دموکراسی آتنی و نمایشهای تراژیک

شروین مقیمی زنجانی*

چکیده

در این مقاله می کوشم تا تراژدی یونانی را در مقام ژانری ادبی- نمایشی، به منزله ابداعی در نظر آورم که صرفاً در شرایط سیاسی- اجتماعی خاص آتن در سده پنجم پیش از میلاد امکان ظهورش فراهم شد. تراژدی به عنوان یکی از انواع درام یونانی اهمیتی فراتر از صرف نمایشی دراماتیک داشت و این خود درست به این دلیل بود که دموکراسی آتنی، به صرف ساختارهای اساسی حکومت و نحوه اعمال حکمرانی محدود و منحصر نمی شد. به عبارتی دموکراسی در آتن پنجم پیش از میلاد باید به مثابه پدیده ای فرهنگی مورد ملاحظه قرار گیرد؛ پدیده ای که دقیقاً به همین دلیل امری متفاوت از دموکراسی به عنوان صرف شکلی از حکومت است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

تراژدی، دموکراسی، سیاست، گسست، گذر، تقابل، امر الهی، امر انسانی

* دانشجوی دوره دکتری علوم سیاسی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

اساسی ترین مولفه ای که حلقه پیوند نمایشهای دراماتیک و دموکراس آتنی است، مقوله «لوگوس» یا «سخن» با «اجرا» در پیوند بود. (ضیمران، ۱۳۷۹: ص ۱۱) همانگونه که بنیاد دموکراسی در آتن و یکی از مقومات مقوله «پولیس» دموکراتیک سخن یا لوگوس بود، در عرصه نمایشهای دراماتیک «تراژدی» تالی منطقی اهمیت «لوگوس» یا «سخن» در عرصه سیاسی- اجتماعی پولیس آتن در قرن پنجم پیش از میلاد بود. دیالوگ و لوگوس مقولاتی اساساً فرهنگی هستند و در این معنا تنها به حوزه سیاست تعلق ندارند. از همین روست که «یاکوب بورکهارت» بر آن است که برای فهم تمدن یونانی و همه سویه های آن از جمله دموکراسی آتنی یا درام تراژیک، می بایست فرهنگ یونانی را در تمایزش از آنچه در دیگر نقاط جهان باستان جریان داشت مورد ملاحظه قرار داد. به طور مثال در سرزمین های شرقی که اهمیت مقوله سخن به مثابه کنشی دو سویه و دیالکتیکی چندان برجسته و پررنگ نبود، در عرصه سامان سیاسی نیز «مونولوگی» برقرار می شد که به اشکال مختلف به باز تولید همان چیزی می انجامیدکه «ماکس وبر» از آن با عنوان «سلطانیزم» یاد می کند.

در این نظام حکمروایی، شاه در رأس هرم قدرت هر آنچه را اراده می‌کرد انجام می داد یا دست کم کسی را یارای مقابله با خواست او نبود. اما در مقابل آنچه نفرت یونانیان به ویژه آتنیان را بر می‌انگیخت، همین رفتار مستبدانه و یکسویه بود. «هیمون» یکی از شخصیت های تراژدی «آنتیگونه» اثر «سوفوکلس»، در «گفتگو» با پدرش«کرئون» که «پادشاه»[1] سرزمین «تبس»[2] است اینگونه می گوید:

«هر آنکس بیاندیشد [که] جهان برخطا و تنها اوست که در طریق صواب است....، انسانی میان تهی است». (Antigone:790:1984-4) در اینجا «هیمون» به اصلی اشاره می کند که اساساً «امکان»[3] اینکه او بتواند با پادشاه سرزمین خود به گفتگو بپردازد را فراهم می آورد. از همین روی اتفاقی نیست که در تمدن‌های شرقی، هنرهای دراماتیک به معنای مورد نظر در اینجا زاده نشد و بسط نیافت.

با این حال از یک نکته اساسی نیز نباید غافل ماند و آن اینکه یونانیان به ویژه آتنیان علی الخصوص در زمان اوج اقتدارشان در قرن پنجم پیش از میلاد، نه تنها از بده ساختن افراد شکی به دل راه ندادند، بلکه در بسیاری از اوقات به وحشیانه ترین وجهی همسایگانشان را در چنبر اطاعت خود می گرفتند. این

1- Basileus
2- Thebes
3- Possibility

در واقع معضل نمای[1] هر تمدنی است. فاصله گرفتن از صور وحشیانه زیست و حیات و ایجاد نهاد های تمدنی، به یک معنا خود مستلزم نوعی از «غیریت سازی»[2] است. این غیریت سازی در واقع مجرایی است که خشونت نهفته در صور وحشیانه و پیشاتمدنی حیات آدمیان را به محلی دیگر منتقل می کند، اما آن را از میان نمی برد. جنایات سپاهیان آتن در جنگ با «ساموس»[3]، تنها نمونه ای از این معضل نماست. بنابراین باید این هشدار«فرویدی» را همواره مد نظر داشت که: «تقویت و تحکیم احساسات جمعی، با سختگیری و ناشکیبایی به همه افراد خارج از جمع همراه است.» (ارغنون، ۱۳۸۳: ص ۲۸۶)

تراژدی یونانی

یونانیان نوشتن را اندکی پس از سده هشتم پیش از میلاد و از طریق «فینیقیان» فرا گرفتند، به همین دلیل اسناد نوشتاری مربوط به تراژدی تا پیش از سال ۵۳۴، یعنی زمانی که حکومت وقت آتن مسابقاتی را برای انتخاب بهترین تراژدی اجرا شده ترتیب داد، بسیار اندک است. امروزه اصطلاح «تراژدی» را مربوط به دورانی می دانندکه گروه های رقص برای ربودن بزی به عنوان جایزه با هم به رقابت می پرداختند. اما قدیمی ترین سند مکتوب در باب خاستگاه نمایش های دراماتیک در یونان، رساله «فی شعر» «ارسطو» است. ارسطو بر آن است که: «تراژدی در اصل از بدیهه گویی.....، [یعنی] اشعار سرایندگان دیترامب[4] پدید آمد.....» (ارسطو، ۱۳۵۷: ص ۶۵)

صرف نظر از مناقشات مربوط به خاستگاه تراژدی، قدم اصلی به سوی درام یونانی چنان که گفته شد در سال ۵۳۴ پیش ازمیلاد برداشته شد، یعنی زمانی که نمایشهای دراماتیک از سوی حکومت و در قالبهای جشنهای موسوم به «دیونیزوسی» رسمیت یافت. «دیونیزوس» در مقام خدای باروری، زایایی، مستی و شراب، رب النوعی اساساً غیر یونانی بود. آیین «دیونیزوس» در اعصار کهن تر، با خشونت و قربانی کردن انسان همراه بود و این نکته از آن رو واجد اهمیت است که بعدها در زمان اوج و شکوفایی ژانر تراژیک که در قالب جشنهای «دیونیزوس شهری» در آتن سده پنجم پیش از میلاد به اجرا در می آمد، باز هم این انسان بود که قربانی تقدیری تراژیک می شد، با این تفاوت که این بار مرگ او مرگی «نمادین»[5] بود.

