فصلنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال دوّم، شمارهٔ ٦، بهار ١٣٩٣ هـ ش. / ٢٠١٤ م. صص ١-٢٠

بررسی تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن از منظر هگل[1]

مریم‌السّادات حسینی‌سیرت[2]
دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه اصفهان
یوسف شاقول[3]
دانشیار گروه فلسفه دانشگاه اصفهان

چکیده

این مقاله می‌کوشد از میان آرای متعدّد هگل، دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، به بررسی تراژدی یونان باستان و تراژدی نوین (مدرن) بپردازد. به طور کلّی تراژدی از نظر هگل عبارت است از گونه‌ای درام که در آن برخورد و تصادم میان دو موضع رخ می‌دهد؛ دو موضعی که هر یک به خودی خود از حیث اخلاقی موجّه‌اند. در پایان تراژدی، این تصادم به‌طریقی رفع می‌شود. در این میان تراژدی یونان باستان و تراژدی نوین که یکی به دورهٔ کلاسیک هنر و دیگری به دورهٔ رمانتیک هنر تعلّق دارد، با توجّه به نظرگاه کلّی هگل به این دوره‌های تاریخ هنر، از یکدیگر متمایز می‌شوند؛ ضمن این‌که به نظر می‌رسد از دید هگل، تراژدی یونان باستان با اصل تراژدی یا تراژدی به‌طور کلّی، هم‌خوانی بیشتری دارد. این در حالی است که مطابق با اصول هگل، هنر رمانتیک که متأخّر از هنر کلاسیک است، باید صورت متکامل‌تر و برتر هنر و در نتیجه تراژدی نوین که متأخّر از تراژدی باستان است، باید صورت متکامل‌تر و برتر تراژدی باشد. در این مقاله پس از بررسی تراژدی یونان باستان و نوین از منظر هگل، به این ابهام نیز پاسخ داده شده‌است.

کلیدواژه‌ها: تراژدی، تراژدی یونان باستان، تراژدی نوین (مدرن)، هنر کلاسیک، هنر رمانتیک.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۱۸
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mshosseini64@gmail.com
۳. رایانامه: y.shaghool@ltr.ui.ac.ir

۱. مقدّمه

بحث از هنر، مرحله‌ای از فلسفهٔ روح هگل محسوب می‌شود. هر چند هگل در *پدیدارشناسی* ذیل عنوان «مذهب هنر» تاحدّی به هنر و زیبایی‌شناسی می‌پردازد، ولی عمدهٔ بحث او در این زمینه را باید در کتاب *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی* دنبال کرد. این کتاب و به تعبیری زیبایی‌شناسی او مشتمل بر سه بخش است: در بخش نخست بحث دربارهٔ زیبایی است؛ بخش دوّم دوره‌های مختلف تاریخ هنر را شامل می‌شود؛ یعنی هنر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک و بخش سوّم به‌صورت جزئی به اقسام پنج‌گانهٔ هنرهای زیبا، یعنی معماری، مجسّمه‌سازی، نقّاشی، موسیقی و شعر می‌پردازد. میان این سه دورهٔ تاریخی و این پنج قسم هنر رابطه وجود دارد؛ به‌طوری‌که هر یک از این هنرها به عنوان نمونهٔ والای یکی از این سه دوره محسوب می‌شوند. درحالی‌که نمونهٔ والای هنر سمبولیک، معماری است و مجسّمه‌سازی به بهترین شیوه، هنر کلاسیک را نمایان می‌سازد، تجلّی هنر رمانتیک را در سه هنر نقاشی، موسیقی و شعر می‌توان یافت. بر این اساس هنر تراژدی به عنوان گونه‌ای از شعر، ارتباطی تنگاتنگ با هنر رمانتیک دارد.

در بحث از تراژدی هگل، به تمایز میان تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن می‌پردازد و خصوصیّات هر یک را بر می‌شمرد. از آنجا که از یک طرف خاستگاه تراژدی باستان، یونان است و هنر یونان نیز تجلّی هنر کلاسیک است و از طرف دیگر چون تراژدی مدرن به دورهٔ رمانتیک هنر تعلّق دارد، بنابراین باید بتوان مبنای تمایز میان تراژدی یونان باستان و مدرن و ویژگی‌هایی را که هگل برای هر یک از این دو نوع بر می‌شمرد، در هنر کلاسیک و هنر رمانتیک یافت. بر این اساس ویژگی‌های کلّی تراژدی یونان باستان باید با شاخصه‌های هنر کلاسیک و ویژگی‌های کلّی تراژدی مدرن باید با شاخصه‌های هنر رمانتیک هم‌خوانی داشته باشند.

این نوشتار با بحث از چیستی تراژدی نزد هگل آغاز می‌شود؛ به تمایز تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن می‌پردازد؛ سپس تلاش می‌کند ردّپای شاخص‌های تراژدی باستان و مدرن را در بستر هنر کلاسیک و رمانتیک، بازیابی کند و پس از آن به این پرسش پاسخ خواهد داد که «چرا علی‌رغم این‌که هنر رمانتیک صورت عالی و برتر هنر است، این تراژدی یونان باستان است که با اصل تراژدی قرابتی بیشتر و نزد هگل ارجحیّت دارد؟»

چنانکه در مقدّمه نیز به اشاره گفته شد، در بحث از تراژدی، هگل به تمایز میان تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن می‌پردازد و خصوصیّات هر یک را برمی‌شمرد. از یک طرف خاستگاه

تراژدی باستان، یونان است و هنر یونان نیز تجلّی هنر کلاسیک است؛ از طرف دیگر تراژدی مدرن به دورهٔ رمانتیک هنر تعلّق دارد.

۲. فرضیهٔ پژوهش

فرضیهٔ ما این است که باید بتوان مبنای تمایز میان تراژدی یونان باستان و مدرن، ویژگی‌هایی را که هگل برای هر یک از این دو نوع برمی‌شمرد، در هنر کلاسیک و هنر رمانتیک یافت. لذا بر این اساس باید بتوان هم‌خوانی میان ویژگی‌های کلّی تراژدی یونان باستان با شاخص‌های هنر کلاسیک و ویژگی‌های کلّی تراژدی مدرن با شاخص‌های هنر رمانتیک را از دید هگل پیگیری کرد.

۳. پرسش پژوهش

برای پرداختن به این موضوع، پرسش اصلی ما این خواهد بود که آیا می‌توان چنین قرائتی از هگل ارائه داد؟ یعنی آیا می‌توان بازتاب هنر کلاسیک را در تراژدی یونان و بازتاب هنر رمانتیک را در تراژدی مدرن دید؟ پرسش دیگری که در این مقاله به آن خواهیم پرداخت این است که؛ چرا علی‌رغم این‌که در نظر هگل هنر رمانتیک صورت عالی و برتر هنر است، این تراژدی یونان باستان است که با اصل تراژدی قرابتی بیشتر و نزد هگل ارجحیّت دارد؟

٤. پیشینهٔ پژوهش

این موضوعی است که کمتر توسط مفسران مورد توجّه قرارگرفته‌است. آن‌ها عمدتاً در تفسیر خود از فلسفهٔ هنر هگل، دوره‌های تاریخی هنر را مستقل از اقسام پنج‌گانهٔ هنرهای زیبا بررسی کرده‌اند و در نهایت به این موضوع اشاره‌ای مختصر دارند که هر یک از این هنرها نمونهٔ والای یکی از دوره‌های تاریخی است. ولی از طرف آن‌ها بیش از این تلاشی برای یافتن پیوند و ارتباط میان دوره‌های تاریخی و هنرهای پنج‌گانه، صورت نگرفته است.

۵. تراژدی در نظر هگل

تراژدی به عنوان یک گونهٔ ادبی، از نخستین هنرهایی است که توجّه فلاسفه را به خود جلب کرده و تنی چند از آن‌ها در باب آن به نظریه‌پردازی، بحث و بررسی پرداخته‌اند. در سنّت فلسفهٔ غرب نخستین بار این ارسطو بود که در کتاب *بوطیقای* خود فصلی را به آن اختصاص داد. بعد از ارسطو متفکّران دیگری نیز همچون «دیوید هیوم، شوپنهاور، نیچه و ماکس شلر» به تراژدی پرداخته‌اند؛ امّا نظریهٔ تراژدی هگل، به گفتهٔ بسیاری، بعد از ارسطو از تأثیرگذارترین نظریه‌ها در باب تراژدی بوده است. این در حالی است که حتّی «والترکافمن» که به طور جدّی نظریهٔ هگل را نقد می‌کند و

اطلاق عنوان نظریه را به آنچه هگل در مورد تراژدی گفته است، نامناسب می‌داند، اذعان دارد که تیزبینی هگل در بحث از تراژدی به هرچه روشن‌تر شدن برخی از آثار کلاسیک تراژدی، همچون آثار آخیلوس و اوریپید کمک کرده و باعث فهم بهتر آن‌ها شده‌است. کافمن تاجایی پیش می‌رود که فهم هگل از تراژدی یونانی را عمیق‌تر از فهم اکثر منتقدان او می‌داند (ر.ک: کافمن، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

هگل نه تنها در زیبایی‌شناسی خود، تراژدی را به‌عنوان یک گونهٔ هنری معرفی می‌کند، بلکه در آثار متعدّدی که پیش از *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی* نگاشته است، به تناسب مباحث، به تراژدی اشاره‌هایی کرده‌است. گذشته از همهٔ آنچه هگل در این زمینه مطرح کرده‌است و گذشته از نگاه نو هگل به این موضوع، بحث او پیرامون تمایز میان تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن از جمله مباحثی است که به گفتهٔ مفسّران، بدیع و در عین حال انتقادبرانگیز است؛ تمایزی که بدون شک همچون سایر مباحث هگل از نظم و منطق خاصّ اندیشهٔ او پیروی می‌کند و می‌توان ریشه‌های آن را در سایر بخش‌های فلسفهٔ او جستجو کرد. امّا پیش از ریشه‌یابی این تمایز، نخست به چیستی تراژدی نزد هگل می‌پردازیم.

هگل تراژدی را گونه‌ای از درام می‌داند؛ لذا همچنان که ویژگی‌های هر جنس در نوع آن موجود است، ویژگی‌های درام نیز در تراژدی مشهود است. در نظر او درام به عنوان گونه‌ای از شعر عبارت است از اعمال و امور واقعی انسان‌ها و اشخاصی که عملشان را در کلمات متجلّی می‌سازند و آن‌ها را بر ذهن و تخیّل ما عرضه می‌کنند. عمل دراماتیک انجام ساده و آرام هدفی خاص نیست؛ بلکه بر تصادم شرایط، احساسات و شخصیّت‌ها متّکی است وکنش‌ها و واکنش‌هایی را موجب می‌شود که به‌نوبت، رفع تصادم یا اختلاف را ضروری می‌سازند. در درام شاهد شخصیّت‌هایی زنده هستیم که در موقعیّت‌هایی متضاد، اهداف معیّنی را فردی می‌سازند. (ر.ک: هگل، ۱۳۸۲: ۱۵۸۲). در این تعریف دو مفهوم کلیدی وجود دارد: یکی تصادم و دیگری رفع تصادم که هر دو در تعریف تراژدی راه‌گشا هستند.

در نظر هگل «ماهیّت اصلی تراژدی عبارت از این واقعیّت است که در چنین تصادمی هر یک از طرف‌های مخالف اگر به‌تنهایی لحاظ شوند، توجیه دارند؛ درحالی‌که از طرف دیگر هر یک تنها وقتی می‌تواند محتوای ایجابی و راستین هدف و خصلت خود را مستقر سازد که قدرت موجّه

دیگری را نفی کند و از آن تخطّی ورزد» (Hegel, 1975: 1196). پس تراژدی عبارت است از موقعیّت تصادم میان دو قهرمانی که هر یک هدف و غایتی را دنبال می‌کنند. وحدت میان قهرمان و هدفش تا اندازه‌ای است که او چیزی غیر از هدفش نیست و این هدف هم به خودی خود موجّه و منطقی است و با هدف قهرمان دیگری که آن هم به همان اندازه به خودی خود منطقی و موجّه است، برخورد می‌کند و چون هر قهرمان تنها خود و هدفش را موجّه می‌داند و از بازشناسی منطقی و موجّه بودن هدف قهرمان دیگر سرباز می‌زند و برای تحقّق هدف خویش حتّی حاضر است موضع قهرمان دیگر را زیر پا بگذارد و لذا دچار یک جانبگی می‌شود؛ هر قهرمان در عین حال درگیر گناه نیز هست.

امّا چرا بروز این تصادمات ضرورت دارد؟ روشن است که عرصهٔ جهان واقع عرصهٔ عمل است؛ چنانکه درام نیز عبارت است از اعمال و امور واقعی انسان‌ها و اشخاص نمایش. امّا پایه و اساس عمل چیست؟ به بیان دیگر انسان‌ها بر چه اساسی دست به عمل می‌زنند؟ در نظر هگل پایه و اساس عمل، قدرت‌های اخلاقی‌ای هستند که بر ارادهٔ انسان تأثیر می‌گذارند و محتوای عمل تراژیک را به دست می‌دهند. از جملهٔ آن قدرت‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: عشق میان دو دلداده، والدین و فرزندان، برادران و خواهران (مانند عشق آنتیگونه به برادرش) یا حیات سیاسی، میهن‌پرستی، ارادهٔ فرمانروا (مانند کرئون) یا انگیزه‌های برخاسته از دین و مذهب (ر.ک: هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۳۰). امّا آن قدرت‌های اخلاقی چون به جهان عینی و واقعی وارد شوند، به ناچار خاص و به شکل فردی متمایز و ظاهر می‌شوند. در چنین ظهوری چون از حالت بسیط و وحدت اوّلیه خارج شده‌اند، هماهنگی‌شان از میان می‌رود و در آن‌ها اختلاف رخ می‌دهد و به شکل قدرت‌هایی در مقابل هم قرار می‌گیرند که هر یک به تنهایی هدفی را تحقّق می‌بخشند که یک‌جانبه است و همین یک جانبگی، باعث ایجاد تصادم می‌شود. (ر.ک: همان: ۱۶۳۲). تصادمی که در واقعیّت شکل می‌گیرد؛ چون اصالت ندارد، نمی‌تواند به‌همان شکل حفظ شود و دوام بیاورد. در نظر هگل اصالت با وحدت و آشتی است؛ بنابراین این تصادم و تضاد باید منحل و رفع شود.

با رفع تصادم، عدالت ابدی هم بر افراد درگیر تصادم و اهدافشان اعمال می‌شود؛ امّا به چه صورتی؟ افرادی که آسایش، آشتی و وحدت حیات اخلاقی را مختل کرده بودند، سقوط می‌کنند تا آن آسایش، آشتی و وحدت اعاده شود؛ امّا از آن‌جا که اهداف افراد حاضر در تراژدی معتبر

است، امّا در پایان تراژدی آن چیزی کنار گذاشته می‌شود که یک جانبه است و قادر نیست خود را با این هماهنگی همراه کند. در این شرایط دو حالت مفروض است: ۱. فرد که همان قهرمان تراژدی است، نمی‌تواند از هدف خاص و یک جانبهٔ خود دست بکشد و محکوم به نابودی می‌شود. ۲. فرد می‌تواند از هدف خود دست بکشد. (ر.ک: همان: ۱۶۳۴). برادلی این دو نحوهٔ آشتی را آشتی منفی و مثبت می‌خواند؛ آشتی منفی با فاجعه و مصیبت و آشتی مثبت در صلح و آرامش به پایان می‌رسد. (Bradley, 1962: 371)

۵-۱. تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن

بعد از بررسی تراژدی از منظر هگل، حال به تراژدی باستان و مدرن و وجوه تمایز میان آن دو خواهیم پرداخت. با توجّه به آنچه هگل در درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی در این‌باره بیان کرده است - که البتّه از چند صفحه تجاوز نمی‌کند - و با توجّه به آنچه مفسّران در توضیح این تقریرات نگاشته‌اند، می‌توان این وجوه تمایز و تفاوت‌ها را ذیل سه دسته بازگو کرد:

۵-۱-۱. تفاوت در اهداف

۱. تراژدی به‌عنوان گونه‌ای از درام، عرصهٔ عمل است و پایه و اساس عمل هم در اهدافی است که بر ارادهٔ بشر حاکم است و او را به حرکت وامی‌دارد. حال تفاوت میان آرمان‌ها و اهداف شخصیّت‌های تراژدی‌های باستان و مدرن، خود می‌تواند زمینهٔ یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان آن دو را به‌دست دهد. به تعبیر هگل در تراژدی‌های یونان باستان، شخصیّت‌ها به دنبال تحقّق امر کلّی، مؤلّفه‌های ماهوی و شور و هیجان اخلاقی هستند و به همین دلیل در این تراژدی‌ها توصیف احساسات شخصی و گرفتاری‌های خاص مطمح نظر نیست. *«تراژدی در اوج شکل تجسّمی خود در یونان با اعتبار قائل‌شدن برای جوهر و ضرورت حیات اخلاقی را شالودهٔ اساسی خود قرار دادن، یک‌جانبه باقی می‌ماند و فردّیت اشخاص نمایش و عمق حیات شخصی‌شان را دست‌نخورده باقی می‌گذارد»* (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۶۷). از جملهٔ این تراژدی‌ها می‌توان به آنتیگونهٔ سوفوکل اشاره کرد که دو طرف تصادم در آن، آرمانی همگانی و غیر شخصی را دنبال می‌کنند. این آرمان در آنتیگونه، علقهٔ خانوادگی و در کرئون، علقهٔ سیاسی است.

امّا در مقابل، در تراژدی مدرن، موضوع اصلی شور و هیجان فردی و پیگیری هدف ذهنی است و طرف‌های متصادم به دنبال توجیه اخلاقی نیستند. *«تراژدی مدرن از آغاز در حیطه‌های خاصّ خود اصل ذهنّیت را اختیار می‌کند؛ از این رو حیات درونی ذهنی شخصّیتی که همچون در تراژدی*

کلاسیک، تجسّم صرفاً فردی قدرت‌های اخلاقی نیست را برای موضوع و محتوای خود در نظر می‌گیرد» (همان). این اهداف و انگیزه‌های شخصی عبارتند از: مواردی همچون عشق، جاه‌طلبی و... البتّه این بدان معنا نیست که در تراژدی‌های مدرن اصلاً اثری از اهداف غیر شخصی و کلّی نمی‌توان یافت. گاه در این تراژدی‌ها هم اهدافی، مثل وطن دوستی، خانواده، ملکوت و... یافت می‌شوند؛ ولی عموماً این اهداف در حکم پس‌زمینهٔ داستان اصلی هستند و موضوع واقعی داستان همان شور و هیجان شخصی است و تصادمی هم که در پی می‌آید، واجد همان ویژگی شخصی بودن است (ر.ک: همان: ۱۶۴۷).

۲. نه تنها در تراژدی‌های یونانی محرّک قهرمان داستان، علقه‌ای اخلاقی است، بلکه قهرمان با آن هدف یکی است؛ به‌طوری‌که علاقهٔ ما به آنتیگونه و اورستس از علاقهٔ ما به نیرو و قوّه‌ای که از آن نمایندگی می‌کنند، غیر قابل تفکیک است. این به معنای آن است که قهرمان داستان با هدف خود یگانه است و میان آن دو هیچ فاصله‌ای نیست. تو گویی هدف قهرمان آن‌قدر برای او حائز اهمیّت است که شخصیّت قهرمان، در سایهٔ آن ناپدید می‌شود؛ امّا همین مسأله در مورد تراژدی‌های مدرن صادق نیست؛ مثلاً در مورد هملت که وضعیتی دقیقاً مشابه اورستس دارد، چنین چیزی را نمی‌توان مشاهده کرد. ما فارغ از هدفی که هملت دنبال می‌کند، جذب شخصیّت خود او می‌شویم. همچنین در مورد اتللو نمی‌توان گفت که او نمایندهٔ رابطه‌ای خانوادگی است - آن‌طور که آنتیگونه بود - بلکه محرّک او برای عمل، انگیزه‌های شخصی است و علاقهٔ ما به او هم برخاسته از شخصیّت خود اوست (Bradley, 1962: 343-4).

۳. همین تفاوت در اهدافی که شرحش گذشت علاوه بر تفاوت‌های محتوایی که میان تراژدی یونان باستان و مدرن ایجاد می‌کند، باعث بروز برخی تفاوت‌های صوری میان آن‌ها می‌شود؛ از جمله این تفاوت‌های صوری وجود گروه کر یا همسرایان در تراژدی یونان به عنوان یکی از مؤلّفه‌های اصلّی تراژدی یونان است؛ به‌طوری‌که بخش اعظمی از بار نمایشنامه را به دوش می‌کشد؛ این درحالی است که گروه کر با تراژدی مدرن هم‌خوانی ندارد.

می‌توان کارکرد کر در تراژدی یونان را چنین تبیین کرد: گروه کر یا همسرایان به مثابهٔ تفکّر و تعمّقی بی‌دغدغه دربارهٔ کلّ مطلب مورد بحث در تراژدی، بر روی صحنه حاضر می‌شود؛ این در حالی است که شخصیّت‌های نمایش، غرق در گرفتاری‌های خود هستند؛ ولی در کر و تأمّلات آن،

معیاری از ارزش شخصیّت‌ها و اعمال آن‌ها به دست داده‌می‌شود؛ همچنان‌که مخاطبان اثر نیز، در گروه کر نمایندهٔ عینی داوری خود دربارهٔ آنچه را که در نمایش در حال اجرا است، می‌یابند و با آن همراهی می‌کنند. *«کر به مثابهٔ آگاهی اخلاقی أعلا، ما را از موضوعات واقعی باخبر می‌کند، علیه تصادمات کاذب و سنجش نتیجه هشدار می‌دهد»* (Hegel, 1975: 1210). روشن است که این قسم داوری‌های اخلاقی، ضمن نمایش، به مذاق مخاطب مدرن که خود و داوری شخصی خود را اصل می‌داند، خوش نمی‌آید. گویی خود هگل نیز بر این امر واقف است که فوراً چنین اضافه می‌کند که؛ *«البّته کُر در حکم معلّم اخلاق ملال‌آور و کسل‌کننده‌ای که بیرون ایستاده و دائم نصیحت می‌کند، نیز ظاهر نمی‌شود؛ بلکه برعکس، کُر جوهر واقعی حیات و عمل اخلاقی خود پهلوانان است»* (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۵۱) که بدون مداخله در عمل، فقط داوری خود را به‌صورت نظری اعلام می‌نماید؛ هم‌دردی می‌کند و هشدار می‌دهد یا به شریعت الهی و قوانین خاص آن متوسّل می‌شود.

با توجّه به آنچه گفته شد، روشن است که تراژدی مدرن که شور و هیجان فردی، اهداف و خصلت‌های فردی پررنگ هستند، جای مناسبی برای حضور کر نباشد. وقتی در تراژدی مدرن قرار نیست از اهداف کلّی اخلاقی حرفی به میان بیاید، پس حضور زبان و دهانی که کارکردش بیان آن اهداف کلّی است، منتفی می‌شود.

۵-۱-۲. تفاوت در شخصیّت‌پردازی

۱. از آن‌جایی که در تراژدی‌های مدرن، شخصیّت داستان در درجهٔ اوّل اهمیّت است، با تکیه بر همین اهمیّت شخصیّت و همچنین اهمیّت سوداهای شخصی او، در این تراژدی‌ها شاهد تنوّع موضوعات هستیم؛ چراکه وقتی شخصیّت از اهمیّت برخوردار باشد، هر اتّفاق و هر برخوردی که برای او پیش‌آید، می‌تواند به‌خودی خود آن‌قدر جذّاب باشد که موضوعی برای یک تراژدی بشود؛ در نتیجهٔ چنین امری؛ «در تراژدی مدرن شخصیّت‌پردازی کامل، ظریف و پیچیده است؛ در حالی‌که شخصیّت‌های یونانی ساده و آسان فهم هستند» (Bradley, 1962: 374-5).

۲. در شخصیّت‌های مدرن شاهد نوعی تردید، دودلی و تزلزل باطنی هستیم؛ درحالی‌که شاخصهٔ شخصیّت‌های تراژدی یونان، ثباتِ قدم آن‌هاست. مانند؛ شخصیّت آنتیگونه، آژاکس یا پرومته. هرچند تراژدی‌های اوریپید را باید از این قاعده مستثنی کرد. *«تردید و تزلزل موجود در شخصیّت‌های مدرن باعث می‌شود، به طور هم‌زمان از یک تصمیم به تصمیم دیگر و از یک عمل*

به عمل دیگر پرش داشته باشند» (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۷۵). نمونهٔ بارز این تردیدها و دودلی‌ها را می‌توان در تراژدی هملت و در تک‌گویی مشهور هملت دید. او بر سر دوراهی انتخاب است، «بودن یا نبودن» مسئلهٔ بزرگ خود است. او میان انتخاب مبارزه با پلیدی و شرارت یا تسلیم شرایط شدن و با ذلّت در حضیض روزمرّگی افتادن، مردّد است. شکسپیر، آنگاه که هملت در تک‌گویی مشهور خود چنین زبان به سخن می‌گشاید، به‌خوبی این تردید و دودلی را نشان می‌دهد:

«بودن، یا نبودن؛ مسأله این است!

آیا شریف‌تر آن است که ضربات و لطمات روزگار نامساعد را متحمّل شویم.

و یا آنکه سلاح نبرد به دست گرفته، با انبوه مشکلات بجنگیم تا آن ناگواری‌ها را از میان برداریم؟»

(شکسپیر، ۱۳۷۰: ۱۱۱)

۳. در تراژدی باستان، دو طرف تصادم قهرمانانی هستند که هر دو برای کار خود توجیه اخلاقی دارند. همین امر باعث می‌شود در تراژدی‌های یونان شاهد شخص مجرم، تبهکار و شرور نباشیم. در تراژدی‌های یونان، شخص به دنبالِ هدفی که توجیه دارد، دست به عمل می‌زند و عمل و هدف او با عمل و هدف شخص دیگری برخورد می‌کند. دیگری نیز که به موضع خود سخت پایبند است، واکنش نشان می‌دهد و لذا هم‌زمان با تصادم افراد، شاهد تصادم قدرت‌های به یکسان توجیه شده نیز هستیم؛ امّا آزادی در شخصیّت‌پردازی تراژدی‌های مدرن باعث شده که در این آثار، شخصیّت‌هایی که کمابیش شر هستند، نیز ظهورکنند. به عنوان مثال؛ در فاوست اثر گوته، شخصیّت مفیستوفلس شاهدی بر این مدّعاست. در آثار مدرن می‌توان شخصیّت‌هایی را مشاهده کرد که از روی خودخواهی و به هر قیمتی که شده به دنبال تحقّق هدف خود هستند؛ این در حالی است که برخی از آن‌ها قهرمان داستان نیز هستند. به تعبیر دیگر، به نظر می‌رسد؛ در تراژدی‌های مدرن، نیازی نیست که کسی با فضیلت باشد تا بزرگ محسوب و به قهرمان تبدیل شود؛ بلکه همین که او قهرمان است، بزرگی‌اش را توجیه می‌کند و دیگر نیازی به با فضیلت بودن او احساس نمی‌شود؛ در حالی‌که در تراژدی‌های یونان، شخصیّت‌های شر نه تنها قهرمانان تراژدی نیستند، بلکه از دید هگل حضور آن‌ها هم در تراژدی یونانی پذیرفته‌نمی‌شود. (Bradley, 1962: 374-5). در تراژدی‌های یونان حتّی اگر دو موضع متصادم اخلاقی هم نباشند، دست کم هر دو موضع حق هستند؛ نه این‌که یکی از آن‌ها شر باشد.

ممکن است اعتراض شود که مثلاً شخصیّت «کلیتم‌نسترا» در تراژدی الکترای سوفوکل شبیه شخصیّت «لیدی مکبث» و بنابراین شر است. در پاسخ به این اعتراض می‌توان چنین گفت که بین این دو شخصیّت تفاوت وجود دارد؛ زیرا در تراژدی «سوفوکل» این امر که نه خود «کلیتم نسترا»، بلکه همسر او قاتل فرزندشان است، دائم تکرار می‌شود؛ بنابراین، «کلیتم‌نسترا» به اندازهٔ «لیدی مکبث» شرور و خبیث نیست. ضمن این‌که همین شخصیّت نه کاملاً سیاه و تیرهٔ «کلیتم‌نسترا» دالّ بر آن است که در تراژدی یونان، در موضع به‌ظاهر شر نیز نوعی بزرگی و نجابت وجود دارد. در تراژدی یونانی اگر هم شری باشد، آن شر به‌شیوه‌ای ظریف مطرح می‌شود (ر.ک: همان). خلاف تراژدی‌های مدرن که در آن‌ها شر بی‌پرده و آشکار است و افراد شرور هم در راه اهداف پلید خود، از ارتکاب به هیچ جنایتی مضایقه نمی‌کنند.

۴. شخصیّت‌های تراژدی‌های یونانی، در مقابل آنچه انجام می‌دهند، حسّ مسئولیّت‌پذیری دارند و گناه خود را می‌پذیرند. این شخصیّت‌ها خود را مبرّا از گناه نمی‌دانند، بلکه جلال و بزرگی آن‌ها به آن چیزی است که انجام می‌دهند و مجبورند انجام دهند. این‌که بگوییم آن‌ها بی‌گناهند، نوعی توهین به آن‌هاست. گناهکار بودن باعث افتخار آن‌هاست (ر.ک: هگل، ۱۳۸۲: ۷-۱۳۵۶)؛ در حالی‌که در شخصیّت‌های مدرن کمتر می‌توان این مسئولیّت‌پذیری را شاهد بود. اصلاً از نظرگاه انسانی مدرن درک شخصیّتی مانند «اُدیپ» دشوار است. مخاطبان مدرن تراژدی «اُدیپ»، نمی‌توانند درک کنند که او چرا به دلیل گناه (به زعم آن‌ها) نکرده، خود را مستوجب عذاب می‌داند و کور می‌کند. امّا در چارچوب کلّی تراژدی یونانی شخصیّتی مثل اُدیپ گناهکار و مستوجب عذاب است.

۵. ویژگی دیگری نیز در برخی تراژدی‌های مدرن می‌بینیم که در تراژدی باستان وجود ندارد. آن ویژگی این است که حتّی اگر شخصیّت‌پردازی در تراژدی‌های مدرن انتزاعی و صوری باشد، مثلاً مضمون داستان موضوعی کلّی مثل حسادت یا جاه‌طلبی یا انتقام باشد، باز هم شخصیّت‌های نمایش به مثابهٔ افرادی زنده و انضمامی، در فردیّتشان به روی صحنه می‌آیند؛ به‌طوری‌که آن شخصیّت‌پردازی انتزاعی و صوری نمی‌تواند فردیّت شخصیّت‌ها را در کام خود فروبرد.

«شکسپیر» از جمله استادان برجستهٔ این نحوهٔ شخصیّت‌پردازی است. هگل دربارهٔ او می‌گوید: «با شخصیّت‌پردازی قدرتمندانه و صادقانهٔ خود می‌تواند نظرمان را نه فقط به بزه‌کاران، بلکه حتّی به

کامل‌ترین و مبتذل‌ترین اجامر و خل‌ها جلب کند... فرد، واقعی، بالشخصه، زنده، به غایت متنوّع و مع‌هذا جایی که ضروری به نظر رسد، با شکوهمندی و قدرت چشمگیری از بیان، با عمقی از احساس و استعدادی برای ابداع در انگاره‌ها و تشبیهات که به اقتضای وقت، به وجود می‌آیند، نه حاکی از بلاغت مکتبی، بلکه ناشی از احساس واقعی و غلیان منش است. با در نظر گرفتن تمامی این‌ها، به سختی می‌توان درام‌نویس مدرن دیگری را یافت که بتوان این یگانگی حیات بالشخصه و عظمت درونی روح او را با شکسپیر مقایسه کرد» (همان: ۱۶۷۴). چنانکه گفته شد این ویژگی در همهٔ تراژدی‌های مدرن به چشم نمی‌خورد؛ مثلاً در درام‌های ایتالیایی و فرانسوی که در تلاش برای نسخه‌برداری از آثار کلاسیک به‌وجود آمده‌اند یا در تراژدی اسپانیایی، شخصیّت‌پردازی‌ها بیشتر انتزاعی‌اند و به عنوان مثال اگر مضمون آن‌ها عشق باشد، آن‌چنان بر مغایرت عشق با نیک‌نامی، مودّت، حقوق و تکالیف تأکید می‌شود که پرداختن به اشخاص نمایش در فردیّتشان ناممکن می‌شود. (ر.ک: همان).

۵-۱-۳. تفاوت در داستان‌پردازی

۱. در تراژدی‌های یونان باستان، تصادمات و اتّفاقات ساده‌اند. در مقابل در تراژدی‌های مدرن علاوه بر مؤلّفه‌های ذهنی، به جزئیات مربوط به حیات باطنی و شرایط و مناسبات خارجی که عمل در آن رخ می‌دهد نیز به‌تفصیل پرداخته می‌شود؛ به همین دلیل سیر داستان تراژدی‌های مدرن را مجموعه حوادث و مناسبات خارجی پیچیده و تو در تو پیش می‌برند (ر.ک: همان: ۱۶۴۷).

۲. در تراژدی‌های یونان، قهرمانان قوای اخلاقی کلّی را نمایندگی می‌کنند و بایستی با قدرت اخلاقی دیگری که به همان اندازه موجّه است، برخورد می‌کنند؛ امّا شخصیّت‌های تراژدی‌های مدرن، حوزهٔ عمل وسیعی متشکل از مناسبات و شرایط اتّفاقی پیش روی خود دارند و امکان این‌گونه یا آن‌گونه عمل کردنشان وجود دارد و در تصادمی که شرایط خارجی برایشان ایجاد می‌کند، الگوی عملشان نه قدرتی اخلاقی با توجیه واقعی، بلکه منشی است که افراد از آن‌ها پیروی می‌کنند. هرچند در تراژدی یونانی نیز خود فرد است که دست به عمل می‌زند، امّا در نقطهٔ اوج تراژدی همین فرد، ضرورتاً شور و هیجان ذاتاً اخلاقی است. در مقابل در تراژدی مدرن اینکه عمل فرد ذاتاً موجّه باشد یا این‌که به راه خطا رود، امری تصادفی است و در هر دو حالت، فرد طبق اهداف و خواسته‌های شخصی خود یا تحت تأثیر شرایط خارجی تصمیم می‌گیرد. اگر هم برحسب

اتّفاق، عمل فرد مطابق با اصلی اخلاقی باشد، این تطابق و تلاقی صرفاً از سر اتّفاق است و آن اصل اخلاقی، عامل این‌گونه عمل کردن فرد نبوده‌است (ر.ک: همان: ۱۶۷۲).

٦. ردّ پای هنر کلاسیک و رمانتیک در تراژدی باستان و مدرن

هگل در *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی* پس از پرداختن به دوره‌های مختلف تاریخ هنر، یعنی هنر سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک، به‌صورت جزئی از اقسام پنج‌گانهٔ هنرهای زیبا یعنی، معماری، مجسّمه‌سازی، نقّاشی، موسیقی و شعر بحث می‌کند. میان این سه دورهٔ تاریخی و این پنج قسم هنر، رابطه وجود دارد؛ به‌طوری‌که هر یک از این هنرها به عنوان نمونهٔ والای یکی از این سه دوره محسوب می‌شوند؛ درحالی‌که نمونهٔ والای هنر سمبولیک، معماری است و مجسّمه‌سازی به بهترین شیوه هنر کلاسیک را نمودار می‌سازد، تجلّی هنر رمانتیک را در سه هنر نقّاشی، موسیقی و شعر می‌توان یافت. بر این اساس هنر تراژدی به‌عنوان گونه‌ای از شعر، رابطه‌ای تنگاتنگ با هنر رمانتیک دارد.

علاوه بر این، هگل خود در بحث از تراژدی، به تمایز میان تراژدی یونان باستان و تراژدی مدرن می‌پردازد و خصوصیّات هر یک را برمی‌شمرد؛ امّا در این میان می‌توان یک فرضیه را دنبال کرد و آن عبارت است از این‌که از یک طرف چون خاستگاه تراژدی باستان، یونان است و چون هنر یونان تجلّی هنر کلاسیک است و از طرف دیگر چون تراژدی مدرن به دورهٔ رمانتیک هنر تعلّق دارد، باید بتوان مبنای تمایز میان تراژدی یونان باستان و مدرن و ویژگی‌هایی را که «هگل» برای هر یک از این دو نوع بر می‌شمرد، در هنر کلاسیک و هنر رمانتیک یافت؛ به طوری‌که باید ویژگی‌های کلّی تراژدی یونان باستان با شاخصه‌های هنر کلاسیک و ویژگی‌های کلّی تراژدی مدرن با شاخصه‌های هنر رمانتیک هم‌خوانی داشته باشند. حال باید دید «هگل» چه نگاهی به هنر کلاسیک و هنر رمانتیک دارد و آیا می‌توان میان نگاه هگل به تراژدی باستان و مدرن از یک طرف و هنر کلاسیک و رمانتیک از طرف دیگر، هماهنگی مشاهده کرد؟

هگل در *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی*، بحث مفصّلی از هنر کلاسیک و رمانتیک ارائه می‌دهد. روشن است که در این نوشتار، تمامی آن گفته‌ها بازگو نخواهندشد، بلکه تنها به مواردی اشاره می‌کنیم که در فهم تراژدی باستان و مدرن مؤثّر هستند؛ به عبارت دیگر تنها

آن ویژگی‌هایی که هگل با تکیه بر آن‌ها تراژدی باستان را از تراژدی مدرن متمایز ساخته‌است، بازگو می‌شوند.

از نظر «هگل»، در هنر کلاسیک، میان محتوا و صورت اثر هنری توازن برقرار است. محتوا به خوبی در صورت جای گرفته و صورت به‌خوبی بیانگر محتواست؛ به‌طوری‌که آن دو با هم درآمیخته و یگانه شده‌اند. همین ویژگی باعث می‌شود «هگل» هنر کلاسیک را که هنر یونان باستان نیز هست، هنر راستین بخواند. به این معنا که هنر کلاسیک قادر است روح را به‌نحو کاملی از طریق محسوسات متجلّی سازد و به همین دلیل زیبایی حقیقی را در همین نوع از هنر می‌توان یافت.

در دورهٔ کلاسیک هنر، میان هنر و دین یونان باستان رابطه‌ای دوسویه وجود دارد. دین یونانی به هنر احتیاج دارد تا به کمک آن به خدایان هویّت بخشد و هنر هم مصالح خود را از دین اخذ می‌کند. *«هنرمندان یونانی مصالح خود را از مذهب ملّی‌شان می‌گرفتند... و حتّی تراژدی‌نویسان، مصالح اساسی‌شان را که ارائه می‌کردند، از چنتهٔ خود بیرون نمی‌کشیدند، فقط شکلی به آن‌چه قبلاً در اعتقادات و عقاید مذهبی وجود داشت، می‌دادند»* (هگل، ۱۳۸۲: ۹-۵۸۸). از همین جا می‌توان دریافت که چرا در تراژدی یونان باستان، اهداف و قوای اخلاقی و کلّی تا این حد اهمیّت داشتند و چرا قهرمان تراژدی تا جایی خود را وام‌دار هدف خود می‌دانست که خود را با هدفش یکی می‌دانست و در سایهٔ آن ناپدید می‌شد.[۱]

به تعبیر «هگل» یونانیان در هستی واقعی بلاواسطه‌شان، در محیط سعادتمند آزادی ذهنی خودآگاه و هم جوهر اخلاقی، می‌زیستند (ر.ک: همان: ۵۸۵). او برای روشن‌تر شدن موضع یونانیان، دو حدّ افراط و تفریط را نیز ترسیم می‌کند. از طرفی از جوامع شرقی می‌گوید که آزاد نیستند و در میان این جوامع نوعی اجماع وجود دارد؛ ولی اجماعی نه از روی آزادی، بلکه از سر زور. در این‌صورت شرایط فاعل در خود تکیه‌گاهی به نام شخص ندارد. در نقطهٔ مقابل جوامع شرقی هم وضعیّتی است که در آن، حیات ذهنی عمیق شده و در آن شرایط، فاعل جدای از امر کلّی در وجود باطنی خود مستقل است. هیچ‌یک از این دو وضعیّت افراط و تفریط در مورد یونانیان صدق نمی‌کند. یونانیان در حیات اخلاقی‌شان به امر کلّی و مؤلّفهٔ عام توجّه داشتند و در حیات باطنی‌شان واجد آزادی بودند و این دو در هماهنگی و سازگاری دوشادوش یکدیگر وجود داشتند. اصل حیات یونانی نیز خواهان این نبود که در حیطهٔ سیاسی مغایر با اخلاق باشد. *«جوهر*

سیاسی درست به همان اندازه‌ای در افراد ادغام می‌شود که آن را فقط در آزادی‌شان با پیگیری اهداف عامّ کل جویا می‌شوند» (همان: ۵۸۶).

به علاوه در هنر کلاسیک یونانی این جسم انسان است که از اهمیّت برخوردار است و می‌تواند به بهترین نحو این هنر را بازنمایی کند؛ امّا در مقابل، هنر رمانتیک را می‌توان با صورت انسان قیاس کرد که نمایانگر روح و شخصیّت اوست. به همین دلیل هم پیکرتراشی، با محوریّت پیکر انسان، نمونهٔ اعلای هنر کلاسیک است. امّا جسم انسان چه شاخصه‌ای دارد؟ آیا غیر از این است که همهٔ آدمیان در جسم داشتن مشترکند؟ و آیا این به این معنا نیست که در هنر کلاسیک انسان به‌عنوان این‌که انسان است، فارغ از تفرّد و تشخّصش محوریّت دارد؟ از طرف دیگر ما از طریق چشم انسان‌ها به روح و روان آن‌ها راه می‌یابیم و جالب این‌که در پیکره‌های یونانی دقیقاً جای چشم که پنجره‌ای است به سوی روح، تشخّص و فردیّت، خالی می‌ماند، تا ادّعای ما مبنی بر اینکه در هنر کلاسیک و بالتبع تراژدی باستان به تشخّص، فردیّت و جنبه‌های شخصی اهمیّت داده نمی‌شده است، تقویت شود.

اگر در هنرکلاسیک میان محتوا و صورت موازنه برقرار است، هنر رمانتیک غلبهٔ محتوا بر صورت است. در هنر رمانتیک محتوا کالبد مادّی را به‌دور می‌اندازد. هنر رمانتیک بر جنبهٔ ذهنی (جنبهٔ معنوی) تأکید دارد و از جنبهٔ عینی (جنبهٔ مادّی) غافل است و نتیجه‌ای که از این امر حاصل می‌شود این است که در هنر باستان که بر جنبهٔ عینی تأکید می‌شود، شخصیّت‌ها هرکدام مظهر یک اصل اخلاقی و کلّی مانند؛ اصل خویشاوندی یا میهن‌پرستی هستند. امّا در هنر رمانتیک شخصیّت‌ها فقط نمایندهٔ خودشان هستند؛ به‌طوری‌که عمل آن‌ها نه از اصل اخلاقی، بلکه از خصوصیّت‌های شخصی آن‌ها سرچشمه می‌گیرد و از طرف دیگر اشخاص به دنبال غایات کلّی صرفاً دنبال‌کنندهٔ غایات شخصی خویش هستند. در هنر کلاسیک، کلّیّت *«به وسیلهٔ قهرمانان و اعمال برونی و بر اساس تعهّدات خانوادگی و حیات اساسی ساخته و پرداخته می‌شود»*؛ امّا در هنر رمانتیک *«همانا شخص خاصّ واقعی در حیات باطنی‌اش است که ارزش نامتناهی کسب می‌کند»* (همان: ۷۰۵).

غایات شخصی که شخصیّت‌های مدرن دنبال می‌کنند، خوب یا بد هستند؛ امّا اگر خوب، یعنی مطابق اصلی کلّی باشند، باز هم انگیزهٔ طلب این غایات توسّط افراد، خوب بودن آن‌ها نیست، بلکه آن‌ها این غایات را صرفاً به عنوان غایات شخصی خود پیگیری می‌کنند. این غایات شخصی را

می‌توان فضایل سکولار نیز نامید. قهرمانان هنر رمانتیک به نهادهایی مثل خانواده یا دولت تعهّدی ندارند؛ بلکه به عنوان فرد آزاد، تنها نسبت به ابژه یا شخصی احساس تعهّد می‌کنند که بر حسب تصادف یا از روی احساس و عاطفه معیّن شده است. این فضیلت سکولار و شخصی، گاه می‌تواند عشقی رمانتیک باشد که در آن، مرکز توجّه عاشق، به معشوق خاصّی است که از روی تصادف انتخاب شده است. همچنان‌که به عنوان مثال در رمان *بار هستی* اثر میلان کوندرا «توما و ترزا» در اثر مجموعه حوادث شش‌گانه‌ای با هم مواجه شدند و «تومایی» که همواره از تعهّد زندگی با یک زن فرار می‌کرد، «ترزا» را همچون کودک بی‌پناهی یافت که در سبدی صمغ‌اندود گذاشته و روی آب رها کرده‌اند. گرچه این دو شخص بر حسب اتّفاق به هم برخورد کرده بودند، ولی حسّ به‌وجود آمده میان آن دو باعث شد که توما خیلی زود خود را درگیر تعهّد به ترزا بیابد. همین‌طور فضیلتی مثل وفاداری نسبت به یک فرد که البتّه این وفاداری اگر سود و مزیّتی در آن نباشد، خدشه‌پذیر است و فضیلت شجاعت که اغلب در قالب زدودن غم و اندوهی از یک زن و مضامینی مشابه، تصویر می‌شود. چنانکه مشهود است این اهداف و فضایل شخصی با اهداف کلّی و اخلاقی که در بحث از هنر کلاسیک و تراژدی باستان به آن‌ها اشاره شد، فاصله دارند. این نکته را به‌وضوح می‌توان در نمایشنامه‌های باستان و مدرن یافت. درحالی‌که در نمایشنامه‌های باستان اشخاص با اتّکا بر اصل کلّی اخلاقی با یکدیگر دچار تصادم و برخورد می‌شوند، در نمایشنامه‌های رمانتیک منشأ تصادم، نه اصلی کلّی، که خود اشخاص هستند. هر یک از اشخاص نمایش نیز، نه بر اصلی کلّی، بلکه بر خود متّکی هستند؛ مثلاً در نمایشنامه‌های شکسپیر، هر بازیگر تنها با اتّکا بر ویژگی‌های شخصی خود دست به عمل می‌زند و غایت شخصی خود را دنبال می‌کند. در این فضاها به زندگی عینی کشور، خانواده و جامعهٔ مدنی پرداخته نمی‌شود، بلکه تنها زندگی درونی، حیات باطنی و عالم ذهنی افراد توصیف می‌شود. (ر.ک: استیس، ۱۳۸۸: ۸-۶۴۷).

علاوه بر این، همچنان‌که در توصیف ویژگی‌های تراژدی مدرن گفته شد، در این آثار شخصیّت‌های شرور هم وجود دارند و در هنر رمانتیک نیز شر و زشتی تصویرگری می‌شوند.

در هنر کلاسیک همیشه از آسایش و آرامش ابدی و شادمانه و بی‌مرگ سخن رانده می‌شود. هنر کلاسیک، هنر آرامش و شادی است. هنری ساکن و بی‌جنب و جوش. به همین دلیل نیز هگل نمونهٔ والای آن را هنر پیکرتراشی معرّفی می‌کند؛ جسمی ایستا و همواره ثابت. امّا هنر رمانتیک

برخلاف آن به ستیزه و جنب‌وجوش می‌پردازد. در هنر کلاسیک درد و رنج یا به عنوان امور نازیبا به‌کلّی کنار گذاشته می‌شوند یا اگر هم مطرح شوند، به عنوان امور ثانوی قلمداد می‌شوند؛ لذا هنر کلاسیک به جزئیات این امور نمی‌پردازد؛ امّا از آن‌جایی که در هنر رمانتیک روح با خود در ستیزه است، درد، رنج، بدی و حتّی زشتی نیز جایگاه خاصّ خود را دارند. «روح هنگامی به راستی روح می‌شود که خود را نخست دوپاره سازد و سپس این پارگی و جدایی را چاره کند [یا به سخن دیگر، نخست] به عرصهٔ جزئیات عالم درآید. بدی و زشتی نیز چیزی جز دقائق جزئیّت در حوزه‌های اخلاق و هنر نیستند و آن‌گاه بر جزئیات چیره شود و پس از چیرگی، نزد خود بازگردد» (همان: ۶۴۵).

هم‌چنین در هنر رمانتیک به شخصیّت بسیار بها داده می‌شود، هم‌چنان‌که در تراژدی مدرن، کلّ داستان حول محور شخصیّت‌ها شکل می‌گیرد. *«کلّ مضمون [هنر رمانتیک] بر حیات روح، احساس و ذهن که به دنبال یگانگی با حقیقت است، متمرکز می‌شود و برای به وجود آوردن و حفظ الوهیت در آگاهی، فاعل می‌کوشد و مبارزه می‌کند و اکنون نمی‌تواند اهداف و تعهّدات را در جهان به خاطر جهان، به‌خوبی به پایان رساند؛ بلکه به طریق اولی نبرد انسان در خود و آشتی‌اش با خدا را به‌عنوان یگانه تعهّد ضروری‌اش داراست و فقط شخصیّت و حفظ آن، همراه با تعهّداتی برای این هدف را قابل عرضه می‌داند»* (هگل، ۱۳۸۲: ۷۱۲).

هنر رمانتیک، به‌عنوان هنری که در آن محتوا بر صورت یا به عبارت دیگر، روح بر مادّه چیرگی دارد، از جسمانیّت و امور بیرونی فاصله می‌گیرد و به درون پناه می‌برد. این فاصله گرفتن از بیرون، توجّه به ذهنیّت و به حیات باطنی پرداختن، نتیجه‌ای جز پرداختن به شخصیّت‌ها را در پی نخواهد داشت.

از آنچه گذشت، می‌توان چنین دریافت: «آنچه هگل دربارهٔ اصل تراژدی اظهار می‌دارد و ویژگی‌های کلّی‌ای که برای آن برمی‌شمرد، با تراژدی باستان قرابت بیشتری دارد؛ به‌طوری‌که می‌توان چنین گفت که در نظر او صورت اصیل تراژدی همان صورت باستان تراژدی است و صورت مدرن آن چیزی جز انحراف از این صورت اصیل نیست. به عبارت دیگر تراژدی مدرن صورت تغییریافتهٔ تراژدی باستان است و به‌خودی خود اصالتی ندارد. حال جای طرح این پرسش است که چرا در حالی‌که جایگاه اصلی تراژدی به‌عنوان گونه‌ای از درام در هنر رمانتیک و

دوره‌های پایانی تاریخ هنر است؛ چنین به‌نظر می‌رسد که تراژدی باستان (که تراژدی مورد علاقهٔ «هگل» نیز هست) مناسب‌ترین تجسّم تراژدی است؟ ضمن این‌که اگر دورهٔ رمانتیک هنر، دورهٔ پایانی و متکامل هنر و هنرهای وابسته به آن برترین نوع هنر هستند - که چنین نیز هست - پس طبیعتاً تراژدی مدرن که به این دورهٔ هنری تعلّق دارد، باید نزد او جایگاه والاتری داشته باشد.

در پاسخ به این پرسش می‌توان چنین اظهار داشت که از طرفی هنر رمانتیک آخرین مرحله‌ای است که در آن روح، «در» و «از طریق» محسوسات متجلّی می‌شود و لذا هنر رمانتیک در مقایسه با دیگر دوره‌های تاریخی هنر، کامل‌تر است و همین تکامل آن، دالّ بر برتری آن نیز هست. از طرف دیگر چون لازمهٔ مفهوم هنر، توازن میان محتوا و صورت است و چون در جایی که این موازنه به نفع محتوا از بین برود، هنر، از نوع اصیل و کامل خود فاصله گرفته‌است و به سمت دین و فلسفه - که مراحل بعدی سیر تکامل روح هستند - متمایل می‌شود، بنابراین هنر برتر هنر کلاسیک است که به بهترین نحو، این توازن را پدیدار می‌سازد. پس هنر کلاسیک و رمانتیک هر یک به تعبیری و از منظری، هنر برتر به شمار می‌روند. به نظر می‌رسد همین دوگانگی و ابهام در مفهوم هنر برتر، عاملی است که به هگل اجازه می‌دهد، تراژدی باستان را که به دورهٔ کلاسیک هنر تعلّق دارد، برتر از تراژدی مدرن و هم‌خوان با اصل تراژدی بداند.

آنچه «برادلی» در این باره بیان می‌کند نیز، شایستهٔ تأمّل است. در نظر «برادلی» برای پاسخ گفتن به این پرسش که چرا تراژدی باستان باید مناسب‌ترین تجسّم تراژدی باشد، تنها می‌توان به حدس و گمان اکتفا کرد و به‌طور قطع و یقین نمی‌توان اظهار نظر کرد؛ امّا پاسخی که خود «برادلی» به این پرسش می‌دهد، حاکی از آن است که «هگل» به واقع بر این باور نبود که تراژدی باستان مناسب‌ترین تجسّم ایدهٔ تراژدی است، بلکه تنها بر این اندیشه بود که اصل اساسی تراژدی را به شکل روشن‌تر و آسان‌تری می‌توان در آثار باستان مشاهده کرد؛ لذا آن‌گاه که «هگل» قصد دارد به تفصیل به تراژدی بپردازد، بر تراژدی باستان بیشتر تأکید می‌کند. هم‌چنین نباید واقعیّات زندگی «هگل» را از نظر دور داشت. نخستین مواجههٔ «هگل» با تراژدی یونان و تأمّل در آن، وقتی بود که او مجذوب فرهنگ یونان و اخلاق جوهری آن شده بود. همین باعث شد که شور و اشتیاق او به تراژدی‌های باستان بیشتر نمود پیدا کند. ضمن این‌که وقتی این شور و اشتیاق را با بی‌علاقگی و

نگاه انتقادی او به ذهنیّت[1] مدرن، همین‌طور عداوت او با فردگرایی[2] و شاخصهٔ غیرسیاسی اخلاق مسیحی ترکیب کنیم، نتیجه‌ای جز آنچه گفته شد، به‌بار نخواهد آمد. نگاه نخست او به تراژدی متأثّر از تراژدی‌های سوفوکل و آخیلوس بود. هم‌چنان‌که می‌توان شواهد این نظر را در *پدیدارشناسی* یافت. آن‌گاه که او در زیبایی‌شناسی تراژدی را به طور کلّی مورد بررسی قرار می‌دهد، طبیعی است که به طور نامحسوس تراژدی باستان نمونهٔ اصیل تراژدی به نظر رسد. جالب‌تر این‌که تمایل شخص او در این جهت بود که تراژدی مدرن را بیشتر به عنوان صورت تغییریافتهٔ تراژدی باستان مورد بحث قرار دهد.

در نظر برادلی این نگاه با نگاه کلّی «هگل» به هنر نیز ارتباط و تطابق دارد. هم‌چنان‌که گفته شد؛ در نظر هگل هنر کلاسیک صورت برجسته و عالی هنر است. هنر کلاسیک، هنر یونان است و زیبایی در یونان جایگاهی داشت که هرگز تا پیش از آن نداشت و بعد از آن هم پیدا نکرد. بنابراین با نگاهی به دیدگاه هگل به کلّ هنر و مراحل آن، همدلی بیشتر او با تراژدی باستان را موجّه و سازگار با کلّ منظومهٔ فکری‌اش می‌یابیم (Bradley, 1962: 386-87).

۷. نتیجه‌گیری

در بحث از تراژدی، «هگل» با ذکر برخی ویژگی‌ها، تراژدی یونان باستان را از تراژدی مدرن متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها به‌طور دل‌بخواهی و یا از سر اتّفاق انتخاب نشده‌اند؛ بلکه تابع نظم خاصّ اندیشهٔ هگل هستند. هم‌چنان‌که بخش‌های مختلف فلسفهٔ هگل ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند، در میان بخش‌های مختلف فلسفهٔ هنر یا زیبایی‌شناسی او نیز می‌توان چنین ارتباطی یافت؛ به‌طوری‌که تراژدی یونان که به نوعی متعلّق به دورهٔ کلاسیک هنر است و تراژدی مدرن که به دورهٔ رمانتیک هنر تعلّق دارد، هر یک خصوصیّات کلّی دورهٔ خود را بازنمایی می‌کنند؛ به عبارت دیگر در هنر کلاسیک می‌توان ویژگی‌های تراژدی باستان و در هنر رمانتیک می‌توان ویژگی‌های تراژدی مدرن را ردیابی کرد؛ به‌طوری‌که آنچه هگل در مورد تراژدی یونان بیان می‌کند، باید در سایهٔ هنر کلاسیک و آنچه دربارهٔ تراژدی مدرن بیان می‌کند، باید در سایهٔ هنر رمانتیک فهمیده شود. بنا بر قرائن موجود در آثار هگل، به نظر می‌رسد تصویری که او از تراژدی به طور کلّی یا اصل تراژدی ترسیم می‌کند، بیشتر با تراژدی باستان هم‌خوانی دارد؛ به‌طوری که گویی تراژدی

1. Subjectivity
2. Individualism

مدرن از صورت اصلی تراژدی انحراف پیدا کرده است. از این نکته می‌توان چنین دریافت کـه؛ هـر چند جایگاه تراژدی به عنوان گونه‌ای از درام در دوران پایانی هنر و هنر رمانتیک است؛ امّـا در نظـر هگل صورت اصیل تراژدی همان چیزی است که در تراژدی یونـان باسـتان و در آثـار نویسـندگانی همچون «سوفوکل» و «آخیلوس» پدیدار شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ای. سی. برادلی همین نکته را از تفاوت‌های مشخّص تراژدی باستان و نـوین می‌دانـد؛ تفـاوتی کـه خـود هگـل بـه روشنی بیان نکرده است. این تفاوت عبارت از این است که تراژدی باستان، ایده‌های دینی زمان خود را می‌پـذیرد؛ در حالی‌که در تراژدی نوین نوعی غفلت از ایده‌های دینی زمان وجود دارد. امّا دلیل این تفاوت چیست؟ به نظر برادلـی، در نظر هگل خدایان المپ خود «ظهور محسوس ایده» و لذا در این مؤلّفه مشابه هنر هستند؛ در حالی‌که چنـین چیـزی در مورد ایده‌های مذهبی نوین صدق نمی‌کند. در نتیجهٔ این تفاوت، می‌توان گفت از آن‌جـا کـه تـراژدی یونـان روح حاکم بر زمان را کامل‌تر بازتاب می‌کند و تراژدی مدرن کمتر از این توانایی برخوردار است، تراژدی یونان نزد هگل اولویّت دارد (Bradley, 1962: 8-387).

منابع

استیس، والتر ترنس (۱۳۸۸)، **فلسفهٔ هگل**، ترجمهٔ حمید عنایت، چاپ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.

دو رو می یی، ژاکلین (۱۳۸۶)، **تراژدی یونان**، ترجمهٔ خسرو سمیعی، چاپ اوّل، تهران: قطره.

سـوفوکل (۱۳۵۹)، **سه تراژدی (اودیپوس شاه، اودیپوس در کولونوس، آنتیگونـه)**، ترجمـهٔ محمّـد سـعیدی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

-------- (۱۳۸۷)، **الکترا، فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس**، ترجمه محمّد سعیدی، چاپ پـنجم، تهـران: علمی و فرهنگی.

فاطمی، سیّدمحسن (۱۳۷۷)، «سیری در تاریخ تراژدی»، کتاب سروش، **مجموعه مقالات ۳**، تراژدی، تهـران: سروش، صص ۱۹۷-۲۰۸.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۰)، **هملت**، ترجمهٔ مسعود فرزاد، چاپ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.

کافمن، والتر (۱۳۷۷)، **هگل و تراژدی یونان باسـتان**، کتـاب سـروش، ترجمـهٔ مـراد فرهـادپور، چـاپ اوّل، تهران: سروش.

کوندار، میلان (۱۳۶۵)، **بار هستی**، ترجمه پرویز همایون‌پور، چاپ اوّل، تهران: گفتار.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۲)، **درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی**، ترجمهٔ زیبا جبلی، چاپ اوّل، تهران: آبنگاه.

Bradley, A. C. (1962), “Hegel’s Theory of Tragedy”, Hegel on Tragedy, New York: Doubleday.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975), Aesthetics: Lectures on Fine art, Trans. T.M.Knox, Oxford University press: Clarendon.

Houlgate, Stephen (2009), “Hegel’s Aesthetics” in Stanford Encycleopedia of Philosophy, http://plato.stanford.edu/contents.html

Rabinowitz, Nancy Sorkin (2008), Greek Tragedy, Blackwell Publishing.

Roche, Mark William (2006), “Introduction to Hegel's Theory of Tragedy”, PhaneEx 1, no. 2: 11-20.