Religious and Ritualistic Aspects of Greek Tragedy: The Importance of Initial Texts and Contexts

Majid Parvanehpour[1], **Meqdad Javid Sabaghian**[2]

Received: 11 August 2024, Accepted: 15 October 2024
Doi: 10.22034/RPA.2024.2037016.1089

Abstract
In addition to universal aspects, Greek tragedies have other meaningful aspects in their cultural context at the time and place they were created and staged for their direct audience, that is, the people of ancient Athens. Greek tragedies' ritual and religious background have been essential in producing the meanings of the works. In this paper, we have tried to reconstruct these contexts and foundations by examining the text of some plays and the ancient rites connected with their performance. Thus, we found that Greek tragedies have been a place to explore religious and theological questions and doubts, and they even answer these questions. *Antigone* by Sophocles raises a fundamental question about the nature and function of the religion of the polis, and the *Orestes* by Euripides proposes the religious concept of dual agency as well as another fundamental question about the conflict between the laws of God and the law of men. We have also tried to examine the ritual and religious elements in *The Suppliants* by Aeschylus to show that ancient religions and rituals play a prominent role in the text of the tragedies, and we found that Euripides play raises new fundamental questions about the essence and concept of sin and why to obey the command of the gods.

Keywords: Tragedy, Rituals, Antigone, Orestes, Suppliants

1. Assistant Professor, Art Research Institute, Academy of Arts, Tehran, Iran.
Email: parvanehpourmajid@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Arts, Damghan University, Damghan, Iran (Corresponding author). Email: mejavid@du.ac.ir

وجوه مذهبی و آیینی تراژدی یونانی: اهمیت متن‌ها و زمینه‌های آغازین

مجید پروانه‌پور[۱]**، مقداد جاوید صباغیان**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۴

Doi: 10.22034/RPA.2024.2037016.1089

چکیده

تراژدی‌های یونانی علاوه‌بر وجوه جهان‌شمول واجد وجوه دیگری هستند که در زمینهٔ فرهنگی خود در زمان و مکانی که خلق شده و به صحنه رفته‌اند، برای مخاطبان مستقیم‌شان، یعنی مردمان آتن باستان، معنادار بوده‌اند. زمینهٔ آیینی و مذهبی تراژدی یونانی در تولید معناهای آثار حائز اهمیت بسیار بوده است. در این مقاله با بررسی متن برخی نمایشنامه‌ها و نیز آیین‌های کهنی که با اجرای تراژدی‌ها در پیوند بوده‌اند، کوشیده‌ایم این زمینه‌ها و بسترها را بازسازی کنیم. روش انجام این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بوده و در ذیل مطالعات کلاسیک (classical studies) می‌گنجد. به مدد این روش تلاش شده تا ضمن مطالعهٔ دقیق (close reading) متون نمایشنامه‌های انتخابی اهمیت متن‌ها و زمینه‌های آغازین در فهم پیچیدگی‌های تاریخی و معنایی این نمایشنامه‌ها نشان داده شود. به‌این‌ترتیب دریافتیم که تراژدی‌های یونانی جایگاهی بوده‌اند برای کاوش در پرسش‌ها و تردیدهای مذهبی و الهیاتی و حتی به‌نوبه‌خود پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها فراهم می‌آورند؛ تراژدی *آنتیگونه* اثر سوفوکلس در بطن خود پرسشی بنیادین در باب ماهیت و کارکرد مذهب پولیس را طرح می‌کند و تراژدی *اورستس* اثر ائوریپیدس مفهوم مذهبی عاملیت دوگانه و نیز پرسش بنیادین دیگری دربارهٔ تقابل احکام خدایان و قانون آدمیان را پیش می‌کشد. نیز کوشیده‌ایم عناصر آیینی و مذهبی را در نمایشنامه‌های *نیازآوران* آیسخولوس که بافت داستانی یکسانی دارند، بررسی کنیم تا نشان دهیم که آیین و مذهب باستانی در متن تراژدی‌ها چه نقش پررنگی دارند و دریافتیم که نمایش ائوریپیدس پرسش‌های بنیادین تازه‌ای را در باب چیستی و مفهوم گناه و چرایی اطاعت از فرمان خدایان طرح می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که در هرگونه مطالعهٔ تراژدی‌های یونانی باید به زمینهٔ آیینی اجرای آنها توجه ویژه داشت. نیز از رهگذر این پژوهش

۱. استادیار، عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران
Email: parvanehpourmajid@gmail.com

۲. استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران (نویسنده مسئول) .
Email: mejavid@du.ac.ir

دریافتیم که این نمایش‌ها در اثنا و بر بستر آیین‌هایی مذهبی پرسشگرانه‌ای اجرا می‌شده‌اند که الزاماً و همواره در اختیار مخاطب امروزی نیست و به منظور جلوگیری از پاره‌ای سوءتعبیرهای مدرن، کوشش در راستای فهم معناهای زمینه‌مند آنها الزامی است.

واژگان کلیدی: تراژدی، آیین، آنتیگونه، اورستس، نیازآوران

درآمد

تراژدی‌های یونانی واجد معناهای جهان‌شمول‌اند، از عمیق‌ترین روابط عاطفی گرفته تا وجوه سیاسی زیست انسانی در مقابله و مواجهه با قدرت مستقر، وجوه اخلاقی حیات اجتماعی و مقتضیات تمدن آدمی در مواجهه با طبیعت. این‌ها وجوهی هستند که برای مخاطبانی در اعصار و مکان‌های گوناگون و بسا دور از هم معنادارند و همین هم هست که همواره و نیز امروز برای پژوهشگران، اهالی تئاتر و دیگر هنرها و نیز بسیاری از مردمانْ هنوز تازگی و گیرایی دارند. البته این کیفیت تا حدی از آنجا ناشی می‌شود که تراژدی‌های یونانی در گذشتهٔ قهرمانی و اساطیری می‌گذرند و حتی موضوعات معاصر مخاطب مستقیم خودشان را با روایتی ناهم‌زمان بیان می‌کنند (ر.ک. Sourvinou-In-wood, 2003: 15-66). اما از طرف دیگر آثار هنری فارغ از مدیوم آنها به‌طورعام کیفیتی زمینه‌مند (contextual) دارند و در بافت فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ خود آفریده و درک می‌شوند. ادوین سویفت بالک (۱۹۲۷-۱۸۵۶)، پژوهشگر و هنرشناس سرشناس آمریکایی، در فرازی از کتاب *هنر و انسان: مطالعات تطبیقی هنر* راجع به کیفیت زمینه‌مند هنرها چنین می‌گوید:

«این یک اصل است که هنرمند محصول زمانه و محیط خویش است. [...] هیچ هنرمندی یافت نمی‌شود که بدون تأثیرپذیری‌های خارجی اثری بسیار متفاوت از پیشینیان و معاصرانش خلق کند. هیچ‌یک از [هنرمندان] ملانزی[1] ناگهان به نقاشی کاکمونو[2] رو نمی‌آورد [...]. یک ملانزیایی یا یک سرخ‌پوست هنر ملانزیایی یا سرخ‌پوستی می‌آفریند، مگر نیروهایی از دنیای هنری خارج، هنر چینی یا هنر اروپایی یا هر هنر دیگری، در این روند مداخله کنند و تغییراتی را سبب شوند (Swift Balch & Macfarlane Balch, 1918: 242) (در باب روابط هنر و اجتماع برای مثال ر.ک. Csikszentmihalyi and Roshberg-Hal-ton, 1981, Miller, 1987 and Appadurai, 1986).

تراژدی یونانی هم از این قاعده مستثنی نیست و درعین‌حال که واجد معناهای جهان‌شمول است، در بستر فرهنگی معینی که در آن نوشته شده و به اجرا رفته نیز واجد معناهای دیگری است. به‌این‌ترتیب می‌توان تراژدی یونانی را به مثابه محصولی فرهنگی در نظر آورد که در زمینه و زمانهٔ خود کارکردهای فرهنگی مشخصی بر عهده داشته و برای مخاطبان مستقیمش، یعنی مردمان آتن قرن شش و پنج پیش‌ازمیلاد، معناهایی صادر می‌کرده است. ازآنجاکه مخاطب امروز از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی تراژدی یونانی به دور است، طبعاً قادر نیست معناهای زمینه‌مند این آثار را به‌درستی درک کند و به همین دلیل ممکن است خوانش‌های امروزی از خوانش مخاطبان باستانی بسیار متفاوت باشند. به نظر می‌رسد زمینهٔ مذهبی و آیینی که امروزه به‌کلی از دست رفته، در زاده شدن تراژدی و نیز در شکل دادن به معناهای نمایش تراژیک نزد تماشاگران باستانی از اهمیت بسزایی برخوردار است. می‌توان کوشید با ترسیم الگویی عمومی از زمینه‌ها و بسترهایی که تراژدی یونانی در آن اجرا می‌شده، تا حدی به معناهای زمینه‌مند آن دست یافت. در این مسیر می‌توان از داده‌های تاریخی و نیز از متون نمایشنامه‌ها سود جست. در این مقاله از آرای شماری پژوهشگران تئاتر و فرهنگ یونان باستان و به‌ویژه کریستین سوروینو-اینوود، پژوهشگر برجستهٔ مذهب در یونان باستان، که نوشته‌های او تحولی مهم در شناخت مذهب، فرهنگ و اساطیر یونانیان در عهد کلاسیک ایجاد کرد، بهره گرفته‌ایم. لازم‌به‌ذکر است که ازآنجاکه در مقالهٔ حاضر عمدهٔ توجه به متن‌ها و بافتارهای تاریخی نخستین است، تمرکز ویژه‌ای بر تقدم و تأخر این سه نمایشنامه‌نویس و آثارشان نداشته‌ایم و تنها غایتمان بررسی آثار فارغ از بازهٔ تاریخی مختص به هر یک بوده است. بنابراین، در هنگام بحث اگرچه در یک سیر تاریخی طبعاً نخست باید مثلاً از آیسخولوس آغاز کرد، ازآنجاکه تقدم تاریخی نویسندگان این آثار عملاً هیچ تأثیری در فرایند و سیر بحث نداشته است، ما نیز به سیر تاریخی تولید این نمایشنامه‌ها بی‌توجه بوده‌ایم و بیش از همه بر کندوکاو در متن‌ها و زمینه‌های این آثار تمرکز داشته‌ایم. باید توجه داشت که توجه به زمینه‌ها تاریخی الزاماً

منوط به ترتیب رعایت تاریخی نیست و درمجموع، فارغ از آنکه کدام اثر در چه برهه‌ای زاده شده است، بحث اهمیت زمینه‌ها و بافتارها در فهم ظرایف و پیچیدگی‌ها به قوت خود باقی خواهد بود.

پیشینهٔ تحقیق

نمایشنامه‌های یونانی در زمرهٔ موضوعاتی نبوده‌اند که در ایران بدان‌ها کم‌توجهی یا بی‌توجهی شده باشد. با این حال و به‌رغم ترجمه متون مختلف و نگارش مقالات گوناگون، در خصوص توجه به زمینه‌ها و بافتارهای آئینی و مذهبی این نمایشنامه‌ها به‌ویژه از حیث تأثیری که در پرهیز از قرائت‌های معاصرانه و مدرن از این متون دارند سخن چندانی به میان نیامده است. ازجمله مقالاتی که به مسئله بافتار فکری و فرهنگی یونان باستان توجه کرده است مقالهٔ «*خطای تراژیک و مسئلهٔ عدالت در تراژدی‌های سه‌گانهٔ سوفوکلس*» (۱۳۹۹) نوشتهٔ نوید حکم‌آبادی و علی سلمانی است. در این مقاله نویسندگان می‌کوشند تا تبیین مفهوم عدالت و نیز تقدیر فردی ریشه‌های فلسفی و سیاسی تحولاتی را که در نمایشنامه‌های سوفوکلس می‌بینیم روشن کنند. در این میان ضمن تأکید بر مفهوم ایسونومیا که برآمده از نوعی فهمِ پزشکی از نسبت میان اخلاط اربعه است، نویسندگان به نحو شایسته از عهدهٔ روشن ساختن زمینه‌های فکری، سیاسی و فلسفی برآمده‌اند و رد و نشان این زمینه‌ها را در آثار سوفوکلس نیز بررسی کرده‌اند. اگرچه مقالات دیگری هستند که نظر اندیشمندان مدرن را دربارهٔ نمایشنامه‌های یونان باستان کاویده‌اند اما مقالهٔ دیگری که به بررسی زمینه‌ها و بافتارهای حاکم بر زیست مردمان یونان باستان به‌ویژه از حیث نسبتشان با آنچه در تراژدی‌های متجلی است نوشتهٔ دیگری یافت نشد. بااین‌حال ازآنجاکه مطالعاتی در خصوص نمایشنامه‌های یونان باستان در سال‌های اخیر انجام شده است به شماری از آنها ذیلاً اشاره می‌شود.

محمد رضایی‌راد در کتاب سه‌جلدی *انتقام دیونوسوس؛ خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی* با تکیه بر تقابل آیین‌های دیونوسوسی و فرهنگ آپولونی تئاتر یونان باستان را بازخوانی کرده و بر همین مبنا تراژدی‌های برجامانده از آیسخولوس و سوفوکلس را تفسیر کرده است. این کتاب روایات گوناگون از آیین‌های دیونوسوسی را شرح می‌دهد و سپس با ترسیم رئوس تقابل فرهنگی مذکور پی‌آیندهای آن را در ساختار سیاسی دولت–شهر و نیز در زمینه و متن نمایشنامه‌های یونانی بررسی می‌کند.

فرهاد سلیمان‌نژاد در کتاب *تراژدی در عصر سیاسی یونانیان* با تأکید بر زمینه‌های تاریخی و سیاسی تراژدی یونان باستان حیات تراژدی و امر تراژیک را در دامان دموکراسی دولت–شهری بررسی کرده و به‌طورخاص تفسیری سیاسی از سه‌گانهٔ «اورستیا» و نمایشنامه‌های «آنتیگُنه» و «ادیپوس شهریار» به دست داده است. نویسنده در این کتاب با نظر به جزئیات رخدادهای تاریخی و با اتکا به متون برجامانده تاریخ‌نگاران کوشیده است مابه‌ازا و رد و نشانه‌های آن رخدادها را در متن تراژدی‌ها بیابد و از این رهگذر تفسیری تازه از آنها ارائه دهد.

عرفان ناظر در مقالهٔ «*تقابل کنش حماسی و کنش تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس*» کنش حماسی هومری را که برآمده از الگوهای اشرافی است در قانون دولت–شهر ردیابی و کنش تراژیک در نمایشنامه‌های آیسخولوس را در تقابل با کنش حماسی و قانون دولت–شهر بررسی می‌کند. نویسنده ابتدا در تحلیل فرهنگی ساخت قانون در دولت–شهر ارتباط میان قانون و ارزش‌ها و اخلاقیات حماسی را شرح می‌دهد و در ادامه از دوگانگی میان کنش حماسی که با قانون‌گرایی در پیوند است و کنش تراژیک در نمایشنامه‌های آیسخولوس بحث می‌کند و نتیجه می‌گیرد که آیسخولوس کنش تراژیک–به تعریف ارسطو– را به نفع کنش حماسی طرد کرده و نمایشنامه‌هایش در خدمت ترویج قانون و ارزش‌های اخلاقی دولت–شهر قرار می‌گیرند.

در این مقاله اولاً چگونگی ظهور و بروز تردیدها و پرسش‌های بنیادین مذهبی در تراژدی‌ها را با خوانش دو تراژدی «آنتیگُنه» و «اورستس» شرح داده و سعی کرده‌ایم نشان دهیم چگونه تراژدی‌های یونانی در خدمت کاوش در پرسش‌ها و ارائهٔ صورت‌بندی تازه‌ای از آنها قرار می‌گیرند و ثانیاً جلوه‌های آیینی و مذهبی تراژدی‌ها را در ساحت متن و ساحت اجرا بررسی کرده‌ایم تا از این رهگذر رهیافتی دیگر به ترسیم زمینه‌های تراژدی یونانی عرضه کنیم.

روش و چارچوب تحقیق

روش تحقیق مقالهٔ حاضر با توجه به تمرکزی که بر متن نمایشنامه‌ها و متون یونان باستان دارد در حوزهٔ متن‌پژوهی و «مطالعات کلاسیک» قرار می‌گیرد و چارچوب آن نیز

از حیث اهمیتی که برای این زمینه‌ها در نحوهٔ ارائهٔ تفاسیر امروزی قائل است چارچوبی هرمنوتیکی خواهد بود.

۱. تراژدی *آنتیگونه* اثر سوفوکلس: پرسش‌افکنی در باب مذهب پولیس

بسیاری از مخاطبان امروزی در سرپیچی آنتیگونه از فرمان کرئن، شاه تبای، و به خاک سپردن برادرش، پولونیکس، در تراژدی *آنتیگونه* اثر سوفوکلس، به چشم کار ارجمند و باشکوه انسانی شجاع می‌نگرند که به‌تنهایی در برابر استبداد طغیان کرده است. بعد از تبعید خودخواستهٔ ادیپوس، پسرانش اتئوکلس و پولونیکس بر سر تاج شاهی تبای با هم می‌جنگند و در مصافی تن‌به‌تن بر یکدیگر زخم می‌زنند و هر دو کشته می‌شوند. کرئن، برادر همسر ادیپوس و فرمانروای جدید شهر، فرمان می‌دهد که اتئوکلس را با فَر و احترام به خاک بسپارند و نعش پولونیکس را که به تبای خیانت کرده و لشکری از دشمنان آرگوسی فراهم آورده تا به شهر حمله برد، با خواری و ذلت بر زمین رها کنند تا بپوسد و خوراک جانوران شود. اما آنتیگونه می‌کوشد جسد برادر را علی‌رغم فرمان کرئن دفن کند. نزد مخاطبان امروزی طغیان یک نفر، آن هم یک دختر، در برابر ساخت قدرت سیاسی واجد ارزش و اهمیت است و کاری قهرمان‌وار جلوه می‌کند. این‌گونه آنتیگونه به مقام قهرمانی ارتقا می‌یابد که وظایف خانوادگی‌اش را به جا آورده و از احکام خدایان اطاعت کرده است؛ وظیفهٔ او در قبال برادرش و نیز حکم خدایان در باب لزوم به خاک سپردن مردگان ایجاب می‌کند که برادرش را ولو با ریختن مشتی خاک بر او، دفن کند. زیرا بنا بر باور یونانیان باستان اگر مرده‌ای را خاک نکنند روانش میان دو جهان سرگردان می‌شود و نمی‌تواند از رود استیکس که مرز میان زمین و جهان زیر زمین (دوزخ؛ منزلگاه هادس، برادر زئوس) است، بگذرد. پاتروکلوس، دوست نزدیک و همرزم آخیلس در نبرد تروا، پس از مرگ در خواب بر او ظاهر می‌شود و چنین می‌گوید: «بشتاب مرا کفن کن تا به دوزخ برسم؛ روان‌های رنگ‌باخته، شبح‌هایی مرا از آن دور می‌کنند و هیچ نمی‌گذارند از رود بگذرم. بیهوده گرداگرد دروازه‌های بسیار بزرگ جایگاه هادس سرگردانم» (هومر، ۱۳۸۹: ۶۸۰). به‌این‌ترتیب آنتیگونه حق خانواده و فرامین الهی را بر قانونی که شاه ستمگر وضع کرده، مقدم می‌شمارد (برای نمونه از میان پژوهش‌هایی که نمایشنامه را از این زاویه بررسی کرده‌اند، ر.ک. مقالهٔ «آنتیگونه و لذت تراژیک» نوشتهٔ آندره بونار در سوفوکلس، ۱۳۸۵). چنین خوانشی را می‌توان به بیان اومبرتو اکو خوانش ایدئولوژیک قلمداد کرد: «بگذارید بگویم [...] مخاطب با دیدگاه ایدئولوژیک شخصی به متن رو می‌کند، حتی وقتی از این امر آگاه نیست، حتی وقتی گرایش ایدئولوژیک او تنها عبارت است از یک نظام بسیار ساده از تقابل‌های ارزش‌شناسانه». (Eco, 1981: 22) به‌این‌ترتیب و در این معنی بنا به یک تقابل ارزش‌شناسانهٔ امروزی آنتیگونه به زن قهرمان آزادی‌خواه و کرئن به قطب مقابل، یعنی مستبدی ستم‌پیشه که منکر ارزش‌هایی نظیر حق انتخاب انسان آزاد و حق آزادی بیان است، بدل می‌شوند. خوانش ایدئولوژیک بر پیش‌فرض‌هایی استوار است و همواره در جست‌وجوی قرینه‌هایی در متن است که از آن پیش‌فرض‌ها پشتیبانی کنند. (see Eco, 1981: pp. 3-46) اینجا هم می‌توان چنین قرینه‌هایی را یافت؛ هایمن، نامزد و دوستدار آنتیگونه، به پدرش، کرئن، چنین می‌گوید: «من در شهر چیزها می‌شنوم که تو نمی‌توانی بشنوی، سخنانی که در حضور تو فرومی‌خورندش، زیرا تو آنها را خوش نداری، تو مردمان را می‌ترسانی و تنها نگاهت دهان‌ها را می‌بندد». (سوفوکلس، ۱۳۸۵: ۲۷۱) اما نکته اینجا است که خوانش ایدئولوژیک بخشی از متن را برجسته و بر آن تأکید می‌کند و بر بخش‌های دیگر چشم می‌بندد، ضمن اینکه زمینه‌های آفرینش متن را به فراموشی می‌سپارد. همین تقابل نشان‌دهندهٔ اهمیت بررسی زمینه‌ای و زمانه‌ای متن است تا دریابیم فهم احتمالی مردمان یونان باستان از چنین تقابلی چه بوده است و از فرضیه‌پردازی‌ها نامنطبق بر آن ایام در امان بمانیم.

تراژدی برای مخاطبان باستانی کمتر پیش‌بینی‌پذیر و بسیار پیچیده‌تر، مبهم‌تر و غنی‌تر بوده است. در نگاه مخاطبان قرن پنج پیش‌ازمیلاد، آنتیگونه پیش از هر چیز زنی است که رفتارش خارج از جایگاهی است که برایش تعیین شده؛ او از تصمیم رهبر جامعه سر می‌پیچد یا به تعبیر خواهرش ایسمنه درحقیقت «در مقابل خواست شهروندان» موضع می‌گیرد، آن‌هم زمانی که شهر تازه از خطر مهلک حملهٔ ارتش خارجی به تحریک پولونیکس خائن رسته و درحالی‌که آنتیگونه در اصل به‌خاطر همان خائن چنین موضعی اختیار می‌کند. هیچ حکم الهی در کار نبود که مخاطب باستانی بر مبنای آن بتواند رفتار آنتیگونه را، زنی که خارج از جایگاهش عمل می‌کند، توجیه کند؛ او نه‌تنها در برابر جامعه قرار می‌گیرد، بلکه آیینی را به انجام می‌رساند که

بنا به رسوم بر عهدهٔ او نبوده است و بنابراین در آیین تدفین مردگان اختلال ایجاد می‌کند. در آیین‌های تدفین یونان باستان زنان بر مرده می‌گریستند و اجساد را تطهیر می‌کردند و مردان خاک‌سپاری را بر عهده داشتند. (Alexiou, 2002: 6-7، نیز ر.ک. Retief and Cilliers, 2005) از طرف دیگر آنتیگونه زنازاده بود، خانوادهٔ محبوبش نفرین شده بود[۳] و برادر خائنش، پولونیکس، برادر دیگرش، اتئوکلس، را که قهرمانِ مدافع شهر بود، هلاک کرد. «علاوه‌براین بنا بر عرف آتن قرن پنج پیش‌ازمیلاد وظیفهٔ خانوادگی آنتیگونه ایجاب می‌کرد از کرئن اطاعت کند که دایی‌اش بود و بعد از مرگ اتئوکلس سرپرست قانونی‌اش محسوب می‌شد» (Sourvi-nou-Inwood, 2005: 8).

از سوی دیگر تصویری که در اوایل نمایشنامه از کرئن ترسیم می‌شود، او را چون سخنگوی دولت–شهر، «پولیس» (polis)، و یک وطن‌پرست می‌نماید: «من میهنم را دوست دارم، نه دوستانم را. هرگز لطفی که به نزدیکان دارم، بر صلاح ملک پیشی نخواهد گرفت [...]» (سوفوکلس، ۱۳۸۵: ۲۴۸). نزد یونانیان باستان پولیس نه نهادی صرفاً سیاسی یا قدرتی بالقوه تهدیدکننده، بلکه اجتماع سامان‌یافتهٔ شهروندان و تنها نگه‌دارندهٔ ارزش‌های تمدن و نیز مذهب است:

[...] به‌راستی هم یونانیان برای دولت–شهر جنبهٔ الوهیت قائل بودند: بدین معنی که میان فضیلت شهروندی و سلامت جامعه رابطه‌ای مبتنی بر سودمندی نمی‌دیدند، بلکه دولت–شهر در نظر آنان موجودی کلی بود که پایهٔ دینی داشت. تبدیل فضیلت پهلوانی به فضیلت شهروندی درواقع نمودار تغییر آرمان دینی یونانی است: دولت–شهر خلاصه و چکیدهٔ همهٔ امور انسانی و الهی است (یگر، ۱۳۹۳: ۱۵۲) (در باب جایگاه هستی‌شناسانه و الهیاتی پولیس نیز ر.ک. سلیمان‌نژاد، ۱۳۸۷: ۷–۱۴۴، Kindt, 2009, Cole, 1994).

اگرچه کلام کرئن؛ در ادامهٔ داستان و با پیشرفت نمایش، رنگ و بوی استبداد می‌گیرد و او به هیئت یک جبار (tyran-nus) درمی‌آید، مخاطبان باستانی می‌دانستند که حکم کرئن مبنی بر محروم ساختن پولونیکس از خاک‌سپاری مطابق قاعده‌ای قانونی و عرفی در آتن باستان است که بنا بر آن خیانت‌پیشگان از خاک‌سپاری در سرزمین خود محروم بودند و در مقابل، کسانی را که در نبرد برای دولت–شهر جان می‌باختند، در مراسمی عمومی به خاک می‌سپردند و مقامشان را پاس می‌داشتند. تنها در سرانجام کار است که معلوم می‌شود کرئن در محروم ساختن پولونیکس از هرگونه خاک‌سپاری به خطا رفته و بیش‌ازحد بر آن قاعده پافشاری کرده است؛ خطای او درحقیقت این بود که جنازه‌ای را که متعلق به خدایان زیر زمین است، برای مدتی مدید روی زمین نگه داشت و این‌گونه نظم کیهانی را واژگون کرد و موجبات رنجش خدایان زیر زمین و نیز خدایان آسمان را فراهم آورد. این مهم به مسائلی بسیار پیچیده‌تر راه می‌برد، ازجمله این مسئله که درنهایت نمی‌توان به خواست خدایان پی برد، زیرا تصور عمومی بر این بود که محرومیت خیانت‌پیشه از خاک‌سپاری هم خواست خدایان است. در پیوند با آن، نمایشنامهٔ سوفوکلس از هراسی بنیادین نشان دارد و می‌توان تصور کرد که چنین هراسی را در ذهن مخاطبان باستانی‌اش زنده می‌کرده است؛ پولیس تمام اعمال و مناسکم ذهبی را با یکدیگر پیوند می‌داد و ضامن اجرای آنها بود، اما شاید مذهب پولیس گاهی نتیجه‌ای نادلخواه به بار آورد و بر خطا باشد، شاید اعمال مذهبی پولیس برخلاف خواست خدایان باشند و این مهم برای مؤمنان عمیقاً هراسناک است، زیرا از سست‌بنیادی احکام، اعمال، آموزه‌ها و حتی ایمان آنها خبر می‌دهد.

نکته اینجاست که این معضلهٔ بسیار مهم که در دل تراژدی نهفته است بر مخاطبان امروزی آشکار نیست. برخلاف ادیان بزرگ ابراهیمی، مثلاً مسیحیت، مذهب یونان باستان فاقد مجموعه‌ای رسمی از باورها و فاقد وحی و کلام مکتوب وحیانی یا همان کتاب مقدس است. نیز از روحانیت به عنوان نهادی رسمی که صاحب معرفتی خاص یا صاحب اقتدار است، نشانی نمی‌توان جست و کلیسایی هم در میان نیست. حتی خدمتگزاران دینی یا کاهنان نیز «در زیر مرجعیت و نظارتِ پولیس به فعالیت مشغول بودند» (Sourvinou-Inwood, 2000: 40) و جایگاه پولیس برتر از دستگاه دینی بود. درواقع در مذهب یونان باستان پولیس یا اجتماع مردمان (ethnos) نقشی را ایفا می‌کند که در مسیحیت بر عهدهٔ کلیسا است: مسئولیت و اختیار برقراری نظام مذهبی از آن پولیس است و «شخص به باهمستانِ دینیِ *پولیس* (یا *اتنوس*) خویش تعلق دارد» (Sourvinou-In-wood, 1990: 298)؛ پولیس نظام مناسک و آیین‌ها و معابد را برپا می‌کند و مناسبت‌های مقدس را پاس می‌دارد. تنها راه هدایتْ غیب‌گویی است؛ اما درحالی‌که ایزد همواره

حقیقت را می‌گوید، این حقیقت با زبانی مبهم و پوشیده از لبان «پوتیا» (pythia)، کاهنهٔ دوشیزهٔ معبد آپولون در دلفی که با ایزد پیوندی مقدس دارد و به بیانی محبوبهٔ او است، بیان می‌شود. پوتیا نابخود و ناهشیار از غیب خبر می‌داد، زیرا باور بر این بود که ایزد تسخیرش کرده است. لذا تعبیر و تفسیر سخنان او بر عهدهٔ کاهنانی بود که به ایزد دسترسی مستقیمی نداشتند؛ هنگامی که او بر سه‌پایه برمی‌شد الفاظی مغشوش یا موحش را بر زبان می‌راند؛ و این الفاظ الفاظی بود که «مقدسان و پیشگو که بر گرد او می‌نشستند به‌خوبی می‌دانستند که چگونه تفسیرش کنند» (Farnell, 1907, v. 4: 189). اما نفس همین تفسیرپذیری گویای خطای انسانی بود و نشان می‌داد که ممکن است خطای انسانی موجب ایجاد تحریف در کلام ایزد شود. به همین دلیل امکان نداشت یونانیان باستان همواره از صدق غیب‌گویی‌ها اطمینان داشته باشند. به‌این‌ترتیب مذهب و تجربهٔ مذهبی در یونان باستان همواره پرسش‌ها، ابهامات و پیچیدگی‌هایی به همراه داشت؛ پس باید جایی برای طرح این پرسش‌ها و تأمل در خصوص آنها یافت شود. به نظر می‌رسد در آتن قرن پنج پیش‌ازمیلاد این رسالت بر عهدهٔ تراژدی بوده است.

در تراژدی *آنتیگونه* چنین معضله‌ای طرح شده است. در این تراژدی مانند دیگر تراژدی‌ها، پرسش‌افکنی دربارهٔ این احتمال که شاید گفتمان مذهبی پولیس برخی اوقات بر خطا باشد و نتایجی نامنتظر به بار آورد، از واقعیت زیستهٔ مخاطب به‌گونه‌ای نمادین فاصله دارد و این فاصله اطمینان‌بخش است؛ اولاً نمایش در تبای می‌گذرد و نه آتن و زمان رخدادها هم‌عصر اساطیری است، نه زمان حاضر مخاطب باستانی و ثانیاً رنگ و بوی استبدادی کلام کرئون از حال و هوای سیاسی پولیس دموکراتیک آتن در قرن پنجم پیش‌ازمیلاد دور است. بنابراین تراژدی نه به طرز روشن، گویا و مستقیم، بلکه با حفظ فاصله‌ای اطمینان‌بخش سؤالات، ابهامات و هراس‌هایی را طرح می‌کند که مخاطب باستانی پس پشت ذهنش و چه‌بسا با تمام وجودش همواره و بارها حس کرده و به آنها اندیشیده است.

۲. تراژدی اورستس اثر ائوریپیدس: پرسش‌افکنی در باب فعل آدمی و خواست الهی

امروزه آنچه در خوانش نمایشنامهٔ *اورستس* اثر ائوریپیدس نظرها را جلب می‌کند، به‌ویژه این است که این نمایشنامه بنیادهای مذهبی نهادینهٔ یونانی را به چالش می‌کشد. اما این خوانش در یک سوءتعبیر اساسی ریشه دارد و آن اینکه پرسش‌افکنی مذهبی و جلوهٔ آیینی آن در فضایی تاریک و تیره را با انتقاد از و کنایه به مذهب کهن یونانی اشتباه می‌گیرند. تراژدی *اورستس* فصلی از فراز و نشیب‌های سوگناک خاندان پلوپس را حکایت می‌کند که اساطیر مرتبط با دربار آرگوس (یا موکنه) و اسپارت را نیز شامل می‌شود. اشخاص اصلی این اسطوره عبارت‌اند از آگاممنون، فرزند آترئوس؛ کلوتمنسترا، همسر آگاممنون؛ آیگیستوس، دلدار کلوتمنسترا؛ ایفی‌ژنیا، الکترا و اورستس، فرزندان کلوتمنسترا و آگاممنون؛ منلائوس، برادر آگاممنون؛ هلن، همسر اسپارتی منلائوس و خواهر کلوتمنسترا؛ و دختر منلائوس و هلن، هرمیونه. بعدازآنکه آگاممنون از غارت تروا بازمی‌گردد و برادرش را در بازپس‌گیری هلن یاری می‌دهد، کلوتمنسترا و آیگیستوس او را به قتل می‌رسانند؛ و از پی آن اورستس به فرمان آپولون آن دو را هلاک می‌کند.

وقایع نمایشنامهٔ ائوریپیدس از این نقطه آغاز می‌شود. اورستس به سبب جنایتی که مرتکب شده، از حالت جنون‌آمیزی که به‌طور متناوب به آن دچار می‌شود، در رنج است. وقتی انجمن مردمان آرگوس او و الکترا را به جرم مادرکشی به مرگ محکوم می‌کند، آن دو به تحریک پولادس، یار همراه اورستس، بر آن می‌شوند هلن را به قتل برسانند تا دشمنان‌شان را نیز به مصیبت و عذاب دچار سازند و از منلائوس که از یاری‌رساندن دریغ کرده بود، انتقام بگیرند؛ پس‌ازآن تصمیم می‌گیرند تا هرمیونه را گروگان بگیرند و تهدید می‌کنند که او را خواهند کشت و کاخ را آتش خواهند زد، به این امید که منلائوس از سر ناچاری مردمان آرگوس را قانع کند تا اجازه دهند آنها زنده بمانند. اورستس و پولادس به کاخ می‌روند تا نقشهٔ خود را عملی کنند. بعد از سردرگمی‌های فراوان، آپولون همراه با هلن بر بالای کاخ ظاهر می‌شود و از فاجعه جلوگیری می‌کند و اعلام می‌دارد که هلن به خواست خدایان نجات یافته و خود به مرتبهٔ خدایی رسیده است؛ او به اورستس می‌گوید که باید نخست از گناهانش پاک شود و بعد از آن بر آرگوس فرمان براند و نیز حکم می‌کند که اورستس بعد از آشتی با منلائوس، با هرمیونه ازدواج کند و پولادس هم الکترا را به زنی بگیرد. چنین می‌نماید که همه‌چیز به خیروخوشی پایان پذیرفته است.

اشخاص این نمایش بارها آپولون را شماتت می‌کنند و او را در مادرکشی اورستس مقصر می‌دانند. برای مثال الکترا در پیشگفتار نمایش چنین می‌گوید: «چرا من باید آن کس باشم که فوبوس (آپولون) را در این کشتار گناهکار می‌داند... گرچه هم‌او بود که اورستس را بر آن داشت تا خون مادرش را بریزد که باید گفت کاری نبود که مایهٔ سرفرازی کسی گردد» (اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۳). نیز بارها گفته می‌شود که خدایان آدمیان را به مصائب و رنج‌ها گرفتار می‌کنند. در نخستین جملهٔ نمایش از زبان الکترا از این مصائب سخن می‌رود: «می‌گویند هیچ مصیبت و هیچ درد و اندوهی نیست که خدایان فرو فرستند و روح یکی میرا نتواند بار آن بر دوش کشد» (اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۱).

بسیاری از پژوهشگران امروزی سرانجام نمایش را کنایی و طعنه‌آمیز یافته‌اند، زیرا از نظر آنها این پایان خوش نامنتظر با کل پیکرهٔ نمایش که بی‌نوید و جان‌فرسا است، ناهمخوان است:

آپولون نمی‌تواند واقعی باشد. احتمالاً ظهور او در پایان [نمایش] همهٔ حاضران در تماشاخانه را در ماتم فرو برده، از فکر اینکه واقعیت به‌راستی آرگوس آشوب‌زده است و آرگوس همان آتن است. این تنها اسطوره یا رؤیا یا وهم است که از آسمان در جامهٔ آپولون نازل می‌شود و مسایل بس انسانی که نمایش پیش کشیده است را به نحو چشمگیر و ماشین وار حل و فصل می‌کند. و مخاطب با مسایل و مشکلات خود و نه با برون‌رفت‌هایی از این دست، تماشاخانه را ترک می‌کند (Nisetich, 1995: 14) (برای مثالی دیگر از چنین نظرگاهی ر.ک. مقالهٔ «نمی‌توانم راضی باشم» در کات، ۱۳۹۷).

اما ظهور آپولون بر صحنه نه تمهیدی نمایشی به قصد ریشخند و طعنه زدن به باورهای مذهبی یونانیان باستان، بلکه پژواک ایمان قلبی به ظهور خدایان بر روی زمین است که در تراژدی‌های دیگری ازجمله *الکترا* و *مدئا* اثر ائوریپیدس (در باب تمهید فنی «خدا از میان ماشین» (apo mekhanes theos) ر.ک. Mastronarde, 1990 & Abel, 1954)، در وصف جنگ تروا در حماسهٔ *ایلیاد* (برای نمونه‌هایی از ظهور خدایان بر آدمیان در *ایلیاد* بنگرید به هومر، ۱۳۸۹: ۶۱ (وصف ظهور الهه تتیس بر فرزندش، آخیلس، در سرود اول)؛ ۱۳۷ (وصف نجات پاریس از مهلکهٔ جنگ به دست آفرودیت در سرود سوم)؛ و ۱۴۶ (وصف فرود آمدن آتنا در میانهٔ دو لشکر در سرود چهارم) و نیز در اثنای آیین‌های مذهبی در قامت کاهنانی که جامهٔ خدایان را در بر می‌کردند، هم نمود می‌یابد.

از طرف دیگر نکتهٔ مهم اینجا است که ظهور آپولون در پایان نمایش را به هیچ رو نباید چون یک سرانجام خوش تعبیر کرد؛ ظهور آپولون به منزلهٔ پایان یافتن کار، عاقبت‌به‌خیری همگان و منزه شدن اورستس از گناهانش نیست، بلکه تنها اینها همه را وعده می‌دهد. آپولون می‌گوید که اورستس باید مسیری طولانی و سخت را تا آتن طی کند و در این مسیر از سرزمین‌ها و دشت‌ها بگذرد (اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۱۲-۱۱۱)؛ در تمام راه الهگان انتقام سر به دنبالش خواهند گذاشت و عذابش خواهند داد. وقتی به آتن رسید، باید در پیشگاه دادگاه حاضر شود. در این جلسهٔ دادگاه که شرح آن در نمایشنامهٔ *الهگان انتقام* آیسخولوس آمده است، الهگان انتقام از خون مادر دادخواهی می‌کنند و استدلال‌هایی می‌آورند، آپولون چون وکیل مدافعی از اورستس دفاع می‌کند و نهایتاً دادگاه به بی‌گناهی‌اش رأی می‌دهد (آیسخولوس، ۱۳۹۳ و اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۱۲). پرسش‌افکنیِ مذهبی نمایشنامهٔ *اورستس* در مفهوم عاملیت دوگانه نهفته است؛ خواست خدایان همواره به وقوع می‌پیوندد، اما نباید از یاد برد که این انسان‌ها هستند که دست به عمل می‌زنند. پس ظهور آپولون به‌خودی‌خود اورستس را از گناه بری نمی‌کند، زیرا علی‌رغم گفتهٔ آپولون: «این من بودم که او را واداشتم تا مادر خویش بکشد» (اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۱۳)، مسؤولیت گناه همچنان بر دوش اورستس سنگینی می‌کند و اگر چنین نبود، اصلاً دلیلی نداشت در دادگاه شرکت کند. ظهور آپولون در پایان کار نه‌تنها مسئلهٔ نمایش را به‌سادگی حل‌وفصل نمی‌کند، بلکه پرسش تازه‌ای پیش می‌کشد و شاید پاسخی هم ارائه می‌دهد: حتی اگر آدمیان به خواست خدایان عمل کنند، آنها را از مسؤولیت اعمالشان گریزی نیست. دادگاه آتن هم در تبرئهٔ اورستس از گناه مادرکشی بر این حقیقت که اورستس از آپولون فرمان برده است، تأکید نمی‌کند؛ دلیل اصلی صدور رأی حجتی است که آپولون در باب ارجحیت خون پدر بر خون مادر می‌آورد:

«بدان که مادر

زندگی‌بخش فرزندی نیست که مردمان از آن اویش می‌خوانند.

او همچون پرستار دانه‌ای است که مردان در او

می‌نشانند» (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۲۱۵).

پرسش مهم دیگری که نمایش طرح می‌کند، تقابل میان قانون جامعه و خواست ایزدان است. توندارئوس به‌روشنی باور دارد که بنا بر قانون در این کار خطیر باید به رأی مردمان رجوع کرد؛ و اگر رأی آنها بر مرگ الکترا و اورستس قرار گرفت، باید آن را اجرا کرد: «قانون منلائوس! قانون! من هر کاری از دستم برآید، می‌کنم تا این قانون پابرجا بماند!» (اوریپید، ۱۳۹۹: ۴۳). راهی که قانون پیشنهاد می‌کند، چرخهٔ کشتار خاندانی در دربار پادشاهی آرگوس را امتداد می‌دهد[۴]. اما دایرهٔ دید و معرفت بشر محدود است و معلوم می‌شود که راه‌حل آپولون اگرچه ترسناک و تلخ است، ولی در پایان این چرخه را متوقف خواهد کرد و سعادت مردمان را در پی خواهد آورد. برخلاف آنچه به نظر می‌رسید و علی‌رغم اینکه اورستس از رحمت و یاری ایزد ناامید بود، اما آپولون بندگانش را رها نکرد؛ او سر بزنگاه ظهور کرد و همگان را از مصیبت رهانید. اورستس خیال کرده بود که پیام سروش ناراست است:

«آپولون!
ای ایزد پیشگویی!
آن هنگام که مرا واداشتی مادرم را بکشم، گمان می‌کردم که بانگ روحی کینه‌جو را می‌شنوم، اما اکنون می‌بینم که پیشگویی‌های تو دروغ نیستند» (اوریپید، ۱۳۹۹: ۱۱۳).

اورستس هم مانند تماشاگران نمایش در حقانیت پیام سروش تردید داشت، اما آشکار شد که سروش کلام راستین ایزد را بازگفته است. از این منظر نمایشنامهٔ *اورستس* کوششی است برای غلبه بر و رهایی از اضطراب، شک و هراس الهیاتی مخاطبانش. تراژدی ائوریپیدس بی‌رحمی‌ها و رنج‌های روزگار را به تصویر می‌کشد، ولی کار جهان بر مبنای نظام و طرحی است که خدایان ترسیم کرده‌اند، پس باید دل قوی داشت. به تعبیری که سوروینو-اینوود به کار می‌برد، «خدایان تجلی‌یافته، انسان‌های میرا را از این بابت خاطرجمع می‌کنند که طرح و برنامه‌ای در کار است و پاسخ‌هایی نسبی ارائه می‌کنند، امکان نوعی ارزیابی را فراهم کنند، ولو که ارزیابی پیچیده‌ای با پایان باز باشد، از مسائلی که در تراژدی مورد کندوکاو قرار گرفته بودند» (Sourvi-nou-Inwood, 2003: 400).

۳. اهمیت سیاق و بافتار هم‌عصرانه

۳. ۱. زمینهٔ آیینی و مذهبی

تراژدی یونانی در زمینهٔ (context) آیینی و مذهبی اجرا می‌شده است. آیین‌هایی که در تراژدی‌ها، برخی بیشتر و برخی کمتر، سراغ داریم؛ ازجمله عبارت‌اند از قربانی‌ها، نیایش‌ها و ظهور خدایان که این یکی اگرچه ذیل آیین تعریف نمی‌شود، اما اجرای آیین‌هایی را در پی می‌آورد. از طرف دیگر تراژدی‌ها و کمدی‌ها در اثنای جشن‌هایی به صحنه می‌رفتند که به افتخار دیونوسوس برپا می‌شدند و معروف‌ترین آنها دیونوسیای شهر بود. آمفی‌تئاتر باستانی در کنار معبد دیونوسوس الئوترئوس، زیر صخرهٔ آکروپولیس واقع بود و نمایش در پیشگاه تندیس دیونوسوس اجرا می‌شد (ر.ک. Pickard-Cambridge, 1968, Csapo and Slater, 1995 & Goldhill, 1990). توجه به این نکته حائز اهمیت است که مخاطبان باستانی تراژدی را به مثابه اجرایی آیینی می‌فهمیدند، نه چون «تئاتری»- اثری هنری واجد ارزش‌های زیباشناختی- که در اثنای برگزاری یک آیین به صحنه می‌رود و در آن می‌توان از عناصر آیینی سراغ گرفت. ابتدا نشان خواهیم داد عناصر آیینی و مذهبی چگونه در تاروپود تراژدی‌های یونانی تنیده شده‌اند و در این راستا متن دو تراژدی را از این زاویه بررسی خواهیم کرد و سپس بستر آیینی اجرای تراژدی‌ها را از نظر خواهیم گذراند تا به‌این‌ترتیب درک روشنی از کیفیت آیینی و مذهبی این نمایش‌ها به دست دهیم.

۳. ۲. عناصر آیینی و مذهبی در تراژدی *نیازآوران* اثر آیسخولوس

وقایع *نیازآوران* از حیث گاه‌شماری اساطیری پیش از وقایع تراژدی *اورستس* رخ می‌دهند. سال‌ها پس از قتل آگاممنون، اورستس به همراه پولادس به آرگوس برگشته تا به فرمان آپولون انتقام خون پدر را از کلوتمنسترا و محبوبش بگیرد. نمایش با مجموعه‌ای از آیین‌ها آغاز می‌شود: اورستس رشته‌ای از مویش را بر مزار پدر درگذشته نثار می‌کند. سپس الکترا و زنان همسرا (نیازآوران) وارد می‌شوند تا جام‌های نیاز را بر گور بریزند. کلوتمنسترا آنها را روانه کرده تا از تعبیر هراسناک خوابی که دیده و از خشم خدایان بگریزد. اما این هدف برآورده نمی‌شود و مناسک نیازافشانی بر گور علیه او به کار می‌افتد. این مناسک سرآغازی است بر قتل کلوتمنسترا.

بازیگران تراژدی روی صحنه دست به دعا برمی‌دارند. در ابتدای نمایش اورستس به درگاه هرمس نیایش می‌کند. سپس گروه همسرایان که زنان بردهٔ اهل تروا هستند و در کاخ کلوتمنسترا و آیگیستوس خدمت می‌کنند، به همراه الکترا وارد می‌شوند. الکترا جام‌ها را بر خاک می‌ریزد و آنگاه به درگاه هرمس، ایزد جهان زیرین (Hermes Chthonios)، ایزدی که میان جهان زندگان و مردگان سفر می‌کند، متوسل می‌شود و از او می‌خواهد خدایان سرزمین مردگان را فرابخواند تا دعایش را بشنوند. سپس به درگاه پدر مرده‌اش نیایش می‌کند و از او می‌خواهد او و برادرش را در مقابله با قاتلان پدر، یعنی مادرشان و معشوق او، آیگیستوس، یاری کند. بعدازاینکه الکترا با طرهٔ مویی که بر خاک گور پدر نثار شده و جای پای برادرش، اورستس، را بازمی‌شناسد که بعد از سال‌ها به آرگوس برگشته، اورستس به درگاه زئوس دعا می‌کند که:

«[...] اگر بر ما مهرآوری [...]
این خانهٔ ویران دیگربار سر بر آسمان می‌ساید»
(آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

سپس اورستس آیینی را وصف می‌کند که در اثنای آن سروش معبد دلفی ندای آپولون را بر او بازگفته است: ایزد او را وادار کرده تا با کشتن قاتلان پدرش کین بستاند و عذاب‌هایی را برشمرده که خدایان سرزمین مردگان بر کسانی می‌گمارند که از انتقام‌جویی از خون خویشان سرباز زنند. سپس قطعه‌ای از پی می‌آید که شامل سوگ‌خوانی‌ها، استمداد از روان آگاممنون و توسل به ایزدان جهان زیرین و نیایش به درگاه آنها است و در ادامه سرآهنگ کابوس پیش‌گویانهٔ کلوتمنسترا را بازمی‌گوید که او را بر آن داشته تا فرمان دهد نیازها را بر سر گور مرده ببرند، مگر بتواند از روانش دلجویی کند (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۵۰-۱۴۹). بخش اعظم سرود سرآهنگ و دیگر حاضران در صحنه (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۴-۱۶۲) نیایشی است به درگاه زئوس و سپس هرمس:

«سرآهنگ: بشنو که امروز دست به دعا برمی‌آریم.
بشنو ای پدر اولومپوس که روی به درگاه تو می‌داریم.
[...]
همگی: [...] باشد که چشمان ما زین پس
پرده‌های تاریکی را دریده و بندهای گران را برچیده بیند
و بگذار تا هرمس دستی به یاری برآرد[...]».

سپس همسرایان بار دیگر دست به دعا برمی‌دارند:

«هان ای زئوس به کدام کلام درآیم
و با کدام دعا آرزوی خود بنمایم؟» (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۶۶).

بعد از آنکه اورستس آیگیستوس را می‌کشد، با شمشیر آخته وارد می‌شود تا جان مادرش را هم بگیرد. کلوتمنسترا از اورستس می‌خواهد که دست نگه دارد و جانش را به او ببخشد. در این هنگام اورستس با پولادس مشورت می‌کند و او آیین رایزنی با سروش آپولون و نیز پیمانی که اورستس در پیشگاه ایزد بسته را به یادش می‌آورد. این یادآوری مسیر کنش را تعیین می‌کند: اورستس مادرش را خواهد کشت.

سرود همسرایان و دیگر حاضران در صحنه (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۷۱-۱۷۰) سرود پیروزی و شکرگزاری است که فرارسیدن دیکه (Dike)، الههٔ عدالت، را پاس می‌دارد. گفتار اورستس که از پی می‌آید، گفتاری آیینی-مذهبی است که دغدغهٔ فرجام کار او در دادگاه را طرح می‌کند. او به درگاه ایزد آفتاب استغاثه می‌کند تا:

«نابکاری مادرم به چشم ببیند
و آن روز که مرا به داوری می‌خوانند
بر آنچه دیده است، گواهی آرد
که من راه داد پیمودم
آنگه که دست به خون این زن آلودم» (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۷۲).

اورستس در حالی این گفتار را ادا می‌کند که شاخهٔ خواهش‌گران را به دست دارد. در آتن باستان جشنی برگزار می‌شد به نام پوانوپسیا (Pyanopsia). این جشن به افتخار آپولون، خدای آفتاب و خدای برآورندهٔ میوه‌ها، و الهگان فصل‌ها (هورائه) در هفتمین روز از ماه پوانپسیون، مقارن با آبان و آذر، برپا می‌شد. یکی از هدایایی که در این جشن به خدایان اهدا می‌کردند، اِیرِسیونه (eiresione) نام داشت و آن شاخه‌ای بود از درخت زیتون یا درخت غار که چیزهایی مثل پشم، میوه‌جات، کلوچه و ظروف انباشته از زیتون به آن می‌بستند (Burkert, 1982: 134). پسرانی آوازه‌خوان این شاخهٔ آیینی را بر شانه‌هایشان حمل می‌کردند. پس از مراسم آن را بر سردر پرستشگاه آپولون می‌آویختند. این شاخه را اهدا می‌کردند تا به این وسیله از خدایان بخواهند برکت را نصیب آنان کنند و آنان را در آینده از شر در امان دارند؛ و از همین‌جا آن را شاخهٔ خواهشگران می‌خواندند. تصور بر این بود که شاخهٔ آیینی از جانب خواهشگران، خواسته‌های آنان

را با خداوند بازمی‌گوید (Luyster, 1965: 149-150).

سپس اورستس که در برابر حاضران صحنه و دوستانش سخن می‌گوید، اشاره می‌کند که به فرمان آپولون مادرش را کشته و اکنون باز به فرمان او «پناهجوی و لابه‌گر» (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۷۴) رهسپار دلفی است تا شاید از گناهانش تطهیر شود. کمی بعد سرآهنگ هم او را فرامی‌خواند تا به سوی معبد آپولون در دلفی روانه شود (آیسخولوس، ۱۳۹۳: ۱۷۶). به‌وضوح می‌توان دید نه‌تنها آیین و اشارت‌های مذهبی در این نمایشنامه نقش مهمی بر عهده دارند و بخش بزرگی از متن به همین آیین‌ها و اشارت‌ها اختصاص یافته است، بلکه آپولون، ایزد معبد دلفی، هم در این میانه نقش محوری دارد.

نتیجه‌گیری

در چنددهۀ اخیر در حوزۀ مطالعات کلاسیک آثار نمایشی یکی از اصلی‌ترین مباحث نحوۀ بازخوانی‌های مدرن از آثار نمایشی کلاسیک یونان باستان است. در بسیاری از موارد خوانش‌های یا تفاسیری که از این قبیل آثار ارائه می‌شود از بافتار تاریخی و متنی اثر عدول می‌کند و می‌تواند به تحمیل معناهایی به اثر نمایشی منجر شود که با توجه دقیق‌تر به بافتار و سنت‌های آیینی پیرامونی، خواه متنی خواه تاریخی اثر، می‌توان از آن اجتناب کرد. در مقالۀ حاضر دیدیم که چگونه آثار پژوهشگران متأخرتر به‌ویژه سوروینواینوود رویکرد معمول را به نمایشنامه‌هایی چون *آنتیگونه* و *اورستس* تغییر می‌دهد و محدودیت‌های فهم غیرتاریخی و غیربافتاری را عیان می‌سازد. نمایشنامه *آنتیگونه* حامل نسبتی پیچیده با متن تاریخی خویش است. اجراشدن آن در شهر تبس، نسبتش با پولیس و قوانین حاکم بر آن، جایگاه زن در یونان باستان، نقش شاه و نقش شهروندان، موضوع سنت، بحث تأویل‌پذیری سخن خدایان همه و همه گویای آن‌اند که محوریت بخشیدن به آنتیگونه به عنوان زنی که همچون زن مدرن در مقابل مردسالاری می‌شورد می‌توان ما را به‌نوعی نزدیک‌بینی مخاطره‌آمیز دچار کند و شخصیت آنتیگونه را به اعوجاج‌هایی دچار سازد. آنچه در نمایش آنتیگونه آشکار است تضاد میان ایمان فردی و مطالبات پولیس است اما در این مسیر هرگونه خوانشی باید لاجرم بر مستندات تاریخی، آیینی، فلسفی، و دینی آن روزگار نیز به نحو مقتضی تکیه کند زیرا در غیر این صورت تفسیر دلبخواهی و من‌عندی خواهد شد.

در راستای همین نگرش دو نمایشنامه دیگر یعنی *اورستس* و *نیازآوران* نیز مورد خوانش قرار گرفتند. در مورد *اورستس* نیز شاهد بودیم چگونه مباحث زمینه‌ای می‌توانند تأویلی دیگر از رفتار شخصیت‌ها، خواستشان و نیز پایان‌بندی نمایشنامه را به همراه بیاورند. ارستس در عین رنجی که از اعمال خویش می‌کشد در فهم خواست خدایان دچار سردرگمی است. سردرگمی در فهم و تأویل مطالبۀ خدایان نزد یونانیان باستان به هیچ رو امری ناآشنا نبوده است و چنانچه کسی بخواهد نمایشنامه‌های کلاسیک را به نحوی بخواند که یک خوانش خاص دارای قطعیت و موضوعیت بیشتری شود باید حتماً به این پرسش پاسخ دهد که از کجا به این خوانش قطعی رسیده است زیرا یکی از ویژگی‌های قریب به‌اتفاق نمایشنامه‌های کلاسیک آن است که همواره می‌توان از رفتار شخصیت‌های تأویل دیگری به دست داد و عناصر لازم برای آن تأویل را هم نیز در متن نمایشنامه بازجست. کما اینکه در بخش مربوط به نمایش *اورستس* کوشیدیم نشان دهیم چگونه ممکن است حضور آپولون در صحنه و یا پذیرش رفتار اورستس نزد مردم را به نحوی دیگر نیز قرائت کرد. علاوه‌بر این‌ها و با تمرکز بر نمایشنامه *نیازآوران* دیدیم که ابهام دینی و آیینی امری کاربردی و حاضر در زندگی یونانیان بوده است و این ابهام و چندمعنابودن را در ادامه در نمایشنامۀ اخیر بیشتر بررسی کردیم تا نشان دهیم فهم بخش بزرگی از متن نمایشنامه‌ها بر فهمِ آیین‌ها و قراردادهای فرهنگی و دینی یونان باستان استوارند.

جان کلام آنکه نمایشنامه‌های یونان باستان نه به دلیل تک‌معنایی و تک‌پیامی بلکه به دلیل ابهام و تعدد تفاسیر است که تاکنون دوام آورده‌اند و امروزه نیز همچنان مخاطبان خاص خویش را می‌یابند یا اجرایی نوین از آنها بر صحنه می‌رود. نقش پولیس در نمایش، جایگاه شخصیت‌ها، مناسبات و مناسک آیین، تجلی خاص شعائر دینی در پولیس، تغییر مستمر رویکردها و گفته‌ها و بسیار عناصر دیگر که پژوهشگران این حوزه مستمراً درباره‌شان بحث می‌کنند همه و همه نشان از آن دارند که در مسیر تأویل این آثار نکته‌های باریک‌تر از مو کم نیستند و به صرف مشاجرات و منازعات درونی، خواه فردی خواه اجتماعی، نباید سریعاً به این گمان افتاد که رفتار و سکنات ارزشی همچون ارزش رفتار و سکنات انسان‌های امروزی و مدرن دارد. چنین هشداری اگرچه گاه بسیار بدیهی و حتی حشو می‌نماید، بسیار شاهدیم که در خوانش‌های امروزی به‌کرات به آن بی‌توجهی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. بومیان جزایر اقیانوس آرام را ملانزیایی می‌خوانند.
۲. طومارهای نقاشی ژاپنی که به قصد آویختن از دیوار خلق می‌شوند، کاکمونو نام دارند.
۳. لائیوس، شاه تبای و پدر ادیپوس به کریسیپوس، پسر شاه پیزا، دل باخت. پس هنگام تعلیم ارابه‌رانی پسر را ربود و به او تجاوز کرد. و کریسیپوس از سر شرم خودکشی کرد. هرا، ایزدبانوی آسمان‌ها، که دوستدار کریسیپوس بود، لائیوس و فرزندانش را نفرین کرد و ابوالهول (Sphinx) را روانه ساخت تا از تبای انتقام بگیرد.
۴. تانتالوس، پدر پلوپس، نیوبه و بروتناس و پسر زئوس از یک پری دریایی به نام پلوتو، سرسلسلهٔ خاندان پادشاهی آرگوس بود. او در المپ بر سر خوان زئوس دعوت شد، اما در بازگشت اسرار خدایان را بر آدمیان فاش گفت. او نیز پسر خود، پلوپس را چون یک قربانی ذبح کرد و بر خوان خدایان گذاشت. اما آنان از این کار آگاه شدند و به تاوان، او را به دوردست‌ها تبعید کردند و عذاب‌ها نصیبش کردند. از این پس خاندان تانتالوس به نفرین خدایان دچار شدند و کشتار اهل خانه که با تانتالوس آغاز شده بود، از نسلی به نسل دیگر امتداد یافت. آتئوس، شاه آرگوس و پسر پلوپس، عهد کرد تا بهترینِ بره‌هایش را به درگاه آرتمیس قربانی کند. چون در گله جستجو کرد، بره‌ای طلایی یافت. آن را به همسرش، آئروپه سپرد تا از دیدرس الهه دور بماند. آئروپه بره را به توئستس، برادر شوهرش که دل در گروی آئروپه داشت، تقدیم کرد. توئستس به دیدار برادر رفت و از او خواست تا پادشاهی از آن کسی باشد که برهٔ طلا را در اختیار دارد. پس بره را نشان داد و ادعای تاج شاهی کرد. آتئوس به اندرزهای هرمس تاج را بازپس گرفت و برادر را تبعید کرد. او بعدتر به ارتباط توئستس و آئروپه پی برد و تصمیم گرفت تا انتقام بگیرد. اینگونه بود که آئروپه را در دریا غرق کرد و پسران توئستس را کشت و از آنها خوراکی ساخت. تنها دستها و پاها را بر جا گذاشت. آنگاه توئستس را به سور خواند و خوراکی را که از گوشت پسرانش ساخته بود، به خوردش داد. سپس دستها و پاهای پسران توئستس را به او نشان داد و به ریشخندش گرفت. چرخهٔ کشتار خاندانی در نسل بعد هم ادامه یافت. پاریس، شاهزادهٔ تروا، هلن را فریفت و با او به تروا سفر کرد و آنجا مسکن گزید. سپاهیان یونانی در تلاش برای بازپس‌گیری هلن، قصد تروا کردند. ناوگان یونان در آئولیس گرد آمدند، اما بادی نمی‌وزید تا کشتی‌ها به حرکت درآیند. پیشگویان چنین گفتند که تنها راه چاره قربانی کردن ایفی‌ژنیا، دختر آگاممنون است تا ایزدبانو آرتمیس خرسند شود و به وزیدن بادها رخصت دهد. بنا به روایت ائوریپیدس در نمایشنامهٔ «ایفی‌ژنیا در آئولیس»، کلوتمنسترا، مادر ایفی‌ژنیا و خواهر هلن، پیش شوهرش التماس کرد تا در تصمیمش بازنگری کند. اما آگاممنون دخترش را قربانی کرد و سپاه یونان به حرکت درآمد. پس از آن جنگی طولانی و ویرانگر میان یونان و تروا درگرفت. از طرف دیگر، در هنگام غیبت درازمدت آگاممنون، کلوتمنسترا با آیگیستوس، پسرعموی شوهرش، پیوندی عاشقانه برقرار کرد. آن دو در خفا برای کشتن آگاممنون طرح ریختند. وقتی آگاممنون پس از سال‌ها پیروزمندانه بازگشت و به خاک آرگوس رسید، در خانهٔ خودش به دست کلوتمنسترا و آیگیستوس به قتل رسید. اورستس هم برای انتقام خون پدرش آن دو را کشت.

فهرست منابع

اوریپید (۱۳۹۹)، *اورستس*، ترجمهٔ غلامرضا شهبازی، تهران: بیدگل.
آیسخولوس (۱۳۹۳)، *مجموعه آثار*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نی.
سلیمان‌نژاد، فرهاد (۱۳۸۷)، *تراژدی در عصر سیاسی یونانیان*، تهران: افراز.
سوفوکلس (۱۳۸۵)، *افسانه‌های تبای*، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران: خوارزمی.
کات، یان (۱۳۹۷)، *جنسیت رزالیند*، ترجمهٔ رضا سرور، تهران: بیدگل.
هومر (۱۳۸۹)، *ایلیاد*، ترجمهٔ سعید نفیسی، تهران: علمی و فرهنگی.
یگر، ورنر (۱۳۹۳)، *پایدیا*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

Abel, D. Herbert (1954), “Euripides’ Deus ex Machina: Fault or Excellence” in The Classical Journal 50 (3), pp. 127–130.
Alexiou, Margaret (2002), The Ritual Lament in Greek Tradition, Rowman & Littlefield Publishers.
Appadurai, A. (ed.) (1986), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge University Press, Cambridge.
Burkert, Walter (1982), Structure and History in Greek Mythology and Ritual, University of California Press.
Cole, S.G. (1994), “Civic Cult and Civic Identity” in Sources for the Ancient Greek City State, M.H. Hansen (ed.), The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, Copenhagen.
Csapo, E. and W. J. Slater (1995), The Context of Ancient Drama, University of Michigan Press, Ann Arbor.
Csikszentmihalyi, M. and E. Roshberg-Halton (1981), The Meaning of Things, Cambridge University Press, Cambridge.
Eco, Umberto (1981), “Function and Sign” in Signs, Symbols and Architecture, Geoffrey Broadbent, Richard Bunt and Charles Jencks (eds.), John Wiley & Sons, Chichester.
Farnell, Lewis (1907), The Cults of the Greek States, Clarendon Press.
Goldhill, S. (1990), ‘‘The Great Dionysia and Civic Ideology’’ in Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Social Context, J. J. Winkler and F. Zeitlin (eds.), Princeton University Press, Princeton, NJ.
Kindt, Julia (2009), “Polis Religion; A Critical Appreciation” in Kernos 22, pp. 9-34.
Luyster, Robert (1965), “Symbolic Elements in the Cult of Athena” in History of Religions 5 (1), pp. 18–19.
Mastronarde, Donald (1990), “Actors on High: The Skene roof, the Crane and the Gods in Attic Drama” in Classical Antiquity 9, pp. 247–294.

Miller, D. (1987), Material Culture and Mass Consumption, Blackwell, Oxford.

Nisetich, Frank (1995), “Introduction” in Orestes, Euripides, Translated by John Peck and Frank Nisetich, Oxford University Press.

Pickard-Cambridge, A. (1968), The Dramatic Festivals of Athens, Clarendon Press, Oxford.

Retief, Francois Pieter and Louise Cilliers (2005), “Burial Customs, the Afterlife and the Pollution of Death in Ancient Greece” in Acta Theologica Supplementum 7, pp. 44-61.

Sourvinou-Inwood, C. (1990), ‘‘What is Polis Religion?’’ in The Greek City from Homer to Alexander, O. Murray and S. Price (eds.), Oxford University Press, Oxford.

Sourvinou-Inwood, C. (2003), Tragedy and Athenian Religion, Lexington Books, Lanham, MD.

Sourvinou-Inwood, C. (2005), “Greek Tragedy and Ritual” in A Companion to Tragedy, Rebecca Bushnell (ed.), Blackwell, Malden.

Sourvinou-Inwood, Christiane (2000), “Further Aspects of Polis Religion”, in Oxford Readings in Greek Religion, ed. Richard Buxton, Oxford, London.

Swift Balch, Edwin and Eugenia MacFarlane Balch (1918), Art and Man; Comparative Art Studies, Allen, Lane and Scott, Philadelphia.

Wilson, P. (2000), The Athenian Institution of the Khoregia; The Chorus, the City and the Stage, Cambridge University Press, Cambridge.