1- Paradox
2- Otherness making
3- Samos
4- Dithyramb
5- Symbolic

در این مقاله قصد ندارم تا به بحثی تفصیلی در باب سرشت تراژدی از نقطه نظر دراماتیک بپردازم. اما با این حال نمی توان از طرح مولفه ای محوری در تراژدی یونان باستان، یعنی مقوله «هامارتیا»که از منظر بحثی که ما پی می گیریم حائز کمال اهمیت است چشم پوشید. ارسطو تراژدی را شعری می داند که در آن: «.....سقوط کسی» نشان داده می شود که فضیلت و پارسایی وی چشم گیر نیست، اما خوار شدن و تیره روزی او نیز نتیجه خبث طینت و شرارت نیست بلکه حاصل «هامارتیا»ی اوست. (ارسطو: ۱۳۵۷: ص ۱۳۳و ۱۳۴) مفهوم فوق به سبب اهمیت آن در فهم شهروند یونانی از مقوله «خواست» یا «اراده» که تأثیری بسزا در ایضاح سویه های اخلاقی، سیاسی و روان شناختی تراژدی یونانی به مثابه پدیده ای که محصول برهه ای خاص از تاریخ است داشت، برای بحثی که در اینجا طرح می شود اهمیتی بسزا دارد. «استوری و آلن» برآنند که مفهوم «هامارتیا»به هیچ روی به معنای نقص در شخصیت تراژیک نیست و به واقع ارسطو نه تنها بر شخصیت نمایش تأکید نمی کند بلکه تأکیدش بر کنش یا کردار تراژیک است. (Allan and Storey, 2005:p84-5) به زعم آنان آنچه به ویژه در تراژدیهای «سوفوکلس» و «آیسخولوس» مطرح است، کردار و کنش شخصیت تراژیک و قهرمان داستان است تا هویت نهفته در پس هر یک از آنها. با این وصل «هامارتیا» به بیان استوری و آلن دال بر نوعی عرصه، چونان «عرصه کارزار»[1] است. (Ibid: p10) این عرصه همان عرصه ای است که در نمایشهای دراماتیک به کارزار تراژیک خواست انسانی و الهی بدل می گردد. این نکته چنانکه در ادامه خواهد آمد از حیث فهم سویه های اخلاقی، سیاسی و روان شناختی شهروند پولیس دموکراتیک آتن در سده پنجم پیش از میلاد بسیار پر اهمیت است.

تراژدی در قرن پنجم پیش از میلاد و همزمان با بسط و گسترش دموکراسی آتنی، به اوج و شکوفایی‌اش رسید. در قرن پنجم شاهد اوج شکوفایی این سبک در آثار سه تن از برجسته ترین شاعران این دوره یعنی «آیسخولوس»، «سوفوکلس»، و «اریپیدس» هستیم.

پس از آیسخولوس که به بیان «اچ.جی.رز»[2]، با خلق شاهکارهایی چون «اورستئیا» و «پرومته» نام خویش را جاودانه کرد، «سوفوکلس» شعر تراژیک را به کمال رساند. (رز،۱۳۷۲:ص ۲۵۳) آخرین نماینده این سبک ادبی که در عین حال نشانه های زوال را نیز در آثارش یدک می کشد «اریپیدس» است.

1- Battleground
2- H.J.Rose.

همانگونه که«ورنر یگر»[1] اشاره می کند، زوال تراژدی در آثار وی درست به دلیل فاصله ای است که میان اسطوره و این شاعر پدید آمد. این فاصله در تراژدیهای اریپیدس بیش از آن حدی است که بتواند به قوام تراژدی مدد رساند. (ورنر یگر، ۱۳۷۶: ص۲۳۲) غلبه سویه های فلسفی و روان شناختی در تراژدیهای او به نوعی راه را برای ورود به عرصه فلسفه و فضای اساساً غیر تراژیک قرن چهارم هموار کرد.

آتن در فاصله دو جنگ

اکنون باید تحولات تاریخی حد فاصل دو رویداد مهم در آتن، یعنی پایان جنگ با ایرانیان و آغاز جنگهای «پلوپونزی» را به ویژه از منظر فکری ـ فرهنگی و البته در نهایت اجمال مورد بررسی قرار دهیم. به کار بستن اصطلاح تاریخ، در اینجا و علی الخصوص از زاویه ای که ما در این مقاله دنبال می کنیم، واجد معنایی است که فهم آن می تواند پرتویی بر کلیت این مباحث بیافکند. به دیگر سخن، تدوین شدن «تاریخ هرودوت» و از آن اساسی تر «تاریخ جنگ های پلوپونزی» اثر «تسیدیدس»[2]، خود به معنای گسست از جهان اسطوره ای و به یک معنا «سنت» بود. بنابراین، تأمل در رویدادهای جهان به اصطلاح «پیشا کلاسیک»[3]، و دنبال کردن سیر تحولات در آن، که بی شک نمی تواند از سویه ای نقادانه برخوردار باشد، تنها زمانی ممکن شد که یونانیان و خاصه شهروندان آتنی، به نحوی توانستند از سنت بگسلند و جهان اسطوره را به قصد جهان تاریخ و عقلانیت به معنای موسع آن ترک کنند. نمودگار حد فاصل این دو مقطع، آگاهی تراژیکی است که در آثار دراماتیک شاعران بزرگ قرن پنجم، بازتاب یافته است. به بیان روشنتر، آگاهی از این امر که امکان تأمل در مقطعی به نام «جهان پیشاکلاسیک» مستلزم آغاز دورانی جدید بوده و هست، موید مفروض اصلی این مقاله مبنی بر این امر است که تراژدی محصول دوران گذر از مقطعی به مقطع دیگر است. اصطلاح «دوران»[4] را در اینجا، دقیقاً در تمایزش از «دوره»[5] می آوریم. «کارل هیسی»[6]، تاریخ نگار آلمانی، بر آن است که واژه نخست در یونانی به اعراض و گسستی اطلاق می شود، که انقطاعی در جریان وقایع ایجاد می کند.

«اسوالد اشپنگلر»[7]، نیز در کتاب «زوال غرب»، «دوران» را در تمایزش از «دوره» اینگونه تعریف می‌کند:

1- Werner Jeager
2- Thucydides
3- Pre-classics
4- Epoch
5- Period
6- Karl Heussi
7- Oswald Spengler

«یک واقعه تاریخی، زمانی دورانی ایجاد می کند، که نقطه عطف ضروری، نقطه عطف سرنوشت‌ساز، در جریان فرهنگ باشد». (به نقل از جواد طباطبایی،۱۳۸۵:ص ۱۹و۲۰) «کلایستنس»، بنیاد گذار دموکراسی آتن در آغاز قرن پنجم پ.م بود. اقدامات وی در راستای سازماندهی مجدد قبایل، ضربه جبران ناپذیری بر پیکر اشرافیت آتن وارد آورد. شورای ۴۰۰ نفره «سولونی»، به تدبیر کلایستنس، به شورای ۵۰۰ نفره مبدل شد که هر قبیله ۵۰ عضو در آن داشت. دوره شورا یک سال بود ولی هر فرد می توانست تا دو دوره به عضویت شورا در آید. این شورا اصل توارث و ثروت را ملغی کرد که به همه شهروندان نه تنها حق رأی بلکه حق احراز حساس ترین مقامات دولتی را ارزانی داشت. (دورانت،۱۳۷۸:ص۱۴۵) نه فقط در عرصه های سیاسی یا نظامی، بلکه در مسابقات مختلف از جمله رقابتهای درام نیز از طریق همین قبایل ده گانه عمل می شد و به قول «کیتو»، نظام نوین، عطش رقابت را جهتی غایت دار و خلاق بخشید. (کیتو، ۱۳۷۰: ص۱۷۴)

از زمان جنگ ماراتون تا هجوم ایران به یونان در ۴۸۰، نزدیک به یک دهه طول کشید و همانگونه که «کیتو» نیز ابراز می دارد، این ده سال، آینده آتن را دگرگون کرد. (همان،ص۱۸۳) «تمیستوکلس» در راس جناح دموکرات، با دور اندیشی سبب پیروزی یونانیان در نبرد «سالامیس» به سال ۴۸۰ پ.م شد. از حیث جامعه شناختی، حضور گسترده شهروندان عادی در ناوگان دریایی آتن، نوعی آگاهی و حس وحدت در آنها پدید آورد که شالوده نهادهای دموکراتیک آتن را ثباتی به نسبت دراز دامن بخشید.

