تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۰۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰

حامد عباسی[۱]، محمد مرادی[۲]

خلأهای موجود در قضاوت ارسطو دربارهٔ هفت نمایش‌نامهٔ بازمانده از آیسخولوس

چکیده

بوطیقای «ارسطو» مشحون از اطلاعات ارزشمندی است که به‌دلیل ساختار طرح‌وار کتاب، محتاج تفسیر است. یکی از این بخش‌ها، قضاوت ارسطو از ابتکارات تراژدی‌سرایان است. در این میان، بررسی قضاوت ارسطو از «آیسخولوس»، به‌دلیل قدمت آثار او، ضرورتی مضاعف دارد. ارسطو چهار ابتکار به آیسخولوس نسبت می‌دهد که عبارت‌اند از: افزایش بازیگران و نقشوران نمایش‌ها، کاهش اهمیت خنیاگران، توجه به گفت‌وگوی شخصیت‌ها، و به‌گزینی «موتوس». قضاوت‌هایی دربارهٔ ابتکارات آیسخولوس که بسیاری از پژوهش‌گران بوطیقا و ادبیات نمایشی، به‌تبع ارسطو آن‌ها را مؤلفه‌های ثابت آثار آیسخولوس در نظر گرفته‌اند. از این میان، اگرچه سه مورد اول این مؤلفه‌ها، تاحدی به یکدیگر نزدیک است؛ باتوجه به زاویهٔ متفاوت نگاه، ارسطو آن‌ها را از یکدیگر جدا کرده است. باتوجه به اهمیت الگوی ارسطو در نقد و بررسی نمایش‌نامه‌های آیسخولوس و دیگر شاعران شاخص یونان باستان، هدف اصلی این پژوهش، بررسی میزان سازگاری الگوی ارسطو با هفت نمایش‌نامهٔ آیسخولوس و واکاوی خلأهای این چارچوب و خطاهای ارسطو، در بررسی آثار این نمایش‌نامه‌نویس بوده است. روش پژوهش نیز به ترتیب چنین است: مطالعهٔ تمام آثار آیسخولوس و بوطیقای ارسطو برای دستیابی و شناسایی نوعی تحلیل‌های مستقیم ارسطو از آیسخولوس و شناسایی مؤلفه‌های ارسطویی و مقابلهٔ آن‌ها با تمام آثار باقی‌مانده از او و همچنین تحلیل معیارهای مزبور و بررسی تطور آن‌ها در آثار آیسخولوس به‌ترتیب قدمت سرایش. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، از مؤلفه‌های چهارگانهٔ یادشده، قضاوت ارسطو از موتوس با آثار آیسخولوس عمدتا همخوانی دارد؛ اما در مؤلفه‌های افزایش بازیگران و کاهش اهمیت خنیاگران، مثال‌های نقض متعددی در تطبیق هفت نمایش‌نامهٔ آیسخولوس و بوطیقای ارسطو می‌توان دید. به‌نظر می‌رسد، یکی از علل اصلی این تناقض و خلأ در چارچوب، بررسی نکردن تمام آثار آیسخولوس و تکیه‌بر دیگر شاعران برتر یونان در تدوین بوطیقا بوده است.

واژگان کلیدی: آیسخولوس، ارسطو، بوطیقا، تراژدی، نمایش‌نامه.

[۱] دانش‌آموخته‌ی دکتری بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، ایران.
Email: h.abbasi@shirazu.ac.ir

[۲] دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، ایران
Email: momoradi@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

۱. ۱. طرح موضوع و معرفی کلی

نمایش‌نامه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارمغان‌های فرهنگی یونان نقش بزرگی در شناخت اندیشه و جایگاه هنر و ادب ایفا می‌کند. اگرچه شاعران بزرگی در حماسه، تراژدی و کمدی یونان باستان به عرضه‌ی توانایی خویش پرداخته‌اند، لکن جایگاه مدون نظریه‌ی شعر یعنی ارسطو نیز قابل‌چشم‌پوشی نیست. شناخت آثار او و بوطیقا این امکان را برای عصر حاضر فراهم می‌کند تا بهتر تطور ادبیات تا به امروز را فهم کند. براین‌اساس، یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌های ارسطو، نگرش او نسبت به شاعران بزرگ تراژدی پیش از خود است که عملا ماده‌ی تدوین بوطیقا بوده‌اند. او در این اثر به‌کرات، مستقیم و غیرمستقیم، به شاعران بزرگ اشاره می‌کند و روش‌های ایشان در سرایش تراژدی را در بوته‌ی نقد می‌گذارد. یکی از این شاعران، آیسخولوس پسرِ اوفوریون [۱] است که برخی از برجسته‌ترین ابتکارات او تا به امروز سنگ بنای پیشرفته‌ترین تحولات نمایش است. اینکه ارسطو چه قضاوتی درباره‌ی آثار آیسخولوس داشته و شناخت او از صناعات نمایش‌نامه‌های او چگونه بوده؟ از مباحثی است که در این مقاله به آن پرداخته شده است. فرضیه‌ی این تحقیق بر این است که ارسطو در قضاوت از آثار آیسخولوس دچار خطاهایی شده و چارچوب او، با تمام ویژگی‌های آثار او سازگاری ندارد؛ مساله‌ای که این مقاله به‌دنبال اثبات آن است.

۱. ۲. اهداف تحقیق

نظر به ارتباط بینارشته‌ای موضوع جستار، مهم‌ترین اهداف تحقیق پیرامون رابطه‌ی ادبیات و نمایش باشد. مضاف‌براین، موارد زیر برجسته‌ترین هدف‌های پژوهش است:

- مشخص کردن خطاهای ارسطو در قضاوت درباره‌ی نمایش‌نامه‌های آیسخولوس و خلأهای موجود در چارچوب او بر اساس هفت نمایش‌نامه‌ی بازمانده
- بررسی احتمال‌های موجود درباره‌ی علت قضاوت‌های نادرست ارسطو از آثار او

۲. روش تحقیق

به‌طورکلی آن‌چه به‌عنوان شیوه‌ی پژوهش به‌کاررفته در موارد زیر خلاصه می‌شود:

- مطالعه‌ی تمام آثار آیسخولوس و بوطیقای ارسطو برای دستیابی و شناسایی نوعی تحلیل‌های مستقیم ارسطو از آیسخولوس
- واکاوی آثار پژوهش‌گران فرنگی برای فهم مشابه یا متفاوت ایشان از آیسخولوس نسبت به روایت ارسطو
- شناسایی مؤلفه‌های ارسطویی و بررسی آن‌ها در بوطیقا و نمایش‌نامه‌ها و مشخص کردن مثال‌های نقض موجود در تحلیل‌های ارسطو

۳. پیشینه‌ی تحقیق

بیرون از ترجمه‌های نمایش‌نامه‌ها بوطیقا که در دسترس است و برگردانندگان این آثار توضیحاتی کلی راجع به محتوای آن‌ها به‌صورتی گزارش‌گونه به دست داده‌اند، تحقیقی که هدف پژوهش حاضر را شامل باشد،

انجام نشده است. دربارهٔ تبیین مقایسه‌ای موضوع نیز تا آن‌جا که امکان جست‌وجو بود، پژوهشی که آن را دربر داشته باشد، یافت نشد. باری، تحقیقات زیر برخی از پژوهش‌هایی است که به موضوع جستار ارتباط‌های گاه دور دارد ولی بنا به مجال مقاله فقط به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

پیرنجم‌الدین و سرسنگی (۱۳۸۵) بر اساس نظریات شرق‌شناسیک متفکرانی چون ادوارد سعید [۲] و هومی بابا [۳] به تحلیل گفتمان نمایش‌نامه‌ی پارسیان پرداخته‌اند. سروعلیشاهی (۱۳۹۰) به بررسی چرایی بازخوانی اسطوره‌هایی چون پرومتئوس توسط ژان آنوی [۴]، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، می‌پردازد. بوذری (۱۳۹۱) ضمن بررسی نمایش‌نامه‌هایی از تی.اس.الیوت [۵] که از دیگر آثار کلاسیک مثل نمایش‌نامه‌ی الاهگان انتقام الهام گرفته‌اند، به این نتیجه رسیده است که او در سطوح مختلفی چون نمادها و اساطیر از منابع خود بهره‌ها گرفته است تا بر مخاطب خویش بهتر تأثیر بگذارد. شمس‌کلاهی (۱۳۹۲) به‌صورت تطبیقی به تحلیل ایدئولوژی و اسطوره‌سازی در دو اثر یعنی آنِ آیسخولوس و پرومته رها از بند [۶] اثر شلی [۷]، شاعر انگلستانی، دست زده است. ماله‌میر (۱۳۹۲) برخی از نمایش‌نامه‌های کلاسیک و پست‌مدرن نظیر اورستیا و مگس [۸]، اثر سارتر [۹]، را با یکدیگر بر اساس نقد جامعه‌شناختی مقایسه کرده است. عباس‌پور (۱۳۹۳) به امکان حضور دو کنشی بازیگر-رقصنده در دوران ساسانیان با اقتباسی آزاد از نمایش‌نامه‌ی پرومتئوس در بند پرداخته است. کرمی (۱۳۹۲ و همکاران، و ۱۳۹۳ انفرادی) اسطوره‌ی پرومتئوس را در اشعار برخی شاعران عربی و فارسی نظیر بدر شاکر السیاب و احمد شاملو که بازآفرینی شده‌اند به‌صورت تطبیقی بررسی کرده است. نصرالله‌نژاد (۱۳۹۳) گفتمان قدرت و تلقی آن را در چند شخصیت اسطوره‌های یونانی نظیر پرومتئوس تحلیل کرده است. رحمانی‌زاده (۱۳۹۷) اجرای پنج نمایش‌نامه شامل پرومتئوس در بند را با رویکردهای فضای بصری و نورپردازانه تحلیل کرده است. پاشایی و کجانی‌حصاری (۱۳۹۸) نمایش‌نامه‌ی پارسیان را بر اساس دیدگاه ساختاری بارت [۱۰] تحلیل کرده‌اند. صولت (۱۳۹۸) به انعکاس‌های جهان ایرانی باستان در کتیبه‌ها، نمایش‌نامه‌هایی چون پارسیان، تواریخ مختلف پرداخته است. Zebot (1966) مسأله‌ی سیاست را در سه نمایش‌نامه‌ی پارسیان، هفت دشمن تبس و پناه‌جویان بررسی کرده است. Frangoulidis (1985) مؤلفه‌هایی نظیر تکرار در ساختار دو نمایش‌نامه‌ی پارسیان و پرومتئوس در بند را تحلیل کرده است. Hodgkison (1991) تأثیر اسطوره بر فهم مخاطبان معاصر آیسخولوس را بررسی کرده است. Goward (1994) به اهمیت نقش روش‌های روایت و ایجاد ارتباط در نمایش‌نامه‌هایی از سوفوکلس [۱۱] و آیسخولوس اعم از پرومتئوس در بند پرداخته است. Munteanu (2004) به نقش و واکنش‌های تماشاگران سده‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد به نمایش تراژدی باستان پرداخته و ضمن آن با تکیه‌بر نگرش‌های روان‌شناسیک، زیباشناسیک، و اخلاقی، مؤلفه‌های احساس، لذت و آموزش را در نمایش‌نامه‌هایی چون پرومتئوس در بند به بحث گذاشته است. Baston (2009) ضمن پرداختن به عدم تناسب زیاد پرومتئوس در بند با بوطیقای ارسطو، مقوله‌ی رنج تراژیک در این اثر را بررسی کرده است. Bednarowski (2009) شخصیت و کنش‌های دراماتیک او را در نمایش‌نامه‌های پارسیان، هفت دشمن تبس و پناه‌جویان تحلیل کرده است. Norman (2011) به مؤلفه‌های دیداری و غیردیداری مرتبط با منظر نمایش در نمایش‌نامه‌هایی چون پرومتئوس در بند پرداخته است. Scapin (2016) سه‌گانه‌ی اورستیا را بر اساس اندیشه‌های پیشاسقراطی بررسی کرده است. Silverblank (2017) به تبیین مؤلفه‌های مربوط به غول‌ها اعم از نمایشی و غیر آن در اسطوره‌های یونانی می‌پردازد و آن‌ها را در نمایش‌نامه‌هایی مثل پرومتئوس در بند تبیین می‌کند. Irarrazabal Elliott (2019) به بررسی خشم خدایان در دو قالب خدای نامتشخص [۱۲] و متشخص انسانی [۱۳] در سه‌گانه‌ی اورستیا پرداخته است.

۴. متن

۴. ۱. مبانی نظری

- احوال و آثار آیسخولوس [۴۱] (۵۲۵ ق.م. - ۶۵۴ ق.م.)

آیسخولوس پدر درام تراژیک یونان غالبا به‌عنوان نخستین نویسنده‌ی بزرگ سنت نمایشی مغرب‌زمین دانسته می‌شود. تنها هفت نمایش‌نامه از بیش از هفتاد اثر شناخته‌شده‌ی وی در دسترس است؛ و البته آثاری دیگر به‌صورت پراکنده از او به کف آمده است. (Campbell, 1934: 14; Winnington-Ingrarn, 1959: 58-60) آیسخولوس چندین نمایش‌نامه‌ی ساتیریک [۱۵] هم نوشت که جز بخش‌هایی از آن‌ها نمانده است. (Howe, 1959: 150-165; O'Sullivan, 2000: 353-366) تنها چیزی که بر سنگ قبر وی حک شده، ذکری از حضور وی در نبرد معروف ماراتن در سال ۴۹۰ پیشامیلاد برابر پارسیانِ درازگیسو است (Law, 2011: 8) (آیسخولوس، ۱۳۹۷: ۹) که نشانه‌ی حضور او در جنگ علیه ایران است. [۱۶] آثار آیسخولوس، قدرتمند و مناسب نمایش است و او در آن‌ها از زبانی باشکوه و خلاق بهره برده است. تعامل وی با جامعه‌ی یونانی و مذهب به‌طورکلی محافظه‌کارانه است، گرچه جسورانه به نشان‌دادن رنج ناشی از کشمکش انسان با خدایان در نظام‌های اخلاقی و معنوی می‌پرداخت.

خلاصه‌ای از نمایش‌نامه‌های بازمانده‌ی آیسخولوس، به ترتیب قدمت، بدین قرار است: ۱) پناه‌جویان [۱۷] (۴۹۲ ق.م.)؛ ۲) پارسیان/ ایرانیان [۱۸] (۴۷۲ ق.م.): ماجرایی تاریخی که البته اشتباهاتی در آن نهفته است از شکست ایرانیان در نبرد؛ ۳) هفت دشمن تبس [۱۹] (۴۶۷ ق.م.) شرح عداوت و دشمنی و جنگ میان دو برادر از خاندانی شاهی است که یکی علیه دیگری شوریده و درنهایت شاه پیروز می‌شود؛ در حقیقت این ماجرا به شرح برادرکشی و حقانیت شاهی مربوط است؛ ۴) پرومتئوس در بند [۲۰] (۴۶۰؟ ق.م.): ماجرای مجازات ایزدی است که به آدمی آتش بخشیده و بدین جرم در محل مکافات خدای خدایان قرار گرفته است و به سنگ کشیده شده است؛ ۵ و ۶ و ۷) سه‌گانه‌ی اورستیا [۲۱] (۴۵۸ ق.م.): سه‌گانه‌ای تراژیک است درباره‌ی یکی از خاندان‌های برجسته‌ی شاهی و شرح ماجرای زندگانی خانواده‌ی ایشان و درحقیقت به‌نوعی شرحی غم‌بار از عشق و خیانت و مکافات است.

- دیدگاه پژوهش‌گران غربی درباره‌ی قضاوت ارسطو از آیسخولوس

برخی از تحولاتی که محققان فرنگی برای آیسخولوس برشمرده‌اند، الزاما با نظر ارسطو مطابقت تام ندارد؛ چه گفته می‌شود آیسخولوس در اواخر عمر، برخی از اصلاحات سوفوکلس نظیر افزایش بازیگران را استفاده کرده است؛ لکن این مسأله قابل اثبات نیست. اگرچه برخی آثار وی نظیر پناه‌جویان از بازیگر سوم استفاده نکرده است؛ تنها پنج سال بعد، اورستیا دارای بازیگر سوم است. (Roisman, 2014: 1)

ازطرف‌دیگر، قضاوتی که ارسطو از ابداعات آیسخولوس داشته، بیرون از مواضعی که غیرمستقیم آثار او را نقد می‌کند، بدین‌صورت است: او در بوطیقا در دو موضع بنیادی، از آیسخولوس نام برده که اولی در فصل چهارم درباره‌ی سه مورد از برخی تحولاتی است که وی در ساختار تراژدی اعمال کرده است: نخست، افزایش بازیگران از یک به دو؛ دیگر، کاهش اهمیت گروه خنیاگران؛ سدیگر، اهمیت‌بخشی به گفت‌وگو. (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۱۹) و دومی، که در این مورد آیسخولوس مورد ستایش ارسطو واقع شده است، در فصل هیجدهم در شرح امتیازی که برخی شاعران بر بعضی دیگر در انتخاب افسانه‌ی مضمون [۲۲] تراژدی و

به‌عبارتی به‌گزینی موتوس داشته‌اند. (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۴۶-۱۴۷) البته داستان نیوبه چندان مشحون حوادث نیست که ارسطو در این موضع که شرط کثرت حوادث مطرح است، از آن بهره گرفته است؛ برهمین‌اساس، محققان احتمال وجود تحریف در متن بوطیقا را قریب می‌دانند. (ارسطو، ۱۳۹۲: ۲۰۱)

براساس آن‌چه درباره‌ی ابداعات آیسخولوس در نگرش ناقدان فرنگی و ارسطو ذکر شد، می‌توان چنین ادعا کرد که آیسخولوس ضمن افزایش تعداد بازیگران و کاهش اهمیت خنیاگران، بر اهمیت گفت‌وگو در نمایش‌نامه تأکید کرده و در انتخاب موتوس به‌گزینی پیشه کرده است.

۴. ۲. مطالعات و بررسی‌ها

- تحلیل نگرش ارسطو از خصایص آیسخولوس و خلأهای موجود در قضاوت‌ها

بیرون از بحث‌هایی که می‌توان از زوایای مختلفی نسبت به جدول بالا به دست داد، در هفت نمایش‌نامه‌ی بازمانده‌ی آیسخولوس هرکدام از چهار مؤلفه‌ای که ارسطو برای او برشمرده را می‌توان چنین در جداولی [۲۳] به بحث گذاشت:

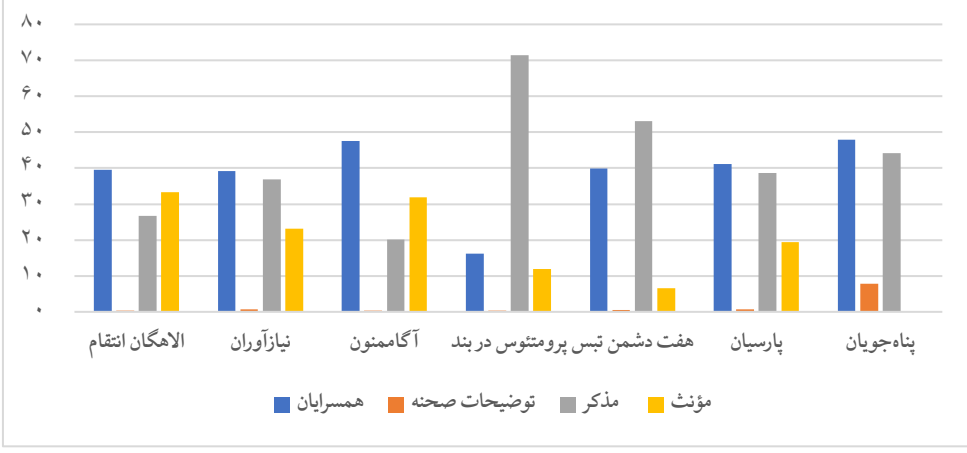
مؤلفه‌ی اول (افزایش بازیگر):

ردیف	مؤلفه	نمایش‌نامه (به ترتیب)	سنجه‌های کیفیت مؤلفه			
		متکی بر بازیگر	تعداد	طبقه‌ی اجتماعی	جنسیت	حضور کمی (درصد)
۱	افزایش بازیگران	پناه‌جویان	۳	۲: اعیان؛ ۱: پیک نظامی	همگی مذکر	همسرایان: ۴۷/۹۸ * پلاسگوس: ۲۴/۷۵ دانائوس: ۱۴/۷۵ * فرستاده: ۴/۶۵ (توضیحات صحنه‌ای: ۷/۸۷)
		پارسیان	۴	۳: اعیان؛ ۱: پیک نظامی	۳ مذکر؛ ۱ مؤنث	همسرایان: ۴۱/۲۱ * آتوسا: ۱۹/۴۴ شبح داریوش: ۱۴/۱۱ * فرستاده: ۱۸/۵ خشیارشا: ۶/۰۷ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۶۷)
		هفت دشمن تبس	۵	۳: اعیان؛ ۱: نظامی؛ ۱: فرستاده	۲ مذکر؛ ۲ مؤنث	همسرایان: ۳۹/۹۱ * اتئوکلس: ۳۰/۲۷ سپاهی: ۲۲/۲۱ * آنتیگونه: ۴/۵۱ ایسمنه: ۲/۰۴ * فرستاده: ۰/۶۲ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۴۴)
		پرومتئوس در بند	۶	ایزدان	۵ مذکر؛ ۱ مؤنث	پرومتئوس: ۵۱/۰۷ * همسرایان: ۱۶/۲۸ ایو: ۱۱/۹ * هرمس: ۶/۶۱ * کراتوس: ۴/۹۶ اوکئانوس: ۴/۶۳ * هفایستوس: ۴/۱۳ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۴۲)
		آگاممنون	۶	۴: اعیان؛ ۱: پیام‌آور؛ ۱: نگاهبان	۴ مذکر؛ ۲ مؤنث	همسرایان: ۴۷/۵۸ * کلوتمنسترا: ۲۰/۲۱ کاساندرا: ۱۱/۷۲ * پیام‌آور: ۷/۵۸ آگاممنون: ۴/۹۸ * آیگیستوس: ۴/۱۴ نگاهبان: ۳/۳۷ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۴۲)
		نیازآوران	۸	۶: اعیان؛ ۲: ندیم	۵ مذکر؛ ۳ مؤنث	همسرایان: ۳۹/۰۹ * اورستس: ۳۴/۰۵ الکترا: ۱۵/۸۷ * کلوتمنسترا: ۴/۳ دایه: ۳/۰۶ * آیگیستوس: ۱/۴۹ غلام آیگیستوس: ۱/۰۷ * پولادس: ۰/۳۳ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۷۴)
		الاهگان انتقام	۵	۲: اعیان؛ ۲: ایزدان ۱: کاهن	۲ مذکر؛ ۳ مؤنث	همسرایان: ۳۹/۵۳ * آتنا: ۲۴/۱۱ آپولون: ۱۶/۱۷ * اورستس: ۱۰/۵۶ کاهنه: ۵/۳۳ * شبح کلوتمنسترا: ۳/۹۳ (توضیحات صحنه‌ای: ۰/۳۷)

جدول ۱- مؤلفه‌ی اول ارسطو درباره‌ی آیسخولوس: افزایش بازیگر

گفتنی است که برخی اشخاص در نمایش وجود دارند ولی حضور ندارند. برای نمونه، سربازان و ملازمانی که در نمایش‌نامه‌ی پناه‌جویان و شخصیتِ بیا [۲۴] در نمایش‌نامه‌ی پرومتئوس در بند وجود دارند، صرفا نقش دیداری ایفا می‌کنند و هیچ کنش گفتاری ندارند و ازاین‌حیث حضوری به‌عنوان کسان نمایش ندارند. در نمایش‌نامه‌ی پناه‌جویان توضیحات صحنه‌ای به شکل غیرقابل مقایسه‌ای از دیگر آثار بیش‌تر است و این

نشانه‌ی خامی ساختار درام است که هنوز لوازم و شگردهای نگارش شکل پخته‌ای نگرفته و شاعر مدام به توضیحات مستقیم، که کم‌تر جنبه‌ی ادبی دارد، دست می‌زند و همه‌چیز صحنه را پیوسته توضیح می‌دهد. بنا به شمارش تقریبی سطرهای تمام نمایش‌نامه‌ها و سطوری که به همسرایان اختصاص دارد، نتیجه چنین است: پناه‌جویان ۱۰۰۰ کل سطور (۴۷۵ سطور همسرایان)؛ پارسیان ۱۰۷۰ (۴۴۱)؛ هفت دشمن تبس ۱۱۳۰ (۴۵۱)؛ پرومتئوس در بند ۱۲۱۰ (۱۹۷)؛ آگاممنون ۱۴۲۵ (۶۷۸)؛ نیازآوران ۱۲۱۰ (۴۷۳)؛ الاهگان انتقام ۱۰۷۰ (۴۲۳). بنابراین، به‌صورت نسبی، هرچه از پناه‌جویان به الاهگان انتقام حرکت شود، میزان حضور همسرایان کاهش می‌یابد. از نظر تعداد کل بازیگران نمایش نیز نتیجه این است: پناه‌جویان ۳؛ پارسیان ۴؛ هفت دشمن تبس ۵؛ پرومتئوس در بند ۶؛ آگاممنون ۶؛ نیازآوران ۸؛ الاهگان انتقام ۵. بنابراین، هرچه از پناه‌جویان به الاهگان انتقام پیش رفته شود، تعداد کل بازیگران افزوده شده است که این مسأله به‌معنای بیش‌تر نضج یافتن سبک شاعر است. از حیث طبقه‌ی اجتماعی بازیگران، چنان‌که از تراژدی باستان انتظار می‌رود، غلبه با کاست‌های بالای اجتماعی است و جز در یکی دو مورد که مردمانی از طبقاتی چون نگاهبانان و ندیمگان حضور دارند، تمام بازیگران از خاندان‌های اشرافی و اعیانی، سلطنتی، ایزدی و جنگاوران هستند. جالب آن‌که حضور فرودستان اولا بسیار ناچیز است و ثانیا چندان کنش مؤثری ندارند. از نظر جنسیت بازیگران اگرچه به‌صورت کلی و البته قابل پیش‌بینی، غلبه با مذکر است ولی سه نکته قابل توجه است: نخست، در پناه‌جویان غلبه‌ی کامل با بازیگران مذکر است که به‌معنای سرایش کهنه‌تر این اثر در دوران مردسالاری تام یونان باستان دارد که هنوز حضور زنان چندان مجاز نیست؛ دوم، در الاهگان انتقام جنس مؤنث نه‌تنها حضور دارد بلکه از مذکر هم پیشی گرفته و این نشانه‌ی رشد جامعه‌ی اندیشگانی آن دوران است که حتی بعدتر در دوران شاعران کمدی‌پرداز یونان عملا زنان جایگاه بسیار مشهود و البته انتقادگرا می‌یابند؛ سوم، جالب آن‌که در پارسیان بعد از همسرایان، بیش‌ترین میزان کنش گفتار در اختیار آتوسا، به‌عنوان تنها زن این نمایش‌نامه است؛ چهارم، نمایش‌نامه‌ی آگاممنون به‌عنوان یکی از آخرین آثار شاعر، ۳۱/۹۳ درصد از کنش‌های گفتاری را به شخصیت‌های زن اختصاص داده است و این مسأله وقتی جالب‌تر می‌شود که توجه کنیم که ۴۷/۵۸ درصد مربوط به همسرایان است و این یعنی بازیگران مذکر تنها ۲۰/۴۹ درصد از کنش‌های گفتاری را در اختیار دارند. بنابراین برجسته‌شدنِ حضور تدریجی زنان قابل ملاحظه است. نمودار زیر نشان‌گر نسبت بازیگران مذکر و مؤنث (همراه با درصد همسرایان و توضیحات صحنه) در هفت اثر است:



نمودار ۱- بسامد حضور کسان و جنسیت بازیگران (از راست به چپ)

بر اساس نمودار بالا، حضور مردان در نمایش ضمن جست‌وخیزی که دارد ولی معمولا تغییر زیادی جز در پرومتئوس در بند و آگاممنون ندارد اما اگر از چهار نمایش‌نامه‌ی سمت راست در کنار سه نمایش‌نامه‌ی چپ گذاشته شود، تفاوت حضور زنان مشهود است. در سه اثر آخر یا همان اورستیا، حضور زنان به‌وضوح پایاپای مردان است و حتی در دو نمایش‌نامه‌ی آگاممنون و الاهگان انتقام بیش از مردان است. ناگفته نمانَد که اگر همسرایان را بتوان شخصیت محسوب کرد، غلبه‌ی کلی با زنان خواهد شد؛ چنان‌که در ادامه خواهد آمد، غالبا زنان امر همسرایی را عهده‌دار هستند.

آنچه از تحلیل نوع و بسامد حضور شخصیت‌ها در نمایش‌نامه‌های آیسخولوس برمی‌آید، این است که در تمام هفت نمایش‌نامه‌ی بررسی‌شده، شاهد افزایش یکسان شخصیت‌ها آن‌گونه که ارسطو بیان می‌کند؛ نیستیم. براین‌اساس، می‌توان محتمل دانست که ارسطو، در بررسی آثار آیسخولوس به چند نمونه‌ی محدود بسنده کرده و ویژگی‌های آن‌ها را بر کل آثار آیسخولوس تعمیم داده است؛ البته این نوع تعمیم را در قضاوت‌های او درباره‌ی دیگر شاعران بوطیقا نیز می‌توان اثبات کرد.

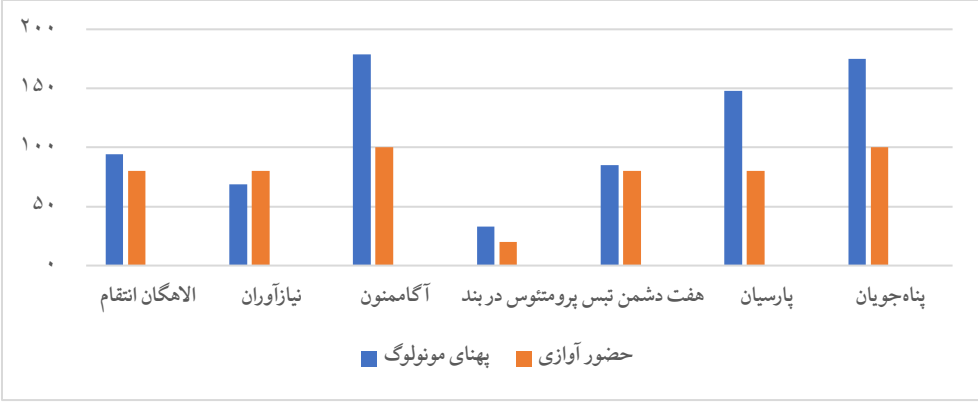
مؤلفه‌ی دوم (اهمیت خنیاگر):

ردیف	مؤلفه	نمایش‌نامه (به‌ترتیب)	سنجه‌های کیفیت مؤلفه				
		متکی بر خنیاگر	تعداد	طبقه‌ی اجتماعی	جنسیت	پهنای مونولوگ (سطر)	حضور
۲	کاهش اهمیت خنیاگران	پناه‌جویان	۵۰ *؟	اعیان * خدمتکار	مؤنث*؟	بیشینه: ۱۷۵ * کمینه: ۱	بسیار زیاد
		پارسیان	؟	اعیان رایزن	مذکر	بیشینه: ۱۴۸ * کمینه: ۱	زیاد
		هفت دشمن تبس	؟	متوسط	مؤنث	بیشینه: ۸۵ * کمینه: ۱	زیاد
		پرومتئوس در بند	۳۰۰۰	اعیان	مؤنث	بیشینه: ۳۳ * کمینه: ۱	کم
		آگاممنون	؟	متوسط	مذکر	بیشینه: ۱۷۹ * کمینه: ۱	بسیار زیاد
		نیازآوران	؟	خدمتکار	مؤنث	بیشینه: ۶۹ * کمینه: ۱	زیاد
		الاهگان انتقام	۳ *؟	ایزد * متوسط	مؤنث*؟	بیشینه: ۹۴ * کمینه: ۱	زیاد

جدول ۲- مؤلفه‌ی دوم ارسطو درباره‌ی آیسخولوس: اهمیت خنیاگر

در دو نمایش‌نامه‌ی آغازین و فرجامین آیسخولوس یعنی پناه‌جویان و الاهگان انتقام، دو نوع همسرایان وجود دارد و در هر دو اثر یک دسته از همسرایان از کاست‌های بالا و دیگری غیر آن است. در غالب آثار، نخستین کنش‌های گفتاری با کلام همسرایان است ولی در برخی مثل هفت دشمن تبس و پرومتئوس در بند دیگر کسان نمایش آغازگر گفتار هستند. در برخی نمایش‌نامه‌ها مثل آگاممنون که خنیاگران در کسوت‌های

مختلف و دسته‌بندی‌شده حضور دارند، نشانه‌های پختگی بیش‌تری در تعبیه‌ی همسرایان به چشم می‌خورد. استفاده از پنجاه همسرا در پناه‌جویان کاملا مؤید قدمت این اثر است؛ چه عدد همسرایان در آغاز سرایش درام یونان باستان به‌تصریح مصادر تحقیقی این عدد است و بعدتر از تعداد آن کاسته می‌شود. البته عدد سه هزار که در نمایش‌نامه‌ی پرومتئوس در بند نوشته شده عددی صریح نیست و تنها بر مبنای اسطوره‌های یونان باستان است که عدد دختران اوکنائوس [۲۵] را سه هزار نوشته‌اند. هم‌چنین نامعلوم‌بودنِ عدد خنیاگران در غالب نمایش‌نامه‌ها دقیقا از دلایلی است که ارسطو معتقد است که آیسخولوس اهمیت خنیاگران را در برابر بازیگران کاسته است. اگرچه به‌نظر می‌رسد این تقابل نه تضادی برای کسان خنیاگر و اشخاص بازیگر بلکه تعارضی در اصلی‌ترین کنش ایشان یعنی به‌ترتیب آواز و گفت‌وگو است؛ ازاین‌رو، ابهام در تعداد خنیاگران و متغیرهایی ازاین‌دست که خنیاگران را از خویش‌کاری حقیقی خویش یعنی آواز دور می‌کند، از نشانه‌های نضج درام است. از نظر طبقه‌ی اجتماعی، همسرایان به‌عکس بازیگران تراژدی باستان که غالبا از اشراف هستند، از طبقات مختلف اعیان و اذناب می‌توانند باشند؛ هم‌چنان‌که در پنج نمایش‌نامه می‌توان حضور همسرایان از کاست‌های فرودین را ملاحظه کرد. از نظر دو مؤلفه‌ی حضور خنیاگران و پهنای مونولوگ که ارتباط تنگاتنگی دارند، به‌نظر می‌رسد نمایش‌نامه‌ی پناه‌جویان و آگاممنون خام‌ترین شکل سرایش تراژدی و پرومتئوس در بند به پخته‌ترین صورت است که در نمودار زیر بررسی خواهد شد؛ حال آنکه اهمیت خنیاگران در این آثار، متمایز با الگوی ارسطو است. از نظر جنسیت خنیاگران، هم‌چنان‌که ذیل نمودار یک ذکر شد، حضور جنس مؤنث، به‌خلاف غلبه‌ی بازیگران مذکر، بیش‌تر است. الگوی «مؤنث- نامعلوم، مذکر، مؤنث، مؤنث، مذکر، مؤنث، مؤنث- نامعلوم» به‌خوبی نشانه‌ی حضور متفاوت‌تر و البته برجسته‌تر زنان، به‌عنوان عنصر آوازه‌خوان، در کسوت همسرایان است.



نمودار ۲- پهنای مونولوگ و حضور آوازی خنیاگران (از راست به چپ)

هم‌چنان‌که از نمودار بالا معلوم است، مؤلفه‌ی حضور خنیاگران در کسوت آوازی هرقدر کم‌تر باشد، آن نمایش‌نامه پخته‌تر است و از این حیث نمایش‌نامه‌ی پرومتئوس در بند بهترین و نمایش‌نامه‌های پناه‌جویان و آگاممنون خام‌ترین هستند. درباره‌ی مؤلفه‌ی پهنای مونولوگ نیز هرچه بیشینه‌ی آوازی کم‌تر باشد، نمایش‌نامه‌ای پخته‌تر خواهد بود و ازاین‌نظر نمایش‌نامه‌ی پرومتئوس در بند منضوج‌ترین و نمایش‌های پناه‌جویان و آگاممنون مبتدی‌ترین هستند. درواقع هرقدر که خویشکاری‌های همسرایان از آواز به گفتار حرکت کند، صورت‌های مونولوگی به گفت‌وگویی تبدیل می‌شود و درنتیجه نمایش‌نامه‌ای فخیم‌تر به دست

داده می‌شود. باری، به‌رغم آن‌که ارسطو به استفاده‌ی غیرامبولیمیک همسرایان برای آیسخولوس اشاره نکرده ولی بر اساس داده‌ها به‌خوبی معلوم است که آیسخولوس، نه به پختگی سوفوکلس و اوریپیدس، از همسرایان در کنش‌های گفتاری بهره گرفته است.

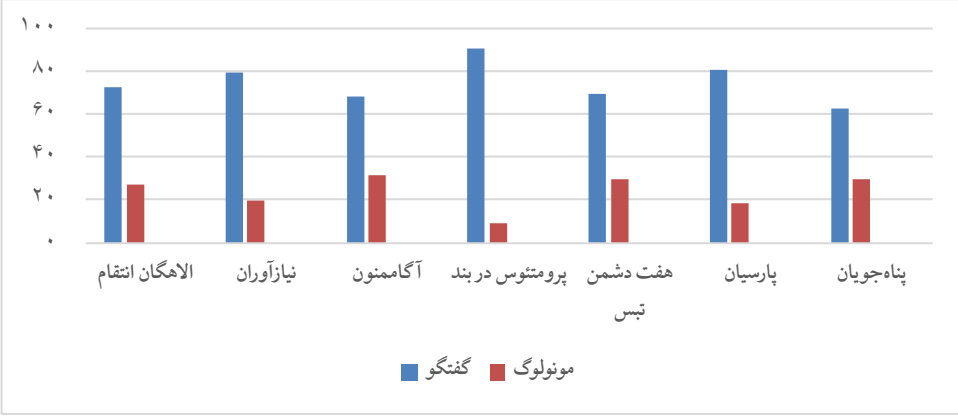
مؤلفه‌ی سوم (اهمیت گفت‌وگو):

ردیف	مؤلفه	نمایش‌نامه (به ترتیب)	سنجه‌های کیفیت مؤلفه		
		متکی به کنش گفت‌وگو	درصد مونولوگ و گفت‌وگو	بیشینه‌ی مشارکت	طبقه‌ی اجتماعی مشارک
۳	اهمیت‌بخشی به گفت‌وگو	پناه‌جویان	مونولوگ: ۲۹/۴۹ *گفت‌وگو: ۶۲/۶۴ (صحنه: ۷/۸۷)	۲	اعیان * نظامی
		پارسیان	مونولوگ: ۱۸/۶۹ *گفت‌وگو: ۸۰/۶۴ (صحنه: ۰/۶۷)	۳	اعیان * نظامی * اشراف
		هفت دشمن تبس	مونولوگ: ۲۹/۹۱ *گفت‌وگو: ۶۹/۶۵ (صحنه: ۰/۴۴)	۳	اعیان * نظامی * متوسط
		پرومتئوس در بند	مونولوگ: ۸/۷۶ *گفت‌وگو: ۹۰/۸۲ (صحنه: ۰/۴۲)	۳	ایزدان
		آگاممنون	مونولوگ: ۳۱/۳ *گفت‌وگو: ۶۸/۲۸ (صحنه: ۰/۴۲)	۳	اعیان * نظامی
		نیازآوران	مونولوگ: ۱۹/۵۹ *گفت‌وگو: ۷۹/۶۷ (صحنه: ۰/۷۴)	۳	اعیان * نظامی * ندیم
		الاهگان انتقام	مونولوگ: ۲۷/۱ *گفت‌وگو: ۷۲/۵۳ (صحنه: ۰/۳۷)	۳	اعیان * ایزدان * کهانت

جدول ۳- مؤلفه‌ی سوم ارسطو درباره‌ی آیسخولوس: اهمیت گفت‌وگو

مقصود از بازیگران مشارک در گفت‌وگو را به دو صورت می‌توان تلقی کرد: اول، بازیگران کل نمایش؛ دوم، بازیگران حاضر در هر گفت‌وگو به‌صورت جدا؛ لکن هم از تحقیقات فرنگیان و هم از داده‌های جداول بالا معلوم است که در بوطیقای ارسطو فقط نوع دوم معتبر است. در نگرش دوم، نه حضور کلی بلکه کنش‌های کرداری و گفتاری کسان نمایش است که اهمیت دارد. اگر قرار بر حضور کلی یعنی نوع اول باشد، برخی نمایش‌نامه‌ها بیش از پنج شش بازیگر دارند و این بدیهی است که مقصود ارسطو، بازیگر دوم و در بهترین حالت بازیگر سوم است که به‌عنوان ابتکار شاعران باستان مدنظر است. جالب آن‌که هیچ‌گاه تعداد مشارکان گفت‌وگو به چهار نمی‌رسد و شاعر هرجا خواسته بازیگر چهارم را وارد گفت‌وگو کند، بسیار هوشمندانه یکی از اشخاص را از صحنه خارج و شخص دیگر را وارد می‌کند. (نمونه: نک. نیازآوران: ۱۶۷-۱۶۹؛ و الاهگان انتقام: ۲۱۱-۲۱۶) بنابراین جز پناه‌جویان که دو مشارک گفت‌وگو دارد، بقیه با سه مشارک، کامل‌تر و پناه‌جویان قدیم‌ترین به حساب می‌آیند. در پناه‌جویان سه شخص (۱. دانائوس [۲۶]؛ ۲. پلاسگوس [۲۷]؛ ۳. فرستاده) حضور دارند ولی تمام کنش‌های گفتاری در این اثر دو شکل دارند: یک، یا مونولوگ است که همگی، یعنی ۲۹۲ سطر (۲۹/۴۹ درصد)، توسط همسرایان (دختران و ندیمگان) افاده شده است که

حجم بسیار بالایی به حساب می‌آید؛ دو، یا دیالوگ است که در تمام موارد فقط دو شخص در آن حضور دارند. یعنی هیچ گفت‌وگویی به چشم نمی‌خورد که سه نفر در آن مشارک باشند. این مسأله نمایان‌گر خامی این نمایش‌نامه از جهت کردارهای آیسخولوس در ابداع و ابتکارات است که از دیرباز البته مورد توجه محققان ادبیات یونان بوده است. ازطرف‌دیگر، در گفت‌وگوهای دوسویه‌ی این نمایش، واپسین گفت‌وگوی آن میان دو دسته‌ی همسرایان (دختران، ندیمگان) است ولی چون ایشان جزوی از کسان نمایش نیستند و گفت‌وگو میان ایشان به‌نوعی همان مونولوگ تلقی می‌شود. ضمنا ندیمگان فقط در انتها حضور دارند و روی سخن‌شان نه شاه و دیگران بلکه فقط دختران دانائوس است. در برخی آثار مثل هفت دشمن تبس مونولوگ آغازین را نه خنیاگران بلکه یکی از کسان نمایش ارایه می‌دهد و این خود نشان از پختگی این اثر است که شکلی جدید به کار بسته است. خنیاگران در پرومتئوس در بند هیچ مونولوگی ندارند و ازاین‌حیث با دیگر آثار ضمن این‌که تفاوتی معنادار یافته‌اند، پختگی این اثر را باری دیگر به نمایش می‌گذارد. درواقع شاعر هیچ‌گاه کنش‌های گفتاری مونولوگ را برای گروهی که خویشکاری اصلی‌شان آواز و مونولوگ است استفاده نکرده و در عوض با سنت‌شکنی، مونولوگ را فقط برای دو شخصیت یعنی ایو [۲۸] و پرومتئوس به کار گرفته است. به‌نظر می‌رسد اصرار آن دسته از پژوهش‌گران فرنگی بر این‌که این اثر از آیسخولوس نیست و بعدها بر اساس ایده‌ی او نگارش شده چندان بی‌راه نیست؛ اگرچه قابل اثبات هم نیست. از نظر کنش گفت‌وگو نیز جالب است که در برخی آثار مثل آگاممنون همسرایان به‌کرات با یکدیگر مکالمه می‌کنند و درحقیقت از شیوه‌ی قدیم یعنی یکدستگی و آوازه‌خوانی تام خارج شده‌اند و این نیز از نشانه‌های نضج است.



نمودار ۳- کنش گفتاری گفت‌وگو و مونولوگ (از راست به چپ)

بر اساس نمودار بالا، از نظر درصد کنش‌های گفتاری مونولوگ و گفت‌وگو، فارغ از تعداد مشارکان گفت‌وگو، هرقدر مونولوگ کم‌تر و گفت‌وگو بیش‌تر باشد، نمایش‌نامه منضوج‌تر تلقی می‌شود. نسبت مونولوگ به گفت‌وگو در پناه‌جویان نصف و در برخی مثل پرومتئوس در بند بسیار کم است. ازاین‌نظر پناه‌جویان و هفت دشمن تبس با نزدیک به ثلث کنش‌های گفتاری مونولوگ، خام‌ترینند و پرومتئوس در بند با کم‌تر از یک‌دهم مونولوگ، پخته‌ترین به حساب می‌آید. کنش گفتاری گفت‌وگو نیز در پرومتئوس در بند با بیش از نود درصد در کامل‌ترین شکل قرار دارد و پناه‌جویان کم‌ترین حالت را به خود اختصاص داده است. باری، درباره‌ی مؤلفه‌ی سوم، سنجه‌ی دیگری می‌توانست مدنظر قرار گیرد و آن نوع وصف و میزان آن است که می‌تواند از حیث نضج نمایان‌گر قدمت باشد ولی چون ترجمه‌های این آثار به فارسی مرجع است، نمی‌توان به آن‌چه

مترجم آورده، تکیه کرد. گرچه پژوهش‌گران فرنگی بر کهنگی و تازگی زبان این نمایش‌نامه‌ها سخن گفته‌اند و پناه‌جو یان را قدیمی‌ترین نمایش‌نامه‌ی تمام یونان باستان تلقی کرده‌اند.

مؤلفه‌ی چهارم (به‌گزینی موتوس):

درباره‌ی مؤلفه‌ی چهارم، یعنی به‌گزینی موتوس، دو سنجه‌ی کیفی وجود دارد: ۱. میزانِ گزینشی عمل‌کردن، ۲. میزانِ موضوعات فرعیِ مؤثر. باری، وقتی ارسطو می‌گوید که شاعر باید به‌گزینی موتوس داشته باشد، تنها به سنجه‌ی اول، یعنی میزانِ گزینشی عمل‌کردن نظر دارد ولی چون سنجه‌ی دیگر نیز از مرتبط به گزینش موتوس به حساب می‌آید، بحث درباره‌ی آن نیز خالی از فایده نیست. مقصود از سنجه‌ی اول، یعنی گزینشی عمل‌کردن، درواقع استفاده از تنها یک برش از اسطوره است؛ چنان‌که مثلا نمایش‌نامه‌ی زنان تروآ[۲۹] فقط یک برش از جنگ تروآ است و این شیوه درحقیقت از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین تفاوت‌های تراژدی با حماسه است؛ چه در حماسه شاعر به نقل و روایت داستان‌های متعدد و گاه متقارن و تودرتو می‌پردازد ولی شاعر تراژدی باستان مجاز به این نوع کارکرد نیست و شایسته‌تر آن است که به یکی از چشم‌اندازهای کل یک ماجرا نظر داشته باشد و چنان‌که پیش‌تر هم آمد، ارسطو یکی از دلایلی که آیسخولوس و اوریپیدس را ستوده در همین مسأله است:

> «نباید از مجموع یک حماسه هرگز یک تراژدی درست کرد؛ ... شاهد بر این دعوی آن است که از شاعران آن‌ها که خواسته‌اند تمام وقایع داستان انهدام تروآ را در یک نمایش‌نامه جمع کنند، ... در مسابقه‌های عمومی یا شکست خورده‌اند و یا به‌زحمت توانسته‌اند در مقابل حریفان مقاومت بنمایند.» (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۴۶-۱۴۷)

با نگاه‌کردن به ماجرای هر هفت نمایش‌نامه، که به‌دلیل تنگنای مقاله از نقل داستان کامل آن‌ها اجتناب می‌شود، به‌خوبی مشخص است که شاعر هرکدام را به یک بخش از کل اسطوره‌ی آن داستان اختصاص داده است و البته این یکی از ادله‌هایی است که می‌توان بر اساس آن ثابت کرد که این آثار نه منفرد بلکه تریلوژی و تترالوژی بوده‌اند و این موضوع به‌خوبی در سه نمایش‌نامه‌ی آخر که تشکیل سه‌گانه‌ی اورستیا را می‌دهند هویدا است. به‌عبارت‌دیگر، شاعر با پخش‌کردنِ [۳۰] بخش‌های مهم اسطوره در داستان‌های علی‌حده، به قاعده‌ی بنیادیِ تراژدی یعنی تک‌ماجرابودن پایبند بوده است. درباره‌ی سنجه‌ی دوم، یعنی موضوعات فرعی، به دو دلیل می‌توان این آثار را در علو خود در نظر گرفت: یک، نظر به این‌که شاعر سنجه‌ی اول را به‌خوبی رعایت کرده است و حتی موضوعات مهم را به نمایش‌نامه‌های جداگانه رها کرده، بنابراین کنش‌های مؤثر فرعی نیز به طریق أولی حضوری ندارند؛ دوم، شاعر به دقت متوجه بوده که برخی اشخاص که ذکری از ایشان به میان می‌آید را نباید با داستان‌های مفصل به اصل ماجرای نمایش وارد کند؛ برای نمونه، آیسخولوس در نمایش‌نامه‌های آگاممنون، نیازآوران و الاهگان انتقام به ترتیب از هلن [۳۱] (همسرِ منلائوس [۳۲] و معشوقه‌ی پاریس [۳۳])، پرسئوس [۳۴] (پسر زئوس [۳۵] و قاتل مدوسا [۳۶]) و تسئوس [۳۷] (قهرمان آتنی و پسر آیگئوس [۳۸]) نام می‌برد ولی ماجرای ایشان را به شکلی مؤثر در نمایش وارد نمی‌کند. برای تقریب به ذهن، در شاهنامه و داستان ضحاک، حکیم فردوسی به‌یک‌باره ماجرای پدر او یعنی مرداس را مطرح می‌کند و این داستان را با تفصیلی که روایت می‌کند، در ماجرای اصلی یعنی داستان فریدون دخیل می‌کند؛ آن‌چه در تراژدی مدنظر است، درست عکس چیزی است که در شاهنامه وجود دارد. افزودنی است که چنان‌که از جدول ۴، مربوط به کنش گفت‌وگو معلوم بود، از نظر طبقه‌ی اجتماعی کسانی که در گفت‌وگو مشارکت

دارند نیز جز در یکی دو مورد غلبه با شخصیت‌های اصلی آثار یعنی اعیان و نظامیان است که این نشان از عدم پردازش مطالب فرعی در نمایش و درنتیجه رعایت سنجه‌ی دوم این مؤلفه، یعنی دوری از حوادث فرعی است و هرقدر که پردازش ماجراهای غیر اصلی کم‌تر باشد، اعتبار تراژدی بیش‌تر است.

۵. یافته‌ها و نتیجه‌گیری

بیرون از تحلیل‌های ذیل جداول و نمودارها، مهم‌ترین برآیندهای جستار چنین است:

- چارچوب ارسطو، درباره‌ی نمایش‌نامه‌های آیسخولوس، در برخی از موارد، منطبق با مؤلفه‌های مدنظر اوست؛ اما آنچه از مطالعه‌ی هفت نمایش‌نامه برمی‌آید، نخست این است که مؤلفه‌های چهارگانه‌ی قضاوت او از آیسخولوس، منطبق با تمام آثار او نیست. ارسطو معتقد است که آیسخولوس بازیگران نمایش‌نامه‌های خویش را افزوده؛ حال آنکه در آثار آیسخولوس، نوع افزایش بازیگران، در اثر نقشی متفاوت دارد؛ چنان‌که در پرومتئوس در بند، در اغلب صحنه‌ها، تکثر بازیگران دیده نمی‌شود؛ بااین‌حال اغلب منتقدان، این اثر را از آثار شاخص ارسطو می‌دانند. نکته‌ی دوم اینکه افزایش بازیگران، ویژه‌ی آیسخولوس نیست و احتمالا، او این مؤلفه را از سوفوکلس برداشت کرده است. از منظر مؤلفه‌های کاهش اهمیت همسرایان هم آثار آیسخولوس، تفاوت سبکی چشمگیری دارد؛ به‌طوری‌که نمی‌توان این ویژگی را چنان‌که ارسطو گفته، مؤلفه‌ی آثار آیسخولوس دانست. اما در مؤلفه‌ی موتوس، تضاد چندانی بین قضاوت ارسطو و نمونه‌های آثار آیسخولوس نمی‌توان دید.
- محتمل‌ترین احتمال، خطای ارسطو در قضاوت درباره‌ی آیسخولوس، اصرار او در ساختن الگو بر آثار سوفوکلس است؛ گویی او کوشیده الگوی اثر «ادیپوس شهریار» را به‌عنوان چارچوبی معین در بوطیقا، بر آثار دیگر شاعران یونان نیز تعمیم دهد و همین نکته سبب شده است که تمایزهای موجود در آثار آیسخولوس، کمتر به بوطیقا راه یابد و نتوان نمایش‌نامه‌های او را بر اساس چارچوب بوطیقا، بدون تغییر سازگار کرد. علاوه‌براین، نوع تفکر فلسفی ارسطو و توجه او به چارچوب‌های منطقی و کیهانی و فاصله‌گرفتن از منطق اساطیری بسیاری از نمایش‌نامه‌های کهن نیز بر گزینش آثار نمایشی مربوط به تدوین بوطیقا، بی‌تأثیر نبوده است.
- رواج سنت‌های آوازی در سرآغاز شکل‌گیری نمایش با گذر زمان و گسترش مؤلفه‌های غیرآوازی نظیر گفت‌وگو به‌تدریج کاسته شد و دلیل این‌که آخرین نمایش‌نامه‌ی بازمانده‌ی آیسخولوس بسیار کم‌تر از نخستین نمایش‌نامه‌ی او از کارکردهای آوازی، مشخصا در قالب مونولوگ، بهره گرفته هم همین سیر تطور درام است که با رشد بیش‌تر، کنش‌های روایی مثل مونولوگ که شایسته‌ی حماسه‌اند، کم‌کم از نمایش که محلی برای کنش و کردار است، رخت برمی‌بندد.
- توضیحات صحنه‌ای در نخستین نمایش‌نامه‌ی آیسخولوس بیش‌ترین و در آخرین اثر او کم‌ترین میزان را به خود اختصاص داده‌اند و این بدان‌سبب است که در آغاز هنوز نمایش شکل درستی به خود نگرفته و شاعر حتی «نمایشی‌ترین اطوار» را به‌جای آن‌که با کنش‌های رفتاری و گفتاری بازیگران نشان بدهد، به‌وسیله‌ی قلم خود در قالب توضیحات صحنه «روایت» کرده است؛ البته بعید به‌نظر نمی‌رسد که ارسطو بر اساس همین پیشی قضاوت، کارهای نخستین آیسخولوس را از بررسی خود کنار گذاشته باشد.
- برتری شاعرانی چون آیسخولوس مطابق اظهار ارسطو مرهون به‌گزینی ایشان از موتوس اسطوره‌ای

است. به‌نظر می‌رسد اگر شاعری دیگر مؤلفه‌های تراژدی‌ساز نظیر زبان فخیم را رعایت می‌کرده ولی در گزینش خود دچار سهو می‌شده، عملا هیچ اقبالی برای پیروزی در مسابقات نداشته است. این مسأله نه‌تنها به لزوم شیوه‌ی تنسیق نظر دارد، بلکه اهمیت و جایگاه اسطوره در تألیف تراژدی را نیز مشخص می‌کند و به‌نوعی شاعران تراژدی باستان را از دیگر ماده‌ها جز اسطوره برحذر می‌دارد. این مسأله در کنار نوع قهرمان، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های تراژدی باستان با مدرن است. در تراژدی مدرن، اولا شاعر هیچ الزامی در گزینش اسطوره به‌عنوان ماده‌ی نگارش اثر ندارد و هر موضوع پیش‌پاافتاده‌ی اجتماعی را هم می‌تواند استفاده کند و ثانیا قهرمان نیز نیازی ندارد که جزوی از اعیان باشد و خویشکاری‌های محیری انجام بدهد؛ او می‌تواند پلی بسازد که خراب می‌شود و کودکی کشته می‌شود و این کافی است تا مخاطب به درد آید.

پی‌نوشت‌ها

1. Euphorion
2. Edward Said (1935-2003)
3. Homi Bhabha (1949-)
4. Jean Anouilh (1910-1987)
5. T. S. Eliot (1888-1965)
6. Prometheus Unbound
7. P. B. Shelley (1822-1972)
8. Les Mouches
9. J. P. Sartre (1905-1980)
10. R. Barthes (1915-1980)
11. Sophocles (496-406.BC)
12. Immanent
13. Anthropomorphic
14. Æschylus / Αἰσχύλος
15. Satyr play

۱۶. بر سنگ قبر او نوشته شده: «آشیل، پسر اوفورین آتنی؛ این‌جا در خاک بارورِ گلا مدفون است. دلیری او در جنگ شناخته‌ی همگان است و جنگ ماراتن و ایرانیان گواه آنند.» (آشیل، ۱۳۴۲: ۵) و در ترجمه‌ی دیگری نیز چنین است: «زیر این سنگ، آیسخولوس پسر ائوفوریون آتنی آرمیده است که در سرزمین گندم‌خیزِ جِلا درگذشت. بیشه‌زاران ماراتن از دلاوری او سخن می‌گویند و نیز پارسیان درازگیسو که نیک از آن خبر دارند!» (آیسخولوس، ۱۳۹۷: ۹)

17. The Suppliants
18. The Persians
19. The Seven Against Thebes
20. Prometheus Bound
21. The Oresteia
22. Mythos

۲۳. تمام جدول‌ها توسط محققان طراحی شده است.

24. Bia

25. Oceanids
26. Danaus
27. Plasgus
28. Io
29. The Trojan Women
30. Diversify
31. Helen
32. Menelaus
33. Paris
34. Perseus
35. Zeus
36. Medusa
37. Theseus
38. Aegeus

فهرست منابع

- آیسخولوس (۱۳۹۷)، مجموعه‌ی آثار آیسخولوس، ترجمه‌ی عبداله کوثری، تهران: نی.
- ارسطو (۱۳۹۲)، ارسطو و فن شعر، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- آشیل (۱۳۴۲)، پرومته در زنجیر، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، تهران: اندیشه.
- بوذری، معصومه (۱۳۹۱)، «بررسی تحلیلی نمایش‌نامه‌های الیوت از دیدگاه اسطوره‌شناختی»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکزی.
- پاشایی، محمدرضا و کجانی‌حصاری، حجت (۱۳۹۸)، «تحلیل روایی نمایش‌نامه‌ی ایرانیان اثر آیسخیلوس بر مبنای دیدگاه ساختاری رولان بارت»، زبان‌پژوهی، شماره (۱۱)، صفحه‌های ۳۳، ۸۳-۱۰۴.
- پیرنجم‌الدین، حسین و سرسنگی، مجید (۱۳۸۵)، «گفتمان شرق‌شناسانه در نمایش‌نامه‌ی ایرانیان»، هنرهای زیبا، شماره (۲۵)، صفحه‌های ۹۷-۱۰۲.
- رحمانی‌زاده، آرمان (۱۳۹۷)، «تبیین کارکردهای نور و نقش آن بر شکل‌گیری فضای اجرا طبق نظریات جوزف اسووبودا»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه هنر.
- سروعلیشاهی، صادق (۱۳۹۰)، «بازخوانی مدرن از تراژدی‌های کلاسیک و نئوکلاسیک در آثار ژان آنوی با نگاهی به نمایش‌نامه‌ی آنتیگون»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکزی.
- شمس‌کلاهی، شایان (۱۳۹۲)، «ایدئولوژی و اسطوره‌سازی در پرومته در بند اثر ایسکیلوس و پرومته رها از بند اثر پرسی بیش شلی»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکزی.
- صولت، فرهاد (۱۳۹۸)، «مطالعه‌ی جهان ایرانی در کتیبه‌های یونانی»، رساله، تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکزی.
- عباس‌پور، بهمن (۱۳۹۳)، «امکان حضور بازیگر-رقصنده در دوره‌ی ساسانیان بر اساس تصاویر ایوان موزاییک شهر تاریخی بیشاپور»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- کرمی، آرش و زینی‌وند، تورج و احمدی، علی‌اکبر (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌ی پرومته در شعر معاصر عربی و فارسی»، کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، شماره (۳)، صفحه‌های ۱۰، ۸۱-۱۰۱.
- کرمی، آرش (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌ی پرومته در شعر معاصر عربی و فارسی»، پایان‌نامه، کرمانشاه: دانشگاه رازی.
- ماله‌میر، مریم (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی نمایش‌نامه‌های کلاسیک و پست‌مدرن با توجه به نقد جامعه‌شناختی»، پایان‌نامه،

تهران: دانشگاه تهران.

- نصرالله‌نژاد، آرزو (۱۳۹۳)، «بررسی نقش پرومته، آنتیگونه، مدهآ در تلقی گفتمان قدرت در درام یونان»، پایان‌نامه، تهران: دانشگاه هنر.
- Baston, A. K. (2009), Prometheus in Suspension: Suffering & the Tragic in Aeschylus' Prometheus Bound, Master thesis. Liberty University, US
- Bednarowski, K. P (2009). Negotiating Dramatic Character in Aeschylus Drama, Doctoral dissertation. Texas Austin University, US
- Campbell, A. Y (1934), Aeschylus Fragment 179, The Classical Review, 48, 14.
- Frangoulidis, S (1985), The Structure & Repetition in the Prometheus Bound & the Persians, Master thesis, The Ohio State University, US
- Goward, B. L (1994), Narrative Strategies: Communication in the Plays of Aeschylus & Sophocles, Master thesis, College London University, UK
- Hodgkison, S (1991), The Influence of Myth on the 5th-Century Audience's Understanding & Appreciation of the Tragedies of Aeschylus, Master thesis, Durham University, UK
- Howe, T. P (1959), The Style of Aeschylus as Satyr-playwright, Greece and Rome, 6, 2, 150-165.
- Irarrazabal Elliott, M (2019), Anger in the Oresteia, Master thesis, College London University, UK
- Law, J (2011), The Methuen Drama Dictionary of the Theatre, Bloomsbury Methuen Drama, UK
- Munteanu, D. L (2004), Ancient Spectator of Tragedy Facets of Emotion, Pleasure, and Learning, Doctoral dissertation, Cincinnati University, US
- Norman, S (2011), Theatron Perceived: the Seen, the Unseen, and the Seers in Greek Tragedy, Doctoral dissertation, Cornell University, US
- O›Sullivan, P (2000), Satyr and image in Aeschylus› Theoroi, The Classical Quarterly, 50, 2, 353-366.
- Roisman, H. ed (2014), The Encyclopedia of Greek Tragedy, John Wiley & Sons, US
- Scapin, N (2016), The Flower of Suffering: A study of Aeschylus' Oresteia in the Light of Pre-Socratic Ideas, Doctoral dissertation, St. Andrews University, UK
- Silverblank, H (2017), Monstrous Soundscapes: Listening to the Voice of Monster in Greek Epic, Lyric, and Tragedy, Master thesis, Oxford University, UK
- Winnington-Ingrarn, R. P (1959), The Glaukos Pontios of Aeschylus, Bulletin of the Institute of Classical Studies, 6, 1, 58-60.
- Zebot, F. L (1968), Aeschylus & Themistocles: A Study of the Contemporary Political Content of the Persians, the Seven against Thebes, and the Suppliants. Master thesis, The Ohio State University, US

Received: 2023/04/03
Accepted: 2023/10/28
Published: 2023/11/21

The Flaws of Aristotle`s Judgment on Æschylus' Seven Survived Plays

Hamed Abbasi, PhD in Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Shiraz, Iran.

Mohammad Moradi, Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Shiraz, Iran.

Abstract

Aristotle's Poetics has valuable information in various sections which needs to be interpreted owing to its particular structure. One of these sections is Aristotle's judgment on the tragedians' innovations. Thus, the interpretation of Aeschylus' plays is particularly significant because he is the earliest of the three great tragic poets. Aristotle has attributed four innovations to Aeschylus: increasing the number of actors, decreasing the importance of chorus, attention to dialogue, and best–selecting the mythos. Although except the latter, the other are approximately close to each other, Aristotle has separated them into sections based on different perspectives. The main purpose of this research is to analyze to what extent Aeschylus' plays are in line with Aristotle's Poetics and to identify the flaws of the Aristotelian model. The method which is used in this article consists of perusing all Aeschylus' survived works and Aristotle's Poetics for identifying Aristotle's direct analyses of him and analyzing the elements which have been mentioned above and reviewing their development based on the date of their composition. The results of the research show that among all four mentioned elements, Aristotle`s judgment on the mythos applies to the plays; but as for the other two elements, namely increasing the number of actors and decreasing the importance of chorus, there are several instances that refute the Aristotle's arguments in Poetics regarding these plays. It seems one of the most eminent reasons for this contradiction is that in compiling Poetics all Aeschylus' plays have not been analyzed and other great Greek poets have been taken into consideration.

Keywords: Aeschylus, Aristotle, Play, Poetics, Tragedy.