ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره پانزدهم، بهمن ۱۴۰۲
صص۵۷-۷۴

تراژدی و کنش جامعه‌شناختی انسان معاصر

آنیتا هایراپطیان / استادیار گروه ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.*

annie.hayrapetian@gmail.com

چکیده

تراژدی به عنوان یکی از اشکال نمایشی ریشه در آیین‌ها و مناسک مذهبی یونان باستان دارد و خاستگاه آن به اشعار دیتیرمبیک که به ستایش دایونیسوس خدای باروری و شراب می‌پرداخت، بازمی‌گردد. این اشعار و سرودهای وجدآور در سده ششم قبل از میلاد توسط تسپیس به گفتارهای نمایشی تک‌نفره تبدیل شد. بعدها آیسخولوس شخصیت دوم را وارد نمایش نموده و امکان برقراری دیالوگ را به وجود آورد. آن‌گاه در سده پنج قبل از میلاد، سوفوکل شخصیت سوم را وارد نمایشنامه کرد و امکان شکل‌گیری پیرنگ را که اساساً به معنای طرح و توطئه و دسیسه است، فراهم نمود. بنابراین از همان ابتدا، آن‌چه که این فرم ادبی را از سایر اشکال ادبی و نمایشی متمایز نمود، اهمیت عنصر تضاد، کشمکش و رنج بود. از همان ابتدا، با شکل‌گیری دیالوگ دینامیزم پیش‌برنده طرح داستانی، نوعی تضاد، دوگانگی و دیالکتیک پویا بود که به رنج و نابودی انسان ختم می‌شود. در این مقاله، نگارنده سعی نموده است تا با بررسی اجمالی و مقایسه دیدگاه‌های متفکرانی همچون فردریش هگل، گئورگ لوکاچ، تئودور آدورنو و هنریک ادویان، در ابتدا، به ماهیت کشمکش به عنوان عنصر اصلی تراژدی، اعم از این‌که این نوع کشمکش جنبه فردی یا متافیزیکی داشته و یا واقعیت اجتماعی در شکل‌گیری آن نقش دارد، بپردازد و آن‌گاه به این سوال پاسخ دهد که آیا انسان معاصر می‌تواند به عمل تراژیک دست بزند؟

کلیدواژه‌ها: تراژدی، کشمکش، عمل تراژیک، دینامیزم پیش‌برنده، فردریش هگل، گئورگ لوکاچ، تئودور آدورنو، هنریک ادویان.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.15, February 2024
pp.57-74

Tragedy and the Sociological Conflict of Modern Man

Anita Hayrapetia / Assistant Professor, Department of English Literature, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran Center Branch, Tehran, Iran.*
annie.hayrapetian@gmail.com

Abstract

Tragedy as one of the dramatic forms has its roots in the Greek rituals, and its origin goes back to Dithyramb hymns. These passionate songs turned into monologues in the 6th century B.C. by Thespis. Later Aeschylus entered the second character and created the possibility of dialogue and Sophocles later entered the third character and laid the foundation of the "plot" which means intrigue and conspiracy. Therefore, we notice that from the early stages of development of this dramatic genre, the element of contrast, conflict, struggle, and human suffering which led to human death had a decisive role. The purpose of the researcher is to make a brief analysis of Friedrich Hegel, Georg Lukacs, and Henrik Edoyan's views on tragedy and the nature of the struggle and to answer this question Is tragedy possible for Modern Man or not?

Keywords: tragedy, conflict, progressing dynamism, Fredrich Hegel, Georg Luckas, Henrik Edoyan.

مقدمه

براندر میتوز در کتاب *شکل‌گیری نمایش*، می‌گوید که تراژدی بیان‌گر عملکرد اراده انسان است و همین باعث به‌وجود آمدن کشمکش شده و تماشاگران از دیدن این کشمکش بر روی صحنه لذت می‌برند. میشل وینی معتقد است که واژه تراژیک به جلوه خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که بر او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند یا دست‌کم ناتوانی و تیره روزی‌اش را برایش آشکار می‌کنند، در کشمکش است (وینی، ۱۳۷۷: ۸۴).

کلیفورد لیچ در کتاب *تراژدی چیست*، به مفهوم «حس تراژیک زندگی» می‌پردازد و معتقد است که بسیاری از فیلسوفان برجسته جهان همچون هگل، نیچه و کی‌یرکگارد توجه خاصی به آن داشته‌اند، شاید یکی از دلایلی که ژانر تراژدی بیش از سایر انواع ادبی مورد توجه فیلسوفان و متفکران بوده، این است که ما در تراژدی شاهد رنج انسان هستیم؛ رنجی که بیهوده نیست و در نهایت، سبب شناخت و آگاهی انسان می‌شود. به قول ایسخولوس (Aeschylus)، تراژدی‌نویس یونان باستان، «خرد تنها به واسطه رنج حاصل می‌شود». لیچ معتقد است که حس تراژیک دلالت بر این امر دارد که موقعیت‌ها به ناچار تراژیک‌اند و همه انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند، از این موضوع رنج می‌برند (لیچ، ۱۳۸۸: ۳۹).

تراژدی در واقع، نمایش فردیت متناهی انسان در برابر هر گونه قدرت نامتناهی است. این قدرت می‌تواند سرنوشت، اراده خدایان، باورهای اجتماعی و یا هژمونی‌های غالب سیاسی و فرهنگی باشد. قهرمان تراژیک ارزش‌های نسبی و سازش با جهان را نفی می‌کند و حقیقت و رستگاری را طلب می‌کند. به همین دلیل، وارد مبارزه می‌شود و از اطاعت محض سر باز می‌زند. این مبارزه و کشمکش دینامیزم پیش‌برنده تراژدی را به‌وجود می‌آورد. دینامیزم مهمترین ویژگی تیپولوژیک هنر غرب است که عامل به‌وجود آورنده آن همان عنصر کشمکش است؛ در صورتی که تعزل (lyricism) مهم‌ترین ویژگی هنر شرق است. به همین دلیل، ژانر غالب (dominant genre) در ادبیات غرب، نمایش و ادبیات شرق، شعر محسوب می‌گردد (Edoyan, 2013: 41).

انسان، تراژدی یونان باستان و واقعیت اجتماعی

از آن‌جایی که تعریف ارسطو در تراژدی، بعدها محور تفکر و تحلیل بسیاری از متفکران و نظریه‌پردازان قرار گرفت، اشاره‌ای کوتاه و مختصر به تعریف ارسطو از تراژدی ضروری به نظر می‌رسد.

