقعیت تراژیک موقعیتی است که در آن دو فرد، یا فرد و تقدیر، یا فرد و نظام سیاسی، یا فرد و خدایان (یا خدا)، با یکدیگر در تصادم قرار می‌گیرند. قهرمان تراژیک نمایندهٔ فردانیت انسانی و به ناگزیر متناهی، و فرد مقابل او نمایندهٔ قدرت نامتناهی (جمع یا جامعه یا قدرت سیاسی یا خدا) است. فرد هنگامی که در موقعیت تراژیک قرار می‌گیرد، ناگزیر از انتخاب می‌شود. انتخابی که باید با تمام وجود بهای آن را بپردازد؛ چه زندهٔ مرده باشد چه مردهٔ زنده. قهرمان تراژیک «تهٔ مقدس» را می‌گوید و این به مرگ تراژیک می‌انجامد» (حنایی کاشانی، ۱۳۷۸، ص۶۰). اگر قهرمان تراژیک در موقعیت تراژیکِ زندگی خویش که دچار رخداد یا تناقض تراژیک شده، مرگ تراژیک را برمی‌گزیند بدین خاطر است که او به موقعیت بنیادی بشر پی برده است؛ اینکه «موقعیت بنیادی بشر، عبارت از این واقعیت است که او باید بمیرد. نوع مرگ ماهیت وجود انسانی را دگرگون نمی‌سازد. درنهایت، این چندان مهم نیست، هرچه هست این است که ما ناچار از مردن هستیم، نه اینکه چگونه خواهیم مرد» (کات، ۱۳۷۷، ص۲۳۷).

البته باور نگارنده این نیست که موقعیت بنیادی بشر صرفاً مردن است، بل زنده بودن و زندگی کردن

موقعیت بنیادی بشر است که مرگ نیز جزئی از آن است. اما بحث بر سر این است که قهرمان تراژیک در موقعیت تراژیکی که پیش روی او قرار می‌گیرد، به موقعیت بنیادی بشر – یعنی این واقعیت که او نیز همچون همهٔ انسان‌ها ناچار و ناگزیر از مردن است – پی می‌برد، راهش را انتخاب می‌کند و در این راه قدم برمی‌دارد. گاه قهرمان تراژیک همچون آژاکس ناگزیر از مردن و خودکشی می‌شود، اما گاه نیز همچون اورستس در تریلوژی *اورستیای* آیسخولوس با فرجامی نیک به هدفش نایل می‌آید. هرچند نگارنده با بخش نخست سخن یان کات یعنی «این واقعیت که قهرمان می‌بیند مانند همهٔ انسان‌ها ناگزیر از مردن است» موافق است، اما باور دارد که نوع مرگ قهرمان تراژیک وجود انسانی او را دگرگون می‌کند. برای مثال، آژاکس در نظر همگان شرافت‌اش را از دست می‌دهد لذا خودکشی می‌کند تا شرف‌اش را بازیابد؛ یعنی او با مرگ خویش، وجود انسانی‌اش را به عنوان قهرمانی بزرگ با حفظ نام و اعتبارش پس از مرگ تثبیت و حفظ می‌کند. پس نوع مرگ قهرمان تراژیک به عنوان یک عمل می‌تواند باعث دگرگونی ماهیت وجودی او شود. البته باید اذعان داشت که از نظر کات هم تراژدی در بستر موقعیت رخ می‌دهد: «موقعیت یعنی رابطه‌ای میان قهرمان و جهان، میان قهرمان و دیگر شخصیت‌ها. موقعیت همواره در زمان حال [در تراژدی] وجود می‌یابد» (همان، ص۲۳۱)؛ و این موقعیت‌های تراژیک در تراژدی یونان به نظر کات همچون «اساطیر دارای زمان تاریخی و زمان فراتاریخی خاص خود هستند، زمانی که در آن هست می‌شوند، و اعتبار جهانی آنان خارج از زمان» (ص۲۳۲).

وجوه تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس

جورج اشتاینر، روشنفکر و منتقد ادبی معاصر اتریشی، در کتاب خود، *مرگ تراژدی*، معتقد است که اگرچه تمام انسان‌ها از تراژدی در زندگی آگاه‌اند اما «بازنمایی رنج فردی و قهرمانی‌گری که به آن نمایش تراژیک می‌گوییم، ویژهٔ سنت تئاتری غرب است» (اشتاینر، ۱۳۸۰، ص۹). وی مفهوم «تراژیک زندگی» را که در تراژدی وجود دارد، از جمله بارزترین خدمات نبوغ یونانیان می‌داند که به عنوان میراثی به جا مانده از آنان به ما رسیده است. وی *ایلیاد* هومر را نخستین گام در مسیر هنر تراژیک می‌داند و دربارهٔ آن می‌گوید: «در این اثر شرح بن‌مایه‌ها و تصاویری می‌آید که در جریان سه هزار سالهٔ ادبیات غرب، مفهوم امور تراژیک بر اساس آنها تبلور یافته است: کوتاه بودن زندگی پهلوانی، نشان دادن انسان چنان‌که بازیچهٔ شقاوت و بوالهوسی نیروهای شرّ است، و سقوط دولت ملی» (همان، ص۱۰). به زعم او «جنگ‌هایی که در *عهد عتیق* ثبت شده‌اند، خونین و اندوهبارند ولی تراژیک نیستند» (ص۱۱)، اما جنگ‌های پلوپونزی یا جنگ‌هایی که هومر در *ایلیاد* به تصویر می‌کشد تراژیک‌اند، زیرا «شاعران تراژیک یونان بر این باورند که نیروهایی که به زندگی ما شکل می‌دهند یا آن را به تباهی می‌کشند، فراسوی حاکمیت عقل یا عدالت‌اند» (همان).

ورنر یگر، یونانی‌شناس معاصر، نیز در بطن *ایلیاد* هومر جنبه‌های تراژیک را نشان می‌دهد و معتقد است که اگرچه *ایلیاد* حماسهٔ پیروزی آشیل – پهلوان یونان – بر هکتور – پهلوان نیرومند تروا – است،

اما هومر این جشن را «با اندوه سرنوشت فاجعه‌آمیز پهلوانان، محکوم به تباهی می‌داند چرا که گیرایی نبردشان با یکدیگر و با سرنوشت به هم آمیخته است. جنبهٔ تراژیک داستان آنجاست که آشیل تصمیم می‌گیرد انتقام خون دوستش پاتروکلس را از هکتور بستاند، با اینکه به یقین می‌داند که اگر هکتور را بکشد خود نیز تباه خواهد شد. اما تراژدی با سرانجام مصیبت‌بار ادامه نمی‌یابد، بلکه همچون زمینه‌ای به کار می‌رود تا درخشش پیروزی آشیل هر چه بهتر نمایان و عمق انسانی این پیروزی هر چه روشن‌تر عیان گردد» (ص۹۵). اما به زعم یگر «جنبهٔ تراژیکِ تصمیم دلیرانهٔ آشیل فقط در پیوند با خشم گرفتن او و ناتوانی یونانیان از رام ساختن او نمایان است، زیرا تسلیم نشدنش در برابر کفاره‌ها و تقاضاهای یونانیان سبب می‌شود که یونانیان به لبهٔ پرتگاه شکست برسند و دوستش پاتروکلس برای نجات آنان وارد کارزار شود» (همان) و توسط هکتور از پای درآید و با به میدان آمدن آشیل، هر چند هکتور کشته می‌شود، اما تیری بر پاشنهٔ آشیل رویین تن نیز می‌نشیند و هم او که قهرمان اول یونانیان و فاتح تروا است از بین می‌رود و هم دولتشهر تروا به دست یونانیان منهدم می‌شود؛ و این همان‌طور که اشتاینر اشاره کرده بود، اولین سرآغاز هنر تراژیک در یونان است، هرچند باید همچون یگر به این نکته کاملاً توجه داشته باشیم که نه تنها در *ایلیاد* که در تمام فرهنگ یونان باستان «علت نهایی هر رویدادی ارادهٔ زئوس است و فاجعهٔ آشیل نیز در نظر شاعر [چیزی] جز اجرای ارادهٔ الهی نیست» (یگر، ۱۳۷۶، ص۱۰۲). بحث از خدایان نیز از جمله شاخصه‌های اصلی ادبیات و شعر یونان باستان است، چنان‌که به زعم یگر در *ایلیاد* نزدیک است خدایان با یکدیگر گلاویز شوند و زئوس حق فرمانروایی خود را با تهدید و زور به کرسی می‌نشاند. در حالی که در *اودیسه*، زئوس رئیس مجلس مشورتی خدایان، وجدان فلسفی جهان است و گفتار خود را دربارهٔ سرنوشت اودیسئوس با طرح مسئلهٔ کلی رنج انسانی و پیوند ناگسستنی سرنوشت و تقصیر آغاز می‌کند (همان، ص۱۰۳)؛ لذا برای هومر به عنوان «شاعر این حماسه [یعنی *اودیسه*]، الوهیت نیرویی است دانا بر همهٔ امور و اشیاء و برتر از همهٔ اعمال و اندیشه‌های انسانی، ماهیت‌اش عقل و اندیشه است و با هیجان‌های کوته‌بینانه‌ای قابل قیاس نیست که آدمیان را به اشتباه و تقصیر وامی‌دارد و در دام «آته[1]» گرفتار می‌سازد.» (ص۱۰۴). پس می‌توان گفت که ارادهٔ الهی یا به عبارت بهتر ارادهٔ زئوس به عنوان خدای خدایان در سراسر *اودیسه*ی هومر و در همهٔ بزنگاه‌های حوادث واقعی و فراز و نشیب‌های حماسهٔ هومری متجلی است.