از این پس تا آغاز جنگ های «پلوپونزی» میان آتن و اسپارت که در ۴۳۰ قبل از میلاد در گرفت، تاریخ یونان، اوج و اعتلای فرهنگی اش را، در پولیس آتن تجربه کرد. با تبعید تمیستوکلس به سال ۴۷۱، عصر «کیمون»[1] پسر «میلتیادس»[2] از جبهه اشراف در آتن آغاز شد. دوران وی با تبعیدش در سال ۴۶۱، پایان یافت. تحولاتی که در این دهه پدیدار شد، هم از لحاظ داخلی (یعنی اتحادیه دلوسی) و هم از جنبه روابط آتن با اسپارت اهمیت فراونی دارد. (بنگسون، ۱۳۷۶: ص۹۶) آنچه باعث تضعیف جایگاه «کیمون» در عرصه سیاست آتن شد، هواداری او از صلح با اسپارت بود. (دورانت، ۱۳۸۷: ص۲۷۳) سرانجام در غیاب «کیمون» که برای شرکت در جنگ «مسنی» آتن را ترک کرده بود، افیالتس کوشید، تا با پیشنهادهایی در شورای عمومی، تغییراتی بنیادین را در قانون اساسی آتن ایجاد کند. این دگرگونی ها به نحوی بود که به قول بنگسون، از آن پس سخن گفتن از دموکراسی فراگیر در آتن، موضوعیت تام می یافت. (همان، ۱۳۷۶:

1- Cimon.
2- Miltiades

ص۹۹). کیمون که سعی داشت در برابر این اقدامات مقاومت کند، به تحریک «افیالتس»[1] و «پریکلس»[2]، در ۴۶۱ از آتن تبعید شد. اندکی بعد و در همان سال، افیالتس که به هیچ روی دست از خصومت با اشراف بر نمی داشت، به دست یکی از عمال آن جبهه، به قتل رسید و پریکلس جانشین وی شد. (دورانت، ۱۳۷۸: ص۲۷۴)

از جمله اقدامات «پریکلس»، مقرر کردن دستمزد برای کسانی بود که در امور دولتی، قانونگذاری وقضایی خدمت می کردند. و در سرزمین های مستعمراتی ایجاد کرد و شهروندان تنگدست آتنی را به آنجا منتقل ساخت. نیرو دریایی آتن را توسعه بخشید و در خصوص ایجاد استحکاماتی برای امنیت پولیس آتن، به ویژ ه در مقابل اسپارت که به دشمنی سرسخت مبدل می شد، از هیچ کوششی فروگذار نکرد (همان، ۱۳۷۸: صص ۲۷۶ و ۲۷۷) در سال ۴۴۳، مهمترین رقیب «پریکلس» از جبهه اشراف، یعنی «توسیدس»، از آتن اخراج شد، و این بدین معنا بود که «پریکلس» به یگانه حاکم آتن مبدل شد.

مهمترین خصیصه او که می تواند جایگاه تفکر یونانیان را در باب امر سیاست روشن تر کند، قدرت خطابه و فن سخنوری او بود. به یک معنا برتری و تفوق او ناشی از لوگوس او بود. حدود ۵۰ سالی که از پیروزی یونانیان به رهبری پولیس آتن، بر سپاه ایران در جنگ «سالامیس» تا آغاز «جنگ های پلوپونزی»[3] میان آتن و اسپارت طی شد را می‌توان مقطع گسست از جهان کهن خواند؛ گسستی که نمودگاری گذری است از اسطوره به تاریخ.

مقطعی که «قهرمان»[4] حماسی عصر اسطوره را به «قهرمان تراژیک»[5] این دوره گذر بدل می‌کند. خصلت دوره های گذر و گسست، پدیدار شدن نوعی فضای عدم قطعیت است. به بیان هگلی بروز نوعی شکاکیت نسبت به بنیادهای متعارف اندیشه و عمل، نشانگر آغاز گسست از سنت و پدیدار شدن فاصله‌ای نسبت به آن است، که امکان تأمل یا نظاره در آن را به شیوه ای انتقادی، محقق می کند. (جواد طباطبایی، ۱۳۷۹: صص ۴۵ تا ۵۲ و ۵۹) شهروندان آتنی در این مقطع، به عنوان شهروندان پولیسی که پرچمدار این تحول عظیم بود، نوعی آگاهی تراژیک را تجربه کردند که در قوام شالوده های دموکراسی نقشی اساسی

1- Ephialtes
2- Pericles
3- Peloponnesian War
4- Hero
5- Tragic Hero

داشت. تجربه دگرگونی و تغییر به عنوان اساس آگاهی تراژیک در میان شهروندان آتنی، در پرتوی فهم همان تعبیری که «هگل»[1] در ایضاح مقوله گسست از سنت ارائه می دهد، به امری قابل دریافت بدل می‌شود. بر این اساس آتنیان مبدع نوعی «تاریخیت»[2] بودند. (Naquet,1996:121p121-2) تاریخیت مزبور، در آگاهی از این اصل تجلی می یافت که بازگشت به گذشته ناممکن است. هگل برای تصریح تأملات خود در این باب، از مقوله «فراگذشتن»[3] سود می‌جوید. (طباطبایی، ۱۳۷۹:صص ۴۹و ۵۴) «فراگذشتن» مبین وضعیتی است که در آن دوران جدید از قدیم گسست حاصل می کند و در عین حال به وجهی اساسی در آن ریشه دارد. اگر چه تأمل در گذشته مستلزم چنین گسستی است و بازگشت به سنت به نحوی تام و تمام منتفی است، اما سنت به صورتی دیالکتیکی همواره نقشی اساسی در قوام دوران جدید بازی می‌کند. خصلت دوران جدیدی که در آتن آغاز شده بود، و شاید بتوان با تسامح و به تأسی از «ناکوئه» آن را «مدرنیته آتنی» خواند، عدم ثبات و قطعیت در امور بود (Naquet,1996:p110) نکته حائز اهمیت دیگر این بود که در این دوره، حتی تفسیر آتنیان از اسطوره‌هاشان نیز، دستخوش تغییر شد و خصلتی دموکراتیک یافت. چنانچه «زئوس» اگر چه هنوز سرور عالم قلمداد می شد لیکن تفوق و سروری اش مبتنی بر اقبال و تصادف بود. (Ibid:p120) حتی به زعم«مایکل زلناک»، «دیونیزوس خدایی دموکرات بود»، (Zelenak,1998:p7) بنابراین پریکلس حق داشت که در خطابه مشهورش که از سوی «توسیدیس» نقل شده است و بگوید: «پولیس ما سرمشق همه یونانیان است.» (توسیدیس، ۱۳۷۷: ص۱۱۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تراژدی و دموکراسی آتنی

به قول «کریستیان مایر» تراژدی مبین تعلیق میان امرکهنه و نو بود. (Meier, 1988:p3)

