Archive of SID

نقش کلیدی عنصر عقل در «انجام وظیفه» در تراژدی‌های افتخارآمیز پی‌یر کُرنی در ادبیّات کلاسیک فرانسه

محمّد محمّدی‌آغداش[۱]

حسین سبحانی[۲]

چکیده

قرن هفدهم، عصر ظهور نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان بزرگ مکتب کلاسیک فرانسه، همچون پی‌یر کُرنی، ژان راسین و مولیر بود. از این میان کورنی را به عنوان پدر نوع ادبی تراژدی در تاریخ ادبیّات فرانسه قلمداد می‌کنند. وی با خلق شخصیّت-های والا که در طلب جاودانگی در راه کسب افتخار گام می‌نهند، و در پی اثباتِ منیّت خود و رسیدن به هویت مطلق فردی هستند، تراژدی‌هایی با فرجام خوش به روی صحنه‌ی تئاتر برد. این قهرمانان به انحای مختلف همچون احیای حیثیت اشرافی‌گری، وطن‌پرستی افراطی و ایمان مذهبی در صدد انجام وظیفه و رسیدن به شهرت و سرافرازی هستند. آثار نمایشی کُرنی گرچه صورتی تراژیک داشتند؛ مرگ با عزت پرسوناژهای اصلی در انتهای نمایشنامه، این آثار را فاقد روح تراژیک می‌کرد، در حالی‌که بنا به نظر ارسطو ماهیت اصلی تراژدی رسوایی و سیه‌روزی قهرمان در پرده‌ی آخر است. در این پژوهش کوشش شده است تا از خلال چهار نمایشنامه‌ی مشهور پی‌یر کُرنی، *لوسید*، *هوراس*، *سینا* و *پولیوکت* به مطالعه‌ی مسیر ادبی این درام‌نویس شهیر، انگیزه‌ی پرسوناژهای وی از اعمال قهرمانانه پرداخته شود و نقش کلیدی عقل و دو راهی کُرنی در انجام وظیفه و قهرمان سازی مورد تحلیل ادبی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات کلاسیک، شرافت و افتخار، عقل و انجام وظیفه، پی‌یر کُرنی، قهرمان سازی

[۱]. استادیار زبان و ادبیّات فرانسه دانشگاه تبریز (نویسنده‌ی مسؤول)
mohammadiaghdach@yahoo.fr
[۲]. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فرانسه Hossen.sobhani1991@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۹/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۶

www.SID.ir

Archive of SID

۱-مقدمه

واژه‌ی «کلاسیک» به عنوان لفظی عام عبارت است از مجموعه‌ی آثار ادبی یک کشور که مایه‌ی افتخار آن سرزمین محسوب می‌شوند. اما هنگامی که از مکتب کلاسیک یا به عبارت دقیق‌تر از کلاسی‌سیسم[1] سخن می‌گوییم، مراد مکتبی ادبی است که «پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی در سده‌ی هفدهم در کشور فرانسه به وجود آمده و از ادبیّات روم و به‌ویژه یونان باستان تقلید کرده‌است» (سیدحسینی،۱۳۷۱: ۷۱) (۱). ریشه‌ی این مکتب به یونان و روم باستان باز می‌گردد. در قرن چهاردهم میلادی نهضت اومانیسم[2] و تحولات فرهنگی (رنسانس) آغاز شد. در این دوره بود که به طور مشخص بر علایق، منافع و ایده‌آل‌های انسانی تأکید شد. در واقع اومانیسم عبارت است از آموزه‌ای که انسان، از طریق به کار بردن عقل[...] بتواند بدون کمک قوای فوق طبیعی یک جامعه‌ی عقلانی بسازد. از نگاهی دیگر، اومانیسم عبارت است از اعتقاد به مردم، به همه‌ی بشریت و به علم از آن حیث که وسیله‌ی نیل به حقیقت است. اومانیسم هم‌چنین جستجوی ارزش‌های اخلاقی و معنوی حیات از طریق فلسفه، علم، هنر و ادبیّات است (خاتمی،۱۳۹۱: ۱۰۰-۱۰۱). مجموع این رویکردها، به ظهور مکتب کلاسی‌سیسم فرانسه در قرن هفدهم منتهی شد که سنگ بنای آن نیز انسان و ارج نهادن بر قدرت تعقل انسان درنظرگرفته شده بود.

در قرن شانزدهم نظریه‌پردازان ادبی، عمدتاً در ایتالیا و فرانسه اقدام به بازتعریف اصول زیبایی‌شناسی مکتب کلاسیک یونان و روم باستان کردند و نویسندگان نیز به نوبه‌ی خود آنان را سرمشق خود قرار داده و در آفرینش آثار خود از قواعدی که عمدتاً توسط ارسطو تدوین و تبیین شده بود، پیروی می‌کردند. دوران حکومت لویی چهاردهم که مقارن با عصر کلاسیک است، عصر طلایی مکتب کلاسی‌سیسم فرانسه محسوب می‌شود که با اصولی منسجم به ادبای فرانسه عرضه گردید. از دلایل عمده‌ی شکوفایی کلاسی‌سیسم، می‌توان به

[1]- Classicisme
[2]- Humanisme

www.SID.ir

Archive of SID

سلطه‌ی «عقل» بر این سده اشاره کـرد. در ایـن دوره مسـأله‌ی خردگرایـی بـه مثابه‌ی اصلی محکم و جاودانه قلمداد می‌شد و خرد و تعقل تا بدان پایـه مرکـز توجه بود که هر یک از ادبا و نظریه‌پردازان فرانسوی بـه سـهم خـود تعریفـی از عقل ارائه داده و بر ضرورت رعایت آن در آثار ادبی تأکیـد ورزیدنـد و خواسـتار انعکاس آن در آثار ادبی شدند. نیکولا بوالو در رساله‌ی *فن شعر* می‌نویسـد: «بـه تعقل عشق بورزید، تا جایی که نوشته‌های شما تنها از عقل جلا و اعتبار کسـب کند» (وثـوقی، ۱۳۷۶). می‌تـوان گفـت ادبـای فرانسـوی آن دوره، در راسـتای توصیه‌ی میشل دو مونتنی، فیلسوف و رساله‌نویس شـهیر قـرن شـانزدهم، نیـز پیش رفتند، آن‌جاکه در یکی از مقالات جلد سوم *تتبعات* تبعیـت از راه عقـل را توصیه می‌کند و میان زندگی مبتنی بر عقل و زندگی مبتنی بر شـور و هیجـان و لذت و شهوت، به «بردگی عقل» گردن می‌نهد (سیدحسـینی، ۱۳۷۱: ۱۰۲). در واقع، به دنبال آرای دومینیـک سـکرتان، شـالوده‌ی کلاسی‌سـیزم را از یـک طرف نظریه‌ای در باره‌ی تقلید و از طرف دیگر ایمانی افراطی به عقـل تشـکیل می‌دهد. «هنری که این‌گونه استوار روی پایه‌ی محکم عقل (خرد) مـی‌ایسـتاد، می‌توانست در همان حال بلنـد هـم بپـرد و در عـین حـال قابـل فهـم بمانـد» (سکرتان، ۱۳۷۱: ۵۲-۲۰). نویسندگان فرانسوی این عصر نیز به سهم خـود بـر این سلطه‌ی عقل گردن نهاده و در آثار خود آن را در تقابل با «احسـاس» قـرار دادند، سپس ضمن تحلیل این تقابل در آثار خود، بر برتری عقل بـر دل صـحّه گذاشتند. ولی ذکر این نکته حائز اهمیت اسـت کـه تبعیـت از عقـل در مکتـب کلاسیک، نزد قهرمانان تراژدی، از جمله شخصیّت‌های پی‌یر کُرنـی، گـاه شـکل افراطی به خود می‌گرفت و علت نیز آن بود که هنـر کلاسـیک بـه عنـوان هنـر طبقه‌ی اشراف شناخته شده بود و بالطبع، از یک اشراف‌زاده انتظار مـی‌رود کـه رفتارهایی عاقلانه داشته باشد و خرد، دقت، نظم و قاعده را رعایت کند.

همان گونه که انتظار می‌رفت، در قرن هفدهم نـوع ادبـی تئـاتر کلاسـیک، بـه لحاظ روحیه‌ی سلطنتی حاکمیت سیاسی مستقر، بسـیار مـورد توجـه عامـه‌ی مردم و شاه مقتدر و البته ادیب‌پرور لویی چهاردهم واقـع شـد. سـده‌ی مـذکور،

www.SID.ir

Archive of SID

عصر ظهور نمایشنامه‌نویسان بزرگی همچون پی‌یر کُرنی[1]، ژان راسین[2] و مولیر[3] است که هر یک به نوبه‌ی خود در ارتقای انواع نمایشنامه‌نویسی سهمی مهم دارند. از پی‌یر کُرنی به عنوان پدر تراژدی‌نویسی فرانسه نام برده می‌شود؛ اما به دلیل آن‌که عموماً از اصول تراژدی‌نویسی (وحدت‌های معروف *سه‌گانه‌ی زمان، مکان و موضوع* و اصل مهم *نزاکت* ارسطویی که به آن‌ها اصل پنجمی نیز تحت عنوان *حقیقت‌نمایی* افزوده شد) تبعیت نمی‌کرد، ناب‌ترین تراژدی‌های فرانسه را به ژان راسین نسبت می‌دهند. در این مبحث بر آنیم تا مفهوم کلیدی عنصر عقل و نقش آن در قهرمان‌سازی و نمود آن در رفتار شخصیّت‌ها، فرآیند انجام وظیفه و کسب افتخار را از خلال مهم‌ترین آثار نمایشی پی‌یر کُرنی مورد مطالعه قرار دهیم.

۲-چاچوب مفهومی

۲-۱-پی‌یر کُرنی و دوره‌ی گذار نمایشنامه‌نویسی

کُرنی در دوره‌ی اول کار ادبی‌اش، که مقارن با دوره‌ی گذار از "تئاتر نامتعارف"[4] به "تئاتر متعارف"[5] بود، به نوشتن کمدی و تراژی-کمدی گرایش داشت و این تقارن زمانی نیز وی را شیفته‌ی تلفیق انواع[6] کرده بود. وی در طول ۴۵ سال نویسندگی، ۳۳ اثر نمایشی خلق کرد که از آن میان ۱۷ اثر تراژدی است. هشتمین نمایشنامه‌ی کورنی و تنها تراژی کمدی وی، *لوسید*[7]، نقطه‌ی عطفی در مسیر نویسندگی وی ایجاد کرده و موجب شهرت روزافزون او شد. اما علی‌رغم موفقیت چشمگیر این نمایشنامه و استقبال کم‌نظیر از آن، که سبب شد برخی آن را به‌عنوان الگوی برجسته‌ی «تراژی-کمدی» کلاسیک در نظر بگیرند، عدم رعایت اصول تراژدی‌نویسی کلاسیک توسط کورنی هجوم

1- Pierre Corneille
2- Jean Racine
3- Molière
4- Théâtre irrégulier
5- Théâtre régulier
6- Genres
7- Le Cid, 1637, Paris

www.SID.ir

Archive of SID

شدید منتقدین عصر را به‌همراه داشت. ایشان کورنی را به سرقت ادبی- از نویسنده‌ی اسپانیولی گی‌ین دِکاسترو[1] و عدم رعایت وحدت‌های ارسطویی هم- چون وحدت زمان، وحدت مکان، اصل حقیقت‌نمایی و نزاکت ادبی متهم کردند. فرهنگستان فرانسه نیز با انتشار نظر فرهنگستان درباب تراژی-*کمدی لوسید*[2] به این جنجال دامن زد. در واقع *لوسید* (*Le Cid*) کورنی پیش از هر چیز بدین سبب مورد اعتراض منتقدین دوره‌ی کلاسیک، به‌خصوص شاپلن، قرار گرفت که معتقد بود گره‌گشایی این نمایشنامه (ازدواج یک اشراف زاده با قاتل پدر) در عین ممکن و حقیقی بودن، از لحاظ فرهنگی چندان محتمل نبوده و تماشاگر آن را مقرون به حقیقت نمی‌یابد. و شاید بتوان این اعتراض را وارد دانست؛ زیرا حقیقت‌نمایی بر سایر اصول مکتب کلاسیک تقدم دارد و امر مقرون به حقیقت بدین معناست که عقاید عمومی درباره‌ی آن متفق باشد (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۰۴). کورنی تاریخ را توجیه‌گر عدم حقیقت‌نمایی آثار خود برمی‌شمارد و بدین اعتبار وقوع هیچ رویدادی در تاریخ را غیرممکن نمی‌داند. بالا گرفتن مجادلات بر سر نمایشنامه‌ی *لوسید*، انزوای سه ساله‌ی کُرنی را به دنبال داشت. پس از آن، دوره‌ی دوم زندگی ادبی این نمایشنامه‌نویس از سال ۱۳۴۰ آغاز می‌شود که در این دوره در عمل فقط تراژدی می‌نوشت. پس از انزوایی سه ساله، در سال‌های ۱۶۴۰، ۱۶۴۱و۱۶۴۲ با دو تراژدی تاریخی (*هوراس*[3] و *سینا*[4]) و یک تراژدی مذهبی (*پولیوکت*[5]) به صحنه بازگشت. آثاری که قواعد نمایشنامه‌نویسی کلاسیک "به ظاهر" در آن‌ها رعایت شده بود.

1- Guillén de Castro
2- Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid
3- Horace
4- Cinna
5- Polyeucte

www.SID.ir

Archive of SID

۳-تجزیه و تحلیل

۳-۱-تقابل تزکیه‌ی ارسطویی و عقل کُرنی‌ای

نکته‌ی قابل تأمل درباره‌ی آثار تراژیک کورنی این است که این آثار، گرچه صورتی کلاسیک دارند و اصول بازتعریف شده‌ی ارسطویی توسط نظریه‌پردازان قرن هفدهم، هم‌چون وحدت‌های سه‌گانه یا مرگ قهرمان، در آن‌ها رعایت شده، اما این تراژدی‌ها، برخلاف اهداف اصلی تراژدی، که توسط ارسطو در *فنِ شعر* تشریح شده‌است، برانگیزنده‌ی حسِ ترس و شفقت[1] و در نتیجه تزکیه در تماشاگر نبود. ارسطو «تزکیه» را خاصیت تراژدی می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۸۳) و احتمالاً مراد وی از لفظ «تطهیر و تزکیه»[2] چنین است که «نفس از آنچه در آن مایه‌ی فساد و زیان است پاک شود» (*همان*: ۱۸۹). وی در جای دیگر «تقلید از وقایع» را برای تراژدی واجب شمرده و هدف از این تقلید را برانگیختن ترس و شفقت، به‌مثابه‌ی اجزای لاینفک تراژدی عنوان کرده و می‌گوید:

«[در تراژدی] آنچه مورد تقلید واقع می‌شود، باید موجب برانگیختن ترس و شفقت بشود. و این احوال، از همه بیشتر هنگامی دست می‌دهد که وقایع برخلاف انتظار روی دهد، و در عین حال نیز آن وقایع یکی از دیگری ناشی گردد؛ زیرا در این صورت جنبه‌ی اعجاب و شگفتی آن وقایع بسی بیشتر خواهد بود تا این‌که در اثر بخت و اتفاق روی داده باشد. آنچه مورد شفقت است کسی است که دچار شقاوتی شده است، اما مستحق آن بدبختی نبوده‌است و آنچه ترس را می‌انگیزد احوال کسی است که به خود ما شباهت دارد. پس موضوع شفقت، آدمی است که مستوجب شقاوتی که دچار آن شده است نیست، و موضوع ترس، آدمی است که شبیه و مانند خودمان است (*همان*: ۱۳۰-۱۳۴).

[1]- Crainte et pitié
[2]- Catharsis

www.SID.ir

Archive of SID

اصطلاح «بازشناخت»[1] نیز، به گفته‌ی ارسطو، در ایجاد شفقت یا ترس مؤثر است و آن عبارت است از: «انتقال از ناشناخت به شناخت که سبب می‌شود میانه‌ی کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت برسند، کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد، و خوش‌ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد[...] این‌گونه بازشناخت است که وقتی مقرون با دگرگونی باشد، سبب برانگیختن شفقت یا ترس می‌شود. و البته تراژدی تقلید کردارهایی است که این‌گونه عواطف را برانگیزد» (زرین‌کوب، *همان: ۱۳۱*).

تقابل اندیشه‌ی کُرنی با اندیشه‌ی ارسطو در زمینه‌ی برانگیختن شفقت آن‌جا مشهود است که می‌بینیم برخلاف ایده‌ی ارسطو که معتقد است: «افسانه باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید» (زرین‌کوب، *همان* : ۱۳۵-۱۳۶). در تئاتر کُرنی علی‌رغم غیرمنتظره بودن وقایع و ایجاد شگفتی در تماشاگر، رد پایی از ترس و شفقت ناشی از سیه روزی قهرمان نزد تماشاگر پدید نمی‌آید. بلکه حتی با نقل و روایت داستان نیز، شنونده نگاهی تحسین‌آمیز به قهرمان داشته و مرگ او را ترحم‌انگیز نمی‌یابد. تماشاگر یا شنونده‌ی داستان با مرور وقایع رخداده در جریان نمایش، آثار تصمیم‌گیری بر مبنای *عقل* در شرایط دشوار و غلبه‌ی منطق بر احساسات را در قهرمان مشاهده می‌کند و آن را شایسته‌ی ستایش می‌یابد، نه شفقت. در مواردی نیز که تراژدی با مرگ قهرمان به پایان می‌رسد، همچون *پولیوکت*، مرگ قهرمان توسط بیننده به عنوان مرگی با عزت و سربلندی قلمداد شده و به جای ترحم، تحسین تماشاگر را به دنبال دارد. چرا که پولیوکت با آگاهی از شکنجه و اعدام در صورت انجام فرایض دینی با عزمی راسخ مبتنی بر عقل، عشق به مسیح را بر عشق زناشویی ترجیح می‌دهد و با تقدیم جان خود در راه مسیح، حیرت و ستایش تماشاگران، و نه ترس و شفقت، را بر می‌انگیزد. پس می‌توان چنین گفت که آثار کورنی در عین داشتن صورتی تراژیک، دارای "روح تراژیک" نیستند و بدین سبب است که تراژدی‌های کورنی را نمی‌توان

[1]- Reconnaissance

www.SID.ir

Archive of SID

«تراژدی‌های شکست» درنظرگرفت. بلکه هنگام صحبت از آثار کُرنی باید از نام‌هایی چون «تراژدی‌های افتخارآمیز» یا «تراژدی‌های سربلندی» استفاده کرد. واژگانی که در عین نقیض بودن، با استادی تمام توسط کورنی کنار یک-دیگر نشسته‌اند.

۳-۲-انگیزه‌ی قهرمان از کردار قهرمانانه

ارسطو برای وقوع کردار در تراژدی سه حالت را مفروض می‌دارد: حالت اول وقوع کردار از روی علم و آگاهی (مانند *اوسید*، *هوراس*، *پولیوکت*)، حالت دوم ارتکاب به کرداری ناروا در حق یک‌دیگر لیکن نادانسته. و حالت سوم آگاهی بر خطای خویش در همان لحظه‌ی ارتکاب ناخواسته به خطای جبران ناپذیر (رفتار شاه اوگوست در نمایشنامه‌ی *سینا*) (*همان*: ۱۳۷). در مورد آثار کورنی حالات اول و سوم بیشتر صادق است. شخصیّت‌های کُرنی با قرار گرفتن در شرایط دشوار روحی که مستلزم دست زدن به تصمیمی اساسی است، در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که باید از میان عشق از یک سو و انجام وظیفه از سوی دیگر (اعم از وظیفه‌ی ملی، خانوادگی، دینی، دوستی) یکی را برگزینند. در واقع این قهرمانان همواره در معرض تصمیم‌گیری و انتخاب بوده و باید میان «تسلیم شدن در برابر احساسات ضعیف، محرّک‌های آنی و پست» و «گام نهادن در مسیر شرافت و افتخار، انطباق اعمال با آرزوهای بزرگ و تلاش برای ساختن تصویری آرمانی از خویش» یک راه را در پیش گیرند. و آن‌وقت با انتخاب وظیفه و افتخار، و پیروی از عقل و غلبه بر احساسات، با علم و آگاهی تصمیمات خود را عملی می‌کنند و "پیامدهای آن را می‌پذیرند"، که همین امر نشانه‌ی مسؤولیت‌پذیری آنان در قبال رفتارهایشان است. در واقع دفاع از شرافت[1] و طلب افتخار[2] وابسته به تصویر ذهنی قهرمانان از خودشان است و تفوّق اخلاقی و تسلّط نفس ایشان بیش از حد متعارف به نظر می رسد. کورنی نیز با قرار دادن سخنان خردمندانه و جملات قصار بزرگان بر زبان شخصیّت‌ها،

[1]- Honneur
[2]- Gloire

www.SID.ir

Archive of SID

عقلانیت آنان را پررنگ می‌کند. از سوی دیگر، ترسیم رفتارهای شایسته و تحسین برانگیز در اعمال اشراف و نجبا، به سبب ایجاد تمایز میان ایشان و مردم عوام است: رودریگ[1] پس از کشتن آگاهانه‌ی پدر شیمن[2] (*Le Cid*: پرده‌ی دوم، صحنه‌ی هفتم)، خود را برای قصاص در اختیار معشوقه‌اش قرار می دهد (*Le Cid*: پرده‌ی سوم، صحنه‌ی چهارم) و (*Le Cid*: پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی اول)، تا اصالت خون و نژاد اشرافی خود را بر همگان آشکار سازد یا با زنده نگه داشتن دون سانش[3] در دوئل بر سر مالکیت شیمن (*Le Cid*: پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی ۶)، جوانمردی و بزرگواری خود را بر همگان اثبات می‌کند.

یا در خصوص انجام تعهدات و وظایف زناشویی، در نمایشنامه‌ی *پولیوکت* شاهد رفتار وفادارانه‌ی پولین[4] نسبت به همسرش پولیوکت هستیم که علی‌رغم عشقی که به سِوِر[5] دارد، اما احساسات خود را تسلیم عقل می‌کند تا ثابت کند که بر هنجارهای خانوادگی- اجتماعی عصر خویش پایبند است. وی درحالی‌که به اجبار همسر پولیوکت شده است، به معشوق سابقش سِوِر چنین می‌گوید:

«از آن‌جایی که تکلیف زناشویی من تعهدی دیگر بر من تحمیل کرده‌است،
و این خواستگاری که پدرم برایم برگزیده است،
[...]
شاید اگر شما را می‌دیدم، از او متنفر می‌شدم
از این بابت حسرت می‌خوردم، اما اطاعت می کردم
و عقل من بر هوای نفس من حاکم است.
[این عقل] حسرت‌های مرا ملامت کرده و کینه را از دلم زدوده است.
[...]
حقیقت چنین است که عقل من بر احساساتم لگام می‌زند» (پولیوکت: پرده‌ی دوم، صحنه‌ی دوم).

[1]- Rodrigue
[2]- Chimène
[3]- Don Sanche
[4]- Pauline
[5]- Sévère

www.SID.ir

Archive of SID

ازاین‌رو از انجام وظایف خود به‌عنوان همسر پولیوکت کوتاهی نکرده و برای نجات جان وی تلاش می‌کند. در حالی‌که این وفاداری، موجب رویگردانی پولیوکت از دین جدیدش نشده و با قربانی کردن وجود خویش در برابر ایمان مسیحی شهادت را به جان خریده و با قراردادن خداوند بالاتر از مقام پادشاه، مرگ در این راه را سرافرازانه می‌انگارد:

«من زندگی خود را مدیون مردم، پادشاه و تاج و تخت او هستم؛
اما بیش از آن زندگی خود را مدیون خدا هستم که آن را به من عطا کرده است.
اگر مرگ در راه پادشاه فرجامی درخشان است،
وقتی در راه خدا می‌میریم، این چه مرگی خواهد شد!» (پولیوکت: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی سوم).

در حقیقت برای شخصیّت‌ها چون پولیوکت، چشم‌پوشی از همسر و لذت‌های مادی برای نائل شدن به یک «هویت مطلق فردی» است (دوبروفسکی[1]، ۱۹۶۳: ۲۴۰-۲۴۲). وی در این راه متّکی به عقل خویش بوده و نیازی به تأیید اندیشه‌ی خود توسط دیگران ندارد. پدیده‌ای که دوبروفسکی آن را «خودبسندگی[2]» می‌نامد (همان: ۲۴۱).

هوراس آگاهانه خواهر خود کامیل را به جرم اهانت به «وطن» می‌کشد و سپس خود را تسلیم قانون می‌کند، اما هرگز اجازه نمی‌دهد سرزمینی که نسبت به آن تعهد دارد و عشق می‌ورزد، مورد اهانت افراد، ولو خواهرش، قرار گیرد و بدین ترتیب وفاداری بی‌چون و چرای خود نسبت به روم و میهن‌پرستی افراطی‌اش را به نمایش می‌گذارد:

«چنین کیفر غیر منتظره‌ای سزاوار هر آن‌کس است
که برای دشمن روم شیون و زاری کند» (هوراس: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی پنجم).

[1]- Doubrovsky
[2]- Autracie

www.SID.ir

Archive of SID

سِرژ دوبروفسکی، رساله‌نویس و منتقد ادبیّات نمایشی کورنی، از این کردار به ظاهر خشن سردار رومی، هوراس، تحت عنوان «برادرکشی آگاهانه» یاد کرده و می‌گوید که در این دیدگاه، «کشتن دیگری برای هوراس به منزله‌ی کشتن خویشتن خویش است» (دوبروفسکی، ۱۹۶۳: ۱۴۵-۱۴۹).

شاه اوگوست نیز گرچه در ابتدا تصمیم به مجازات توطئه‌گران گرفته بود، پس از کشمکشی درونی با در پیش گرفتن راه امساک، جوانمردی و گذشت، «عفو گناه توطئه‌گران را بر انتقام‌گیری ترجیح می‌دهد و با بزرگ منشی و ادای حقِ دوستی به سربلندی» می‌رسد (همان: ۲۱۲-۲۱۴). وی خود را مالک نفس و اراده‌ی خود برمی‌شمرد و بدین ترتیب در طلب جاودانگی ناشی از پیروی از عقل گام بر می‌دارد:

«من چنان که مالک جهانم، مالک نفس خویش نیز هستم.
چنانم و می‌خواهم چنین باشم.
ای اعصار، ای یادها تا همیشه آخرین پیروزی مرا به خاطر بسپارید !
من امروز به نحو احسن برغضب خویش چیره شدم
که خاطره‌ی آن تا ابد در خاطرتان بماند» (سینا: پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی سوم)

و دیگران را نیز به تبعیت از عقل و کظم غیظ دعوت می‌کند:

«غلبه بر خشم را از من بیاموز» (*سینا*: پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی سوم)

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که در شکل‌گیری تصوّر از شرافت و افتخار، ارزش‌هایی فراتر از افراد هم دخالت دارند که از تاریخ جامعه ناشی می‌شوند و در نتیجه قهرمان را وابسته و مطیع جامعه‌ای می‌کنند که در آن زندگی می‌کند و احساس مسؤولیت را در ایشان برمی‌انگیزند. پس رودریگ با گرفتن انتقام پدر، نه تنها از شرافت خاندانش دفاع می‌کند، بلکه ارزش‌های طبقه‌اش را هم احیا می‌کند. هوراس برای بقای وطن مبارزه می‌کند. پولیوکت قصد دارد تا بر مسیح و همه‌ی مومنین وفادار بماند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۳-نقش عقل و دوراهی کُرنی‌ای[1] در قهرمان سازی

پیروی از عنصر "عقل"، مانعی به نام دوراهی کورنیی را در پیش دارد. در مقابل دستیابی به افتخاری که مطلوب قهرمانان کُرنی است، عنصر "عشق" قرار دارد که به‌مثابه‌ی یک میل خلق‌الساعه و موقت، و احساس ضعیف قلمداد می‌شود. در حالی‌که قهرمانان بلندپرواز کُرنی باید برای اکتساب شکوه، افتخار، سربلندی و جاودانگی به دنبال انجام وظیفه‌ی خود باشند که نیل به این مهم مستلزم به‌کارگیری عنصر عقل است. لحظه‌ی تقابل عشق و افتخار، مسأله‌ی وجدان[2] در قهرمانان پدید می‌آورد و آن‌ها را در مواجهه با دوراهی مشهور کُرنی قرار می‌دهد. دوراهی‌ای که در آن قهرمانان از میان وصال معشوقه و کسب افتخار، تنها باید یکی را برگزینند. اما گسست روحی ناشی از چنین موقعیتی، خللی در عزم راسخ شخصیّت‌ها ایجاد نمی‌کند و با ارجح دانستن شرافت و افتخار بر احساس زودگذر عشق، با سرافرازی مبادرت به انجام وظیفه می‌کنند. لازم به ذکر است که این تبعیت بی‌چون و چرا از عقل را نباید صرفاً به قهرمانان مرد کورنی نسبت داد. تسلط قاطعانه بر نفس در قهرمانان زن کُرنی نیز – همچون شیمن و پولین که ذکر آن‌ها در بالا رفت- دیده می‌شود و گاهی «مردانه» قلمداد می‌شود. چنان که به تعبیر گوستاو لانسون[3]: «حتی زنانِ [تئاتر کورنی] نیز کمتر رفتارهای زنانه دارند و حیات درونی آنان بیش‌تر عقلانی است تا احساساتی. [...، کورنی] همیشه زنانی "مردانه" به تصویر می‌کشد، زیرا ایشان همیشه بر مبنای اراده و هوش دست به عمل می‌زنند، نه بر پایه‌ی غریزه و احساسات» (لانسون،۱۹۲۳: ۳۲۵) (۲). و هم‌چنین پیروی از عقل نزد قهرمانان کُرنی، مشروط و منحصر به سن خاصی نیست. یعنی این شخصیّت‌ها، علی‌رغم داشتن سن پایین، همانند انسان‌های پخته و سال‌خورده تصمیم گرفته و اقدام می‌کنند. چنان‌که رودریگ در *لوسید* می گوید: «درست است که من هنوز

[1]- Dilemme cornélien
[2]- Cas de conscience
[3]- Gustave Lanson

www.SID.ir

Archive of SID

جوانم، اما در نظر انسان های اصیل ارزش فرد است که مقبول است، نـه شـمار سال های عمر» (۳) (*Le Cid :y* پرده‌ی دوم، صحنه‌ی دوم).

در واقع بار تراژیک نمایشنامه‌های کُرنی، گرچه به ظـاهر کمتـر از تراژدی‌هـای رقیبش راسین است؛ا این بارِ تراژیک در مبارزه علیه خویشتن و امیـال خـویش نهفته است: رودریگ با قاطعیت گام در راه انتقام می‌نهد تـا شایسـتگی خـود را اثبات کند، هوراس وطن‌پرستی را بر روابط خانوادگی ترجیح می‌دهد، پولیوکـت بی هیچ تردیدی زندگی معنوی را بـر زنـدگی زمینـی ارج می‌نهـد. در واقـع در قهرمانان کورنی، محرّک‌های شرافت و افتخار آن‌قدر قوی است که عشـق را بـه حاشیه و سکوت می‌کشاند. پس هر اقدام و عمل قهرمانانـه مسـتلزم تسـلط بـر یکایک این محرّک‌هاست که مهـم‌تـرین آن‌هـا غلبـه بـر احساسـات و هواهـای نفسانی است. زیرا هوای نفس[1] عبارت است از «میل شدید به چیزی کـه مـورد علاقه و مطلوب است، چه پسندیده باشد چه ناپسند. [...] بنابراین، عشـق هـوی است؛ زیرا میل شدیدی است که بر نفس چیره می‌شود و آن را از توجه به غیـر معشوق باز می‌دارد و متّصف بر غیرت است و بـر عقـل مسـلط اسـت» (صـیلبا، ۱۳۶۶: ۶۷۷). به گفته‌ی لانسون : «مشخصـه‌ی اصـلی آخـرین نمایشـنامه‌های کُرنی، نادیده گرفتن عواطف و حذف هواهای نفسانی و هیجانات به حدّ اعلاست. تنها اراده‌های قوی و ضعیف [...] باقی می‌مانند. کُرنی شیفته‌ی ترسیم محـافلی سیاسی بود کـه در آن‌هـا احساسـات، ضـرورتاً، پیچیـده و مهارشـده هسـتند» (لانسون:۳۳۰). در واقع مهار همین احساسات سرکش و هوی هـای نفسـانی، و عدم انفعال در مقابل جذبه‌های عشق وجه تمـایز قهرمانـان کُرنـی از قهرمانـان راسین است. اتخاذ چنین رویکردی، خودخواهی قهرمانـان را ایجـاب می‌کنـد و نتیجه‌ای که اعمالشان برای دیگران به دنبال دارد، چندان حائز اهمیـت نیسـت. نزد ایشان مهم‌ترین چیز نشان دادن عزم راسخ خود به دیگران و انجام تکلیفـی است که بر عهده‌ی‌شـان گذاشـته شده‌اسـت. هـوراس بـه رنـج بیـوگی خـواهر بی‌اعتناست، و پولیوکت به اصرار همسرش بـرای نجـات زنـدگی بی‌توجـه. ایـن

[1]- Passion

www.SID.ir

Archive of SID

خودخواهی آگاهانه، به دست گرفتن رشته‌ی امور را مقدور می‌کند و مانعِ ازخودبیگانگی قهرمانان می‌شود.

نکته‌ای که ذکر آن ضروری است آن‌که اگر با اندیشه و جهان‌بینی کورنی آشنایی داشته باشیم، درمی‌یابیم که نگارش تراژدی‌های افتخارآمیز توسط کُرنی امری غریب به نظر نمی‌آید. وی تحصیلات اولیه‌ی خود را در مدرسه‌ی یسوعیان[1] گذراند که، برخلاف فرقه‌ی ژانسنیسم[2]، به آزادی عمل بشر و قدرت وی در ساختن سرنوشت خود معتقد بودند و پذیرش هرگونه جبر و تسلیم در برابر تقدیر از دید ایشان مردود بود. کُرنی نیز با چنین اندیشه‌ای مبادرت به خلق قهرمانان و پرسوناژهایی کرد که در برابر ناملایمات زندگی نه تنها سر تسلیم فرود نیاوردند، بلکه در عین گسیختگی‌های روحی، که عمدتاً از تقابل عقل و احساس ناشی می‌شوند، از موهبت عقل برای گرفتن تصمیمات حیاتی استفاده می‌کردند و با عزمی راسخ آن‌ها را محقق می‌کردند. رُنهِ دکارت نیز، که همچون کُرنی در مدرسه‌ی یسوعیان تحصیل کرده بود، در رساله‌ی *سخنی در باب شعر نمایشی* (وثوقی، ۱۳۷۶: ۱۰۰) دیدگاه مشترک خود را با کُرنی در زمینه‌ی تراژدی و ترسیم پرسوناژها ارائه کرده و می نویسد: «تراژدی به عنوان موضوع و مضمون کار خود به اعمال بلند و فوق العاده‌ی انسان‌ها عنایت دارد. به دنبال قهرمانانی می‌گردد که از هیچ خطری باک ندارند. قهرمانانی که در پی آرمان‌های ملی و اندیشه‌ها و ایده‌آل هایی والاتر و مردانه‌تر از عشق و عاشقی هستند، از قبیل انتقام، جاه طلبی... البته اگر همه‌ی این عواطف و ایده‌آل های بلند با چاشنی عشق آمیخته شوند مقبول‌ترند. عشق می‌تواند رنگ و جلای بیش‌تری به آن احساسات بلند بدهد، اما هیچ‌گاه نباید به درجه‌ی اول اهمیت ارتقا یابند. تراژدی نویس در جستجوی احساسات سرکشی است که انجام وظیفه را در برابر عواطف پیوند و خویشاوندی قرار می‌دهد؛ بنابراین اعمال قهرمانان به درجه‌ای بالاتر از واقعیات مقبول حیات روزمره می‌رسد و البته چنین اعمالی، اگر مورد تأیید تاریخ نباشد، غیرواقعی جلوه خواهد کرد»

[1]- Jésuite
[2]- Jansénisme

www.SID.ir

Archive of SID

(وثوقی، ۱۳۷۶: ۱۰۰). بازتاب این اندیشه‌های یسوعی در آثار نمایشی کُرنی مشهود است. اما ذکر این نکته نیز لازم است که تشابه آرای کورنی و دکارت به معنای تأثیرپذیری کُرنی از دکارت نیست. زیرا چنان که می دانیم رساله‌ی نظری *گفتارهای* دکارت[1] که ترویج‌دهنده‌ی اندیشه‌های خردگرایانه‌ی وی بود، در سال ۱۶۳۷ یعنی هم‌زمان با روی صحنه رفتن *لوسید* منتشر شد و در نتیجه وی نه تنها بر اندیشه‌ی کُرنی، که به گفته‌ی گوستاو لانسون بر هیچ یک از آثار معاصران خود تأثیری نگذاشته است. آرای دکارت تأثیر «بسیار کمی» بر آثار منتشر شده پس از انتشار *گفتارها* گذاشت (لانسون، ۱۹۲۳) و شباهت میان اندیشه‌های این فیلسوف و کُرنی صرفاً برخاسته از تعالیم یک‌سان آن‌ها در مدرسه‌ی یسوعیان است. ترسیم چنین قهرمانانی با شخصیّت‌های والا[2] توسط کُرنی را می‌توان ناشی از فضای فکری سده‌ی هفدهم میلادی دانست که در آن همواره سخن از تعریف و توصیف انسان آرمانی است و کُرنی نیز به سهم خود شخصیّت‌هایی آرمانی در آثارش به تصویر کشده‌است.

در نمایشنامه‌ی شهیر *لوسید*، مسأله‌ی وظیفه‌شناسی نسبت به نژاد و نسب، تفاخر به خون اشرافی و حس انتقام‌جویی در تقابل با عشقی پرشور میان دو شخصیّت قرار می‌گیرد. رودریگ، در مواجهه با ندای مقاومت‌ناپذیر شرافت به عنوان فرزندی که پدرش مورد اهانت قرار گرفته، باید شرافت لکه‌دار شده‌ی خانوادگی را با به قتل رساندن پدر معشوقه‌ی خویش احیا کند. این‌جاست که باید میان پدر به عنوان سمبل اشرافیت و شیمن به عنوان سمبل عشق یکی را برگزینند. و این‌جاست که هم‌چون سایر آثار کُرنی، ناظر فدا شدن عشق در راه انجام وظیفه هستیم. روشن بینی، شجاعت و قدرت اراده‌ی رودریگ به بهترین شکل از خلال ابیات دوازده هجایی مقفّا بیان می‌شود. از سوی دیگر رویکرد عدم تسلیم در برابر سرنوشت که توسط قهرمانان کورنی اتّخاذ می‌شود، می‌تواند از دیدگاه‌های رواقی‌گری- که نه تنها بر اندیشه‌ی کُرنی، بلکه تا حدودی

[1]- Discours de la méthode,1637
[2]- sublimation héroïque

www.SID.ir

Archive of SID

برکلاسی‌سیسم قرن هفدهم نیزسایه انداخته است- برخاسته باشد. بازیل ویلی[1] رواقی‌گری را چنین تعریف می‌کند: «بینشی تدافعی که بشر در همه جا در برابر بخت شور اختیار کرده است» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۵۶). در تعریفی که دمینیک سکرتان از رواقی‌گری ارائه کرده، وجوه اشتراکی با قهرمانان کورنی دیده می‌شود: «رواقی‌گری یعنی خودداری، یعنی مهار احساسات برای رسیدن به آسیب ناپذیری و آرامش روحی» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۵۷). از مفاهیم اصلی در فلسفه‌ی رواقی، مفهوم اراده است که در کنار عقل، عامل مهار احساسات است. «رواقی‌گری در حد نهایی‌اش خشکی سردی پیدا می‌کند که کیتس[2] اسمش را می‌گذارد «بلندپایگی خودپرستانه» که در مورد بسیاری از قهرمانان کورنی صدق می‌کند» (سکرتان، *همان*: ۵۷). از ویژگی‌های دیگری که برای شخص رواقی ذکر کرده‌اند، شجاعت، اعتماد به نفس و صبوری است (برن، ۱۳۵۶) که در مورد قهرمانان کورنی صادق است. قهرمانان کورنی نیز هم‌چون سایر قهرمانان کلاسیک «در هوای رواقی‌گری نفس می‌کشند، رواقی زندگی می‌کنند و می‌میرند» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۵۶). حال باید دید قهرمانان کورنی که پیوسته در طلب افتخار و سربلندی هستند، چگونه بدین مهم نائل می‌شوند. فرانسوا دو لاروشفوکو[3]، نویسنده‌ی معاصر کورنی، در اثر مشهور خود *حکمت‌ها* می‌گوید: «افتخار مردان بزرگ را باید همواره با راه‌های کسب آن سنجید.» (لاروشفوکو، ۱۳۹۰: حکمت شماره ۱۵۷). در واقع می‌توان گفت که ابزارهای اصلی قهرمانان کورنی برای رسیدن به افتخار و سربلندی عبارتند از عقل، اراده، قدرت تصمیم‌گیری و غلبه بر احساسات. در *فرهنگ فلسفی* در باب عقل آمده‌است : «...[از دیدگاه دکارت] عقل قوه‌ی تمییز حق از باطل، خوب از بد و زشت از زیباست. این تمییز توسط مقایسه و فکر به دست نمی‌آید، بلکه مستقیماً و طبعاً به دست می‌آید. دکارت به این معنی نظر داشته‌است آن‌جا که گفته است قاعده‌ی اول روش او این است که به طور کلی چیزی را به عنوان حق تلقی

[1]- Basil Willey
[2]- John Keats
[3]- François de La Rochefoucauld

www.SID.ir

Archive of SID

نکند، مگر آن‌که حقانیت آن به بداهت عقل معلوم شود. پس عقل به این معنا ضد هوی و هوس است» (صیلبا، ۱۳۶۶: ۴۷۵-۴۷۲). شاید این تعریف را بتوان به روحیات قهرمانان کورنی نزدیک دانست. برای هوراس، وطن‌پرستی امری بی چون و چراست و حقانیت آن برای هوراس بدیهی قلمداد می‌شود، تا بدان‌جا که بر احساسات خود لگام زده و خواهر خود را به‌خاطر اهانت به وطن، بدون درنگ و پشیمانی، مجازات می‌کند. پولیوکت، گرچه ابتداً به علت عشق به همسرش دچار تردید می‌شود؛ سرانجام بر امیال خود غلبه کرده و عشق آسمانی را بر عشق زمینی و جذبه‌های مادی آن ترجیح می‌دهد و با چشم‌پوشی از لذات دنیوی نه تنها سعادت معنوی خود، بلکه با هموار کردن راه همسر خود برای گرایش به مسیحیت، زمینه‌ی سعادت همسر خود را نیز فراهم می‌کند. پس می‌توان به اعتبار این پیروی از عقل، قهرمانان کورنی را عاقل خواند و آن‌ها را چنین تعریف کرد: «عاقل به معنی کسی است که درست فکر می‌کند و حکمش در مورد اشیا و امور صادق است و کار صحیح انجام می‌دهد[...] و نیز عاقل کسی است که می‌داند چگونه جلوی هوس‌های خود را بگیرد و از تمام آنچه خارج از حدود قدرت و اختیار اوست و او را در هلاک می‌افکند، روی بگرداند. [... عاقل] مقید به ارزش‌های مورد قبول زمانه است.» رودریگ مصداق تقیّد به ارزش‌های زمانه است. در دوره‌ای که اشراف و بزرگان از جایگاه ممتازی برخوردار بودند، قصور در انتقام‌گیری از شخص اهانت‌کننده (پدر شیمن) خود لکه‌ی ننگ دیگری بر دامن خانواده‌اش می‌نشاند و از سوی دیگر، نشانه‌ی ضعف وی برای دفاع از طبقه‌ی اجتماعی‌اش محسوب می‌شد. در نتیجه صلاحیت ازدواج با دختر یک اشراف‌زاده را از دست می‌داد. بنابراین، با قبول وظیفه‌ای که از سوی پدر به وی محوّل شد و با نادیده گرفتن عشقش نسبت به شیمن، هم شرافت خانوادگی را احیا کرد و هم شایستگی خود را برای ازدواج با شیمن به همگان اثبات کرد :

«من نیز به این فکر کردم که بازوانم شتاب‌زده عمل کردند،
و خود را به علت افراط در خشونت محکوم کردم[...]

www.SID.ir

Archive of SID

[و به این نیز فکر کردم که] مردی فاقد شرافت لیاقت تو را نداشت» (*Le Cid* : *پرده‌ی سوم، صحنه‌ی چهارم*).

طبق ابیات بالا، عقلانیت پولیوکت در مهار هواهای نفسانی‌اش نمود پیدا می‌کند، آن‌جا که علی‌رغم وفاداری همسرش، بی‌اعتنا به التماس‌های وی و سرنوشت خود (شکنجه و مرگ)، میل به رستگاری را بر تمام شؤون زمینی برتری داد و در راه اعتقاد خویش به شهادت رسید. غلبه‌ی پولیوکت بر عشق زناشویی، نشانه‌ی عزم راسخ او در پیمودن راهی است که پیش از این برگزیده بود، زیرا «عشق [...] میل شدیدی است که بر نفس چیره می‌شود و آن را از توجه به غیر معشوق باز می‌دارد و بر عقل مسلط است» (صلیبا، ۱۳۶۶ : ۶۷۷). اما پولیوکت نیز، هم‌چون سایر قهرمانان کُرنی، پس از قرارگرفتن در دوراهی دشوار عقل و دل، جانب دل را رها کرد و به سعادت ابدی نائل شد. این چیرگی بر احساسات، در هوراس به شکل فضیلتِ[1] شجاعت نمود پیدا می‌کند و در زندگی اجتماعی‌اش محقق می‌شود. قرار گرفتن در دوراهی میان عقل و دل از ویژگی‌های بارز قهرمان‌سازی پیِر کُرنی است. رودریگ پس از درخواست پدرش مبنی بر گرفتن انتقام در اسرع وقت («برو، بدو، پرواز کن و انتقام ما را بگیر» (*لوسید*: پرده‌ی اول، صحنه‌ی پنجم)، باید میان سعادت شخصی ناشی از ازدواج با شیمن و شرافت لکه‌دارشده‌ی خانوادگی یکی را برگزیند. در شرایط دشوار تصمیم‌گیری، ابتدا به مطالعه‌ی جوانب امر و جایگاه افراد می‌پردازد. پدر، مایه‌ی شرافت وی و گیرنده‌ی دست وی در شرایط سخت بوده، و انتخاب پدر به معنای از دست دادن شیمن، معشوقه‌ای‌است که آرام جان رودریگ است:

«در برابر شرافت پاک عشق من ایستاده است :

می‌بایست انتقام پدر را گرفت و معشوقه‌ای را از دست داد؛

یکی آرامِ جان است و یکی گیرنده‌ی دست» (*Le Cid*: پرده‌ی اول، صحنه‌ی ششم).

شرایط را دارای «دردی بی‌کران» احساس می‌کند، خروج با سرافکندگی از این موقعیت را «زندگی با بدنامی» توصیف می‌کند:

[1]- Lavertu

www.SID.ir

Archive of SID

«[...] یا زندگی با بدنامی،
در هر حال درد من نامحدود است.
خدایا ! چه اندوه غریبی!» (*Le Cid*: پرده‌ی اول، صحنه‌ی ششم).

ابیات بالا بیان‌کننده‌ی عمق درد و گسست روحی قهرمان نمایشنامه، رودریگ، در مواجهه با این دوراهی میان عقل و دل است. سپس در تک‌گویی طولانی و سرنوشت‌ساز، میان «مجازات توهین» و «مجازات پدر شیمن» دچار تردید شده و اوج آزردگی روح خود را ابراز می‌کند:

«آیا این اهانت را باید بی مجازات گذاشت ؟
آیا باید پدر شیمِن را مجازات کنم ؟
پدر، معشوقه، شرافت، عشق،
تکلیفی دشوار و والا، ظلمی شیرین،
یا باید از خوشی‌هایم بگذرم، یا آوازه‌ام لکه‌دار شود:
یکی بدبختم می‌کند، یکی سیه‌روزم می‌کند.
[...]
ای شمشیر، ای عامل اندوه من،
تو از بهر انتقامِ شرافت در دست منی؟
یا از بهر از دست دادن شیمِن من؟
نه! بهتر آن‌که به سوی مرگ بشتابم (۴)؛
من به همان اندازه‌ی پدرم، مدیون معشوقه‌ام هستم :
با گرفتن انتقام خود (۵) خشم و نفرت او (۶) را به جان می‌خرم،
با عدم انتقام بی‌اعتنایی او را سبب می‌شوم.[...]
ای روح آزرده‌ی من حال که باید مُرد، برویم،
حداقل بدون اهانت به شیمن بمیریم.
و دنبال منطقی هم نباشیم!
طلب چنین مرگ بی‌عزتی در کنار نام پر آوازه‌ی من!
در خاطر اسپانیا چنین مرگی به من نسبت داده شود و باقی بماند که
از شرافت و خاندان خود بد دفاع کرد ![...]»

www.SID.ir

Archive of SID

(*Le Cid*: پرده‌ی اول، صحنه‌ی ششم).

و در نهایت دفاع از عزت تبار خود را بر تبعیت از عواطف ترجیح داده، پدر شیمن را به دوئل می‌طلب و می‌کشد :

«ای بازوان من، برویم و حداقل شرافت را نجات دهیم،
زیرا در هر صورت از دست دادن شیمن اجتناب ناپذیر است.
آری، حال که دل من غرق ناامیدی شد:
من همه چیز خود را پیش از معشوقه‌ام مدیون پدرم هستم.
چه در مبارزه بمیرم و چه از غصه،
خون خود را به همان پاکی اول باز می‌گردانم» (*Le Cid*: پرده‌ی اول، صحنه-ی ششم).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، با تعمّقی در مفاهیم «*آوازه‌ام، انتقام خود، نام پر آوازه‌ی من، چنین مرگی به من نسبت داده شود*» در ابیات بالا، در اندیشه‌ی رودریگِ جوان، قضیه فراتر از گرفتن انتقام پدر است. در واقع وی در صدد اثبات منیّت خود بوده؛ چنان‌که دوبروفسکی با استناد به *پدیدارشناسی ذهن* هگل می‌نویسد: «انسان تنها زمانی به خودشناسی می‌رسد که توانایی "من" گفتن داشته باشد» (دوبروفسکی، ۱۹۶۳: ۶۳). در نمایشنامه‌ی *هوراس*، قهرمانی با تعصبات ملی‌گرایانه ترسیم می‌شود که هرگونه احساسات انسانی را کنار می‌گذارد. کوریاس[1]، همسر خواهر خود را در جنگ می‌کشد و در ادامه، با برنتابیدن اهانت‌ها و نفرین‌های خواهرش، او را نیز به قتل می‌رساند. به عنوان قاتل محاکمه می‌شود، اما پس از دفاعی پرشور از قصاص تبرئه می‌شود و بار دیگر شرافت به عنوان ارزشی والا در ادبیّات نمایشی کورنی بازشناخته می‌شود.

وی خواهر عزادار و نالان خود را از جبر روزگار به تعدیل امیال فرا می‌خواند:

«کمتر از هوای نفس خویش پیروی کن، امیال خود را تعدیل نما» (هوراس: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی پنجم).

در واقع هوراس به دنبال «من مطلق» (دوبروفسکی، ۱۹۶۳: ۶-۱۴۵). در این کارزار قهرمانانه، بر این باور است که:

[1]- Curiace

www.SID.ir

Archive of SID

«مردن در راه مام میهن، فرجامی قابل ستایش است
که همگان باید برای رسیدن بدین مرگ زیبا بشتابند» (هوراس: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی پنجم).

و قتل شوهر خواهر خود را مرگی می‌داند که موجب سربلندی خاندان هوراس شده‌است و خواهرش باید حداقل حرمت پدر و روم را نگه دارد:

«دوست بدار، دوست بدار، این مرگی را که مایه سعادت ماست،
آنچه را که نجات جان تو و منافع روم بدان مدیون است،
به خاطره‌ی یک مرد (۷) ارجح بدان» (هوراس: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی پنجم).

اما خواهرش هم‌چنان به اهانت به روم و آرزوی نابودی آن ادامه می‌دهد. و اینجاست که هوراس دست به شمشیر می‌برد، صبر خود را لبریز اعلام می‌کند و خواهر خود را به قتل می‌رساند. و مجازات مرگ را سزاوار هر آن‌کس می‌داند که به روم توهینی روا بدارد:

«دیگر از حد گذشت، صبر و شکیبایی من بر عقلم چیره شد؛
حال به جهنم برو و به کوریاس‌ات ملحق شو.
چنین کیفر غیر منتظره‌ای سزاوار هر آن‌کس است
که برای دشمن روم شیون و زاری کند» (هوراس: پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی پنجم).

قهرمانان کورنی با عدم تبعیت از هوی‌ها و پیروی از عقل خویش، در راستای کرامت[1] انسانی گام برمی‌دارند و به فضایلی چون وارستگی (رودریگ)، شجاعت (هوراس)، جوانمردی (اوگوست) و ایمان (پولیوکت) متّصف می‌شوند که ایشان را در نظر خود و دیگران سزاوار احترام می‌گرداند. ایشان با دوراندیشی اقدام به تصمیم‌گیری می‌کنند، تابع عشق و شهوت نیستند، به صرف داشتن آرزوهایی، تغییر روش نمی‌دهند (پولیوکت، رودریگ) و به جاه و مالی که به‌دست آورده‌اند، مغرور و دلخوش نمی‌شوند (اوگوست). خردمندی[2] قهرمانان کورنی

[1]- Dignité
[2]- Sagesse

www.SID.ir

Archive of SID

سبب می‌شود تا رفتار خود را تابع احکام عقل قرار دهند و مالک نفس خود گردند.

۴- نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی ادبیّات کُرنی، و فرآیند قهرمان‌سازی که در نمایشنامه‌های وی صورت می‌پذیرد، درمی‌یابیم که غلبه بر احساسات و پیروی از عقل، نقشی سرنوشت‌ساز در شکل‌گیری هویت قهرمانانِ این نمایشنامه‌نویس کلاسیک دارد. قهرمانان کورنی برخلاف شخصیّت‌های ژان راسین، که رویکردی منفعل در مواجهه با موقعیت‌های خطیر زندگی دارند، رویکردی فعال اتّخاذ می‌کنند. در واقع آنان از اصل«آنچه انسان باید باشد» (۸) تبعیت می‌کنند و این«آنچه انسان باید باشد» نزد ایشان عبارت است از زنده نگه داشتن شرافت، دستیابی به شکوه و افتخار، جاودانگی و نیل به حقیقت. تراژدی‌های کُرنی شرح تلاش انسان است. انسانی دلاور، عاقل و هوشیار که برای بقا و انجام وظیفه‌ی خویش حتی با اراده‌ی خدایان و سرنوشت هم مبارزه می‌کند. درحالی‌که در آثار دیگر نویسندگان کلاسیک آن عصر پرسوناژها با عدم پیروی از راه عقل و تن دادن به جبر روزگار به آنچه که هست، رضایت داده و به احساسات خود اجازه‌ی یکّه‌تازی می‌دهند. نزد شخصیّت‌های‌کورنی، عقلانیتی خشک و بی‌روح حاکم است که مانع از دخالت هرگونه عواطف، احساسات و هواهای نفسانی در نیل به اهداف می‌شود و قهرمانان این آثار از قربانی کردن عشق در این راه اِبایی ندارند. بنابراین عقل به مثابه‌ی عنصری تعیین کننده در فرآیند قهرمان‌سازی نمایشنامه‌های کُرنی ایفای نقش می‌کند و وزنه‌ی اصلی آثار وی محسوب می‌شود. انسان برای برآوردن خواسته‌های خود، باید تلاش بی‌حد برای نیل به حقیقت انجام دهد، از وجود خود فراتر رود. چنین تصوّر و برداشتی از زندگی و رفتارهای آرمانی در کردار قهرمانان تئاتر کُرنی به دفعات دیده می‌شود که با تمام وجود خود را فدای ارزش‌های والایی می‌کنند که بدان‌ها اعتقاد دارند.

در پایان سخن می‌توان نتیجه گرفت که این رویکرد قهرمانان کورنی، خوانندگان معاصر آثار این تراژدی‌نویس برجسته‌ی فرانسه‌زبان را به یاد

www.SID.ir

Archive of SID

«اَبرانسان» نیچه می‌اندازد و چنین به نظر می‌آید که ایشان نیـز در پـی تحقـق اَبرانسان ست. علی‌رغم مخالفت نیچه با هرگونه آرمـان‌گرایی و تلـاش وی بـرای تخریب ارزش‌های رایج (که در مغایرت با دیدگاه قهرمانان کُرنی است) و تأکیـد نیچه بر این نکته که توجه به زندگی زمینی و خـاکی، و نادیـده گـرفتن حیـات روحانی از ویژگی‌های بارز ابرانسان است، با ایـن وجـود یـافتن وجـوه اشـتراکی میان قهرمانان کورنی و ابرانسان نیچه ناممکن نیست.

یادداشت‌ها:

۱- پس از آن نیز در قرن نوزدهم، مکتب رومانتیسم به رهبری ویکتـور هوگـو (۱۸۰۲ – ۱۸۸۵)، رئالیسم به رهبری اونوره دو بالزاک (۱۷۹۹ – ۱۸۵۰) و گوستاو فلـوبر (۱۸۲۱ – ۱۸۸۰)، سمبولیسم با پیشگامی شارل بودلر (۱۸۲۱ – ۱۸۶۷) و ناتورالیسم با آثار امیل زولا (۱۸۴۰ – ۱۹۰۲) در ادبیّات فرانسه معرفی شدند و در ابتدای قرن بیستم نیز، ابتـدا جنـبش دادائیسم با اندیشه‌های تریستان تزارا (۱۸۹۶ – ۱۹۶۳) آغاز شد که پـس از شکسـت ایـن نهضت ادبی، مکتبی با اصول منسجم‌تر به نام سوررئالیسم از دل این نهضـت بیـرون آمـد که نظریه‌پرداز اصلی آن آندره برتون (۱۸۹۶ – ۱۹۶۶) است.

۲- ترجمه‌ی از متن فرانسه توسط نگارندگان.

۳- این گفته رودریگ یاد آور کلام شیخ اجـل سـعدی شـیرازی اسـت کـه در بـاب اول گلستان می نویسد: «توانگری به هنر اسـت نـه بـه مـال، و بزرگـی بـه عقـل، نـه بـه سـال» (*گلستان*،باب اول).

۴-منظور قهرمان، اقدام به خودکشی به دلیل قرار گرفتن در این موقعیت دشوار است.

۵-این‌جا، قهرمان گرفتن انتقام پدر را برابر با انتقام خود می‌داند.

۶-منظور شیمن است.

۷- منظور نامزد کامیل، کوریاس، است.

۸- مراد ترسیم انسانی آرمانی است.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع و مآخذ:

-برَن، ژان (۱۳۵۶) **فلسفه‌ی رواقی**، ترجمه‌ی سید ابوالقاسم پورحسینی، تهران : کتاب‌های سیمرغ.

-برونل، پی‌یر (۱۳۷۶) **تاریخ ادبیّات فرانسه**، *جلد دوم: قرن هفدهم*، ترجمه‌ی افضل وثوقی، تهران: انتشارات سمت.

-خاتمی، محمود (۱۳۸۱) «پراگماتیسم و اومانیسم»، **نشریه‌ی علمی-پژوهشی *فلسفه***، تهران: دانشگاه تهران، ص ۹۷-۱۱۲.

-زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹) **ارسطو و فن شعر**، تهران: نشر امیرکبیر.

-سعدی، مصلح بن‌عبدالله (۱۳۸۵) **کلیات سعدی**، به تصحیح محمد علی فروغی. تهران: نشر هرمس.

-سکرتان، دُمینیک.پ. (۱۳۷۵) **کلاسی‌سیسزم**، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱) **مکتب‌های ادبی**، جلد اول، تهران: انتشارات نگاه.

-صیلبا، جمیل (۱۳۶۶) **فرهنگ فلسفی**، ترجمه‌ی منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران : انتشارات حکمت.

-لاروشفوکو، فرانسوا دو. (۱۳۹۰) **حکمت‌ها**، ترجمه‌ی محمدجواد محمدی گلپایگانی، تهران: انتشارات اطلاعات.

- Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris : Nouveaux Classiques Larousse, 1674.

- Chapelain, Jean. *et alii*. *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*. Paris : Hachette, 1638.

- Corneille, Pierre. *Le Cid*. Paris : Nouveaux classiques Larousse,1637.

- Corneille, Pierre. *Horace*. Paris : Nouveaux classiques Larousse,1640.

www.SID.ir

Archive of SID

- Corneille, Pierre. *Cinna*. Paris : Nouveaux classiques Larousse,1641.
- Corneille, Pierre. *Polyeucte*. Paris : Nouveaux classiques Larousse, 1642.
- Corneille, René. *Discours de la méthode*, Paris : Les classiques de la philosophie, 1637.
- Doubrovsky, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris : Gallimard, 1963.
- Lanson, Gustave. *Histoire illustrée de la littérature française, Tome I*. Paris : Hachette, 1923.

www.SID.ir