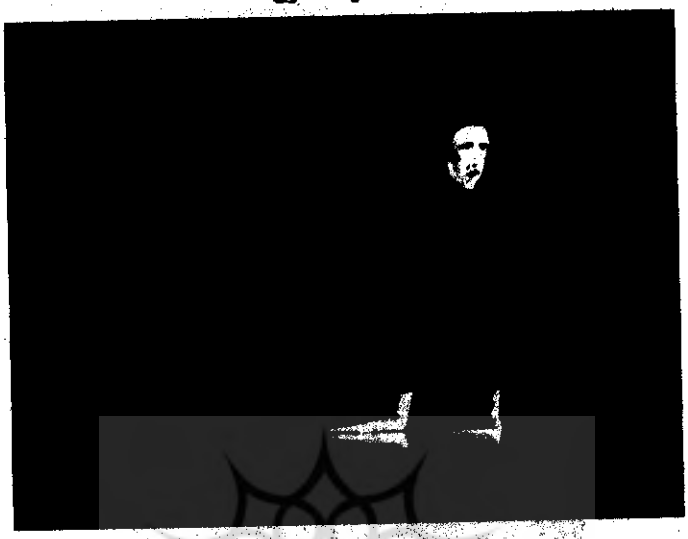
نقد و تحلیل (۲)

مهارتی تزلزل‌ناپذیر برای گریز از ادراک!

-نصرالله قادری*



«این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه یا اجبار به بیان کردن!»(۱)

وقتی برای اولین بار فیلم ورود قطار به ایستگاه را به تماشاگرانی نشان دادند که نمی‌دانستند، سینما چیست؟ مخاطبین از ترس گریختند! هراس آنها از پدیده ناشناخته‌ای بود که فکر می‌کردند واقعیت دارد. اما در آن لحظه به تنها چیزی که فکر نمی‌کردند: این بود که، این پدیده جدید چیست؟ آنها ایستگاه را می‌شناختند، قطار را هم می‌شناختند. با این دو واقعیت اصلاً بیگانه نبودند. اما پدیده فیلم را نمی‌شناختند. سهل‌الوصل‌ترین راه گریز بود که قربانی نشوند. وقتی با پدیده آشنا شدند، به آن خو کردند. در ارتباط با هر پدیده هنری دیگری هم می‌تواند این مسأله صورت پذیرد.

انسان در برخورد با هر پدیده‌ای، ابتدا از طریق شکل و ساحت بیرونی آن، با پدیده برخورد می‌کند. اگر مشکل را دریافت نکند از «ادراک Perception» آن پدیده عاجز می‌ماند. ساده‌ترین روش، گریز از آن است. اما صحیح‌ترین روش نیست!

اگر از ما بپرسند: هنر چیست؟ نمایشنامه چیست؟ نمایش چیست؟ تئاتر چیست؟ می‌توانیم به ساده‌ترین روش متوسل شویم و پاسخ دهیم: که مثلاً، تئاتر همان چیزی است که همه می‌دانند! اما آیا این صحیح‌ترین پاسخ است؟ و آیا واقعاً همه می‌دانند که تئاتر چیست؟ آری و نه! می‌دانند همان‌قدر که مخاطبین اولین فیلم از قطار و ایستگاه می‌دانستند. نمی‌دانند همان‌قدر که مخاطبین اولین فیلم از سینما نمی‌دانستند. این پاسخ در آستانه هزاره سوم شاید مضحک و دور از واقعیت به نظر بیاید. با این همه پیشرفت علم و تکنیک و قدرت رسانه‌های جمعی و رشد فرهنگی بشری، باورپذیر نیست که مخاطب پدیده تئاتر را نشناسد و از آن بگریزد. اما اگر همین انسان مهارتی تزلزل‌ناپذیر برای گریز از ادراک کسب کرده باشد، این پاسخ چندان بیراه نیست! ادراک یک پدیده کهن یا جدید، دشوار نیست، سهل و ممتنع است!

پاسخی کلی، جامع و مانع و قطعی برای سؤال ارایه شده، شاید غیرممکن باشد. پاسخی که بتواند برای اولین و آخرین بار مسأله را حل کند. اما همیشه یک پاسخ صحیح وجود دارد که می‌تواند آن را در یک زمان معینی از تاریخ فکر ارایه شده ربط داد. هرگز نباید به غرور ادعا کرد که ماهیت پاسخ سؤال را فقط ما «کشف» کرده‌ایم! فقط کافی است که بررسی ساده‌ای در باب پاسخ داده شده به عمل آوریم تا دریابیم که «کشف» ما قبلاً به روشن‌ترین شیوه در قالب عبارتی دیگر بیان شده است.

با این همه چرا ادراک «هنر» و «تئاتر» سهل‌الوصول نیست؟ و چرا مخاطب در برابر این پدیده شیوه گریز را برمی‌گزیند؟ بدیهی است که این شیوه در همه دنیا با یک طریق مشخص و واحد برگزیده نمی‌شود. قطعاً در غرب به دلیل فرهنگ «لوگوسی» شیوه گریز با شرق که فرهنگ مسلط «نوموسی» دارد و مشخصاً در ایران با پیشینه دو مذهب تک‌خدایی، که در برابر پدیده تئاتر مقاومت کرده‌اند، تفاوت صوری و ماهوی دارد. اما این مهارت تزلزل‌ناپذیر

برای گریز از ادراک تئاتر در مواجهه با پدیده نوین همیشه بوده و هنوز هم هست. در هر مقطع مکان و زمانی که هنرمند مقاومت کرده و کارش را استمرار داده آرام آرام آشتی و انس و الفت و حتی «نیاز» به وجود آمده و در هر مقطعی که هنرمند تسلیم شده، گریز تثبیت گشته است.

یکی از مهم‌ترین راههای ایجاد شناخت و انس و الفت، منتقدان و تحلیل‌گران بوده‌اند. مقاومت هنرمند و همگامی منتقدانی که تشنه ادراک تازه و باطراوت هستند، این راه صعب را آسان نموده است. به یاد داریم که «ادراک» به طور ساده «کشف» شخصی ما از اتمسفر تئاتر است که نیازمند «درک» و «احساس» مناسب، به شرطی که سلیقه ما مانع این ارتباط نشود و محدوده اطلاعات ما محدود نباشد. هر اثر هنری متشکل از «صورت» و «معنا» است. این دو ساحت چنان در هم تنیده شده‌اند که «یگانه»اند. راه دریافت «معنا»، فهم «صورت» است. با حذف قسمت اول، نمی‌رسید به دریافت قسمت دوم نخواهیم رسید. هر اثر هنری که «زبان» وسیله بیان آن است سه عنصر اصلی آن را پرداخته‌اند. مقصود ما از «زبان» وسیله بیان آن است سه عنصر اصلی آن را پرداخته‌اند. مقصود ما از «زبان» مفهوم وسیع و عام آن است، به این معنی که «هرگونه نشانه‌ای که به وسیله آن زنده‌ای بتواند حالات یا معانی موجود در ذهن خود را به ذهن موجود دیگری انتقال دهد.»

سه عنصر اصلی که در یک اثر هنری وجود دارند، عبارتند از:

۱- صورت

۲- موضوع

۳- محتوی

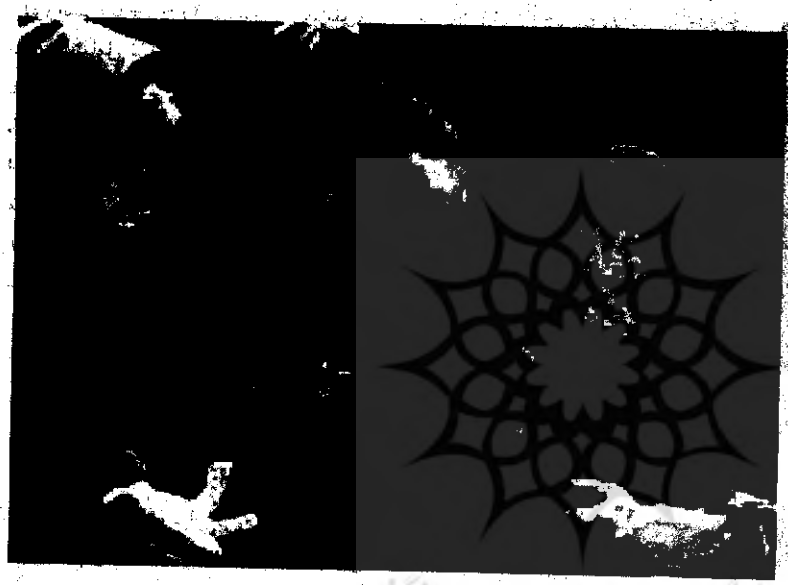
«صورت»، عبارت است از طرح محتوی و موضوع و نظم و ترتیبی خاص و زبان و بیانی ویژه که از ذوق و زیبایی‌شناسی و تجربه‌ها و مهارت‌های فنی هنرمند، مایع می‌گیرد. اولین در ورود به میدان «ادراک» صورت است.

«موضوع»، چکیده معنی یا پیامی است که مخاطب، پس از مواجهه با اثر دریافت می‌کند و می‌تواند بگوید قصد و غرض هنرمند بیان آن بوده است. به یاد داشته باشیم که مخاطب هرگز به «مقصود» هنرمند نمی‌رسد و به ضرس قاطع نمی‌تواند حکم دهد که «مقصود» هنرمند چه بوده است. اما به بخشی از «معنا» بسته به دانش و فرهنگ خود، خواهد رسید.

«محتوی» عبارت است از مجموعه معانی فرعی، وقایع، حوادث و صحنه‌هایی که پیرامون موضوع اصلی تنیده شده تا ضمن برانگیختن توجه و علاقه مخاطب به پیگیری اثر، موضوع را در فضایی مناسب به او انتقال دهد.

پس برای دریافت «محتوی» چاره‌ای جز فهم و دریافت «صورت» نداریم. همه اندامواره یه سامان یک اثر هنری «معنا»، «محتوی» و «موضوع» نیست! ادراک این پدیده فقط با درک و دریافت کلیت اندامواره میسر است.

با این پیش‌فرض، سؤال اساسی این است که: منتقدان چگونه می‌توانند حکم بدهند که به «ادراک» صحیح رسیده‌اند؟ به یاد داشته باشیم که هر مخاطبی به نوعی منتقد اثر هم هست. چه ملاکی برای سنجش درستی و خطای حکم منتقد در اختیار داریم؟



محک و معیار منتقدان در طول تاریخ تغیر و تحول پیدا کرده‌اند. محک و معیارهایی که صحیح و مورد وفاق باشند، پذیرفته شده‌اند. این محک و معیارها تقسیم‌بندی و تعریف شده‌اند که آنها را به سه دسته تقسیم کردیم و معیارهای اصلی را معیارهای دسته سوم نام بردیم که خود به سه دسته تقسیم شده بودند. منتقد در نقد یک اثر هنری باید هر دو ساحت، «شکل/form» و «درونمایه/substancy» را مورد توجه قرار دهد و به یاد داشته باشد که: هنر اصولاً محصول یگانگی شکل و درنمایه است. اثر هنری به عنوان نظامی از ارزش‌ها، حیاتی خاص خود دارد. و معنای کلی اثر هنری صرفاً محدود به معنی آن در نظر هنرمند و معاصرانش نمی‌شود، بلکه نتیجه فرآیندی افزون‌شونده است و آن تاریخ نقدهایی است که مخاطبان در اعصار مختلف از آن ارایه کرده‌اند.

عموماً منتقدین در مواجهه با شکل نو متوسل به آن «مهارت تزلزل‌ناپذیر برای گریز از ادراک» می‌شوند و حکم صادر می‌کنند که: از اثر ارایه شده «هیچ» نفهمیدم، پس بی‌ارزشی است! در تاریخ هنر از این نمونه‌ها بسیار زیاد است. اما با گذشت زمان و شناخت پدیده چه بسا که اثر علاوه بر پذیرفته‌شدن، «کلاسیک» هم شده است. درست مانند برخورد با اولین فیلم و پذیرش بعدی آن که بعد از شناخت به عمل آمد. منتقدی که مسلح به سلاح «تحلیل» است، در مواجهه با اثر مشکلات کم‌تری دارد. برای شناخت اثر ناچار باید از شکل آن شروع

کنیم. «نظریه انواع» یکی از شایع‌ترین نظریات تقسیم‌بندی درام به گونه‌های مختلف است. بر اساس این نظریه ابتدا باید تئاتر در گونه خاصی از دسته‌بندی قرار گیرد.

نقد ادبی از بدایت و در «پوئتیک» ارسطو بر اساس طبقه‌بندی آثار پیش رفت. هر چند که ارسطو مستقیماً نظریه‌ای در این باب ارایه نکرده است. اما «پوئتیک» بر پایه طبقه‌بندی شکل گرفته است. در «پوئتیک» این انواع عبارتند از: تراژدی، کمدی و حماسه/ epic. این تقسیم‌بندی در زمان «هوراسی/ Horace (۲) گسترش بیشتری یافت و شامل: تراژدی، کمدی، حماسه، شعر غنایی، شعر شبانی، هجویه، مرثیه و لطیفه شد. مهم‌ترین رساله یونان را در حیطه ادبیات دراماتیک «پوئتیک ارسطو» بدانیم. مهم‌ترین رساله روم قدیم تئوری «لونگینوس/ Longinus(۳) است. هوراس از نظریه‌پردازان تابع قواعد ارسطویی است. در امر این تقسیم‌بندی یونانی و رومی تراژدی همیشه یکی از مهم‌ترین انواع ادبی بوده است. تراژدی یونان در قرن پنجم ق. م در اوج شکوه و اقتدار خود بود. ارسطو «پوئتیک» را در قرن چهارم ق. م نوشت. پارامترهایی را که او برای تراژدی قایل است هنوز استوارند. تداوم و استمرار و استواری نظریه ارسطو، اگرچه نه تماماً، بلکه بخش مهمی از آنها به واسطه مصادیقی است که در طول تاریخ نقد و تحلیل به خود گرفته‌اند. اما فهم تراژدی چنان که باید بفهمیم، آفریده قرن اخیر است. از دوران طلایی یونان تا پایان عهد رنسانس حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نظریه جدی در باب مفهوم تراژدی نداریم. اما تراژدی به عنوان یک «گونه/ gener» از کهن‌ترین گونه‌های ادبیات دراماتیک است که همچنان زنده است.

ارسطو برای تراژدی شش جزء برشمرده است. اهم مباحث «پوئتیک» ارسطو عبارتند از: طرح و ساختار تراژدی، قهرمان تراژیک، خاستگاه تراژدی، تقلید، کاتارسیسم، تحول، بازشناسی و رنج‌مایه و تأکید او بر «تحول»، «بازشناسی» و «رنج‌مایه» است. اما تراژدی چیست؟ چگونه آن را می‌شناسیم؟ چه معیارهایی برای تفکیک آن از گونه‌های دیگر داریم؟

معیارهای عامی برای مشخص کردن تراژدی وجود ندارد. از قرن نوزدهم، فلسفه تمایل زیادی برای تبیین تراژدی از خود نشان داد. مفهوم «معنای تراژیک زندگی» در قرن نوزدهم رشد پیدا کرد. این مفهوم برای نخستین بار در آثار «کالریج» چهره نمود. اما در حقیقت فیلسوفان آلمانی و اسکاندیناوی و مهم‌تر از همه «هگل» و «کیرکه‌گور» بودند که این مقام جدید را به تراژدی بخشیدند، که ما هنوز هم با آن پیوند داریم. در حقیقت تحت‌تأثیر همین نظریات بود که سنت تراژدی جدید در آلمان اوایل قرن ۱۹ شکل گرفت و بعد آثار ایبسنی نروژی و استریندبرگ سوئدی به کمال رسید. و تئاتر امروز، حداقل در غرب وارث بلافصل آن است.

تراژدی در یونان قدیم به عنوان یک گونه دارای «ساختمان/ construction» و ساختار/ structure» مشخصی است. بدیهی است که از منظر نگارنده ساختمان همان ساختار نیست. بعضی از نظریه‌پردازان ایرانی ساختار را به دو بخش بیرونی و درونی تقسیم‌بندی می‌کنند و مرادشان از ساختار بیرونی همان ساختمان است. این گروه ساختمان و ساختار را مترادف هم گرفته‌اند. ساختار یک نظام است. نظم و ترتیب و توالی معینی دارد که حادث و وقایع داستان بر اساس آن منظم می‌شوند. ساختار به شیوه بیان وقایع نیز دلالت دارد.

«ساختار از لحاظ معنی لغوی یا فرهنگنامه‌ای و به طور کلی عمومی و جامع، ارتباط اجزاء با یکدیگر و با کل است به نحوی که با وسایل قابل شناخت بتواند توجه مخاطب را به آنچه که در کنش اساسی‌تر است جلب کند. هرگز نباید چنین تصور کرد که ساختار چیزی مجزا از «طرح» یا «کنش» است.» (۴)

ساختار هرگز ثابت نیست. دو اثر از یک هنرمند واحد حتماً دو ساختار مجزا دارند. اما ساختمان شکل منحصر به فردی است که در یک گونه ثابت است و در همه آثار تکرار می‌شود. مخاطب در برخورد با تراژدی یونان قدیم ابتدا با ساختمان آن مواجهه می‌شود. پس یکی از راههای شناخت گونه ساختمان است. ساختمان تراژدی یونان با ساختمان کمدی یونان تفاوت دارد. همچنین ساختمان تراژدی کلاسیک با ساختمان تراژدی مدرن متفاوت است.

ساختمان تراژدی یونان قدیم عبارت است از:

۱- پرولوگ
۲- پاردوسی
۳- اپیزود
۴- استاسیمون
۵- اگزدوس

پرولوگ عبارت است از شروع تا ورود همسرایان. با ورود همسرایان پارادوسی آغاز می‌شود. و در پی آن اپیزود اول می‌آید و متعاقبش استاسیمون اول شروع می‌شود و

اگزدوس خروج است. این ساختمان اجزای ریزتری هم دارد. که عبارتند از:

۱- «کوموس/ commos» که دخالت همسرایان است. دخالت جمعی همسرایان را کوموس می‌گوییم.»

۲- هیپروشم/ Hyprochem» هم دخالت همسرایان است که از اهمیت بیشتری از کوموس برخوردار است. و بعد از خروج صحنه پایانی اپی‌لوگ می‌آید.

این ساختمان در هر سه بخش تریلوژی تکرار می‌شود. اساساً تراژدی یونانی تریلوژی است. فهم نمایشنامه اول در تریلوژی به تمام معنی موکول به کل تراژدی است که از نظر کاراکترها و موضوع به هم وابستگی دارند. پایان تراژدی پایانی خوش است که به وسیله یک «ساتیر/ Satyr» رقم می‌خورد. نکته‌ای که هنوز روشن نیست چرایی اجرای ساتیر بعد از تریلوژی است. در ساتیر مستقیماً خدایان یا قهرمانان الهی مثل «هرکول» هجو می‌شوند. متأسفانه از یونان قدیم به جز «اوریستا» هیچ تریلوژی باقی نمانده است. و تنها ساتیر کامل باقی‌مانده از یونان قدیم «غول یک چشم» است. در تریلوژی دو جود کنش وجود دارد:

۱- کنشی که سراسر تریلوژی را در می‌نوردد.

۲- کنشی که مستقلاً در هر قسمت یافت می‌شود.

«اوریستا» چنین مفهومی را به خوبی منتقل می‌کند. پس در تریلوژی هر قسمت به تنهایی قابل اجرا است و کنش مستقل خود را دارد. اما فهم کلی اثر منوط به کنش سراسری تریلوژی است.

- در ایران کتابی تحت عنوان «افسانه‌های تبای» اثر سوفوکل با ترجمه شاهرخ مسکوب هست که متأسفانه عمدتاً آن را تریلوژی می‌شناسند. در حالی که چنین نیست و مثلاً در همین کتاب «آنتیگونه» که بعد از «ادیپوسی شهریار» آمده است، چندین سال پیش از ادیپوسی نگاشته شده که دو قسمت دیگر آن در دست نیست.

همان‌طور که ذکر شد تنها تریلوژی کامل باقی‌مانده از یونان قدیم «اوریستا» است.- حال همین ساختمان را با ساختمان کمدی قدیم یونان مقایسه کنیم. کمدی یونان قدیم ساختمان ان متشکل است از:

۱- پرولوگ

۲- پارادوسی

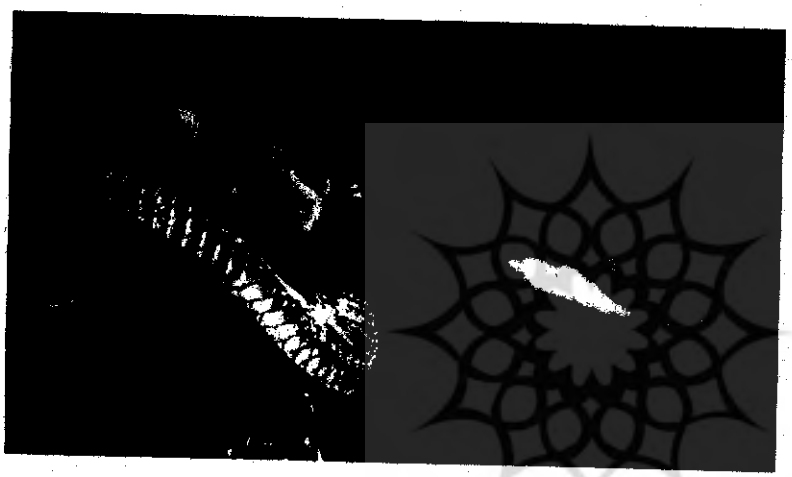
۳- آگون

۴- پاراباسیس

۵- اپیزودها

۶- کوموسی

در ساختمان کمدی قدیم یونان «پرولوگ/ prologhe» اولین بخش کمدی است که ضمن آن مطلب اصلی عنوان می‌شود و در پی آن «پارادوسی/Parados» آغاز می‌شود که ورود همسرایان است. آنگاه «آگون/ Agon» شروع می‌شود که به معنی بحث در بابت شایسته بودن ایده اصلی و سرانجام تصمیم به پذیرفتن آن است. سپس «پاراباسیس / Parabasis» است که آوازه گروه همسرایان می‌باشد و معمولاً خطاب به تماشاگران بوده و توصیه‌هایی است که در باب مسایل روز و مشکلات اجتماعی به او می‌شود. آنگاه سلسله «اپیزودها/ Episodes» می‌آیند که ایده اصلی همراه داستان در جریان عمل ارایه می‌شود و بالاخره «کوموس/ komos» است



۳- دیالوگ

۴- انگاره

۵- منظر نمایشی

۶- موسیقی

کاراکتر تراژیک در سرنوشتی که برایش رقم می‌زنند سهیم است. و تراژدی مانند قطاری است که به سوی بدبختی می‌رود و همه هم این را می‌دانند. در عین حال کاراکترهای موجود در این قطار آزادند و می‌توانند دست به عمل بزنند. وقایع بر کاراکتر واقع نمی‌شود. کاراکتر گیرنده آنها نیست، منفعل نیست. خود دست به عمل می‌زند و در سرنوشت شریک می‌شود. از سویی دیگر باید به یاد داشته باشیم که در تراژدی‌های یونانی اکثراً حق انتخابی وجود ندارد. ولی در تراژدی‌های مسیحی حق انتخاب برای کاراکترها وجود داد. تمام که مترادف خروج برای جشن و سرور عمومی است.(۵)

با مقایسه ساختمان تراژدی و کمدی یونان قدیم درمی‌یابیم که دو شکل کاملاً متفاوت با هم هستند که این اشکال فقط در صورت تفاوت ندارند، بلکه در معنا هم متفاوتند. منتقد وقتی از منظر شکل‌گونه اثر را مشخص کرد باید بتواند دسته آن را هم معین نماید. کمدی گونه‌ای عام است که خود به دسته‌های متفاوتی تقسیم می‌شود که همه یک صورت ندارند. تراژدی قدیم ومدرن کاملاً ساختمانی متفاوت دارند.

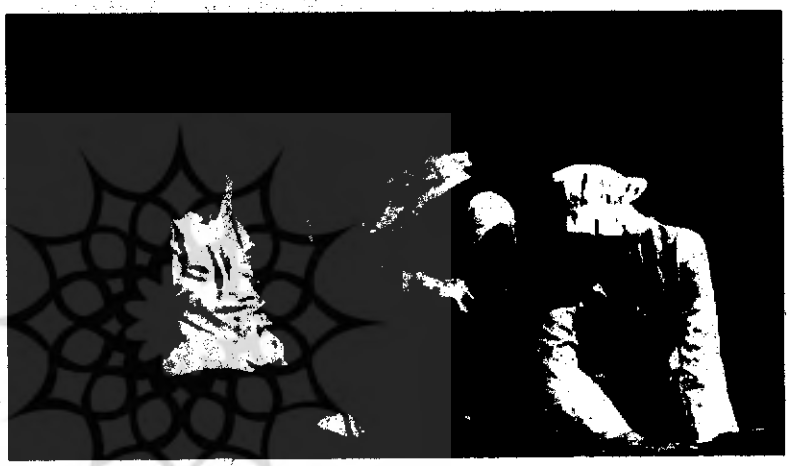
یادآور شدیم که ارسطو اجزاء تراژدی را به شش قسمت تقسیم کرده است که عبارتند از:

۱- طرح

۲- کاراکتر

قهرمانان موجود در تراژدی‌های یونان به خاطر این که قصد قهرمان شدن داشتند و به نحوی با تقدیر خود مبارزه می‌کردند، سرنوشتی شوم و دردناک دارند. پذیرفتن تقدیر، سرنوشت نهایی تمام تراژدی‌های یونان است.

مفهوم «معنای تراژیک زندگی» در قرن نوزدهم رشد پیداکرد. و فلسفه تمایل عجیبی به تبیین تراژدی نشان داد. «هگل» جوهره تراژدی را شرایط زندگی انسان می‌داند و می‌گوید: برخی شرایط زندگی انسان تراژیک است. این نظریه از «نیچه»، «کمیرکه‌گور»، «هگل» شروع شده است. این‌ها می‌گویند:



بشر ذاتاً در شرایط تراژیک زندگی می‌کند و اگر بر این مسأله آگاهی یابد احساس دلهره خواهد کرد. «معنای تراژیک زندگی» انگاره‌ای بود که به فراسوی انگاره «تعلیم‌گرایی» عهد رنسانس، و به فراسوی انگاره «عدالت شعری» (۶) که علی‌رغم جوابگویی «آدسیون» تا قرن هیجدهم دوام یافت، قدم نهاده این دیدگاه متضمن آن است که:

۱- موقعیت ما بالضروره تراژیک است.

۲- تمامی نوع بشر در شرایطی شریرانه زندگی می‌کنند.

۳- اگر آدمی بر این موقعیت آگاه گردد، دچار تشویش و اضطراب خواهد شد.

متفکرین جدید سعی دارند تا تراژدی را از مذهب جدا کنند. «انکار تراژدی مذهبی» اساس تئوری این گروه از متفکرین است. مثلاً «ریچاردز» به عنوان یک منتقد می‌گوید:

«مذهبی که عرش پاداش دهنده دارد، چنین مذهبی هرگز نمی‌تواند تراژدی مذهبی داشته باشد.»

هرچند که مطرح‌ترین تئوری پیدایی تئاتر، «خاستگاه آئینی» است و ما می‌دانیم که جشنواره‌های دیونیزوسی از دل مراسم آئینی دیونیزوسی‌زاده شده‌اند. تراژدی از دل مراسم دیونیزوسی و آیین‌های مذهبی برآمده و شکل گرفته است. این که چگونه آیینی به تراژدی تبدیل شد مبحث گسترده‌ای است که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.(۷) همین جا یادآور شوم که مفهوم تراژدی در یونان با مفهوم آن در دنیای امروز متفاوت است. تفکر تراژدی یونانی از ذهن ما دور شده است و امروزه ارتباط چندانی با ما ندارد.

بازگردیم به سؤالات اولیه: به چه آثاری تراژدی اطلاق می‌گردد؟ و چه ویژگی‌هایی در یک اثر وجود دارد که به آن تراژدی می‌گویند؟

برای پاسخ این سؤالات چاره‌ای نداریم که شکل و محتوی را در یک اندامواره به سامان یگانه بررسی کنیم؟ در این مبحث ما با چند مسأله اساسی روبه‌رو هستیم:

۱- مفهوم تراژدی چیست؟ از یونان طلایی تا امروز این مسأله را باید پی‌گیری کرد. و بر این نکته عنایت داشت که مفهوم تراژدی در نظر و عمل چیست؟ در این باب نظریه‌پردازانی نظریه داشته‌اند که در عمل پیاده نشده است.

۲- قهرمان تراژیک کیست؟ در این زمینه باید در خصوص کاراکتر تراژیک، سرنوشت و قهرمان تراژیک بحث کرد.

۳- مفهوم توازن «تعادل» چیست؟ این مفهوم مخصوص تراژدی‌های خاص است. مثلاً شکسپیر اساساً دنیا را متعادل می‌بیند و آثارش را از یک نامتعادل شروع و به یک تعادل ختم می‌کند.

۴- تحول، بازشناسی و رنج چیست؟ این مفاهیم را باید از دو ساخت مفهوم ساختاری و مفهوم جوهری آن بررسی نمود.

۵- کاتاریسم چیست؟ مفهوم کاتاریسم، مفهوم پیچیده‌ای است که حتی ارسطو در تبیین آن موفق نبوده است. این مفهوم در ساحت جوهری‌اش در تراژدی امروزه مطرح است. و بحث درباره لزوم و عدم لزوم آن در تراژدی‌های دیروز و امروز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۶- متافیزیک تراژدی چیست؟

والخ...

تراژدی در پوئتیک ارسطو مترادف «عمل» تعریف شده است و شکل خاصی دارد. که اگر شکل آن دریافت نشود، هرگز ما به درک معنای آن نخواهیم رسید. برای درک این پدیده اولین گام کنار نهادن آن مهارت تزلزل‌ناپذیر برای گریز از ادراک است. اگر مخاطب خود را مسلح به اسلحه «شناخت» از دو ساحت «صوری» و «ماهوی» نکند، بی‌تردید از «ادراک» این پدیده عاجز خواهند ماند. و وقتی به عجز رسید تنها گریز راه ممکن را برمی‌گزیند و حکم صادر می‌کند که: اثر هنری بی‌ارزشی است! گروه کثیری از منتقدین دچار این نکث و کاستی هستند. عدم «شناخت» خود از پدیده را فرافکنی کرده و مشکل را به هنرمند برمی‌گردانند. این مهم نزد منتقدین ایرانی که هنوز نقدشان در دایره آغازین عهد رنسانس درجا می‌زند مشهودتر است. که در جای خود به کالبد شکافی نمونه‌های برجسته آن خواهیم پرداخت. این بخش را با نصایح تند «هرمس» خطاب به گروه همسرایان در نمایشنامه «پرومته در

زنجیر» به پایان می‌بریم:

«به یاد آورید هشدار مرا پیش از عمل
آنگاه که در ویرانه به دام می‌افتید بخت را بد ندانید
نگویید زئوس بر شما بلا و مصیبت وارد آورده
بلایی که نمی‌توانستید پیش‌بینی کنید، چنین نکنید.
دل خود را آهن کنید: حال که بر اعمال خود آگاهید
باهمین آگاهی است که رفته رفته و آشکارا خواسته‌های قلبیتان
شما را در دام ویرانه‌ها گرفتار می‌آورد، بی‌هیچ
امید نجاتی.» (۸)

-۱ گفتگوی ساموئل بکت با ژرژ دوتویی. از کتاب «بکت» آلوارز- ص ۲۰۳.

-۲ هوراس شاعر لاتین، فرزند یک برده آزاده شده مرفه در «ونوز/ venouse» بود، که در رم و بعد در آتن نزد بهترین اساتید درس خواند. بعدها به «بروتوس» قاتل «سزار» پیوست و در کنار او در «فیلی‌پس/ philippes» جنگید و پس از شکست بروتوس در آن جنگ به رم بازگشت و زندگی بی‌نام و نشانی را در پیش گرفت و به گفتن شعرهای غنایی پرداخت که در آنها از تیره‌روزی‌های کشورش سخن می‌گفت. او در سال ۳۹ پیش از میلاد توسط «ویرژیل»- که به ظن قوی در محافل اپیکوریان با او آشنا شده بود- به «مسن/ Mecené» وزیر شاعر و ادب‌پرور امپراطور «اگوست» معرفی شد. مسن ویدایی در «تی‌بور/ Tebure» به او داد که هوراس قسمت اعظم اوقات خود را در آن می‌گذراند و اغلب از رفتن به رم ابا داشت. هوراسی در برابر اسرارهای مکرر اگوست مبنی بر این‌که او را منشی مخصوص خود کند مقاومت می‌کرد. هوراسی افکار و عقاید خود را درباره‌ی عادات و آداب و زمان و مسایل اخلاقی در نامه‌های منظوم و هجویه‌های خود ارایه کرده است. او بنا به طبع «اپیکوری» که داشت، سادگی روستایی را یکی از شرایط اصلی خوشبختی می‌شمرد. -منظور از اصطلاح اپیکوری «کارپدیون/ carpe- dlun» یا روز را برچین که به مفهوم غنیمت شمردن لحظه‌هاست بر خلاف تعبیر عامیانه‌ای که از آن می‌کنند تبلیغ «لذت» نیست بلکه مراد آرامش فکر و روح و آزادی درون است. -آثار هوراسی نمونه تعادل و اندازه نگه داشتن است. نام او در کنار نام «ویرژیل» مشهورترین نام‌های ادبیات لاتین است.

-۳ جامع‌ترین و روشنگرترین رساله‌ای که از دوران قدیم درباره نقد ادبی باقی مانده است رساله‌ای تحت عنوان «پری هوپ سوس/ pere Hupsous» است. این رساله از نویسنده‌ای گمنام بود که تا قرن ۱۶ میلادی کسی از وجود آن خبر نداشت تا این که در سال ۱۵۵۴ میلادی توسط «روبرتلو/ Robertello» کشف شد. - ۱۵۰۰ سال بعد از نوشته شدن رساله- نام نویسنده رساله لونگینوسی ذکر شد و همین کلمه سبب شد که مدت‌ها آن را به «دیونیزوسی کاسیوسی لونگینوسی» حکیم و سیاستمدار اهل سوریه قرن سوم و مشاور ملکه «زنوبیا» نسبت دهند. اما دقت در متن رساله و تحقیقات بعدی درباره مطالب آن ثابت کرد که رساله مربوط به اواسط قرن اول است و به هیچ وجه نمی‌توان آن را به لونگینوسی نامبرده نسبت داد. عنوان رساله را نیز به کلمات مختلف ترجمه می‌کردند تا این‌که در قرن هفدهم «نیکلابوالو/ N. Boileau» نویسنده و تئوریسین ادبیات فرانسوی آن را به فرانسه با عنوان «دوسوبلیم/ sublime Du» در باب کلام متعالی- ترجمه کرد.

این رساله مورد توجه و استفاده فلاسفه و منتقدان بزرگ در قرون بعد قرار گرفت. می‌توان گفت که این رساله نتیجه و ماحصل مهم‌ترین آثاری است که از زمان افلاطون تا قرن اول میلادی یعنی در مدتی قریب پانصد سال درباره معانی و بیان نوشته شده است.

-۴ آناتومی ساختار درام/ ص ۵۰

-۵ ساختمان کمدی یونان قدیم در مقدمه ترجمه «پرندگان» اثر آریستوفان که به وسیله آقای دکتر عطاءالله کوپال به فارسی برگزدانده شده چنین آمده است:

«الف- Prologue پیش درآمد. در این بخش اندیشه‌ای شاد یا فکر هوشمندانه مطرح می‌شود. این اندیشه معمولاً نامعقول و غیرعملی است. [مثل ساختن شهری در آسمان، در نمایشنامه‌ی «پرندگان».]

ب- Parados نخستین سرود همسرایان به هنگام ورود به صحنه.

ج- Agon. جدال. مباحثه‌ای میان مدافع فکر هوشمندانه و شاد، و مخالف آن، که معمولاً با پیروزی مدافع می‌انجامد.

د- Parabasis سرودهای دسته‌جمعی. در این سرودها معمولاً نظرات نویسنده از سوی همسرایان به گونه‌ای رودررو با تماشاگران بیان می‌شود.

ه- Episode بخش‌های مابین سرودها که در آنها «واقعه‌های اصلی نمایشنامه نشان داده می‌شود.

و- Exodos آخرین سرود همسرایان و خروج آنها از صحنه.»

-۶ «رایمر» در ارتباط با «عدالت شعری» معتقد است که «همان‌گونه که در عالم هستی عدالتی هست -پاداش و جزا- در درام هم باید باشد.» هر چند که در تراژدی‌ها چندان هم عدالت برقرار نیست. مثلاً چه عدالتی مرگ «اوفیلیا» را در هملت توجیه می‌کند؟ در هملت عدالت شعری نیست، بلکه نوعی تعادل است.

-۷ برای اطلاع بیشتر به منابع ذیل مراجعه کنید:

«الف- تاریخ ادبیات یونان/ ا چ جی رز- ترجمه یونسی

ب- تاریخ تئاتر جهان/ اسکار گرامی براکت- ترجمه آزادی‌ور

ج- خاستگاه اجتماعی هنرها/ مجموعه مقاله، سرآغاز نمایشی یونان تألیف تامسون- ترجمه کرباسی از انتشارات فرهنگسرای نیاوران.»

-۸ به نقل از «کتاب سروش» مجموعه مقالات (۳) تراژدی/ ص ۱۱۱

* عضو هیات علمی دانشگاه هنر