این وضعیت به ویژه در سالهای میان دو جنگ به اوج خود رسید و به دنبال آن دموکراسی آتنی هم نهایت شکوفایی اش را جشن گرفت. دموکراسی در آتن از این منظر، خود سیاستی تراژیک بود چرا که از یک آگاهی تراژیک بر می خاست. «دانش قانونمند» (knowledge Nomological) آتنیان به بیان عبری، دانشی مبهم، چند پهلو و دوگانه بود. (Meier, 1988:p34-5) اگر چه شهروندان دقیقاً به واسطه شهروند

1- Hegel
2- Historicity
3- Aufheben

بودنشان از جهان اسطوره ای فاصله گرفته بودند اما این فاصله هنوز آنچنان زاید نبود که بتواند امکان بنیادگذاری مبانی فکری و عملی متصلبی را در گسست کامل از جهان قدیم فراهم آورد. بنابراین نوعی فضای عدم قطعیت و توأم با هراس و البته با شکوه به وجود آمد که تراژدی بهترین نمودگار آن بود. اگر چه در تفکر یونانی، همواره مقوله «انسان»[1]، از اهمیتی خاص برخوردار بوده است، و این نکته را به وضوح می‌توان در دریافت «انسان شکل»[2] آنان از خدایان مشاهده کرد، ولی به نحوی اساسی در قرن پنجم پ.م. و تحولات مرتبط با آن بود که به یک معنا «انسان، به مشکله انسان بدل شد». این گسست خصلتی اساساً تراژیک داشت چرا که بنابر دریافت نوین یونانیان، از یک سو آدمی به مقامی والا دست یافته بود و از سوی دیگر به شدت به خدایان وابسته بود. تراژدی در واقع همین وضعیت است و کشمکش و تلاش انسان را در کانون خود جای می دهد (براکت،۱۳۷۴:۳۷)

این وضعیت اساساً جدید، باعث شده بود تا آتنیان که پیشتر در هراس از «رشک خدایان» به سر می‌بردند و عرف های نانوشته یونانیان را که وجهی الهی داشت مستمراً به استمداد می طلبیدند، اکنون به نام و به عنوان نتیجه ذاتی آنچه به نظامی از سیاست قدرت مبدل می شد، به سوی نقض آشکار «قوانین الهی رانده شوند. عبارتی که از سوی همسرایان در تراژدی آنتیگونه، و در وصل جایگاه تراژیک انسان به جهان اظهار می شود مبین نوعی تجربه هولناک و حیرت انگیز است؛ نوعی «تجربه زیسته»[3] که اساساً با «تجربه عینی امور»[4] یا تجربه آینه وار، قابل قیاس نیست. بنابراین عقلانیت پولیس که در سده پنجم به اوج رسید، عقلانیتی مبتنی بر نوع خاصی از ایدئولوژی یا جهان بینی نبود؛ عقلانیت مزبور، نظریه پردازی آکادمیک نشده بود، بلکه در میدان عمومی شهر، به نحوی بی واسطه به بحث گذاشته و تجربه می شد. (Meiei, 1988:p22) ژانر تراژیک در این مقطع، محملی بود تا به واسطه آن شهروندان آتنی به کشف تصدیقات نو آیین در باب سامان نوینی بپردازند که روز به روز، بیشتر هستی شان را دربرمی گرفت.

دموکراسی پیش از آنکه اصول نظری و انتزاعی اش را به وجود آورد، به عنوان یک واقعیت عملی ظهور کرده بود و در بی واسطگی [5] حیات سیاسی ـ اجتماعی آتنیان و در بستر این «خلاء تئوریک»[6]، تراژدی به

1- Anthropos
2- Anthropomorphic
3- Erlebnis
4- Erfahrung
5- Immediacy
6- Theoretical Vacuum

سرعت بدیلی برای بیان پولیس دموکراتیک شد. (Zelenak, 1998:p11)

اسطوره ها باید پالایش می یافت. همانگونه که در عرصه واقعیت اجتماعی ساختارهای سنتی حیات جمعی به چالش کشیده می شد، مضمون تراژدی ها نیز شخصیتهایی را در کانون توجه قرار می داد که همگی متعلق به عصر پیشادموکراتیک بودند. قهرمان محوری این نمایشنامه‌ها اگر چه هراس شفقت مخاطبان آتنی را بر می انگیختند، اما بیشترین خاصیت آتنی ستیزی را نیز به آنها دارا بودند. تراژدی در این معنا بیش از آنکه یونانی باشد، آتنی است و خاستگاه های آن را بیش از آنکه بتوان در سویه های زیبا شناختی و ادبی جست، می باید در وجوه سیاسی ـ اجتماعی آن دنبال کرد. از همین روست که «ژان پیر ورنان» تراژدی یونانی را لحظه ای قلمداد می کند که به واسطه شرایط خاص جامعه شناختی و روان شناختی، در دوره ای خاص پدیدار شد و هرگز با آن ویژگی ها تکرار نشد. (Vernant, 1966:p25)

به واسطه محوریت امر سیاسی[1] در حیات آتنیان، کارکرد محوری تراژدی نیز لاجرم سیاسی بود. یعنی تصویر کردن شخصیت یکه و یگانه شهروندان آتنی و وضعیت سیاسی آنان در شرایط نوظهور پس از جنگ های با ایران. (Zelenak,1998:p4-5) «دموکریتوس»[2] بعدها و در خصوص اهمیت امر سیاسی در زندگی آتنیان، عنوان داشت که پرهیز از سیاست ورزی، بی شک ناشی از نوعی اختلال است. (Meier,1988:p13)

«پریکلس» نیز پیشتر اعلام کرده بود که عدم التفات به امر سیاست، نه فقط به معنای تن آسایی، که موید بیهودگی نیز هست. (توسیدیس، ۱۳۷۷:ص۱۱۶)

تحولاتی چنین ژرف بروز معضلاتی خاص را ناگریز می کرد. اما این آشوب در حیات انضمامی آتنیان در نقطه ای به وحدت می رسید. یعنی در آگاهی ای تراژیک نسبت به وجود توانایی بالقوه در جهت ارتقاء و پیشرفت در شرایط عمل و زیست انسانی که البته متضمن نوعی هراس نیز بود. در این مقطع، آگاهی شهروند آتنی از تعلیق اش میان «فراپولیس»[3] که با عدالت مقدس خدایان و به یک معنا با «امر سیاست الهی» در پیوند بود و «بی پولیسی»[4] که با دنیای جانوران و وضعیت «غیر سیاسی» تعریف می‌شد، به اوج خود می رسد. (Meier,1988:p32). این آگاهی سویه ای انسان شناختی نیز داشت و مبین جایگاه

1- The Political
2- Demcritios
3- Hypsipolis
4- Apolis

مبهم آدمی در کل هستی و در حد فاصل خدایان و درندگان بود. (Segal,1999:p152-3) حیات تمدنی قرن پنجم، بدو پولیس که در مقام فضایی محصور، آدمی را و جهان انسانی را از جهان غیر انسانی (چه الهی، چه حیوانی) متمایز می کرد، امکان پذیر نبود. قهرمانان تراژیک الگوهایی بودند از تلاش آدمی در جهت برنهادن سامان بشری بر روی مغاک هستی؛ مغاکی که هر دم می رفت تا او را ببلعد؛ مغاکی که در «هوبریس» این قهرمانان نمود می یافت و گاه با شیوه های کهن زمامداری در مقام نوعی مستبدانه اینهمان[1] می شد. (Ibid:p4)

از منظر این هراس انسان شناختی و در ارتباط با اندیشه سیاسی، تراژدی یونانی در سه سطح به غیریت‌سازی[2] در جهت ایجاد هویت شهروندی[3] و یگانگی سیاسی[4] پرداخت. در سطح نخست، با اینهمان کردن ارزش های پولیسی و مناسبات شهروندی با ارزش های انسانی در کل، حیات یونانیان را از «بربرها»[5] تفکیک کرده و به نوعی با آن در تقابل قرار می داد. اگر چه «بربر» در این معنا ضرورتاً با «وحشی» یکی نیست، اما بنابر دریافت یونانیان عصر کلاسیک از انسان به منزله«موجودی شهری»[6]، ماهیت آن دو مقوله می تواند یکسان باشد. در سطح دوم، تراژدی با تجلیل از پولیس دموکراتیک، بر دیگر بودگی آتن به عنوان پولیس برتر تأکید می کرد. و در سطح سوم، با بردن معضل نمای[7] تمدن وحشی گری به درون پولیس دموکراتیک، بر سویه دهشتناک هستی انسانی، که وجه سیاسی اش را می توان در قالب اصطلاح «تفرعن» یا «هوبریس» جستجو کرد، تمرکز کرده و نسبت بدان هشدار می داد. در این سطح سوم، که از اهمیت خاصی نیز برخوردار است، استقرار در مرز ساختار اجتماعی و نفی آن را شاهد هستیم؛ مرزی که صرفاً در بستر اجرای دراماتیک قابل رویت است و ارزش های نظام اجتماعی را به شیوه ای بازتاب می دهد که دیگر نهادها ـ مثل شورای پانصد نفره، مجمع عمومی یا دادگاه های مردمی ـ قادر به انجام آن نیستند.

(Ibid:p48) تفوق شگرف آتن اضطرابی[8] توام با اشتیاق را پدید آورد که هراس از رشک خدایان را به نوعی زنده نگاه میداشت. پس مانده ای از شک و تردید که این پرسش اساسی را در می افکند: ما

1- Identical
2- Otherness making
3- Citizenry identity
4- Political unity
5- Barbarous
6- Zoon Politikon
7- Paradox
8- Anxiety

تا کجا می توانیم این چنین جسورانه عمل کنیم؟ تا کجا می توانیم از هبوط به چاه ویل «تفرعن»[1] در امان بمانیم؟ ناگفته نماندکه «هوبریس»، اصطلاحی محوری در تراژدیهای یونانی است که گریبان اغلب شخصیت های تراژیک را می گیرد. مایر تلویحاً اشاره می کند که سقوط آتن و محو آگاهی تراژیک زمانی رخ داد که آروزهای آتنیان به چشم داشت مبدل شد و عدم قطعیت برای آنان، که نه ناشی از ذات امور بلکه امری فرعی و قابل کنترل به حساب آمد. (Meier,1988:p33) به بیان مایر سقوط پولیس آتن نتیجه خدشه دار شدن دانش«نومولوژیکال»[2] یا «قاعده مند» آنها بود. اصطلاحی که «ماکس وبر»[3] در اطلاق به دانشی کلی، فراگیر و هنجاری به کار بست که آدمیان به همه تجربیات، کنشها و اندیشیدن هایشان منسوب می‌کنند. دانش نومولوژیکال بستری است که اشیاء و اعمال در درون آن واجد معنا می شوند و داوری و فهم[4]ما نیز در آن ریشه دارد. (Meier,1988:p36) دانش فوق که درک چگونگی آن در آتن قرن پنجم در فهم پیوند ژرف میان گردهمایی شهروندان در آگورا و شرکت در جشن های[5] دیونیزوس شهری[6] امری ضروری است، مبین این اصل اصیل است که حوزه های فردی هرگز نمی توانند به شکلی مطلق از هم تفکیک شوند. آنچه در مقطع مورد بحث ما محمل وحدت این حوزه های فردی است، همانا آگاهیی تراژیک پیش گفته است. وجه سیاسی این آگاهی چنانکه پیشتر آمد، حس قدرتمند آتنیان در رابطه با اجتماع و هویت شهروندی بود. «پل وین»[7] تفاوت میان پولیس یونانی و دولت های مدرن را از همین زاویه مورد بررسی قرار داده و نتیجه می گیرد: «کشتی دولت در روزگار مدرن، کارکنان اندکی دارد و مسافران پرشماری را در خود جای داده است؛ اما کشتی پولیس در دوران کلاسیک، صرف نظر از غیر شهروندان، تماماً از ملوانان تشکیل یافته بود». (Meier,1988:p36)

ظهور «نوموس» به عنوان قانون انسان ساخته پولیس و مناسبات شهروندی، پیشرفتی تردید آمیز و مبهم بود نه امری خالی از خطر. آگاهی تراژیک از مسئولیت انسانی آنگاه ظاهر شد که سطوح انسانی و الهی به قدر کافی از یکدیگر فاصله گرفته بودند، تا آنجا که بتوانند با هم در تضاد قرار گیرند و در عین حال دو امر غیر قابل انفکاک باقی بمانند. (Vernant,1996:p27) حوزه خاص تراژدی درست آنجایی است

1- Hobris
2- Nomological
3- Max Weber
4- Verstehen
5- Festival
6- City Dionysia
7- Paul Veyne

که کنش‌های مملو از مسئولیت انسانی، منوط به قدرتهای الهی هستند و معنای این کنش ها به فراسوی هستی آدمی و حوزه عمل وی بسط می یابد. تراژدی مبین تضادها و ابهامات مسئولیت انسانی است؛ مسئولیتی که خود آغاز بسط حوزه خواست انسانی در تقابل با خواست الهی است. تراژدی به هیچ روی این دو حوزه را از هم تفکیک نمی کند، اما در عین حال بر انشقاق و ژرفای میان آن دو تأکید دارد و ابهامات آن را به نحوی بیان می دارد. از این منظر عدالت الهی «زئوس»، یا سامان الهی کیهان (کاسموس)، می تواند به منزله امری مبهم و حتی مستبدانه و به مثابه خشونتی تلقی گردد که توسط یک تیران اعمال می‌شود. (Ibid:p39) اما بلافاصله وجه تیره و تار مسئولیت انسانی که آن را به امری تراژیک بدل می کند نیز حضور می یابد. این وجه می تواند در قالب «هوبریس» یا «تفرعن» قهرمان تراژیک تجلی یابد. در این منزله مطلعی برای ظهور عرصه خواست و اراده انسان قلمداد می گشت که در عین حال با تنش ها، ابهامات، و هراس هایی نیز همراه بود و ژانر تراژیک بستری برای پیش رو نهادن آنها به شمار می رفت. آگاهی تراژیک قرن پنجمی، متضمن«معضل نما»[1] شدن این گفته مشهور «هراکلیتوس» است که: «دایمون هر کس، منش اوست.» (کتاب سروش،۱۳۷۷:ص ۸۰)

اگر چه انسان در مقام شهروند پولیس دموکراتیک نسبت به نیروهای مذهبی آن جهانی استقلال دارد، اما انسان به منزله انسان عمیقاً تحت سلطه آن نیروهاست و بنابراین سرنوشت سیاسی و فردی اش نیز دستخوش دگرگونی است و زوال. پرسش اساسی این است که آدمی تا کجا در اعمالی که انجام می دهد منشأ اثر است؟ کنش تراژیک از این منظر تنهابه واسطه ایجاد و حفظ همان فاصله ای پدید می آید که امر الهی و انسانی را از هم تفکیک کرده و در عین حال در پیوند با یکدیگر نگاه می دارد. (Vernant,1996:p47)

ورنان با فراهم کردن بستر لازم، ملاحظه اساسی اش را در خصوص بسط حوزه خواست انسانی در تراژدی های یونانی، با تحلیل مفهموم «هامارتیا»[2]ی ارسطو (ارسطو،۱۳۵۷:ص۱۳۴) پی می گیرد. تأملات وی از حیث اندیشه سیاسی، از آن رو واجد اهمیت است که بر ابهامات و پیچیدگی های کنش انسانی در آتن قرن پنجم تمرکز می کند و لاجرم می توان نسبت آن را با مناسبات شهروندی در دموکراسی آتنی دنبال کرد. در این معنا استقلال حوزه عمل سیاسی که در آتن آن روز به اوج خود رسیده بود، می تواند به منزله مطلعی برای ظهور عرصه خواست و اراده انسانی قلمداد گردد که در عین حال با تنش ها، ابهامات، و

1- Paradoxical
2- Hamartia

هراس هایی نیز همراه بود و ژانر تراژیک بستری برای پیش رو نهادن آنها به شمار می رفت.

تفکیک ارسطویی میان گزینش مبتنی بر تصمیم یا Prairesis و عمل ارادی یا Hekon در فهم مقوله هامارتیا، ضروری است. Prairesis مختص آدمی است و عمل ارادی در میان حیوانات هم دیده می شود. Prairesis از یکسو از عمل ارادی به معنای عمل منبعث از میل و اشتیاق یعنی Boulesis تفکیک می‌شود، و از سوی دیگر از داوری نظری ناب که به صدق محض می رسد. در حقیقت، Prairesis را می توان موضوع حکمت عملی ارسطو به حساب آورد. اما نکته این جاست که تفاسیر مدرن از Prairesis که آن را با نوعی آزادی انتخاب اینهمان می انگارد، نمی تواند وافی به مقصود باشد. به زعم ورنانت، داخل کردن بحث اراده آزاد در تأملات ارسطو، به نوعی نقض غرض منجر خواهد شد. (Vernant,1996:p59) فردیت مدرن که نه تنها عامل انسانی را به عنوان محور و کانون تصمیمات اش مسلم فرض می کند بلکه او را اساساً ارزشمند نیز می داند، در مقطع مورد بحث ما وجهی ندارد. مقطعی که تراژدی در آن به اوج خود رسید، مقطعی است که حوزه خواست و اراده انسان در حال زایش بود و همین نکته به تناقضات و ابهاماتی پر شمار دامن می زد. تراژدی از این موقف امکانش را مرهون همین فضای مبهم و متناقض است. فقدان اصطلاحی در جهت نامیدن«وظیفه»[1]، ضعف انگاره مسئولیت و کمرنگی آموزه التزام، همگی بر فقدان مقوله «خواست»، به معنایی که ما در عصر مدرن در ذهن داریم، دلالت می کنند.

چنانکه آمد نمایشهای دراماتیک غالباً بخش مهمی از جشنهای موسوم به دیونیزی بود که مراسمی اساساً مذهبی بود و در راستای تجلیل از«دیونیزوس» برگزار می شد. «دیونیزوس» در اساطیر یونان و از حیث خاستگاه تاریخی، اساساً درتقابل با خدایان سرد و بی روح «المپی» قرار داشت. مردم از شنیدن داستان عذاب و مرگ مجدد وی به شور می آمدند و در تجلیل او به میگساری و رقص می پرداختند. این مراسم از «تراکیا» وارد یونان شده بود و تدریجاً دین یونانی را با شور و هیجان در آمیخت و سرور بخش کرد. (دورانت،۱۳۷۸:ص ۲۱۰) دیونیزوس نهایتاً به جمع خدایان «المپ» پیوست. او به جز خدای شراب و سرمستی، یک نیروی اساسی در حیات به شمار می آمد. او خدای باران، نیروی زندگی حیوانات، خدای رشد و قدرت جوانی نیز بود. دیونیزوس خدایی بود که پدرش «زئوس»، خدای خدایان اساطیر یونان، ولی مادرش «سمله»[2] و از جنس آدمی بود. از همین رو وی قابلیت آن را داشت که از جنس یک قهرمان انسانی

1- Duty
2- Semele

باشد. (Allan and Storey:2005:p29) او خدایی بود که از شرق می آمد و سویه بیگانه و ناآشنای وی، مرزهای متعارف را در هم می نوردید. (Ibid:p26) ایده دموکراسی در آتن نه فقط عرصه شعر و نمایش، بلکه الهیات یونانی را نیز دستخوش تغییر کرد. دیونیزوس در مقام خدای حامی و مشوق جشنی[1]عظیم و شهری می‌بایست به عنوان بخشی از تلاش های آگاهانه آتنیان در جهت وحدت سیاسی قلمداد گردد.

«سیمون گلدهیل»[2] سرشت تراژدی را به سبب پیوند وثیق اش با دینیزوس و خصلت ویرانگر او، سرشتی اساساً سیاسی قلمداد می کند؛ سرشتی که آراء و مفروضات متعارف را به چالش می خواند. (Storey and Allan,2005:p29) «ریشـارد سیـفورد»[3] تا آنجا پیش می رود که دیونیزوس را در مقام خدایی دموکرات، خدای حامی برابری یا Sonama تلـقی می‌کند. (Ibid:p29-30) دیونیزوس از آن رو خدایی دموکرات بود که دسترسی به وی برای همگان ممکن بود و چونان «آپولون» نیاز به میانجی روحانی نداشت. (Zelenak,1998:p7) با دیونیزوس دموکراتیزه شده، تراژدی بلافاصله به محملی اساسی و عمده برای اعلام رسمی تبلیغات مدنی و ایده دموکراتیک نوین در میان آتنیان بدل شد. تئاتر به تجلیل از Demos و حکومت دموکراتیک می پرداخت و چونان «اکلزیا»، در فضای عمومی و پیشاروی شهروندان به وقوع می‌پیوست. به طور خلاصه، تراژدی را می توان قالب هنری دموکراسی محسوب کرد. (Zelenak,1998:p8) خدای تراژدی خدایی است که مرزهایش را انسان گسسته و مخدوش است و از این رهگذر مرزهای انسان و حیوان را نیز درهم می شکند. دیونیزوس، نشانگر فضایی میان عشق و دلبستگی فردی و جمعی است. (Segal,1999:p49) همین درون مایه هاست که دیونیزوس را آماده به عهده گرفتن این نقش می کند. دیونیزوس توامان خدا و حیوان است. «ماسک»[4]های به کار رفته در تراژدی ها، به امری مرموز و اسرارآمیز راجع است؛ ماسک در این معنا یک سطح آشکار از حیات شکننده آدمی بود و ناظر به تهی بودگی بالقوه وهمی که در پس اشکال حیات هر روزه شهروند آتنی قرار داشت. از نقطه نظر اندیشه سیاسی، این می توانست هشداری باشد نسبت به مغاک سامان نوین سیاسی. اگر چه در تحلیل نهایی این نقاب، به تصدیق آن اشکال مدد می رساند و تمایز فرهنگ و طبیعت یا «لوگوس» و «هستی» را ژرفا می بخشید. تحلیل فوق در درون هر یک از مخاطبان آتنی تئاتر موج می زد. آنان از یک سو دل در گروی ارزش های

1- Festival
2- Simon Goldhill
3- Richard Seafottrd
4- Mask

پیشادموکراتیک قهرمان تراژیک داشتند و از سوی دیگر ندای آگاهی جدید سیاسی را در موضع‌گیری‌های «همسرایان» به گوش جان می شنیدند. (Segal,1999:p50) بنابراین حاصل این تعارضات می بایست به پالایشی منجر می شد که فضیلت اعتدال را در نفس شهروند آتنی بر می‌انگیخت. ژان پیر ورنان نیز نقش سیاسی ـ اجتماعی این ماسک ها را تأیید می کند. به زعم وی، ماسکی که بر صورت قهرمان تراژیک است، مبین فاصله ایست که «شخصیت تراژیک»[1] را از «همسرایان»[2] جدا می‌کند. این ترفند دراماتیک، قطبیتی[3] اساسی را پدید می آورد که دریک سوی آن «همسرایان» قرار دارند که اجتماعی بی نام و نشان هستند و نقش شان امیدواری دادن و داوری کردن در خصوص احساسات تماشاگرانی است که جامعه سیاسی را تشکیل می دهند و در سوی دیگر آن، قهرمانی تراژیک ایستاده که کردارهایش در مرکز درام قرار دارد ولی گویا مقدر است بیگانه ای از عصری دیگر و در تعارض با شرایط متعارف شهروند آتنی قرن پنجم به نظر آید. (Vernant,1996:p24-5)

کریستیان مایر در کتاب خود و در فصلی با عنوان «اهمیت جشنها در آتن»، بررسی موجزی از جایگاه جشنواره های عمومی در آتن و نسبت آن با مقوله سیاست ارائه می کند. مایر بر آن است که هواداری پریکلس از نمایش های عمومی در جهت بسط آن چیزی بود که وی «فرهنگی فستیوال» می خواند، نه لذت های زیباشناسانه صرف. (Meier,1988:p45) این جشنها از حیث داخلی به قوام هویت شهروندی و یکپارچگی پولیس آتن مدد می رساند و از حیث خارجی نیز بیانگر قدرت و عظمت آتن در جهان یونانی بود. شهروندان بدین واسطه فرصتی می یافتند تا حس تعلق به یکدیگر را تجربه کنند. برآمد تناقضات مطرح شده در عرصه درام، به تعلیق در آمدن موقتی تقابلها و منازعات هر روزه در پولیس بود. «والتر بورکرت»[4] در خصوص مراسم قربانی در فستیوالهای دیونیزی چنین می گوید: «مردم در اجتماع آتن در سطح واحد، حول قربانگاه گرد می آمدند؛ مرگ را تجربه می کردند و به امر فناناپذیر حرمت می نهادند. آنان زندگی را از این طریق با تمام ناملایماتش، تصدیق می کردند. (Meier,1088:p47) فهم این واقعیت که در آتن آن روز هیچ دستگاه ایدوئولوژیک خاصی وجود نداشت که بتواند انسجام را به پولیس ارزانی دارد، ما را به تأمل در اهمیت جشنهای مزبور که نمایش های دراماتیک مهمترین بخش آن محسوب می شد، رهنمون می‌شود.

1- Tragic Personality
2- Chorus
3- Polarity
4- Walter Burkert

(Ibid,1988:p49) جشنهای دیونیزی رویدادهایی برای فراغت از امر سیاست نبودند، بلکه خود سیاست ورزی به شمار می آمدند. این جشنها حس عمیق و ژرفی از حضور را القاء می کرد که به شهروندان پولیس تشخُص می بخشید. به بیان شبه رومانتیک «ارنست بلوخ»[1]، همه آنان به سوی آگورا معطوف می‌شدند و زمان را نه به مثابه یک «فرایند»[2] تحول میان گذشته و آینده بلکه قادر بودند بیرون از این «همزمانی غیر همزمان»[3]، امر یکه و منسجم را حس کنند. (Ibid,1988:p49) «همزمانی غیر همزمان»، دال بر وحدت گذشته و آینده در حال است. شاید این بیان «ارنست بلوخ» را بتوان با دریافت نیچه از تجربه آتنیان، در خصوص فستیوالهای عمومی دیونیزی قیاس کرد. برای فهم دریافت «نیچه» لازم است تا بر تفکیک«ورنر یگر» میان «انسان باوری»[4] عصر کلاسیک و «فرد باوری»[5] دوره مدرن تکیه کنیم (یگر،۱۳۷۶:صص ۲۹و ۳۰) بر خلاف وضعیت مدرن که باعث می شود «فرد» از «حضور»[6] فاصله بگیرد و به خلوت شخصی خود رانده شود، روح حاکم بر آتن قرن پنجم روحی «اومانیستی» بود Humanism در این معنا و با توجه به ریشه لاتینی اش یعنی Humanitas، با پرورش و شکل دهی[7] به انسان تعریف می شود. (فرهاد پور، ۱۳۷۸:صص ۴۲ و ۴۳) این مقوله با «پایدئیا» نسبتی تنگاتنگ دارد و همچون «بیلدونگ» آلمانی بیانگر نوعی وحدت میان آگاهی تاریخی و زیباشناختی است. (همان،۱۳۷۸:ص ۴۴) بر این مبنا اهمیت فستیوالهای دیونیزی در تعبیر فلسفی نیچه، سازگاری سیاست با تجربه وحدت به منزله صحیح و حقیقی «بودن»[8] است. (Pearson,1994:P67) چنین تجربه ای از وحدت، فراتر از رفتن از امیال شخصی، در جهت فهم امر عام است؛ یعنی فهم خود در پیوند با دیگری (Gadamer,1994:p12-13) در نتیجه به نظر می رسد آنچه گادامر از آن به «بیلدونگ عملی»[9] یاد می کند، یکی از اساسی ترین کارکردهای فستیوالهای عمومی در آتن است که مایر سعی دارد مختصات آن را ایضاح کند، اگر چه که او صریحاً بدان اشاره نمی کند.

آتنیان در قرون پنجم و در اوج شکوفایی پولیس دموکراتیک، برای شرکت در این جشن دست از کارهای

1- Ernest Bloch
2- Process
3- Their Present Acting
4- Humanism
5- Individualism
6- Presence
7- Formation
8- Being
9- Practical bildung

مدنی می کشیدند؛ محاکم را می بستند و حتی زندانیان را موقتاً آزاد می ساختند. (دورانت،۱۳۷۸:ص۲۲۱) فستیوال دیونیزی شهر با ورود دسته های مجلل و پر شکوهی از شهروندان پولیس های تحت سیطره آتن آغاز می شد. اعضای اتحادیه «دلوسی» با پرداختن خود به فراهم آمدن وسایل مادی برگزاری جشنها به ویژه نمایش تئاتر، مدد می رساندند. این برای آتنیان نمایش قدرتی در جهان یونانی محسوب می شد. در اهمیت این قضایا و در خصوص اقتدار و نمایش قدرت آتن دموکراتیک این نکته بس که در پیمان سال ۴۲۱ میان آتن و اسپارت، مقرر شد که از آن پس اسپارت نیز بتواند نماینده ای را جهت شرکت در فستیوال دیونیزی به آتن گسیل دارد. (Meier,1988:p58) از جمله مراسمی که در این فستیوال برگزار می‌شد تجلیل از فرزندان کسانی بود که در جنگ، جانشان را از دست داده بودند. به آنها زره یا جوشنی به رسم یاد بود اهدا می کردند و جایگاه ویژه ای را برای آنان تدارک می دیدند. (Ibid,1988:p57) پس از اتمام این مراسم، اجراهای دراماتیک آغاز می شد. به زعم مایر جشنهای موسوم به دیونیزوس شهری، به واسطه مضمون و شکل انسانی تراژدی هایی که به نمایش در می آمد، به ویژه در قرن پنجم ژرفایی یافت که آن را از آیینهای مذهبی دیگر متمایز می‌ساخت. (Ibid,1988:p58) در طول جنگ های «پلوپونزی»، در دل تمام رنج ها و منازعات داخلی، محاصره های طولانی و شکست های اقتصادی، به سبب اهمیت نمایش‌های دراماتیک در مقام محمل هویت آتنی، فستیوالهای دراماتیک هرگز تعطیل نشد. آنگاه که جنگ در حال اتمام بود و آتن می‌رفت تا شکست نهایی اش را تجربه کند. «آریستوفانس» در نمایشنامه «غوکان»[1] از شهروندان آتنی خواست تا متحد شوند و پولیس را به هر قیمت حفظ کنند؛ نه به خاطر حفظ امپراتوری یا حتی شرافت شان یا صرف حفظ آزادی و دموکراسی، بلکه به این خاطر که باز هم بتوانند به ابداع و اجرای نمایشنامه ها ادامه دهند. (Zelenak,1998:p15)

نتیجه گیری و ملاحظات پایانی

همانگونه که آمد، گسست از جهان کهن آریستوکراتیک در آتن و ورود به عصر سیاست دموکراتیک که به یک معنا ورود به عرصه سیاست ورزی به معنای دقیق کلمه و استقلالش نسبت به دیگر حوزه ها بود، نمی توانست بدون چالش، ابهام و درگیری به انجام رسد. تحقق دموکراسی به معنای آتنی مبین لحظه ای بود که ژانر تراژدی نیز مولود همان لحظه است. این هر دو متعلق به فضایی هستند که در آن قطعیت‌های جهان پیشین از میان نمی روند اما به تعلیق در می آیند و مورد پرسش واقع می شوند و البته هنوز پاسخی در

1- Frogs

خور نمی یابند. این وضعیت مقوم نوعی آگاهی است که می توان آن را «آگاهی تراژیک»[1] خواند. «آگاهی تراژیک» چنانچه توضیح داده شد مقوله ای دو سویه بود. چرا که از یک سو باعث بسط و تقویت حوزه‌ای می شد که می توان آن را حوزه «خواست انسانی»[2] نامید و از سوی دیگر حامل نوعی هراس یا بدبینی نسبت به خلاء یا مغاکی بود که به واسطه دور افتادن از سامان الهی پیشین بر هستی شهروندان آتنی تأثیر می نهاد. هراسی که شاید به تعبیر ارسطویی، می توانست به مدد نمایش های دراماتیک «پالایش»[3] بیابد. از این رو تراژدی یونانی که در قرن پنجم به اوج رسید و زوال یافت نمی توانست از ارائه ابهامات و چند پهلویی های عصر خویش بری باشد؛ به بیان دیگر، اساساً امکان شکوفایی این ژانر ادبی منوط به پدید آمدن چنین فضای ابهام آلودی بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Tragic Consciousness
2- Humanitic Will
3- Catharsis

منابع فارسی

۱- ارسطو، ***فن شعر*** (۱۳۷۵)، ترجمه: عبد الحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۲- باستید، رژه، ***هنر و جامعه*** (۱۳۷۴)، ترجمه: غفار حسینی، تهران، انتشارات توس.

۳- براکت، اسکار، ***تاریخ تئاتر جهان*** (۱۳۷۵)، ترجمه: هوشنگ آزادی ور، تهران، نشر مروادید.

۴- بنگسون، هرمان، ***یونانیان و پارسیان*** (۱۳۷۶)، ترجمه: تیمور قادری، تهران، انتشارات فکر روز.

۵- پالمر، ریچارد، ***علم هرمنوتیک*** (۱۳۸۴)، ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، انتشارات هرمس.

۶- توسیدیدس، ***تاریخ جنگ پلوپونزی*** (۱۳۷۷)، ترجمه: محمد حسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.

۷- دورانت، ویل، ***تاریخ تمدن*** (یونان باستان) (۱۳۷۸)، ترجمه: امیر حسین آریان پور و فتح الله مجتبایی، انتشارات علمی و فرهنگی.

۸- رز، اچ، جی، ***تاریخ ادبیات یونان***، (۱۳۷۲) ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۹- سوفوکلس، ***افسانه تبای*** (۱۳۷۸)، ترجمه: شاهرخ مسکوب، تهران، انتشارات خوارزمی

۱۰- ضیمران، محمد، ***گذار از جهان اسطوره به فلسفه*** (۱۳۷۹)، تهران، انتشارات هرمس

۱۱- طباطبایی، جواد، ***زوال اندیشه سیاسی در ایران*** (۱۳۸۳)، تهران، انتشارات کویر

۱۲- طباطبایی، جواد، ***ابن خلدون علوم اجتماعی*** (۱۳۷۹)، تهران، انتشارات طرح نو.

۱۳- طباطبایی، جواد، ***مکتب تبریز و مبانی تجدد خواهی*** (۱۳۸۵)، تهران، انتشارات ستوده.

۱۴- فرهاد پور، مراد، ***عقل افسرده*** (۱۳۷۸)، تهران، انتشارات طرح ن.

۱۵- فرهاد پور، مراد، «گفتگویی درباره تراژدی» (۱۳۷۷)، ***کتاب سروش***، انتشارات صدا و سیما.

۱۶- کوزنزهوی، دیوید، ***حلقه انتقادی*** (۱۳۸۵)، ترجمه: مراد فرهاد پور، تهران، انتشارات روشنگران.

۱۷- کیتو، اچ، دی.اف، ***یونانیان*** (۱۳۷۰)، ترجمه: سیامک عاقلی، تهران، نشر گفتار.

۱۸- ملشینگر، زیگفرید، ***تاریخ تئاتر سیاسی*** (۱۳۷۷)، ترجمه: سعید فرهودی، تهران، انتشارات صدا و سیما.

۱۹- نیچه، فردریش، «زایش تراژدی» (۱۳۷۷)، ترجمه: فضل الله پاکزاد، ***کتاب سروش***، انتشارات صدا و سیما.

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

انگلیسی:

1- Ansell-Pearson,Keith,(1994)***An Introduction to Neitzche as A Political Thinker***. Cambridge University Press.

2- H.G. Gadamer. (1994) ***Truth and Method***. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G.Marsall Continum, New York.

3- Kitto,H.D.F. (1985)***The Greeks***, Penguin Book.

4- Meier, Christian,(1988) ***The Political Art of Greek Tragedy***. Translated by Andrew Webber. Polity Press.

5- Segal, Charles,(1999) ***Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles***, Oklahama Press.

6- Sophocles,(1984) ***Three Theban Plays***, Translated by Robert Fagles. Pengiun books.

7- Story and Allan, (2005) ***A Guide to Ancient Greek Drama***. Blackwell Publishing

8- Vernant and Naquet,(1996) ***Myth and Tragedy in Ancient Greek***, New York: Zone Books.

9- Vidal-Naquet, Pierre,(1996) ***Cleisthenes the Athenian***, New York Humanities.

10- Zelenak, Michael,(1998) ***Gender and Politics in Greek Tragedy***, Peter Lang.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی