نسبت‌های تراژدی در دوره‌های نمایشی

مهدی نصیری

قسمت اول

پیدایش تراژدی

نام تراژدی و شکل آن به عنوان یک نمایش از یونان باستان، نشئت می‌گیرد. مهم‌ترین نظریه دربارهٔ پیدایی این شیوهٔ نمایشی، تراژدی را زاییده آیین‌ها و مراسم مذهبی و اجتماعی بشر می‌داند که سعی داشته برای احاطه بیشتر بر زندگی‌اش که گمان می‌برده بر سیطرهٔ خدایان و اساطیر، و دست‌کم در ارتباط با آن‌ها، بوده است، دست به عمل بزند و با دستیابی به یک احساس مشترک گروهی، در ارتباط با عناصر مافوق طبیعی، به هدفی غیرمادی دست یابد. این مراسم آیینی شاید بیشتر به عنوان یک ضرورت مذهبی و برای ارضای نیازهای خارج از ارادهٔ انسان برگزار شده؛ اما به‌هرحال زمینه‌ساز شکل‌گیری یک حرکت گروهی سازمان‌یافته‌تر به نام نمایش و تراژدی شده است که تا مدت‌ها پس از شکل‌گیری کامل نیز همچنان تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم تسلط و حضور مسلم خدایان بر این مراسم را در خود داشته است.

اینکه انسان با انجام آیین‌ها بخواهد با خدایان، ارتباط برقرار کند و از این طریق به یک هم‌گرایی ظاهری (میان اجراکنندگان مراسم) و باطنی (به لحاظ درونی و در ارتباط با عناصر مافوق‌الطبیعه) دست یابد، همان چیزی است که بعدها، رفته‌رفته سیستمی را تشکیل می‌دهد که در آن، برنامه‌های انجام مراسم انسجام‌یافته‌تر می‌شود و نظامی به نام تئاتر را به وجود می‌آورد.

یونانیان که خدایان متعدد را به عنوان میراثی مهم از پیشینیان به همراه داشتند، بعدها همراه با شکل‌گیری فلسفه یونانی، توجه بیشتری به انسان می‌کردند تا آنجا که «... قبل از سدهٔ پنجم پروتاگوراس علناً اعلام کرد: انسان همهٔ چیزهاست. همین تفکر بعدها، انسان را در برابر خدایان و در ارتباط با آن‌ها قرار می‌دهد و تأثیر زیادی در شکل‌گیری تراژدی و تئاتر برجا می‌گذارد.

«یونانیان هرگز بر این عقیده نبودند که، انسان قادر به درک همه‌چیز است. آنان همواره اذعان داشتند که تقدیر، غیرقابل پیش‌بینی است؛ بنابراین می‌توان گفت اندیشه یونانی درگیر اعتقاد به عقلانی بودن انسان از یک سو و عناصر غیرقابل درک از سوی دیگر بوده است.»[1]

انسان منطبق بر اندیشه یونانی در عین حال که مقام و مرتبهٔ بالایی دارد در ارتباط کامل با عناصر مافوق طبیعی است و همین ارتباط است که درام را با مضامین بسیار شکل می‌دهد و همین رابطه انسان با مافوق طبیعت (خدایان) است که نتیجه و سرانجام بسیاری از نمایشنامه‌ها را هم به دنبال دارد.

خاستگاه تراژدی

مورّخان به طور کلی مهم‌ترین خاستگاه و منشأ تراژدی را از ۵۳۴ پیش از میلاد و از جشنواره مذهبی دیونیزوس (جشن مرگ و رستاخیز «خدای سال») مورد بررسی قرار می‌دهند؛ اگرچه اختلاف‌نظرهایی هم در مورد آن وجود دارد اما تس‌پیس را بنیان‌گذار تراژدی می‌دانند.

یکی از قدیمی‌ترین و معتبرترین اسناد دربارهٔ تراژدی، بدون شک «فن شعر» اثر ارسطوست که حدود ۳۲۳ ـ ۳۳۵ پیش از میلاد نوشته شده است. ارسطو، زمانی این رساله را نوشت که حدود پانصد سال از این دوران حماسه‌های هومر و هزیود گذشته است؛ اما فاصله چندانی با نمایشنامه‌های بزرگ تراژدی وجود ندارد. ارسطو خاستگاه و منشأ تراژدی را بدیهه‌گویی‌های اشعار سرایندگان دیتی‌رامب می‌داند که در برگزاری مراسم آیینی دیونیزوس خوانده می‌شد.

این مراسم برای مرگ و تولد دیونیزوس، خدای شراب و باروری، برگزار می‌شد. دیونیزوس حاصل آمیزش زئوس با یک زن زمینی بود که بعد از تولد، مورد حسادت زن زئوس واقع شد و زئوس او را به اشکال بز و گاو درآورد تا از نظرها پنهان بماند؛ اما زن زئوس او را پیدا کرده و به قتل رساند و زئوس وی را دوباره متولد کرد. به همین دلیل هم وی را دیتوروس، یعنی کسی که از دو در بیرون آمده باشد، نامیدند و رقص و آوازهایی را که در مراسم تولد او می‌سرودند، دیتی‌رامب خواندند.

