

## فلسفه تراژدی مدرن و درام‌نویسی پست‌مدرن

مسلم آئینی<sup>۱</sup>

کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

### چکیده

شناخت تراژدی مدرن و درام پست‌مدرن و گذار زیبایی‌شناسی آن نیازمند بررسی تاریخی و تبارشناسانه است. تحول، دگردیسی و استحاله تراژدی از یونان باستان تا جهان مدرن و پست‌مدرن ابتدا از اشیل، سوفوکل و اورپید آغاز می‌شود. بعد از آن این فرایند تاریخی را نزد کمدی‌نویسان یونانی؛ یعنی آریستوفان و مناندر تا سینه‌کا، ترنس و پلوتوس در روم و در دوره انتقالی از اعصار قرون‌وسطی به ویلیام شکسپیر و درام‌نویسان رمانتیک و شخص لسینک باید دنبال کرد. جهان مدرن نیز با درام‌نویسانی مانند ایسن و استریندبرگ پیوند دارد که زمینه‌ساز تحولات نسل‌های بعدی شدند و به طغیان‌گری در دنیای درام دست زدند. تحول تاریخی تراژدی و استحاله مفهومی آن به عنصر تراژیک در دوران مدرن و پست‌مدرن با نمایشنامه‌نویسان اروپا و آمریکا خود را نشان می‌دهد. تحلیل این دوران گذار و زیبایی‌شناسی تراژدی به‌عنوان یک پدیده فکری و فلسفی در تبیین ماهیت آن، به‌خصوص در انواع مدرن تراژدی و درام پست‌مدرن حائز اهمیت است. این گذار مفهومی و محتوایی که در نمایشنامه‌ها بازتاب یافت، منجر به پیدایش ادبیات نمایشی پست‌مدرن شد. در این برهه زمانی، تراژدی‌های جدید با درام‌نویسانی چون اوژن یونسکو، برتولت برشت، ساموئل بکت، هاینر مولر و هارولد پینتر در اروپا، یوجین اونیل، آرتور میلر، تنسی ویلیامز، ادوارد آلبی، سم شپارد، دیوید ممت و آگوست ویلسون در آمریکا شناخته می‌شود. نمایشنامه‌نویسان اروپایی و آمریکایی سهم عمده‌ای در گسترش مرزهای ادبیات‌نمایشی و فنون درام‌نویسی امروز جهان، تکوین و ثبات تراژدی مدرن و گذار به درام‌نویسی پست‌مدرن داشتند و در پیدایش فلسفه‌ورزی و تفکر درام‌پردازی معاصر نقشی مهم و اساسی ایفا کردند.

واژگان کلیدی: تراژدی، تراژیک، تبارشناسی، فلسفه، زیبایی‌شناسی، مدرن، پست‌مدرن.

<sup>۱</sup> . [moslem.aeni@gmail.com](mailto:moslem.aeni@gmail.com)

## مقدمه

## تراژدی و تبارشناسی تاریخی

درآیند و در صورت ثانی می‌توانند که خویشتن را به کلی تسلیم جذبه‌ها و هیجان‌ها نمایند (همان). تراژدی در ساختار دولت‌شهر یونان، دارای محل خاص برای اجرا و تماشاگرانی مشخص، باهدفی مشخص‌تر بود که پدیده‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی در دل آن نمایان بود. ریچارد شکنر<sup>۱</sup> در فصلی از کتابش به نام «به‌سوی بوطیقای برای اجرا» در رابطه با مکان تئاتری می‌گوید: تئاتر مکانی است که تنها استفاده یا استفاده اصلی آن نمایش یا انجام اجراهاست. به باور من، ظهور این نوع فضای خاص-مکان تئاتری- در فرهنگ‌های انسانی به دوره‌های متأخرتر برمی‌گردد (مثلاً به زمان یونانیان قرن پنجم قبل از میلاد)؛ بلکه از آغاز وجود داشته است و خود یکی از وجوه مشخصه‌گونه زیستی ما به شمار می‌رود (شکنر، ۱۳۸۶، ۲۸۴). به نظر می‌رسد که بحث مکان اجرا یا تئاتر از اهمیت بالایی برخوردار بوده و تراژدی‌نویسان یونان به رقابتی بودن و مسئله فلسفی و زیبایی‌شناسی تراژدی بیشتر اهمیت داده‌اند. در دوران مدرن، تراژدی در مفاهیم و عملکرد زیبایی‌شناسانه دچار استحاله و تحولات گوناگون و چشم‌گیری شد که بعد از ایسن و استریندبرگ میراث آن‌ها در اروپا و آمریکا رواج بیشتری یافت و تراژدی وارد مرحله جدیدی شد. با اینکه هنر مدرن به نگاهی زمینی در اصول محتوایی خود تمایل داشت؛ ولی از دیگر سو، هنر پست‌مدرن بر رانش و ویرانی اقتدارگرایی، گشودن آغوش باز به سوی تنوع‌گرایی و نفی روایت‌های کلان، نهایتاً در سوئه چندگانگی گام برمی‌داشت (مختاباد، ۱۳۸۷، ۸۳). بر همین اساس، نظام‌های تئاتری و درام معاصر از استانیسلاوسکی تا برشت و پیدایش درام چندوجهی و اجراهایی که هستی مایه چندوجهی را به یک می‌کشیدند، همگی از دل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم متولد شدند و ماهیت فکری و عقیدتی، سیاسی و فرهنگی تراژدی دستخوش تغییرات و جابه‌جایی نظام‌ها شد؛ اما تئاتر باید انسجام معنایی خاص زندگی را بازتابند. تفاوت میان حقایق جزئی و واقعیت کامل تا آن درجه نیست که براساس هم ارزی بتواند همچون برآیند بینش‌های منفصل، درک و تعبیر شود (میتز، ۱۳۸۴، ۲۵۲). تئاتر و مفهوم پولیس در یونان در این سیر دگرگونی و تغییر معنا دچار دگردهایی‌های مفهومی، معنایی و شکلی جدیدی شد، با توجه به اینکه در ساختار آیینی و سنتی یونان در ماه‌های بهار، هنگامی که دریا دوباره پس از ماه‌های زمستان طوفانی، دوباره حرکت می‌کرد، شهروندان آتن در جشنواره جشن می‌گیرند تا جشن بزرگی شهر یا دیونیزویا، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین جشنواره دولت‌شهر باشد و آن را جشن بگیرند. مهم‌ترین عنصر و اوج این جشنواره، عملکرد تراژدی در طول یک دوره از روز بود (Lichte, 2002: 46). بعد از پایان دوران تراژدی‌نویسی در یونان، شروع وحشتناک سرکوب فرهنگی مردم شد و این پروژه در درگیری میان آیین و مذهب اتفاق افتاد. باین‌حال در تحول تأثیر قدرتمند نمایش‌های مذهبی در بین تماشاگران بدون شک

تراژدی در یونان باستان به انواع نمایشنامه‌هایی که توسط درام‌نویسان آن زمان تس‌پیس<sup>۱</sup>، اشیل، سوفوکل و اورپید نوشته می‌شد، گفته می‌شود. این تراژدی‌نویسان، نمایشنامه‌های خود را برای اجرا در معرض عموم مردم، به‌خصوص اشراف و حضور در جشنواره‌های تئاتری و آیینی می‌نوشتند. ارسطو در کتاب فن شعر به تراژدی از دیدگاهی هنری، فلسفی و نمایشی نگاه می‌کند و انواع تراژدی را برمی‌شمارد و برای تراژدی مقیاس، طول و اندازه مشخصی قائل می‌شود. سیر تکوینی و تاریخی تراژدی از یونان تا جهان مدرن و پست‌مدرن قابل ارزیابی است و تراژدی در هر برهه زمانی دچار تحول، دگردهایی و استحاله شد که می‌توان ردپای این پدیده را ابتدا در یونان و بعد از آن در دوران مدرن و پست‌مدرن دید. مطالعه تراژدی با رویکردی تاریخی نشانگر این وضعیت و تبدیل به یک پدیده تراژیک یا رسیدن تراژدی به مفهوم تراژیک است. تراژدی‌های سه تراژدی‌نویس بزرگ: اشیل، سوفوکل و اورپید دارای تفاوت‌ها و تغییرات اساسی در تفکر دراماتیک و شیوه نگارش و در نهایت نتیجه‌گیری و معنای گوناگون است. سیرتحول، دگردهایی و استحاله تراژدی از یونان به تمدن روم، دوران ضعف و انحطاط تراژدی در قرون وسطی تا دوران نئوکلاسیسم و خوانش‌های کورنی، راسین و آثار شکسپیر و به همین اعتبار در دوران مدرن؛ هنریک ایسن و آگوست استریندبرگ و دوران پست‌مدرن در اروپا و آمریکا با نمایشنامه‌نویسانی چون ساموئل بکت<sup>۲</sup>، هاینر مولر<sup>۳</sup>، جان آزبرن<sup>۴</sup>، تام استوپارد<sup>۵</sup>، آرنولد وسکر<sup>۶</sup> و در آمریکا سم شپارد<sup>۷</sup>، دیوید ممت<sup>۸</sup> و آگوست ویلسن<sup>۹</sup> پیوند می‌خورد. تغییرات و تحولات در تراژدی، رشد و پیشرفت تراژدی در دوران مدرن و پست‌مدرن از آنچه که ارسطو در فن شعر می‌گوید فراتر پیش می‌رود. ارسطو در تعریف تراژدی و انواع آن و مسائل مطرح‌شده در باب تراژدی به ویژگی‌هایی اشاره می‌کند و برای تراژدی کیفیتی را متصور می‌شود. ارسطو اشاره می‌کند که شاعر باید در هنگام طرح و نظم افسانه و هم در موقع تألیف اثر هر قدر ممکن است خود را در جای تماشاچی بگذارد (ارسطو، ۱۳۸۱، ۱۴۳). ارسطو به نکاتی اشاره می‌کند که تراژدی‌نویس باید به آن دقت کند و اگر این ویژگی را داشته باشد، صلاحیت بیشتری برای سرودن تراژدی دارد. از بین شعرا کسانی قادرتر از دیگران محسوب می‌شوند که خود تحت تأثیر و نفوذ عواطف و هیجانات واقعی باشند (همان). آنچه ارسطو در فن شعر حد کمال و غایت تراژدی می‌داند، دچار تحول، دگردهایی و استحاله شد. در تفکر ارسطویی، فن شعر مناسب کسانی است که یا به طبع خویش از این موهبت بهره‌مندند و یا قابلیت شور و هیجان بسیار دارند؛ چون در صورت اول می‌توانند به میل خویش در قالب هر شخص که خواهند

6. Sir Arnold Wesker

7. Sam Shepard

8. David Mamet

9. August Wilson

10. Richard Schechner

1. Thes Pis

2. Samuel Barclay Beckett

3. Heiner Muller

4. John James Osborne

5. Tom Stoppard

نوع مواجهه با مخاطب نیز توانستند راه‌حل‌هایی بیابند. راه‌حل‌هایی که آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تغییر مسیر تئاتر و درام شد. مدرنیست‌هایی که هم با تولید جمعی تئاتر مشکل داشتند و هم با دریافت جمعی آن، کم‌کم از سمت دیده شدن تئاتر به سمت خوانده شدن تئاتر کشانده شدند (ثامتی و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۱۹). نمایشنامه‌نویسانی همچون برشت و بکت را می‌توان در زمره درام‌نویسان مدرن تلقی کرد که بیشتر از آنکه درگیر دیده شدن یا خوانده شدن باشند، به تفکر و تعقل مخاطب ارجح می‌نهند و تراژدی‌های آن‌ها بیشتر تراژدی‌های گسست است و به‌تنهایی و آوارگی و بدیختی انسان در دوران مدرن می‌پردازند. تئاتر حماسی دیالکتیک برشت برای عصر علمی و بسیار جدید است. همان معنای زندگی و به تعبیری رادیکال، تئاتر تماشاگران است (Lichte, 2002:324).

### دگرپرسی و زیبایی‌شناسی تراژدی

تراژدی در سیر تکاملی دچار فرازونشیب‌های محتوایی و معنایی بسیاری شده است. گویی ادیب سوفوکل بزرگ‌ترین تراژدی جهان و بهترین منبع اقتباس و ارجاع برای نویسندگان درام و حتی دیگر حوزه‌های هنر است. کمپلکس اودیپ برای فهم تاریخ بشریت و پیشرفت مذهب و اخلاق اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد (لکوک و سولیر، ۱۳۸۱، ۵۱). در تقابل با تراژدی‌های سوفوکل این اورپید بود که توانست به گونه‌ای دیگر به تراژدی و درام نظر بیفکند و درام را از حصار و بندهای معمول و رایج و سیطره بلامنازع خدایان و تحکم آن‌ها رهایی بخشد. اورپید، با آثاری که از احساسات تند و شک پرآشوب وی نشئت می‌گرفت، تحول این هنر را به سوی کمال رهنمون گشت (دوران، ۱۳۹۱، ۴۱). بعد از او تراژدی در مسیر انتقال خود از یونان باستان به امپراتوری روم در آثار سنه‌کا به اوج قدرت و زیبایی‌شناسی کلام و وزن و آهنگ رسید. هرچند که ارزش‌های دراماتیک آن در مسیر این انتقال و دگرپرسی کاسته شد و بعد از سنه‌کا توسط کم‌دی‌نویسان رومی تقریباً اهمیت خود را از دست داد. با سقوط و شکست امپراتوری روم و چیره شدن مسیحیت به روم تقریباً تراژدی به ضعیف‌ترین جایگاه تمام تاریخ خود رسید و درام و تراژدی در خدمت اهداف کلیسایی و زیبایی‌شناسی مسیحیت رهنمون گشت. در این دوران نمایش‌های میراکل، مورالته و میسترپی‌ها توانستند با نظارت کلیسا تا حدودی جایگاه خالی تراژدی را در میان مردم تحت نفوذ و سیطره کلیسا پر کنند. به تدریج از قرن دوازدهم به بعد نمایشنامه‌های مذهبی بفرنچ‌تر و مفصل‌تر از آن شدند که بتوان آن‌ها را در محوطه‌های سرپوشیده بر مردم عرضه داشت. پس بیرون از محوطه کلیسا سکویی می‌ساختند و به کمک بازیگرانی که از میان مردم انتخاب شده و برای از برکردن نقش‌های طولانی خویش تعلیم دیده بودند، نمایش را اجرا می‌کردند (همان: ۱۱۱-۱۱۲). ناگفته نماند که در این

ناشی از ارتباط منحصربه‌فرد بین بازیگران و بینندگان بود. در نظام فکری و فلسفی انسان یونانی این جشنواره‌ها و فستیوال‌ها نقش بسزایی داشتند و در آن‌ها تراژدی به‌عنوان موتور و محرکه اصلی تفکر عمل می‌کرد. دین یونانی، اگر نمی‌توانست جنگ‌ها را پایان بخشد، به‌وسیله جشنواره‌های فراوان، از رنج‌های اقتصادی مردم تا اندازه‌ای می‌کاست (دوران، ۱۳۹۱، ۳). با توجه به این شرایط، در یونان ما با درام‌نویسانی مواجه هستیم که در یک دوران توانستند به اوج هنر تئاتر و غایت تراژدی دست پیدا کنند و به قول ویل دوران: اشیل با شعر محکم و فلسفه خشک خود راه را گشود و حدود درام یونان را معین ساخت، سوفوکل با موسیقی موزون و فلسفه آرام خویش به آن صورتی آراسته و منظم داد و اورپید، با آثاری که از احساسات تند و شک پرآشوب وی منشأ می‌گرفت، تحول این هنر را به سوی کمال رهنمون گشت (همان: ۴۱). در همین راستا، ارتباط تراژدی و سیر تاریخی و زیبایی‌شناسانه آن در جامعه یونانی کاربردها و سویه‌های متفاوتی را ایجاد کرد و مخاطبین این تراژدی‌ها بنا بر سلیقه و اندیشه خود ارتباطی با موضوعات مطرح‌شده می‌گرفتند. موضوع تراژدی‌ها، از یک منظر زندگی‌نامه‌ای خام، زندگی‌های درهم‌شکسته، مرگ‌های زود هنگام، وعده‌های تحقیق نیافته، ندامت و پشیمانی، بلندپروازی‌های عقیم مانده و ترفندهای سرنوشت است (شکنر، ۱۳۸۶، ۸۱). درام و تراژدی که از یونان و امپراتوری روم و بعد آن نمایش‌های اندوه‌بار انجیلی یا اندوه‌نامه انجیلی<sup>۱۱</sup> و نمایش‌های تمثیلی و درام عبادی مسیحی را شامل می‌شود. در یک مسیر تاریخی به درام بورژوازی یا اندوه‌نامه طبقه مرفه<sup>۱۲</sup> و نظریه‌های این‌گونه که دنی دیدرو و بومارشه مطرح کردند، به کشور فرانسه و درام رمانتیک یا اندوه‌نامه رمانتیک<sup>۱۳</sup> رسید. انقلاب تراژدی و درام در قرن نوزدهم انقلابی در تئاتر ایجاد کرد که این انقلاب در حوزه شکل و غالب هنری خود را نمایان ساخت. افرادی همچون الکساندر دوما و مادام دوستان با نظریه‌پردازی در حوزه درام و تراژدی و همچنین فنون نمایشی و تحلیل و بررسی متن‌های نمایشی گامی بزرگ در توسعه این حوزه برداشته و موجب تحول و گسترده‌گی تراژدی در اروپا و جهان شدند. مقدمه کرامول و ویکتور هوگو اثر پراهمیتی است که نه‌تنها علیه تراژدی کلاسیک نو، قانون سه وحدت و سبک مطول پرکنایه، اقامه دعوی می‌کند؛ بلکه، به‌ویژه از نظریه‌ای هنری جانب‌داری می‌کند که سبک والا و تراژیک و نیز سبک کمیک، پست و زشت را می‌پسندد و در آخر مضحک و ناهنجار را. هوگو در کرامول، نمایشنامه‌ای که به دلیل ابعاد وسیع و گسترده اجرا ناشدنی است، نظریه درام و کاربرد عملی آن را ارائه می‌دهد. این نمایشنامه مشخصات درام رمانتیک را داراست؛ تمرکز گرداگرد قهرمانی تاریخی، ترسیم یک جامعه، توصیف یک بحران سیاسی است (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳، ۱۲۸). پس در دوران مدرن تحول، دگرپرسی و استحاله در انواع درام رخ داد و تراژدی‌ها بیشتر به سمت خواندنی شدن حرکت کردند. تئاتریان مدرن در برابر

13. Drame Romantique

11. Drame Biblique

12. Drame Bourgeois

تهیه‌کنندگان، طراحان، بازیگران و تماشاچیان می‌بود، اطلاعات و باورهایی فراهم می‌آورد و از گشوده و سازنده باقی ماندن خطوط ارتباطی اطمینان حاصل می‌کرد (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۰، ۲۸۹). آنچه در دوران مدرن و پست‌مدرن میراث دراماتوزی را بیشتر به ما نشان می‌دهد، همانا شیوه پرداخت و مواجهه با متن نمایشی در یک پیوند میان خالق - نمایشنامه‌نویس - یا دراماتورژ - نمایشنامه‌نویس است. در دوره مدرن که متأثر از عوامل مختلفی مسیر درام دچار تغییرات بنیادین نسبت به دوره کلاسیک شد، توجه به دیالوگ‌های افلاطونی به‌عنوان درام به تدریج بیشتر شد (ثامتی و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۱۷). در همین دوران راه برای درام پست‌مدرن بازتر شد و چهارچوب‌های نظری و فکری تراژدی دچار دگرگونی و استحاله گشت. پیوند میان درام یونانی از اشیل تا آریستوفان و بعد در روم رواقی که درام به سمت‌وسوی بازی‌ها و آیین‌های دسته‌جمعی شادخانه رفت با ادامه عناد و ستیز هولناک کلیسا و نهاد مقتدران می‌توان پی گرفت. با اینکه ریشه‌های فکری عصر رنسانس و انگلستان عصر الیزابتین ادامه پیدا می‌کند؛ افرادی همچون کریستوفر مارلو و ویلیام شکسپیر آن را به سمت تئاتر و درام قرن هجدهمی انگلستان و اسپانیا هدایت کردند؛ اما تئاتر و درام در فرانسه توانست هویتی جدید و بسیار فلسفی پیدا کند. کورنی و راسین به‌عنوان تراژدی‌نویس، مولیر به‌عنوان کمدی‌نویس و منتقدی به نام دنیس دیدرو<sup>۱۹</sup> به نقد و نظریه‌پردازی درباره درام و تراژدی تشویق شدند، هرچند که دیری نباید که با انقلاب فرانسه هویت و ساختار تئاتر و درام دستخوش بازنگری‌های سخت‌گیرانه و حتی در مواردی سانسور شد. در ایتالیا گولدونی<sup>۲۰</sup> و گوئزی<sup>۲۱</sup> در آلمان لسینگ، گوته و شیلر این راه را ادامه دادند و زمینه‌های فکری، فلسفی و عملکرد تراژدی و درام معاصر را در اروپا و سایر نقاط جهان گسترش دادند. در دوران رنسانس در واقع موضوع تراژدی از منظر هویت و جایگاه اجتماعی و سیاسی دچار تغییر شد. تحول معنای دانش و نصب مشترک با موضوع انسان‌گرایی لیبرال بیشتر توسط فرانسویس بیکن و جان لاک نوشته شده است. لاک در پی اثبات نظریه‌پردازی معتبر انسان‌گرایی لیبرال بود و کارش بر روی دانش، توسعه و بهینه‌سازی برخی از جنبه‌های خاص، از بیکن بود که توجه ویژه‌ای به دکارت داشت (Belsey, 1985: 82). بر همین اساس روند درام و تراژدی بعد از این دوران به سمت‌وسوی مذاکرات فلسفی هنر و معناشناسی هنر و به همین اعتبار درام و تراژدی به‌عنوان یک پدیده فلسفی و یک سوژه معناشناختی اهمیت پیدا کرد. بعد از این جریان‌ها هنر رماتیک، به‌عنوان هنری که در آن محتوا بر صورت یا به عبارت دیگر، روح بر ماده چیرگی دارد، از جسمانیت و امور بیرونی فاصله می‌گیرد و به درون پناه می‌برد. این فاصله گرفتن از بیرون، توجه به ذهنیت و به حیاط باطنی پرداختن،

مسیر جایگاه و نقش دراماتورژ<sup>۱۴</sup> و پدیده‌ی دراماتورژی<sup>۱۵</sup> در شناخت بیشتر این مسیر تاریخی نقش عمده و به‌سزایی را خواهد داشت. پیوند زیبایی‌شناسی دوران گذار و عبور تاریخی با رشد و تکامل پدیده دراماتورژی ادبی و نقش دراماتورژها در هنر تئاتر قابل پیگیری، ردیابی و بررسی همه‌جانبه است. اگرچه کلمه دراماتورژی برگرفته از واژه یونانی دراماتورژیا (به معنای پرداخت یک نمایشنامه) است، اولین بار جی. ای. لسینگ (گوتهلد افرایم لسینگ) بود که با انتشار دراماتورژی<sup>۱۶</sup> هامبورگ (۱۷۶۷-۹) فهم درستی از دراماتورژی به‌عنوان یک ایده و عمل تئاتری مطرح کرد (ترنر و برنت، ۱۳۹۰، ۴۵-۴۶). بعد از لسینگ در مسیر تحول نمایشنامه‌نویسی و درام در قرن نوزدهم، دراماتورژی و مدیریت ادبی در انگلستان خود را به رخ کشید و تراژدی و اجزای آن در اختیار مدیران ادبی، دراماتورژها، مدیرکارگردانی و بازیگری قرار گرفت. تئاتر قرن نوزدهم انگلستان شاهد سلطه مدیر- بازیگرها است و هم ناظر سقوط آن‌ها. وظایف متعددی که اکثر مدیران منحصراً به عهده خود می‌گرفتند، حجم کاری آن‌ها را به طرز وحشتناکی بالا برد و این سیستم پیچیده به‌شدت درگیری و کشمکش میان درام‌نویسان و مدیران تئاتر، تبدیل به معضل بزرگی شده بود و همگی در نهایت موجب سقوط ارزش‌های والای متن نمایشی و به‌خصوص آثار تراژدی‌نویسان شد. در این میان با توجه به رشد و پیشرفت زندگی مادی و حرکت به سمت واقع‌گرایی در انگلستان قرن نوزدهم سلیقه و مزاج مخاطبین هم روزه‌روز سطحی‌تر می‌شد و تراژدی دیگر آن کارکرد گذشته در مفهوم سنتی خودش را نداشت. ویلیام آرچر<sup>۱۷</sup> و هارلی گرانویل بارکر<sup>۱۸</sup> دو شخصیت تأثیرگذار در مدیریت ادبی و تئاتر انگلستان بودند. عشق و علاقه به شکسپیر و آثارش، اهمیت بسیاری در پروژه ملی‌سازی تئاتر انگلستان داشت؛ اما باید توجه کرد که تعلیم و روشنفکری مخاطبان خاص و عام و ارائه حقانیت و مشروعیت اخلاقی انگلستان در سطح جهانی نیز به همین اندازه دارای اهمیت بود (همان: ۱۰۳). برتولت برشت هم جزو نظریه‌پردازان و بنیان‌فکنان تراژدی به حساب می‌آید. نظریات و تجربیات برشت تغییرات اساسی و اصلاحات هنری بنیادینی در تئاتر کشورهای اروپای مرکزی و شرقی و کشورهای آلمانی زبان ایجاد کرده است (همان: ۱۳۷). البته این دیدگاه‌ها و نظریات و تجربه‌گرایی برشت بیشتر در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در کشورهای انگلیسی زبان همچون آمریکا به تکامل و گسترش رسید. تغییرات و تحولات شگرف در تئاتر معاصر آمریکا و رهایی از بند تراژدی به‌عنوان یک گونه غالب در میان نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان و گروه‌های اجرایی به یک عرف و هنجار نمایشی تبدیل شده بود و در این میان نقش دراماتورژهای آمریکایی بسیار تأثیرگذار بود. دراماتورژ در جریان غالب تئاتر آمریکا، احتمالاً در بهترین حالت، تسهیل‌کننده در نظر گرفته می‌شود. او فردی است که باید در میان نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان،

19. Denis Diderot

20. Goldoni

21. Gozzi

14. Dramatorg

15. Deramatorgie

16. Hamburgische Dramaturgie

17. William Archer

18. Harley Granville Barker

ژان بودریار<sup>۲۴</sup>، فرانسوا لیوتار<sup>۲۵</sup>، آن بدیو<sup>۲۶</sup>، اسلاومیر ژیژک<sup>۲۷</sup> و ریچارد رورتی<sup>۲۸</sup> ادامه داشته است و امروزه به معنای مطلق در پیوند با تفکرات و زیبایی‌شناسی، پست‌پست‌مدرنیسم<sup>۲۹</sup> قرار گرفته است؛ اما یکی از بحران‌هایی که پست‌مدرنیسم پیشرو با آن مواجه گردیده، فقدان معنا و یا اساساً انتظار برای معنا است (مختاباد، ۱۳۸۷، ۸۷). البته بحث نقصان معنا که در تراژدی‌های مابعد مدرن و درام پست‌مدرن مطرح و به صورت بی‌معنایی و یا تعلیق آگاهانه معنا دیده و تفسیر می‌شود، از سویی در تقابل با سنت درام ارسطویی که مبتنی بر یک سیستم و عملکرد متن‌واره است، زیبایی‌شناسی تراژدی را دچار دگرگونی و به تعبیری تحول و استحاله می‌کند. تراژدی مدرن و درام‌های پست‌مدرن هم در قالب ارائه و هم در محتوا تفاوت‌های اساسی و مفهومی پیچیده‌تری دارند و گستردگی این تفاوت‌ها و تغییرات اساسی، خود را در ادبیات نمایشی اروپا و بعد از آن در ادبیات نمایشی معاصر آمریکا نشان داد. تئاتر آوانگارد آمریکایی که بعد از سال‌های ۱۹۵۰ رونق پیدا کرد، خارج از مسائل اجتماعی و سیاسی توانست، پدیده جدیدی را به وجود آورد که در دل آن نوعی فرهنگ والا و دگردیسی معنایی و مفهومی پدید آورد و آن را به دیگر نقاط جهان نیز صادر کند. تراژدی این دوران که نمونه‌های ادبیات نمایشی آمریکاست، همگی دارای ویژگی‌های منحصر به فرد و تا حدودی تجربه‌های نوظهور فلسفی - نمایشی هستند. ویژگی‌هایی متفاوتی چون داستان‌گریزی، نداشتن پلات و ساختار داستانی مشخص، درهم‌ریختگی و پیچیدگی مرکز داستان و موقعیت‌های نمایشی، مخالفت با عرف‌ها و تابوهای اجتماعی و بازی با فرهنگ غالب و به چالش کشیدن فرهنگ آمریکایی، عصیان‌گری علیه خانواده و نظام خانوادگی و مسئله‌هویت و پیوند آن با خانواده و اجتماع معاصر و رؤیای آمریکایی و مرگ رؤیای آمریکایی از آن جمله‌اند. نمایشنامه‌های متفاوت و هنجارگریز نیل سایمون، ادوارد الی، دیوید ممت، سم شپارد، مارشا نورمن، آرتور کوپیت و آگوست ویلسن در این شرایط خود را بیشتر نشان می‌داد. با توجه به این شرایط، تئاتر سیاه‌پوستان هم سهم به‌سزایی داشت و نمایشنامه‌نویسان، گارگردانان و بازیگران زیادی را به تئاتر توسعه‌یافته آمریکا تقدیم کرد. ناگفته نماند هنگامی که کلمه سیاه‌وسفید به صورتی غوطه‌ور و غول‌پیکر امتحان خود را به صورتی رادیکال بر ایالات متحده گذاشت، بلافاصله در تئاتر منعکس شد (Cohn, 1991: 103). بعد از تأثیرات این جریان‌ها و پیدایش گونه‌ای از تئاتر پسااستعماری، توجه و دقت نظر بیشتری بر سویه‌های طبقاتی و نژادی و پیوند میان این ایده‌ها و پدیده‌های تئاتر و درام پسااستعماری رقم خورد و نقش خود را هرچه بیشتر در اروپا و بعد در آمریکا نشان داد. پسااستعمار و نژاد نیز مانند دیگر حوزه‌های مطالعاتی و یا وجوه انتقادی در علوم انسانی معاصر، در مقابل تعریف یا جمع‌بندی

نتیجه‌ای جزء پرداختن به شخصیت‌ها را در پی نخواهد داشت (حسنی‌سیرت و شاقول، ۱۳۹۳، ۱۶).

### تراژدی و عنصر تراژیک

تراژدی در ساختار سیاسی یونان باستان یک امر کاملاً نخبه‌گرا و پدیده‌ای فاخر و متعلق به طبقه فرادست و به اصطلاح نجبا و فرزندانگن بود. ارسطو در فن شعر با شناخت تراژدی و طبقه‌بندی آن توانست مقیاسی کلی و منطقی را برای تراژدی ترسیم کند و از این رهگذار در مسیر تکامل و دگردیسی تراژدی به تراژیک و تراژدی مدرن و درام پست‌مدرن، الگوهای اصلی و چهارچوب‌های منطقی آن، سهم عمده‌ای را بازی کند. مسیر زیباشناسانه تراژدی در یونان به کلمه تراژیک در دوران مدرن که این تراژیک دیگر مثل تراژدی به هر گونه دیگر ادبی از جمله داستان و رمان هم ختم خواهد شد، گفته می‌شود. تراژدی مدرن و درام پست‌مدرن اما منطقی متفاوت با تراژدی‌های کلاسیک و حتی کلمه تراژیک دارد. هنریک ایبسن اولین ضربه اصلی و اساسی را به قواعد درام ارسطویی وارد کرد و درام و تراژدی را از دست زبان شاعرانه رهایی بخشید. میراث ایبسن به استریندبرگ و تمام اروپا و بعدها به آمریکا و حتی سایر کشورهای جهان و درام‌های آن‌ها رسید. در اروپا و مابین دو جنگ جهانی، برشت و بکت دست به ابداعاتی تازه در تراژدی و پدیده تراژیک زدند و میراث آن‌ها زمینه‌های پیدایش درام چندوجهی پست‌مدرن گشت. مقایسه و الگوبرداری تراژدی مدرن و امروزه درام پست‌مدرن از تراژدی‌های کلاسیک یونان باستان در یکی از مؤلفه‌های اساسی اشکال هنری جدید و نوین و مسیر تاریخ‌گرایی جدید آن‌هاست. ارسطو را در شیوه بررسی تراژدی در بوطیقا یا فن شعر بیشتر به‌عنوان یک صورت‌گرا می‌شناسند. دلیل چنین استدلالی این است که وی قبل از هر چیز به تراژدی به نوع ادبی ویژه‌ای می‌نگرد و به سختی از معرفت‌شناسی<sup>۲۲</sup> سخنی به میان می‌آورد (قادری، ۱۳۹۰، ۳۳). در تراژدی مدرن و درام پست‌مدرن با نوعی لغزش و رنگ باختگی سروکار داریم که ابتدا در قالب جنبش رمانتیک تأثیرگذاری خود را بر روی تراژدی و درام گذاشت. ناگفته نماند که اندیشه آرمانشهر با شیوه تفکر مدرنیسم خیلی جور درمی‌آید و گاه می‌توان گفت که این اندیشه در ذات مدرنیسم نهفته است (همان: ۶۵). دوران مدرنیسم نوعی کثرت‌گرایی و منطق دیالکتیکی و عقلانیت باطنی و فلسفی و رنگ باختگی عرفان و آموزه‌های اخلاقی را در خود جای داده است که تراژدی همچون آینه‌ای در مقابل آن متبلور می‌شود. بعد از سال-های ۱۹۶۰ هم اندیشه پست‌مدرن، تفکرات و تأملات پست‌مدرنیستی که توسط متفکر - نظریه‌پردازان اصلی آن از نیچه گرفته تا هایدگر و مرلوپوتتی و بعدها ویتگنشتاین و دریدا و بزرگانی چون میشل فوکو<sup>۲۳</sup>،

26. Alain badian

27. Slavoj zizek

28. Richard Rorty

29. Post. Post Modernism

22. Epistemology

23. Paul Michel Foucault

24. Jean Baudrillard

25. Jeanfrancois Lyotard

ساده مقاومت می‌کنند. این دو اصطلاح، چه به تنهایی و چه همراه هم بسته با یکدیگر، در یک هم‌زیستی گاه ناراحت، اگر نخواهیم بگوییم پرتضاد و تناقض، طیف متنوعی از منتقدان با مواضع نظری، ایدئولوژیک، زیبایی‌شناختی، تاریخی و منطقه‌ای بسیار متفاوتی را دربرمی‌گیرند (ملیس و ویک، ۱۳۹۴، ۲۱۴). اشکال درام پسااستعماری به لحاظ فرم و محتوا تحت تأثیر این ویژگی‌هاست، مطالعات پسااستعماری به تلاش دانش‌پژوهان در رشته‌های متنوعی همچون ادبیات، مطالعات فرهنگی، تاریخ و مردم‌شناسی از نگاهی کلی برای کنار آمدن با میراث استعمار اروپایی اشاره دارد (همان: ۲۲۴).

### تراژدی و درام مدرن

طبق نظر ارسطو تراژدی، تقلید از کنشی است جدی که اندازه‌ای دارد و به خودی خود کامل است. زبان آن با آرایه‌های لفظی خوشایندی همراه است که هرکدام جداگانه در اجزایی اثر تنیده شده‌اند؛ شکل نمایشی دارد و نه روایی، با وقایعی همراه است که ترس و ترحم را برمی‌انگیزد که به وسیله آن پالایش این عواطف حاصل می‌شود (لیچ، ۱۳۸۱، ۷). با توجه به گفته دیومیدیس در قرن چهارم: تراژدی روایتی است که از سرنوشت قهرمانی که می‌تواند نیمه‌الهی هم باشد، شخصیت‌هایی در موقعیت‌های فلاکت‌بار گیر افتاده‌اند به‌وجود آمده است. پس بنا بر تعریف ارسطو و دیومیدیس تراژدی هم برای قهرمان الهی و هم قهرمان نیمه‌الهی رخ می‌دهد. ایزیدور سویل در قرن ششم و هفتم میلادی در این مورد گفت: تراژدی شامل داستان‌های غم‌انگیز مشترک المنافع و پادشاهان و بورژوازی و قهرمانان الهی و نیمه‌الهی است. وقتی که این تعاریف را با تعاریف دیگر از جمله تعریف جان گارلند در قرن دوازدهم و سیزدهم مقایسه می‌کنیم، به نکات جالبی برمی‌خوریم. تراژدی شعری است که در سبکی والا سروده می‌شود که به اعمال شرم‌آور و شریبانه می‌پردازد که با شادی آغاز می‌شود و به آندوه می‌انجامد (همان: ۹). پس طبق این تعریف، تراژدی می‌تواند مربوط به افراد والا نژاد و نیمه‌الهی هم نباشد و فقط کافی است که در آن، اعمالی شرم‌آور و مجرمانه رخ دهد. هرچند ارسطو در فن شعر، زندگی نجبا و اشراف را برای تقلید شاعرانه مناسب‌تر می‌داند و بر این اساس می‌گوید: تراژدی عبارت است از تقلید از کسانی که برتر از ما هستند، از تمامی نسخ‌نشین برمی‌آید که او این برتری را الزاماً به مفهوم طبقاتی آن محدود نمی‌کند و معنای دیگری؛ یعنی خصلت و سیرت پسندیده را نیز پیش می‌کشد، ویژگی‌هایی که در هر طبقه از طبقات اشخاص ممکن است به وفور یافت شود (قادری، ۱۳۹۰، ۱۸). تفحص و دقت در آرای ارسطو و مقایسه آن با دیگر نظریه‌پردازان و صاحب‌نظران به‌خوبی نشان‌دهنده تحول و دگردیسی تراژدی در دوران مختلف است. جفری چاسر هم در مورد تراژدی این‌گونه نظر می‌دهد: تراژدی روایت داستان خاصی است، همچون کتاب‌های کهن که خاطره کسی را زنده می‌کند که روزگاری در نهایت کامیابی است و از آن اوج به حضيض دست فرومی‌افتد (لیچ، ۱۳۸۱، ۹). با توجه به تعریف چاسر، تراژدی یادآور خاطرات و سرگذشت آدمیان نیز هست و ضمن اینکه تراژدی داستان خاصی را هم روایت می‌کند. ارسطو هم به داستان‌سرایی تراژدی اشاره می‌کند و آن را یک فعل تام می‌داند؛ یعنی اینکه تراژدی

دارای یک آغاز، میانه و پایان است. سر فلیپ سیدنی هم در مورد تراژدی مفصل بحث کرده است. او تراژدی را این‌گونه معرفی می‌کند: تراژدی والا و برجسته آن است که زخم‌های عمیق را می‌گشاید و جراحات‌های پوشیده توسط انسان را آشکار می‌سازد، شاهان را از ستم‌پیشگی بیمناک می‌کند و ستم‌پیشگان طبع بی‌رحمانه خود را متجلی می‌سازند. با برانگیختن تحسین و شفقت، بی‌اعتباری این جهان را بر ما آشکار و نشان می‌دهند که سقف‌های زرین بر چه نیاید‌های سستی بنا شده‌اند (همان). سیدنی با این تعریف از تراژدی نه تنها به نکاتی که ارسطو اشاره کرده است می‌پردازد؛ بلکه سعی می‌کند آن‌ها را کامل‌تر و گویاتر بیان کند. او مابین تراژدی والا و تراژدی پست تفاوت قائل می‌شود. تراژدی تا به اینجا به خود می‌بالد، در تفاوت با کمدی که سطحی پایین‌تر دارد و معمولاً باعث خنده و نشاط می‌شود. شاید این گفته ویلیام شکسپیر هم به نوبه خود جالب به نظر برسد: پس از آن، عقل این مرثیه را برای ققتوس و کبوتر، این خسروان و ستارگان عشق، چون هم‌سرایان سرنوشت تراژیک آنان، سر داد (همان: ۱۱). هیچ‌گاه نباید فراموش کنیم که تراژدی در دوران مختلف، بین اقوام به‌صورت‌های متفاوتی درک و شناخته شده است. تا به اینجا با ارائه این تعارف متوجه شدیم که تراژدی در سیر زمان دچار تغییرات بنیادین و اساسی شده و هرکدام از صاحب‌نظران تلاش کرده‌اند تا تعاریف متناسب با جهان‌بینی و شناخت و فهم خود را از تراژدی داشته باشند. آنچه مسلم است، درک و شناخت ما از تراژدی و شرایط و وقوع آن کاملاً متفاوت با یونانیان است که مثلاً در دو هزار و پانصد سال پیش زندگی می‌کردند. یونانیان از واژه تراژدی برای توصیف و تشریح نوعی نمایش استفاده می‌کردند که خودشان در ساختن و پیدایش آن سهم به‌سزایی داشتند. تراژدی براساس دگردیسی‌های تاریخی خود از یونان باستان به روم و بعد به شکسپیر و راسین و نمایشنامه‌نویسان عصر مدرن و بعد از آن‌ها به نویسندگان پست‌مدرن رسیده است. به اعتقاد ارسطو، تراژدی فلسفی‌تر و جدی‌تر از تاریخ است. دلیل این عمر آن است که شعر از موضوعات جهانی می‌گوید و تاریخ از موضوعات خاص یا به عبارتی آنچه شعر بیان می‌کند، کلی و آنچه تاریخ ارائه می‌دهد، جزئی است (پول، ۱۳۸۹، ۳۲). با این تعریف ارسطو، تراژدی از تاریخ مهم‌تر به نظر برسد؛ اما تراژدی همیشه در دوران تاریخی دستخوش تحولاتی گسترده گشته که این تحولات به زبان تراژدی بوده است؛ ولی با بررسی آراء بزرگان شاهد این تغییر و تحولات بنیادین در مفهوم و شناخت تراژدی در جهان امروز هستیم. چارلمن در مورد تراژدی این‌گونه اظهارنظر می‌کند: در پی حقیقت موثق یا کنش، چه کسی که سزاوار احترام باشد آن را در شعری انتظار دارد که موضوع آن نه حقیقت که چیزهای شبیه حقیقت باشد؟ آنان به بهانه‌های فقدان حقیقت در این داستان‌های طبیعی، از آن‌ها عیب‌جویی می‌کنند، روح‌های بخیل و بیچاره‌ای بیش نیستند؛ آموزش اساسی، انگیزش شوک‌همند و نغز به‌سوی فضیلت، باز داشتن از اعمال متضاد آن، روح، اعضاء و محدوده یک تراژدی حقیقی هستند (لیچ، ۱۳۸۱، ۱۱). ژان راسین تراژدی‌نویس بزرگ فرانسوی در قرن هفدهم بود که آثارش به آثار کلاسیک دوره رنسانس و به اعتقاد برخی از نظریه‌پردازان، درام اعصار جدید اروپا خوانده می‌شود؛ البته شاخصه‌های اصلی دوران کلاسیک‌ها بیشتر در آن‌ها دیده می‌شود و

خوانش‌های متفاوتی از درام یونانی داشته است. راسین در نمایشنامه‌های خود قوانین کلاسیک را به صورتی افراطی به بهترین شیوه ممکن به کار بسته است؛ او در تعریف خود از تراژدی به ضرورت نداشتن خون و خون‌ریزی اشاره می‌کند و حتی مرگ را هم ضروری نمی‌بیند و فقط برای کنش و عظیم بودن آن ارزش قائل است و به شخصیت‌هایی قهرمان‌پیشه و پاک بشریت اشاره می‌کند؛ زیرا آن‌ها هستند که می‌توانند احساسات را برانگیزند و تأثیر عمیقی بر روی مخاطبین داشته باشند. جان شخصیت تراژیک همه مسائل مقدماتی را نادیده می‌گیرد؛ همه چیز در یک چشم به هم زدن تغییر می‌کند و هنگامی که آن کلمه سرنوشت‌ساز سرانجام بر زبان آید، همه چیز اساسی و ذاتی می‌شود. به همین شکل، آرامش یا وقار یا هیجان و شادمانی شخصیت تراژیک در برابر مرگ نیز فقط در ظاهر و به زبان معمولی روانشناسی امری قهرمان‌گونه است. همان‌طور که زمانی دراماتیسست جوانی گفت، قهرمانان در حال مرگ تراژدی خیلی بیش از آنکه واقعاً بمیرند، مرده‌اند (فرهادپور و همکاران، ۱۳۸۵، ۴۲). هر چند جورج اشتاینر هم در مرگ تراژدی به گونه‌ای دیگر در مورد تراژدی و اساساً مرگ و زوال تراژدی در دنیای جدید اظهارنظر کرده است؛ اما جان درآیدن شاعر، مترجم، منتقد ادبی و نمایشنامه‌نویس بزرگ انگلستان که به لقب ملک الشعرا انگلیس هم رسیده بود، در مورد تراژدی این‌گونه سخن می‌گوید: مرگ آنتونی و کلوپاترا موضوعی بوده است که بزرگ‌ترین نواخ ملت ما پس از شکسپیر، بدان پرداخته‌اند و این کار با چنان تنوعی صورت گرفته است که نمونه کار آنان به من این اعتمادبه‌نفس را داده است که خود را در اولین و در میان خیل خواستگاران بیازمایم؛ و به‌طور کلی برای دست یافتن به آن نشانه خود را محک زهم. من شکی ندارم که همین انگیزه همواره محرک همه ما در این تلاش بوده است. منظور من والا ای اخلاقی است؛ زیرا شخصیت‌های اصلی این نمایشنامه‌ها الگوهای مشهوری برای عشق نامشروع بودند و فرجام آنان نیز به همان گونه ناخوشایند و نامیمون بود (لیچ، ۱۳۸۱، ۱۲-۱۳). درآیدن به تراژدی نوعی نگاه ویژه می‌اندازد، او اساساً به عشق و مصائب آن در تراژدی می‌پردازد و تراژدی را در قالب مسائل عاطفی مورد بررسی قرار می‌دهد. نگاهی که در شیوه بدیع او به تراژدی، هویتی متفاوت با آنچه در قبل از زمان او وجود داشت، پدیدار می‌شود. سروکار تراژدی را بیشتر در این دوران با موضوعات عشقی و عاطفی و یا رگه‌هایی از این شیوه‌ها می‌توان مورد مطالعه و پژوهش قرار داد. اشتاینر در مرگ تراژدی چنین می‌گوید: ایبسن اولین کسی است که در کار او آرمان صورت تراژیک از هیچ‌کدام از الگوهای باستانی و شکسپیری مایه نگرفته و پیش از آنکه چنین چیزی رخ دهد، مرکز زبان ادبی باید از شعر به تفرک کوچ می‌کرد (اشتاینر، ۱۳۸۶، ۴۴). تغییرات بنیادین قرن هفدهم و هجدهم پیشرفت جوامع صنعتی و پیدایش نظریه‌پردازان جدید در حیطه درام که همگی خودشان شاعر و نمایشنامه‌نویس یا منتقد بودند، سبب گشت که

تراژدی‌های تمام دوران‌ها برسد. او می‌گوید که تراژدی با حضور یک تعالی به وجود می‌آید و این تعالی باعث پیدایش لحظات تراژیک می‌شود. ژان ژبرودو رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی هم بنا به تعریفی که از تراژدی می‌دهد به وجود رابطه‌های ناگسستگی بین انسان‌ها و نیروهای دیگر اشاره می‌کند: تراژدی چیست؟ تأیید یک رابطه هراس‌انگیز است، بین شر و تقدیری بزرگ‌تر از تقدیر بشری. این بشری است جدا شده از وضع افقی چارپایی خود به وسیله قلاده‌ای که او را ایستاده نگه می‌دارد، درحالی‌که سرسپردگی چهارپا را می‌راند؛ ولی اراده‌اش را فراموش کرده است (توماسو، ۱۳۸۶، ۱۴-۱۵). حال با توجه به این تعاریف در جهان امروز به نظر می‌آید که کنش تراژیک بیشتر خود را در قالب کلمات و به تصویر کشیدن جهان و معضلات آدمی و شرایط اجتماعی که او در آن گرفتار آمده است، متبلور کرده است. شخصیت‌های امروزی که گرفتار روزمرگی و معضلات بشری هستند دیگر غرابتی با دنیای شاهان، خدایان و الهگان ندارند. در واقع می‌توان این تعبیر و تحول و دگردیسی تراژدی را که از یونان ابتدا به صورت یک اسم مطرح می‌شود؛ ولی در دوران مدرن و مابعد مدرن اندک‌اندک جای خودش را به یک صفت می‌دهد، بررسی کرد. در دوران جدید که دیگر تراژدی به آن مفهوم گذشته را بر نمی‌تابد و تراژدی جای خودش را به پدیده‌ای به‌عنوان تراژیک می‌دهد، بعدها صفت تراژیک را برای موقعیت‌های زیاد دیگری هم به کار می‌برند و این کلمه تراژیک که مؤید خاطرات دردناک و سوزناک است، برای انواع رمان و گونه‌های دیگر ادبی هم به کار می‌رود. استحاله‌ای که در مفهوم تراژدی و تراژیک در طول تاریخ رخ داده است را می‌توان به چند دوران بزرگ تقسیم کرد:

- ۱) یونان باستان.
  - ۲) روم باستان.
  - ۳) قرون وسطی.
  - ۴) دوران نئوکلاسیک‌ها، قرن ۱۶ و ۱۷ انگلستان و فرانسه.
  - ۵) دوران رمانتیک‌ها و درام رمانتیک.
  - ۶) دوران مدرن و تراژدی مدرن.
  - ۷) دوران پست‌مدرن و پیدایش درام پست‌مدرن.
- دوران معاصر، دورانی است که واژه تراژیک را می‌توان به هر نمایشنامه‌ای که ویژگی‌های یاد شده را داشته باشد، به کار برد. جرج اشتاینر این واژه را برای نمایشنامه‌های برتولت برشت<sup>۴۰</sup> و ساموئل بکت<sup>۴۱</sup> هم به کار می‌برد و آثار این دو را تحت عنوان تراژدی مدرن تقسیم‌بندی می‌کند. البته نباید فراموش کرد که این صفت در مورد سرآمدان تئاتر پوچی<sup>۴۲</sup> از جمله اوژن یونسکو<sup>۴۳</sup> و آرتور آدامف<sup>۴۴</sup> و دیگران هم به کار می‌رود و نمایشنامه‌های این گروه را تحت عنوان تراژدی شکست زبان و ارتباط هم معرفی می‌کنند.

است با غم و اندوه فلاکت‌بار و بدبختی و بیچارگی و آوارگی و کلاً مصیبت انسان عادی امروزی که می‌تواند برای هر خانواده و یا اشخاص خانواده، نزدیکان و آشنایان اتفاق بیفتد. پس دیگر تراژدی آن شأن و منزلت گذشته را ندارد و به میان مردم عادی و فقیر و بیچاره آمده است. آی. ا. ریچاردز<sup>۳۵</sup> در اصول نقد ادبی در مورد تراژدی نظر می‌دهد و این گونه می‌گوید که تراژدی یکی از کامل‌ترین تجربه‌های شناخته‌شده بود که در نظام و ساختار خود می‌تواند هر چیز جدیدی را بپذیرد و آن را در چهارچوب خود جا بندازد. ریچاردز اشاره می‌کند که تراژدی آسیب‌ناپذیر است و این قابلیت را داراست که جنبه‌های متفاوتی را بسازد، پس تراژدی به‌عنوان یک گونه برتر می‌تواند خود را نشان دهد و هیچ چیزی نیست که نشود آن را به صورت یک نظریه تراژیک مطرح کرد. شاید از برداشت ریچاردز در مورد تراژدی این گونه بتوان تراژدی را تفسیر کرد که تراژدی گونه‌ای است که قابلیت و انعطاف بیشتری نسبت به سایر گونه‌های ادبی دارد و تراژدی به همین دلیل محلی می‌شود برای بازگویی اعمال و کردار آدمیان و دغدغه‌ها و ترس‌ها، مشقات و رنج‌ها و مصیبت‌ها، این تراژدی است که همه این صداها را در دل خود نهفته کرد. ژان آنوی<sup>۳۶</sup> تراژدی‌نویس بزرگ معاصر فرانسوی در مورد تراژدی عقیده جالبی دارد و تراژدی را به مثابه فنری می‌داند که وقتی تا آخرین حد خودش فشرده شود، دوباره به جای اولش بازمی‌گردد. با این گفته آنوی تراژدی خودش به صورت خودکار عمل می‌نماید. تراژدی از منظر ارسطو یک درام جدی است و هرچاکه ارسطو به تراژدی اشاره می‌کند، این جدی بودن اهمیت و نقش ویژه‌ای دارد؛ اما در دنیای امروز که بیشتر بینندگان به درام تراژیک توجه دارند و گونه‌های مختلف نمایشی برایشان شناخته‌شده‌تر است. در زمان ارسطو شاید این تقسیم‌بندی‌های رایج وجود نداشت؛ اما این تماشاگران و دست‌اندرکاران نمایش‌ها و جشنواره‌ها بودند که تمایز میان تراژدی و کمدی را درک می‌کردند؛ زیرا هر کدام دارای ویژگی‌های خاص خود بودند. تفاوت میان دو واژه تراژدی و تراژیک را می‌توان این گونه ارزیابی کرد، با اینکه این دو واژه بسیار به لحاظ معنایی به یکدیگر وابسته هستند؛ اما به لحاظ کارکردی و ماهیتی با هم تفاوت‌های آشکاری دارند. برای شناخت بهتر تراژدی و تفاوت آن با تراژیک به جمله پ. ریکوور<sup>۳۷</sup> فیلسوف باید توجه کرد: او جوهر تراژیک را در پیوند میان شعر، نمایش و آفرینش پرسوناژها می‌داند و قهرمان تراژیک را عامل هستی‌بخش درام‌های تراژیک معرفی می‌کند که مابه‌ازای آن در دنیای تخیل به‌وفور یافت می‌شود. با اینکه تراژدی در دل خود باعث پیدایش یک جریان مداوم و به هم پیوسته در نمایش می‌شود و در اصل این تبدیل و پیدایش تراژدی در نمایش موجب به‌وجود آمدن یک پدیده تراژیک می‌شود؛ اما به نظر می‌رسد برای واژه تراژیک به غیر از درام هم می‌توان کاربردهای زیادی برشمرد. هانری گوییه<sup>۳۸</sup> در کتاب تئاتر و هستی<sup>۳۹</sup> تمام تلاش خود را به کار می‌برد تا تحت تأثیر هگل بتواند به مخرج مشترکی برای

1. Bertolt Brecht  
2. Samuel Beckett  
3. Theatre of the Absurd  
4. Eugene Lenesco  
5. Arthur Adamov

6. I. A. Richards  
7. Jean Anouilh  
8. P. Rykvur  
9. Henri Guhier  
10. Theatre and Existence



آمریکا رسید. در قرن بیستم میلادی آن چنان طوفان‌ها و تندبادهای سهمگینی از جانب هنر تازه به میدان آمده سینما به‌سوی تئاتر وزیدن گرفت که همه توش‌وتوان و موجودیت این تنها هنر زنده کهن سال باقی‌مانده تا روزگار ما را ملتعب ساخت (مختاباد، ۱۳۸۷، ۸۴). بعد از جنگ جهانی اول و در فاصله جنگ جهانی دوم در اروپا و آمریکا نوآوری‌های تازه‌ای شکل گرفت که بعد از جنگ جهانی دوم رواج زیادی در انگلستان و آمریکا داشت. در دهه ۶۰ در انگلستان درام‌نویسانی همچون: جان آردن<sup>۵۶</sup>، ادوارد باند<sup>۵۷</sup>، تام استوارد و کریستوفر همپتون<sup>۵۸</sup>، هارولد پینتر و جان آرنورن نگاه تازه‌ای به مسئله درام و تراژدی نشان دادند و آثاری متنوع و چندوجهی و خلاق ارائه دادند. روند این جریان نمایشنامه‌نویسی با کارهای جانان میلر<sup>۵۹</sup>، جان دکستر<sup>۶۰</sup>، ویلیام گسکیل<sup>۶۱</sup> و ترور نوام<sup>۶۲</sup> ادامه یافت. بعد از کمپانی رویال شکسپیر، گروه‌ها و کمپانی‌های متنوع دیگری در کار تئاتر وارد شدند و هر کدام زمینه‌های مختلفی را برای ارائه نمایش و انتخاب آثار نمایشی از خود نشان دادند. آن‌ها تئاترها و مجموعه‌های فراوانی را ساختند تا برای نسل‌های آینده و گروه‌های بعدی سرمشق خوبی باشد. در آلمان، برشت و گروه اسامبل و در فرانسه بکت و نمایشنامه‌هایش و استفاده از دیالوگ‌های زبان بنیاد و پوچ‌نگارانه بر نسل جدید درام‌نویس معاصر آمریکا تأثیر گذاشت. بکت در انتظار گودو، آخرین نوارکراپ، روزهای-خوش و آثار دیگرش مثل رمان‌ها و نمایش‌های صحنه‌ای، تلویزیونی و رادیویی در مجموعه شاهکارهایش اغلب به بی‌اعتباری زبان و حافظه و قدرت آن در شکل‌دهی واقعیت می‌پردازد؛ موضوعاتی که سم شپارد نیز بعدها در نمایش‌هایی چون کودک مدفون<sup>۶۳</sup> (۱۹۷۸)، حماقت برای عشق<sup>۶۴</sup> (۱۹۸۳) و دروغ ذهن<sup>۶۵</sup> (۱۹۸۵) عمیقاً به آن‌ها پرداخت (سادیک، ۱۳۹۷: ۴۳). همچنین بکت میراث تراژدی جدید و معنا باخته‌ی خود را به پیشبرد دو نمایشنامه تک‌پرده‌ای هارولد پینتر به نام اتاق<sup>۶۶</sup> و بالابرد غذا<sup>۶۷</sup> رسانده است. مدتی بعد همین میراث او در آمریکا توسط ادوارد البی و دیوید ممت به اوج خود رسید. صحنه‌های تئاتر آمریکا در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در تصرف آرتور میلر و تنسی ویلیامز بود. این دو نمایشنامه‌نویس مهم آمریکایی به بررسی مسائل اجتماعی، به‌خصوص هزینه‌های انسانی نظام سرمایه‌داری صنعتی پس از جنگ و ماهیت متناقض رؤیای آمریکایی پرداختند.

### درام‌نویسی پست‌مدرن در اروپا و آمریکا

آنچه امروزه به‌عنوان پست‌مدرنیسم از آن یاد می‌شود را باید جریانی سیال و در حال تغییر و تفسیر دانست. باینکه پست‌مدرنیسم غرابتی با مدرنیسم، دادائیسم<sup>۴۵</sup>، فتوریسم<sup>۴۶</sup> پیدا می‌کند؛ اما به لحاظ عملکردهای تأثیرگذار و نمادهای به کار رفته در آن و مؤلفه‌های اساسی خود بیشتر با مدرنیسم نزدیکی پیدا می‌کند. رمان اولیس جویس با انقلاب مفهومی و ساختاری خود و همین‌طور، سرزمین بایر الیوت با زبانی نو و طوفانی، نوید پیدایش دورانی تازه را در ادبیات می‌داد. نقطه تمایز هنر مدرن و پست‌مدرن همانا تکثرگرایی<sup>۴۷</sup> بود. تکثرگرایی در آثار ادبی و هنری بعد از جنگ جهانی دوم و جنگ‌های داخلی اروپا و کشورهای درگیر ستیز و منازعه دیده می‌شد. هنرمندان و روشنفکران به دنبال ایجاد این شیوه، برای بی‌بدیل کردن و با ارزش‌تر کردن آثار خود بودند. هنرهایی مثل پاپ آرت<sup>۴۸</sup>، پرفورمنس آرت<sup>۴۹</sup> و پیشرفت‌های جهانی و تکنولوژیک استفاده از اینترنت و شبکه‌های تلویزیونی و ماهواره‌ای باعث پیدایش نوعی نگاه متکثر و عنصری به نام تکثرگرایی در هنر جهان و درام معاصر شد. اساس باور تکثرگرایان بر این است که هیچ‌گاه یک باور قطعی، همیشگی، واحد و جهانی وجود ندارد. پلورالیسم یا همان تکثرگرایی در دو مقاله یکی از ابه‌اب حسن<sup>۵۰</sup> به نام هنر پست‌مدرن و تکثرگرایی<sup>۵۱</sup> و دیگری از ژان فرانسوا لیوتار<sup>۵۲</sup> به نام وضعیت پست‌مدرن<sup>۵۳</sup> به‌خوبی نمایان شده است. واسازی<sup>۵۴</sup> یا شالوده‌شکنی اساس هنر پست‌مدرن است. این مفهوم خود دارای تعبیر گوناگونی در بین نظریه‌پردازان و منتقدان بود. با تأثیرپذیری از گونه‌های پست‌مدرنیسم و یا شاخه‌ای از گرایش‌های آن معرفی شده است. بحث واسازی یا شالوده‌شکنی که همواره گفتمان مرکز/ حاشیه را به ذهن متبادر می‌سازد، عبارت است از هر پدیده‌ای که اگر مرکز خود را از دست بدهد و یا مرکز آن حذف شود، دچار چه اتفاقی خواهد شد و گفتمان این رابطه چگونه مشخص خواهد شد. ارتباط میان مرکز/ حاشیه و شالوده‌شکنی با پدیده‌ای به نام آشنایی‌زدایی<sup>۵۵</sup> روشن می‌شود. میراث انتقالی تراژدی مدرن بعد از ایبسن به اروپای معاصر رسید و در تحولات فلسفی و زیبایی‌شناسانه، از کشورهای فرانسه، آلمان و انگلستان به

58. Christopher Hampton

59. Jonathan Miller

60. John Dexter

61. William Gaskill

62. Trevor Nunn

63. Buried Child

64. Fool forlove

65. Alie of the mind

66. The Room

67. The Dumb waiter

6. dadaism

7. futurism

8. Pluralism

9. Pop Art

10. Performance Art

11. Ihab Hassan

12. Postmodern Art

13. Jean Francois Lyatar

14. The Postmodern Condition

15. Deconstruction

1. Defamiliarization

56. John Arden

57. Edward Bond

پست‌مدرن سوق داده شدند. پدیده انتقال و رسیدن به معرفت نوین در تراژدی، پیدایش گونه‌ای جدید به نام درام پست‌مدرن را به جوامع متمدن و دارای تفکر انتقادی و پیش‌رو نوید داد.

هردوی آن‌ها اساساً از قواعد نمایش رئالیسم خانوادگی پیروی کردند؛ اما از ابزار ضد رئالیستی نیز آزادانه بهره بردند تا دیدگاه خود را به بهترین نحو ممکن بر روی صحنه بیان کنند (همان: ۵۱). نمایشنامه‌نویسان دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ویژگی‌های متفاوتی در نمایشنامه‌نویسی، پرداخت نمایشنامه و شخصیت‌پردازی داشتند، پدیده‌های اجتماعی و جنبش‌های مدنی در آمریکا و حقوق زنان و جنبش‌های کارگری و ضد جنگ، پیدایش جنبش‌های متفاوتی چون هیپی‌گرایی، کالت اندیشی، جنبش بیت و هنر پاپ و راک اندرول تا اعتراض به جریان هنری برادوی سرچشمه‌های پیدایش گونه‌های تازه‌ای از درام‌نویسی و تئاتر در آمریکا بود. تأثیرات نمایشنامه‌نویسان آمریکایی از درام ابزورد و افرادی همچون یونسکو و ایده ضد تئاترش، دست درام‌نویسان آمریکایی را هرچه بیشتر بازگذاشت تا تغییراتی خلاقه در نمایشنامه‌های خود بدهند.

### نتیجه‌گیری

تراژدی‌نویسی از یونان تا جهان مدرن و پست‌مدرن در واقع سیری را دنبال می‌کند که با چرخشی زیبایی‌شناسانه از درام یونانی به درام رومی اتفاق افتاد. این تحول، دگردیسی و استحاله، وجوه کاربری و نمادین و آیین‌وار خود را به ظرایفی شاعرانه، فلسفی و منطقی‌گریز از نظر فرم و محتوا و صورت‌های بیانی و بنیادین ادامه داده است. تراژدی و تراژیک و اندیشه حاصل از این محتوا و معنا با توجه به تبیین این مفاهیم در فهم فلسفی-نمایشی تراژدی نیازمند یک نوع خوانش جدید و دستگامی ارتباطی به نام تحلیل متن و نوعی بازآفرینی در دل این سیر تکوینی تراژدی خواهد بود که نقش دراماتورژها و پدیده دراماتورژی ادبی هم در این میان خود را پررنگ‌تر می‌یابد. تراژدی یونانی، تراژدی مدرن و درام پست‌مدرن شاید گونه‌های این نظام حرکتی و تاریخی در تراژدی را به ما نشان می‌دهد. با استحاله مفهومی واژه تراژدی به تراژیک نقش چندین نمایشنامه‌نویس را نباید از نظر دور داشت که از این میان اورپید، سنه‌کا، شکسپیر، لسینگ، ایسن و استریندبرگ و در جهان مدرن و پست‌مدرن ساموئل بکت و برتولت برشت، جان آبرن، هاینر مولر، تام استوپارد، سم شپارد، دیوید ممت و اگوست ویلسن را می‌توان نام برد. جریان نمایشنامه‌نویسی و تئاتر آوانگارد بعد از دهه ۶۰ به رشد و پیشرفت این میراث انتقالی کمک کرد و باعث بدعت‌گذاری و پوست‌اندازی مجدد در فرم و محتوای آثار نمایشی و حتی ماهیت تراژدی شد. دوران گذار از درام کلاسیک به درام مدرن و پست‌مدرن و پیدایش جریانی تحت عنوان ادبیات نمایشی پست‌مدرن محملی برای جولان این بسترهای خلاقه است. تراژدی مدرن در اروپا و آمریکا و ادبیات نمایشی پست‌مدرن گونه‌ای است که آینده نامشخص و یا سرگذشتی تراژیک دارد. همان‌گونه که اشتاینر از مرگ تراژدی سخن می‌گوید، دوران زوال و شکست تراژدی را می‌توان با پست‌مدرنیسم هم‌سو و هم‌داستان دانست. تراژدی‌های خانوادگی، نمایشنامه‌های کاملاً شخصی، تفکر خلاقانه و یا آشنازدایی شده و استفاده از غالب‌های جدید، به‌خصوص بعد از دهه ۶۰ و ۷۰ به سمت‌وسوهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بیشتر سوق پیدا کرد. نمایشنامه‌نویسانی چون اوژن یونسکو، هارولد پینتر و آمریکایی‌هایی چون آرتور میلر، نیل سایمون، سم شپارد و دیوید ممت به گونه‌های جدید تراژدی در وضعیت و شرایط

### منابع

- اشتاینر، جرج. (۱۳۸۶)، *مرگ تراژدی*؛ ترجمه بهزاد قادری، تهران: نمایش.
- ارسطو. (۱۳۸۱)، *فن شعر و ارسطو*؛ ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر.
- براهیمی، منصور، خاکی، محمدرضا. (۱۳۹۳)، *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* تهران: بیدگل.
- پول، آدریان. (۱۳۸۹)، *درآمدی بر تراژدی*؛ ترجمه پدram لعلبخش، تهران: افراز.
- ترنر، کتی، برنت، سین. (۱۳۹۰)، *دراماتورژی و اجرا*؛ ترجمه محمدجعفر یوسفیان و پرستو محبی، تهران: افراز.
- توماسو، ژان ماری. (۱۳۸۶)، *درام و تراژدی*؛ ترجمه نادعلی همدانی، تهران: قطره.
- ثامتی، مزده، سجودی، فرزانه، سپهران، کامران. (۱۳۹۶)، «محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن»، *مجله نقد و نظریه ادبی*، (۳)، ۱۰۳ - ۱۲۸.
- حسینی سیرت، مریم السادات، شاقول، یوسف. (۱۳۹۳)، «بررسی تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن از منظر هگل»، *فصل‌نامه ادبیات داستانی دانشکده ادبیات و علوم انسانی رازی*، (۶)، ۲۰-۱.
- دورانت، ویلیام جمیز. (۱۳۹۱)، *تاریخ تئاتر*؛ گردآوری و تدوین عباس شادروان، تهران: عملی و فرهنگی.
- سادیگ، آنت‌جی. (۱۳۹۷)، *تئاتر معاصر آمریکا*؛ ترجمه رضوانه امامی‌پور، تهران: ایجاز.
- شاهین، شهناز، قویمی، مهوش. (۱۳۸۳)، *فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر*، تهران: دانشگاه تهران.
- شکنر، ریچارد. (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*؛ ترجمه مهدی نصراله‌زاده، تهران: سمت.
- فرهادپور، مراد، محرمیان معلم، حمید. (۱۳۸۵)، *تراژدی*، مجموعه مقالات، تهران: سروش.
- قادری، بهزاد. (۱۳۹۰)، *چشم‌انداز ادبیات نمایشی، گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پساستعمار*، آبادان: پرسش.
- لکرک، گی، سولیر، کریستف. (۱۳۸۱)، *ماجرای جاویدان تئاتر*؛ ترجمه نادعلی همدانی، تهران: قطره.
- لیچ، کیلفورد. (۱۳۸۱)، *تراژدی چیست؟*؛ ترجمه هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: فردا.
- مختاباد، سید مصطفی. (۱۳۸۷)، «پست مدرنیسم و تئاتر»، *نشریه هنرهای زیبا*، (۳۴)، ۸۱-۹۰.
- ملپس، سایمون، ویک پاول. (۱۳۹۴)، *درآمدی بر نظریه انتقادی*؛ ترجمه گلناز سرکارفرشی، تهران: سمت.
- میتز، شومیت. (۱۳۸۴)، *شناخت نظام‌های تئاتر*؛ ترجمه عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب، تهران: قطره.

Belsey, C. (1985). *The Subject of Tragedy, Identity and Difference in Renaissance Drama*, Routledge, London and New York.

Cohn, R. (1991). *New American Dramatists 1960 -1990*, Palgrave Macmillan, London.

Lichte, E. F. (2002). *History of European drama and Theatre*, Routledge, London and New York.

## Philosophy of Modern Tragedy and Postmodern Drama

### Abstract

Understanding modern tragedy and post-modern drama and its aesthetic transition requires historical and genealogical research. The evolution, metamorphosis and metamorphosis of tragedy from ancient Greece to the modern and post-modern world begins with Aeschylus, Sophocles and Orpides. After that, this historical process should be followed with Greek comedians such as Aristophanes and Menander to Seneca, Terence and Plautus in Rome, and in a transitional period from the Middle Ages to William Shakespeare and romantic dramatists and Lessink himself. The modern world is also connected with playwrights such as Ibsen and Strindberg, who became the foundation for the developments of the next generations and started a revolution in the world of drama. The historical evolution of tragedy and its conceptual transformation into tragic element in modern and post-modern era shows itself with the playwrights of Europe and America. The analysis of this transition period and the aesthetics of tragedy as an intellectual and philosophical phenomenon in explaining its nature; It is especially important in modern types of tragedy and post-modern drama. This conceptual and content transition, which was reflected in the plays, led to the emergence of post-modern dramatic literature. At this time, new tragedies; It is known with playwrights such as Eugene Ionesco, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Heiner Müller and Harold Painter in Europe, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Sam Shepard, David Mamet and August Wilson in America. European and American playwrights had a major contribution in expanding the boundaries of dramatic literature and drama writing techniques in the world today, the development and stability of modern tragedy and the transition to post-modern drama writing, and they played an important role in the emergence of philosophizing and contemporary dramaturgical thinking. They played a fundamental role.

**Keywords:** Tragedy, Tragic, Genealogy, Philosophy, Aesthetics, Modern, Postmodern.