ارسطو در بخش پنجم *رساله فن شعر*، با بوطیقای خود که یکی از مهم‌ترین کتب نوشته شده در زمینه تحلیل تراژدی و نخستین رساله مدون در نقد ادبی محسوب می‌شود، مقدمه‌ای را به ارائه تعریف و مقایسه سه نوع ادبی کمدی، تراژدی و حماسه اختصاص داده و در فصل بیست و ششم، صرفاً به بحث تراژدی می‌پردازد و مباحثی همچون کردارهای ساده و پیچیده، دگرگونی، شناخت اجزای تراژدی، تبیین مفاهیم ترس و شفقت در تراژدی، ویژگی‌های شخصیت تراژیک و غیره می‌پردازد و در نهایت، در فصل پایانی، با مقایسه تراژدی و حماسه به این نتیجه می‌رسد که تراژدی بر حماسه برتری دارد.

ارسطو تراژدی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تراژدی تقلید عملی جدی و کامل است، به صورت نمایشی و نه به صورت روایی؛ چنان‌چه در حماسه می‌بینیم. این عمل نمایشی شامل تغییرات ناگهانی است است که باعث به وجود آمدن ترس و شفقت در انسان شده و در نهایت، سبب تزکیه (پالایش) عواطف می‌گردد» (وینی، ۱۳۷۷: ۷۵).

دلیل این‌که تراژدی ایجاد حس ترس و شفقت در خواننده (تماشاگر) می‌کند، این است که قهرمان تراژدی که شخصیتی نیک سرشت و والا است، در اثر یک خطا در قضاوت از اوج به حضیض سقوط می‌کند. بنابراین تماشاگری که از همان ابتدا با قهرمان همذات‌پنداری نموده است، هنگامی که این سقوط را مشاهده می‌کند، در حین احساس همدردی، دچار ترس و واهمه می‌گردد که اگر خود نیز چنین تجربه‌ای داشته باشد، چه سرنوشتی در انتظار او خواهد بود. بنابراین می‌بینیم آن‌چه که در تعریف ارسطو از تراژدی اهمیت دارد، کنش قهرمان نیک سرشت با جهان و افراد پلید پیرامون اوست که در نهایت، سبب سقوط و نابودی او را منجر می‌شود. بنابراین قهرمان تراژیک تجسم خرد و دانایی و آن‌چه بیرون از اوست (سایر شخصیت‌های نمایشی و واقعیت اجتماعی)، سرچشمه تباهی و پلیدی است. هنریک ادویان (Henrik Edoyan) در کتاب *حرکت به سوی تعادل* خود این‌گونه می‌نویسد: «در نمایشنامه‌های شکسپیر، مفهوم انسان به عنوان موجودی عقلانی و منحصر به فرد به اوج خود می‌رسد. انسان کامل و منحصر به فرد، به واسطه خطای تراژیک خود اگر چه در سطح

واقعیت بیرونی (واقعیت اجتماعی) سقوط می‌نماید، ولی همچنان تمامیت روان‌شناختی و متافیزیکی خود را حفظ می‌نماید. تراژدی هملت، تراژدی خودآگاهی انسان رنسانس است. هملت می‌داند که همه آن‌هایی که او را احاطه کرده‌اند، به طور خودآگاه یا ناخوآگاه در گناه و جهل و خودخواهی غوطه‌ورند (Edoyan, 2013: 144).

همه شخصیت‌ها حتی اوفلیا نیز ناآگاهانه در جنایت کلادیوس سهیم‌اند. پولونیوس حافظ منافع کلادیوس است. او برای خود و مطابق ارزش‌های خود زندگی نمی‌کند. به همین دلیل هم با مرگ خود نمی‌میرد، بلکه اشتباهاً به جای کلادیوس کشته می‌شود. گرترود با ازدواج با کلادیوس طبعاً در جنایت او سهیم می‌شود. لایتریس نیز که به ظاهر انسان معقول و مصممی به نظر می‌رسد و قصد دارد تا انتقام خون پدر و خواهر خود را بگیرد، ناخواسته آلت دست کلادیوس می‌گردد. هملت به عنوان تجسم خردورزی و اومانیسم دوره رنسانس، قادر است در اطراف خود چیز هایی را ببیند که سایر شخصیت‌ها از دیدن آن عاجزند. او همانند خود مسیح است که به واسطه جهل و ناآگاهی دیگران به صلیب کشیده می‌شود و روی صلیب خطاب به خداوند می‌گوید: «پدر آنان را ببخش، چون نمی‌دانند که چه می‌کنند».

جورج لوکاچ (Georg Lukacs) در مقاله «جامعه‌شناسی نمایش مدرن»، می‌گوید که در نمایشنامه‌های یونان باستان و تراژدی‌های شکسپیر، بین انسان و واقعیت اجتماعی یا به عبارتی، بین انسان و سرنوشت او اشتقاق و جدایی وجود دارد، ولی در نمایش مدرن، این خطوط تمایز از بین رفته است و سرنوشت آن چیزی است که از درون (دنیای درونی) به شخصیت تحمیل می‌شود. پس بنابراین با توجه به نظریه ارسطو و آن‌چه که لوکاچ و ادویان در مورد ماهیت تراژدی یونان باستان و شکسپیر بیان نموده‌اند، مشاهده می‌کنیم که در این نوع نمایش، بین دنیای درونی انسان و واقعیت اجتماعی (بیرونی) فاصله وجود دارد و قهرمان تراژیک که تجسم همه نیکی‌هاست، با این واقعیت بیرونی وارد نزاع و کشمکش می‌شود و در نهایت، نابود می‌شود و مرگ او سبب هم‌دردی و تخلیه روانی تماشاگران می‌شود. می‌دانیم که کاتارسیس (پالایش روانی) فرایندی حسی و روان‌شناختی است و جنبه عقلانی و شناختی آن کم‌رنگ‌تر است.

از طرفی دیگر، لوکاچ در کتاب *متافیزیک تراژدی*، می‌گوید که قهرمان تراژیک اگر چه در تقابل و تعارض با جهان قرار می‌گیرد، اما به واسطه تجربه تراژیک واجد بصیرت‌هایی می‌گردد و از طریق تراژدی، ماهیت ذاتی و مشخص آدمی به مرحله ظهور می‌رسد (لوکاچ، ۱۳۷۷:

۴۵). این دیدگاه لوکاچ، در راستای نظریه ارسطو است که معتقد است اگرچه قهرمان تراژیک سقوط را تجربه می‌کند، ولی این سقوط به معنای فقدان و نابودی کامل نیست، بلکه درست قبل از مرگ خود به نوعی کشف و شهود (discovery) می‌رسد.

فردریش هگل متفکر دیگری است که در مورد مقوله تراژدی به تفصیل سخن گفته است. وی در کتاب *پدیدارشناسی ذهن* (Phenomenology of the Mind) و *گفتارهای زیباشناسی* (Lectures on Aesthetics) به بحث پیرامون تراژدی می‌پردازد و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «تراژدی نبرد بین نیکی و پلیدی نیست، بلکه کشمکش بین دو نیکی است. هر یک از قهرمانان تراژدی یونان باستان به نوبه خود به نظام اخلاقی پایبند هستند و آن چیزی است که شالوده شخصیت آن‌ها را تشکیل داده است. هر یک از طرفین از درک ادعای اخلاقی دیگری ناتوان‌اند و همین سبب بروز کشمکش می‌شود. بنابراین آن‌چه که سبب سقوط قهرمان تراژیک می‌شود، نوعی یک سوانگری اخلاقی است و نه خطای تراژیک (که به نوعی یک ویژگی منفی تعبیر می‌گردد)» (Tragedy, Encyclopedia Britannica, 5).

این نگاه هگل در تناقض با نظر ارسطو است که می‌گوید قهرمان تراژدی نه باید کاملاً مثبت و نیک باشد و نه کاملاً منفی و سیاه؛ بلکه چیزی بین این دو. هگل معتقد است که نیکی شخصیت‌های تراژیک فراتر از هستی (زندگی) است و از طریق سقوط و رنج قهرمان تراژیک، این دو نگرش اخلاقی متناقض به سازش می‌رسند. بنابراین نتیجه تراژدی در هر حال یک موفقیت و پیروزی تلقی می‌گردد (Ibid).

اکثر نظریه‌پردازان تراژدی همچون ارسطو، در بررسی‌ها و تحلیل‌های خود بر درک و دریافت (reception) و تأثیر (effect) تراژدی متمرکز شده‌اند؛ در صورتی که هگل مسیر دیگری را انتخاب کرده است و بیشتر به ساختار تراژدی پرداخته است. هگل همانند ارسطو بر اهمیت پیرنگ اندام‌وار (organic plot) که در آن تغییر ناگهانی سرنوشت (periprty) و بازشناخت (anagnorisis) نقش مهمی ایفا می‌کند، معتقد است، اما آن‌چه تحلیل ساختاری او را از دیگر نظریه‌پردازان متمایز می‌سازد، تعریف پیچیده و متفاوتی است که از مفهوم خطای تراژیک و ترس و شفقت ارایه می‌دهد.

به تعبیر هگل، شفقت یا همدردی تماشاگر با قهرمان تراژیک به واسطه مشاهده رنج او حاصل نمی‌گردد، بلکه به واسطه درک این نکته که قهرمان تراژیک علیرغم آلام و دردهایی که تحمل می‌کند، در یک موقعیت توجیه‌پذیر (justified) قرار می‌گیرد (Roche, 2009: 54).

ترس نه به واسطه مشاهده سقوط قهرمان و همانندسازی تماشاگر با او، بلکه براثر مشاهده نقض فحوای اخلاقی (ethical substance) که بر اثر سقوط و فروپاشی اتفاق افتاده، حاصل می‌شود (Ibid). تماشاگر با قهرمان همدردی می‌کند، چون قهرمان تراژدی علی‌رغم تخطی از اصول مطلق اخلاقی، همچنان در یک پایگاه اخلاقی باقی می‌ماند و به طور هم‌زمان هم در راستا و هم خلاف جهت فحوای اخلاقی عمل می‌کند و در نتیجه، در یک موقعیت متناقض‌نما (paradoxical) قرار می‌گیرد؛ بنابراین او هم شخصیتی والا و درست‌کار و هم خطاکار است. در واقع، وارستگی او همان خطاکاری اوست (Ibid: 55). قهرمان تراژیک هم گناه‌کار و هم بی‌گناه است. بی‌گناه است، چون به یک اصل اخلاقی پایبند است و برای به اثبات رساندن آن تلاش می‌کند و گناه‌کار است، چون اصل اخلاقی دیگری را زیرپا می‌گذارد و به واسطه همین تخطی به شهرت می‌رسد.

کرت فریتز در کتاب خود خطای تراژیک را عملی اجتناب‌ناپذیر تعریف می‌کند؛ در هر حال، به پایان مصیبت‌بار تراژدی ختم می‌گردد (Fritz, 1962: 80). این نگرش متناقض‌نمای هگل در مورد خطاکار یا درست‌کار بودن همزمان قهرمان تراژیک، به نوعی انعکاس تفکر تز و آنتی تز او می‌باشد. نتیجه یک‌جا آمدن این تز و آنتی تز (درست‌کار و خطاکار بودن قهرمان تراژیک)، سبب شکل‌گیری دینامیزم پیش‌برنده اثر نمایشی می‌شود. به قول روشه (Mark W. Roche)، نظریه هگل تنها به مفهوم کشمکش نمی‌پردازد، بلکه به دینامیزم تغییر اجتماعی نیز می‌پردازد (Roche, 2009: 57). وی معتقد است که تراژدی به ندرت در یک جهان مسلم و نظام‌مند نظیر قرون وسطی (که در آن مفهوم فضایل اخلاقی و رنج بشر با تعابیر از پیش تعریف شده تفسیر می‌شد) و یا جهان پرآشوب و کابوس‌زده‌ای نظیر عصر مدرن (که در آن مفاهیمی نظیر فضایل و رذایل اخلاقی قراردادی و نسبی است) شکل می‌گیرد. تراژدی در جهانی (شرایطی) رخ می‌دهد که از درجاتی از نظم و آشفتگی برخوردار است. بنابراین آن‌چه رخ می‌دهد، نوعی گذر (انتقال) انگاره‌هاست (transition of paradigms) که نهایتاً نتیجه آن فروپاشی و زوال است (Ibid).

وجه دیگری از تفکر هگل که به اهمیت واقعیت اجتماعی و تقدیر تاریخی در تراژدی می‌پردازد، در تعریف او از آزادی انسان نمودار می‌گردد. هگل معتقد است که تراژدی هنگامی آغاز می‌شود که انسان آزادی خود را از دست می‌دهد. منظور هگل از آزادی انسان، هماهنگی فرد با مدینه‌اش (polis) است (گارودی، ۱۳۶۲: ۹۹). این آزادی هنگامی از بین رفت که

نظام مدنی یونان که در آن فرد خود را با مدینه (دولت) خویش یکی می‌دانست از بین رفت و جای خود را به تمدن امپراطوری روم داد. جهان تمدن امپراطوری، جهانی دوپاره است. فرد در مقابل دولت قرار می‌گیرد. قدرت در دست یک نفر متمرکز است. در چنین شرایطی، فرد به درون خود فرو می‌رود و دچار از خود بیگانگی می‌گردد. در جریان انحطاط مدینه، شهروند همراه با همه مناسبت‌های زنده‌ای که با مدینه داشت نیز از بین می‌رود و به تدریج جامعه جدیدی شکل می‌گیرد که انسان دیگر در آن شهروند نیست، بلکه آدمی است؛ در چهاردیواری خودش (همان: ۱۰۰).

پس منشأ پیدایش تراژدی به زعم هگل، این اشتقاق ایجاد شده بین فرد و واقعیت اجتماعی است. انسانی در چنین موقعیتی دچار اشتقاق شده، در دو جهان زندگی می‌کند؛ جهان ذهنیت و جهان بیرون (عینیت) که منشأ آشوب و بی‌نظمی است. به زعم هگل، هنر (و تراژدی) نخستین صورت وحدت ذهن و عین است (همان: ۲۰۶) (دومین صورت دین و سومین صورت فلسفه است). پس انسان از طریق عمل تراژیک، سعی می‌کند بر این دوگانگی متناقض فائق آید، بین ذهن و عین هماهنگی و وحدت برقرار نموده و بار دیگر به آزادی برسد. هگل خود در مقطعی از تاریخ می‌زیست که به تعبیری دوران فرو ریختن جهان کهن و پیدایش جهان نو بود؛ جهانی که مهمترین اتفاقات اجتماعی آن وقوع انقلاب صنعتی، انقلاب فرانسه و دوران شکوفایی فلسفه آلمان با ظهور فیلسوف‌های برجسته‌ای همچون کانت (Immanuel Kant)، فیخته (Johann Gottlieb Fichte)، شیلینگ (Fredrich Wilhelm Joseph Schelling) و گوته (Johann Wolfgang von Goethe) بود. هگل که باور عمیقی به انقلاب فرانسه داشت آن را حماسه بزرگ ذهن می‌نامید و معتقد بود که این انقلاب انسان را بار دیگر آزاد و به جامعه آرمانی نظیر آن‌چه در یونان باستان وجود داشت، خواهد رساند.

انسان، تراژدی مدرن و واقعیت اجتماعی

بی‌شک نمایشنامه‌های هر دوره در مقایسه با دوره قبل مدرن تلقی می‌شود، مثلاً نمایشنامه‌های شکسپیر و مارلو در مقایسه با نمایشنامه‌های سنکا مدرن تلقی می‌شود، اما در این‌جا منظور از نمایش مدرن، حرکتی است که در پایان قرن نوزدهم، با نمایشنامه‌های ایبسن و با لورکا، چخوف و استریندبرگ ادامه یافت و در نهایت، به نمایش‌های معناباخته (ابزورد / absurd) بکت، پینتر، آلبی، ژنه و یونسکو ختم شد.

حال، با نگاهی اجمالی به دیدگاه‌های هگل، لوکاچ و آدورنو (Theodor W. Adorno)، مفاهیم کشمکش، تعریف و نقش قهرمان تراژیک و اهمیت واقعیت اجتماعی در شکل‌گیری موقعیت تراژیک را بررسی نموده و در پایان، به این سوال می‌رسیم که آیا انسان معاصر می‌تواند به عمل تراژیک دست بزند یا خیر؟

کلیفورد لیچ در کتاب *تراژدی چیست؟*، می‌گوید تراژدی امروزه مفهومی است که ما از تعمق در انبوهی از تراژدی‌ها استنباط می‌کنیم؛ در حالی که برای یونانیان و مردم رنسانس تراژدی چیز متفاوتی می‌نمود؛ تا حدی بدان سبب که دامنه مثال‌هایش متفاوت می‌نمود. وی در همان کتاب، با بررسی دیدگاه‌های نیچه، کی‌یرکگارد و هگل، به این نتیجه می‌رسد که درک موقعیت تراژیک برای انسان مدرن رابطه تنگاتنگی با درک مفهوم «زمان» دارد. برای روشن‌تر شدن این موضوع، ابتدا به طور خلاصه، دیدگاه‌های لوکاچ را در مورد تراژدی بررسی می‌نماییم.

جایگاه تراژدی مدرن از دیدگاه کئورگ لوکاچ

لوکاچ در مقاله «متافیزیک تراژدی»، می‌گوید که زندگی مجموعه آشفته و بی‌سامانی از نور و تاریکی است که در آن هیچ چیز به طور کامل به سرانجام نمی‌رسد، هیچ چیز پایان نمی‌یابد و همواره صداهای گیج‌کننده‌ای به گوش می‌رسد و همه چیز سیال است. از نظر لوکاچ، تراژدی واقعی‌ترین شکل ممکن زندگی است و زندگی روزمره (که به نظر او آشفته و بی‌سامان است) غیرواقعی‌ترین نوع زندگی است. بنابراین قهرمان تراژیک فردی است که می‌خواهد این زندگی واقعی را تجربه کند و از زندگی روزمره گریزان است.

در مقاله «جامعه‌شناسی نمایش مدرن»، لوکاچ نمایشنامه‌های دوران الیزابت را با نمایشنامه‌های مدرن مقایسه نموده و می‌گوید که در نمایشنامه‌های دوران الیزابت، شخصیت‌های نمایشی عمدتاً متعلق به یک طبقه اجتماعی بودند (پادشاهان و طبقه اشراف) و طبقات پایین جامعه اکثراً نقش‌های بسیار کم‌اهمیت‌تر را مثلاً در میان پرده‌های طنزآمیز عهده‌دار بودند. در تراژدی مدرن، وجه اجتماعی شخصیت‌ها پررنگ‌تر است و همین سبب پیچیده‌تر شدن شخصیت‌ها می‌گردد و اساساً معتقد است که تراژدی مدرن یک تراژدی اجتماعی است. در تراژدی مدرن، گاهی تمایز قائل شدن بین شخصیت و واقعیت اجتماعی (محیط) بسیار مشکل می‌گردد؛ چراکه به نظر می‌رسد رشته‌های پنهان و پیچیده‌ای انسان را

به محیط اطرافش پیوند داده است؛ در حالی که در تراژدی‌های دوره الیزابت، قهرمان تراژیک به عنوان فردی فرزانه و نیک‌نام نمایش داده می‌شود که پایبند به اصول ارزشی و اخلاقی است که بسیار فراتر از واقعیت اجتماعی و ارزش‌های حاکم بر جامعه قرار می‌گیرد و اگرچه قهرمان تراژیک در سطح واقعیت بیرونی سقوط می‌کند (می‌میرد)، ولی همچنان تمامیت اخلاقی (Moral integrity) و ارزشی خود را حفظ می‌کند. لوکاچ معتقد است که در تراژدی‌های دوران الیزابت، فروپاشی هستی و نظام ارزشی آن به طور کمی، ولی در تراژدی‌های مدرن به صورت کیفی اتفاق می‌افتد؛ چراکه قهرمان تراژدی مدرن در اثر تعامل بسیار با واقعیت اجتماعی ارزش‌های حاکم بر جامعه را به نوعی درونی‌سازی نموده است و با آن یکی شده است. به عنوان مثال، برای هدا گابلر یا ویلی لومان ارزش‌های حاکم بر جامعه (دید مردسالارانه غیرواقعی نسبت به زنان و هژمونی سرمایه‌داری) تبدیل به دغدغه ذهنی آن‌ها شده و به نوعی این ارزش‌ها تبدیل به کشمکش درونی آن‌ها شده است، ولی برای هملت که شخصیتی والا و خردمند است، ارزش‌های حاکم بر جامعه و به طور کلی، آن‌چه که پیرامون خود می‌بیند، غیرقابل قبول و کم‌ارزش است و تا لحظه مرگ آن را نمی‌پذیرد. در تراژدی‌های دوران الیزابت، قهرمان تراژیک شجاعانه مرگ را می‌پذیرد؛ در صورتی که در تراژدی مدرن، مرگ قهرمان که اغلب به شکل خودکشی است (مانند هدا گابلر، ویلی لومان، دوشیزه ژولی و غیره)، واقعه‌ای است که نقص شخصیتی قهرمان را جبران می‌کند. به عبارتی دیگر، مرگ به آنان تعالی و ارزشی را عطا می‌کند که زندگی از آنان دریغ نموده است. به قول آرتور میلر، مرگ به قهرمان تراژدی مدرن، آن شأن انسانی (human dignity) از دست رفته را عطا می‌کند.

لوکاچ همچنین معتقد است که قهرمان‌گرایی در تراژدی مدرن منفعلانه‌تر است و کم‌تر حس پیروزی و قهرمان‌پروری در آن وجود دارد. ما اکثراً می‌بینیم که این خودکشی است که مرگ قهرمان تراژیک را رقم می‌زند، ولی همان‌گونه که در بالا اشاره شد، با مرگ خود قهرمان تراژیک سعی می‌کند به چیزی دست یابد که زندگی از او دریغ داشته است؛ در صورتی که در تراژدی‌های شکسپیر، مرگ قهرمان در جهت اثبات حقانیت او اتفاق می‌افتد. لوکاچ در این‌جا به دیدگاه شوپنهاور (Arthur Schopenhauer) اشاره می‌کند که به برتری تراژدی مدرن اعتقاد دارد؛ چراکه آن دارای لحن تسلیم (resignation tone) است. در واقع، شوپنهاور تراژدی را عالی‌ترین شکل هنر شاعرانه می‌پندارد، چون در تراژدی ما فرصت دیدن سرشت حقیقی انسان را می‌یابیم. دیدگاه شوپنهاور با مفهوم کشمکش هگلی که هدف آن دست‌یابی

به نیکی برتر است، هم‌خوانی ندارد. او مفهوم اراده (will) را جایگزین مفاهیم دیگری همچون خدا، عقلانیت، روح می‌نماید و معتقد است که سقوط و سرخوردگی قهرمان تراژیک به سبب گناهانی که خود مرتکب شده است، نیست، بلکه او تاوان گناه نخستین را پس می‌دهد که همان زاده شدن است (Cartwing, 2001: 31). شوپنهاور معتقد است که خودخواهی و خودمحوری قهرمان تراژیک (که به زعم او همان کشمکش اراده با خود است)، به واسطه رنجی که تحمل می‌کند، پالوده می‌گردد و این روان‌پالایی (purification) همانند تطهیر و پالایشی است که انسان هنگام حصول به پوچی (nihilism) تجربه می‌کند. در تراژدی مدرن، «بودن» خود تراژیک می‌گردد. در این‌گونه نمایش، قهرمان تراژیک هستی و هویت خود را در خطر می‌بیند و برای آن می‌جنگد؛ نه برای دست‌یابی به هدفی والا. پارادوکس عجیبی که در تراژدی‌های مدرن وجود دارد، این است که قهرمان تراژیک هم مهم‌ترین عامل پیش‌برنده سیر داستانی و روند تراژیک است و هم کم‌اهمیت‌ترین آن. مهم است، چون با واقعیت اجتماعی وارد کنش و تعامل و کشمکش می‌شود و همین دینامیزم پیش‌برنده نمایش را به‌وجود می‌آورد و کم اهمیت است، چون این نبرد و کشمکش تنها به نابودی او ختم می‌شود؛ بدون این‌که تغییری در نظام هستی به‌وجود بیاورد. لوکاچ معتقد است که پس زمینه نمایش‌های کلاسیک و رنسانس باورهای متافیزیک و اخلاقی قهرمان تراژیک است و قهرمان با تکیه بر این باورها مبارزه می‌کند و در نهایت، نابود می‌شود و مرگ آن سبب تغییر نظام اجتماعی می‌شود و یا حداقل بر آن تأثیر می‌گذارد (در پایان نمایشنامه هملت، با مرگ هملت و فورتین براس وارد خاک دانمارک می‌شود و نظام جدیدی برقرار می‌گردد)؛ در صورتی که در دوران مدرن، با کم‌رنگ شدن باورهای مذهبی و متافیزیک، نگرش‌های علمی (نظیر تراژدی‌های نانورالیستیکی استریندبرگ که در آن عامل محیط و وراثت مهم است) و واقع‌گرایی و عقلانیت در پس‌زمینه تراژدی قرار می‌گیرد. در چنین وضعیتی، مرگ قهرمان تراژیک خللی در ساز و کار هستی به‌وجود نمی‌آورد و شاید به همین دلیل، ترحم‌برانگیزتر است. به عبارتی دیگر، رنجی که قهرمان تراژدی‌های کلاسیک تحمل می‌کند، رنجی بیهوده و عبث نیست، بلکه رنجی است که سبب روشن‌گری و خردورزی بشر می‌گردد (بارچانی، ۱۳۸۷: ۸۷) و به همین دلیل است که لوکاچ تراژدی رنسانس را نمایش «فردیت‌های برجسته» (Great individuals) و تراژدی مدرن را نمایش «فردگرایی» (individualism) می‌داند.

درواقع، در عصر مدرن، با پیشرفت علم روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، انسان این فرصت را

می‌یابدکه به شناخت لایه‌های زیرین شخصیت انسان دست یابد. بنابراین آن‌چه در تراژدی مدرن هدف است، نمایش لایه‌های زیرین و گره‌های شخصیتی کاراکترها با نگرشی معطوف به علوم بیولوژیک، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است؛ در صورتی که در تراژدی رنسانس، چنین نگرش علمی نسبت به قهرمان تراژیک وجود نداشت. او به عنوانی انسانی والا، خردمند و نیک‌نام نمایش داده می‌شد که با باورهای خاص که در راستای باورهای اخلاقی خود حرکت می‌نمود.

لوکاچ چه در نظریه رمان و چه در نظریه تراژدی، می‌گوید که در عصر مدرن بین فرد و جامعه شقاق به‌وجود آمده است و این شقاق سرنوشت او را رقم می‌زند (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۹۶). در واقع، آن‌چه در تراژدی رخ می‌دهد، این است که فرد نگرش محدودی نسبت به واقعیت دارد و تصور می‌کند می‌تواند واقعیت را مطابق امیال و خواسته‌های خود بسازد، ولی سرانجام در این راه شکست می‌خورد. او در جایی دیگر می‌گوید که در تراژدی، ذات قهرمان و جبر سرنوشت از سرشتی کاملاً متفاوت برخوردارند. در نتیجه، هیچ‌گاه سازشی میان آن دو نمی‌تواند صورت بگیرد. در تراژدی مدرن، انسان همچنان با آن‌چه که برای وی مقدر شده است، مبارزه می‌کند؛ چراکه مبارزه راه انسان تراژیک است و تسلیم راه انسان عارف (همان).

آیا انسان معاصر می‌تواند در موقعیت تراژیک قرار بگیرد؟

قبل از پرداختن به این موضوع، نگارنده لازم می‌داند دو مفهوم «موقعیت تراژیک» و «انسان معاصر» را به طور مختصر توضیح دهد.

در تعریف‌هایی که پیش‌تر در مورد ماهیت تراژدی مطرح شد، دیدیم که کشمکش و مبارزه عناصر اصلی شکل‌گیری تراژدی است. میشل وینی در کتاب *تئاتر و مسائل اساسی آن*، می‌گوید که تقدیر، شرط نخست وقوع عمل تراژیک است و دلیل این‌که تراژدی نخستین بار نزد یونانیان پدید آمد، این بود که یونانیان به سرنوشت همچون نیروی اسرارآمیز و مقدر اعتقاد داشتند که بشریت، جهان و حتی خود خدایان مطیع آن بودند. لوسین گلدمن (Lucien Goldman) یکی از نظریه‌پردازان تراژدی معتقد است که تراژدی تنها هنگامی وجود دارد که انسان با تمام وجود آماده است تا زندگی خود را بر اساس ضعیف‌ترین و سست‌ترین امید استوار کند؛ پیش از آن‌که بر پوچی‌اش گواهی دهد. گلدمن همچنین تراژدی را عرصه پرسش‌های جان‌گدازی می‌داند که بر زندگی انسان سایه انداخته است، اما پاسخی برای آن‌ها

نمی‌یابد.

بنابراین می‌توان گفت که موقعیت تراژیک بر جلوه خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌گردد که در آن انسان با نیروهایی که بر وی غالب‌اند و سرانجام او را نابود می‌سازند، در کشمکش است. در واقع، در تراژدی، انسان که نماینده فردیت متناهی است، در مقابل نیروهای نامتناهی (سرنوشت، جامعه، قدرت سیاسی و خدا) قرار می‌گیرد و از پذیرش شرایط موجود سرباز می‌زند و به هر آن‌چه که به وی تحمیل شده است نه می‌گوید و حاضر است تا تاوان این «نه» را بدهد؛ چون هنوز با تغییر امید دارد (همان).

در این بحث، منظور از انسان معاصر، انسان پس از جنگ جهانی دوم است؛ دورانی که به زعم بسیاری از متفکران، دوران پسامدرن نامیده می‌شود. در این دوره، با ظهور نمایشنامه‌نویسانی چون سمئول بکت، هرولد پینتر، ادوارد البی و اوژن یونسکو تئاتر معناباخته شکل گرفت. این نوع نمایش، طغیانی بر ضد باورها و ارزش‌هایی بود که اعتقاد داشت انسان موجودی معقول و عقلانی است که در جهانی نظام‌مند زندگی می‌کند و انسان نیز جزئی از این از این نظام است. خاستگاه این ژانر نمایشی به فلسفه اگزیستانسیالیسم برمی‌گردد که انسان را موجودی تنها و منزوی می‌دانست.

حال اگر یک‌بار دیگر نظریه هگل در مورد شکل‌گیری تراژدی را مرور کنیم، خواهیم دید که هگل ظهر تراژدی را هم‌زمان با از دست رفتن آزادی فرد (هماهنگی فرد با مدینه‌اش) و ظهور امپراطوری و استبداد می‌دانست. در این حالت، فرد دچار شقاق شده و با جامعه (کل) وارد کنش و کشمکش می‌شد و همین نقطه شروع تراژدی می‌گردد. هگل در ادامه این بحث، می‌گوید که هنگامی که رابطه فرد با جامعه دچار شقاق شد، اگر به مبارزه و کشمکش ادامه دهد، تراژدی رخ می‌دهد که برای حصول به یگانگی مجدد ضروری است، ولی گاه فرد از این مبارزه و کشمکش دست می‌کشد و در خود فرو می‌رود و نوعی خودمحوری در او رشد می‌کند و دیگر هیچ‌گونه فعالیتی برای حصول به یک آرمان، ایده و تفکر انجام نمی‌دهد (هیپولیت، ۱۳۶۵: ۴۴). هر چه فرد بیشتر در خود فرو می‌رود، بیشتر از مبارزه دست می‌کشد؛ تا جایی که کاملاً دچار انفعال گردیده و شرایط موجود را می‌پذیرد و دچار پوچی و معناباختگی می‌گردد.

شخصیت‌های نمایشنامه‌های معناباخته در چنین وضعیتی قرار دارند. آنان وضعیت موجود را پذیرفته و به نوعی انفعال و سکون رسیده‌اند. آن‌چه آنان انجام می‌دهند، وراجی‌های بی‌پایان و بی‌معنا، تکرار وسواس‌گونه دور باطلی از اعمال و زندگی در برهوتی خشک و سترون است.

آن‌ها حتی توانایی رنج کشیدن را نیز از دست داده‌اند، چون اگر می‌توانستند رنج بکشند، به نوعی شناخت از شرایط موجود می‌رسیدند. به قول آیسخولوس، «به والاترین شناخت از طریق رنج می‌توان رسید».

در چنین حالتی، به عنوان مثال شخصیت‌های نمایشنامه‌های بکت، به تگ‌گویی یا پرگویی‌های بی‌معنا پناه می‌برند (مانند شخصیت وینی (Winnie) در روزهای خوش(Happy Days)) و از برقراری دیالوگ‌های معنادار که لازمه ایجاد کنش و کشمکش است، بازمی‌مانند. دیالوگ‌های شخصیت‌های نمایش‌های بکت، مراوده مؤثر بین انسان‌ها نیست و صرفاً از روی عادت صورت می‌گیرد. عادتی که از دیدگاه بکت چیزی نیست؛ مگر سازشی میان فرد و محیط او، میان فرد و تمایلات ارگانیک عجیب و غریبش و ضامن نوعی مصونیت کسالت‌بار در مقابل هر آن‌چه که پیش‌بینی‌ناپذیر و مهارناپذیر است. گاهی نیز شخصیت‌ها با صدای ضبط‌شده خود وارد مکالمه می‌شوند (در آخرین نوار کراپ (Krapp's Last Tape)) و یا از استفاده از هر گونه کلامی سر باز می‌زنند و سعی می‌کنند تا با حرکات و ایما و اشاره نوعی ارتباط با تماشاگر برقرار کنند (در بازی بدون کلام (Act without words)) که البته آن هم محکوم به شکست است.

بنابراین انسان معاصری که دچار نوعی انفعال و سکون شده است و شرایط موجود را پذیرفته و برای تغییر دادن آن هیچ تلاشی نمی‌کند، نمی‌تواند دست به عمل تراژیک بزند. آدورنو در کتاب *فلسفه و معلمان* می‌گوید که در جامعه مدرن، سرمایه‌داری به سبب سازشی که بین فرد و جامعه رخ داده است، تراژدی دچار سقوط زیباشناسی شده است، چون مفهوم فردیت انسان زیر سوال رفته است (Adorno, 1998: 34). آدورنو که تراژدی را به عنوان خواستگاه خودآیینی زیباشناسی (aesthetic autonomy) در هنر می‌دانست، در واقع، تحت‌تأثیر نظریه جهان به مثابه روح (World Spirit) هگل، نظریه خودآیینی صوری کانت و ماتریالیسم تاریخی (formal autonomy) هگل بود و بنابراین اعتقاد داشت که فرم و ساختار آثار هنری بیان‌گر سیر تاریخی و تکامل فرهنگی است. بنابراین در آثار هنری روح اجتماعی تاریخ گذشته (the spirit of socio-economic past) وجود دارد. به زعم آدورنو، تراژدی به عنوان خواستگاه خودآیینی زیباشناسی، پس‌انگاره (after image) اعمال و مناسک آیینی محسوب می‌شد و هدف آن نمایش «قربانی شدن» بود (Adorno, 1997: 6). الگوی قربانی شدن عیناً در تراژدی بازسازی می‌شود؛ به این‌گونه که آن کس که قربانی می‌گردد،

همان قهرمان است که به واسطه نوعی الزام درونی (inner necessity) محکوم است تا در برابر نیروهایی که برای او قابل تصور نیست، بایستد. فردیت قهرمان تراژیک انعکاس سیمای آیینی فرهنگی است که در آن رشد یافته و این فرهنگ او را به عنوان مصداق تضادهای درونی خویش قربانی می‌نماید.

اگر در جامعه مدرن سرمایه‌داری، فردیت قهرمان تراژیک به واسطه سازش و تسلیمی که بین او و جامعه اش رخ داده زیر سوال رفته است؛ نه به آن دلیل است که انسان روشنفکر امروز که به عنوان قهرمان(؟) در نمایشنامه مطرح می‌شود، کاملاً آگاه به تضادهای درونی فرهنگ خویش است، بلکه نوعی الزام و اجبار به شکل روایت تاریخی سیاسی (historical political narrative) بر او حاکم شده است و آزادی او را تحت سیطره خود قرار داده است (Ibid).

در چنین حالتی، فردیت انسان به تدریج نابود و تباه می‌شود و این تباهی به درون زبان نیز رسوخ می‌کند. لوکاچ در نظریه رمان می‌گوید که مضمون و محتوای اصلی رمان مدرن تباهی فرد و جامعه است که این تباهی به تدریج به درون زبان نیز رسوخ می‌کند. در نمایش مدرن نیز ما شاهد این تباهی هستیم. واژه‌ها پوک و بی‌معنا می‌گردند و در نهایت، متن نمایشی تبدیل به صحنه بازیگوشی نشانه‌ها و دال‌ها می‌گردد.

هنریک ادویان در کتاب *حرکت به سوی تعادل* خود این وضعیت را این‌گونه ترسیم می‌کند: در نمایش‌های بکت هستی و عقلانیت انسان تباه شده و او تنها تبدیل یک صوت می‌گردد. این صوت که تنها نشانه باقی مانده از انسان است شبیه علائم هشداردهنده sos است که ما هنگام غرق شدن کشتی می‌شنویم. شخصیت‌های بکت این‌گونه‌اند. فاقد فردیت، شناخت و درک تراژیک، ناتوان از برقراری ارتباط بین دال‌ها و مدلول‌ها. ما تنها این صوت را می‌شنویم که به ما می‌گوید کسی در حال غرق شدن است؛ بدون آن‌که بدانیم او کیست.

در نمایش ابزورد، تراژدی نه فقط به عنوان یک ژانر نمایشی، بلکه به عنوان نوعی تفکر غایب است. با نابود شدن فردیت انسان (آدورنو) و ایجاد اشتقاق بین فرد و جامعه (هگل) انسان هر په بیشتر در خود فرو می‌رود و ارتباط خود را با جهان خارج قطع می‌کند و به تدریج هستی و ادراک او رو به تباهی می‌رود (آدورنو) این تباهی به تدریج به زبان نیز رخنه می‌کند (لوکاچ)، می‌دانیم که زبان و دیالوگ مهم‌ترین عنصر ایجاد دیالکتیک، تضاد و کشمکش در نمایش است و آن نیرویی است که دینامیزم پیش‌برنده عمل نمایشی را به‌وجود می‌آورد. در نتیجه تباه شدن زبان، زبان تبدیل به اصوات به معنا و یا بازی بدون حرف می‌گردد که خود

نوعی بازی نکردن است.

نتیجه

از آن‌چه گفته شد، می‌توان چنین استباط کرد که تراژدی به عنوان یکی از مهم‌ترین اشکال نمایشی به دلیل نمایش دادن رنج و مبارزه انسان همواره توانایی برانگیختن عواطف مخاطبان را داشته و توانسته است آنان را به بصیرت و شناخت بیشتری در مورد خود و جهان پیرامونشان برساند. در تراژدی حرکت و دینامیزم پیش‌برنده، طرح داستانی اهمیت بسیار دارد. حرکتی که نهایتاً به مرگ قهرمان تراژیک ختم می‌شود و هدف آن چیزی نیست؛ مگر آشکار شدن هر چه بیشتر ماهیت ذاتی و حقیقی انسان. عنصر اصلی در به‌وجود آوردن این حرکت، کشمکش است؛ چراکه قهرمان تراژیک در تقابل و تعارض با جهان و سایر پدیده‌ها قرار می‌گیرد. این‌که این کشمکش جنبه درونی و متافیزیک داشته باشد یا بعد اجتماعی آن پررنگ‌تر باشد، موضوعی است که بسیاری از متفکران به آن پرداخته‌اند. در این مقاله، به طور اجمالی، دیدگاه‌های متفکرانی چون هگل، اوکاچ، آدورنو و ادویان در مورد ماهیت تراژدی در دوره کلاسیک و رنسانس و مدرن مورد بحث قرار گرفته است. در دوره کلاسیک، انسان به عنوان موجودی کامل و تجسم خرد و عقلانیت مطلق ترسیم شده است که اگرچه با جهان پیرامون خود وارد کنش و کشمکش می‌گردد، ولی همواره بالاتر از آن قرار می‌گیرد و با مرگ خود حقانیت ارزش‌هایی را که به آن پایبند است، به اثبات می‌رساند. به بیانی دیگر، واقعیت اجتماعی نمی‌تواند بر او غلبه نماید. در دوره مدرن، انسان نه به عنوان تجسم خرد و عقلانیت، بلکه به عنوان موجودی که ارزش‌های حاکم بر جامعه را درست می‌پندارد و سعی می‌کند آن‌ها را درونی‌سازی نماید و با آن‌ها با آن به هماهنگی برسد، ترسیم شده است؛ غافل از این‌که درونی‌سازی آن ارزش‌ها هویت فردی او را نابود می‌کند. بنابراین برای احیای این هویت از دست رفته مبارزه می‌کند، ولی در این مبارزه شکست می‌خورد و از طریق مرگ خود سعی می‌کنند به آن شأن و منزلتی که هیچ‌گاه در زندگی به آن دست نیافته‌اند، دست یابند. در نمایش معناباخته (ابزورد)، انسان فرصت تعامل و کنش با واقعیت اجتماعی را نمی‌یابد، چون این واقعیت مدت‌هاست که بر او غلبه نموده و هویت انسانی را از او سلب نموده است. انسان ابزورد انسانی است که تسلیم شرایط شده و به نوعی انفعال محض رسیده است. مبارزه برای او بی‌معناست، چون مدت‌هاست که شکست خود را پذیرفته است. پس تنها کاری که

می‌تواند انجام دهد، این است که به نوعی وقت خود را بگذرانند یا به قول ولادمیر و استراگون، نمایش *در انتظار گودو* بکت، «ما می‌توانیم تا ابد ور بزنیم، برای این‌که فکر نکنیم». گفت‌وگوی شخصیت‌ها در این‌گونه نمایش یادآور اوهام از هم‌گسیخته دنیای خواب‌گونه و یا حرف‌های پیش‌پا افتاده، قالبی و تکراری گفتارهای روزمره است. انسان ابزورد انسان تراژیک نیست، چون مدت‌هاست از مبارزه را واگذار کرده است.

منابع

ارسطو. (۱۳۸۲). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.

آلوار، آ. (۱۳۷۴). *بکت*. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

بارچانی محمدی، علیرضا. (۱۳۸۷). «امر تراژیک، شاخص فلسفی تراژدی». *حکمت و فلسفه*. ۷۹-۱۰۳.

گارودی، روژه. (۱۳۶۲). *در شناخت اندیشه هگل*. ترجمه باقر پرهام. تهران: آگاه.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۷). «متافیزیک تراژدی». ترجمه مراد فرهادپور. *کتاب سروش*.

لیچ، کلیفورد. (۱۳۸۸). *تراژدی چیست؟*. ترجمه هلن اولیایی نیا. اصفهان: فردا.

وینی، میشل. (۱۳۷۷). *تئاتر و مسایل اساسی آن*. ترجمه سهیلا فلاح. تهران: سمت.

هیپولیت، ژان. (۱۳۶۵). *مقدمه‌ای بر فلسفه تاریخ هگل*. ترجمه باقر پرهام. تهران: آگاه.

Adorno, Theodore W. (1998). *Philosophy and Teachers*. Trans. Henry W. Pickword. New York: Colombia University Press.

Adorno, Theodore W. (1997). *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullo Kentor. Minneopolis: University of Menesota Press.

Cartwing, David. (2001). "Two senses of Things in Themselves in Schopenhauer's Philosophy", *Idealistic Philosophy*. vol.3. 31-34.

Edoyan, Henrik. (2013). *A Religious Philosophical Critical Approach to Western Literature (A Way to Equilibrium)*. trans. Anita Hayrapetian. Tehran: Norouz Honar Publication.

Fritz, Kurt. (1962). *Tragic Guilt and Poetic Justice in Greek tragedy*. Trans. Mark W.Roche. Berlin.

Kaufman, Walter. (1971). *Hegel's Ideas about Tragedy*. Ed. Warren E. Steinkrauz. New York.

Lukacs, George. (2008). "The Sociology of Modern Drama". trans. Lee Baxandall.

Modern Drama (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies). Ed. Martin Puchner. Vol.2. NewYork: Routledge.

Roche, Mark W. (2009). "The Greatness and the Limits of Hegel's Theory on Tragedy". *A Companion to Tragedy*. Ed. Rebecca Bushnell. London: Wiley and Blackwell.