ارسطو، در فصلی از فن شعر می‌نویسد، تراژدی از بداهه‌سازی سرخوان دیتی‌رامب، به وجود آمده است. دیتی‌رامب، سرودهای روحانی و رقص‌هایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونیزوس، خدای شراب و باروری در یونان باستان، اجرا می‌شد. دیتی‌رامب، در اصل شامل یک داستان‌گویی فی‌البداهه (که توسط سرخوان هم‌سرایان خوانده می‌شد) و یک «برگردان هم‌صدا»[۲] بود (که توسط هم‌سرایان خوانده می‌شد.)

دیتی‌رامب، بعدها توسط آریون (حدود ۵۸۵ ـ ۶۲۵ پ.م) به صورت قلعه‌ای ادبی درآمد. کسی که اولین دیتی‌رامب‌ها را با تعریفی مشخصی و بر اساس موضوعی قهرمانی و با دادن عنوان برای هریک از آن‌ها نوشت، آریون بود. از این رو، آریون گاه پایه‌گذار تراژدی شناخته می‌شود، زیرا، اجراکنندگان او را تراگوریا و آوازها را درام تراجیکون می‌نامیدند.»[۳]

اما تس‌پیس را، از آن جهت پایه‌گذار تراژدی می‌دانند که با نوآوری در جداکردن یک بازیگر از میان گروه هم‌سرایان هیپوکریت به این مراسم حالت سؤال و جواب دادن و تحویل بیشتر آن را به سمت درام باعث شد.

«بعدها که از بین این پیش‌خوانان، یک تن به عنوان سردسته جدا شد که آن‌ها را رهبری می‌کرد، بر اثر تکرار سؤال و جواب‌های بین او و دسته سرایندگان طبعاً تک‌گفتار و گفت و شنود در تراژدی شکل گرفت. در هر حال تراژدی از مراسم رمزی دیونیزوس به وجود آمد و این نکته‌ای است که ارسطو در رسالهٔ شعر، بدان اشارت دارد و در عین حال تراژدی را به اشعار هروئیک و دیتورمب، منسوب می‌کند.»[۴]

بنابراین، منشأ پیدایش تراژدی را می‌توان در سدهٔ ششم پیش از میلاد و مراسم دیونیزوس که با حمایت دولت اجرا می‌شد مورد بررسی قرار داد.

واژهٔ تراژدی هم منشائی یونانی دارد و به معنای «آوای بز» است. بسیاری معتقدند که چون در بخشی از مراسم دیونوسوسیا از کمر به بالا به هیبت انسان و از کمر به پایین به شکل بز شرکت داشته‌اند، این نام را برای تراژدی انتخاب کرده‌اند و در ضمن عده‌ای هم بر این عقیده‌اند که جایزه نخستین مسابقات تراژدی یک بز بوده و به همین خاطر تراژدی به معنای آوایی برای بز است.

خسرو شهریاری در کتاب *نمایش* نوشته است: «همان‌گونه که ارسطو در "فن شعر" بیان کرده "تراگودیا" شاید به بزی اشاره داشته است که در جشنواره‌های آتنی در مسابقه‌های نمایشنامه‌نویسی، به عنوان جایزه به شاعر تراژدی داده می‌شده ...»[۵]

تس‌پیس کسی بود که قسمتی از داستان را به جای روایت و آواز صرف به صورت سؤال و جواب به نمایش گذارد و بعد از او این اشیل بود که با خلق نمایشنامهٔ مهم «پرومته در زنجیر» تراژدی را با ساختمان و ساختاری منسجم شکل داد و کامل کرد؛ ساختمانی که انسان، خدایان و آثار طبیعی را به عنوان رئوس مهم تراژدی در نمایشنامه و اجرا به عنوان محور در خود داشت.

یان‌کات در کتاب *تناول خدایان؛ تفسیری بر تراژدیهای یونان باستان* این محور را به عنوان محور عمودی کیهانی در نمایشنامهٔ اشیل مورد بررسی قرار می‌دهد: «در نمایشنامهٔ اشیل، کل جهان شرکت دارد: خدایان، انسان‌ها، آثار طبیعی. این جهان ساختمانی دارد عمودی: بالا جایگاه خدایان است و قدرت، زیر جایگاه تنبیه است و مجازات. در میان، دایره مسطح زمین و بشقاب مسطح ارکسترا قرار دارد و در همین‌جا، کنش گشوده و آشکار می‌شود.»[۶]

این ساختمان از یک طرف با پیشینهٔ مذهبی که انسان در ذهن خود دارد، منطبق است و از طرف دیگر ساختمان نمایشنامه و اجرای تراژدی‌ها را هم دربرمی‌گیرد.

«بنابراین خواه سرآغاز تئاتر را شعائر دینی، به عنوان امتداد طبیعی قصه‌گویی بدانیم یا خاستگاه دیگر، به نظر می‌رسد که نخست مفهوم نمایش به وجود آمد و فقط بعدها بود که مردم نشستند و اراده کردند چیزی بنویسند تا به نمایش درآید.»[۷]

تراژدی یونانی ترکیبی از موسیقی، فلسفه، شعر، داستان، آواز و حرکت بود و با هماهنگی و ترتیب همین عناصر هم توانست به شکوه و بزرگی‌ای که امروز از آن یاد می‌کنیم دست پیدا کند.

