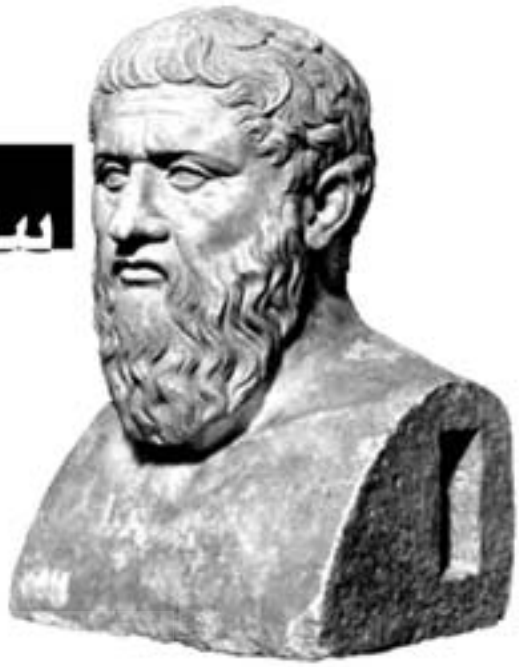
سرآغاز تاریخ نمایش

افلاطون

بر زمینه فلسفه



●زینب السادات سید غلامی موسوی
کارشناس ارشد فلسفه غرب

شعر و موسیقی دو پایه فرهنگ یونان باستان به شمار می‌رود که مضمون اصلی آن، اسطوره خدایان و پهلوانان است؛ از جمله اسطوره دیونیزوس که از درون آئین رمزی آن، نمایش تراژدی و کمدی شکل گرفت. این پیدایش، هم عصر با ظهور افلاطون، فیلسوف بزرگ یونان و بنیانگذار آرمان‌شهر است.

به گواه تاریخ، آدمی همواره در جست‌وجوی سرآغازها بوده است. نخستین نمونه‌های این جست‌وجو، پرسش درباره بودن و هستی چیزهاست که سپهر فلسفه را به ارمغان آورده است. اینکه آغاز و بنیاد جهان چیست و مایه و گوهر آن کدام است؟ من چیستم و هستی من از کجاست؟ هدف از بودن من و جهان چیست؟ و پرسش‌هایی از این‌گونه که از نیروی خرد برمی‌خیزد، همواره اندیشه آدمی را به خود مشغول داشته و پاسخ‌هایی را به فراخور خرد هر کس در پی داشته است. پرسش از نخستین‌ها، خود بر دوگونه است: پرسش از هستی و چیستی چیزهای موجود، همچون انسان، جهان، کوه و درخت و آسمان و دریا و... که در سپهر متافیزیک (مابعدالطبیعه، Metaphysics) جای دارد و پرسش از چیستی و چگونگی به هستی درآمدن یا پرده برگرفتن از کارها و فرایندها، همچون پیدایش نخستین ابزار جنگیدن، نخستین شعر و گفتار حکیمانه یا نخستین نمایش، کشف عنصرها و... که هم در بستر فلسفه می‌گنجد و هم در بستر دانش و تاریخ. پرسش‌های فلسفی و متافیزیکی، همواره نو و زنده است و پاسخ‌های تازه‌ای در پی دارد و پرسش‌های دیگر، با رویکرد تاریخی نگریسته می‌شود و با گذر زمان چه بسا به فراموشی سپرده شود. نکته مهم آن است که در درون هر پرسش از کارها و فرایندها، پرسشی فلسفی نهفته است. برای نمونه می توان از روند تاریخی کشف و کارایی عنصر اکسیژن پرسید و از سوی دیگر می‌توان گفت این عنصر به عنوان یک ماده چیست و هستی آن از کجا مایه گرفته است؟ و در این گفتار می‌توان پرسید سبب پیدایش نمایش- جدای از روند تاریخی آن- چه بوده است؟ آیا نمایش تنها تصویرها و گفتارهای برخاسته از خیال است یا ریشه در واقعیت هم دارد؟ نمایش از آن‌رو که نمایش است آیا می‌تواند در فرایند شناخت، اثرگذار باشد؟ جایگاه آن از منظر هستی‌شناسی کجاست؟ آیا بازنمود حقیقت است؟ اگر این‌گونه نیست، ضرورتِ بودن آن چیست؟ و آیا جز فریب نخواهد بود؟ و پرسش‌های بسیاری از این‌گونه همواره می‌تواند مطرح باشد.

گفتار پیشِ رو، برآن است تا از پیدایش نمایش در بستر تاریخ و با توجه به جنبه‌های فلسفی عصر پیدایش آن، سخنی کوتاه بگوید. از این‌رو نگاهی به تاریخ، به‌ویژه شعر و ادبیات یونان باستان، ناگزیر می‌نماید، زیرا آنچه را که امروز نمایش (تئاتر) می‌خوانیم، برخاسته از بستر شعر و موسیقی در دنیای باستان است.

شعر در دنیای باستان و پیش از عصر هومر

اگرچه داستان شعر یونانی با هومر و هزیود (Homer, Hesiod) آغاز می‌شود، محتوای منظومه‌های این دو شاعر، از گذشته‌های بسیار دور حکایت می‌کند و به گواه پژوهنده‌های تاریخ، تا هزاره سوم پیش از میلاد به پیش می‌رود. در پایان این هزاره، گروهی از اقوام هند و اروپایی به سرزمین بالکان آمدند و بر یونان و جزایر دریای اژه، حاکم شدند. از این‌رو تمدنی که در یونان شکل گرفت تنها ازآنِ یونانیان نیست، بلکه آمیزه‌ای از فرهنگ‌هایِ شرقی را در خود نهفته دارد، همچون باور به خدایان و

اسطوره‌ها و آموزه‌هایی از حکمت و هنر.

بنابراین اگر برای شعر این دوران، ماده و صورتی در نظر بگیریم، ماده آن بیشتر برگرفته از اسطوره‌های خدایان و پهلوانان بوده است تا مسائل اجتماعی و احساس‌های شخصی؛ و صورت آن را همانا قالب‌های ادبی عصر باستان همچون حماسه، بزم و طرب و مرثیه تشکیل می‌داده است. تاریخ به ما می‌گوید که ادبیات پیش از هومر، منظوم بوده است. می‌توان مواد و مضامین شعرهای این دوره را به اختصار، این‌گونه برشمرد:

دین اساطیری: نخستین سراینده‌های آن، راهبانی با نام آئوئیدوس (Aoidos) یا سرودخوانان بوده‌اند که شعرهای آنها همراه با موسیقی در مراسم مذهبی خوانده می‌شد.

اسطوره پهلوانی: شعرهایی درباره پیروزی خدایان و پهلوانان است. هومر، این گروه از سراینده‌ها را دمیورژ (Demiourgos) می‌خواند.

غنایی: اشعاری که بیشتر در وصف بهار است و آن را الینوس (Elinus) به معنای دریغ وافسوس می‌نامند.

دلاوری و سوگواری: این گروه از شعرها را پئان (Pean) می‌گفتند که به معنای الهه روشنایی است.

ازدواج: این اشعار هومنائیوس (Humenaios) نامیده می‌شد که برگرفته از هومن (Humen)، الهه زناشویی است.

مرثیه: در مرگ دوستان و نزدیکان سروده و با نام ترینوس (Threynos) خوانده می‌شد.

شعر در عصر هومری و پس از آن

افلاطون[1] (Plato) فیلسوف بزرگ یونان در سده پنجم پ.م. می‌گوید: «ساز بی‌آواز و آواز بی‌ساز، جز هوسبازی نیست و هیچ‌گونه پیوندی با خدایان دانش و هنر ندارد». (**قوانین**، ۶۷۰). بنابر سنت کهن یونان، شعر همواره با موسیقی به اجرا درمی‌آمده است. بدین‌گونه که برخی از آئوئیدوس‌ها یا سرودخوانان مذهبی، همانند راویان شعر (Rhapsodists)، قطعاتی از شعرهای حماسی را که خود سروده بودند و آنچه را که از کلام قدیمیان به یاد داشتند، به هم می‌آمیختند و در قالبی حماسی، همراه با موسیقی به نمایش می‌گذاشتند. از جمله آنها می‌توان به ارفئوس[2] (Orpheus) شاعر و نوازنده افسانه‌ای چنگ اشاره کرد که پیش از هومر می‌زیسته است و در سده پنجم پیش از میلاد در مکتب عرفانی و پر رمز و راز فیثاغوریان (Pythagoreans)، اهمیت محوری داشته است. از این‌رو برخی گفته‌اند که خود هومر نیز از جمله همین راویان بوده؛ البته با هوشی سرشارتر و کلامی دلپذیرتر، چنانکه شعرهای او سینه به سینه نقل گشته، تا آنکه در سده ششم پ.م. در دو منظومه حماسی **ایلیاد** و **اودیسه** (**Iliad & Odyssey**) که به نام او خوانده می‌شود، گردآوری و تدوین شده است. برخی با به‌کارگیری روش‌های نقد ادبی در منظومه‌های هومری، براین باورند که این اشعار، سروده چند شاعر است. به‌هر روی، منظومه **ایلیاد** حدود ۷۳۰ پ.م. و **اودیسه** اندکی پس از آن به دنیای شعر و ادب یونان وارد شده است.

یونانیان باستان، هومر را مربی و آموزگار خود می‌دانستند و افلاطون او را آموزگار و استاد همه شاعران تراژدی پردازی دانست. آثار هومر تأثیر بسیار چشمگیری بر ادبیات یونان نهاد، از آن جمله اهمیت یافتن نقش اسطوره و خدایان که در جای جای دو منظومه بزرگ او دیده می‌شود. ورنریگر در این باره می‌نویسد: «در آثار هومر هیچ واقعه بزرگ، بدون مداخله نیروی خدایی روی نمی‌دهد و در هر عمل، نیروی انسانی و نیروی خدایی با هم اثر می‌بخشند و حتی به مرحله‌ای می‌رسیم که خدایان، مردان بزرگ را به طور مداوم رهبری می‌کنند، آنچنان‌که در حماسه **اودیسه**، آتنه (Athena)، با الهام‌های خود در هر گام، راه درست را به اودیسه‌ئوس[3] (Odysseus) نشان می‌دهد» (یگر، ۱۳۷۶،ج۱، ص۱۰۱). و دیگر، مسئله تقدیر و سرنوشت که از نیرویی الهی است و نیروی آدمی در برابر آن ناچیز است و قهرمانان و پهلوانان حماسه‌های هومری را به هر سو که بخواهد، هدایت می‌کند.

ویژگی مشترک شاعران یونان تا عصر هزیود سده هفتم پ.م.، سخن گفتن از خدایان و پهلوانان است. آنان جملگی در اثر الهام شاعرانه و جذبه ربوبی شعر می‌سرایند. با هزیود، این رسم کهن دگرگون می‌شود. او اندیشه‌های خویش را نه به واسطه الهام الهی، که از روی خرد خویش به شعر می‌سراید. در اندیشه آغازین یونان باستان، مرزی میان اخلاق، هنر و زیبایی نیست، اما هزیود برآن می‌شود تا اخلاق و دانش را در سپهری خاص بگنجاند. او نخستین کسی است که در منظومه خود با نام پیدایش خدایان (Theogony)، به پرسش از اسطوره‌ها می‌پردازد و از علت و سبب پیدایی اسطوره‌ها سخن می‌گوید و آن را به صورت نظام فلسفی در می‌آورد. «به هر حال با هزیود رهبری ذهن و روح آغاز می شود» (یگر،۱۳۷۶، ج۱، ص۱۱۸ و ۱۲۸).

بنابراین از آنجا که جامعه یونان باستان در سده‌های هفتم و هشتم پ.م.، جامعه‌ای روستایی بوده است، آرمان‌های اشرافی کهن و قوانین حاکم بر این جامعه، در سروده‌های حماسی هومر و تجربه زندگی و اخلاق روستایی در سروده‌های هزیود و قوانین سختگیر دولت اسپارتی در شعرهای تورتایوس (Tyrtaeus) دیده می‌شود. در این سروده‌ها، سخنی از تجربه فردی شاعر و احساس‌های شخصی او در میان نبوده است، تا آنکه جامعه روستایی اندک اندک به دولت‌شهرها تغییر شکل می‌دهد و پیرو آن هنر و ادبیات رنگی دیگر به خود می‌گیرد. چنانکه قوانین و اصول اخلاقی این اجتماع نوین، نه پیراهن شعر که جامه نثر بر خود می‌پوشد، زیرا دولت‌شهر که برخاسته از اندیشه منطقی و بنابر قانون است، نوشته منثور را وسیله ابلاغ قوانین خود قرار می‌دهد و از شعر روی می‌گرداند. بنابراین،

شعر، جولانگاهی تازه می‌یابد و محمل تجربه‌های فردی و احساس شخصی شاعر می‌شود. بدین سان است که شعرهای نمایشی، غنایی و هجوآمیز رخ می‌نماید.

نخستین و بزرگ‌ترین سراینده شعر هجوآمیز، آرخیلوخوس (Archilochus) است که شکوه خود را از وضعیت اجتماع و باورهای توده مردم به زبان هجو سروده است. دو نمونه زیر از آن اوست:

«همشهریانم، هیچ کس را پس از مرگش محترم نمی دارند».

«ما تا زنده‌ایم، در پی لذات زندگی می‌دویم، بیچاره مردگان که سیه روزگارانند»!

آرخیلوخوس همچنین بانی اصلی شعر غنایی است. در اشعار غنایی او، احساس خشم و اندوه، تنهایی، بدنامی و ناخرسندی به چشم می‌خورد. اشعار غنایی، بیشتر ترانه‌هایی پرشور و کوتاه بود و از احساس شخصی شاعر حکایت می‌کرد و مضامین گوناگونی داشت از جمله: سرودهای دینی، ترانه‌های مجالس بزم و غیره. همراه سازی این اشعار، به نام لیر (Lyre، چنگ) نواخته می‌شد از این رو، این گونه شعرها را لیریک می‌نامیدند.

دیگر شاعر پرآوازه شعر غنایی، الکایوس(Alcaeus) است که در سده ششم پ.م. می‌زیست، اما هم عصر بودن او با بزرگ‌ترین شاعر زن یونان، سافو (Sappho)، از آوازه شهرتش کاست. سافو، سرودن غزل‌های عاشقانه و غنایی را به اوج خود رساند. زبان غزل‌هایش، بیان احساس و هیجان ناب است که مرزهای زندگی درونی آدمی را درنوردیده است. شعرهایش برخاسته از الهامی است که از رویدادها و آداب و رسوم پیرامون خود گرفته است؛ از این رو، دارای زبانی محلی است، با بیانی روشن و سخنی در نهایت ایجاز و اختصار. افلاطون می‌گوید: «سافو همچون دهمین الهه هنر، مورد پرستش یونانیان بوده است». از اشعار او یک شعر بلند ۲۸ بیتی و یک شعر ۱۶ بیتی در دست است. نمونه زیر از سروده های اوست:

بعضی برآنند
که زیباترین چیزها بر روی زمین
گروهی از سوارانند؛
بعضی دیگر
فوج جنگجویان پیاده را
زیباترین چیزها می‌دانند
و برخی گروهی از کشتی‌ها را
ولی من می‌گویم
زیباترین چیزها محبوبی است که دل،
در آرزوی رسیدن به اوست.

شعر غنایی در آغاز سده پنجم پ.م. به اوج شکوفایی خود رسید. استزیکور (Stesichore) از جمله شاعران پیشرو در این سبک به شمار می رود و پیندار (Pindare) استاد بی‌چون و چرای آن است. ویژگی برجسته شعر پیندار، برهنه بودن از پیراهن اسطوره و سخن از اندیشه‌های خردمندانه و اخلاقی است. از شعرهای اوست:

آدمیان و خدایان از یک تبارند
و هر دو زاده همان مادری هستند که ما را هستی داد
اما تفاوت بی‌حدی که در توانایی این هر دو هست، ایشان را از یکدیگر جدا می‌کند
زیرا این یک هیچ است
حال آنکه دیگری در سپهر الماسگون که جاودانی و تزلزل ناپذیر است مأوی گزیده است.

آغاز نمایش در یونان باستان

تا پایان سده ششم پ.م. تنها شعر و اجرای گروهی اشعار همراه با موسیقی وجود داشت که بیشتر با دو ساز چنگ و نی نواخته می‌شد. در این دوره، نوع ادبی تازه‌ای یعنی تئاتر (نمایش) پدید آمد.

پیش‌تر از محتوای شعر یونانی، یعنی اسطوره، سخن رفت. اسطوره[۴] در دنیای باستان با جهان‌شناسی، مذهب و ادبیات و هنر درآمیخته است. آثار به‌جای مانده از هنرهای تجسمی تا آیین‌های مذهبی، مضامین شعر و گفتارهای فلسفی، خود گواه این سخن است. توضیح درباره اینکه اسطوره چیست ، مجالی بیش از این نوشته می‌خواهد. به سخن کوتاه می‌توان گفت واژه Mythos (Myth) که بیشتر به اسطوره برگردانده می‌شود، در زبان یونانی به معنای شرح و خبر و قصه بوده است. این واژه، اندک اندک معنایی مخالف واژه Historia یعنی داستان، جست‌وجو و آگاهی را می‌یابد و در معنای چیزی به کار گرفته می‌شود که دارای هستی اصیل نیست. به سخن دیگر، چیزی است که از خیال شاعرانه برمی‌خیزد و سخن لغو و پریشان است. به هر روی، اسطوره امری است بسیار پیچیده و قابل تعبیر و تفسیر. میرچا الیاده، دین پژوه و اسطوره شناس رومانیایی، می‌نویسد: «اسطوره نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی - چه کل واقعیت کیهان یا فقط جزئی از واقعیت (جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوک و کرداری انسانی) - پا به عرصه وجود نهاده است» (الیاده،۱۳۶۲:۱۴). الیاده درباره مهم‌ترین کارکرد اسطوره چنین می‌گوید: «کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همه آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت و هنر و فرزانگی و ...» (همان،۱۷)

در آغاز گفتیم نمایش همچون یک هنر برخاسته از بستر شعر و موسیقی، و شعر و موسیقی خود دو پایه فرهنگ یونان باستان به شمار می‌رود. اکنون جا دارد درباره اسطوره‌ای سخن بگوییم که سرچشمه بنیادین هنر نمایش است.

اسطوره دیونیزوس(Dionysus)

درباره داستان زندگی اسطوره، حکایت‌های متفاوتی گفته شده است که در اینجا به دو نمونه از آنها اشاره می‌شود. در یکی گفته می‌شود دیونیزوس حاصل

ازدواج زئوس(Zeus) و سمله(Semele) است، از آنجا که سمله مورد رشک و حسادت هرا (Hera) همسر نخست زئوس قرار می‌گیرد، بر اثر دسیسه هرا، در حالی می‌میرد که دیونیزوس در بطن او بوده است. زئوس، فرزند نارسیده خویش را در زانوی خود پنهان می‌سازد تا زمان تولد او فرا می‌رسد، پس از تولد، فرزند را از چشم دیگران پنهان می‌سازد تا آنکه دیونیزوس، پسر بچه‌ای می‌شود و راز زئوس آشکار می‌شود و برای رهایی فرزند، او را به صورت بزی درمی‌آورد و در کوهی پنهان می‌سازد تا به سن بلوغ می‌رسد و در این دوران، او پرورش درختان تاک و انگور را می‌آموزد و بر آن می‌شود تا آن را به همه آدمیان بیاموزد. از این‌رو به سفرهای بسیار می‌رود، از جمله سفر به هند و از آنجا با ارابه‌ای که ببرها آن را می‌کشیدند، به یونان بازمی‌گردد و پس از رویارویی با رنج‌های بسیار، به زادگاهش تبس رسیده و از آنجا در راه رفتن به سوی جایگاه خویش، المپ، با شگفت‌انگیزترین رویداد زندگی‌اش روبرو می‌شود که تا آن هنگام برای هیچ یک از خدایان روی نداده بود. این رویداد، نبرد با پرسئوس (Perseus)، شاهِ غرق در سلاح رزم و از فرزندان زئوس بود که بر آن شده بود تا خشم جنون آمیز هرا، همسر حسود و خودخواه زئوس را فرو بنشاند. نبردی سهمگین میان آن دو درمی‌گیرد و شمشیر برهنه پرسئوس بر جان دیونیزوس کارگر می‌افتد و هرچند زئوس فرمان داده بود که او در جرگه جاودانان باشد، اما دیونیزوس به قلمرو مرده‌ها، آنجا که هادس(Hades) بر ارواح غیرجاودانان فرمانروایی می‌کرد، راهی می‌شود و سرانجام به همراه مادر خویش، سمله، از قلمرو مرده ها برون جسته و به المپ می‌رسد.

حکایت دیگری درباره دیونیزوس هست که بر اساس آن، دیونیزوس فرزند زئوس و پرسفونه (Persephone)، در کودکی به فرمان پدر، مأمور اداره جهان می‌شود، اما تیتان‌ها (Titan، دیوها)، در کمین

افلاطون

فیلسوف ما بر این باور است که چیزهای محسوس این جهان، همه تقلید و روگرفتی از جهان ایده است و با حقیقت که همانا ایده است، فاصله دارد و شناخت آدمی از آنها تنها در حد یک باور ساده است. تصاویر و سایه‌ها نیز که آثار هنری از جمله آنهاست

وی می‌نشینند و دیونیزوس برای گریختن از آسیب آنان، خود را به صورت‌های گوناگونی درمی‌آورد و در حالی که خود را به صورت یک گاو نر درآورده است، تیتان‌ها او را به چنگ آورده، پاره پاره می‌کنند و می‌بلعند. تنها دل او باقی می‌ماند که زئوس آن را فرو می‌بلعد تا از آن، دیونیزوس جدید پدید آید.زئوس تیتان‌ها را با شعله آذرخش، مجازات می‌کند چنانکه خاکستر می‌شوند و از خاکسترشان، نوع انسان پدیدار می‌شود و بدین سان، آدمی موجودی می‌شود که در ذاتش عنصر دیوی با عنصری به هم آمیخته که از خون دیونیزوس برآمده است. دیوها، نمایانگر سرچشمه بدی و دیونیزوس، نمایانگر سرچشمه نیکی است. به سخن دیگر، وجود عنصر الهی با عنصر مخالف الوهیت در سینه آدمی، برخاسته از یگانگی آن دو سرچشمه در وجود آدمی است.(۵)

اسطوره دیونیزوس، که هم او را خدای شراب خوانده‌اند و هم خدای الهام و باروری، تأثیری بسیار ژرف، نه تنها بر هنر و ادبیات یونان نهاد بلکه برگزاری آیین‌ها و مناسک و اعیاد دینی ویژه‌ای را سبب شد.(۶) این مراسم از سویی به رنج‌ها و دردهای دیونیزوس می‌پرداخت و از سوی دیگر، شامل سروده‌های هجوآمیز و طنزآلودی بود که بر زمینه آواز و حرکات موزون و به افتخار فالیس(Phallis)، الهه باروری و دوست و همدم دیونیزوس، به اجرا درمی‌آمد و به نام او، ترانه‌های فالیک خوانده شد.

از آنجا که دیونیزوس، دو بار زاده شده است او را دیتوروس (Dithorus) خوانده‌اند؛ یعنی کسی که از دو در بیرون آمده باشد. از همین روی سروده‌های مربوط به او را که همراه با موسیقی و برای رنج‌ها و دردهای او به اجرا درمی‌آمد، دیتورمب (Dithyramb) می‌خواندند. از این اشعار، پدیده ادبی تازه‌ای به وجود آمد که ماده آن اشعار حماسی و صورت آن غنایی بود که به آن تراگودیا (تراژدیا) نام دادند و از درون این مراسم بود که تراژدی شکل گرفت. تراگودیا از ترکیب دو واژه یونانی Thragos به معنای «بز» و Oide به معنای «آواز» گرفته شد. این اصطلاح از آن‌رو برگزیده شد که در مراسم دیونیزوس، بز یا گوساله‌ای را قربان می‌کردند. این قربانی از آن‌رو «بز» انتخاب می‌شد که نخست ساتیرها (Satyrs)، موجوداتی افسانه‌ای که نگهبانان و خدمتکاران دیونیزوس بودند، پاهایی شبیه بز داشتند و دیگر به این سبب که گروه پنجاه نفری همسرایان(۷) (Chorus) اشعار دیتورمبی، خود را به شکل ساتیرها در می‌آوردند. بنابراین واژه تراژدی از نظر ریشه شناسی به معنای «آواز بز»، و در معنای مجازی چه در دوران باستان و چه زمان حاضر، «سوگنامه» است.(۸)

اندک اندک از میان گروه همسرایان، یک تن به عنوان سرگروه جدا شد و آنها را رهبری می‌کرد، در اثر تکرار پرسش و پاسخ‌های این شخص با گروه، یک تک گفتار و گفت و شنود در تراژدی شکل گرفت، و بدین سان، تراژدی از مراسم رمزی دیونیزوس پدید آمد و از برگزاری سروده‌های فالیک (هجو و طنز)، نمایش کمدی شکل گرفت. به سخن دیگر، تراژدی و کمدی، هر دو از مراسم و اعیاد دیونیزوسی به وجود آمد. ارسطو سرچشمه پیدایش تراژدی را اشعار سراینده های دیتورمب می‌داند و کمدی را ترانه‌های فالیک.

اگرچه نمایش تراژیک، در کانون توجه جامعه یونان جای داشت اما گروه روستاییان کوموس (Comos) که در جشن‌های دیونیزوسی ترانه‌ها و سرودهای وقیح سر می‌دادند و در آغاز به عنوان هنری ابداعی (Poesis) به شمار نمی‌آمدند، اندک اندک جای خود را بازیافتند و به همراهی ترانه‌های فالیک، نمایش کمدی را که از واژه کوموس به معنای روستاییان مست برگرفته شده است، به جهان هنر یونانی هدیه کردند. نمایش کمدی، از آن‌روی اهمیت خود را باز یافت که به مسائل سیاسی و اجتماعی یونان آن روز می‌پرداخت. از جمله کمدی پردازن یونان می‌توان به کارتینوس (Cartinus)، اوپولیس (Eupolis) و بزرگ‌ترین آنها یعنی آریستوفانس (Aristophanes) یاد کرد که آثار اندکی از آنها باقی مانده است.

نخستین تراژدی نویس یونان را تس‌پیس (Thespis) می‌دانند که در استقلال بخشیدن به تراژدی، نقش برجسته‌ای داشته است. او نخستین بازیگر (پروتاگونیست Protagonist) را وارد نمایش تراژدی کرد. از این‌رو بازیگران نمایش یونانی دو گروه شدند. نخست بازیگران سخنگو که در اصطلاح یونانی Hypokrites خوانده می‌شدند که گمان می‌رود معنای آن «پاسخ دهنده، تفسیرکننده یا تشریح کننده» باشد و دیگر بازیگران خاموش که در اصطلاح یونانی Kopha prosopa نامیده می‌شدند. این بازیگران خاموش همان سیاهی لشکر (Extras) بودند که سخن نمی‌گفتند و گاه در نقش شخصیتی صاحب نام درمی‌آمدند و گاه نقش ملازمت و محافظت را بر عهده داشتند. اما بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان و تراژدی پردازان یونان به ترتیب تاریخی اینها بودند: آیسکیلوس (Aeschylus ، آشیل)، سوفوکلس (Sophocles) و اوریپیدس (Euripides).

آشیل را پدر تراژدی گفته‌اند، او به نمایش، شکلی مستقل و مدون بخشید و بنیان آثار نمایشی خود را بر اساس شکلی چهارگانه یا تترالوژی (Tetralogy) قرارداد که سه بخش نخست آن با عنوان تریلوژی (Trilogy، سه گانه) شامل سه تراژدی یا یک تراژدی سه قسمتی بود و بخش چهارم آن نمایشی ساتیر در قالب طنز. آشیل بازیگر دوم (دیوتراگونیست، Deuteragonist) را به صحنه نمایش آورد و به مکالمه و گفت‌وگو اهمیت بیشتری داد و بازیگران را از گروه همسرایان (کر) جدا کرد. موضوع تراژدی‌های او یا از اسطوره‌ها برگرفته شده است یا از داستان‌های قهرمانی. بعضی ۹۰ و بعضی ۷۰ نمایش‌نامه را به او نسبت داده‌اند که تنها هفت نمایش از وی باقی مانده است. یک تریلوژی کامل به نام اورستیا (The Oresteia) که شامل سه نمایش‌نامه آگاممنون، خون فوروئه و ائومیندس (The Chohori, The Eumenides Agamemnon,) است. سایر آثار باقی مانده عبارتند از: استغاثه کنندگان (Suppliants The)، ایرانیان (The Persians)، پرومته در زنجیر (Prometheus Bound) و هفت تن در مقابل تب (The Seven Against Thebes)، البته قطعاتی از سه‌گانه‌های دیگر نیز در دست است.

سوفوکلس را دومین تراژدی‌پرداز یونان می‌دانند که نمایش تراژیک را از جهت زیبایی در تکنیک و مفاهیم انسانی به اوج خود رساند و بازیگر سوم (تریتاگونیست، Tritagonist) را به نمایش افزود.[9] مرز مشترک آثار آشیل و سوفوکلس، حاکم بودن تقدیر و سرنوشت بر زندگی آدمی است، البته این مسئله در آثار سوفوکلس رنگ و جلای کمتری دارد. او برای منطق و استدلال در گفت‌وگوها ارزش بیشتری قایل است. نوشته‌های او برداشتی از اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن است. تعداد آثارش را ۱۲۵ نمایش‌نامه گفته‌اند که تنها هفت نمایش‌نامه به یادگار مانده است، شامل: **آژاکس (Ajax)، آنتیگون (Antigone)، اودیپوس شهریار (Oedipus Rex)، الکترا (Electra)، زنان تراخیس (Trachiniae)، فیلوکتتس (Philoctetes) و اودیپوس در کولونوس (Oedipus at Colonus)**.

در میان معاصران سوفوکلس، اوریپیدس نیرومندترین همپای او شناخته می‌شود. او به اندیشه فلسفی تمایل زیادی داشت و از میان فلاسفه، نخست به آناکساگوراس[10] (Anaxagoras)، پروتاگوراس[11] (protagoras) و سقراط[12] (Socrates) توجه خاص داشت و با مطالعه آثار این فیلسوفان، تخیل عالی و احساسات زلال و شفاف خود را به یاری نیروی خرد و استدلال، رهبری کرد. او بر خلاف آشیل و سوفوکلس به حاکمیت تقدیر و سرنوشت در زندگی آدمی، اهمیت چندانی نمی‌داد و در جست‌وجوی مضامین تازه برآمد و در آثارش از حکایت‌ها و داستان‌هایی که مردم کمتر از آن آگاه بودند، استفاده کرد و نیز به آفرینش داستان‌هایی تازه همت گماشت. حدود ۹۰ نمایش‌نامه به او نسبت داده‌اند که ۱۹ اثر آن در دست است از جمله: آلسست (Alcestis)، مدهآ (Medea)، ایون (Ion)، زنان تروا (Troades)، اورستس (Orestes)، هلن (Helen)، باکخوئه (Bacchae) و...

نمایش در قرن پنجم پ.م. در بلندای قدرت و شکوفایی خود قرار گرفت و حدود ۱۸۰۰ نمایش نامه برای اجرا در مسابقه‌های عمومی به رشته نگارش درآمد. آتن در این سده، مرکز معنویت و هنر یونان به شمار می‌رفت. تولد اندیشه فلسفی یونان با حاکمیت هنر در این دوران روبه‌رو بود

چنانکه نخستین اندیشه‌های فلسفی با زبان شعر گفته می‌شد. شعر و هنر با فرهنگ یونانی چنان آمیخته بود که دو پایه فرهنگ را شعر و موسیقی تشکیل می‌داد و این آمیختگی شاید مانع از آن می‌شد که هنر همچون موضوعی آزاد و یگانه، نگریسته شود. از این‌رو هنر به دست فیلسوفان هم افتاد و مورد نقد و ارزیابی فیلسوفان بزرگی همچون افلاطون و ارسطو قرار گرفت.

جایگاه نمایش در اندیشه فلسفی

اکنون جا دارد تا هنر و به‌ویژه هنر نمایش را که از سرآغاز آن سخن رفت، از دیدگاه بزرگ‌ترین فیلسوف یونان، افلاطون، بنگریم. پیش از آن یادآوری این نکته ضروری می‌نماید که آنچه را که امروز در زبان فارسی هنر می‌خوانیم و دربردارنده هنرهای نمایشی، تجسمی و ... است، در یونان باستان با نام یگانه تخنه (Techne) خوانده می‌شد. ورنریگر در این باره می‌نویسد: «تربیت، گاه جامه دستورهای اخلاقی را در بردارد: خدایان را محترم دار، پدر و مادر را گرامی دار، به بیگانگان بی حرمتی مکن؛ و گاه محتوایش قوانین رفتار ظاهری و قواعد موفقیت در زندگی عملی است؛ و گاه مهارت‌ها و شناخت‌های حرفه‌ای را که در طی قرون و اعصار سینه به سینه منتقل شده‌اند و یونانیان آنها را تا آنجا که می‌توان نامی کلی بر آنها اطلاق کرد تخنه نامیده‌اند» (یگر، ۱۳۷۶ :۳۹). از این‌رو می‌توان دید که واژه تخنه مفاهیم بسیاری را در سپهر خود جای می‌داده است و افلاطون، نخستین فیلسوفی است که معانی مختلف این واژه را از یکدیگر جدا ساخته است و در رساله سوفیست (Sophists) بخش‌بندی پر شاخ و برگی را از این واژه و واژهای مشتق از آن نشان می‌دهد.[۱۳] ارسطو[۱۴]، شاگرد نامدار افلاطون، سرچشمه پیدایش تخنه را سومین ساحت فلسفه، یعنی فلسفه شعری[۱۵] (Poiesis or Poietik) یا حکمت شعری و ابداعی می‌داند که گونه‌ای از تولید است. از آنجا که در یونان باستان واژه Poiesis به معنای آفرینش اندیشه‌ای عاطفی است و هر گونه ساختن و پرداختن به یاری دست‌ها نیز فن یا هنر (تخنه) بوده است، این فیلسوف هنر یا فن را به عنوان یک نیروی خاص تولید در نظر می‌گیرد که خرد راهبر آن است. به طور کلی می‌توان گفت تخنه از نظر افلاطون و ارسطو، ساختن، تکمیل کردن و تقلید از طبیعت به یاری نیروی خیال است. اکنون بجاست تا دیدگاه افلاطون، فیلسوف بزرگ یونانی را درباره هنر شعر و نمایش به اجمال بنگریم.

شعر و نمایش در فلسفه افلاطون

افلاطون به عنوان فیلسوفی که دغدغه تربیت انسان حکیم را دارد بر اخلاق تأکید بسیار می‌ورزد و بر خود روا می‌دارد تا از این دیدگاه به نقد شعر و هنر عصر خویش بپردازد و به عنوان فیلسوفی که به جست‌وجوی حقیقت برخاسته است، به بررسی همه هنرهای رایج می‌پردازد تا دریابد آیا هنر می‌تواند راه آدمی را به سوی حقیقت بگشاید؟ هنر در کدام یک از مراتب هستی جای می‌گیرد؟ از این‌رو مدار سخن او، در این‌باره از دو منظر اخلاق و متافیزیک است.

هنر از منظر اخلاق: افلاطون در رساله جمهوری (Republic) درباره اصل‌های کلی و بنیادینی سخن می‌گوید که با یاری آنها بتوان آرمان شهر و دولت ایدئالی را بنا نهاد. سپهر سخن او در این رساله، تربیت و حکمت است. او بر این باور است که در پرورش روان و تن همواره باید به نظام سنتی یونان توجه کرد که در آن تربیت، به دو شاخه تربیت روان و تربیت بدن، بخش می‌شود. تربیت، نخست باید از روان آدمی آغاز شود، از سوی دیگر، در حوزه تربیت روان آنچه به کودکان آموخته می‌شد اشعار و منظومه‌های شاعران برجسته یونان بوده است؛ از جمله هومر و هزیود، زیرا کتاب یا نوشته‌هایی که ویژه کودکان باشد، وجود نداشته است. از این‌رو افلاطون می‌نویسد:

شاعران مانند نقاشان نوپا، تصویرهایی از خدایان و پهلوانان می‌سازند که هیچ شباهتی با اصل ندارند... ما حق نداریم به جوانان چنین وانمود کنیم که بدترین جنایتکاران و حتی کسی که در مقام انتقام، پدر خود را با انواع شکنجه از پای درآورده است، کار وحشتناکی مرتکب نشده بلکه کهن‌ترین و بزرگ‌ترین خدایان سرمشق او بوده است. (**جمهوری**، ۳۷۸،۳۷۷)

فیلسوف ما به نمونه‌های بسیاری از اشعار هومر و دیگر شاعران اشاره می‌کند و برآن است تا نشان دهد که «چگونه باید آنها را بپیراییم تا بر شخصیت کودکان در این مرحله حساس زندگیشان تأثیری نیکو بگذارد» (گاتری، ج۱۵، ص۴۱). زیرا شاعران

نمایش همچون یک هنر برخاسته از بستر شعر و موسیقی، و شعر و موسیقی خود دو پایه فرهنگ یونان باستان به شمار می‌رود

و نمایش‌نامه‌نویسان، خدایان و پهلوانان را به گونه‌ای ناپسند به نمایش می‌گذارند در داستان خواه حماسی، خواه تراژیک، خدا باید چنانکه هست نمایانده شود. خدا خوب است و نمی‌تواند سرچشمه زیان و فساد باشد، به کسی آسیب برساند و یا سبب بدی باشد، «بنابراین آنچه خوب است، سبب هر چیز نیست بلکه تنها سبب خوبی و سعادت است نه باعث بدبختی» (**جمهوری**، ۳۷۹). او می‌پرسد که چرا خدایان را مانند دلقک یا جادوگر به تصویر می‌کشند، در حالی که در ذات خدا تغییر راه ندارد، خدا پاک و پیراسته از هر دگرگونی است. بنابراین این گونه داستان‌ها که خدا را غیر آنچه که هست به نمایش می‌گذارد و کاری برون از سپهر اخلاق را به خدا نسبت می‌دهد، شایسته پذیرش در آرمان‌شهر نیست و نیز بایسته نیست که پهلوانان را غرق در عواطف ناخوشایند همچون ترس از مرگ، گریستن و خندیدن بسیار و فرو غلتیدن در شهوات نشان داد؛ بلکه باید درستی، خویشتنداری، دلیری و پایداری را به تصویر کشید. این سخن افلاطون بدان معنا نیست که او با داستان پردازی‌های غیر واقعی و برخاسته از خیال مخالف است بلکه هدف او رسیدن به سپهر اخلاق و پیراستن روان از هر گونه آلودگی است. او از هومر انتقاد می‌کند که تصویرهایی که او از جهان دیگر نشان می‌دهد، پاسداران و جوانان را ترسو به بار می‌آورد. همچون این تصاویر:

- دروازه آن قصر تاریک و خوف‌انگیز که از دیدنش خدایان نیز به وحشت می‌افتند، به روی آدمیان و موجودات ابدی باز است.

- ارواح و اشباح در منزلگاه مردگان بی‌بهره از نیروی ادراک و عقل، به هستی ادامه می‌دهند. (جمهوری، ۳۸۷)

افلاطون بدین‌سان، شاعران و داستان پردازان تراژدی و کمدی، و به دیگر سخن، همه هنرمندان را از آرمان‌شهر خویش برون می‌راند مگر آن گروه از هنرمندان که شایستگی خود را برای ماندن در آرمان‌شهر وی و در چارچوب قوانینی که وضع می‌کند، به اثبات برسانند.

هنر از منظر متافیزیک: نظریه ایده (صور، مثال Idea)، اصل و بنیاد متافیزیک افلاطون را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح از واژه یونانی Eidos به معنای نما یا ذات برگرفته شده است. افلاطون در رساله **فایدون** (Phaedo)، از این نظریه، جاودانگی روان و دو جهان حس و معنا سخن می‌گوید و بر این باور است که از آنجا که جهان حس، همانا جهان دگرگونی‌هاست و هیچ چیز استوار و پایداری در آن نیست، نمی‌تواند شایسته شناسایی باشد، اما ایده که اصل و بنیاد همه چیزهاست و ناگزیر آنچه بنیاد و زیرنهاد همه چیز است، خود باید پایدار و ثابت باشد، جایگاه آن در جهان حس نیست بلکه در قلمرو جهان معناست. از سوی دیگر، بر این باور است که روان آدمی از جهان معنا که در آن ایده‌ها را نظاره کرده است به جهان جسمانی فرو افتاده و در کالبد انسانی (از تولد تا هنگامه مرگ) جای گرفته است، از این‌رو تنها روان که جاودان و همیشه زنده است می‌تواند به شناخت جهان ایده‌ها دست یابد. برآیند چنین دیدگاهی، آن است که علم و دانش، یادآوری است نه به دست آوردنی.

فیلسوف ما ایده هر چیز را الگو و نمونه والای آن چیز در جهان معنا می‌داند که چیزهای محسوس روگرفت و تقلیدی از آن است. از این‌رو نه تنها سپهر ایده‌ها شایسته شناسایی است، بلکه شناخت هر چیزی تنها به یاری ایده آن، امکان‌پذیر است. از سوی دیگر، هدف افلاطون از پروراندن چنین اندیشه متافیزیکی، رسیدن به شناخت حقیقت است. آیا افلاطون بر این باور است که حقیقت به دست آمدنی است و آدمی به‌وسیله نیروهای ادراکی خود می‌تواند به شناخت حقیقت دست یابد؟ آری می‌تواند. حقیقت، به دست آمدنی و شناخت امکان‌پذیر است. به شرط آنکه آدمی مراتب و پلکان شناخت را یکی پس از دیگری بپیماید و این کار همان دیالکتیک افلاطونی است.

اکنون که سخن بر سر هنر است باید جایگاه آن را در چارچوب متافیزیک افلاطونی بازجست. به سخن دیگر، هنر در کدام مرتبه از هستی جای دارد؟ و شناخت آن چگونه ممکن است؟ آیا هنرهای مختلف دارای ایده‌ای در جهان معنا هستند که به یاری آن بتوان ذات و کنه حقیقت اثر هنری را دریافت؟ آیا هنر پله‌ای از پلکان دیالکتیک به سوی حقیقت است؟ برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، ناگزیر از شناخت مراتب هستی و نیروهای شناسایی برابر با آنها در فلسفه افلاطون هستیم.

افلاطون در پاره ۵۰۹ و ۵۱۰ رساله **جمهوری**، مراتب هستی و شناسایی را برمی‌شمارد. او در مرتبه هستی از دو جهان حس و معنا و قلمروهای آن سخن می‌گوید. جهان معنا همانا قلمرو ایده‌ها و برترین مرتبه هستی و نیز قلمرو ریاضیات و مفاهیم ریاضی است. جهان حس قلمرو چیزهای محسوس جاندار و بی‌جان است و تصاویر و سایه‌های این چیزهای محسوس، همچون تصاویر در آب و اجسام صاف و تصاویر هنری. چنانکه دیده می‌شود قلمرو ایده در بالاترین جایگاه و قلمرو تصاویر و سایه‌ها در پایین‌ترین پلکان هستی است.

افلاطون سپس به مراتب نیروهای شناختی آدمی می‌پردازد که خود، پلکانی موازی با مراتب هستی است. قلمرو شناسایی، نخست سپهر شناخت و به موازات جهان معناست که علم و دانش و استدلال ریاضی را امکان پذیر می‌سازد و دیگر، سپهر گمان است که باور ما به چیزهای محسوس است و سرانجام، نیروی پندار یا خیال که تصاویر و سایه‌ها و آثار هنری را درمی‌یابد.

بنابراین تقسیم‌بندی از مراتب هستی و شناسایی، هنر در واپسین مرتبه هستی جای می‌گیرد. هنر، برخاسته از خیال است و آثار هنری، شبح و سایه‌ای بیش نیست و نمی‌تواند آدمی را به شناخت حقیقت، که همانا سپهر ایده‌ها در جهان معناست، رهنمون شود.

فیلسوف ما بر این باور است که چیزهای محسوس این جهان، همه تقلید و روگرفتی از جهان ایده است و با حقیقت که همانا ایده است، فاصله دارد و شناخت آدمی از آنها تنها در حد یک باور ساده است. تصاویر و سایه‌ها نیز که آثار هنری از جمله آنهاست، خود روگرفتی از چیزهای محسوس است؛ چرا که در مرتبه‌ای فروتر از آنها جای دارد. به سخن دیگر، «هنر از منظر متافیزیک، میمسیس (mimesis روگرفت، تقلید، محاکات) است و می‌توان گفت نمایشی است از چیزها و پدیدارهای محسوس» (Real,۱۹۹۰.p.۱۳۱) که ناگزیر با حقیقت بسیار فاصله دارد حتی بیش از آنچه که چیزهای محسوس با حقیقت فاصله دارند. افلاطون در کتاب دهم جمهوری به نمونه‌ای اشاره می‌کند که بر اساس نظریه ایده استوار است:

«سه نوع تخت هست، یکی تخت اصلی ایدئال است که آن را به عقیده من خدا ساخته است.... دوم تختی است که درودگر می‌سازد... [و] تخت سوم را نقاش می‌سازد» (**جمهوری**، ۵۹۷)

بدین‌سان، افلاطون، نه تنها مرتبه هنر و کار هنرمند را در واپسین پلکان هستی جای می‌دهد، بلکه آشکارا هنرمند را نادان و به دور از باور و عقیده می‌داند. قلمرو هنرمند، سپهر خیال است و کار او بازی خنده‌آوری بیش نیست:

پس باید گفت مقلد درباره خوبی و بدی چیزهایی که تقلید می‌کند، نه دانشی دارد، نه اعتقادی درست؟

پس معلوم می‌شود شاعری که کارش تقلید از صحنه‌های گوناگون و مجسم ساختن آنهاست، درباره موضوع سخن خود دانش بزرگی دارد؟

بگو هیچ دانشی ندارد.

با این همه دست از کار خود برنمی‌دارد و از همه چیز تقلید می‌کند بی‌آنکه بداند آیا آن چیزها خوبند یا بد. منتها آنها را چنان مجسم می‌سازد که به نظر مردم نادان، خوب جلوه کند.

کار او همین است.

تقسیم‌بندی از مراتب هستی و شناسایی، هنر در واپسین مرتبه هستی جای می‌گیرد. هنر، برخاسته از خیال است و آثار هنری، شبح و سایه‌ای بیش نیست و نمی‌تواند آدمی را به شناخت حقیقت، که همانا سپهر ایده‌ها در جهان معناست، رهنمون شود.

- بنابراین در این نکته، هم داستان شدیم که اولاً، فن تقلید حاوی هیچ گونه دانشی درباره موضوع تقلید نیست، بلکه در حقیقت نوعی بازی است که هیچ چیز را جدی نمی‌گیرد. در ثانی شاعرانی که از صحنه‌های گوناگون تقلید می‌کنند و آنها را گاه به وسیله **نمایش‌نامه** و گاه با شعر حماسی مجسم می‌سازند، مقلد به معنی راستین‌اند.

- درست است. (جمهوری، ۶۰۲)

باید به یاد داشته باشیم که این سخنان از زبان فیلسوفی است که خود بیش از هنرمندان عصر خویش، هنرمند است و زبان آثارش شعری است جاودان و پرمایه. اما از آنجا که در دستگاه فلسفی او، نخست اخلاق و دیگر حقیقت، بنیان و اصل‌اند، ناگزیر هر گونه دستاورد آدمی باید در این دو سپهر آزموده شود تا شایستگی خود را برای ورود به آرمان‌شهری به اثبات برساند که به باور نگارنده، نه برساختن شهری آرمانی در جهان بیرون است، که همانا یگانگی حقیقت و زیبایی در شهر و جهان درون آدمی است.

پاورقی:

۱. افلاطون (۴۲۷/۳۴۷ -۴۲۸/۳۴۸ پ.م.) در آتن دیده به جهان گشود و نزد سقراط، دانای یونان، به تحصیل فلسفه و حکمت پرداخت. از او ۲۸ رساله به شیوه دیالکتیک سقراطی (گفت‌وگو تا رسیدن به حقیقت) و ۱۳ نامه به یادگار مانده است.

۲. درباره ارفئوس، حکایت‌های بسیاری گفته شده است؛ از جمله گفته می‌شود ارفئوس حاصل تزویج آپولون (Apollon الهه خرد) و اورانی (Uranie الهه ستاره ها و از جمله الهه‌های نه‌گانه دانش و هنر) است. حکایتی دیگر، او را فرزند آپولون و کالیوپ (Calliope)، الهه شعر حماسی و فصاحت می‌داند. داستان عشق سوزان ارفئوس به اریدس (Eurydice) از حکایات جاودانی اسطوره‌های یونانی به شمار می‌رود و بنابرآن پس از مرگ اریدس، ارفئوس به قلمرو خدای مرده‌ها، هادس (Hades) ، می‌رود تا همسر زیبای خویش را به این جهان بازگرداند. در سنت تاریخ فلسفه، تفکر طبیعی با تالس (Thales فیلسوف یونانی سده ششم پ.م.) آغاز می‌شود و مکتب اورفئوسی با فیثاغورس (Pythagoras فیلسوف و حکیم و موسیقیدان یونانی پایان سده ششم پ.م.). آیین اورفئوسی مبتنی بر رمز و راز است و از مذاهب مرموز یونان باستان به شمار می‌رود. از جمله قوانین این آیین، حفظ دامان از هرگونه آلودگی و ریاضت کشیدن در زندگانی بوده است.

۳. این منظومه از **ایلیاد** کوتاه‌تر است و در مجموع ۱۱۶۷۰ بیت است که در ۲۴

کتاب منقسم شده است. **اودیسه** بر افسانه پهلوانی مرخن (Marchen) استوار است. از حیث قالب یکی از بسیار افسانه‌های شایعی است که شرح می‌دهند چگونه پهلوانان پس از فراغت از جنگ تروا به وطن بازآمدند، اما شرح و چارچوب داستان، قصه‌ای توده‌ای (Folk-tale) است و شرح می‌دهد که چطور پهلوانی پس از مدت‌ها دوری، درست در لحظه‌ای به خانه باز می‌آید تا مانع از آن شود که همسرش او را مرده بپندارد و همسری دیگر اختیار کند. اما منظومه **ایلیاد هومر**، به همه داستان تروا نمی‌پردازد، بلکه بیشتر به واقعه‌ای می‌پردازد که در دهمین سال جنگ روی داده است، یعنی خشم آخیلوس (Achilles). این منظومه شامل ۱۵۶۹۳ بیت است و در ۲۴ کتاب تنظیم شده است. اساس این داستان بر افسانه پهلوانی ساگا (Saga) استوار است. ببینید: رز ،۱۳۷۲ ، صص ۱۱ تا ۸۷.

۴. اسطوره‌های شناخته شده یونان، بیشتر از این منابع به دست آمده‌اند: منظومه‌های هومر و هزیود، شاعران بعد از عصر هزیود به‌ویژه پیندار، نمایش‌نامه‌نویسان، آثار شاعران حوزه فرهنگی اسکندریه مانند کالیماخوس (Callimachus)، گردآورنده‌هایی مانند دیودوروس (Diodorus، سده یکم پ.م.)، نویسنده‌هایی مانند آپولودوروس (Apollodorus)، و شاعران رومی به‌ویژه اووید (Ovid، ۴۳ پ.م ۱۷ -م) و...

۵. ببینید: گمپرتس، ۱۳۷۵، صص ۱۴۹-۵۰.

۶. در آئین دیونیزوس که در آغاز فصل بهار برگزار می‌شد، زنان و مردان، حیوانات قربانی و شمایل دیونیزوس را از معبدش خارج می‌کردند و به سوی معبد دیگری خارج از شهر روانه می‌شدند. به همراه ایشان، گروه همسرایان در برابر پیکره‌های دوازده‌گانه خدایان، آواز می‌خواندند، حیوانات را قربانی می‌کردند و در پایان مراسم، به عیش و نوش می‌پرداختند. در این آئین، به دو مسئله مهم از نیازهای نخستین آدمی، یعنی خوراک و باروری، توجه می‌شده است.

۷. همسرایان تراژدی یونانی که با حرکات موزون و آواز به اجرای نمایش می‌پرداختند، همه مرد بودند و صورتک به چهره می‌زدند و همگی یک نقش را به عهده می‌گرفتند که بیشتر نقش زنان بود و پیرمردان. هر یک از اعضای گروه همسرایان کوریوتس (Choreutes) نامیده می‌شد و رهبر آنها کوریفائیوس (Coryphaeus).

8.See:Tatarkiewicz,1999,pp.45-8.

۹. بر اساس اسناد تاریخی بین این مسئله که آیا آشیل بازیگر سوم را به نمایش افزود یا سوفوکل، اختلاف وجود دارد. سرچشمه این اختلاف از آنجاست که این دو تراژدی‌پرداز بزرگ، در یک عصر می‌زیسته‌اند.

۱۰. فیلسوف یونانی سده پنجم پ.م.

۱۱. سوفیست یونانی سده پنجم پ.م.

۱۲. فیلسوف یونانی سده پنجم پ.م. و استاد افلاطون.

۱۴. ارسطو(۳۸۳/۳۲۱ -۳۸۴/۳۲۲ پ.م.) فیلسوف یونانی، شاگرد افلاطون و معلم اسکندر کبیر (Alexander the Great) بوده است. آثار مهم او عبارتند از **متافیزیک** (Metaphysics)، طبیعیات (Physics) و **فن شعر**.

13. See: Roochnik, David.(1999). Of Art and Wisdom, Plato's Understanding. The Pennsylvania State University Press. pp.253-59.

۱۵. نخستین ساحت فلسفه نظری (Theoria or Theoretike) است که خود به الهیات، ریاضیات و طبیعیات تقسیم می‌شود و ساحت دوم فلسفه عملی (Praxis or Praktika) است که آن نیز به اخلاق، اقتصاد و سیاست تقسیم می‌شود.

منابع:

- ارسطو. (۱۳۵۸). **فن شعر**. (برگردان دکتر عبدالحسین زرین‌کوب). تهران: امیر کبیر.

- افلاطون. (۱۳۳۶). **دوره آثار**. (برگردان محمد حسن لطفی). تهران: خوارزمی.

- الیاده، میرچا.(۱۳۶۲). **چشم اندازهای اسطوره**. (برگردان جلال ستاری). تهران: توس.

- رز، اچ، جی.(۱۳۷۲). **تاریخ ادبیات یونان**. (برگردان ابراهیم یونسی). تهران: امیرکبیر.

- فاطمی، سعید. (۱۳۷۵). **مبانی فلسفی اساطیر یونان و روم**. تهران: دانشگاه تهران.

- کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۸). **تاریخ فلسفه یونان و روم**. (برگردان سید جلال الدین مجتبوی). تهران: علمی، فرهنگی و سروش.

- کات، یان. (۱۳۷۷). **تفسیری بر تراژدی های یونان باستان**. (برگردان داود دانشور و منصور ابراهیمی). تهران: سمت.

- گاتری، دبلیو، کی، سی. (۱۳۷۷). **تاریخ فلسفه یونان**. ج ۱۵، (برگردان حسن فتحی). تهران: فکر روز.

- گرین، راجر لنسین. (۱۳۷۰). **اساطیر یونان**. (برگردان عباس آقاجانی). تهران: سروش.

- گمپرتس، تئودور. (۱۳۷۵). **متفکران یونانی**. (برگردان محمد حسن لطفی). تهران: خوارزمی.

- ملک پور، جمشید. (۱۳۶۵). **تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک**. تهران: جهاد دانشگاهی.

- یگر، ورنر. (۱۳۷۶). **پایدیا**. (برگردان محمد حسن لطفی). تهران: خوارزمی.

- Kruat, Richard. (1999). **The Cambridge Companion to Plato**. Cambridge University Press.

- Real, Givanni. (1990). **A History of Ancient Philosophy**, Plato and Aristotle. translated by John. R. Caton. U.S.A: state University of New York Press.

- Tatarkiewicz, Wladyslav. (1999). **History of Aesthetics**. Translated by Adam and Ann Czerniawski. U.S.A: Thoemmes Press.

❖ ❖ ❖