پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، از صفحه ۱۹۹ تا ۲۱۵

ساختار تراژیک در تراژدی و دیدگاه فریدریش شیلر دربارهٔ آن با استناد به *ژاندارک*

ابراهیم استارمی*

استادیار زبان و ادبیات آلمانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۰۴/۲۵، تاریخ تصویب: ۹۴/۰۲/۱۹)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی تحلیلی هنر تراژیک در تراژدی اصیل در ادبیات قرن هجدهم آلمان می‌پردازد. دلایل درخشش تراژدی در کنار دیگر انواع ادبی ادبیات نمایشی، ساختار و محتوای تراژیک آن است. این بحث بر اشارات ارزندهٔ ارسطو در کتاب *فن نویسندگی* استوار است و شالودهٔ تفکر تراژدی‌نویسان بزرگی مانند لسینگ و فریدریش شیلر نیز برگرفته از همین نکات است. در این پژوهش، نمایشنامهٔ مشهور *ژاندارک* اثر شیلر مطالعه می‌شود تا ساختار و هنر تراژیک از نظر او به‌طور ملموس و با مثال نشان داده شود. هدف اصلی این پژوهش، معرفی دیدگاه‌های متفاوت نویسندگان آلمانی به‌خصوص شیلر درمورد هنر تراژیک و آشنایی با ویژگی‌های یک تراژدی واقعی از نظر ارسطوست تا به کمک این یافته‌ها بتوان یک تراژدی واقعی را به‌درستی تحلیل و تفسیر کرد. تمرکز این مقاله، بر جهان‌بینی شیلر درمورد ماهیت جسمی و معنوی انسان و نظر او دربارهٔ هنر تراژیک است که برای آن، دو شرط اساسی، یعنی ترسیم پیروی انسان از غرایز نفسانی و مقاومت اخلاقی او دربرابر آن‌ها قائل است.

واژه‌های کلیدی: تراژدی، حس همدردی، ساختار و هنر تراژیک، شخصیت متعادل، ضرورت خطا، مقاومت اخلاقی.

* تلفن: ۰۹۱۲۸۰۳۰۴۶۸، Email: estarami@yahoo.de

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

این جستار به معرفی ویژگی‌های یک تراژدی ناب و اصیل و هنر تراژیک از دیدگاه ارسطو نخستین نظریه‌پرداز تراژدی، گوته، لسینگ و به‌ویژه فریدریش شیلر با استناد به نمایشنامهٔ *دوشیزهٔ اورلئان*[1] یا *ژاندارک* می‌پردازد و نظر شیلر درمورد هنر تراژیک را به‌همراه مثال‌های متعدد از این اثر نشان می‌دهد. سخن‌گفتن از تراژدی ناب، تنها با بررسی ویژگی‌های آن- که در *فن شاعری* ارسطو آمده- ممکن است. فهم عمیق و صحیح از تراژدی، تنها از طریق شناخت زیبایی تراژدی و تأثیرهای تحسین‌برانگیز آن در قالب احساس همدردی[2]، ترس[3] و تزکیهٔ عواطف[4] به‌همراه بررسی تحلیلی ساختار تراژیک یک تراژدی واقعی امکان‌پذیر است. دانشجویان رشته‌های ادبیات، به‌ویژه زبان و ادبیات آلمانی می‌توانند از یافته‌های این مقاله استفاده کنند.

درمورد هنر تراژیک، نظرهای مختلفی در ادبیات آلمان وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها، دیدگاه فریدریش شیلر است. در این مقاله، تحلیل او در این زمینه، با مثال‌هایی از *دوشیزهٔ اورلئان* بررسی می‌شود. به‌تصویرکشیدن هنر تراژیک، به‌طور مستقیم، به ویژگی‌های شخصیتی قهرمان تراژدی و خصوصیات متعادل و اشتباه او وابسته است که ضرورتی در هنر تراژیک محسوب می‌شود. پیش‌زمینهٔ تفکر شیلر درمورد هنر تراژیک، برپایهٔ اعتقاد او به بعد جسمی و معنوی انسان و تعادل بین آن‌دو استوار است. شیلر علاوه‌بر این ویژگی‌ها، دو شرط اساسی برای هنر تراژیک قائل است که عبارت‌اند از: ترسیم درد و رنج جسمی و روحی و مقاومت اخلاق دربرابر هوا و هوس نفسانی. پژوهش در زمینهٔ هنر تراژیک، نه‌تنها به تفهیم بیشتر تراژدی و شناخت بیشتر ارزش‌های عصر کلاسیک کمک می‌کند، بلکه موجب آشنایی بیشتر پژوهشگران با ادبیات نمایشی می‌شود. سؤال اصلی پژوهش این است که دلایل درخشش تراژدی در طول قرن‌ها چه بوده و یک تراژدی واقعی چه ویژگی‌هایی دارد. دیگر اینکه آیا برداشت نویسندگان مختلف آلمان در قرن هجدهم میلادی درمورد هنر تراژیک، با برداشت ارسطو در این زمینه هم‌خوانی دارد.

منشأ تمامی آثاری که دربارهٔ هنر تراژیک در ادبیات خلق شده‌اند، همان اشارات ارسطو در کتاب *فن نویسندگی* است که علی‌رغم قرن‌ها فاصلهٔ زمانی با عصر حاضر، همچنان اثری بی‌بدیل و

1. Die JungfrauvonOrleans
2. eleos
3. phobos
4. katharsis

www.SID.ir

تحسین‌برانگیز به‌شمار می‌رود. نکاتی که ارسطو در زمینهٔ اصول انواع ادبی، ادبیات نمایشی و هنر نمایشنامه‌نویسی در این کتاب بیان کرد، تا قرن هجدهم میلادی از پیشروترین نظریه‌ها در ادبیات جهان به‌شمار می‌رفت. اگرچه پس از آن، تردیدها و انتقادهای زیادی بر آرای ارسطو وارد شد و شیوهٔ جدید نمایشنامهٔ روایی توسط برتولت برشت مطرح شد، نظریه‌های جدید، از ارزش دیدگاه‌های ارسطو نکاسته‌اند.

تنها کسی که به‌طور جدی، عقاید ارسطو در کتاب «فن شاعری» را نقد کرد، لسینگ بود. آرای او در کتاب «درام‌نویسی هامبورگ»[1] تا حد زیادی، تفسیر و تأیید اشارات ارسطوست و در مواردی هم بین آن دو اختلاف‌نظر دیده می‌شود. یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات آلمان در زمینهٔ نمایشنامه و بررسی تحلیلی عقاید ارسطو دربارهٔ درام‌نویسی و بررسی مصادیق آن در ادبیات آلمان، *فنون نمایشنامه* از گوستاو فریتاگ است که بیشتر به بررسی ساختار و عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ نمایشنامه‌های ارسطویی پرداخته است. او در بخش چهارم این اثر، به ویژگی‌های شخصیت قهرمان تراژدی نیز اشاره کرده است که مؤید نظریات ارسطوست و پیش‌زمینهٔ بحث هنر تراژیک محسوب می‌شود.

بحث و بررسی

بررسی ساختار تراژیک در تراژدی

تراژدی در کنار کمدی، از اصیل‌ترین و کهن‌ترین انواع ادبی ادبیات نمایشی جهان است که با نام ادیبان بزرگی مانند سوفوکلس، آیشیلوس و آویریپیدس در ادبیات یونان و لسینگ و شیلر در ادبیات آلمان در قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم میلادی گره خورده است. با وجود تنوع انواع ادبی در ادبیات نمایشی جهان، تاکنون از ارزش تراژدی کاسته نشده است. تراژیک‌بودن یک سرنوشت و یک حادثه، درحقیقت نتیجهٔ سقوطی فاجعه‌بار است که در بیشتر موارد، تأثیر آن به‌همراه رنج و درد جسمی و روحی، موجب نابودی و مرگ حزن‌انگیز انسان می‌شود. در یک تراژدی واقعی از دیدگاه ارسطو، فردی که سرنوشت تراژیک دارد، احساس همدردی تماشاگران و خوانندگان تراژدی را برمی‌انگیزد و اعمال قهرمانانه و مبارزه برای احقاق حق، کشف حقیقت و تلاش او برای نجات خود نیز موجب تحیر آنان می‌شود. تأثیر مثبت یک قهرمان در تراژدی، کاملاً بستگی به چگونگی شخصیت او دارد. ضدقهرمانان، حتی اگر سرنوشت تراژیک داشته باشند،

1. Hamburgische Dramaturgie

www.SID.ir

نمی‌توانند احساس همدردی همنوعان خود را برانگیزند و چه‌بسا دیگران او را مستحق این سرنوشت غمبار بدانند و از اندوه و نگون‌بختی او شادمان شوند.

ساختار هنر تراژیک در تراژدی، از دو منظر ساختار تراژیک و بررسی شخصیت قهرمان و ضرورت مرتکب‌اشتباه‌شدن او قابل‌بررسی است. در این مقاله، پس از بیان دو مبحث ساختاری و محتوایی از نظر ارسطو، نظر شیلر درمورد هنر تراژیک، با استناد به نمایشنامهٔ *ژاندارک* و مثال‌هایی از آن برای خوانندگان به تصویر کشیده می‌شود. *ژاندارک* یا *دوشیزهٔ اورلئان*، اثر فریدریش شیلر، از مشاهیر ادبیات آلمان در قرن ۱۸ میلادی است که داستان وقایع نبرد یکصدسالهٔ فرانسوی‌ها با انگلیس در قرون وسطی (۱۳۳۹– ۱۴۵۹) را به تصویر می‌کشد. از نظر تاریخی، ژاندارک در تاریخ ۳۰ می ۱۴۳۱ درحالی‌که به‌عنوان «دروغگو، فریبکار خبیث، ساحر خرافاتی و کافر» شناخته شده بود (آلبرت، ۱۹۸۸: ۱۲)، در میدان شهر روئن فرانسه، زنده به آتش کشیده شد. ژاندارک در شانزدهم ماه می سال ۱۹۲۰، رسماً توسط پاپ بنه‌دیکت پانزدهم از این اتهام تبرئه شد و پاپ، وی را قهرمان ملی فرانسه و فردی مقدس معرفی کرد (همان).

تراژدی، از نظر ارسطو با پرولوگ[1] یا مقدمه شروع می‌شود که غالباً توضیحی درمورد بازیگران اصلی، تاریخچه و پیش‌زمینه‌ها، زمان، مکان، موضوع اصلی و شرایط یک حادثه است تا خوانندگان و بینندگان آن، اطلاعات ضروری اولیه را برای فهم تراژدی به‌دست آورند. شیلر در مقدمهٔ تراژدی *ژاندارک*، دانسته‌های مذکور را با مهارت بسیار در اختیار خواننده قرار می‌دهد که در اولین جملات ژاندارک مطرح می‌شوند. داستان با سخنان تی‌باوت، پدر ژاندارک آغاز می‌شود که توضیحی دربارهٔ وضعیت وخیم جنگی امپراتوری فرانسه در آغاز جنگ صدساله علیه انگلیس است:

> «آری همسایگان عزیز! امروز ما شهروندان آزاد فرانسوی، هنوز آقای سرزمین آبا و اجدادی خود هستیم. در سرزمینی که پدران ما آباد کردند، معلوم نیست چه کسی فردا بر ما حکم براند؛ زیرا انگلیسی‌ها پرچم پیروزی خود را در تمام مکان‌ها برافراشتند و اسبان، دیار شکوفای فرانسه را لگدمال کردند. پاریس پذیرای آن‌ها به‌عنوان فاتح شد و با تاج قدیمی داگوبرت، فرزند قومی بیگانه را آراست» (شیلر، ۱۹۹۰: ۵).

در این صحنه، یوحنا (ژاندارک) بر آن است که در نبرد با ارتش انگلیس نقشی ایفا کند؛

1. Prolog

www.SID.ir

درحالی‌که به‌عنوان یک دوشیزهٔ جوان، شرایط شرکت در یک نبرد نظامی را ندارد. پافشاری و تصمیم او موجب تعجب همگان و ایجاد هیجان در نقطهٔ آغازین تراژدی می‌شود. به یوحنا خبر می‌رسد که در شهر، صحبت از شروع جنگ در منطقهٔ اورلئان است. درحالی‌که مردم شهر آمادهٔ دفاع دربرابر دشمن‌اند، واکنش شتاب‌زدهٔ او درحالی‌که کلاه را از دستان برتراند می‌قاپد، نشان‌دهندهٔ شجاعت و عزم راسخ او در مقابله با قوای دشمن است. در تراژدی، تصمیم راسخ قهرمان داستان، معمولاً با خبری مهیج و نگران‌کننده همراه می‌شود تا انگیزهٔ شخصیت اصلی را فراهم کند. در *ژاندارک*، برتراند از اشغال شهرهای فرانسه به دست سربازان انگلیسی خبر می‌دهد: «خدا به داد پادشاه برسد و به کشور ما رحم کند. ما در دو نبرد بزرگ شکست خوردیم، دشمن به مرکز فرانسه رسید. تمامی استان‌ها تا لوآر[1] از دست رفتند. دشمن تمام قدرت خود را متمرکز کرد که اورلئان را به تصرف درآورد» (همان: ۱۱). مردم فرانسه در این وضعیت نابسامان، تاب مقاومت دربرابر قوای قدرتمند انگلیس را نداشتند. پادشاه و ارتش فرانسه هردو غافلگیر شدند و پیروزی‌های نظامی قوای انگلیس، چنان سریع و صف‌شکن بود که قوای فرانسه، با مقاومت اندکی تسلیم شدند. در چنین وضعیتی، ژاندارک با روحیهٔ آهنین و عزمی راسخ و ایمان به یاری خداوند، می‌خواست فرماندهی جنگ را برعهده بگیرد و وطنش را از یوغ تجاوز دشمن نجات دهد. روحیهٔ قوی و تصمیم ژاندارک برای تغییر وضع موجود، موجب حیرت همگان شد و این از ضروریات اصلی تراژدی است:

> یوحنا: «صحبت قرارداد و تسلیم‌شدن را نکنید! منجی نزدیک می‌شود و خودش را برای نبرد تجهیز می‌کند.
>
> دشمن قبل از رسیدن به اورلئان شکست خواهد خورد... .
>
> برتراند: آخ! هیچ معجزه‌ای اتفاق نمی‌افتد.
>
> یوحنا: معجزه اتفاق می‌افتد. کبوتری سفید پرواز خواهد کرد و با شجاعت عقاب‌گونه به این کفتارها خواهد تاخت که وطن را تکه‌تکه کرده‌اند... آیا این امپراتوری فروخواهد پاشید؟ آیا این کشور پرآوازه و بهشت کشورها و زیباترین سرزمینی که خورشید در مسیرش دیده است و خداوند همانند تخم چشمش عاشق اوست، باید حلقه‌های اسارت یک کشور بیگانه را به دوش کشد؟» (همان: ۱۳– ۱۴).

اظهارات اولیهٔ ژاندارک به‌وضوح نشان می‌دهد که او می‌خواهد برای نجات وطنش کاری بکند.

1. Loire

www.SID.ir

به این قسمت مهم نمایشنامه، نقطهٔ تهییج[1] می‌گویند. این لحظه‌ای است که «در قلب قهرمان، احساس خواستن برانگیخته و موجب اقدام بعدی می‌شود» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۱۰۰). نتیجهٔ این واکنش تحسین‌برانگیز، هیجان مفرط تماشاگران است که به وجد می‌آیند و موضوع داستان را بی‌وقفه دنبال می‌کنند؛ زیرا نمی‌دانند ژاندارک توانایی این مأموریت را دارد یا خیر. در تراژدی، پس از این صحنه، پیرنگ داستان اوج می‌گیرد و اغلب در پردهٔ سوم به نقطهٔ اوج[2] خود می‌رسد. نقطهٔ عطف تراژدی زمانی است که ژاندارک برخلاف انتظار، پس از دستگیری لایونل، فرماندهٔ نظامی ارتش انگلیس، عاشق او می‌شود. او به چهرهٔ لایونل می‌نگرد و از کشتنش صرف‌نظر می‌کند. برخورد ژاندارک در این صحنهٔ حساس جنگی، قابل‌تأمل است. تأثیری که تماشاگر از برخورد غیرمنتظرهٔ قهرمان تراژدی می‌پذیرد نیز اهمیت بسیاری دارد. از منظر تماشاگران و خوانندگان تراژدی، این واکنش ژاندارک، ضعف درونی او تلقی می‌شود. او دیگر نمی‌تواند به مأموریت الهی خود ادامه دهد و از این‌رو، فرانسه در این نبرد تا حدود زیادی شکست می‌خورد. گفت‌وگوی این دو فرمانده، گویای این واقعیت تلخ است:

لایونل: «مرا بکش، تو شهرت یافتی. من در دستان توأم و رحم و گذشت نمی‌خواهم. بهتر است بمیرم تا اینکه فرار کنم و برای جانم التماس کنم.

یوحنا: خودت را نجات بده. من نمی‌خواهم زندگی‌ات در دستان من باشد.

لایونل: من از تو و هدیه‌ات متنفرم. من به دنبال رحم و گذشت تو نیستم. دشمنت را که از تو متنفر است و می‌خواهد تو را بکشد، بکش!

یوحنا: مرا بکش و فرار کن!

لایونل: این دیگر چیست؟

یوحنا: وای بر من!

لایونل: می‌گویند که تو تمام قوای انگلیس را که در جنگ به اسارت درمی‌آوری، می‌کشی، فقط به من رحم می‌کنی!

یوحنا: مریم مقدس!» (شیلر، ۱۹۹۰: ۸۳– ۸۴)

در این صحنه، «نتیجهٔ مناقشه اوج می‌گیرد و قویاً و قطعاً نمایان می‌شود» (فرایتاگ، ۲۰۰۳ : ۱۰۵).

1. Das erregende Moment
2. Höhepunkt

Archive of SID

www.SID.ir

درحقیقت، شکست فرانسه در جنگ، در این قسمت از تراژدی ظاهر می‌شود. این ویژگی نقطهٔ اوج تراژدی است که در آن، نتیجهٔ مناقشه تا حد زیادی مشخص می‌شود، اما واقعیت جدال دوطرفه زمانی به‌طور قطع مشخص می‌شود که ژاندارک درمقابل عشق به لایونل تسلیم و هوای نفسش بر او مسلط می‌شود. اعتراف و ناتوانی ژاندارک، نشانهٔ شکست حتمی جبههٔ فرانسه در این نبرد است:

> «آیا می‌توانستم او (لایونل) را بکشم، درحالی‌که به چشمان او می‌نگریستم؟ مایل بودم که قبل از آن دشنه را به سینهٔ خود فروکنم. آیا باید تنبیه شوم، چون مطابق هوای نفس عمل کردم؟ آیا همدردی گناه است؟» (شیلر، ۱۹۹۰: ۸۷).

این همان صحنهٔ تراژدی است که سرنوشت ژاندارک را از خوشبختی به نگون‌بختی تغییر می‌دهد و نشانگر تغییری ناگهانی در روند پیرنگ است. این صحنه لزوماً به وخامت اوضاع و شکست قهرمان داستان منجر می‌شود که «پری‌پتی»[1] نام دارد و ارسطو آن را چنین توصیف می‌کند: «پری‌پتی تغییر ناگهانی امری است که می‌بایست به نتیجهٔ برعکس آن نائل می‌آمد» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۵). این تغییر ناگهانی یعنی آشکارشدن تمام واقعیت از نظر تماشاگران.

پس از این دگرگونی ناگهانی، نقطهٔ افت نمایش[2] شروع می‌شود. ژاندارک دیگر توانایی ادامهٔ درگیری با دشمنش را ندارد. درحقیقت، او دیگر قادر به تصمیم‌گیری نیست و نمی‌تواند دراماتیک عمل کند. این ناتوانی و نداشتن اعتمادبه‌نفس، از گفتار او کاملاً پیداست: «من بدبخت‌تر از آن که بودم، شدم. خداوندا! آیا مرا از درگاه رحمتت راندی؟ خدایی ظاهر نمی‌شود، فرشته‌ای خود را نشان نمی‌دهد، خبری از معجزه نیست، آسمان (به‌رویم) بسته است» (شیلر، ۱۹۹۰: ۱۱۲).

در تراژدی کلاسیک، معمولاً برای مهیج‌کردن روند نمایشنامه، تماشاگران را در آخرین پردهٔ تراژدی به پایان خوش واقعه امیدوار می‌کنند. بدین‌منظور، حادثه‌ای امیدوارکننده رخ می‌دهد که موجب تعویق نتیجهٔ پیش‌بینی‌شدهٔ تراژدی می‌شود و به‌دلیل بارقهٔ ایجادشدهٔ امید، هیجان جدیدی در بینندگان و خوانندگان تراژدی ایجاد می‌شود. به‌همین‌دلیل، این قسمت تراژدی نقطهٔ تأخیر[3] خوانده می‌شود. در ماجرای ژاندارک، درحالی‌که قهرمان داستان در اسارت قوای انگلیسی است و امیدی به نجاتش نیست، خود را برق‌آسا به جبههٔ جنگ می‌رساند و شهروندان اورلئان دوباره به

1. Peripetie
2. fallende Handlung
3. retardierendes Moment

www.SID.ir

پیروزی در نبرد امیدوار می‌شوند: «او با تمام قوا و با دستانش غل و زنجیر را می‌گیرد و آن‌ها را پاره می‌کند و در همین لحظه به نزدیک‌ترین سرباز (دشمن) حمله‌ور می‌شود، شمشیرش را برمی‌دارد و شتابان به بیرون می‌رود و همگان با حیرت به او می‌نگرند» (همان: ۱۲۰).

در پایان تراژدی، روند پیرنگ به‌گونه‌ای است که شکست قهرمان حتمی است؛ زیرا او دیگر قادر به ادامهٔ درگیری نیست. در اغلب تراژدی‌ها، داستان با مرگ قهرمان به پایان می‌رسد؛ بنابراین، تراژدی ساختاری روشن دارد و به‌عبارتی دارای آغاز و پایانی مشخص است. نمایشنامهٔ *ژاندارک*، با مرگ تراژیک یوحنا پایان می‌یابد.

ضرورت وجود قهرمان متعادل و اشتباه او در تراژدی

از ارکان اصلی هر تراژدی می‌توان به ایجاد ترس و احساس همدردی در تماشاگر اشاره کرد که زمانی ایجاد می‌شود که تماشاگر به‌طور کامل در صحنهٔ تئاتر غرق شود. استغراق[1] و هم‌ذات‌پنداری[2] از ویژگی‌های مهم تراژدی محسوب می‌شوند که با آن‌ها، تماشاگر حس نمی‌کند در سالن تئاتر است. او آن‌قدر غرق در نمایش است و سرگذشت قهرمان داستان را سرگذشت خود می‌پندارد که تصور می‌کند شاهد دیدن گوشه‌ای از زندگی خود است. ارسطو برای برآورده‌کردن این احساسات در تراژدی، در بخش‌های ۱۵ و ۱۶ «فن نویسندگی»، ویژگی‌هایی را بیان می‌کند که از آن جمله، به‌صحنه‌آمدن قهرمانی است که نباید بی‌عیب و نقص باشد. از نظر ارسطو، معرفی و نمایش یک قهرمان منزه و بی‌عیب و نقص، نه‌تنها ترس و ترحم تماشاگر را تحریک نمی‌کند، بلکه آزاردهنده نیز است. از سوی دیگر، حضور یک شخصیت منفی و بسیار منفور به‌عنوان قهرمان تراژدی نه‌تنها انسان‌دوستانه نیست، بلکه احساس همدردی بینندگان را نیز به‌همراه ندارد؛ زیرا فکر می‌کنیم که نگون‌بختی حق اوست (ر.ک. ارسطو، ۱۹۸۲: ۳۹). از دیدگاه ارسطو، فقط بازیگری در نمایشنامه می‌تواند احساس همدردی و ترس تماشاگر را برانگیزد که شخصیتی به تعبیر لسینگ، میانه‌رو و معتدل[3] داشته باشد و به‌خاطر یک خطا[4] بدبخت شده باشد (همان).

ضرورت شخصیت متعادل و خطای او، دو مشخصه‌ای است که شیلر در اثر *ژاندارک* به‌وضوح به

1. Einfühlung
2. Identifikation
3. Gemischter Charakter
4. Hamartia

www.SID.ir

تصویر می‌کشد. شیلر زندگی ژاندارک را به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که مخاطبان به او احساس شفقت دارند و احتمال می‌دهند این ماجرا برای خود آن‌ها نیز اتفاق بیفتد. او دلیل بدبختی ژاندارک را لغزش می‌داند. خداوند شرط موفقیت ژاندارک در نبرد با دشمن را غلبهٔ او بر هوا و هوس دنیوی مقرر فرموده بود، اما این‌گونه نشد. گناه و اشتباه ژاندارک، احساس شفقتش به دشمنش «مونتگمری» و عشق به لایونل بود (آلبرت، ۱۹۸۸: ۵۱). به‌عبارتی، عشق زمینی و علاقه به لایونل، با مأموریت الهی ژاندارک سازگار نیست، اما این اشتباه او ناخواسته و سهوی است. او انسانی زمینی با غرایز انسانی است که عشقش به یکی از فرماندهان دشمن، پیامدهای وخیمی برای کشور و ملتش دارد.

مرتکب‌خطاشدن در تراژدی اجتناب‌ناپذیر است. درحقیقت، به‌دلیل اشتباه ژاندارک است که تماشاگران نسبت به او احساس همدردی نشان می‌دهند. از اشتباه قهرمان در تراژدی به «نقیصهٔ تراژیک» نیز یاد می‌شود (داد، ۱۳۷۸: ۶۵). البته این نقیصه، درحقیقت همان «ضعفی است که قهرمان تراژدی را نگون‌بخت و ناکام می‌کند» (همان). این موضوع، از نظر ارسطو، لزوماً به‌دلیل بدسرشت‌بودن قهرمان تراژدی نیست؛ بلکه خطای او ناشی از «خطای داوری» (همان: ۲۹۸) و ارزیابی نادرست او از شرایط موجود است. طبیعی است که هیچ انسانی نمی‌خواهد تصمیمی بگیرد که سبب بدبختی او شود، اما انسان گاهی شرایط اطراف خود را به‌اشتباه تفسیر می‌کند و این امر اجتناب‌ناپذیر است. نتایج این برداشت و تفسیر اشتباه، گاهی آن‌قدر سنگین است که سرنوشت یک فرد را از خوشبختی به بدبختی تغییر می‌دهد. اگر ژاندارک در ارزیابی مأموریت الهی‌اش خطا نمی‌کرد، قطعاً فرانسه پیروز نبرد بود. از نظر لسینگ نیز اشتباه قهرمان تراژدی، برای برانگیختن حس همدردی تماشاگران، ضروری است. به بیان وی، «یک انسان خیلی خوب ممکن است بیش از یک ضعف و اشتباه داشته باشد که موجب بدبختی و سقوط غیرقابل‌پیش‌بینی او شود و احساس همدردی ما را برانگیزد، بدون آنکه این موضوع برای آن فرد چندان ناگوار و فجیع بوده باشد؛ زیرا این نتیجهٔ طبیعی اشتباهش است» (لسینگ، ۱۹۷۸: ۳۲۳).

اما از نظر ارسطو و شیلر، اندازهٔ این اشتباه و چگونگی شخصیت قهرمان در تراژدی، بسیار مهم‌اند؛ درغیراین‌صورت حس همدردی تماشاگر تحریک نمی‌شود. از دیدگاه ارسطو، قهرمان تراژدی باید شخصیتی متعادل و خطاکار داشته باشد و البته خطای او چندان بزرگ نیز نباشد؛ چنانکه اگر فردی مرتکب قتل شود، همدردی با او ممکن نیست؛ زیرا او مرتکب بدترین و زشت‌ترین عمل شده است؛ بنابراین، حس همدردی در انسان، زمانی برانگیخته می‌شود که لغزش

Archive of SID

www.SID.ir

فرد، خطایی بزرگ نباشد و برعکس قابل‌بخشش باشد. از این نظر، شیلر خطای ژاندارک را ماهرانه ترسیم می‌کند؛ زیرا او عاشق می‌شود و عشق جرم و خطا محسوب نمی‌شود. عشق ژاندارک به لایونل، فقط از این جنبه لغزش محسوب می‌شد که با مأموریت الهی او همخوانی نداشت و موجب به‌خطرافتادن منافع ملی کشور فرانسه شد، اما این لغزش، در دوشیزه‌ای جوان که در جریان عشق زمینی قرار می‌گیرد و احساسات درونی‌اش فوران می‌کند، طبیعی است. اینکه او شخصی عادی است، نه پادشاه است و نه آدمی پست، موضوعی است که با شرایط برانگیختن عواطف همدردی تماشاگر کاملاً همخوانی دارد.

خطایی که فریدریش شیلر به‌دنبال ترسیم آن است، باید ریشه‌ای زمینی در هوا و هوس دنیوی داشته باشد که در تضاد با اخلاق و وظیفهٔ انسانی قرار گیرد. مهم این است که فردی با چنین اشتباهی، درمقابل امیال و احساسات درونی مقاومت اخلاقی کند و همین مبارزه با نفس، سبب بزرگی روح او و حس همدردی انسان‌ها شود؛ بنابراین، ترسیم عواطف دنیوی و درنتیجه رنج روحی و جسمی و مقاومت درمقابل هوس، دو ویژگی اصلی تراژدی از دیدگاه شیلرند که موضوع دوم، در کلام ژاندارک کاملاً مشهود است. «درد، کوتاه و شادی جاوید است» (شیلر، ۱۹۹۰: ۱۲۳). او جان خود را تقدیم سعادت و پیروزی کشورش می‌کند و شادی پس از مرگ را بر پیروزی خود ترجیح می‌دهد و همین رمز بزرگی اخلاقی اوست. این تنها خصوصیتی است که از او قهرمان ساخته است و بدین‌وسیله، به آزادی واقعی درونی دست یافته است. بدین‌منظور، «انسان نباید فقط رنج بکشد؛ بلکه باید دربرابر درد، مقاومت اخلاقی کند و خود را مافوق درد نفسانی نشان دهد» (آلبرت، ۱۹۸۸: ۲۲).

یوحنا زمانی متانت و وقار خود را نشان می‌دهد که برخلاف میل درونی، عشق به وطن را به عشق فردی ترجیح می‌دهد و روی نفسانیات خود پا می‌گذارد. «بزرگی قهرمان در تراژدی به این دلیل است که او در تضاد میان عشق و وظیفه یا انگیزه‌های ژرف‌تر» (سخنور، ۱۳۸۵: ۶۴) عمل به وظیفه را بر میل درونی نفسانی خود ترجیح می‌دهد و این‌چنین خود را بالاتر از عامهٔ مردم نشان می‌دهد؛ بنابراین، مرتکب‌اشتباه‌شدن در کنار شخصیت معتدل قهرمان، از نظر ارسطو، لسینگ و شیلر، جزء شرایط تراژیک‌بودن یک سرنوشت‌اند. البته این دو ویژگی، از نظر گوته و دیگر نویسندگان آلمانی مانند هبل و امیل اشتایگر مورد تردیدند.

از نظر گوته، «منشأ هر امر تراژیک، اضداد غیرقابل‌مصالحه است» (گوته، ۱۹۸۲: ۱۳۶)؛[1] مانند

1. "Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz".

www.SID.ir

زوجی که از دو دنیای کاملاً متفاوت باشند و در هیچ موردی با یکدیگر تفاهم نداشته باشند. بدیهی است که هریک از این دو فرد، از نظر گوته لزوماً انسان بدی نیستند، اما زمینه‌های توافق، کنارآمدن و مصالحه بین آن‌دو به‌هیچ‌وجه فراهم نیست؛ به‌طوری‌که هرگز نمی‌توانند زندگی مسالمت‌آمیزی با یکدیگر داشته باشند. این وضعیت ناگوار و اینکه بین دو انسان هیچ زمینهٔ آشتی و تفاهم وجود نداشته باشد، از نظر گوته بسیار تراژیک است. از دیدگاه مدرن امروزی و از نظر اشتایگر، «اینکه انسان چیزی را از دست بدهد که به‌مثابهٔ همهٔ زندگی‌اش باشد، بسیار تراژیک است»[1] (کوبین ۲۰۰۹: ۱۵۱).

هنر تراژیک از دیدگاه فریدریش شیلر

ساختار تراژیک در یک تراژدی، از نظر ارسطو و لسینگ در مقایسه با دیدگاه فریدریش شیلر، مشترکات و تفاوت‌هایی دارد. از نظر ارسطو و لسینگ، فقط شخصیت تراژیک یک فرد متعادل، حس همدردی انسان‌های دیگر را برمی‌انگیزد. شیلر با این نظر موافق بود، اما تأثیر واقعهٔ تراژیک را برای برانگیختن عواطف انسان‌ها، مهم‌تر می‌دانست. از این‌رو، علت اصلی به‌وجودآمدن یک مناقشه از دید ارسطو و لسینگ، تصمیم قهرمان تراژدی است و از نظر شیلر، این امر هم به‌دلیل ارادهٔ یک فرد و هم از طریق اجبار و الزام شرایط شخص به‌وجود می‌آید (کلوگه و رادلر، ۱۹۷۴: ۲۹۰)؛ بنابراین، شیلر به همان اندازه که به تأثیر شرایط بر هنر تراژیک در یک تراژدی اهمیت می‌دهد، به ویژگی‌های شخصیتی یک فرد در تراژدی توجه می‌کند؛ بنابراین، سرنوشت تراژیک و برانگیختن احساس همدردی در تماشاگران در یک تراژدی ناب، با به‌تصویرکشیدن قهرمانی فرهیخته و آزادمنش امکان‌پذیر است که در شخصیتش تعادل بین پیروی از غرایز و برتری اخلاق بر آن نمایان باشد؛ زیرا این امر نشانگر آزادمنشی انسان است. به عقیدهٔ وی، «ما هنگام تعادل بین اخلاق، معنویت و نفس، احساس آزادی می‌کنیم؛ زیرا غرایز نفسانی (در اینجا) با قوانین عقل همخوانی دارند. ما در مقاومت اخلاقی درمقابل نفس احساس آزادی می‌کنیم؛ زیرا غرایز نفسانی ما نفوذی در قوانین عقلی ندارند؛ چراکه در اینجا، عقل عامل است. انگار که خرد انسان فقط به قوانین خود عمل می‌کند و لاغیر» (شیلر، ۱۹۷۰: ۸۷).

1. "Das Tragische ereignet sich, wenn das, worauf ein menschliches Dasein ankommt, zerbricht.

www.SID.ir

بنابراین، برای نشان‌دادن سرنوشت تراژیک، باید به ویژگی‌های برجسته و فاخر پروتاگونیست تراژدی توجه کرد که معرفی آن در تراژدی برای نائل‌شدن به اهداف تراژدی اجتناب‌ناپذیر است. از نظر شیلر، چنین انسانی یک انسان متعالی است و در تراژدی جایگاه ویژه‌ای دارد. به بیان وی، «انسان کامل و متعالی باید در عمل به عدالت، انجام خیر، اعتدال، پایداری و وفاداری، احساس سعادت و خرسندی داشته باشد. این انسان باید ناگهان به یک بدبختی دچار شود. باید اموالش را از او گرفت، آوازه و مقامش را نابود کرد، بیماری‌ها باید چنین انسانی را در وضع دردناکی قرار دهند. هر چیزی که او دوست دارد، طعمهٔ مرگ شود. همهٔ کسانی که او به آن‌ها اعتماد دارد، او را به‌هنگام نیاز ترک کنند. در این شرایط، باید به سراغ این انسان شوربخت رفت و از او تقاضای فضیلت کرد که او قبلاً بدان علاقه‌مند و عامل به آن بود. چنانچه فقر، اعمال خیر او را، ناسپاسی، انجام وظیفهٔ او را و درد و رنج، بردباری او را کاهش نداد و شوربختی او موجب کاهش خوشبختی دیگران نشد، انسان متعالی متحول شده است» (همان: ۸۹– ۹۰).

یکی از ویژگی‌های مهم تراژدی، سرنوشت تراژیک قهرمان آن است؛ زیرا این تنها عاملی است که احساس همدردی تماشاگر را برمی‌انگیزد. در این زمینه، نویسندگان مختلف در ادبیات دیدگاه‌های متفاوتی دارند. از دیدگاه ارسطو، هر حادثه‌ای که احساس ترس و همدردی تماشاگر را به‌همراه داشته باشد، تراژیک محسوب می‌شود؛ بنابراین، سرنوشت ژاندارک از آن‌رو که عواطف را برمی‌انگیزد، تراژیک است. از آنجاکه «تراژدی، برانگیزندهٔ احساسات قوی است... ، این نکته را می‌توان ناشی از تأثیر نمایش برخی از صفات به‌عنوان سجایای خوب، قابل‌تحسین و زیبا دانست» (سخنور، ۱۳۸۵: ۶۱– ۶۲). ساختار تراژیک نمایشنامه، از دیدگاه شیلر بسیار پیچیده‌تر به‌نظر می‌رسد؛ زیرا او برای این موضوع، دو شرط اساسی قائل است: «اولین قانون هنر تراژیک، ترسیم درد و رنج جسمی و روحی و دومین قانون، توصیف مقاومت اخلاقی دربرابر غرایز و نفس است» (شیلر، ۱۹۷۰: ۵۸).

اولین شرط تراژیک‌بودن سرنوشت این است که درد و رنج جسمی و روحی فرد درمقابل مصیبت و فاجعه[1] به‌تصویر کشیده شود؛ زیرا «اولین نیاز همیشگی انسان، طبیعت جسمانی و نفس اوست و انسان پیش از هر چیز، موجودی بااحساس است» (همان). به‌تصویرکشیدن غرایز نفسانی انسان، به‌عنوان یک وسیله در تراژدی مطرح است. «ترسیم صرف درد و رنج هرگز هدف هنر

1. Die Darstellung der leidenden sinnlichen Natur)(*The representation of tired ending sensual nature*

www.SID.ir

نیست، اما به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدف بسیار مهم است» (همان: ۵۵). البته این ویژگی، به‌تنهایی تراژیک‌بودن سرنوشت را نشان نمی‌دهد و از نظر شیلر، این امر برای برانگیختن عواطف همدردی خوانندگان و بینندگان یک نمایشنامه کافی نیست. سرنوشتی تراژیک محسوب می‌شود که فرد خود را بالاتر از آن نشان دهد که درد جسمی و روحی، او را از پای درآورد. از دیدگاه شیلر، جایگاه انسان در خلقت، بسیار رفیع است. «اجبار درمورد تمامی پدیده‌ها صادق است. انسان موجودی است که می‌خواهد و می‌تواند تصمیم بگیرد» (همان: ۸۳). این رشد اخلاقی و زهد و بزرگی روحی اوست که او را بر بلندای غرایز دنیوی نشان می‌دهد. او در این مرحله، به کمک مقاومت روحی و اخلاقی درونی، بر نفس خود چیره می‌شود و برای اهداف والاتر انسانی، بر غرایز نفسانی خود پا می‌گذارد و درواقع، خود را فدای امری والاتر و مقدس می‌کند.[1]

برای نشان‌دادن برتری اخلاق بر غریزه باید غرایز انسانی را ترسیم کرد: «دستیابی و نشان‌دادن آزادی اخلاقی به بهترین وجه، فقط از طریق ترسیم جسم رنجور امکان‌پذیر است» (همان: ۵۵). آنجا که شیلر می‌گوید: «فقط انسان فرهیخته و بااخلاق کاملاً آزاد است. یا قدرت اخلاقی انسان بر نفسش غالب است یا او دربست در خدمت نفس است» (همان: ۸۴)، مقاومت اخلاق دربرابر غرایز را با آزادی انسان پیوند می‌زند و انسان بی‌اخلاق را اصولاً فرد آزاد نمی‌شناسد. از نظر شیلر، شرط دارابودن مقام شامخ انسان و برتری اخلاقی او بر دیگران است که با ایستادگی دربرابر غرایز نفسانی نشان داده می‌شود: «انسان برای به‌دست‌آوردن آزادی معنوی و فکری، نباید فقط رنج بکشد؛ بلکه باید درمقابل رنج جسمی و روحی مقاومت اخلاقی کند و برضد غرایز نفسانی به پا خیزد. این همان لحظهٔ فرهیختگی انسان است» (آلبرت، ۱۹۸۸: ۲۱– ۲۲). درنتیجه، انسان متعادل کسی است که با اخلاق والا و بزرگ‌منشی، دربرابر تمایلات دنیوی درونی بایستد و بر غریزهٔ خود غلبه کند. این از نظر شیلر همان عزت انسانی است: «عزت انسانی، از بزرگی روحی و فکری و ارادهٔ آزاد انسان به‌وجود می‌آید که به‌ویژه در رنج و مصائب ظاهر می‌شود. در عزت انسانی، نفس و تقوای انسان با همدیگر همخوانی ندارند... ؛ زیرا عزت و شأن انسانی، نتیجهٔ پیروی هوای نفس از زهد و تقوا است» (خدایی، ۱۳۸۶: ۹۴).

مقاومت اخلاق دربرابر غرایز، بدین‌معناست که انسان دربرابر غرایز نفسانی، از خود مقاومت

1. Darstellung des moralischen Widerstandes gegen leidende sinnliche Natur

www.SID.ir

نشان می‌دهد و تسلیم محض آن نمی‌شود. در *ژاندارک*، یوحنا، از عشق زمینی خود صرف‌نظر می‌کند و دربرابر نفس خود از خود بزرگی اخلاقی نشان می‌دهد. از نظر شیلر فردی می‌تواند پروتاگونیست یک تراژدی باشد که دربرابر غرایز خود روحیهٔ مقاومت داشته باشد و هدف متعالی زندگی خود را که در این اثر، نجات کشور از یوغ تجاوز یک کشور خارجی است، فدای هوا و هوس شخصی خود نکند. او دیگر نه از «من»، بلکه از ملت خود سخن می‌گوید: «ملتم پیروز خواهد شد و من خواهم مرد... . ملت شجاع دیگر به بازوی من نیازی ندارد» (شیلر، ۱۹۹۰: ۱۱۶). یوحنا در پایان نمایشنامه، بر سرنوشت تراژیک خود صحه می‌گذارد. او جان خود را فدای هدفی بزرگ‌تر می‌کند و این سرنوشت را با خشنودی قلبی می‌پذیرد: «رنج و درد، کوتاه و شادی جاویدان است» (همان: ۱۲۳). نائل‌شدن به مقام فرهیختگی، از آرزوهای دیرین شیلر برای ملتش بود و از اینکه این بزرگی معنوی، با فرهنگ و شخصیت ملت آلمان عجین شده است، بسیار خوشحال بود (ر.ک. زاودر، ۱۹۹۲: ۳۵۲– ۳۵۳).

از نظر شیلر، انسان موجودی کاملاً دوبعدی، آسمانی و زمینی، معنوی و جسمی است. هیچ‌یک از این دو بر دیگری چیرگی ندارد؛ بلکه تعادل این دو قطب، خوشبختی را فراهم می‌آورد. مناقشهٔ دراماتیک در *ژاندارک*، زمانی آغاز می‌شود که بین این دو وجه انسانی تعادلی وجود ندارد و ژاندارک می‌خواهد موجودی کاملاً الهی باشد، اما او دوشیزه‌ای است با قلبی زمینی که از عواطف انسانی تأثیر می‌پذیرد. اگر زمینه‌های ایجاد تعادل بین هوای نفسانی و اخلاق– که نقش بازدارنده دارد– به‌وجود نیاید، لغزش انسان حتمی است و انسان به درجات والای انسانی دست نمی‌یابد، اما قهرمان ملی فرانسه، با روحی بزرگ با هوای نفس خود مقاومت می‌کند و بین تکلیف الهی و عشق زمینی، وظیفهٔ الهی را انتخاب می‌کند. این مقاومت روحی، رمز برتری او به‌عنوان یک قهرمان عصر کلاسیک است. تنها فردی که شخصیت قوی و والایی دارد، توان مقابله با نفس خود را می‌یابد. اینجا آغاز درگیری است. اگر ژاندارک به هوای نفسش گوش بسپارد، موجودی است کاملاً نفسانی و زمینی که قابلیت انجام مأموریت الهی را ندارد. تنها راه این است که او درونی قوی داشته باشد و انجام تکلیف آسمانی را بر هوای نفسانی ترجیح دهد. ایستادگی دربرابر هوای نفس و نشان‌دادن بزرگی اخلاقی، همان تعادل شخصیتی است که شیلر بدان معتقد است. در شخصیت ژاندارک و مقاومت اخلاقی او دربرابر امیال درونی‌اش، نوعی «فداکاری آزادمردانه و وفاداری مطلق» (سخنور، ۱۳۸۵: ۶۲) برای هدفی بزرگ‌تر دیده می‌شود؛ بنابراین، نبرد دوشیزهٔ اورلئان با سربازان انگلیسی، پیروزی واقعی نبود. مبارزهٔ

www.SID.ir

او با نفسش بسیار دشوارتر و طاقت‌فرساتر و موفقیت بزرگ‌تری بود که در نگاه نخست برای دختری جوان امری ناممکن به‌نظر می‌رسید. تراژیک‌بودن این اثر، ناشی از «مناقشهٔ عواطف انسانی یوحنا با پذیرش فرمان آسمانی اوست که فقط تحت فرمان خداوند عمل کند. او نباید هیچ دشمنی را پناه دهد و باید از هرگونه عشق زمینی بپرهیزد، اما او به دشمن عشق ورزید و درپی کشتنش برنیامد. او با این گناه، فرمان الهی را نقض کرد» (کلوگه و رادلر، ۱۹۷۴: ۲۷۹).

نتیجه

تراژدی، از اصیل‌ترین انواع ادبی ادبیات نمایشی است که در قرن هجدهم میلادی، در ادبیات آلمان به‌ویژه از سوی فریدریش شیلر، به آن توجه بسیاری شد. یکی از مشهورترین آثار شیلر، تراژدی *ژاندارک* است که او در آن، به معرفی نظر خود دربارهٔ هنر واقعی تراژیک با استناد به نظرهای ارسطو در «فن نویسندگی» می‌پردازد. زیبایی و درخشش تراژدی، در ساختار و محتوای تراژیک آن نهفته است که موجب برانگیختن احساس ترس، همدردی و پالایش عواطف تماشاگران می‌شود. از نظر ساختار، نقطهٔ تهییج، نقطهٔ اوج، لحظهٔ دگرگونی ناگهانی و نقطهٔ افت نمایش به‌همراه نقطهٔ تأخیر، شرایطی را فراهم می‌کنند که سرنوشت تراژیک در تراژدی به تصویر کشیده می‌شود. از نظر محتوا، ضرورت وجود شخصیتی متعادل و میانه‌رو به‌عنوان قهرمان تراژدی- که انسان کاملی نیست و بر اثر لغزش خود شکست می‌خورد- از ویژگی‌های مهم هنر تراژیک محسوب می‌شوند. از نظر ارسطو، هدف اصلی تراژدی واقعی، تزکیه و پالایش عواطف انسان است که با هم‌ذات‌پنداری و احساس ترس و همدردی در تماشاگران ایجاد می‌شود، اما احساس همدردی تماشاگران زمانی برانگیخته می‌شود که آن‌ها شخصیت معمولی و متعادلی را پیش‌رو داشته باشند که بر اثر یک اشتباه یا یک ارزیابی غلط، نگون‌بخت شود؛ درحالی‌که سزاوار چنین وضعیتی نبوده است. شرط لازم برای ایجاد چنین احساسی، آن است که خطا چندان بزرگ نباشد و قابل‌بخشش باشد. در *ژاندارک*، اشتباه قهرمان داستان در این است که در صحنهٔ جنگ، عاشق فرماندهٔ قوای دشمن می‌شود و همین امر موجب شکست او می‌شود؛ زیرا او دیگر قادر به نبرد با دشمنش نیست.

از مهم‌ترین نظرها دربارهٔ هنر تراژیک در ادبیات آلمان، دیدگاه فریدریش شیلر و یوهان ولفگانگ فن گوته است. از نظر شیلر، انسان دارای دو بعد جسمی و معنوی است و باید به هر دو جنبهٔ انسانی توجه و بین این دو تعادل ایجاد کند. از این‌رو، شیلر برای هنر تراژیک دو شرط

Archive of SID

www.SID.ir

اساسی قائل است: نخست ترسیم درد و رنج جسمی و روحی قهرمان تراژدی که نتیجهٔ پیروی او از هواهای نفسانی است و دوم مقاومت اخلاقی او دربرابر غرایز نفسانی‌اش. در هنر تراژیک، اخلاق بر غرایز نفس فائق می‌شود و همین پاگذاشتن روی امیال درونی، به قهرمان تراژدی مقام شامخ می‌بخشد. ژاندارک برای عشق به لایونل رنج‌های بسیاری متحمل می‌شود؛ تا حدی که برای رسیدن به آن حاضر است خود و کشورش را فدا کند، اما این جنبهٔ نفسانی او، به‌تنهایی موجب برانگیختن حس همدردی مردم نشد. آنچه سرنوشت او را تراژیک نشان داد، مقاومت اخلاقی و درونی او دربرابر هوای نفسش بود که وظیفهٔ الهی را بر عشق زمینی ترجیح داد.

دربارهٔ هنر تراژیک، نظرهای متفاوتی وجود دارند که هر نویسنده‌ای از دیدگاهی متفاوت به آن نگریسته است و این نظرها لزوماً با نظر ارسطو همخوانی ندارند. در این زمینه، نظر گوته در ادبیات آلمان، بسیار حائز اهمیت است. از نظر او، تنها اضداد غیرقابل‌مصالحه و آشتی‌ناپذیر، دارای سرنوشتی تراژیک هستند. از دید مدرن و امیل اشتایگر، امری تراژیک است که با ازدست‌رفتنش، کل زندگی انسان از هم بپاشد و انسان دیگر قادر به ادامهٔ حیات نباشد. در پژوهش‌های آتی در زمینهٔ هنر تراژیک باید توجه داشت که دیدگاه ثابتی در این زمینه وجود ندارد. درنتیجه، ساختار و محتوای تراژیک در تراژدی‌های نویسندگان مختلف، از جمله در ادبیات آلمان، با توجه به تنوع دیدگاه‌ها، متفاوت است.

منابع

داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی. تهران: اتشارات مروارید.

خدایی، نرجس (۱۳۸۶). تحول مفهوم زیبایی در متون زیبایی شناختی فریدریش شیلر. در: *مجله پژوهش زبان‌های خارجی ۴۰*، نشریه دانشکده زبان و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، ص ۸۳ تا ۱۰۴.

سخنور، جلال (۱۳۸۵). *ساخت نمایش*. تهران: انتشارات رهنما.

Albert, Claudia. (1988). *Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. (Friedrich Shiller, The Maid of Orleans, Fundamentals and thought for understanding the drama). Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg.

Archive of SID

www.SID.ir

Aristoteles. (1982).*Poetik* (Poetic). Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Verlag Reclam.

Freytag, Gustav. (2003).*Die Technik des Dramas* (The technique of the drama). Berlin: Autorenhaus Verlag.

Goethe,Wolfgang von. (1982). *Gespräch mit Freidrich von Müller vom 6.6.1824* (Interwiev with Friedrich Müller from 6.6.1824). In: Kanzler Friedrich von Müller, Unterhaltungen mit Goethe (Conversations with Goethe), hrsg. von R. Grumach, München, Literatur und Modernität (Literature and Modernity), Frankfurt am Main: Klostermann, S. 136.

Kluge, Manfred; Radler, Rudolf. (hrsg. von) (1974). *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Major worksof German literature.Individualrepresentationsand interpretations).München: Kindler Verlag.

Kubin, Wolfgang. (2009).*Das traditionelle chinesische Theater vom Mogolendrama bis zur pekinger Oper* (the traditional chinese theater, from the Mongols to the drama beijing opera), in: *Geschichte der chinesischen Literatur* (History of chinese Literature), Bd. 6, München: Verlag K.G. Saur.

Lessing,Gotthold, Ephraim. (1978).*Hamburgische Dramaturgie* (Hamburg Dramaturgy), Hrsg. von Otto Mann, 3. Aufl., Stuttgart: Kröners Taschenausgabe.

Sauder, Gerhard. (1992). *Die Jungfrau von Orleans* (The Maid of Orleans.). In: Interpretationen Schillers Dramen (*Interpretations of Shillers Dramas*), herausgegeben von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, S. 336-384.

Schiller, Friedrich. (1990).*Die Jungfrau von Orleans* (The Maid of Orleans). Stuutgart: Reclam.

Schiller, Friedrich. (1970).*Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie* (From the pathetic and sublime. Writings on the theory of drama). Herausgegeben von Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam.

Archive of SID

www.SID.ir