علی‌اصغر قره‌باغی

تراژدی

تراژدی ریشه در آیین‌ها و مراسم سالانه‌یی دارد که در یونان کهن در بزرگداشت Dionysus، خدای تاکستان‌ها و مزارع اجرا می‌شد و با آوازخوانی همسرایان همراه بود. در این مراسم بزی را قربانی می‌کردند و بعد از قطعه‌قطعه کردن آن در مرگ معصومانه‌اش به سوگ می‌نشستند. واژهٔ تراژدی برگرفته از ریشهٔ یونانی Tragudia، به معنای «ترانهٔ بز» است و در فارسی هم ابن سینا واژهٔ «طراغودیا» را معادل تراژدی گرفته است. از این رو می‌توان گفت و پذیرفت که خاستگاه تراژدی یونان است، مرگ دلخراش و مرثیهٔ مأیوسانه‌یی که در پیوند با آن خوانده می‌شد از ضروریات تراژدی بود و نخستین نمونه‌های آن در قرن پنجم پیش از میلاد ثبت شده است. بعدها در تراژدی‌هایی که در مراسم دیونیسوس اجرا می‌شد، انسان جای بز را گرفت و او بود که می‌باید قربانی شود. به‌عنوان نمونه، اسب‌ها بند از بند لوکورگوس و هیپولوتوس جدا کردند و گاوها دیرکه را قطع‌قطعه کردند. البته امکان این که مصریان هم نمونه‌هایی از تراژدی را در هزاره‌های دوم و سوم قبل از میلاد تجربه کرده باشند منتفی نیست ولی هیچ قرینه و نشانه‌یی وجود ندارد که حاکی از این امر باشد. امروز تردیدی نیست که نخستین متون و اسناد قابل استناد در بارهٔ تراژدی در پیوند با آتن است. افزون بر آوازها و سرودهایی که در بزرگداشت دیونیسوس اجرا می‌شد، شالوده‌های تراژدی را می‌توان در نوشته‌های نویسندگانی همچون Phrynicus, Pratinas, و Choerilus که همگی پیش از نویسندگان اصلی و سرشناس تراژدی، یعنی اشیل (یا تلفظ یونانی آیسخولوس)، سوفکل و ایوریپیدس به خلق تراژدی پرداخته‌اند مشاهده کرد.

در تراژدی‌های یونان کهن، همسرایی و آوازخوانی بخش تفکیک‌ناپذیر تراژدی محسوب می‌شد. پس از سخنرانی کوتاهی که شکل زمینه‌سازی و معرفی‌کردن را داشت، گروه همسرایان وارد می‌شدند و تا پایان نمایشنامه حضور داشتند. به همین اعتبار می‌توان گروه همسرایان را نخستین عنصر و لازمهٔ تراژدی دانست. تراژدی‌های اولیه را یک راوی و گروه همسرایان اجرا می‌کردند. در این تراژدی‌ها، بازیگری که نقش قهرمان را بازی کند وجود نداشت؛ رهبر گروه همسرایان ماجرا را روایت می‌کرد و همسرایان او را همراهی می‌کردند. آن‌چه همسرایان می‌خواندند صدای خرد بود و به تعبیری می‌توان گروه همسرایان را بازتاب حضور تماشاگران با تمام خاطرات و ترس‌ها و الهام‌ها به‌شمار آورد با این تفاوت که تماشاگر برای دیدن تراژدی می‌آمد و همسرایان در درون تراژدی قرار می‌گرفتند. به عنوان نمونه در نمایشنامهٔ آگاممنون، صدای همسرایان رسانندهٔ این پیام بود که «خرد بر ضد خواسته‌های فردی عمل می‌کند. شکوه خدایان و سلطنت آن‌ها بر ما تحمیل شده است.» در این تراژدی‌ها صدای نویسندهٔ درام زمانی به گوش می‌رسید که گوینده روایت را آغاز می‌کرد. در آن روزها رقص و آواز هم بخش تفکیک‌ناپذیری از تراژدی محسوب می‌شد. چندی بعد یک بازیگر وارد تراژدی شد و بعدها اشیل بازیگر دوم و سوفکل بازیگر سوم را به تراژدی افزود. این بازیگران به ترتیب، قهرمان تراژدی یا چهرهٔ نخست protagonist،

بازیگر دوم deuteragonist و بازیگر سوم tritagonist، نامیده شدند. همین‌جا این یادآوری هم ضرورت پیدا می‌کند که یاری‌رساندن این نویسندگان به پیشرفت تراژدی به آن‌چه شمرده شد محدود نمی‌ماند و تغییراتی هم در ساختار کلی تراژدی پدید آوردند. مثلاً سوفکل، نقاشی صحنه را به تراژدی افزود، تراژدی سه‌بخشی یا تریلوژی را که درآن روزها رواج داشت و قبول عام یافته بود کنار گذاشت و به نوشتن نمایشنامهٔ کامل پرداخت. در این دوران مبانی و قواعد تراژدی کلاسیک که به وحدت کلاسیک هم معروف است و بر محور وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت داستان می‌گردد هستی یافت و بر شیوهٔ بیان موزون و فخیم و پرداختن به موضوعاتی که برگرفته از زندگی روزمره نباشد تأکید شد. گفته‌اند که اشیل نود نمایشنامه نوشت و تعداد نمایشنامه‌های سوفکل به صدوبیست متن می‌رسیده است. در پاره‌یی روایات هشتادنود نمایشنامه را به سوفکل نسبت داده‌اند که هجده‌تای آن موجود است.

در سرودها و آوازهای تراژدی به انسان یادآوری می‌شد که سرنوشت‌اش در اختیار خدایان است، همیشه در معرض تقدیری است برایش رقم زده‌اند و آن‌چه انجام می‌دهد از سوی خدایان بر او تحمیل شده است. حال ممکن است رفتار و اعمال او در ظاهر شکلی خودخواسته داشته باشد، مانند آگاممنون که به دست خودش دخترش را قربانی می‌کند و چه ناخواسته به نظر آید، مانند ادیپ که پدرش را می‌کشد و با مادر خود ازدواج می‌کند. در هرحال از طریق دردکشیدن و مصیبت‌دیدن است که انسان امکان رشدکردن پیدا می‌کند. آن‌چه فصل مشترک میان این درام‌نویسان شمرده می‌شد آن بود که هیچ قولی نسبت به آن‌چه ممکن بود بعد از زندگی دنیوی زندگی رخ دهد به خواننده و تماشاگر نمی‌دادند؛ همه چیز به درونهٔ خودش محدود بود و برای انسان دانستن این که تا چه اندازه گناهکار است کافی بود. به بیان دیگر هرگونه رستگاری در گرو شناخت خویشتن بود.

از همان عهد کهن تا امروز برای تراژدی تعریف‌های گوناگون به دست داده شده که نقل به‌مفهوم پاره‌یی از آن‌ها به قرار زیر است.

- ارسطو تراژدی را بازنمایی اعمالی می‌دانست که سزاوار توجه جدی هستند و در پوئتیک بر آن است که تراژدی تقلیدِ کاری است که جدی و کامل است. زبان آن دراماتیک است، نه روایی و رویدادهای آن سبب برانگیختن احساس ترس و ترحم می‌شود. طرح یک تراژدی، هم می‌تواند ساده باشد و هم پیچیده، چراکه اعمالی که بازنمایی می‌کند به طور طبیعی شامل این توصیف دوگانه است. وقتی که اعمال و رفتار در راستای جهتی باشد که از پیش معین شده و یا هنگامی که دگرگونی در سرنوشت قهرمان تراژدی بدون تغییرات ناگهانی و کشفیات تازه صورت پذیرد، تراژدی شکلی ساده خواهد داشت. اما اگر تراژدی شامل هر دو این مولفه‌ها باشد که در هر حال برآمده از ساختار طرح است، پیچیده توصیف می‌شود...دگرگونی در سرنوشت قهرمان هرگز نباید از مصیبت و فلاکت به سوی خوشبختی و شادمانی باشد، برعکس می‌باید از شادمانی و نیکبختی به سوی مصیبت باشد و علت دگرگونی هم هرگز نباید هرزگی و فساد عنوان شود، بلکه مسبب آن اشتباهاتی باشد که مرتکب شده است.

- دیومدز Diomedes (قرن چهارم میلادی)، تراژدی روایت سرنوشتِ قهرمانانه یا شبه آسمانیِ شخصیت‌ها در پریشان‌حالی و ادبار است.

- ایزیدور سویل (قرن ششم میلادی)، تراژدی شامل افسانه‌های اندوهناک شاهان و ملت‌هاست.

- جان گارلند (قرن دوازدهم میلادی)، تراژدی شعری است که به سبک و سیاقی متعالی نوشته شده و آکنده از اشک‌های شرمساری و اعمال زشتی است که با شادمانی آغاز و به اندوه ختم می‌شود.

- در نامهٔ بایرون به جان موری که تاریخ دوم آوریل ۱۸۱۷ را دارد آمده است که وقتی از ولتر پرسیدند «چرا زنان هرگز تراژدی ننوشته‌اند؟» پاسخ داد: «برای آن‌که نوشتن تراژدی خایه می‌خواهد».

- جین آستین با تراژدی میانهٔ چندان خوشی نداشت و در یادداشتی نوشت: «یکی از معشوقه‌های ادوارد، جین شور بود که نمایشنامه‌یی دربارهٔ زندگی او نوشت، اما از آن‌جا که این نمایشنامه یک تراژدی است ارزش خواندن ندارد.

- فیلیپ سیدنی: تراژدی متعالی و کمال‌یافته، زخم‌ها را باز می‌کند و زشتی‌های پنهان در زیر بافت‌ظاهری را نمایان می‌سازد. شاهان را از آن‌که سرانجام نقش شکنجه‌گر خود را ایفاکنند بیمناک می‌کند و فرومایگان را برآن می‌دارد تا طنز استبداد خود را بیان کنند...تراژدی به عدم قطعیت این جهان اشاره دارد و این که سقف‌های آراسته و طلاکاری شده بر چه پایه‌های سستی استوارند. سیدنی با اشاره به نیروی هولناک تراژدی می‌گفت: تراژدی ما را تکه‌پاره می‌کند و ویرانگر احساسی است که از خویشتن و جهان داریم.

- راسین: ضرورتی ندارد که تراژدی آکنده از خون و مرگ باشد؛ کافی است که اعمال آن متعالی و شخصیت‌هایش قهرمانانه باشند. از طریق آن شور وهیجانی برانگیخته شود و تأثیر نهاییِ آن اندوه پرشکوهی باشد که سبب‌ساز لذت بردن از تراژدی است.

کیرکه‌گارد: قهرمان تراژیک از مسئولیت هولناک انزوا آگاهی ندارد. اشک و فریاد می‌توانند تسکین‌دهنده باشند، اما آه‌کشیدن‌های بیان‌ناشدنی حکم شکنجه را دارند.

- ریچاردز: تراژدی را فقط ذهنیتی می‌پذیرد که برای لحظه‌یی هم که شده، دردمندی یا روان‌شیدایی را تجربه کرده باشد. با این همه تراژدی همگانی‌ترین و پذیرفتنی‌ترین تجربهٔ شناخته‌شده است. تراژدی ظرفیت آن را دارد که هر چیز را به درون ساختار و نظام خود جذب کند و آن را به‌شکلی در آورد که بتواند جایگاه واقعی خود را پیدا کند. در جهان چیزی وجود ندارد که نتوان آن را با نگرش تراژیک ارایه کرد.

- برتراند راسل: یکی از عواملی که ادبیات را تسلی‌دهنده می‌کند آن است که تراژدی‌های آن تماماً در پیوند با گذشته‌اند و سرشار از کمال و آرامشی هستند که برآمده از هستی‌های دور از دسترس انسان امروز است...در کنارهٔ رود زمان، صف مشایعت‌کنندگان نسل‌های انسانی آهسته به سوی گور گام برمی‌دارند، اما در دهکدهٔ آرام گذشته، گمراهان و دربه‌درشدگان خسته خفته‌اند و گریه‌ها و مویه‌هاشان خاموش شده است.

- دی.اچ. لارنس، در نامه‌یی که تاریخ اول آوریل ۱۹۱۱ را دارد نوشت: «تراژدی مثل یک اسید قوی است که همه چیز را درخود حل می‌کند مگر طلای ناب حقیقت را.»

- چاپمن: تراژدی در اصل و اساس دارای اهداف اخلاقی است و به انسان می‌آموزد که در همه‌حال به خوبی و کردار نیک بیندیشد و از رفتار ناپسند پرهیز و پروا داشته باشد.

- ادیت همیلتون بر آن بود که هیچ‌کس به‌جز یک شاعر قادر به نوشتن تراژدی نیست. فقط کیمیای شعر می‌تواند درد و اندوه و درون‌مایهٔ تراژدی را بیان کند.

ـ اسکات فیتزجرالد می‌گفت: «شما یک قهرمان به من نشان بدهید تا من برایتان تراژدی بنویسم.»

ـ جورج اورول نوشت: «بی‌تردید موقعیت تراژیک وجود دارد و آن هنگامی است که فضیلت پیروز نمی‌شود، اما هنوز این احساس وجود دارد که انسان با اصالت‌تر از نیروهایی است که او را نابود می‌کنند.»

ـ ای.سی. برادلی برآن بود که اگر تراژدی یک مصیبت هولناک و دردآلود نباشد، تراژدی نیست.

به هر حال اگر بحث از آراء و نظریات مربوط به تعریف تراژدی را بیش از این تفصیل دهم مثنوی هفتاد من خواهد شد و همین قدر باید گفت که ماحصل تمام این تعریف‌ها و توصیف‌ها آن است که تراژدی شکلی از درام دربارهٔ سرنوشت و مصایب انسان‌هایی است که از اوج قدرت و مقام به حضیض مصیبت و فلاکت کشانده می‌شوند و یا می‌میرند. از دیدگاه تراژدی سنتی و کلاسیک، نیروهای خیر و شر در تعیین سرنوشت انسان‌ها نقش دارند و قهرمان تراژدی در شرایطی گرفتار می‌شود که بیرون از اختیار و کنترل اوست. مصیبتی که قهرمان تراژدی به آن گرفتار می‌شود متناسب با اشتباهات یا ضعف او نیست و آن‌چه برایش مقدر شده شکلی ظالمانه و هولناک دارد. به عنوان نمونه، اودیپ، آگاممنون، آنتیگون، آنتونی و کلئوپاترا، رومئو و ژولیت، هملت و... با آن‌که از اصالت و کمال و شور و اشتیاق برخوردار هستند، سرنوشت مصیبت‌بارشان آن‌ها را به هاویهٔ تلخکامی و نیستی فرومی‌غلتاند. این شخصیت‌ها به سبب برخورداری از نبوغ و فضایل استثنایی، پایگاهی برتر از انسان‌های عادی دارند، اما در تراژدی این کیفیت‌ها کافی نیست و نمی‌تواند سد راه مصیبتی شود که سرنوشت برای آن‌ها رقم زده است. دریچهٔ هرگونه امید به روی قهرمان تراژدی بسته می‌شود و اگر امیدی هست پس از تراژدی نمایان می‌شود نه در طول آن. تراژدی مصیبتی و فاجعه‌یی است که بر انسان وارد می‌شود؛ هرقدر که انسان برجسته‌تر باشد، تراژدی او هم شکلی حادتر پیدا می‌کند و هر قدر که محترم‌تر و محتشم‌تر باشد، به وجهی مصیبت‌بارتر سرنگون می‌شود. به بیان دیگر تراژدی نوعی اعتراض است؛ فریاد خشم و ترس، شکوه و شکایت و هیجان و التهاب است بر ضد هرکس یا هر عاملی که پدیدآورنده مرگ و مصیبت شمرده می‌شود. این عامل می‌تواند پروردگار باشد، می‌تواند طبیعت باشد یا سرنوشت، شرایط، بخت و یا هر چیز دیگر. هرچه هست تراژدی فریادی است برضد شرایط تراژیکی که قهرمان تراژدی خود را گرفتار آن می‌یابد. مرگ دلخراشی که در پایان اکثر تراژدی‌های کلاسیک گریبان قهرمان را می‌گیرد به رغم ظاهر اندوهباری که دارد، نشانهٔ نوعی فتح معنوی و دورنی است که افزون بر غم‌انگیز بودن، شورانگیز نیز هست. این مرگ نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر تضادها و تعارض‌هایی است که یک زندگی اندوهبار را هستی می‌دهد و سراسر داستان به آن اشاره دارد.

اما پرسشی که در مورد تراژدی بی‌پاسخ مانده این است که چرا و تا چه‌اندازه یک تراژدی به قهرمان تراژیک نیاز دارد؟ و یا این که اصلاً از چه زمانی فکر قهرمان تراژیک به تراژدی راه یافت؟ ارسطو در پوئتیک آورده است که تراژدی هم مانند کمدی، با بداهه‌گویی آغاز شد؛ یعنی از زمانی که یک مؤلف یک سرود ساده به صحنه می‌آمد و در میان آوازی که همسرایان می‌خواندند، آن را تکرار می‌کرد و به‌شکل یک بیانیهٔ شفاهی در می‌آورد. این کار در واقع اساس و بنیان درام یونانی بود که از یک بخش سرود و آوازخوانی و یک بخش بیان شفاهی شکل می‌گرفت. به بیان دیگر، نمایشنامه‌یی بود که بر محور یک بازیگر و گروه همسرایان و رامشگران تدوین یافته بود. این بازیگر به عنوان راویِ روایت بی‌ترحم زمانه، و نه لزوماً کسی که قرار است قربانی سرنوشت خود باشد، به خوبی از دیگران متمایز بود. نمونهٔ بارز این گونه تراژدی آگاممنون است.

در میان درام‌نویسان یونانی رسم بر این بود که به دنبال یک تریلوژی نمایشنامهٔ تراژدی، یک نمایش طنزآمیز و اغلب شبه رمانتیک که شخصیت‌های آن خدایان و قهرمانان و دلقکان بودند نیز اجرا می‌شد؛ این بخش چیزی کم‌و بیش شبیه پانتومیم‌های قرن نوزدهم انگلستان بود. واقعیت آن است که از موضع و منظر درام‌نویسان یونانی قرن پنجم پیش از میلاد، ایدهٔ تراژدی مفهومی مبهم بود. نمایش رویدادهای هولناکی بود که بخشی از سرنوشت انسان شمرده می‌شد و کمتر دیده می‌شد که برای انسان تسلایی ارایه کند. به عنوان نمونه، نمایشنامهٔ «زنان تروا» اثر ایوریپیدس، سومین نمایشنامه‌یی است که بر مبنای جنگ تروا نوشته شده و همه دریک زمان اجرا می‌شده است. با آن‌که نمایشنامهٔ «زنان تروا» پایانی طنزآمیز دارد، به دنبال آن نمایشنامهٔ طنزآمیز دیگری هم می‌آمد تا احساس اندوه تماشاگر را متعادل کند و به نحوی خدایان و عواملی را که در نمایشنامهٔ اصلی مسبب مصیبت‌ها شناخته شده بودند دست بیندازد

از قرن پنجم پیش از میلاد به بعد، نمایشنامه‌نویسی در یونان رونق یافت، نمایشنامه‌های زیادی نوشته شد، اما اغلب نمایشنامه‌های سه استاد بزرگ نمایشنامه نویسی، یعنی اشیل و سوفکل و ایوریپیدس اجرا می‌شد. امروز آگاهی چندانی از این نمایشنامه‌ها در دست نیست اما این قدر می‌دانیم که سنت نمایشنامه‌نویسی رفته‌رفته از تریلوژی که قرن‌ها به آن خو گرفته بود گسست. در قرن چهارم ارسطو پوئتیک را نوشت که از طریق تدریس مکرر و یادداشت‌های شاگردان و پیروانش به نسل‌های بعد منتقل شد. ارسطو معمولاً از توصیف و تفصیل پرهیز می‌کرد و فقط به شرح یافته‌های خود می‌پرداخت. او با تفحص در متون مختلف و بررسی دقایق و جزییات تراژدی‌هایی که خوانده بود چنین استنتاج کرده بود که اکثر تراژدی‌ها در پاره‌یی موارد به هم شباهت دارند و شاخصه‌های آن‌ها دربارهٔ قهرمانان تراژیک کم و بیش همسان است. این عمومیت در مورد تأثیرات تراژدی و تخلیهٔ هیجانات روحی و ابزار ساختاری که معمولاً در نوشتن تراژدی به‌کار برده می‌شود نیز مصداق دارد و برای هرکدام مؤلفه‌هایی درنظر گرفته بود. از این جهات، ارسطو در تعارض با باوری که عمومیت داشت، اعتقاد یافته بود که در تراژدی هم مانند دیگر هنرهای تقلیدی، بهره‌گیری از آن‌چه در زندگی پیرامون دیده می‌شود رواج دارد. او با ساده‌نگری، تراژدی را همسان شعر حماسی و نواختن فلوت و چنگ، شیوه‌یی تقلیدی می‌دانست که در ابزار و نحوهٔ تقلید با هم تفاوت دارند. او تراژدی را در اصل و بنیان تقلید از اعمال و رفتار یک انسان خاص نمی‌دانست و بر آن بود که هرگونه تأکید بر یک شخصیت خاص و شناخته، برای تأکیدورزیدن بر اعمال و رفتار جمعی انسان‌هاست. او تراژدی را تقلید عمل دردناکی می‌دانست که به مرگی دلخراش منجر می‌شود و از راه برانگیختن ترس و ترحم، اسباب تطهیر عواطف انسانی را فراهم می‌آورد. ارسطو ترس و ترحم را «لذت تراژیک» می‌نامید، اما باید توجه داشت که این لذت مفهومی بسیار پیچیده است. فروید نیز بر همین جنبه‌ها اشاره دارد و آشکارا به تأثیر از اندیشه‌های ارسطو بر کیفیت لذت‌گرایی محدود و مشروط از طریق رنج‌بردن تأکید می‌ورزد. اگرچه در فضای فکری امروز نظریات ارسطو، چه در بارهٔ نوع نمایشنامه و چه در مورد قهرمانان آن پذیرفتنی نیست، با این‌همه، تأکیدات او در بارهٔ دگرگونی ناگهانی و شناسایی در سراسر تاریخ

نمایشنامه نویسی از اهمیت و اعتبار برخوردار بوده و قبول عام یافته است. به هر حال یونانیان نخستین پدید آورندگان تراژدی بودند و ارسطو هم نظریات خود را در پیوند با همین تراژدی‌ها ابراز کرد، اما بعدها به نظریات او در مورد هر شکل و گونهٔ تراژدی استناد شد و به انحاء گوناگون مورد استفاده و سوء استفاده قرار گرفت.

از میان واژگان و اصطلاحاتی که در پیوند با تراژدی کاربرد گسترده پیدا کرده است، مفهوم catharsis (برگرفته از واژهٔ یونانی katharsis) به معنای تخلیهٔ هیجانات و احساسات، روان‌پالایی و خالی‌کردن عقده‌های روانی است. این اصطلاح را نخستین بار ارسطو به کاربرد و سر زبان‌ها انداخت. از منظر ارسطو مراد از تراژدی برانگیختن احساس ترحم (eleos) و ترس (Phobos) برای تطهیر عاطفی تماشاگر بود. حدس معقول آن است که ارسطو از این مفهوم برای تعدیل آن‌چه استادش افلاطون در جمهوری آورده بود استفاده کرده باشد. افلاطون شاعران و درام‌نویسان را به علت برانگیختن احساسات مردم و نادیده‌انگاشتن وظایف خود که در سرلوحهٔ آن پیروی از عقل و منطق قرار داشت سرزنش می‌کرد و مستحق بیرون راندن از آکادمی می‌دانست. ارسطو در تعدیل نظریات و اندیشه‌های افلاطون بر آن بود که احساساتی که در تراژدی برانگیخته می‌شود، به ویژه احساس ترس و همدردی، نقشی تعدیل‌کننده دارند، پالایش‌دهنده روح و روان محسوب می‌شوند و می‌توانند نقشی تطهیرکننده داشته باشند. او معتقد بود که ترس و بیم از این که مصیبت و فاجعه ممکن است بر سر هرکس بیاید، احساس همدردی و همدلی تماشاگر را برخواهد انگیخت و او را نگران سرنوشت دیگران خواهد کرد. اما این فکر که catharsis به نوعی خلوص اشاره دارد، از زمان لسینگ به نظریات ادبی راه یافت. به هرحال اندک هم نبود شمار کسانی که احساس ترس و همدردی را بدون احساس درد واقعی محل ایراد می‌دانستند. می‌گفتند آدم‌های یک تراژدی ممکن است مانند خود ما باشند، اما به سبب احساسی که فراسوی توان و دسترسی ماست، انتظارداریم که مصیبت‌شان نیز فراتر از آن‌چه تجربه کرده‌ایم باشد و از این رو، اهمیت آن نسبی و مبتنی بر قیاس و استنتاج خواهد بود.

این جا اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که هرگز نباید عجولانه و با استناد به گفتهٔ ارسطو استنباط کرد که احساس ترس و همدلی یکدیگر را متعادل می‌کنند و در همه حال می‌باید این واقعیت را درنظر داشت که اگر نیروی یکی بر دیگری مسلط شود، یا فراتر رود، حاصل کار دیگر تراژدی نخواهد بود. از این دیدگاه اغلب تراژدی‌های یونان کهن و تقریباً تمام تراژدی‌های دوران الیزابت، به‌جز شش شاهکار شکسپیر را باید «شبه تراژدی» نامید چراکه در یکی طنز و نقیضه باعث تضعیف آن می‌شود و در دیگری اضافات طنزگونه از شدت و حساسیت آن می‌کاهد. حتی یک لطیفهٔ ساده و مختصر می‌تواند نقشی تباه‌کننده داشته باشد و تراژدی را خدشه‌دار کند. تراژدی احساس همدردی و همدلی تماشاگر را برمی‌انگیزد و او را برآن می‌دارد تا احساس ترحم را درپیوند با شخصیت‌های تراژدی و ترس را در ارتباط با مواجه‌شدن با سرنوشت بدفرجام بداند و هیچ‌وقت هم معیار و میزانی برای سنجش یکی در برابر دیگری در دست نبوده است.

در محدودهٔ ۴۰۰ پیش از میلاد، تراژدی از عرصهٔ فعالیت‌های ادبی و فرهنگی یونان ناپدید شد. یک‌چند مرده و مهجور تصور شد اما صدوچند سال بعد، دوباره سر برکرد و مورد توجه قرار گرفت. از تراژدی‌های رمی، به‌جز آثار سنکا، استاد معانی و بیان رم باستان، آگاهی چندانی در دست نیست. هزار و پانصد سال پس از درگذشت سنکا، به اهمیت نمایشنامه‌های او پی برده شد و تأثیری چشم‌گیر بر تراژدی زمان الیزابت برجا گذاشت. در سال ۲۴۰ پیش از میلاد، لیویوس آندرونیکوس نمایشنامه‌هایی با وام‌گیری از سنت تراژدی یونان نوشت و نائویوس، یکی از معاصران او نیز تراژدی‌هایی روی صحنه برد که همان سامان و سرشت درام‌های یونانی را داشت. بعد از این دو نویسنده، تراژدی به فراموشی سپرده شد تا این که سنکا با تلاش بسیار آن را احیا کرد. با این حساب حدود ۱۵۰۰ سال هیچ‌گونه تراژدی در هیچ جای جهان نوشته و اجرا نشد و هنوز به این پرسش پاسخی داده نشده است که چرا در طول هزارسال تمدن بیزانس هیچ درامی پدیدار نشد؟ این جا هم حدس معقول آن است که به احتمال بسیار، Liturgy یا نیایش‌سرایی کلیسا نیازهای دراماتیک آن زمان برآورده می‌کرده است. تردیدی نیست که نمایشنامه‌های لاتین هم وجود داشته و اجرا می‌شده اما امروز هیچ سند و مدرک قابل استنادی از آن‌ها در دست نیست. به احتمال بسیار این نمایشنامه‌ها را یک نفر در حضور گروهی محدود و اندک می‌خوانده است و به علت شرایط خطرناکی که اجراکنندگان در آن زندگی می‌کردند شکلی بسیار محافظه‌کارانه داشته است. آن‌ها از این که چه حرف و عاملی و چه موقع خشم شاهان و امپراتوران را برخواهد انگیخت آگاهی نداشتند و پاره‌یی آداب و ملاحظات را شرط کار می‌دانستند. ناظران و شنوندگان این نمایشنامه‌ها هم اعیان و اشراف آسیب‌پذیری بودند که ممکن بود شرکت در این مراسم به قیمت جان‌شان تمام شود.

بعد از سقوط امپراتوری رم بار دیگر درام و تراژدی به اروپا بازگشت. در آغاز پاره‌یی از تعبیرات مسیحیت در بارهٔ تاریخ جهان بهانه و دستاویز اجرای نمایش قرار گرفت و چندی بعد، از آن به عنوان ابزار موعظه‌گری و تدریس اخلاقیات و دستکاری ارواح تماشاگران استفاده شد. در این نمایشنامه‌ها لحظات تراژیک وجود داشت، اما چنان ساخته و پرداخته می‌شد که نشان دهد سرمنشاء تمام رویدادها خواستهٔ پروردگار است و انسان چاره‌یی جز تمکین از آن‌چه برایش مقدر شده ندارد. در قرون وسطی، مضمون تراژدی بیشتر بر محور سقوط انسان از جایگاه قدرت و پایگاه سیاسی و اجتماعی دور می‌زد. این نمایشنامه‌ها که اغلب به تأثیر از الگوهای سنکا نوشته می‌شد، بسیار خشن و پرحادثه بود و در اکثر آن‌ها نیروی شر و باطل بر خیر پیروز می‌شد، ظاهراً در آن دوران کسی از درام کلاسیک و نظریات ارسطو در بارهٔ تراژدی آگاهی نداشت و واژهٔ تراژدی تمامی پیوند خود با مفهوم اجرا و پرفرمانس را از دست داد. در آن روزها تراژدی محدود به افسانه‌هایی بود که راهبان روایت می‌کردند، مضمون برخی از آن‌ها درد و رنج عیسا مسیح بود و در مراسم و آیین‌های مذهبی کلیسا اجرا می‌شد. از دیدگاه قرون وسطی، تراژدی روایتی بود که پایانی غم‌انگیز داشته باشد و نشان دهد که سرنوشت انسان در دست خود او نیست و همه چیز از پیش مقدر شده است اگر هم نشانه‌یی از کفر و الحاد دیده شود بی‌تردید در پیوند با رویدادهای پیش از مسیحیت و دوران فرمانروایی کفار بوده است. نقل قول‌هایی که از دیومدز برجامانده نشان می‌دهد که تراژدی تا سطح نوعی روایتگری توصیف‌کننده نزول کرده بود. تنها در دوران الیزابت بود که نوعی درام و تراژدی سکولار پدیدار شد و نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌یی سنکا مورد استفاده قرار گرفت. مهم‌ترین این نمایشنامه‌ها را توماس نورتن، توماس ساکویل در محدودهٔ ۱۵۱۶ نوشتند.

در دوران رنسانس، بیش و کم همان اختیارات و الگوهایی که سنکا به دست

داده بود مورد استفاده و استناد قرار می‌گرفت، اما مسأله این بود که شخصیت‌های نمایشنامه‌ها و نحوهٔ تفکرشان در پیوند با حوزهٔ فکری و اندیشگی پیش از مسیحیت بود. مثلاً آن‌چه توماس نورتون و توماس ساکویل نوشتند، و امروز به عنوان نخستین تراژدی‌های انگلیسی شهرت و اعتبار یافته، بیشتر نوعی موعظه‌گری و اخلاق‌گرایی سیاسی بود تا تراژدی و در آن‌ها بیشتر بر نحوهٔ حکمرانی بر یک امپراتوری گسترده تأکید می‌شد. در اواخر رنسانس رفته رفته انسان از مرکز جهان و کائنات بیرون رانده شد و بدون قدرت و اراده در گوشهٔ سیاره‌یی به نام زمین و در یک نظام کیهانی قرار گرفت. تا آن زمان تراژدی هم مانند گونه‌های دیگر هنر، بر مبنای اکسپرشن و واکنش طبیعی انسان و نگرش او نسبت به جهان و کائنات و جایگاهی بود که انسان در هر جامعه و هر دوران برای خود تصور می‌کرد. اما از قرن شانزدهم به بعد، به ویژه در دوران الیزابت و ژاکوبن‌ها این قاعده و شکل تراژدی یکسره دگرگون شد و به مضامینی همچون درد و اندوه و مصیبت انسان‌های عادی نیز پرداخته شد. اکنون دیگر قهرمانان تراژدی لزوماً شاهزادگان و شاهان و قهرمانان نبودند و ممکن بود که یک فروشنده، یک روستایی، یک مادر و یا یک ولگرد جای آن‌ها را بگیرد. در آن روزها با ارجاع به الگوهایی که سنکا به دست داده بود، دو نوع تراژدی نوشته می‌شد: یکی درام آکادمیک از همان گونه‌یی که میان یونانیان و رمیان کهن رواج داشت و دیگری، ژانری که به «تراژدی انتقامی» یا «تراژدی خون» شهرت یافت و برای تماشاگران سخت اقناع‌کننده بود. «تراژدی اسپانیایی» نوشتهٔ توماس کید(۱۵۸۶)، «یهودی مالتا» اثر مارلو و «هملت شکسپیر از نمونه‌های اولیهٔ تراژدی انتقامی است.

از اواخر قرن شانزدهم تا نیمه‌های قرن هفدهم درام‌نویسان توجه کمتری به قواعد و میثاق‌های کلاسیک نمایشنامه‌نویسی نشان دادند و آن‌چه می‌نوشتند در ربط و پیوند با نیازهای زمانهٔ خود بود. یکی از ویژگی‌های نمایشنامه‌های این دوران فرم و ساختار گوناگون است. در همین روزها نوعی «تراژدی محلی» پدیدار شد که برخی از آثار بسیار مشهور شکسپیر، از جمله رومئو و ژولیت (۱۵۹۵)، اتلو (۱۶۰۴)، شاه‌لیر(۱۶۰۶)، مکبث (۱۶۰۶)، آنتونی و کلئوپاترا (۷-۱۶۰۶) از این گروه شمرده می‌شوند. در ۱۶۰۴، نمایشنامهٔ دکتر فاوست به عنوان گفتمان تراژیک تاریخی و شاه لیر به عنوان نمونهٔ بارز وقایع‌نگاری به دایرهٔ مباحث فرهنگی کشانده شد. در رنسانس انگلستان بسیاری از نمایشنامه‌ها به منظور اجرا در برابر مردم عادی نوشته نمی‌شد و فقط برای اجرا در مهمانسراها و یا دربار و یا صحنه‌های داخل دانشگاه بود و اغلب بر فاجعه‌آمیزبودن زندگی در جهان اشاره داشت.

آن‌چه در مورد تراژدی دوران رنسانس انگلستان عمومیت داشت، این بود که هرگز سخنی از خواست و ارادهٔ آزاد انسان به میان نمی‌آورد و قرار گرفتن انسان در کوران حوادث، به دست سرنوشت و بنا بر اقتضا و ایجاب بود و هرگز فکر نمی‌کرد که ممکن است رویدادها شکل دیگری داشته باشند. همین‌جا یک نکتهٔ زیبایی شناختی هم به میان می‌آید و آن نحوهٔ آشتی‌دادن احساس سرزندگی و جنب‌وجوش انسان با فاجعه‌های از پیش تعیین‌شده است. در اغلب نمایشنامه‌های این دوران فضا از همان آغاز اندوهبار است. ممکن است در آغاز نمایش چنین تصور شود که رومئو و ژولیت می‌توانند از خوشبختی برخوردار باشند و نمایشنامه پایانی شاد داشته باشد، اما با سرآغاز و مطلعی که شکسپیر به تماشاگران می‌دهد آن‌ها را مطمئن می‌کند که چنین نخواهد شد. تراژدی‌ها چنان ساخته و پرداخته می‌شد که گویی فرمان و مشیت الهی حتی پیش از آن‌که روایت نمایشنامه آغاز شود، سرنوشت تلخ آدم‌های آن را معین کرده است. مثلاً در هیچ‌یک از اعمال و رفتار اتلو چیزی وجود ندارد که بر این احساس سرپوش بگذارد؛ ازدواج او، شور وشوقش نسبت به یاگو و اصولاً طبیعت خود او که با قطع‌نظر کامل از موقعیت و مقام، نشانه‌های انکارناپذیری از تیره‌بختی بودن دارد. به هر حال منظور این است که در نمایشنامه‌های آن دوران مسألهٔ خواست و ارادهٔ آزاد بسیار نامحتمل بود، چشم امید به تأثیرگذاشتن بر اذهان مرعوب را داشت و به تماشاگر هم همان چیزهایی نشان داده می‌شد که انتظارش را می‌کشید و شرایط انسانی را جدا از فاجعه و مصیبت تصور نمی‌کرد.

در همین دوران نوشتن تراژدی در اسپانیا هم رواج داشت و نویسندگانی همچون لوپه د بگا، مولینا و کالدرون در زمینهٔ درام‌نویسی آثار ارزنده‌یی پدید آوردند. در فرانسه هم کورنی و راسین به سبک و سیاق تراژدی قهرمانانه نمایشنامه‌هایی نوشتند که همان سامان و سرشت درام‌های یونانی را داشت و در تمام آن‌ها بهره جویی از وحدت کلاسیک به چشم می‌خورد. به طور کلی می‌توان گفت که از آغاز قرن هجدهم به بعد، تراژدی چشم‌گیری نوشته نشد و آن‌چه پدیدآمد باب میل بورژوازی بود. در این روزها هر اثر جدی تراژدی نامیده می‌شد. در اواخر قرن نوزدهم دو درام‌نویس اسکاندیناوی، ایبسن و استرین‌برگ، انقلابی بزرگ در تراژدی و شکل و مضمون آن پدید آوردند. آن دو با نمایش تراژدی‌هایی که هرکدام شکل بخش و برشی از اجتماع را داشت و آکنده از درد و بیماری، روان‌پریشی، جهل و جنون، بیماری‌های موروثی و دیگر حالات روحی و روانی بود، بر جامعه‌یی انگشت گذاشتند که از نظر جسمانی و روانی بیمار و از دیدگاه‌های اخلاقی فاسد و منحط بود. نوشته‌های ایبسن تلخ‌تر و گزنده‌تر از نمایشنامه‌های استرین‌برگ بود و به طور کلی می‌توان گفت که نوشته‌های آن دو به سبب دوری گرفتن از مفاهیم کلاسیک و ارسطویی به هیچ یک از الگوهای پیشین تراژدی شباهت نداشت. آن‌چه ایبسن و استرین‌برگ پدیدآوردند نوعی راهگشایی بود و از آن پس بسیاری از نویسندگان با بهره‌جویی از آموزه‌های آن دو، یا به‌نوشتن تراژدی روی آوردند و یا نمایشنامه‌هایی نوشتند که لحن و رنگ تراژدی داشت. همین جا اشاره به این نکته هم لازم است که در تراژدی‌های کهن و سنتی هم به بیماری روانی و شیدایی اشاره شده است؛ اودیپ تراژیک است چراکه پیچیدگی تاریک و مبهم حیوانی و جسمانی را بر ملا می‌کند و قهرمان آن قربانی اشتباه و ندانم‌کاری خدایان است. در بسیاری از تراژدی‌های دیگر، ضعف و ناتوانی یا فقدان توانمندی در قضاوت درست و سنجیده به سقوط و مرگ می‌انجامد. به عنوان نمونه اغلب قهرمانان تراژدی‌های بزرگ شکسپیر دارای ضعف اخلاقی و روانی هستند. دودلی و تزلزل هملت، حسادت اتلو، غرور لیر، بلندپروازی بیرون از حد و حساب مکبث عوامل اصلی پدید آورنده این تراژدی‌ها محسوب می‌شوند و عناصری هستند که در تار و پود آن‌ها تنیده است.

در آغاز قرن بیستم نوعی فرهنگ زیبایی‌شناختی تازه سر برآورد که مسایل خاص خودش را داشت؛ مسایلی که به قول لوکاچ، امپرسیونیسم قادر به حل‌وفصل آن نبود. لوکاچ در آغاز در اندیشهٔ شکل بخشیدن به پدیده‌یی بود که می‌توان آن را «هنر دراماتیک پست‌ناتورالیستی» نامید و شاخصهٔ آن رجعت به شکل‌های کلاسیک تراژدی بود. از موضع و منظر لوکاچ به عنوان یک نظریه‌پرداز، پرداختن به زندگی واقعی واجد اهمیت بسیار بود، اما غیرواقعی بودن زندگی

واقعی که در نهایت به پوچی و بیهودگی زندگی روزمره منتهی می‌شد، می‌باید شکل دراماتیک پیدا می‌کرد. لوکاچ معتقد بود که این کار فقط هنگامی رخ می‌دهد که زندگی عملی و تجربی از درام فاصله بگیرد و قطعیت تاریخی خود را از دست داده باشد. ناگفته پیداست که چنین هستی دیگر زمان و مکان نمی‌شناسد و تمام رویدادهای آن بیرون از دایرهٔ استدلال منطقی قرار می‌گیرد؛ همان گونه که روح آدم‌های آن هم بیرون از حیطه‌های روان‌شناختی می‌افتد. چنین ویژگی‌هایی در تضاد دایم با رئالیسم و ناتورالیسم بود و شاید به همین دلیل هم بود که لوکاچ بعدها نظریات خود را تعدیل کرد و به آن‌ها انعطاف بیشتری بخشید.

به‌طور کلی می‌توان گفت که اگرچه تراژدی کلاسیک شکلی قالبی و کلیشه‌یی به خود گرفته بود، اما در هر دوران به علت تعبیر و تحلیل‌های تازه‌یی که از آن به دست داده می‌شد، معنایی تازه در عرصهٔ نمایش دراماتیک پیدا می‌کرد. از قرن هفدهم تا پایان قرن نوزدهم، انسان در هیأت نوین و عقلمندانهٔ خود نمی‌توانست پذیرای قواعد منسوخ و کهن باشد و از این جهت نوعی تحلیل و تعلیل خردورزانه و نوکلاسیک در بارهٔ تراژدی یونان و نظریات ارسطو رواج یافت. با این همه، برخی از منتقدان عرصه‌های خردگرایی کوشیدند تا در همسویی با فلسفهٔ دوران خود در تراژدی به‌عنوان روایت‌های اخلاقی نگاه کنند. تعبیر و تفسیر آن‌ها در اصل و بنیان تراژدی یونان و نظریات ارسطو را می‌پذیرفت و کورنیل و راسین نیز درام‌های خود را برهمین اساس استوار کردند. اما در قرن نوزدهم نیچه با الهام از تریستان و ایزولده، تعبیر تازه‌یی از تراژدی به دست داد و تئوری درام را دگرگون کرد. این دو دیدگاه متفاوت نسبت به تراژدی یونان؛ یعنی دیدگاه راسین و نیچه هنوز از پاریی جهات اعتبار خود را دست کم در مورد تراژدی‌هایی همچون اودیپ حفظ کرده است. برخی از اصول نمایشنامهٔ مدرن بر اساس این دیدگاه‌ها شکل گرفت، اما هرگز نباید فراموش کرد که درام‌های سوفکل نیز در شکل‌گیری این اصول و مبانی نقش داشته است.

در قرن بیستم دیدگاه‌های دیگری هم وجود دارد که نه بر مبنای نظریات راسین است و نه بر اساس تئوری‌های نیچه. یکی از این دیدگاه‌ها که از اعتبار بسیار برخوردار است، از یک طرف مبتنی بر تحقیقاتی است که در حوزهٔ مردم‌شناسی کلاسیک دانشگاه کمبریج دربارهٔ ریشه‌های تراژدی یونان صورت گرفته است و از طرف دیگر، در پیوند با پرداختن به حماسه به عنوان تجربه‌یی انسانی است. بر اساس تحقیقاتی که نویسندگانی همچون مورای، فرایزر، کورنفورد، و هریس در بارهٔ ریشه‌های آیینی تراژدی یونان به عمل آوردند، پیوند تراژدی با خدایان فصول و نحوهٔ راهیابی این اندیشه‌ها به تراژدی و پدید آوردن آن‌چه «ضرباهنگ تراژیک» نامیده می‌شود مورد بررسی قرار گرفته است. اما هنوز این پرسش بی پاسخ مانده است که آیا اول حماسه بود یا آیین‌های شبه‌مذهبی و رسمی؟ در مراسم کهن، آتیس، آدونیس، اوسیریس یا پادشاه و قهرمان و شاهزاده با رقیب خود می‌جنگد، کشته می‌شود، مثله می‌شود، اما بار دیگر در بهار و در مراسم آیینی دیگر، می‌روید و زنده می‌شود. این جا هم به درستی معلوم نیست که آیا قهرمان برمی‌خیزد تا مراسم شکل گیرد یا رقص و آواز و مراسم و گردش فصول قهرمان را به زندگی باز می‌گرداند؟ به عنوان نمونه پروفسور گیلبرت مورای بر این اعتقاد است که فرم‌های تراژیک برآمده از فرم‌های آیینی است و به نشانه‌های مراسم آیینی در تک‌تک تراژدی‌های یونان اشاره کرده است.

امروز در عرصهٔ ادبیات، مفهوم تراژدی با نام درام‌نویسان یونان و شکسپیر و تراژدی‌های بزرگ آن‌ها همراه است. با داشتن چنین تصویر و تصوری از تراژدی می‌توان گفت که تراژدی از چهار عنصر عمده شکل می‌گیرد.

۱. حضور یک قهرمان کانونی و اصلی که اصالت دارد: سرنوشت‌اش از پیش رقم خورده است و تماشاگر می‌تواند از طریق او خود را هویت‌یابی کند و یا احساس همدردی کند. مراد از احساس همدردی و همدلی، ورود به حیطهٔ احساسات و افکار شخص دیگر یا همان sympathy است. این واژه برگرفته از ریشهٔ یونانی syn به معنای «با» و pathos به معنای «دردکشیدن» است. سمپاتی یعنی «دردکشیدن با شخص دیگر» و ناگفته پیداست که با احساس ترحم و تأسف تفاوت دارد.

۲. این قهرمان می‌باید سرنوشتی تراژیک و دردناک داشته باشد، رنج بکشد و سرانجام بمیرد و با مرگ او نمایشنامه‌هم پایان بگیرد. تنها به علت عامل اول یعنی احساس همدردی است که عامل دوم تراژیک توصیف می‌شود.

۳. تماشاگر یا خوانندهٔ نمایشنامه می‌باید مرگ قهرمان یا سقوط او را اجتناب‌ناپذیر و محتوم احساس کند، اما همزمان آن را غیر عادلانه و توجیه‌ناپذیر بداند. این ویژگی را «اجتناب‌ناپذیری تراژیک» هم می‌گویند.

۴. رویدادهای تراژدی فاجعه‌آمیز و مصیبت‌بار است به این معنا که فقط شامل موارد اجتناب‌ناپذیر نیست و با نوعی اشراق و کشف‌وشهود کلی‌تر یا همان عاملی که در یونان کهن apocalypsis گفته می‌شد نیز پیوند دارد. یعنی خدایی نیست تا از فراز آسمان به زیر نگاه کند و به‌بیند که عدالت اجرا می‌شود یا نه و اگر خدایانی در آسمان‌ها و بر فراز کوه‌ها نشسته‌اند، نه‌تنها به سرنوشت انسان‌ها اهمیت نمی‌دهند، بلکه همگی رفتاری سادیستیک دارند. در نمایشنامه‌هایی همچون «شاه لیر»، احساس انسانیت شکلی دیوآسا و هولناک یافته است و تهی از ارواح مریی و یا هر روحی است که بتوان به آمدنش از سوی بهشت امید بست.

در پایان این بحث که طولانی هم شد، اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که در مباحث ادبی امروز حرف و سخن چندانی از تراژدی به میان نمی‌آید و فقط در تحلیل و تعلیل‌های ادبی و تفسیرهای فرهنگی به آن اشاره می‌شود. هنگام بحث از مرگ فرم‌های ادبی هم تراژدی را بی‌نصیب نگذاشته و به مرگ آن اشاره کرده‌اند. این همه از آن جهت است که مسایل و احساسات و باورهای امروز نمی‌تواند پذیرای پاره‌یی از ظرفیت‌های تصوری انسانی و شمایل‌هایی مزین به ارزش‌های ریشه‌یی باشد. امروز در نوشتهٔ نیچه در بارهٔ «تولد تراژی» به چشم «مرگ تراژدی» نگاه می‌شود، چراکه آن‌چه را دریونان کهن و دوران ارسطو گذشت و به نوعی شأن و منزلت دانش تعبیر شدنی است اعتبار خود را ازدست داده است. به بیان دیگر احساس واقعیت امروز امکان پیدایش تراژدی را نامحتمل می‌کند. اغلب بحث‌هایی که امروز در بارهٔ تراژدی درمی‌گیرد یا به شکلی مرثیه‌گونه به مرگ تراژدی اشاره دارد و یا دست‌کم به گونه‌یی ارایه می‌شود که حالت تدافعی آن پنهان‌شدنی نیست. هر تلاشی هم که دراین زمینه می‌شود برای پدیدآوردن چیزی است که بتوان با استناد به درام‌های ایبسن و چخوف یا اونیل و میلر، نام «تراژدی مدرن» را روی آن گذاشت

لیونل ابل، با اعتقاد راسخ به این که تراژدی مرده است، از خواننده می‌خواهد که مجلس سوگواری را ترک کند و به جشن و سرور فرم‌های دراماتیکی که در ارتباط با زندگی امروز است ـ و از سیصد سال پیش به این‌طرف هم بوده ـ بپیوندد. ابل به شکلی عنادآمیز بر این اعتقاد است که تراژدی هرگز گونه‌یی از

تئاتر غرب نبوده است و آن گروه از نویسندگان هم که به نوشتن تراژدی پرداخته‌اند، به علت حضور عامل خودآگاهی موفق نبوده‌اند. این خودآگاهی هم شامل خودآگاهی قهرمان داستان است و هم خودآگاهی نویسنده. نویسنده غربی اگر صداقت داشته باشد، هرگز نمی‌تواند وجود شخصیتی را که خودآگاهی نداشته باشد باور کند. از یک طرف بر عدم خودآگاهی در شخصیت‌هایی مانند انتیگون، اودیپ، انگشت گذاشته می‌شود و از طرف دیگر خودآگاهی، ویژگی و شاخصهٔ هملت، پرورده‌ترین شخصیت برجستهٔ تئاتر غرب است. ابل معتقد است که نوشتن تراژدی در پیوند مستقیم با نحوهٔ نگرش نسبت به جهان است و هیچ نویسنده‌یی نمی‌تواند تراژدی بنویسد مگر آن‌که برخی ارزش‌های دوراز ذهن و نامحتمل و در عین‌حال ریشه‌یی را حقیقت بشمارد. بی‌شک در نظریات ابل اندکی سفسطه هست و از مسامحه و مغالطه خالی نیست. از لحن و فحوای کلام ابل این طور استنباط می‌شود که با نظر بغض و انکار در تراژدی نگاه کرده است و هنگام پرداختن به این بحث در حوزهٔ تأثیر اندیشه‌های هگل در بارهٔ تعلیل و تحلیل تراژدی بوده است. این حرفها نیازمند ادله و استدلال بیشتری است و آن‌چه ابل از آن به عنوان «ارزش‌های ریشه‌یی» یاد می‌کند، در مورد هومر، مجد و شرف، مقام، شهامت‌های فردی و به طورکلی کیفیت‌هایی است که از موضع و منظر اشرافیت و نظامی‌گری ارزش شمرده می‌شد. اما می‌بینیم که ایلیاد ربطی به این حرفها و ارزش‌ها ندارد و بیشتر در ربط و پیوند با پوچی و بی‌حساب‌وکتاب بودن جهان است؛ به بیان دیگر در پیوند با بی‌معنایی نهایی ارزش‌های اخلاقی و نقش هولناک مرگ و نیروهای غیر انسانی است. اگر سرنوشت اودیپ به عنوان سرنوشت تراژیک بازنمایی و تجربه شود، علت آن نیست که او یا تماشاگر سرنوشت او به ارزش‌های ریشه‌یی توجه و اعتقاد دارد، بلکه از آن جهت است که این ارزش‌ها دستخوش نوعی بحران شده‌اند. آن‌چه تراژدی نمایان می‌کند ارزش‌های ریشه‌یی نیست، بلکه ریشه‌یی بودن جهان است.

سوزان سونتاگ هم از نظر بینش و تفکر هنری چندان ارادتی به تراژدی ندارد و آن را مرده می‌انگارد. او حتی سوگواری بر جنازهٔ تراژدی را هم کاری بیهوده می‌داند و دلیلی برای این اعتقاد یافته است که این جسد متعلق به یکی از بستگان و آشنایان دور است. سونتاگ تراژدی و تئاتر تاریخی را که پیشینه‌یی دراز دارند در طبقه‌بندی هنرهای همگانی می‌گنجاند، اما براین باور است که هنرهای همگانی همیشه بیرون از محدوده و حوزهٔ رئالیسم اجتماعی قرار داشته‌اند و فقط تعداد معدودی از آن‌ها به مسایل اجتماعی و مناسب روز پرداخته‌اند. او معتقد است، و اعتقادش تا حدی معقول است که بهترین نمایشنامه‌های مدرن آن‌هایی هستند که به زندگی فردی و خصوصی مردم پرداخته‌اند نه به واقعیت‌های اجتماعی. اعتقاد سونتاگ بر این واقعیت استوار است که صدای همگانی در تئاتر امروز خام و ناهنجار است، اغلب از دیدگاه تفکر و اندیشه ضعیف به نظر می‌رسد و تأثیر و حسی که ایجاد می‌کند نمی‌تواند بازتاب روح زمانهٔ خود باشد. سونتاگ هم مانند ابل و بسیاری از نویسندگان امروز به «متاتئاتر» و «متادرام» اعتقاد دارد، چراکه در متادرام شخصیت‌ها واقعی هستند و رنجی که می‌برند واقعی است؛ روایت انسان‌هایی است که از فرط بی‌پناهی به مرزهای جنون رسیده‌اند. متاتئاتر قایل به این است که زندگی یک رؤیاست و جهان صحنهٔ نمایشی است که از تصورات دراماتیک غرب انباشته شده است همان‌گونه که تصورات دراماتیک یونان انباشته از تراژدی بود.

واقعیت این است که امروز دیگر کسی به انسان آن اندازه ایمان ندارد که او را با معیارهای گذشته یک فیگور تراژیک و صاحب ارزش‌های ریشه‌یی به حساب آورد. امروز تراژیک بودن عمومیت پیدا کرده است و هرکس یک فیگور تراژیک است. آندره مالرو در یکی از داستان‌های خود به‌نام «وسوسهٔ غرب» از زبان شخصیت داستان که یک مرد چینی است و برای دیدن اروپا آمده است خطاب به انسان غربی می‌گوید: از دیدگاه شما، واقعیت مطلق نخست خدا بود و بعد انسان. اما بعد از مردن خدا انسان هم مرد و اکنون شما با هول و هراس و هیجان در جست‌وجوی چیزی هستید که این میراث عجیب و شگفت‌انگیز را به او واگذار کنید.» این نمونهٔ بارز تراژدی و تراژدی‌نویسی امروز است؛ یعنی ساختن و پرداختن یک قهرمان تراژیک از هر انسان عادی، اما شخصیتی که در عین عادی بودن، محدودهٔ ایمان انسان امروز را معین می‌کند. قرن‌ها پیش هوراس هم بر این اعتقاد بود که قهرمان تراژیک را باید به انسان‌های عادی نزدیک کرد و در این میان زبان نقشی بزرگ و حساس به عهده دارد. □

منابع:

- Bennet, Andrew and Nicholas Royle. "Introduction to Literary, Criticism and Theory", Pretice Hall, London, 1999
- Corrigan, Robert. "Tragedy: Vission and Form", Sanfrancisco, 1965
- Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998
- Kennedy, George. "The Art of Persuation in Greece", Princeton University Press, 1963
- Lansdown, Richard, "The Autonomy of Literature", Macmilan Press, London, 2001
- Leech, Clifford. "Tragedy", Routledge, London, 1969
- Lentriccha, Frank and Thomas McLaughlin. "Critical Terms for Literary Study", The University of Chicago Press, 1995
- Michel, Laurence and Sewall, Richard. "Tragedy: Modern Essays in Criticism, Englewood Cliffs, 1963
- "Modern Literary Theory", ed. Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford, London, 1986
- New, Christopher. "Philosophy of Literature", Routledge, London, 1999
- Sontag, Susan. "Against Interpretation", Vintage, London, 1994
- "The Theory of Critisism", ed. Raman Selden. Longman, London, 1988

گلستانه
ماهنامه ادبی،هنری
GOLESTANEH
Culture&Arts
Monthly

۰۱ هزینه اشتراک یک ساله ۱۱۰۰۰تومان

۰۲ حساب جاری‌شماره ۲۷۱۵۶ـ ۱۰۱۹ نشریه گلستانه بانک تجارت شعبه نوبنیادکدشعبه ۱۰۱۹

۰۳ ارسال اصل فیش بانکی‌به همراه فرم اشتراک به صندوق پستی‌گلستانه ۴۷۱۵ـ ۱۹۳۹۵

۰۴ برای‌امریکا استرالیاوشرق دور ۲۸۰۰۰ تومان اروپا ۲۲۰۰۰تومان به مبلغ اشتراک اضافه می‌شود

۵ ۰ تلفن و فکس امورمشترکین ۸۸۹۴۲۳۰

۶ ۰ اشتراک سالانه گلستانه برمبنای۱۲ مجلد ـ صرف نظرازماه های‌انتشار ـ محاسبه خواهدشد

درصورت تمایل به دریافت شماره های‌پیشین ویادوره‌های صحافی‌شده گلستانه شماره موردنظر راباعلامت x مشخص وجمع هزینه مواردرخواستی‌رامحاسبه وبه حساب بانکی‌فوق واریزکنید افزایش قیمت، شامل مشترکان نخواهد شد.

دوره های‌صحافی‌شده سال اول ☐ دوم■ هرکدام ۶۰۰۰ تومان
سال سوم ☐ ۸۰۰۰ تومان ، ویژه‌نامه ۶۵۰ تومان

سال چهارم ☐ ۱۲۰۰۰ تومان

نام..... نام خانوادگی .....

نشانی : .....

کدپستی: ..... تلفن:..... اشتراک سالانه ☐

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شماره	۱	۲	۳/۴	۵/۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴/۱۵	۱۶	■
قیمت ، تومان	۳۰۰	۳۰۰	۵۰۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۳۵۰	۴۵۰	۴۰۰	■

شماره	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲/۲۳	۲۴	۲۵	۲۶/۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴
قیمت ، تومان	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۴۰۰	۵۰۰	۳۵۰	۵۰۰	۴۵۰	۴۵۰	۴۵۰	۴۵۰	۵۰۰

شماره	۳۵	۳۶	۳۷/۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸
قیمت ، تومان	۵۰۰	۵۰۰	۵۰۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۶۵۰	۷۰۰	۷۰۰

شماره	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹			
قیمت ، تومان	۷۰۰	۷۰۰	۷۰۰	۷۰۰	۷۰۰	۹۰۰	۹۰۰	۹۰۰	۹۰۰	۹۰۰	۹۰۰			

خانه سیاه نشانه تمام شدن نسخه های آن شماره است