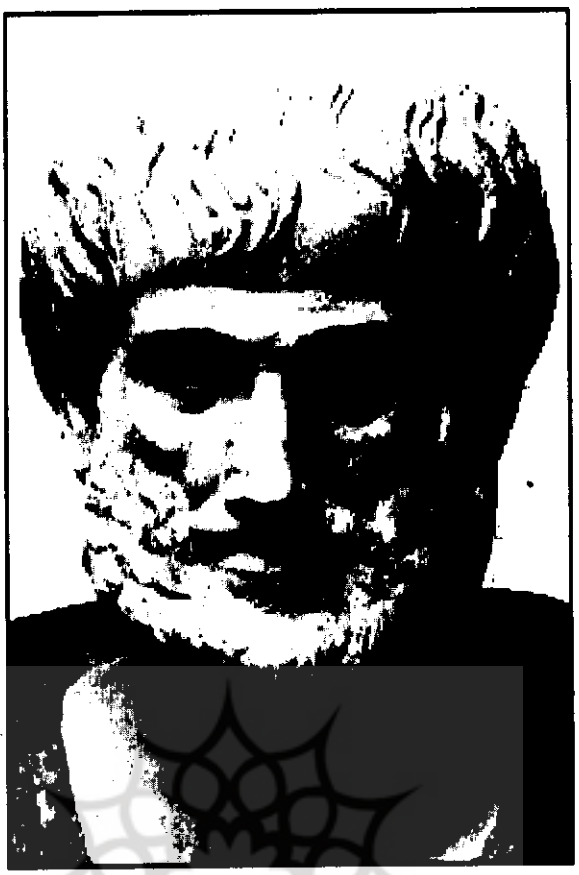
ارسطو و فن شعر

ملک محسن قادری

تفوق فن شعر ارسطو در نظریه نمایشی و نیز در نظریه ادبی انکارناپذیر است. فن شعر علاوه بر آن که نخستین اثرارزشمند این سنت است، همچنین اثری است که مفاهیم عمده و طرح بحث آن، تأثیری مداوم بر تکامل نظریه در طول‌سده‌ها داشته است. نظریه نمایشی غرب اساساً با ارسطو آغاز می‌شود. با این همه، از میان پاره‌ای نوشته‌ها که پیش از فن‌شعر به‌طور جسته و گریخته به این موضوع پرداخته‌اند، جدا از برخی اظهارات پراکنده سقراط (۳۳۸ ـ۴۳۶ پ.م)، تنهاتفسیرهای ارزشمند موجود درباره درام پیش از ارسطو را می‌توان در آثار آریستوفان (۳۸۰ ـ حدود ۴۴۸ پ. م) و افلاطون(۳۴۷ ـ حدود ۴۲۷ پ. م) بازجست.

شک نیست که تفسیرهای هجوآمیز آریستوفان، به ویژه در کمدی غوکان The Frogs (۴۰۵ پیش از میلاد) توجه مورخان‌نقد را بیش از نقیضه‌های ادبی دوره‌های بعد به خود کشیده است. اما این همه به یقین از شمار ناچیز گفتمان‌های انتقادی درادب یونان حکایت می‌کند. اگر چه کمدی غوکان در این قبیل آگاهی‌ها، منبع اطمینان بخشی نیست اما دل‌مشغولی خاص آن‌که همانا قضاوت میان سبک‌های تراژدی اوریپیدی و اشیلی است، این نمایش‌نامه را در رابطه مستقیم با نظریه قرار می‌دهد.حملات آریستوفان به اوریپید در آخاریانی‌ها The acharnians و صلح peace، همانند حملات مشهورتر وی به سقراطدر نمایشنامه ابرها بسیاری موارد تهی از انصاف و سرشار از تندروی است. در حالی که به نظر می‌آید مناظره اشیل واوریپید در کمدی غوکان به دنبال یک ارزیابی متعادل باشد. در این نمایشنامه، اشیل که بر موضع سنتی یونان جای گرفته،شاعر را معلم اخلاق می‌داند که بایست اثر وی نیز به انجام هدفی اخلاقی نائل آید



اوریپید در موضع امروزی خود معتقداست هنر بر کنار از مسائل اخلاقی و منطقی، افشای حقیقت را بر ذمه دارد. پر واضح است که آریستوفان در این مناظره جانب اشیل را می‌گیرد. اوریپید نیز اجازه می‌یابد تا دلیلی محکم بر مدعای خود بیاورد. همان‌گونه که و. ک. ویمست اشاره‌کرده است، نظریه ادبی اساساً با یک «مشکل دوگانه» روبه‌رو است: شعر چگونه با جهان و چگونه با ارزش ربط می‌یابد.کمدی غوکان، نخستین ملاحظه مبسوط درباره بخش دوم این پرسش‌های بنیادی را پیش رو نهاده است. جز این، به طرح مواضعی پرداخته که در سده‌های بعد همواره قوت گرفته‌اند.

حمله مشهور افلاطون به هنر را در کتاب جمهور، شاید تا حدی بتوان گسترش آن سنخ مشغولیاتی باز شمرد که در کمدی‌غوکان ابراز شده است. نخستین اتهام او مبنی بر این که شاعران دروغ‌های زیان‌باری درباره انسان‌ها و رب‌النوع‌ها می گویند(کتاب دوم و سوم جمهور) با نقد آریستوفان از اوریپید در ردیف یکسانی قرار می‌گیرد. با این حال، اتهامات وی در کتاب‌دهم از این نیز فراتر می‌رود. در اینجا افلاطون به شعر می‌تازد، زیرا شعر به جای آن که شورها را بازنشاند به آنها بال و پرمی‌دهد. آنگاه این نقصان ویژه شعر را که به نظام فلسفی آن باز می‌گردد، شرح می‌دهد: بدین معنا که موضوع دریافت‌های‌حسی ما خود، بازگیری صرف از صورت‌های مطلوبی است که به واقعیت شکل داده‌اند. این صورت‌های ثانویه را که برآمده‌از طبیعت یا دست بشر است، هنرمند به نوبه خود بازگرفته و از همین رو اثر خویش را یک مرحله از حقیقت دور داشته‌است. افلاطون اذعان می‌دارد که چون هنرمند راستین دلبسته واقعیت‌ها

است تا تقلید پس به کلی از آفرینش محاکاتی چشم‌می‌پوشد. این مبحث، نخستین گسترش کامل یک مضمون عمده دیگر نقد یعنی رابطه هنر و زندگی است که افلاطون درتوصیف آن، نخستین کاربرد مشخص واژه بنیادی محاکات (تقلید) را به عمل می‌آورد. گفتنی است افلاطون وجه تحقیرآمیزاین واژه را در نظر دارد که یکی از موفقیت‌های ارسطو همانا بار مثبتی است که به این واژه می‌بخشد.

با آن که فن شعر در سنت انتقادی غرب از قبول همگان برخوردار است اما تقریباً هر اشاره جزیی به این اثر آغازین به عقایدمختلفی منجر شده است. از آنجا که متن اولیه یونانی فن شعر موجود نیست، مبنای نسخه‌های امروزی عمدتاً یک نسخه‌دست‌نویس قرن یازدهمی است که خود با مقابله یک نسخه نازل قرن سیزده یا چهاردهمی و یک ترجمه عربی قرن دهمی‌تکمیل شده است. در هر سه نسخه، عبارات متن نامفهوم است و غالباً سبک نگارش کتاب چندان به ایجاز مبتنی است که‌محققان گمان برده‌اند دست نوشته اصلی، در حقیقت یک سلسله یادداشت‌های درسی یا نوشته‌هایی بوده به قصد توزیع‌میان شاگردانی که از پیش با تعلیمات ارسطو آشنا بوده‌اند. در سال‌های اخیر این حدس به میان آمده که برخی مطالب فن‌شعر از ارسطو نبوده و ممکن است آنها را مفسران دوره‌های بعد بر این کتاب افزوده باشند. گذشته از این، تاریخ نگارش فن‌شعر نیز نامعلوم است. کتاب را غالب محققان به دوره اولیه کار ارسطو نسبت می‌دهند که وی هنوز تحت تأثیر افلاطون‌است. برخی نیز آن را اثری متعلق به دوره بسیار اخیرتر کار وی می‌دانند، که در این صورت اهمیت آن به عنوان ناقض نظریه‌افلاطون تا حد زیادی کاسته می‌شود.

به رغم همه این معضلات، بخش اساسی متن در دسترس است و طرح کلی بحث و ساختار آن نیز روشن است. اما برای‌دانشجویانی که با فن شعر سر و کار می‌یابند، بزرگ‌ترین مانع عبارت از تعبیر چند مفهوم کلیدی است. در خصوص اهمیت‌این مفاهیم اختلافی وجود ندارد، بلکه اختلاف عمده به تعریف دقیق این مفاهیم باز می‌گردد. مشکلات پیش از همه با خودواژه محاکات (mimesis) آغاز می‌شود که موضوع سه فصل نخست کتاب را تشکیل می‌دهد. ارسطو گاه این واژه را به‌وضوح به معنای بازگیری (تقلید) (copying) ساده به کار می‌برد، چنان‌چه در آغاز فصل چهارم می‌گوید که انسان، نخستین‌آموزه‌های خود را از راه بازگیری فرامی‌گیرد. از طرفی نیز بی‌درنگ موردی دیگر می‌افزاید. به عنوان مثال در فصل پانزدهم‌در صفت چهره‌پردازان توانا می‌گوید که آنان رخساره متمایزی از فرد را بازآوری می‌کنند اما در همان حال او را از آن‌چه‌هست خوش سیماتر می‌سازند. آن‌چه در اینجا افزوده شده، زیبندگی و تزئین صرف نیست بلکه تکمیل و انجام است.آن‌چه تقلید می‌شود آرمانی است که این مثال رو به سوی آن دارد، هر چند که آن آرمان هنوز حاصل نشده باشد. جرالد اِلِن‌گذار از افلاطون به ارسطو را گذار از بازگیری به آفرینش می‌خواند، گو این که این سخن به آفرینش از درون هیچی اشاره‌ندارد. اصطلاح محاکات چه بسا با التفات به نگرش‌های افلاطونی و ارسطویی به واقعیت بهتر درک می‌شود.

بنابر نگرش افلاطون، واقعیت مبتنی بر قلمرو ایده‌های ناب است که انعکاس ضعیفی از آنها به عالم ماده تابیده و هنر به‌نوبه خود این انعکاس‌ها را باز می‌گیرد. ارسطو واقعیت را فرایند و

شدن می‌داند و معتقد است جهان ماده، مرکب ازصورت‌های خرده محققی است که از راه فرایندهای طبیعی رو به سوی تحقق‌ها (کمالات) مطلوب خویش دارند. در این‌میان، کار هنرمند که به قالب درافکندن و صورت بخشیدن به مواد خام است با کار طبیعت در ردیف یکسانی قرار می‌گیرد.هنرمند با مشاهده این صورت‌های خرده محقق در طبیعت، چه بسا تکمیل آنها را پیش می‌اندازد. بدین‌سان وی چیزها را نه‌چنان که هستند بل چنان‌که «باید باشند» نشان می‌دهد، در حالی که هنرمند به هیچ رو در آفرینش از آزادی کامل برخوردارنیست. او نباید فرایند شدن را بدانسان که در طبیعت می‌باید نمودار سازد. تأکید ارسطو بر اینکه شعر از «احتمال و ضرورت»سرچشمه می‌گیرد از همین‌جاست. همان‌گونه که وی در تمایز مشهور میان شعر و تاریخ در فصل نهم فن شعر اشاره دارد«لذا شعر فلسفی‌تر و با اهمیت‌تر از تاریخ است، زیرا شعر بیشتر به کل می‌پردازد و تاریخ بیشتر به جزء.»

فصل چهارم و پنجم فن شعر تاریخچه مختصری از تکامل انواع عمده شعری با تأکید مسلط بر تراژدی است. فصل ششم‌که شاید مشهورترین فصل کتاب باشد، چکیده‌ای است از مطالب پیشین در تعریف محوری شعر به منزله «تقلید از عملی‌والا و کامل که از قدر و منزلتی شایسته برخوردار است، شعر از زبانی بهره می‌گیرد آراسته به انواع آرایه‌های زبانی که به‌طورجداگانه در بخش‌های مختلف نمایشنامه به کار گرفته می‌شوند، شعر به صورت نمایشی (Dramatic) و نه روایی (narrative)ارائه می‌شود و از طریق بازنمایی اتفاقات رقت‌انگیز و هراس آور به تطهیر این قبیل اتفاقات رقت‌انگیز و هراس‌آور نائل‌می‌شود.» گذشته از اصطلاح «تقلید» (Imitation) که پیشتر مورد بحث قرار گرفت، واژه کاتارسیس (تزکیه) مسئله‌سازترین‌واژه در این تعریف به شمار آمده است. ارسطو در فصل‌های بعد با وضوح منطقی به تعریف واژه‌ها و عبارات دیگرمی‌پردازد اما کاتارسیس در فن شعر تنها یک بار دیگر و در مفهومی تخصصی برای بازرستن اورست از شوریدگی به کارمی‌رود.

تعبیر رایج این اصطلاح حاکی از آن است که کاتارسیس اصطلاحی در طب یونانی است و این که ارسطو در واکنش به‌افلاطون تصریح دارد که تراژدی شورها را برنمی‌انگیزد بلکه در حقیقت تماشاگر را از آنها باز می‌رهاند. بدین‌سان تراژدی‌به شیوه طب هومئوپاتیک عمل می‌کند و با تجویز داروهای ملایم‌تر از نوع مشابه، و در این مورد عواطفی چون رقت وترس، به معالجه بیمار می‌پردازد. عبارتی در فصل هفتم (politics) کتاب سیاست مؤید این دیدگاه است و شرح می‌دهد که‌چگونه جان‌ها از کثرت چنین عواطفی ممکن است از حالت کاتارسیسی موسیقی «شاد و مسرور» گردند. (ارسطو در همین‌عبارت بررسی کامل‌تر کاتارسیس را به فن شعر ارجاع می‌دهد اما متأسفانه در هیچ‌یک از نسخه‌های موجود فن شعر چنین‌بررسی کاملی دیده نمی‌شود.) از جمله منتقدان دوره‌های بعد که این تعبیر را می‌پذیرند، مینتورنو در دوره رنسانس، میلتون‌در سده نوزدهم و اف. ال. لوکاس در سده بیستم بودند (گو این که لوکاس با دیدگاه ارسطو موافقتی نداشت).

پرطرفدارترین دیدگاه دیگر در این مورد، کاتارسیس را بیشتر اصطلاحی اخلاقی می‌داند تا پزشکی و آن را به مثابه پالایش‌می‌داند تا زدودن یا پاکسازی. ارسطو در فصل دوم کتاب اخلاق نیکو ماخی، افراط و تفریط در شورها را به یکسان‌محکوم می‌کند. وی می‌گوید که فضیلت هنری

و اخلاقی هر دو بایستی در پی اعتدال باشند. این تعبیر در دوره نئوکلاسیک که لحنی اخلاقی در تراژدی جست و جو می‌شد، محبوبیت عام یافت و منتقدانی چون کرنی، راسین و مشخصاً لسینگ تنوعاتی به این برداشت بخشیدند.

با توجه به تغیر علائق در روزگار نو و نیز بدون در نظر گرفتن ابعاد اخلاقی یا روان‌شناختی هنر، برای بسیاری از منتقدان به‌هیچ رو جای شگفتی ندارد که دریابند از کاتارسیس به اصطلاحی هنری یا ساختاری تعبیر می‌شود. یکی از هواداران معروف این دیدگاه جرالد الز Else Gerald (۱۹۸۲ ۱۹۰۸) بود که اعتقاد داشت کاتارسیس نه تنها در تماشاگر بلکه درطرح نیز رخ می‌دهد زیرا طرح عناصر ناهمگون را درون خود هماهنگی می‌بخشد. واکنش غایی تماشاگر بیشتر به این هماهنگی است تا به تجربه برانگیختگی و تصفیه عواطف. لئون گلدن Leon Golden (متولد ۱۹۳۰) بر اساس همین بحث، بیان می‌دارد که آن‌چه در تماشاگران تراژدی رخ می‌دهد نوعی روشنگری فکری است که آنها به موجب آن درمی‌یابند عواطف نگران کننده به چه نحو در دنیایی متحد و هماهنگ سامان می‌یابند. وی عبارت «روشن سازی» Clarification را معادل کاتارسیس پیشنهاد می‌دهد.

به وضوح هر یک از این تعابیر برآمده از دیدگاه‌های متفاوتی در مورد تراژدی به‌طور کلی است اما همگی در باب کاتارسیس به عنوان تجربه‌ای سودمند و تعالی‌بخش که می‌تواند روان‌شناختی، اخلاقی، فکری یا آمیزه‌ای از اینها باشد توافق دارند. درهر حال، دیدگاه ارسطو در مورد حاصل و نتیجه تراژدی را خواه حساب شده باشد یا نه، می‌توان به عنوان رد این اتهام افلاطون برشمرد که هنر اخلاقاً زیانبار است.

بازمانده فصل ششم فن شعر، معرفی و تعریف مختصری از شش جزء تراژدی طرح، شخصیت، فکر، گفتار، منظر و آواز است که هر یک در ادامه (به ترتیب اهمیت) در فصل‌های ۷ تا ۲۲ جداگانه بررسی می‌شوند. تأکید ارسطو بر قالب (فرم) و[مفهوم] احتمال، وی را بر آن داشته تا طرح (میتوس) را در رتبه اول اهمیت قرار دهد و در واقع آن را «جان» تراژدی بخواند. طرح بایستی از قدر و منزلتی شایسته برخوردار باشد و اتفاقات آن نه خیلی کم و نه خیلی زیاد باشد. طرح بایستی در عمل خود وحدت یابد (و البته «وحدتی» که ارسطو بر آن تأکید دارد) طرح می‌تواند ساده یا پیچیده باشد که مورد اخیرمتضمن تبدل (تغییر بخت به نقطه مقابل خود) تشخیص (تغییر از نادانستگی به دانستگی) و یا هر دو می‌باشد.

در فصل ۱۳، آنجا که ارسطو مبحث شخصیت (اتوس) را می‌آغازد، عبارت دیگری نمودار می‌شود که مناقشات بسیاری را دامن زده است: توصیف قهرمان مرجح تراژدی. ارسطو پس از بحث مختصری در مورد دو تغیر ممکن بخت سقوط انسان نیکوکار به ورطه شقاوت و انسان نابکار به سرمنزل سعادت که هیچ‌یک بیدار کننده عواطفی در خور تراژدی نیستند، ادامه می‌دهد: «آن‌چه پس از ملاحظات ما باقی می‌ماند، شخصی است در میانه این دو غایت که نه در فضیلت و عدالت کامل است و نه به خاطر رذیلت و فساد به تیره‌روزی می‌افتد. بلکه شخصی است که بیشتر به خاطر محاسبه نادرست از پادرمی‌آید.» این محاسبه نادرست که برخی آن را «خطای تراژیک» خوانده‌اند، یکی دیگر از اصطلاحات بحث‌انگیز در فن‌شعر ارسطو است: هامارتیا.

تعابیر مختلف در مورد هامارتیا را به دو دسته کلی می‌توان تقسیم کرد: کسانی که بر جنبه اخلاقی آن تأکید دارند و کسانی (ازجمله گلدن) که بر جنبه فکری آن تأکید می‌ورزند و هامارتیا را خطای داوری یا فرضی نادرست می‌پندارند. تعبیر نخست‌تعبیری سنتی است و از نظر برخی منتقدان پیرو این دیدگاه، «خطا» تقریباً با تصور گناه مسیحی همخوانی دارد (در واقع‌هامارتیا در این مفهوم در انجیل یوحنا به کار رفته است) به نظر می‌رسد در این عبارت نتیجه‌گیری خود ارسطو در مورداصطلاحاتی چون «فضیلت» و «رذیلت» به همین سو اشاره دارد. ارسطو در جای دیگر، این اصطلاح را به‌طور مبهم‌تری به‌کار می‌گیرد و مثال محوری او از تراژدی یعنی تراژدی ادیپ شهریار، قهرمانی دارد که اعمالش دست کم همان‌قدر که‌نادانسته به نظر می‌رسد، غیر اخلاقی هم به نظر می‌آید. در هر یک از این دو حال، لازم به نظر می‌رسد که هامارتیا نادانسته‌باشد تا شناخت و کشفی به‌وقوع پیوندد.

فصل‌های بعد بین ملاحظات طرح و شخصیت در تبادل است. فصل چهارده به طرح‌هایی می‌پردازد که رقت و ترس‌برمی‌انگیزند، فصل شانزده به انواع تشخیص و فصل هفده به فرایند ساختن نمایشنامه می‌پردازند. فصل هجده مشتمل براظهارات پراکنده درباره ساختار، طبقه‌بندی و همسرایان تراژدی است. احتمالاً فصل پانزده مهم‌ترین این فصل‌هاست که باتفصیل بیشتر به شخصیت و به ویژه شخصیت‌های تراژیک «فراتر از سطح معمول» می‌پردازد، و این عبارتی است که موردبدفهمی بسیار قرار داشته است. ارسطو در فصل دوم فن شعر، تمایز مشهوری میان کمدی و تراژدی به عمل می‌آورد مبنی‌بر این‌که کمدی انسان‌ها را بدتر از آن‌چه در زندگی واقعی هستند و تراژدی بهتر از آن‌چه هستند نمودار می‌سازد. بسیاری ازمنتقدان و به ویژه منتقدان سنت نئوکلاسیک، شخصیت «خوب» (spoudaios) ارسطو را «اصیل» ترجمه کردند و در نتیجه‌تراژدی در این دوره اختصاصاً برای پرداختن به شاهان و شاهزادگان نگاشته می‌شد. این تعبیر گذشته از آنکه ارسطو راتجویز کننده و مصدر احکام جلوه می‌دهد موضعی که وی سخت از آن پرهیز داشت هم‌چنین بیشتر از آن رو دچارلغزش است که درنمی‌یابد از نظر ارسطو شخصیت به صورت مادرزاد تعیین نمی‌شود بلکه تعیین کننده آن انتخاب اخلاقی‌است. ارسطو در فصل پانزدهم اشاره می‌کند که «اگر گفتار یا کرداری در پیوند با خود از انتخاب برخوردار باشد، بیان‌گرشخصیت خواهد بود... شخصیت خوب است اگر انتخاب خوب باشد.» بدین‌سان، «اصالتی» که شخصیت تراژیک از آن‌برخوردار است، مشخصاً اخلاقی است تا اجتماعی یا سیاسی. او. ب. هاردیسون ملاحظه بیشتری به عمل می‌آورد مبنی براین که اتوس (ethos) از نظر ارسطو همیشه پیوند مستقیم با میتوس (mithos) دارد، از نظر این مفسر، تأکید چنان‌چه در اکثرتئاترهای مدرن دیده می‌شود، نه بر نمودار ساختن جزئیات شخصیت که بر تکامل عاملی متناسب با عمل است.

ارسطو در فصل نوزده به بررسی خویش در باب اجزا و عناصر کیفی تراژدی باز می‌گردد و با ارجاع به مبحثی در ریطوریقا(فن خطابه) از مقوله فکر (دیانویا) dianoia به سرعت می‌گذرد و به مقوله گفتار (لکزیس) Lexis رومی‌آورد که در فصل‌های۱۹ تا ۲۳ به آن پرداخته شده است. دو عنصر نهایی در تقسیم‌بندی اجزاء تراژدی یعنی آواز (ملوس) Melos و منظر(اوپسیس) Opsis بیش از آن‌چه گفته شده مورد بحث قرار نمی‌گیرند و ملاحظه اثر خلق شده به منتقدان بعد

واگذار می‌شود.

چهار فصل نهایی فن شعر، مقایسه تراژدی با گونه کاملاً مرتبط شعر حماسی است. بیانیه مهم ارسطو مبنی بر اینکه شاعربایستی «احتمالات ناممکن» را بر «امور ممکن غیر قابل باور» ترجیح دهد در فصل ۲۴ بیان شده و این مبحثی است که باتبدیل مفهوم حقیقت نمایی (veristimilitude) به یک موضوع عمده هنری، چند صباحی مورد توجه قرار گرفت. فصل بعدبه دفاع از این عقیده در برابر نقد خارجی می‌پردازد و دفاع اصلی نیز همچون همیشه بر ضرورت درونی است: بدین معنا که‌امور و رویدادها نباید چنان‌که هستند بل «چنان‌که باید باشند» نشان داده شوند. ارسطو در نتیجه‌گیری خود اظهار می‌دارد که‌بهترین تراژدی به سبب تمرکز بیشتر، وحدت و بهره‌گیری از امکاناتی چون موسیقی و منظر، به عنوان یک قالب هنری برشعر حماسی رجحان دارد. چنین است وجوه و جنبه‌های این اثر آغازین نقادی یونان که مقدر بود تا در سده‌های بعد هریک مورد بحث و بررسی‌های بی‌پایان قرار گیرند.

تئوفراستوس (۲۸۷ ۳۷۲ پ. م) شاگرد محبوب ارسطو و جانشین او به عنوان سر سلسله مکتب مشاء نیز مؤلف فن شعری‌بوده که متأسفانه به دست ما نرسیده است. دیومدس، دستوردان سده چهارم تعریف «تراژدی عملی است متضمن تبدل‌بخت شخصیت قهرمانی» را به وی نسبت می‌دهد. بر پایه همین انتساب، تعریفی از کمدی را نیز که دیومدس به‌طور ساده به«یونانیان» نسبت می‌دهد، گاه منسوب به وی می‌دانند: «کمدی پاره‌ای از زندگی روزمره است که متضمن خطراتی جدی‌نیست» با این حال شاهدی دال بر این مدعا وجود ندارد و عموم محققان اینک استدلال می‌کنند که هر دوی این تعاریف‌تأثیرگذار متعاقب ارسطو، به احتمال زیاد تعدیل‌هایی از تعاریف موجود در فن شعر اوست تا اثر شاگرد او. دیگر نویسندگان‌این نسل که به خاطر نگاشته‌های تئاتری خود شناخته می‌شوند عبارتند از: هراکلیدس اهل پونتوس، شاگرد افلاطون وارسطو که او نیز مؤلف فن شعری دیگر بوده، آریستوفانس اهل تارنتیوم که مطالبی درباره شاعران تراژدی و رقص تراژیک‌نگاشته و خاملن که مطالبش در مورد درام هجوآمیز و کمدی باستان بوده است. متأسفانه هیچ‌یک از این نگاشته‌ها به روزگارما نرسیده است.

پس از سال ۳۰۰ پ. م، حیات فکری آتن فروپاشید و اسکندریه و سپس پرگام به عنوان مراکز جدید دانش سربرآورند.ملاحظات فلسفی در باب هنر نیز رو به زوال نهاد و رفته‌رفته مطالعات کاربردی‌تر و در ادبیات، نقد متن محبوبیت یافت.مطالعات گسترده در مورد درام در بین محققان اسکندرانی نادر و کمیاب بود اما مطالبی پراکنده از مقاله‌ای عمومی درباره‌نقاب‌های نمایشی به قلم آریستوفانس اهل بیزانتیوم و مقاله دیگری درباره سنت موضوعات تراژیک بر جای مانده است.نمونه‌های نوعی‌تر آثار این محققان، ویراست‌های فراهم آمده از درام‌های یونانی توسط آریستوفانس اهل بیزانتیوم وآریستارکوس است که اغلب همراه با شرح سطر به سطر محتوا و تعبیر می‌باشد.

منبع:

Historical and Critical Survey, From the Greek to the present by Marvin Carlson, Cornell university psbrr.Theories of the Theatre, A