تعریف تراژدی

همان‌طور که ذکر شد، ارسطو، نخستین متخصص بزرگ هنر نمایش بود. تأثیر او بر تراژدی به حدی بود که تمام تراژدی‌های بعد از او تا اندازه‌ای متأثر از ضوابط و شیوه‌هایی که ارائه می‌کند هستند. ضمن اینکه هنوز هم مطرح‌ترین منابع موجود دربارهٔ تراژدی به *فن شعر* استناد می‌کنند. بنابراین در تعریف تراژدی بیان خلاصه‌ای از نظریات ارسطو مفید خواهد بود:

«ارسطو، دربارهٔ تراژدی می‌گوید: تراژدی تقلید یک عمل است یعنی بیانگر اشخاصی است در حال انجام یک عمل و واژهٔ درام از dram می‌آید که در ارتباط با کلمهٔ آتنی prattein به معنی عمل کردن است. در حقیقت به عکس حماسه و شعر تغزلی که در آن مقولهٔ تقلید توصیف نشده است و انسان هرگز در آن، مجری عمل نیست، تراژدی افرادی را به نمایش می‌گذارد که در حال انجام عمل هستند و آن‌ها را در چهارراه یک انتخاب قرار می‌دهد. انتخابی که تماماً وارد آن شده، عامل اصلی‌اش هستند. تراژدی افراد را در آستانهٔ تصمیم‌گیری و انتخاب بهترین قرار می‌دهد.»[۸]

آن‌طور که ارسطو بیان می‌کند تراژدی، تقلیدی از زندگی در قالب نمایش است که باید توالی رویدادهایی جدی را که با زندگی سروکار دارند، نشان دهد و انگیزهٔ آن‌هم باید برانگیختن حس ترحم و ترس در جهت روان‌پالایی و تزکیه نفس در مخاطب باشد و به طور مستقیم بر احساسات تماشاگر، تأثیر بگذارد. ارسطو می‌گوید که زبان به کار رفته در تراژدی به صورت لذت‌برانگیزی پرداخت شده و به موقعیتی که در آن به کار رفته است اختصاص دارد و می‌افزاید عمده شخصیت‌های این‌گونه نمایش‌ها آدم‌های نجیب و بزرگ‌زادگان‌اند و کارهایی که انجام می‌دهند، اعمالی شرافتمندانه است. «این عقیده که حتی بزرگ‌ترین انسان‌ها نیز، در برابر هلاکت آسیب پذیرند، آن‌هم به دست عوامل بیرون از خود، که به دست خود، حقیقت و درس اخلاق تراژدی است.»[۹]

به عقیدهٔ ارسطو، طرح داستان تراژدی، سرنوشت قهرمان داستان را با یک تغییر درگیر می‌سازد که سقوطش را از خوشبختی و سعادت به بدبختی در پی دارد و قهرمان در این‌گونه نمایش‌ها، نه یک شخصیت خوب و بی‌عیب و نه یک شخصیت بد و منفی است. ارسطو دربارهٔ سرنوشت قهرمان تراژدی که تزکیه و تطهیر را به دنبال می‌آورد معتقد است: بدبختی قهرمان تراژدی به دلیل گناه و فساد به وجود نمی‌آید، بلکه به علت اشتباه و ضعف او، در قضاوت و داوری‌اش شکل می‌گیرد. «بحث ارسطو، پیرامون قهرمان تراژدی خلاصه ولی پر از اشارات جالب است. او می‌گوید بدبختی، نباید بر یک انسان کاملاً بافضیلت، حادث شود، چه صرفاً تکان‌دهنده و توجیه‌ناپذیر خواهد بود. قهرمان تراژدی بدنهاد هم نمی‌تواند باشد، چه فروافتادن قهرمان از مکنت به ذلت را فقط

باید به حساب سرنوشت او گذاشت. باقی می‌ماند انسانی اساساً خوب، حتی شاید کمی بهتر از اکثر ما که بدبختی‌اش به علت "نقطه ضعفی" در سیرت اوست.»[10] ارسطو، دربارهٔ سیرت در اشخاص تراژدی در فصل پانزدهم *فن شعر* چهار نکته را قابل توجه می‌داند؛ نخست آنکه سیرت‌ها باید پسندیده باشد:

«شخص، وقتی دارای سیرت خاص محسوب می‌شود، که مطابق آنچه در سابق اشارت اقوال و اطوار او حکایت از رفتاری سنجیده بنامید، و البته چنانچه این رفتار پسندیده هم باشد، گویند سیرت او پسندیده است و سیرت پسندیده در هر طبقه از طبقات اشخاص ممکن هست که یافت شود... .

نکته دوم عبارت است از مناسبت. بنابراین، هرچند ممکن است اشخاص داستان به سیرت مردانگی موصوف گردند اما با طبیعت و سرشت زن، هیچ مناسب نیست که بدین سیرت موصوف شود.

نکته دوم، مشابهت با اصل است و این امر البته به کلی غیر از خوب بودن سیرت و مناسب بودن اخلاق است که در فوق بدان اشارت رفت.

نکتهٔ چهارم، ثبات در سیرت است. چنان‌که هرچند شخص که موضوع تقلید شاعر است خود فاقد سیرتی ثابت باشد و در واقع سیرتی هم که بدو در طول داستان نسبت داده شده است همین بی‌ثباتی خلق و خوی او باشد، باز لازم است که از این بی‌ثباتی لااقل ثابت و پایدار باشد.»[11]

از نظر ارسطو، بهترین طرح تراژیک شامل یک تغییر است. تغییری که از یک موقعیت به موقعیتی کاملاً متفاوت، صورت می‌پذیرد و حرکتی از نادانی به دانش و آگاهی را در پی دارد. ارسطو، از این تغییر با عنوان بازشناخت و دگرگونی یاد می‌کند:

«اما باز شناخت، چنان‌که از نام آن برمی‌آید، انتقال است از ناشناخت به شناخت که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد و خوش‌ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد، از آن‌گونه که در نمایشنامهٔ ادیپوس یافت می‌شود.»[12] تعریف کاملی را که ارسطو از تراژدی دارد می‌توان در چند جمله خلاصه کرد: «ارسطو در باب ششم *فن شعر* در تعریف تراژدی می‌نویسد: پس تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز، هریک به حسب اختلاف اجزای مختلف، این تقلید به وسیله کردار اشخاص، تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»[13]

ارسطو، تقلید را در تراژدی حاصل کردار اشخاص نمایش‌دهنده می‌داند و بر همین اساس اجزای تراژدی را، حاصل ترتیب منظرهٔ نمایش و آواز و گفتار برمی‌شمارد. وی در ادامه به واسطهٔ اهمیت کردار در تقلید که لازمهٔ آن وجود اشخاص و سیرت‌ها و اندیشه‌هایشان است، دو علت طبیعی را که در نتیجهٔ آن‌ها کردار تشخیص داده شده و محدود می‌گردد اندیشه و سیرت می‌داند و آن‌ها را سبب کامیابی یا ناکامی می‌نامد و شش جزء را در تراژدی برمی‌شمارد: «پس به حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت‌اند از: افسانهٔ مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز و تقلید متضمن دو جزء از این ششگانه است، شیوهٔ تقلید متضمن یک جزء است و موضوع تقلید هم متضمن سه جزء از این اجزاء ششگانه است و جز این‌ها دیگر چیزی نیست.»[14]

ارسطو، در ادامهٔ تعریف بر اساس این اجزاء می‌افزاید: مهم‌ترین این اجزاء به این دلیل که تراژدی تقلید کردار و آثار آن (سعادت و شقاوت) است، ترکیب و در هم آمیختن افعال است. بنابراین می‌خواهد بگوید اشخاصی که نمایش می‌دهند کارشان را به قصد تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان انجام نمی‌دهند، بلکه خودشان به سبب تقلید از کردار و افعال اشخاص داستان به آن سیرت و خصلت در نمایش دست پیدا می‌کنند. ارسطو، بر همین اساس غایت و نهایت را در تراژدی همان افعال و افسانه مضمون معرفی می‌کند و آن را بر سیرت و خصلت مقدم و ارجح می‌داند و می‌نویسد:

«بنابراین، تراژدی عبارت است از تقلید افعال و کردارها، اما به اعتبار همین تقلید افعال و کردارهاست که به تقلید کسانی هم که فعل از آن‌ها سر می‌زند می‌پردازد.»[15]

در ادامهٔ تعریف تراژدی هم، ارسطو مراد از اندیشه را قدرت در بازیافتن تعبیر بیان مقتضی حال و مناسب مقام می‌داند. گفتار را عبارت از تبیین و بیان فکر به وسیله الفاظ و صفات و مختصات آن معرفی می‌کند و به دنبال آن آواز را می‌آورد و منظره نمایش را با وجود تأثیر بسیار زیاد بر عامه به عنوان ششمین جزء برمی‌شمارد.

که احتمالاً منظور او چیزی شبیه به "الگوی اصلی رویدادها"ست. عمل باید جدی باشد و در قالب تراژدی انجام شود و طولی متناسب داشته باشد، به‌طوری‌که تماشاگران در یک نشست آن را دریافت کنند.»[۱۶]

آنچه به طور کلی در باب تراژدی یونان و تعریف کلاسیک آن، می‌توان گفت این است که، تراژدی یونانی فرصتی برای رویارویی و مبارزهٔ انسان و خدا یا قهرمان اسطوره بوده است و در مفهوم خود نیز تقابل نبرد اندیشه انسانی و کهن الگویی را مطرح می‌کند. در برخی از تراژدی‌ها نبرد انسان با تقدیر که همان مبارزه نو و کهنه است، محور اصلی است و در نتیجه آن قهرمان تراژدی همواره درصدد دستیابی به آزادی و بزرگی برمی‌آید. همین مبارزه و برابری است که تماشاگر تراژدی را با نمایش درگیر می‌کند و فرآیند ارتباط را در هر شرایطی بر اساس فضای تراژدی برقرار می‌کند.

تراژدی در ادامه حرکت، در دوره‌های تاریخی نسل به نسل تکرار می‌شود و در هر دوره حوادث و شخصیت‌های جدیدی، به آن افزوده می‌شود.

۲-۲ تراژدی کلاسیک

فن شعر ارسطو، همان‌گونه که دربارهٔ خاستگاه‌های درام معتبرترین و قدیمی‌ترین سند به شمار می‌آید، قدیمی‌ترین مدارک را نیز دربارهٔ تراژدی کلاسیک، که در سدهٔ پنجم قبل از میلاد با وضوح بیشتری می‌توان آن را بررسی کرد، در اختیارمان می‌گذارد. از میان قدیمی‌ترین تراژدی‌ها که بیش از هزار نسخه از آن‌ها را در بین سال‌های ۵۰۰ تا ۴۰۰ پیش از میلاد تخمین می‌زنند، نمایشنامه‌های سه درام‌نویس مشهور دوره کلاسیک اشیل، سوفوکل و اوریپید از سایران مهم‌تر است و ارسطو در فن شعر، بیشتر مثال‌هایش را بر اساس آثار این نویسندگان، می‌آورد. آثار این نمایشنامه‌نویسان از نظر ساختار شباهت‌های زیادی با هم دارد و شاید تنها چند تفاوت مختصر را بتوان در میان آثارشان مورد توجه قرار داد. «اکثر تراژدی‌ها با پرولوگ (پیش درآمد) آغاز می‌شوند که اطلاعاتی دربارهٔ حوادث آینده نمایش به تماشاگران می‌دهند. سپس نوبت پارودو (مقدمه) یا ورود هم‌سرایان می‌رسد؛ اگر پرولوگ نباشد، نمایشنامه با پارودو آغاز می‌شود. پارودوی نمایشنامه‌های موجود بین بیست تا دویست سطر است، که همه ابتدا هم‌سرایان را معرفی می‌کنند، سپس یک شرح تفصیلی می‌دهند و بعد فضای لازم را می‌سازند؛ بعد از پارودو، یک سلسله داستان‌های فرعی بین سه تا شش داستان یا حادثهٔ معرضه ارائه می‌شود که هریک با آوازهای دسته‌جمعی (استاسیما[۱۷]) از یکدیگر جدا می‌گردند و نمایش را به پیش می‌برند و سرانجام نوبت اکسدوس[۱۸] فرود) یا نتیجه می‌رسد که شامل خروج بازیگران و هم‌سرایان است.»[۱۹]

در اغلب نمایشنامه‌های کلاسیک، نقطهٔ اوجی وجود دارد که در بهترین صورت نزدیک به پایان نمایشنامه اتفاق می‌افتد.

«در بسیاری از نمایشنامه‌ها، به‌ویژه در نمایشنامه‌های دلهره‌آور، نقطه اوج بسیار نزدیک به پایان نمایش قرار دارد و تحلیل‌گری و نتیجه‌گیری خیلی سریع پیش می‌آید.»[۲۰]

داستان نمایشنامه، معمولاً تا پیش از رسیدن به این نقطهٔ اوج، روایت شده است و تنها قسمت پایانی، نمایشی می‌شود. به همین دلیل در نمایشنامه پرداخت و شرح کامل حوادثی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، لازم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در بیشتر نمایشنامه‌های کلاسیک صحنه‌های جنایت و مرگ که از نظر اخلاقی نمایششان روی صحنه، صحیح نیست در مکانی دیگر اتفاق می‌افتند و این اتفاقات، تنها به صورت گزارش و روایت توسط یک نفر برای تماشاگر تعریف می‌شود.

وحدت سه‌گانه، که ارسطو در فن شعر هم از آن‌ها یاد می‌کند، نیز همواره در اکثر نمایش‌های کلاسیک، رعایت می‌شده‌اند. به این معنا که اولاً بر اساس قانون وحدت زمان، زمان بازی در نمایش رعایت می‌شود و اغلب، ماجراها در یک توالی زمانی طلوع تا غروب خورشید، اتفاق می‌افتند. از

طرف دیگر وحدت مکان هم از جمله اصولی است که در آثار کلاسیک مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرد. این آثار در یک مکان واحد اتفاق می‌افتد و بر اساس وحدت موضوع، مضمونی واحد دارد.

«همهٔ تراژدی‌های یونان باستان، بر اسطوره یا تاریخ بنا شده‌اند. هر نویسنده‌ای آزاد بود تغییراتی در اصل داستان بدهد و انگیزه‌های برای شخصیت‌ها و حوادث بسازد (که در اسطوره کمتر چنین است.) از این رو یک درام‌نویس ممکن بود با یک داستان شناخته‌شدهٔ قدیمی آغاز کند، اما آن را به صورت‌های کاملاً متفاوتی به پایان رساند و تفسیر کند.»[۲۱]

از طرف دیگر، نمایشنامه‌نویسان دوره کلاسیک حوادث زیادی را در نمایشنامه‌هایشان مورد پرداخت قرار نمی‌دادند و برای همین سعی داشتند با پرهیز از حوادث و اشخاص اضافی، تمرکز تماشاگر را بر روی اشخاص و حوادثی محدودتر، افزایش دهند و به جای این، بیشتر همان حوادث و اشخاص محدود را به طور جزئی مورد پرداخت قرار می‌دادند. به واسطه همین توجه به جزئیات بود که بیشتر به جنبه‌های بیرونی شخصیت در نمایش پرداخته می‌شد و از طرف دیگر جنبه‌های اخلاقی نیز مورد توجه بود و بر آن تأکید می‌گردید. برعکس جنبه‌های اجتماعی و درونی اشخاص تا این اندازه مورد توجه نمایشنامه‌نویسان کلاسیک نبود.

البته الگویی که ارسطو از همهٔ ویژگی‌های ساختاری تراژدی در *فن شعر* ترسیم می‌کند نیز بر مبنای مشابهت‌های کلی و ویژگی‌های اساسی تراژدی‌های یونانی نوشته شده است. آن‌طور که پیداست این ویژگی‌ها به واسطه اشتراکاتشان در آثار کلاسیک می‌توانند مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

اما به نظر می‌رسد که قهرمان تراژدی به عنوان شخصیت اصلی و محور حوادث داستان و همچنین عنصر تعیین‌کننده و تصمیم‌گیرنده که اوج و سقوطش ساختمان تراژدی را شکل می‌دهد، از اهمیت ویژه‌ای در میان سایر عناصر برخوردار باشد. قهرمان تراژدی کلاسیک شخصیتی بزرگ و اشرافی است. او این بزرگی را به واسطه جایگاهش در داستان نمایشنامه کسب کرده است، این شخصیت، هیچ‌گاه یک انسان عادی و معمولی نیست و از همین روست که خیلی‌ها تراژدی را در دوره معاصر هیچ‌گاه متصور نیستند. قهرمان در آثار کلاسیک یونانی معمولاً یک شاه یا یک شاهزاده مثل اودیپ، آنتیگون یا هملت است. این شاه بودن قهرمان تراژدی در واقع به نوعی دلیل مهمی برای بزرگ بودن شخصیت اوست. اما این قهرمان تنها به دلیل شاه بودنش بزرگ نیست بلکه به واسطه دارا بودن نیروهای فوق‌العاده یا احساسات و اندیشه بزرگ اعتبار و بزرگی را به دست آورده است. شاه بودن نشانه‌ای برای بزرگی و خوش‌اقبالی اولیه قهرمان است. ضمن اینکه بزرگی و اعتبار باعث می‌شود که سقوط قهرمان از اوج و بلندی انجام بگیرد و به همین سبب احساس دلسوزی، ترحم و ترس بیشتری را در مخاطب برانگیزد.

قهرمان تراژدی اگرچه فرد بزرگی است، اما کامل نیست. به قول ارسطو کامل به معنای خاص آن وجود ندارد. «ارسطو می‌گوید خوب یک حد وسط و جایی میان افراط و تفریط است؛ بدین ترتیب، فضیلت شجاعت جایی بین جبن و تهور؛ عقل معاش جایی میان بخل و اسراف قرار دارد.»[۲۲]

همان‌طور که ذکر شد سقوط قهرمان تراژدی به سبب اشتباه او در قضاوتش رخ می‌دهد. این اشتباه که بزرگ‌ترین نقطهٔ ضعف قهرمان است «ضعف تراژیک» یا هامارتیا نامیده می‌شود.

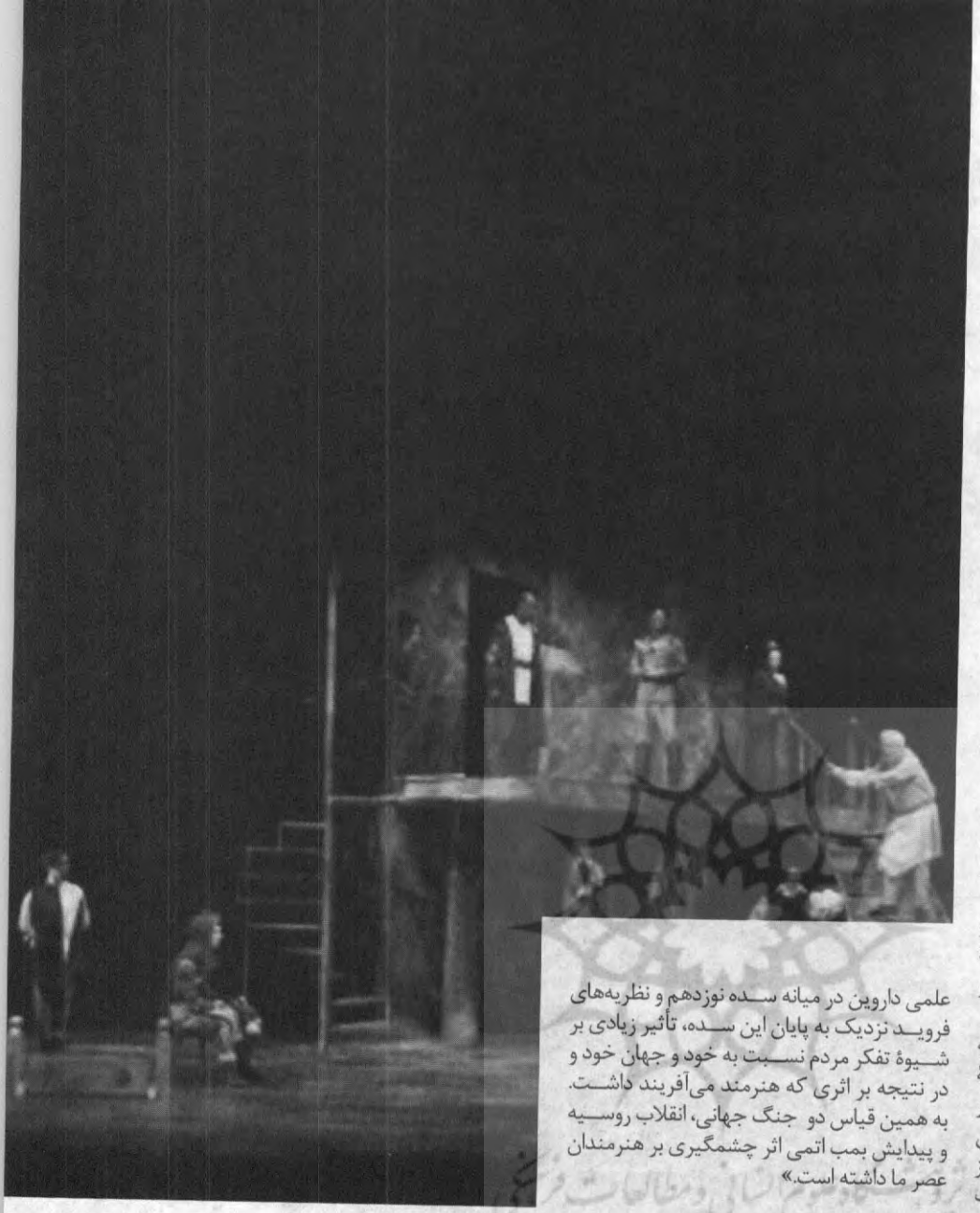
«... ارسطو در کتاب اخلاق نیکو ماخوس[۲۳] خود بر آن است که با عمل به یک فضیلت است که بافضیلت می‌شویم و معتقد است که آدمی عبارت است از عمل او. البته حتی از شخص خوب نیز ممکن است خطاهایی سر بزند و از همین‌جاست که به مفهوم هامارتیا یا ضعف تراژیک می‌رسیم که تقریباً همان‌قدر مورد بحث و گفت‌وگو بوده است که کاتارسیس (تزکیه نفس).»[۲۴]

بر همین اساس، می‌توان گفت که سقوط قهرمان تراژدی تقصیر خود او و نتیجهٔ انتخاب خود اوست. البته حادثه، تقدیر و سرنوشت تأثیر مهمی در نتیجه دارند و ممکن است به سقوط قهرمان کمک کنند، اما به‌تنهایی نمی‌توانند عامل سقوط باشند. در واقع به دلیل بزرگی و اشراف‌زادگی و اندیشه قهرمان است که تماشاگر سقوطش را که حاصل انتخاب و قضاوت خود اوست حادثهٔ غم‌انگیز تراژدی می‌نامد. بنابراین عمل تراژیک حاصل سقوط قهرمان از اوج است که با تأثر و غم همراه است.

اما مخاطب علاوه بر ترسی که از این سقوط به او دچار می‌شود، برای آنچه که برای قهرمان اتفاق می‌افتد احساس ترحم هم دارد و این احساس حاصل حسی است که بر اساس آن قهرمان تراژدی را مستحق این سرنوشت و عقوبت نمی‌داند. در واقع می‌توان این‌طور گفت که در مورد قهرمان مکافات خیلی بیشتر از جنایت است. به همین دلیل چون قهرمان را سزاوار چنین تنبیه سختی نمی‌داند برایش تأسف می‌خورد و دچار ترحم و ترس می‌شود. این بدان سبب است که عامل تأثیرگذار قهرمان تراژدی ناتوانی و ضعف او نیست بلکه توانایی و عظمتی است که با سقوط و نابودی همراه می‌شود.

او آدمی است که بیشتر مستحق ستایش و قدردانی است و به همین دلیل است که سقوطش تماشاگر را از ترحم و ترس سرشار می‌سازد.

قهرمان تراژدی، سقوط تراژیک را یک شکست نمی‌داند، بلکه آن را به عنوان گذرگاهی برای رسیدن به یک آگاهی و کشف متصوّر می‌شود، در حقیقت قهرمان بعد از سقوط به یک شهود می‌رسد و دیدگاهش نسبت به آنچه که با آن درگیر بوده است، تغییر می‌کند، به همین دلیل این تقدیر را که منجر به نابودی او شده بد نمی‌داند، بلکه آن را می‌پذیرد و حتی به منصفانه بودن آن هم اعتراف می‌کند.



«در تـراژدی اعمـال، عواقبـی در بردارند. این عقیده‌ای اسـت که مجموعاً در زمانـه و عصر ما مقبول نیست. بسیاری برآنند که باید از سر تقصیر اعمال گذشته شود، و یا مورد عفو و بخشودگی قرار گیریم یا این که می‌توان "تقصیر را به گردن" کس دیگر و یا چیز دیگری چون طبیعت آدمی، پدر و مادر، جامعه، نظام، قضا و قدر و خدا انداخت. آنچه ظاهراً از تراژدی ، خواه از تراژدی کلاسیک و یا از اشـکال بعدی آن، برمی‌خیزد این است که آدمی باید نتیجهٔ عمل خود را برعهده گیرد و با تقدیر در افتد. ظاهراً یونانیان می‌دانستند که آدمی صرف‌نظر از هوش و فراسـت و زورمنـدی و قدرت ابداع و ابتکارش، در عین حال موجودی است که می‌تواند به دسـت اعمال غیر دقیق و ناشایست، خود را به فلاکت افکند. با وجود این حتی در این صورت نیز اگر شهامت مقابله با بدبختی را به شیوه‌ای صحیح داشته باشد باز هم قابل تحسین است.»[۲۵]

اما گذشـته از همه این‌ها، منظور و هدف اصلی تـراژدی، رها کردن تماشـاگر با احسـاس غم و دلسوزی نیست و تراژدی نمی‌خواهد که تنها این احسـاس را در مخاطب به وجود بیاورد و او را در همین حالت بگذارد. به عقیدهٔ ارسطو هدف مهم و تأثیرگذار تراژدی، کاتارسیس یا تزکیه و تطهیر است که می‌توان آن را نوعی تخلیه احساسی در پایان نمایش دانست.

این تخلیهٔ احساسـی که بر اسـاس سرانجام و سرنوشت قهرمان در تماشاگر به‌وجود می‌آید نتیجهٔ مهمی اسـت که تراژدی به دنبال می‌آورد که در فصل‌های بعد به آن خواهیم پرداخت.

اما آنچه در مـورد تطوّر و تکوین هنر تئاتر و به دنبال آن تراژدی مهم است، این است که این گونهٔ فاخر نمایشی در طول دوره‌های مختلف، تحت تأثیر عوامل و عناصر گوناگون شـاهد تغییر و تحولاتی بوده است و مهم‌تر آنکه دورهٔ ما و در مرحلهٔ گذار از مدرنیسم هم، همواره به اشکال مختلف و با تغییرات کم‌وبیش، در ساختار و ساختمان وجود دارد. این تطوّر البته شامل شـکل و مضمون آثار دوره‌های مختلف هنری هم می‌شـود: «قرون وسـطی کم و بیش به طور کامل زیر سـلطهٔ نگرش مذهبی، آگاهی آدمی نسـبت به خود به عنوان عبد و بنده خدا و انتظار قیامت و راه یافتن بندگان رسـتگار به بهشـت و تیرگان گنهکار بـه دوزخ بود. تقریباً تمام نمایشنامه‌های بی‌نام قرون وسطی، مضمون و درون‌مایه‌های مذهبی دارند و تا حدود اواخر این دوره است که به نمایشنامه‌های کاملاً این جهانی برمی‌خوریم. عصر رنسانس به دنبال قرون وسطی با افزایش علاقه و توجه به آدمی، احساس فردیت و آزادی بیشـتر و روحیهٔ ماجراجویی مشـخص می‌شود. قهرمانان کریستوفر مارلو، شکسپیر و سایر نمایشنامه‌نویسـان عصر الیزابت، قهرمانان نوعی عصر رنسانس هستند که در قرون وسطی به تصور هم نمی‌آمدند. نزدیک‌تر به روزگار ما، نظریه‌های علمی داروین در میانه سـده نوزدهم و نظریه‌های فرویـد نزدیک به پایان این سـده، تأثیر زیادی بر شـیوهٔ تفکر مردم نسـبت به خود و جهان خود و در نتیجه بر اثری که هنرمند می‌آفریند داشـت. به همین قیاس دو جنگ جهانی، انقلاب روسـیه و پیدایش بمب اتمی اثر چشمگیری بر هنرمندان عصر ما داشته است.»

پی‌نوشت:

۱ . براکت، اسکارگ. تاریخ تئاتر جهان (جلد اول)، ترجمه هوشـنگ آزادی‌ور، مروارید، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۵، ص ۵۹ و ۵۸.

۲ . همچون ترجیع‌بندی که در طول شعر تکرار می‌شود. در دیتی‌رامب آن بند هم‌صدا خوانده می‌شود.

۳. همان، ص ۶۰.

۴. زرین‌کوب، عبدالحسـین. ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۲، ص ۸۲.

۵ . شهریاری، خسرو کتاب نمایش (جلد اول)، امیرکبیر، چاپ اول، ص ۵۶.

۶ . کات، یـان. تفسـیری بر تراژدی‌های یونان باسـتان، ترجمـه داود دانشـور و منصور ابراهیمی، سـازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسـانی دانشـگاه‌ها، چاپ اول، تهران ۱۳۷۷، ص ۱۹.

۷ . هولتن، اورلی. مقدمه بر تئاتر (آیینه طبیعت)، ترجمه محبوبه مهاجر، سروش، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۴، ص ۲۹.

۸ . بروئـل، پیـر. تئاتـر و شـقاوت یـا تقدیس‌زدایی از دیونیـزوس، ترجمه ژالـه کهنمویی‌پور، قطـره، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۴، ص ۱۴۸ و ۱۴۹.

۹ . هولتن، اورلی. همان، ص ۱۸۴.

۱۰ . همان. ص ۱۵۹.

۱۱ . زرین‌کوب، عبدالحسین. همان، ص ۱۳۸ـ ۱۳۹.

۱۲. همان، ص ۱۳۱.

۱۳ . همان، ص ۱۲۱ ـ ۱۲۲.

۱۴ . همان، ص ۱۲۲.

۱۵ . همان، ص ۱۲۴.

۱۶ . هولتن، اورلی. همان، ص ۱۵۸.

17. Stasima

18. exodos

۱۹. براکت، اسکارگ، همان، ص.۶۶

۲۰. هولتن، اورلی. همان، ص ۷۲.

۲۱. براکت، اسکارگ. همان، ص۶۶.

۲۲ . هولتن، اورلی، همان، ص ۱۶۰.

23. Nichomachean Ethics.

۲۴. همان، ص ۱۵۹.

۲۵ . همان، ص ۱۶۱.