هاینتس کیندرمن که از ۱۹۴۲ تا ۱۹۵۳ م. رئیس انستیتوی تئاتر دانشگاه وین بود، نیز از کسانی است که به حضور درد و رنج در دل تراژدی‌های یونان باستان پی برده است. وی در این باره می‌نویسد: «آوازهای گروهی و رقص‌هایی که اساس تراژدی آیسخولوس قرار می‌گرفت، اصولاً برای درد و رنج‌های آدراستوس (قهرمان داستان) در نظر گرفته شده بود. مسئلهٔ درد و رنج، از همان ابتدا، هستهٔ مرکزی تلاش‌های تراژدی و تئاتر را شکل می‌داد.» (کیندرمن، ۱۳۶۵، ص۱۴). وی معتقد است در تراژدی‌های یونان باستان «انسان با همهٔ توان و مقاومت‌اش در مقابل قدرت‌های بسیار شگرفی قرار می‌گیرد، و این است تصویر دردآلودی که تراژدی یونان باستان از همان آغاز به صورت تکان‌دهنده‌ای در برابر ما قرار می‌دهد.» (همان، ص۱۸). به باور کیندرمن، امر «تراژیک [در زندگی] می‌تواند از همهٔ آن چیزهایی

سرچشمه بگیرد که به انسان نشان می‌دهد نمی‌تواند زندگی‌اش را در اختیار بگیرد: زمان، جبرهای مربوط به زیست‌شناسی [وراثت]، و حتی قراردادهای اجتماعی که در برابر فرد قرار می‌گیرند.» (ص۸۶). وی سازگارترین بیان امر تراژیک را در قالب تراژدی‌های یونان باستان می‌بیند (همان)، و انگارهٔ تراژیک را نوعی جهان‌بینی می‌داند که در شکل‌های گوناگون بیان هنری از خلال قرن‌ها می‌گذرد. از این رو، انگارهٔ تراژیک موجود در قلمرو ادبیات، هنر و فلسفه را به منزلهٔ ذره‌بینی می‌بیند که از طریق آن بشریت با اضطراب، آمیزه‌ای از بزرگی و ناتوانی را می‌نگرد که مشخص‌کنندهٔ جامعهٔ بشری است (همان). بر این اساس، توجه کیندرمن به نشان دادن موقعیت تراژیک انسان (قهرمان تراژیک) در برابر خدایان و تقدیر در تراژدی‌های یونان باستان به‌ویژه آیسخولوس معطوف شده است. به باور وی، آیسخولوس در تراژدی‌هایی همچون ایرانیان، مخالفان هفت‌گانهٔ تب، پرومته در زنجیر، و تریلوژی اورستیا، همه جا قهرمانانش را در تلاشی مدام نشان می‌دهد که با خودخواهی خاصی در برابر خدا [زئوس] گام برمی‌دارند. [به باور نگارنده چنین چیزی کاملاً درست نیست]، البته این هم «آته»ای است که بر همهٔ آنان مستولی می‌گردد. خدایان انسان را یاری می‌کنند و او را از فلاکت می‌رهانند، ولی در عین حال می‌توانند او را به بدبختی هم دچار سازند؛ در حالت دوم، مسئله به تصمیم‌گیری انسان‌ها در برابر «آته» مربوط می‌شود. این را هم نباید فراموش کرد که در هر دو مورد انسان فرصت دارد که «با رنج بیاموزد». آری، فقط رنج و عذابی که از گناه سرچشمه گرفته باشد می‌تواند مثلاً خشایارشاه را در درام ایرانیان به تفکر وادارد.» (ص۶۱). چنان‌که می‌بینیم آیسخولوس شاعری است که با بینشی دینی به جهان می‌نگرد. وی به تعبیر کیندرمن «می‌خواسته است در لحظات معینی تصویر جهانیِ «در رأس بودن خدا» را قاطعانه در تئاتر خود بگنجاند و آن را چون نماد آگاهی متکاملی معرفی کند.» (ص۶۳)؛ همان‌طورکه ویلیام آلن در مقالهٔ «تراژدی و سنت فلسفی در دوران آغازین یونان» اشاره می‌کند، آیسخولوس «ایدهٔ ماقبل سقراطیان را مبنی بر جهانی منظم و وحدانی، از منظر خود به جهانی زئوس‌محور تعبیر می‌کند؛ زئوس هواست، زئوس زمین است، زئوس آسمان است، زئوس همه چیز و فراتر از آن است.» (Allan, 2005, p. 75).

اما آیسخولوس با طرح موضوع «آته» یا عقاید گمراه‌کننده، یعنی این باور که «آته موجودیت انسان‌ها را همیشه به خطر می‌اندازد، و همه جا در کمین انسان‌ها نشسته؛ پس هر که پا از گلیم خویش فراتر نهد، سرانجام نکبت‌باری خواهد داشت» (کیندرمن، ۱۳۶۵، ص۹۶)، در شعر خویش متوسل به زبانی می‌شود که در این زبان آدمی «موجود فناپذیر» نامیده می‌شود یا «مخلوقی که یک روز بیش‌تر نمی‌زید» و این امر موجب می‌گردد تا تماشاچیانِ تراژدی‌های یونان باستان زبان او را «زبان غلنبهٔ تراژیک» بنامند (یگر، ۱۳۷۶، ص۲۳۶). شناختِ عوامل وقوع امر تراژیک در زندگی قهرمانان تراژدی‌های آیسخولوس به ما نشان خواهد داد پیام آیسخولوس به انسان‌ها این است که عامل رنج انسان در زندگی، گناه، تخطی از نظم و قانون، جدایی از خواست خدایان و غرور است که باید از آن احتراز ورزید؛ ضمن آنکه پیام تراژدی‌های او نه تسلیم محض انسان در برابر تقدیر که رسیدن قهرمان تراژیک و همراه با او تماشاگر تراژدی به کاتارسیس (تزکیه و تطهیر) است.

یگر معتقد است که کوشش برای یافتن مفهوم کلی تراژدی بی‌فایده است و کوشش برای دادن پاسخ

کلی به این پرسش که «عنصر تراژیک در تراژدی کدام است؟»، به دلیل آنکه می‌بایست دربارهٔ هر تراژدی‌نویس پاسخی مجزا بدهیم، فایده‌ای جز تشویش ذهن ندارد (همان، ص۳۳۹). اما با این همه، اذعان دارد که «عرضه کردن درد و زجر آدمی به چشم‌ها و گوش‌های تماشاگران با سرودها و رقص‌های پرشور و هیجانِ گروه «کُر» [همسرایان] در طی جشن‌های تراژدی، و نشان دادن جریان کامل سرنوشت انسانی از طریق وارد ساختن سخنگویان متعدد در نمایش، سبب شد که مسئلهٔ سرنوشت انسان با نیرویی هر چه قوی‌تر بر ذهن‌ها تسلط یابد.» (همان). به زعم یگر، عنصر تراژیکِ بنیادین تراژدی‌های آیسخولوس تأثیر دقیقاً دینیِ تجربهٔ سرنوشت انسانی در تماشاگران تراژدی بود (ص۳۴۰)، و معتقد است آیسخولوس تحت تأثیر سولون، شاعر قرن ششم ق.م. یونان، درصدد نشان دادن سهم انسان‌ها در سرنوشت خودشان برآمد؛ در حالی که به باور عمومیِ مردمانِ یونان باستان سرنوشت همه در دست زئوس و دیگر خدایان بود. همان‌طور که یگر نشان می‌دهد، سولون برخلاف شاعران معاصر ایونیایی در برابر مسئلهٔ درد و رنج راه تسلیم و رضا را پیشنهاد نکرد و هموطنانش را به قبول مسئولیت و عمل آگاهانه فراخواند (ص۲۱۴). اما با این حال، هم سولون و هم آیسخولوس به اندیشهٔ دینیِ «انتقام زئوس» معتقد بودند؛ یعنی اینکه «هیچ‌کس را امکان رهایی از آن [انتقام زئوس] نیست: یکی زودتر به سزای گناهان خود می‌رسد و دیگری دیرتر. اگر کسی از کیفر بگریزد فرزندان و فرزندانِ بی‌گناهش به جای او کیفر می‌بینند.» (ص۲۱۵). آن دو همچنین به اندیشهٔ «آته»ی خدایی، یعنی سرنوشت پیش‌بینی‌نشدنی که از سوی خدا می‌آید» (ص۲۱۳)، و به «مویرا» یعنی «سرنوشت» نیز معتقد بودند (همان). با این حال، آیسخولوس در تبیین مسئلهٔ سرنوشت انسانی و اینکه بدبختی و نیکبختی آدمی ناشی از مشیت خداست یا تقصیر خود آدمی است، به زعم یگر متأثر از سولون به این «شناخت» می‌رسد که بدبختی و نیکبختی ارتباطی نزدیک با هم دارند و در تصرف یک تن یا یک خانواده نیست، و چنین برداشتی را بر سراسر تراژدی‌هایش حاکم می‌کند (ص۳۴۶).

بنا بر نظر یگر، مفهوم سرنوشت در آیسخولوس تنش میان دو اندیشه است: «در یک سو ایمان شاعر به کمال و دوام نظم عادلانهٔ الهی حاکم بر جهان، و از سوی دیگر، وقوف او بر بی‌رحمی و نیرنگ‌بازی «آته» که آدمیان را از راه به در می‌برد و بر آن می‌دارد تا از آن نظم تخلف کنند و دچار کیفر شوند.» (ص۳۴۹)؛ لذا به نظر یگر «سرنوشت برای آیسخولوس نیرویی نیست که گناهکار را برای عبرت دیگران به کیفر می‌رساند» (ص۳۴۸)، بلکه آیسخولوس با دست و پنجه نرم کردن با «مسئلهٔ سرنوشت، بدین شناسایی رهایی‌بخش دست می‌یابد که عظمتی تراژیک وجود دارد که آدمی حتی در دم مرگ می‌تواند بدان نایل شود.» (ص۳۵۳). و این راهی است برای رسیدن به «شناخت تراژیک»، یعنی گذار از مرحلهٔ احساس و هیجان به مرحلهٔ تأمل و نظر (ص۳۵۸) و اینکه «به والاترین شناخت‌ها فقط از طریق زجر کشیدن می‌توان رسید.» (ص۳۵۹).

با این حال، باید گفت که اگر عنصر تراژیکِ *پرومته در زنجیر* شکنجهٔ پرومته از سوی زئوس به دلیل دادن آتشِ شناخت به انسان‌هاست، اما در تراژدی *ایرانیان* آیسخولوس – بر اساس تفسیر خود متن – امر تراژیک و فاجعه همان چیزی است که آتوسا به روح داریوش که از عالم هادس [مردگان] بازگشته

است می‌گوید: «در یک کلمه، سخن این است که شُکوه و شوکت ایران سراپا از دست رفت.» (*ایرانیان*، ص۱۳۱). از سوی دیگر، امر تراژیک برای ایرانیان «بدین سبب است که شهر شوش سراسر بر فقدان مردانش می‌گرید» (*همان*، ص۱۳۲). پس باید گفت عنصر تراژیک در تراژدی *ایرانیان* مسئلهٔ فقدان شکوه و عظمت ایران و از بین رفتن مردان شجاع ایران در جنگ سالامیس است، و این شکست و فقدانی است که هم به تعبیر همسرایان – مردان پیر ایرانیِ دربار شوش پایتخت ایران – عامل آن ارادهٔ خدایان است (ص۱۴۰)، و هم خشایارشاه خدای یونانیان را عامل این شکست می‌داند (ص۱۴۱). هرچند در *ایرانیان* نیز آیسخولوس این جمله را بر دهان آتوسا می‌گذارد که «جز این چاره نیست که آدمیزادگان رنج‌هایی را که ایزدان بر آن[ها] فرومی‌فرستند، تحمل کنند» (ص۱۱۳)، تا نشان دهد که هستهٔ مرکزی نگرش تراژیک دستیابی به شناخت پس از تحمل رنج و مصائب تراژیک است (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، صص۴۷-۳۵).

اگر فاجعه، مرگ، درد، و رنج عاملی باشد برای رسیدن به شناخت تراژیک، بی‌جهت نیست که هلن بیکن، تراژدی‌شناس برجسته، می‌گوید: «جوهر تراژدی همان لحظهٔ وقوف تامّ بر برگشت‌ناپذیری است، که هیچ چیز را مفرّی از آن نیست، و همهٔ بازماندگان بر صحنه و بیرون صحنه، از جمله تماشاگران، از آن لحظه به بعد زندگی را در سایهٔ آن خواهند زیست ... تراژدی بازآفرینی صرف نیست، یک جور جذب جان کردن است. هم خود رویداد و هم مفاهیم ضمنی آن باید بر صحنه و نیز توسط تماشاگر زندگی شود. این زندگی بخشی از آن حادثه است، کامل‌اش می‌کند و بدان اعتبار می‌بخشد، و با آنکه کوتاه و گذراست باعث می‌شود که آن لحظهٔ تراژیک تا ابد از آنِ نوع بشر شوَد. معادل یونانی این لحظهٔ بحرانی، که کانون توجه همهٔ تراژدی‌هاست، «کایروس» (Kairos) است.» (بیکن، ۱۳۷۵، صص۳۵-۳۴). دربارهٔ کایروس در همین نوشتار سخن خواهیم گفت.

گیلبرت موری نیز در کتاب آیسخولوس خالق تراژدی، علاقهٔ مفرط آیسخولوس به مسائل جهان و حیات انسانی را عامل نام بردن از وی به عنوان خالق و آفرینشگر تراژدی می‌داند: «آیسخولوس به هر اسطوره یا افسانه‌ای که دست می‌یازد تعارضی می‌بیند و در هر تعارض، او چنان به تعمیق موضوع می‌پردازد که تبدیل به یکی از مسائل جاودانهٔ زندگی انسانی می‌شود.» (Murray, 1962, p. 72). موری سپس با استناد به نمایشنامهٔ ایرانیانِ آیسخولوس و تاریخِ هرودوت، اظهار می‌دارد که هر چند تصور اینکه آیسخولوس یک «محافظه‌کار مذهبی و آرام» بوده تا حدی درست است، اما این تصور گمراه‌کننده است؛ چرا که اگر آیسخولوس را «محافظه‌کار» بنامیم، باید به خاطر داشته باشیم که در جامعه‌ای که به نهایت دستخوش دموکراسی جمهوری‌خواهانه و روشنفکرانه است، فرد محافظه‌کار یک دموکرات و روشنفکر تلقی می‌شود. احتمالاً می‌توان وی را نمایندهٔ نسلی دانست که به ردّ بیدادگرانی دلخوش داشت که سخت از تثبیت دموکراسی آتنی و دستیابی به خرد و روشنگری‌ای که با آن همراه بود، خرسند بودند و سبب شد «آزادمردانِ» ماراتون، بردگانِ [سپاه خشایارشا] پادشاهِ دهشتناک را پس برانند» (*Ibid*, p. 74). موری با استناد به این گفتهٔ دماراتوس، اسپارتی تبعیدشده، به خشایارشا دربارهٔ یونانیان که «اگرچه آزادند، در همه وجوه آزاد نیستند. اربابی بر آنان حکومت می‌کند به نام قانون که آنها

بیش از آنچه مردمِ [ایران] از تو [خشایارشا] بیم دارند، [از قانون] وحشت دارند. آنها بنا به دستور او عمل می‌کنند؛ و همواره یک چیز است که او بر آن اصرار می‌ورزد و آن این است که نباید در جنگِ خیل انسان‌هایی که به آنها حمله‌ور می‌شوند، فرار کنند بلکه در موقعیت خود باقی بمانند تا یا به پیروزی برسند یا بمیرند (*Ibid*)، نتیجه‌گیری می‌کند که: «بنابراین باید چنین اندیشید که آیسخولوس به عنوان نویسنده‌ای عضو اشراف به گرامیداشت اعتقاداتی می‌پردازد که حزب دموکرات سخت بر آن می‌تاخت.» (p.75). موری ضمن نشان دادن علاقهٔ بی‌نهایت آیسخولوس به مسائل نهایی جهان، معتقد است که وی عدم کفایت و عدم ارزش دینی سنتی یونانیان را تشخیص داد، اما سایر مسائلِ [معطوف به جهان‌بینی و سرنوشت انسان] را با جدیت تمام دنبال کرد (p.80).

با این حال، موری معتقد است که آیسخولوس برخلاف هومر، سوفوکلس و اوریپیدس به بیان اسطوره‌های مقدس نمی‌پردازد و عناصر ناچیزی از المپ‌گرایی معمول هومری در شعر او موجود است؛ چرا که آیسخولوس اصلاحات اخلاقی المپ‌گرایی را می‌پذیرد، یعنی جایگزینیِ انسان‌هایی که می‌توانند انسان را دوست بدارند و بهترین اندیشه‌های وی را درک کنند (p. 81). در اینجاست که موری به وجود «انگارهٔ تراژیک» در تراژدی‌های آیسخولوس اشاره می‌کند: «دین کاربردی واقعی یونان و تمامی مدیترانه در دورهٔ باستان، چنان‌که سر جیمز فریزر نشان داده است، مبتنی بود بر فصول و اندوختهٔ غذایی و این امر به ویژه در مورد تراژدی واقعیت دارد که با «رنج‌کشی» یا تجارب دیونوسوس و سایر اشکال روحِ سبزینگی (vegetation spirit) سروکار داشت. این امر، نویسندگانِ قرن پنجمِ ق.م. را به اینجا رهنمون می‌کرد تا زندگی را در «انگارهٔ تراژیک» ببینند، حیاتی که به مرگ، غرور تا سقوط، یا گناه تا مجازات، پیش می‌رود. ترتیب [این انگاره در تراژدی‌ها] به صورت اخلاقیِ عدول از اخلاقیات و مجازات، گاه صرفاً فیزیکی است و گاه، اگر اصلاً برحسب مسائل مذهبی باشد، می‌توان آن را تقریباً به فرضیهٔ «حسادت خدایان» نسبت داد» (p. 82). به نظر موری، بخش‌های متعددی از تراژدی‌های آیسخولوس را می‌توان به عنوان نمونه‌ها و شواهدی مبنی بر دغدغهٔ وی در ارتباط با مسئله و موضوع داوری و قضاوت (Judgement) نشان داد: «این مسئله همواره با موضوع «مویرا» (Moira) یعنی سهم و قسمت انسان مرتبط بوده است. سهمِ سرزمین قومی در برداشت محصول، غرامت جنگ یا افتخارات جنگ و همهٔ شادی و اندوه زندگی. هر انسان و در واقع هر موجود زنده سهمی دارد. اگر بیش از سهم خویش بخواهیم مرتکب «هوبریس» (Hubris) یا طغیان شده‌ایم و آنگاه «دیکه» (Dike) یا عدالت ما را پس می‌راند. اگر سعی در فرار از این سهم داشته باشیم، این سهم بر ما فائق می‌آید. افراد دیگر همواره چشم به سهم ما دارند و سعی می‌کنند آن را از ما بربایند، آنها نیز مرتکب گناه می‌شوند و به چنگ عدالت خواهند افتاد. اینها همه امورِ مربوط به زمان (time) و رسیدگی و جاافتادگی (ripeness) است. وقتی زمان خاص هر چیزی فرارسد، با خود عدالت به همراه می‌آورد. زمان، بهره و نصیب و سهم هرکس را توجیه می‌کند. انتظار و توقع داشتن چیزها پیش از رسیدن موقع مناسب و زمان خاص آنها، کار درستی نیست» (pp. 82-83).

در تفسیر قسمت آخر سخن موری باید گفت مراد وی این است که در تلقی یونان باستان اعتقاد بر آن

بود که سهم و قسمت هر انسانی موقعی که مقدر باشد، واقع می‌شود. این در واقع نوعی «تمیس» (themis) یا «الههٔ دادگستری» است؛ یعنی «عرفی که زئوس معین کرده است.» (یگر، ۱۳۷۶، ج ۲، ص۱۶۳)، و تخطی از آن و تعجیل در وصول به سهمی افزون‌تر موجب خشم الههٔ عدالت می‌شود تا نظم را به جایش برگرداند (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، ص۴۱). بنا بر نظر یگر، اگر چه dike در تلقی یونانیان دختر زئوس و الههٔ عدالت است که به عنوان الههٔ مستقلی در کنار زئوس نشسته تا هر گاه که ببیند آدمیان در طریق ظلم گام می‌نهند از پدر بخواهد آنان را به سزای اعمال‌شان برساند (همان، ص۱۲۱)، اما طرح مسئلهٔ دیکه یا عدالت در تراژدی‌ها را باید «انعکاس مبارزهٔ واقعی»ای دانست که از «قرن هشتم تا آغاز قرن پنجم ق.م در زندگی اجتماعی یونانیان صورت گرفته است.» (ص۱۶۳). از این رو، به نظر یگر اگر «در یونان می‌گفتند طرفین معامله «دیکه» می‌دهند و «دیکه» می‌گیرند، یا طرف مقصر «دیکه» می‌دهد (که در اینجا تقریباً به معنی پرداخت خسارت است)، و طرف زیان دیده «دیکه» می‌گیرد، و قاضی «دیکه» تقسیم می‌کند (که در اینجا به معنی مرافعه و حکم قاضی و مجازات است)، همهٔ اینها معانی مجازی این کلمه بود و نه حقیقی. معنی والاتری که این کلمه در جامعهٔ شهری پس از دوران هومر یافته است، نتیجهٔ تحول این اصطلاحات کم و بیش حقوقی نیست بلکه ناشی از معیاری است که در پسِ همهٔ آنها نهفته است. در جامعهٔ شهری این کلمه اولاً به معنی سهمی است که هر فرد مستحق آن است، و ثانیاً به معنی اصلی است که آن حق را تضمین می‌کند؛ و هر کسی که از تقصیر – یعنی عمل خلاف حق – دیگری متضرر شود، می‌تواند به آن استناد جوید.» (ص۱۶۴). افزون بر این، یگر معتقد است در قرن ۵ ق.م یونانیان معنی دیگری هم از دیکه استنباط می‌کردند و از این رو در مبارزهٔ خویش برای رسیدن به حق‌شان کلمهٔ دیکه را شعار خود قرار دادند: «در کلمهٔ دیکه معنی دیگری هم نهفته بود که آن را برای شعار مبارزه هرچه مناسب‌تر می‌ساخت، یعنی مساوات. چنین می‌نماید که مردمان این معنا را از آغاز در آن کلمه می‌یافتند و دلیل این امر تلقی قدیمی و رایج عامه مردم از عدالت است که معتقد بودند مجازات همیشه باید برابر با جرم باشد و هرکس باید برابر آنچه گرفته است پس دهد. در برابر تاریخ تفکر یونانی، این عنصر مساوات از کلمهٔ دیکه جدایی‌ناپذیر مانده است ... در دورهٔ باستان، تقاضای حقوق برابر والاترین هدف یونانیان به شمار می‌آمد و در هر مرافعهٔ کوچکی بر سر «مال من و مال تو» مقیاسی لازم بود تا سهم هر دو طرف به نحوی عادلانه اندازه‌گیری شود. اینجا در حوزهٔ حقوقی، همان مسئله در میان است که در حوزهٔ داد و ستد از طریق معیار ثابت وزن وکیل حل شده بود. مردمان برای تعیین سهم درست هر کس از حق، معیاری درست می‌جستند و این معیار را در تصور مساوات یافتند که در مفهوم «دیکه» نهفته بود.» (صص۱۶۵-۱۶۴).

بنابراین، باید گفت در تلقی تراژدی‌نویسانی چون آیسخولوس مسئلهٔ سهم انسان از مواهب زندگی کاملاً وابسته به تلقی دینی و باور عامیانهٔ فرهنگ یونان باستان است، باوری که پا فراتر گذاشتن از سهم و قسمت را طغیان و سرکشی می‌داند و نهیب می‌زند که در صورت انجام سرکشی توسط انسان بلافاصله دیکه و زئوس سراغ انسان خاطی می‌آیند تا علاوه بر تأدیب و مجازات او نظم و عرف و قانون را سر جایش برگردانند. از سوی دیگر، همین باور و اعتقاد به دیکه باعث شد تا مردمان قرن ۵ ق.م با شعار

«دیکه» به معنای طلب مساوات علیه اشرافیت برآشوبند و زمینه را برای حکومت دموکراتیک پریکلس فراهم نمایند. (ص۴۲). توضیحات اخیر اگرچه باعث دور شدن ما از بحث اصلی، یعنی انگارهٔ تراژیک، شد اما به دلیل اهمیت فوق‌العاده‌اش در فهم و درک معنای تراژدی‌های یونان باستان و کشمکش و تعارضات تراژیکی که میان انسان‌ها یا میان انسان‌ها و خدایان رخ می‌دهد بسیار روشنگرانه است، چرا که اصلاً فلسفهٔ وجودی حضور خدایان و دخالت‌شان در سرنوشت انسان‌ها، درست یا نادرست، احیا و بازگرداندن نظمی است که به واسطهٔ سرکشی‌های قهرمان تراژیک مخدوش شده است، البته به زعم خدایان. آنها می‌آیند تا عدالت و مساوات را اجرا کنند و سهم هر کس را بدو دهند و آنچه فرد سرکش فراتر از سهم مقدر خویش تصاحب کرده است از او باز پس گیرند.

موری معتقد است که آیسخولوس به ایدهٔ «ناجی سوم»، یعنی ناجی‌ای که برای سومین بار می‌آید، کاملاً معتقد بوده و این ایده در تفکر او از «آیین‌های سال» (year cults) نشأت گرفته است. وی در این باره می‌گوید: «می‌توان چرخهٔ سال را دوتایی یا سه‌تایی فرض کرد. اگر آن را دوتایی فرض کنیم، اویسریس (ایزد گندم)، دیونوسوس (ایزد انگور)، آیتس (ایزد درخت کاج)، و لینوس[۲]، همه به اشکال مختلف توسط دشمنان خود به قتل می‌رسند و قطعه قطعه می‌شوند. مردم و پرستندگان آنان بر مرگ ایشان سوگواری می‌کنند. آنها در سال آینده دوباره زاده و کشف می‌شوند، اما باز هم از بین می‌روند. شاید و همواره شاید دشمن زمستان یا آفتاب سوزان، بنا به وضعیت جوّی، یا فقط درودگری داس به دست باشد. در این فرایند جایی برای ناجی سوم نیست. اما در ترتیب سه‌تایی، ابتدا ایزد یا پادشاه سال و حیاتِ جهان شکوفا را داریم. پس از آن نوبت به دشمن می‌رسد: سرما، خشکسالی، یا درودگری که از آنها جان سالم به در نمی‌برد. پس دنیایی مرده و انسانی بی‌امید بر جای می‌ماند. این دومین عامل است. سپس هنگام رسیدن بهار در این فرایند سه‌گانه است: حیات نوی گلهٔ احشام و مزارع سرسبز؛ ناجی، کسی که جهان را از مرگ می‌رهاند» (Murry, 1962, pp. 84-85). به نظر موری، قابل توجه‌ترین کاربرد مفهوم «ناجی سوم» توسط آیسخولوس در تریلوژی اورستیا مطرح می‌شود که آن را در شخصیت زئوس نشان می‌دهد: زئوس عنوان و قلب معمول «سومین ناجی» را داشت. آیسخولوس در قالب واژه‌های متفاوتی زئوس را «شاه سوم جهان» می‌نامد. ابتدا اورانوس است که جهان را با جنگ و بیداد همراه کرد، سپس دشمن او که وی را سرنگون کرد و به دست فراموشی سپرد. و سومین سرنگون‌کننده — اصطلاحی که از روندِ ورزش کشتی گرفته شده است – سر می‌رسد و او را به سرای باقی می‌فرستد. این سومین ناجی، زئوس است که با آن دو فرق دارد، چون آنها فقط دیگران را می‌کوبیدند و خود خرد می‌شدند اما زئوس می‌تواند بیاندیشد. بنابراین، می‌توانست از طریق رنج و تجربه چیزهایی بیاموزد و بدین سان جهان را نجات دهد (*Ibid*, p. 85).

به زعم موری، مفهوم ناجی در اندیشهٔ باستان امری خطرناک بود. البته تا زمانی که ناجی فقط ناجی فصلی و کشاورزی است، هیچ مشکلی وجود ندارد و هیچ‌گونه محکومیت اخلاقی جهان را دربر نمی‌گیرد. اما در اندیشهٔ بعدی یونانی، ادیان معتقد به ناجی با قدرتی بسیار رشد کردند و دلیل موفقیت آنان صرفاً این بود که بدون ناجی، حکومت جهانِ اهریمنی و نسل نوعِ انسان غیر قابل تحمل می‌نمود. به نظر

موری، در دوران‌های بعدی این رسم شگرف برای زئوس در قرن ۵ ق.م به فراموشی سپرده شد. اما وی در اینجا به نکتهٔ بسیار روشنگرانه‌ای اشاره می‌کند که کلید فهم روابط انسان با خدایان و به ویژه زئوس در تراژدی‌های یونان باستان است: «چگونه زئوس می‌توانست ناجی باشد؟ اگر انسان از خودِ حاکمِ وحشتناک درخواست ناجی نمی‌کرد، پس از چه کسی می‌توانست چنین درخواستی داشته باشد؟» (pp. 85-86). بر همین اساس است که سرانجام موری به نتیجه‌گیری نهایی خویش، که به کار ما نیز می‌آید، می‌رسد: «انگارهٔ تراژیک را، که بر اساس آن کل حیات رشد می‌کند و سپس رنگ می‌بازد و می‌میرد، آیسخولوس با حرارت تمام در آگاممنون به نظم اخلاقی تعبیر می‌کند. او باور ندارد که نعمت و ثروت به تنهایی به سقوط ختم می شود. ثروت و مکنت [فرد] می‌تواند [عامل] معصوم [بودن وی] باشد؛ بنابراین، رهایی و نجاتی به دنبال ندارد. مکنت به همراه بی‌عدالتی و بی‌تقدسی است که به نابودی ختم می‌شود. تعصب آیسخولوس در بیان این ایده حاکی از دغدغه و آشفتگی وی در این باره است و نشان از این واقعیت دارد که او با چه شدتی معتقد است که راه‌های اقبال وخوشبختی (Fórtune) به شدت با اخلاقیات همراه است و چگونه در زندگی واقعی، هرگز فردی را که به‌حق است تنها و فراموش‌شده نمی‌یابیم و نسل او ناچار به گدایی نان خویش نیست» (pp. 87-88).

موری ضمن تحلیل تراژدی پرومته در زنجیر نشان می‌دهد اگر آیسخولوس در این تراژدی زئوس را به عنوان ایزد بیدادگر ترسیم کرده، هم او پرومته‌ای را به تصویر کشیده که منشأ قدرتش فناناپذیری و ارادهٔ شکست‌ناپذیر اوست؛ اگر زئوس می‌تواند او را به بند کشد و عذاب دهد، اما نمی‌تواند سبب مرگ و شکستن عزم جزم او شود، و اگر احساس ما نسبت به پرومته می‌تواند فراتر از واژهٔ «همدردی»، «رنج همنوع» یا «عذاب توأمان» باشد، اینها همه نمودار یکی از والاترین آموزه‌ها یا اصول رواقی است که می‌گوید ارتعاش شادی یا رنجی که روح انسان‌ها متحمل می‌شود به تمامی جهان می‌رسد و بنابراین با هر شهید یا ناجی بزرگ، تمامی حیات انسان متحمل همان شادی یا رنج می‌شود؛ چنان‌که بیان عینی این ایده را آیسخولوس در یکی از آخرین نغمه‌های دختران اوکئانوس، همسرایانِ نمایشنامهٔ پرومته در زنجیر، نشان می‌دهد: «ضجه‌ای گوشخراش از شفقت کل جهان هستی برخاسته است؛ مردمان به هنگام غروب، برای دیدار زیبایی و عظمت دیرین تو [پرومته] و برادران‌ات [اطلس و...] در روزهایی که آزاد بودی، اندوهبار به کنار دریا می‌روند». بنابراین، به زعم موری، آیسخولوس در چنین موقعیتی پیشنهادش نه سقوط زئوس از طریق برملا شدن رازش توسط پرومته، بلکه توبهٔ زئوس پیش از توبهٔ پرومته است. لذا اگر در آگاممنون زئوس، برخلاف حاکمان قبلی، از توانایی فوق‌العاده‌ای برخوردار است – یعنی از قدرت تفکر و یادگرفتن از طریق درد کشیدن که یونانیان آن را فهم و درک (Understanding) می‌نامند – بدان خاطر است که از طریق همین قدرت اندیشه و ادراک است که زئوس شیوهٔ حکمرانی خود را عوض می‌کند. آنچه زئوس به انسان‌ها آموخت خود ابتدا تجربه کرده بود. او با مبارزه و جنگ به تاج و تخت شاهی رسید. مخالفان خود را زندان کرد و سپس با «درد کشیدن و با یادآوری رنج» چیزی آموخت، همان چیزی که سبب شد دشمنان خود یعنی تایتان[غول]ها را آزاد کند، گناهکارانی چون ایکسیون (Ixion) و اورستس را ببخشد و هراکلس را برای آزاد کردن پرومته مأمور کند و ایو (IO) را به صلح و

سازش برساند. زئوس خود همان ناجی است (pp. 87-103).

با دانستن چنین ویژگی‌هایی در بطن فرهنگ یونان قرن ۵ ق.م است که سخنان جرالد الس هم برای ما معنا می‌یابد که معتقد است آیسخولوس نه تنها به عنوان یک نمایشنامه‌نویس فطری بلکه به عنوان یک مشاهده‌گر هوشیار و حساس مذهبی، آنچه می‌توانست در چنین دورانی درک کند ارتباط میان انتخاب انسان‌ها و سرنوشت آنها بود؛ «آنچه یک ناظر مذهبی می‌توانست درک کند این بود که کل شبکهٔ پیچیدهٔ انتخاب‌ها و کنش‌ها و رنج‌ها از همان آغاز پیش چشمان گشودهٔ خدایان صورت می‌گرفت، چرا که در پایان کار آنها هستند که از مصیبت و رنج انسانها به پیروزی و عدالت می‌رسند» (Else, 1965, p. 102). در همین بستر است که موری نیز نشان می‌دهد در فضایی که آیسخولوس به عنوان خالق تراژدی می‌زیسته، این ارادهٔ خدایان است که برتر از عدالت و قانون قرار می‌گیرد. هر جا که اراده و خواست زئوس ایجاب کند، فرد گناهکار بخشوده می‌شود. پس به باور موری، در چنین دوره‌ای آیسخولوس در تراژدی‌هایش «بر قدرت الهی‌ای که می‌اندیشد، درک می‌کند، و از طریق رنج کشیدن می‌آموزد، تأکید دارد و نیز بر ترحمی الهی که بر بیداد زمان و جهان افسوس می‌خورد (Murry, 1962, pp. 200-206).

پس اگر به گفتهٔ لیچ، کل فرایندی که تراژدی به نمایش می‌گذارد فرایندی است که انسان در آن نقش خود را ایفا می‌کند (لیچ، [در دست انتشار]، ص۶۴)، و در این فرایند انسان در جهانی است که به قول یان کات «خدایان در بالایند [و] انسان‌ها در زیر» (کات، ۱۳۷۷، ص۱۹)، پس در چنین بستری قهرمان تراژیک چه پرومته باشد چه خشایارشا چه ایتوکلس چه اورستس چه الکترا و چه هر فرد دیگری در موقعیت یا به تعبیر لیچ در «لحظهٔ تراژیک» قرار می‌گیرد؛ یعنی «لحظاتی که مخاطب [تراژدی] می‌توانست هراسناک بودن وقایع را احساس کند». بر همین اساس بود که «از دیدگاه [اندیشمندان و مردمان] عصر میانه[۳]، تراژدی صرفاً داستانی بود با پایانی غم‌انگیز و با این هشدار خاتمه می‌یافت که اگر انسان مراقب نباشد خود نیز به چنین عاقبتی گرفتار خواهد شد» (لیچ، [زیر چاپ]، ص۱۲۸). بنابراین، اگر آیسخولوس به عنوان خالق تراژدی می‌خواست تا کنش قهرمان تراژیکی را نشان بدهد که در این لحظات، موقعیت‌ها و تعارضات تراژیک می‌خواهد بر اساس یگانگی با سرشت خویش عمل کند و به دور از روزمرگی باشد و در چنبرهٔ عقاید مألوف توده مردم نزید و تسلیم محض سرنوشت و خدایان هم نباشد بلکه به خواست خویش عمل کند، آن را در کنش قهرمانان تراژیک همچون پرومته، اورستس، الکترا، و ایتوکلس نشان می‌دهد که مبارزه و تلاش‌شان معطوف به هدف است (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، ص۴۶). الس هم در این باره می‌گوید: «آیسخولوس کنش را به دو معنا در تراژدی معرفی می‌کند؛ یکی عمل جزم و مصمم قهرمان که پیش از آن با تردیدی رنج‌آور و شک و وحشت همراه بوده است، و دیگر کنشی که از طریق تصمیمی شکل می‌گیرد که به رنج و عذاب، به عنوان نقطهٔ اوج آن کنش، منجر می‌شود» (Else, 1965, p. 89).

از این رو، نگارنده برخلاف مفسرانی که نگاه آیسخولوس را کاملاً دینی و در راستای تبیین جهان‌شناختی و خداشناختی انسان یونانی آن روزگار تفسیر می‌کنند، معتقد است که آیسخولوس به‌رغم

پذیرش چنین جهان‌بینی و خداشناسی‌ای درصدد پیدا کردن جایگاه انسانی است که با رنج می‌زید، در جنگ‌ها می‌میرد، اسیر عده‌ای دیگر می‌شود، سهم و قسمت به‌حق‌اش، یعنی همهٔ چیزهایی را طلب می‌کند که پرومته درصدد دادن آنها به اوست و از سوی خدایان دریغ شده است، و در یک کلام آیسخولوس می‌خواهد بداند علت رنج انسانها چیست؟ (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، ص۴۶).

بنابراین اگر آرتور میلر، بزرگ‌ترین تراژدی‌نویس قرن بیستم، در گفت‌وگو با اولگا کارلیسل و رز استایرن می‌گوید: «تراژدی ستون اصلی نمایش است. در تراژدی‌های کلاسیک [یونان باستان] قدرت و مذهب [جشن مذهبی یونانیان] اموری برتر و مسلّم شناخته می‌شود و در این تراژدی‌ها مردم قربانی کسانی می‌شوند که هم آنها را می‌پرستند و هم از ایشان متنفرند و آنها قربانی می‌شوند تا به قوانین اساسی و بنیادینی دست یابند»، اما با این حال هم او در گفت‌وگو با نیویورک تایمز گفت: «احساس تراژیک زمانی برای ما اتفاق می‌افتد که در حضور شخصیتی باشیم که آماده است تا اگر لازم شد زندگی‌اش را برای به دست آوردن یک چیز، یعنی شرف خودش، فدا کند.» (مجلهٔ *پاریس ریویو*، ۱۹۶۶)، باید گفت اگر برای مثال پرومته و اورستس در تراژدی‌های آیسخولوس و فیلوکتتس، و اودیپوس و آنتیگونه در تراژدی‌های سوفوکلس، و شخصیتی همچون مدهآ در تراژدی‌های اوریپیدس، به مبارزه و چالش با موقعیت‌های تراژیک پیش رویشان برمی‌خیزند، همه بیانگر این است که دغدغهٔ اصلی تراژدی‌نویسان امر تراژیکی است که انسان‌ها در زندگی با آن مواجه‌اند (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، صص۴۷-۴۶). دغدغهٔ تراژدی‌نویسان درد طاقت‌فرسا، رنج انسان‌ها، و بلایایی طبیعی همچون طاعون و مرگ است. آنچه امروز فیلسوفان دین از آنها به عنوان شرور طبیعی نام می‌برند (پترسون [و دیگران]، ۱۳۷۸، ص۱۷۸).

افزون بر این، اگر این تراژدی‌نویسان غرور، بی‌احترامی به خدایان، زنای با محارم، پدرکشی، مادرکشی و فرزندکشی را به عنوان افعال ناپسند و قبیح غیراخلاقی منجر به فاجعهٔ تراژیک برمی‌شمارند و در یک کلام شرور اخلاقی را به ما می‌شناسانند، نشان از دغدغهٔ آنها در باب وضعیت تراژیک انسان است. همان‌طور که مصطفی ملکیان، اندیشمند برجستهٔ کشورمان، نشان می‌دهد اگر در دورهٔ مدرنیته نابسامانی ذهنی و روانی، محرومیت از حقوق بشر، محرومیت از منابع طبیعی، و اینجایی و اکنونی نزیستن، عامل درد و رنج انسان‌هاست، در جوامع سنتی و در بطن اندیشهٔ سنتیِ حاکم بر آن جوامع هم «گناه، جدایی از امر قدسی، تعلق خاطر به غیر از حقیقت سرمدی، و ناهماهنگی با قانون و نظم طبیعت» عامل درد و رنج انسان‌ها تلقی می‌شود (ملکیان، ۱۳۸۵، ص۱۸). وضعیت تراژیک اودیپوس ناشی از گناه پدرکشی و زنای با محارم یعنی با مادرش یوکاستاست. وضعیت تراژیک پرومته ناشی از زیر پا گذاشتن فرمان زئوس به عنوان خدای خدایان و تعلق خاطر داشتن به انسان است. وضعیت تراژدیک خشایارشا و سپاه ایران ناشی از ناهماهنگی با قانون و نظم طبیعت و بی‌توجهی به خواست خدایان است و... . از این رو، تراژدی‌نویسِ یونانی ضمن آنکه می‌خواهد به انسان گوشزد کند که عامل رنج او گناه، تخطی از نظم و قانون، جدایی از خواست خدایان و تعلق خاطر داشتن به غیر آنان، یعنی اتکا به خود و غرور است و بر این باور است که باید از اینها احتراز ورزید تا دچار آن مصایب نشد؛ در عین حال، پیام تراژدی‌هایش نه تسلیم محض در

برابر تقدیر که رسیدن قهرمان تراژیک و همراه با او تماشاگر تراژدی به کاتارسیس و تطهیر و پالایش روح است، و اینکه مهم‌ترین قانون زندگی بشری این است که هرچیز را به بها و هزینه می‌دهند و نه به بهانه. از این رو، پرومته برای دستیابی بشر به آتش و دانش و...، بهایی سنگین می‌پردازد، و اودیپوس برای وصول به حقیقت و انجام مسئولیت بهایی سنگین‌تر (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، صص۱۱۳-۸۸).

تحلیل فلسفی امر تراژیک

اگر تراژدی به عنوان فرمی نمایشی توسط تراژدی‌نویسان یونان باستان به وجود آمده است، باید آن را در زمینهٔ دراماتیک نگریست یعنی زمینه‌ای که شاعر تراژدی‌نویس ارکسترا (صحنهٔ نمایش) را به عنوان جهان تلقی می‌کند؛ جهان نمایش. هویتسینگا (Huizinga) (۱۹۴۵-۱۸۷۲)، مورخ برجستهٔ هلندی و مؤلف تاریخ فرهنگ، در این باره می‌گوید: «فرهنگ بشری در اثر خود نمایش رشد می‌یابد. در نظام طبیعت، این در حقیقت از عالی‌ترین مدارج تکامل است که انسان بدان نایل آمده ... بشر نمایش می‌دهد و خوب هم می‌داند که نمایش می‌دهد. بنابراین، انسان موجودی است برتر از عقل، زیرا که نمایش اصولاً موضوعی است غیرمعقول» (کیندرمن، ۱۳۶۵، ص۱۱).

هویتسینگا در کتاب *انسان به مثابه بازیگر* نشان می‌دهد که بازی — و نه ضرورتاً نمایش — ازحکمت و آموزش جدا نیست. از این رو، انسان بازیگر در پیوند با واقعیت عمل می‌کند و نه در جدایی از آن. او معتقد است که «نمایش، همیشه و همه جا به منزلهٔ کیفیتی عملی در برابر ماست که با زندگی عادی تفاوت فاحشی دارد.» (همان، ص۱۱). کیندرمن به تبعیت از هویتسینگا بر این باور است که در جهان نمایش انسان به مثابه بازیگری نمایان می‌شود که از زندگی واقعی یا همان زندگی روزمره‌اش جدا شده است، چرا که با پوشیدن لباس مخصوص یا با زدن ماسکی بر چهره در واقع نقش فرد دیگری را ایفا می‌کند، و در همین‌جاست که او فرد دیگری می‌شود. به زعم کیندرمن، اگر تراژدی‌ها در مراسم جشن و سرور برگزار می‌شد به این دلیل است که «جشن و سرور هم مانند نمایش یک واقعیت و حرکت روانی است، و جهان نمایش فقط و فقط با جدایی از زندگی عادی واقعیت پیدا می‌کند.» (ص۱۲). هویتسینگا در *انسان به مثابه بازیگر*، دربارهٔ جهان نمایشی که بازیگر تراژدی یا به عبارتی قهرمان تراژیک در آن حضور دارد می‌گوید: «کیفیت درام [تراژدی] در آن ویژگی وجد و ازخودبیخودی جشنی بود که در آن بازیگر در برابر تماشاگران از جهان متعارف خارج می‌شد. او با حالتی مسحور و با ماسکی که بر چهره داشت به صورت فرد دیگری درمی‌آمد و در اینجا بود که بازیگر نه تنها شخص به‌خصوصی را نشان می‌داد، بلکه او را مجسم می‌کرد و به وی نیز واقعیت می‌بخشید. هنرمند در همین حال و هوا تماشاگران را هم با خود همراه می‌کرد. نیروی خلاق کلام آیسخولوس به طور کامل با تقوا و تقدّس نمایشی نیز مطابقت دارد. اینچنین کلامی از تقدس و تقوای نمایش مایه گرفته است.» (صص۱۴-۱۳).

جهان نمایش، جهان ظهور چیزها در عرصهٔ نمایش است؛ یعنی برای مثال، خیانت زن به شوهر به عنوان یک امر مذموم اخلاقی در شخصیت هلن و کلوتایمنسترا در تراژدی *آگاممنون* آیسخولوس تبلور

می‌یابد، اما نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که شخصیت و بازیگرِ نقش از موقعیتی که درعالم واقع دارد، روی برمی‌تابد و در نقش فرد دیگری فرو می‌رود و یا به «دنیای بازی» یا به عبارت بهتر «دنیای کنش» می‌گذارد. بازیگر پس از پذیرش و حل شدن در نقش و با توجه به نقشی که ایفا می‌کند، در پی طرفداری از چیزی است؛ چیزی که نمودار ماهیت آن نقش یا، به عبارت بهتر، آن شخصیت است: بازیگر به عنوان انسان، یا انسان به عنوان بازیگر؟ به هر حال عنصر زمینه‌سازِ دنیای بازی تقابل میان بازیگر به عنوان انسان و انسان به عنوان بازیگر با عامل مقابلش است. این عامل متقابل گاه انسانی است از جنس خود او و گاه خدایان، سرنوشت، تقدیر، یا حتی رخدادهای طبیعی، و گاه عامل مقابل جنبهٔ دیگری از وجود انسان است. توجه به بطن اندیشه‌های مستتر در تراژدی‌های یونان باستان به ما نشان می‌دهد که تراژدی‌نویس، فراتر از زمینهٔ دراماتیک، در زمینهٔ فلسفی تراژدی وارد دنیای داوری و قضاوت یا به عبارت بهتر نظر و تماشاگری رخدادشده می‌شود. در زمینهٔ فلسفی دیگر با بازیگر سروکار ندارد، بلکه همچون ارسطو که در *بوطیقا* درصدد طرفداری از این یا آن شخصیت و دفاع از خوب یا بد بودن آنها نیست؛ صرفاً با دیدی خنثا و مفهوم‌نگر درصدد یافتن و فهم معنا و مضمون و سپس نشان دادن آن در تراژدی خویش است. تحلیل اجزای کمّی و کیفی تراژدی‌های یونان باستان توسط ارسطو مؤید همین امر است (محمدی بارچانی، ۱۳۸۶، صص۴۹-۴۸).

نتیجه

بر اساس آنچه گفتیم، باید فراتر از ارسطو بگوییم اگر امر تراژیک یا «فاجعه» یکی از عناصر سه‌گانهٔ پیرنگِ تراژدی است، این فاجعه یعنی چه؟ لذا پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا در زمینهٔ فلسفی «امر تراژیکِ» هر تراژدی همان معنایی نیست که از شنیدن واژهٔ «تراژدی» درک می‌کنیم؛ یعنی همان امر ناگوار؟ اگر پاسخ مثبت باشد، یعنی اگر تراژدی و امر تراژیک را یک چیز بدانیم، در آن صورت باید پرسید: تراژدی (امر تراژیک) چیست؟ چنان‌که نشان دادیم اندیشمندان مختلف امر تراژیک را واقعهٔ ناگوار، محدودیت، فرجام ناگوار، زجر و رنج در زندگی انسان، احساس ناگوار (pathetic)، تجربهٔ ناگوار، یا آگاهی و شناخت تراژیک پنداشته‌اند؛ اما بیش‌ترین توجه به این است که تراژدی یا امر تراژیک یعنی «فقدان». لذا اگر گفته می‌شود «زندگی فلان فرد تراژیک است»، یعنی آن فرد دچار فقدان، احساس ناگوار، یا فرجام ناگوار شده است. پس اگر فرجام کسی چون پرومته یا آژاکس تراژیک شده است، آیا بر این اساس می‌توان گفت «بعضی چیزها و برخی افراد در زندگی و در جهان دچار وضعیت تراژیک می‌شوند» یا نه، باید گفت «همه چیز در وضعیت تراژیک است»؟ اگر ما موضع دوم را اتخاذ کنیم و بگوییم «همه چیز تراژیک است»، نتیجهٔ سخن ما این گزارهٔ ترکیبی خواهد بود که: «جهان تراژیک است». حال باید پرسید منظور از تراژیک چیست؟ اگر بگوییم تراژیک مساوی فقدان است، پس باید گزاره‌مان را به این شکل بازنویسی کنیم: «جهان فقدان است». گزارهٔ «جهان فقدان است»، گزاره‌ای تحلیلی نیست چرا که ما محمول یعنی «فقدان» را بر موضوع یعنی «جهان» حمل کرده‌ایم؛ از سویی

دیگر، هر فردی اذعان دارد که جهان واقعیتی موجود است نه فقدان و نیستی.

اما می‌رسیم به تحلیل محمول قضیه یعنی «فقدان». فقدان یعنی چه؟ بازمی‌گردیم به گفتهٔ پیشین که فقدان یعنی نبود و نیستی همهٔ چیزها یا بعضی چیزها؛ اگر فقدان، فقدان برخی افراد یا بعضی چیزها باشد، که جهان تراژیک نیست اما اگر فقدان و نیستی دامنگیر همه چیز باشد که دیگر جهانی نیست. پس ناگزیر باید بگوییم تفکر منطقی- فلسفی در نهایت به ما می‌گوید اگر منظور از اینکه «جهان تراژیک است» نبود و فقدان بعضی چیزهاست که دلخواه انسان است و همواره خواستار داشتن و باقی ماندن آن چیزهاست، و از آنجا که ناگزیر چرخ زندگی و جهان همواره می‌چرخد، پس نهایتاً می‌توانیم بگوییم زندگی خاکستری است؛ یعنی نه سفیدِ سفید (که کاملاً ایده‌آل است) و نه سیاهِ سیاه (که کاملاً نامطلوب). اگر هم بگوییم منظور از «جهان تراژیک است» نه فقدان خواسته‌های مطلوب من که فقدان ناگزیر و پیش روی خود من در جهان یعنی مرگ من است، هم شاید گفته شود تحلیل گزارهٔ «جهان تراژیک است» به گزاره‌ای چون «من نیستم» یا «جهان تراژیک است چون مرگ مرا درخواهدربود» امکان‌پذیر نباشد. اما اگر بگوییم تراژدی و امر تراژیک را نه در فقدان و نیستی که در حضور و وجودِ امور شرّ و تراژیک باید جست، آن شقی است که بسیاری از متفکران متأثر از افلاطون با آن به مخالفت برخاسته و امور تراژیک و شرور را (اعم از شرور طبیعی و شرور اخلاقی) امری عدمی پنداشته‌اند.

چنین پرسشی حاکی از آن است که اندیشمندانِ طرفدارِ نگرش تراژیک در ژرفنای وجود خویش گزارهٔ «جهان تراژیک است» را نه یک گزارهٔ ترکیبی که گزاره‌ای تحلیلی می‌دانند، چرا که به باور آنها حقیقت و ذاتِ جهان تراژیک است؛ یعنی تراژیک صفت ذاتی جهان است. لذا «تراژیک بودن جهان» به صورت گزاره‌ای کلی و نه جزئی، تبدیل به آموزهٔ اصلی جهان‌بینی آنان شده است؛ جهان‌بینی تراژیک.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ate: الههٔ غرور، ابلهی و گمراهی، دختر زئوس و ایجادکنندهٔ نخوت و غرور در انسان‌ها.

۲. Linos: فرزند آپولون و اورانی بود، جوانی بسیار زیبا که به دست پدرش (آپولون) در عنفوان جوانی کشته شد.

۳. لیچ اشاره‌ای به اینکه منظور وی از عصر میانه کدامین عصر است نمی‌کند، ولی غیر از تقسیم‌بندی متداول تاریخی که قرون وسطا را عصر میانه می‌دانیم، می‌توانیم دوره‌ای که بشر زبان و خط را کشف کرد تا عصر مدرن را دورهٔ میانه بنامیم؛ لذا بر این اساس، دورهٔ میانه تراژدی‌های یونان باستان را شامل می‌شود.

منابع

ارسطو. (۱۳۸۲). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

اشتاینر، جورج. (۱۳۸۰). ***مرگ تراژدی***. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: نمایش.

آشیل. (۱۳۵۰). ***پرومته در زنجیر***. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب. تهران: اندیشه.
آیسخولوس. (۱۳۷۶). ***اورستیا***. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: تجربه (مجموعهٔ نسل قلم).
آیسخولوس. (۱۳۷۰). ***ایرانیان***. ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: پرواز.
بیکن، هلن. (۱۳۷۵). ***آیسخولوس***. ترجمهٔ حسن ملکی. تهران: کهکشان.
پترسون، مایکل [و دیگران]. (۱۳۷۷). ***عقل و اعتقاد دینی***. ترجمهٔ احمد نراقی و ابراهیم سلطانی. تهران: طرح نو.
حنایی کاشانی، محمدسعید. (۱۳۷۸). «من فرد هستم: عاشورا و موقعیت تراژیک»، در ***کیان***، ش ۴۶. تهران.
فرهادپور، مراد. (۱۳۷۷). «گفت‌وگویی دربارهٔ تراژدی»، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). گردآوری حمید محرمیان معلم. تهران: سروش.
کات، یان، ۱۳۷۷، ***تفسیری بر تراژدیهای یونان باستان(تناول خدایان)***. ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی، تهران، انتشارات سمت.
کورمن، جورج. (۱۳۷۷). «آنتروپی و مرگ تراژدی»، ترجمهٔ اسدالله امرایی، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.
کاوفمن، والتر. (۱۳۷۷). «هگل و تراژدی یونان باستان»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.
--------. (۱۳۷۷). «شکسپیر و فلاسفه»، ترجمهٔ اکرم جوانمرد، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.
کیندرمن، هاینتس. (۱۳۶۵). ***تاریخ تئاتر در اروپا***. ج۱، ترجمهٔ سعید فرهودی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). ***کانت و فلسفه معاصر***. ترجمهٔ پرویز بابایی. تهران: نگاه.
لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۷). «متافیزیک تراژدی»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.
لیچ، کلیفورد. (در دست انتشار). ***تراژدی چیست***. ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا.
محمدی بارچانی، علیرضا. (۱۳۸۶). ***«بررسی جنبه‌های فلسفی تراژدی‌های یونان باستان»***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فلسفهٔ غرب، دانشگاه اصفهان. اصفهان: گروه فلسفه.
ملکیان، مصطفی. (۱۳۸۵). ***مهر ماندگار***. تهران: نگاه معاصر.
وینی، میشل. (۱۳۷۷). ***تئاتر و مسائل اساسی آن***. ترجمهٔ سهیلا فتاح. تهران: سمت.
هالت، چارلز. (۱۳۷۷). «فن واپس نگر و ارتباط آن با تراژدی»، ترجمهٔ اکرم جوانمرد، در ***کتاب سروش*** (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.

یگر، ورنر. (۱۳۷۶). ***پایدیا***. ج۱. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
Allan, William. (2005). "Tragedy and the Early Greek philosophical Tradition", in *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justiona Gregory. USA & Australia: Blackwell Publishing.
Else, Gerald F. (1965). *The origin and Early form of Greek Tragedy*. Harvard: Obrlin College & Harvard University Press.
Goldmann, Lucien. (1974). *The Hidden God*. trans. by Philip Thody. London.
Kaufmann, Walter. (1959). *Tragedy and philosophy*. NewYork: Anchor Books.
Leech, Clifford. (1969). *Tragedy*. London: Routledge.
Murry, Gilbert. (1962). *Aeschylus: The Creator of Tragedy*. Oxford: oXford University Press.
Knox, Bernard M. W. (1966). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Califonia: University of California press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی