انتقام دیونوسوس

خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی

دفتر یکم: یک مقدمه‌ی انتقادی

محمد رضایی‌راد

نشر فنجان
تهران
۱۴۰۰

سرشناسه	رضایی‌راد، محمد، ۱۳۴۵- .
عنوان و نام پدیدآور	انتقام دیونوسوس: خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی/ نوشته‌ی محمد رضایی‌راد.
مشخصات نشر	تهران: نشر فنجان، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری	۵۴۲ ص.: ۱۳/۵×۲۰/۵ س‌م.
فروست	علوم انسانی. ادبیات نمایشی/ یونان باستان.
شابک	(دوره) ۴-۸-۹۹۶۴۲-۶۰۰-۹۷۸
	(جلد اول) ۱-۹-۹۹۶۴۲-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا.
یادداشت	کتاب‌نامه.
یادداشت	نمایه.
مندرجات	دفتر یکم: یک مقدمه‌ی انتقادی.
عنوان دیگر	خوانشی دولت‌شهری از تراژدی و کمدی یونانی.
موضوع	تراژدی.
موضوع	Tragedy.
موضوع	تراژدی ــ تاریخ و نقد.
موضوع	Tragedy – History and criticism.
موضوع	تراژدی ـ کمدی ــ تاریخ و نقد.
موضوع	Tragicomedy – History and criticism.
موضوع	دیونوسوس (خدای یونانی) ــ نمایش‌نامه ــ نقد و تفسیر.
موضوع	Dionysus (Greek diety) – Drama – Criticism.
رده‌بندی کنگره	PN ۱۸۹۲
رده‌بندی دیویی	۸۰۹/۲۵۱۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی	۷۵۴۷۵۹۴

نویسنده	**محمد رضایی‌راد**
نمایه‌ساز	**محمد افتخاری**
طرح جلد و صفحات استقبال	**حسن کریم‌زاده**
ناظر فنی	**انوشه صادقی‌آزاد**
ناظر چاپ	**علی سجودی**
نوبت چاپ	**اول، پاییز ۱۴۰۰**
چاپ	**شادرنگ**
تیراژ	**۱۰۰۰ نسخه**
شابک دوره	**۹۷۸-۶۰۰-۹۹۶۴۲-۸-۴**
شابک دفتر یکم	**۹۷۸-۶۰۰-۹۹۶۴۲-۹-۱**

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر **فنجان** است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است.

نشر فنجان

تلفن ۰۹۱۹۸۰۰۱۰۰۵
fenjanbooks@gmail.com

فهرست

پیش‌گفتار . . . . . سیزده

تراژدی: یک مقدمه‌ی انتقادی ۱

۱ سرچشمه‌های سه‌گانه‌ی تراژدی ۱۹
یک. آیین دیونوسوسی ۱۹
روایت‌های تِبسی و کِرِتی ۲۰
دیونوسوس: ایزد شهیدشونده ۳۰
تحریف هلنی: تجاوز مقدس ۴۵
تحریف هلنی: فرزندکشی ۵۹
تحریف هلنی: اختگی مردانه ۶۶
تحریف هلنی: ریشه‌شناسی تحریف‌شده ۸۶
تحریف هلنی: استحاله‌ی آپولونی ۹۹
تحریف هلنی: بدعت اورفئوسی، دیونوسوسِ شهری و تراژدی ۱۱۱
دو. روایات هومری ۱۳۶
راپسودی ۱۳۷
درام تس‌پیسی ۱۴۷

سه. دولت‌شهر ۱۵۷
فرایند تاریخی دولت‌شهر ۱۶۱
چشم‌انداز سیاسی دولت‌شهر ۱۷۶

۲ قطب‌های تقابلی در تراژدی ۱۸۹
یک. آیین دیونوسوسی ۱۹۵
نمایش ساتیریک ۱۹۷
دیونوسوس روستایی ۲۰۳
دو. جهان مادرتبار ۲۰۷
سه. ساختار اجتماعی خانه ۲۲۱
چهار. حکومت‌های بربر ۲۲۵
پنج. ساختار سیاسی تیرانی ۲۲۹

۳ به سوی یک طبقه‌بندی ژانری از تراژدی ۲۴۱
یک. تراژدی تیرانوسی / جباریت ۲۴۳
دو. تراژدی لوئایوسی / رستگاری ۲۴۷
سه. تراژدی کِسِنیایی / غریبه‌پناهی ۲۵۴
چهار. تراژدی فوگاسی / تبعیدی ۲۶۰
پنج. تراژدی آناباسیسی / بازگشت ۲۶۳
شش. تراژدی اویکوسی / خانه ۲۶۶
هفت. تراژدی کائوسی / آشوب ۲۶۸

۴ فلسفه‌ی سیاسی تراژدی ۲۷۵

۵ دیالکتیک و درام افلاطونی ۲۹۹

۶ بوطیقای ارسطو ۳۲۷

۷ تراژدی و درام تراژیک ۳۴۹
تقدیر و دایمون ۳۵۰
قهرمان تراژیک و نفس متورم ۳۷۴
آگون و دیالوگ ۳۸۵
قهرمان تراژیک و امر تراژیک ۳۹۷
ساختار درام پسین ۴۱۲

مؤخره: انتقام دیونوسوس ۴۲۹

پی‌نوشت‌ها ۴۵۵
گاه‌نامه ۴۶۹
کتاب‌نامه ۴۸۵
نام‌نامه ۴۹۳

پیش‌گفتار

تراژدی منحصراً پدیداری آتنی است. هیچ دولت‌شهر یونانیِ دیگری نقشی در شکل‌گیری تراژدی نداشت. البته بسیاری از بنیادهای آیینی و نمایشی آن را می‌توان در تِبس، کورینت و مگارا جست‌وجو کرد، اما آنچه امروز از تراژدی در دست داریم، شکل قطعی خود را، از مقدمه تا مؤخره، در آتن به دست آورد. بنابراین وقتی از تراژدی یونانی سخن می‌گوییم درواقع داریم تنها و تنها از تاریخ تراژدی در دولت‌شهر آتن سخن می‌گوییم، و البته منظور ما از تراژدی منحصراً تراژدی‌های قرن پنجم پ‌م است، نه شبه‌تراژدی‌هایی که پس از آن نوشته شدند، زیرا چنان که در تمام این رساله به‌تفصیل خواهیم گفت، اصلی‌ترین دلیل این انضمامِ زمانی و مکانی بستگیِ تام و تمام تراژدی به دموکراسی قرن پنجم پ‌م است. درواقع باید تراژدی را بیانیه‌ای در باب دموکراسی قرن پنجم پ‌م دولت‌شهر آتن دانست. بنابراین تراژدی برای ما و در این رساله تنها و تنها تراژدی آتنی قرن پنجم پ‌م خواهد بود و بعداً در خود کتاب خواهیم گفت که تراژدی در مقام تراژدی تنها همین پدیدار تاریخی است و تراژدی رومی، الیزابتی و فرانسوی یا تراژدی مدرن تنها یک اغتشاش اصطلاح‌شناختی است و آن‌ها را باید درام تراژیک دانست، نه تراژدی.

تراژدی هرچند پدیداری آتنی بود، اما در کلیت خود گفتاری درباره‌ی کلیت دولت‌شهر بود و نه‌فقط دولت‌شهر آتن، زیرا با آن‌که تراژدی حاصل خلاقیت آتنیان بود،

اما می‌کوشید تحلیلی جامع از دولت‌شهر و سیاست دولت‌شهری در مفهوم عام خود به دست دهد. به همین دلیل آمفی‌تئاتر، که نخستین نمونه‌اش در آتن بر پا شده بود، به‌سرعت در تمام سرزمین‌های هلنی رشد کرد، به گونه‌ای که حتا شواهدی از آن و اجرای تراژدی در کلنی‌های یونانیان سلوکی در آسیای مرکزی و سرزمین سند، و پس از آن در دوره‌ی رومیان در بیزانس و ارمنستان نیز برجا مانده است.

منظور یونانیان از دولت‌شهر البته ساختار اجتماعی و سیاسی ویژه‌ی سرزمین‌های یونانی است، اما آن‌گونه که از فلسفه‌ی سیاسی افلاطون و به‌ویژه ارسطو برمی‌آید می‌توانست البته هر گونه اجتماع انسانی را دربر بگیرد. آیا رمز گسترش درمکانی و درزمانی تراژدیِ آتنی در همین نبود؟ ورنه تراژدی به عنوان یک پدیدار تاریخی (پدیدار آتنی قرن پنجم پ‌م) نمی‌بایست بتواند از این چارچوب تنگ زمانی و مکانی فراتر برود. نه‌تنها اُرُد پارتی در ارمنستان به تماشای درام **باکخانْت‌ها** می‌نشست، بلکه تا همین دوران ما تراژدی‌های یونانی نه‌تنها امکان اجرا یا بازنویسی دارند، بلکه به نگره‌های تفسیری متنوع ادبی، فلسفی و روان‌شناختی راه می‌دهند. بنابراین تراژدی هرچند یک پدیدار تاریخی بود، اما می‌توانست از حیث درون‌مایه‌ی تراژیک خود، که تصویری از وضعیت عام و دردناک بشری ارائه می‌کرد، و همچنین از حیث طرح مسائل عام بشری همچون عدالت، فضیلت و قانون از چارچوب تنگ زمانی خود فراتر برود. تراژدی در پایان قرن پنجم پ‌م به پایان رسید، اما این پایان، خود آغازی بود برای ترسیم درام آینده.

آتنی‌ها خود به‌خوبی می‌دانستند که دارند نقطه‌ای پررنگ در تاریخ اندیشه‌ی بشری می‌گذارند. آنان می‌دانستند دارند تاریخ را به پیش و پس از خود تقسیم می‌کنند.

برای آن‌که بدانیم آن‌جا چه غوغایی برپا بوده باید آتن قرن پنجم پ‌م را تجسم کنیم که در کوی و برزن آن سقراط به گفت‌وگو با جوانان شهر مشغول بود؛ در مدارسش سوفیست‌هایی چون گرگیاس و پروتاگوراس داشتند کل الاهیات هلنی را نخ‌نما می‌کردند؛ پریکلس در مقام یک خطیب ـ سیاستمدار (رِتور) در آگورایش در حال ارائه‌ی خطابه بود؛ سربازان در خیابان‌ها به سرکردگی دموستِنِس و آلکبیادس به سمت کشتی‌ها می‌رفتند تا عازم جنگ با پارسیان و اتحادیه‌ی اسپارت شوند؛ در خانه‌ای مشرف بر آگورا، توکودیدس (توسیدید)

داشت تـاریخ جـنگ‌های پـلوپونزی را مـی‌نوشت و احـتمالاً، و بـلکه قـطعاً، می‌دانست که دارد برای نخستین‌بار به جـای تـنظیم وقـایع‌نامه‌های حـماسی و الاهی به ثبت تاریخ انسانی می‌پردازد؛ در همان زمان در مجلس (اکلسیا)، مردمِ عوام (دموس) داشتند برای نخستین‌بار مفهوم سیاست را دگرگون می‌کردند؛ و در آمفی‌تئاترش آیسخولوس و سوفوکل و اوریپید و آریستوفان و بسیار تراژدی‌نویس و کمدی‌نویسِ دیگر داشتند بنیانی برای تئاتر و درام آینده مـی‌نهادند. تـصور کـنید همه‌ی این‌ها (این‌هایی که چهره‌ی تاریخ را در هر زمینه‌ای و برای هـمیشه عـوض کردند) هر روز همدیگر را در کوی و برزنِ این شهر ملاقات مـی‌کردند. آیـا تـصور ملاقات سقراط و اوریپید شورانگیز نیست؟ اما بسا که آن‌ها بارها در کافه‌ای با هـم میگساری کرده باشند و یا از کنار معابد گذشته باشند و خدایـان را ریشـخند کـرده باشند. شاید هم آریستوفانِ بدخواه از کنارشان گذشته باشد و متلکی بارشان کـرده باشد. آیا تصور ایـن‌که تـوکودیدس و سـوفوکل از کـنار هـم مـی‌گذرند و بـا هـم خوش و بش می‌کنند هیجان‌انگیز نیست؟ و یا تصور آیسخولوس و دموستِنس که در بندرگاه با هم قدم می‌زنند و خاطرات جنگ ماراتون را با هم مرور مـی‌کنند. اصـلاً تصور دیونوسیای آتن که در جشنواره‌ی سالانه‌اش سوفوکلِ کبیر و اوریپیدِ والامقام تراژدی‌های‌شان را بـه نمایش بگذارنـد و پـریکلس و سـقراط و تـوکودیدس و افلاطونِ جوان در جایگاه تماشاگران نشسته باشند برانگیزاننده نیست؟ بله، آتن قرن پنجم پ‌م به‌واقع یک المپ زمینی بود که در آن ایزدانی انسانی کـنار هـم نشسته بودند و داشتند طرح تمام تاریخ آینده را می‌ریختند. آنان با خودآگاهی کم‌نظیری می‌دانستند که دارند از گذشته می‌گسلند و آینده را رقم می‌زنند. آتن را باید نخستین پایتخت فرهنگی جهان به شمار آوریم. تاریخ یونان، چه بخواهیم چه نخواهیم، با تمام فراز و فرودش و با تمام فـضایل و رذایـلش، بـه گـونه‌ای یکه و یگانه تاریخ همه‌ی بشر است. (دست‌کم برای ما که جز ایـن نـیست. فـهم بـخش مـهمی از مـحتوای تـاریخ سـیاسی و فـرهنگی ایـران بـا آن پـیکارهای پایان‌ناپذیرش در دوران هخامنشیان و مقدونیان و سلوکیان، و با آن تعلقات فرهنگیِ آموزه‌ی مزدیسنایی و حکمت ایونیایی، و تأثیر فلسفه‌ی افلاطونی و نوافلاطونی بر عرفان اسلامی و حکمت اشراقی، و همچنین سنّت درخشان ترجمه‌ی متون فـلسفی

یونان در نخستین سده‌های اسلامی جز از طریق خوانش دقیق تاریخ قرن هشتم تا سوم پیش از میلادِ سرزمین‌های یونانی‌نشین امکان‌پذیر نیست. البته این نکته‌ای است که شووینیسم ایرانی چندان آن را برنمی‌تابد.)

از میان خیل تراژدی‌نویسان آتنی تنها سه تن باقی مانده‌اند: آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید، که البته بی‌جهت هم نیست. آنان خود اذعان داشتند که این سه از همه برترند. آریستوفان در کمدی قورباغه‌ها به‌صراحت اهمیت این سه را متذکر شده است. او به‌شدت از اوریپید متنفر بود، با این حال نمی‌توانست اهمیت او را نادیده بگیرد. او و همه‌ی یونانی‌ها انگار با بصیرت و پیش‌آگاهی دقیقی می‌دانستند که از میان آن همه تراژدی‌نویس، همین سه تن قرار است باقی بمانند. اما از میان خیل آثار همین سه تن نیز تنها سی‌وسه نمایش (سی‌ودو تراژدی و یک ساتیر) باقی مانده است (شاید از نظر کاتبان اسکندرانی، که بازماندن این تراژدی‌ها مرهون رونویسی‌های مکرر آنان است، در میان سایر آثار این سه تن این سی‌وسه نمایش احتمالاً از اهمیت بیش‌تری برخوردار بوده‌اند). بنابراین نه‌تنها این سه را حقیقتاً باید برترین تراژدی‌نویسان عصر خود به شمار آورد، بلکه به‌تسامح می‌توان فرض کرد که این سی‌وسه تراژدی نسبت به سایر تراژدی‌های آتنی احتمالاً اهمیت ادبی، سیاسی و فلسفی بیش‌تری داشتند. (در مورد باقی ماندن کمدی‌های آریستوفان این را نه به‌تسامح و نه به‌فرض بلکه به‌یقین می‌توان حکم کرد. آریستوفان به‌واقع برترین و مهم‌ترین کمدی‌نویس قرن پنجم پ‌م بود.)

بنابر این عبارت «کل تراژدی‌ها» که بسیار به‌کار برده می‌شود، عبارتی نادقیق است. این سی‌ودو تراژدی کلِ تراژدی‌ها را دربر نمی‌گیرد. ما هرگز نمی‌دانیم که تمام رهیافت‌های منتقدان، از جمله رهیافت‌های همین رساله، درباره‌ی تراژدی آیا به‌واقع درباره‌ی کل تراژدی صادق است یا نه. هر آینه کشف یک تراژدی جدید می‌تواند کل یا بخشی از این رهیافت‌ها را بی‌اعتبار کند. بنابر این هر آنچه درباره‌ی «کل تراژدی» می‌گوییم فعلاً تنها و تنها درباره‌ی همین سی‌ودو تراژدی صادق است.

بسامد بالای دو واژه‌ی «تراژدی» و «دولت‌شهر» در این رساله نشان می‌دهد که این دو مفهوم سرشتی هم‌بسته دارند. از منظر این رساله تراژدی صدای دولت‌شهر است، و دولت‌شهر آتن در قرن پنجم پ‌م شکلی از سیاست را تأسیس کرد که همانا

کوشیده‌ایم در این رساله در کنار نام‌ها و مفاهیم کلیدی، اصل یونانی واژه را نیز ذکر کنیم (ذکر اصل واژه برای دقت در ریشه‌شناسی آن ضرورت دارد). در چنین مواردی اگر برای این واژه‌ها تلفظ رایجی در زبان انگلیسی وجود داشت، همان تلفظ معمول را کنار املای یونانی آورده‌ایم، مثل لوگوس Logos / *λογος*. اما اگر برای آن واژه در زبان انگلیسی معادل یا تلفظی وجود نداشت، آوانویسی آن واژه را آورده‌ایم تا تلفظ اصل یونانی واژه برای خواننده‌ی ناآشنا امکان‌پذیر باشد، مثلاً واژه‌ی یونانی «لوئایوس»، به معنای «رهاننده»، به این شکل آمده است: loayos / *λυαιος*. ذکر این نکته از این حیث ضروری است که در چنین مواردی نباید تلفظ آوانویسی‌شده را با معادل انگلیسی اشتباه بگیریم. loayos معادل انگلیسی این واژه نیست و اصلاً چنین واژه‌ای در زبان انگلیسی وجود ندارد (در یک ترجمه‌ی انگلیسی برای «لوئایوس» احتمالاً از savior استفاده می‌شود).

تذکر نکته‌ی دیگری نیز ضرورت دارد. در این رساله همواره از عناوین «مادرتباری» و «مادرکیشی» یا «پدرتباری» و «پدرکیشی» در برابر عناوین جاافتاده‌ی «مردسالاری» و «زن‌سالاری» استفاده شده است که عناوینی جدید و غیرتاریخی و البته کمی جعلی به نظر می‌آیند. این عناوین بیش‌تر ناظر بر سلطه‌ی جنسیتی مردان، و به‌عوض بی‌توجه به نحوه‌ی شکل‌گیری تاریخ اجتماعات اولیه‌اند. در جماعت‌های نخستین تفاوت ساختارهای اجتماعی یکجانشینی یا کوچروی موجد شکل‌های متفاوتی از جماعات‌اند که در آن مادران یا پدران (و گاهی حتا دایی‌ها) حافظ نظام جماعت یا قبیله‌اند. در این جماعات بیش از مفهوم سلطه، مسئله‌ی وراثت و کفالت فرزند، حفظ جماعت و نحوه‌ی رابطه با طبیعت اهمیت دارد. بنابراین عنوان «مادرتباری» یا «پدرتباری» بیش از این‌که به سلطه‌ی جنسیتی بازگردد، به درک متفاوت و پیچیده‌ای از توالد و تناسل، و آمیختن آن با ادراکات اسطوره‌ایِ متفاوت از طبیعت و آیین‌های برکت‌خواهی در جوامع زارع و جوامع کوچرو بازمی‌گردد. فهم این نکته بسیار مهم است که متکفل جماعت «مادران» و «پدران»اند، نه «زنان» و «مردان».

اتخاذ این نظرگاه البته با چالش دیگری نیز همراه است و آن تردیدی است که حیطه‌ای از انسان‌شناسی تاریخی اساساً نسبت به وجود چنین جوامعی وارد کرده است.

قائل بودن به وجود یک دوره‌ی مادرتباریِ متقدم برای تمام جوامع پیشاتاریخی قطعاً ساده‌انگارانه است، اما از آن سو شواهد بسیاری وجود دارد دالّ بر وجـود چنین دوره‌ای در جوامع یکجانشین در آسیای غربی، بین‌النهرین و سرزمین‌های مدیترانه‌ای که اقتصادی زراعی داشته و آیین‌های‌شان بر اسطوره‌ی برکت‌بخشی و باززایی استوار بوده‌اند. مفهوم «باززایی» اصـولاً نـمی‌توانـد فـارغ از مـفهوم «زایمان» و «مادر» باشد. ایزدکده‌ی چنین جوامعی سرشار از ایـزدبانوان است. از سوی دیگر قبایل کوچگرد در آسیای مرکزی و اوراسیا ساختار اقـتصادی و اجتماعی متفاوتی داشتند. هدایت قبیله در سرزمین‌های ناشناخته و پـیکارهای خونین با قبایل دیگر خـودبه‌خود بـه افـزایش نـقش پـدر انـجامید. از ایـن رو ایزدکده‌ی این قبایل سرشار از ایزدان مذکر، و الگـوی اسـاسی در مـیان آنـان اسطوره‌ی اژدهاکشی و سفر قهرمان است. آنان این ساختار آیینی و اسطوره‌ای را به هر جا که رفتند و ساکن شدند (از فلات ایران و سرزمین سند گرفته تا تراکیه و یونان و اروپا) با خود به همراه بردند و حتا پس از یکجانشین شدن هم با خود حفظ کردند. مجموع این شواهد موجب می‌شود نتوانیم احتمال وجود یک دوران مادرتباری و جایگزین شدن آن با مهاجران پدرکیش را دست‌کم در چارچـوب سرزمین‌های مدیترانه‌ای نادیده بگیریم.

نگارنده کوشیده است تفسیری یکدست از تراژدی‌ها به دست دهد، اما به هر حال اثری چنین مطوّل بی‌تردید خالی از خلل نیست. ایده‌ی کمال آرمان هـر پـژوهشی است، اما در عین حال نابسندگی نیز افزونه‌ی نـاخواسـته و پـنهان هـر اثـری است. نگارنده به کاستی‌های این رساله واقف است و لابد به کـاستی‌ها و اشـتباهاتی هـم واقف نیست که مطالعه‌ی نقادانه‌ی خوانندگان می‌تواند به رفع آن در ویـراست‌هـای بعدی مدد برساند. این رساله هم مانند هر رساله‌ای می‌توانست تا زمان مدیدی ادامه یابد، اما تصورم این است که همین اندازه، با همه‌ی کم‌وکاستی‌اش، توانسته است به مدعای خود سر و شکلی ببخشد و تصویری همگن از ایده‌ی نگارش این کتاب، یعنی تفسیر سیاسی تراژدی، به دست دهد.

این رساله در مسیر طولانی خود از مساعدت و همیاری بسیاری کسان سود برده است که تشکر از آنان بر نگارنده واجب است. نخست مدیران محترم نشر

فنجان، مجید رنجبر و روزبه افتخاری، که وسواس و بدقولی‌های چندین‌ساله‌ی نویسنده را تاب آورده و با صبوری پای آن ایستادند. سپس دانشجویانم عرفان خلاقی، نرگس فرشی، معصومه آرامی و امیر محدثی در مؤسسه‌ی پرسش و دانشگاه هنر که در حروف‌چینی متن، نمونه‌خوانی، جست‌وجوی منابع و یافتن عکس‌ها و نگاره‌ها و نقشه‌ها یاری‌ام کردند. از بابک احمدی، مراد فرهادپور، رضا سرور و نیما عیسی‌پور که نکات سودمندی را به نگارنده یادآوری کردند، و فرنوش شمسیان که در ضبط اسامی یونانی و رفع مشکل ترجمه در برخی قطعات نظرات دقیق و راهگشایی داد بسیار سپاس‌گزارم. سپاس ویژه‌ای دارم از سه تن از دانشجویانم: موسی قناد که نقشه‌های کتاب حاصل دقت و کوشش بی‌شائبه‌ی اوست؛ فرامرز اسدی که با تعهد بی‌دریغ و زحمت فراوانش کتاب را به تدوین نهایی‌اش نزدیک کرد؛ و مریم مظفری که اتمام این رساله بدون وجود او و بدون در نظر گرفتن دقت مسئولانه و وسواس سختگیرانه و همراهی پیگیرانه‌اش برایم متصور نیست. درنهایت سپاسی نابسنده از دوستِ همراهم، نغمه ثمینی، که تمامی ایده‌های این رساله، از پیش از شروع نگارش تا پایان آن، در مکالمه‌ای خلاق و نقادانه با او شکل گرفت.

ـــــــ تهران، تابستان ۱۴۰۰

۱. توکودیدس (توسیدید)، ۱۳۷۷: ۴۹۹. ۲. کیتو، ۱۳۹۳: ۸۰.
۳. به *نقل از* هسیود و هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۳. ۴. همان: ۱۲۴.

تراژدی: یک مقدمه‌ی انتقادی

پـــژوهشگران عـــموماً بـــر ایـــن عـــقیده‌انـــد کـــه تـــراژدی از دل آیـــین‌های دیونوسوسی درآمده است. اما پی‌جوییِ مراسم دیونوسوس در شکل اصیل و ناب خود، یعنی آن آموزه‌ی سرّی و اسرارآمیز و افسارگسیخته، هرگز ما را به تراژدی نمی‌رساند؛ به‌عکس ما را با این پرسش مواجه می‌کند که شکلی چنان شورمند و رها، و محتوایی چنان سودایی و سرمستانه اصلاً چگونه می‌توانست به تراژدی بینجامد که اساساً محتوایی خـردورزانـه و شکـلی ساختارمند داشت و می‌کوشید اسطوره‌ها را به گونه‌ای عقلانی تبیین کند؟ از سوی دیگر مفسرانِ تراژدی معمولاً محتوای آن را به مسـئله‌ی تـقدیر و نگاه تقدیری تراژدی‌نویسان به انسان و جهان ربط داده‌اند. مطالعه‌ی دقیق تراژدی‌ها به ما نشان می‌دهد نگـاه تـقدیری، کـه مشـخصه‌ی جـهان‌بینی اندیشه‌ی هلنی است، البته کم و بیش در تراژدی‌ها قابل جست‌وجوست، اما محتوای اصلی و اساسی آن را ــ محتوایی که مختص تـراژدی بـاشد ــ تشکیل نمی‌داد و از این‌گذشته هر چه تراژدی به پایان دوران دمـوکراسـی نزدیک شد از صلبیّت تقدیر کاست و بـر اهـمیت خـصلت و فـردیت در قهرمان تراژیک افزود. از این‌گذشته، تقدیر برای هـلنیان و از جـمله بـرای

تراژدی‌ها چیزی جز فراشد تاریخ مقدس هلنی نبود و بـا مـفهوم مـعمولِ تقدیر تفاوت کلی داشت. و باز برخی مفسران به تراژدی نه هـمچون یک پدیدار تاریخی، بلکه به عنوان یک فرم دراماتیکِ عام می‌نگرند و فـرقی میان اسمِ «تراژدی» با صفتِ «تراژیک» قائل نیستند و بنابراین می‌توانند عنوان «تراژدی» را بر هـر نـمایش سـوگباری از درام یـونانی، رومـی و الیزابتی تا دوران رمانتیک و مدرن اطلاق کنند و پس می‌توانند از تراژدی **هملت**، تراژدی **لوسید** و حتا تـراژدی **وُیـتسِک** و تـراژدی **اشـباح سـخن** بگویند. این تصور حاصل این است که تـراژدی هـمواره نـمایشی سـنگین و «سوگبار» دانسته شده است، اما توجهی نه حتا چندان دقیق صحت این مدعا را با تردید مواجه می‌سازد و نشان می‌دهد نـه‌تنها تـراژدی بـا درام تـراژیک متفاوت است، بلکه خصلت اساسی درام تـراژیک را نـه سـوگبار بـودن، بـل لاینحل بودنِ وضعیت است که می‌سازد. به‌عبارتی «سوگباری» امـری فـرعی است، و هر وضعیت سوگبار خود حاصل یک وضعیت لاینحل است. همچنین بسیاری از متون بوطیقایی توجه دقیقی به تفاوت میان مفهوم «پروتاگونیست» و «آنتاگونیست» نکرده، آن‌ها را با عنوان غیرفنیِ «قهرمان» و «ضـدقهرمان» معرفی کرده‌اند. این رساله‌ها دقت شایسته‌ای بر مفهوم پیچیده‌ی «آگـون» در تراژدی‌ها نداشته، معمولاً آن را با «دیالوگ» یکی پنداشته‌اند و یا اصلاً به آن نپرداخته‌اند. مجموع این کلی‌گویی‌ها یا بدفهمی‌ها موجب شده تا تراژدی نه به عنوان یک پدیدار تاریخی، بلکه صرفاً به عنوان یک گونه‌ی ادبی شناخته شده و پیچیدگی‌های آن و محتوای اصلی آن در زیر حجم تفسیرهای نقد ادبی یـا نقد اسطوره‌شناسی یا روان‌شناسی پنهان بماند. بنابراین بیاییم در همین ابـتدا چند مدعای رایج درباره‌ی تراژدی را با دیده‌ی تردید بنگریم:

۱. تراژدی از دل آیین‌های دیونوسوسی استخراج شده است.
۲. تراژدی به معنای قرار گرفتن انسان در برابر سرنوشت محتوم است.

۳. تراژدی به مفهوم نمایش یک واقعه‌ی سوگبار است.
۴. تراژدی فرمی دراماتیک است که اگرچه با یونان آغاز شد، اما تمام نمایش‌های سوگبارِ تاریخ درام را دربر می‌گیرد، و بنابراین فرقی میان تراژدی و درام تراژیک وجود ندارد.

به نظر ما این گزاره‌های رایج در باب تراژدی به بدفهمی‌هایی اساسی درباره‌ی سرشت و محتوای اصلی تراژدی انجامیده است.

درواقع تمامی پژوهش حاضر چیزی نیست جز بازخوانی انتقادیِ این اشتباهات و کوشش برای رفع آن. به نظر می‌رسد از میان تمام سوءتفاهم‌های موجود سوگبار دانستن سرشت تراژدی شاید مصطلح‌ترین کج‌فهمی درباره‌ی تراژدی باشد. اما آن دستگاه تفسیری‌ای که «تراژدی» را «سوگ‌نامه» یا «سوگ ـ نمایش» ترجمه می‌کند، در برابر تراژدی‌هایی چون **الاهگان انتقام**، **ایون**، **هلن**، **آلسِست** و **ایفی‌ژنی در میان تائوری‌ها** که نه‌تنها پایان سوگباری ندارند، بلکه به‌عکس با سرانجام فرخنده‌ای به پایان می‌رسند گیج می‌ماند و می‌کوشد عناوینی دلبخواهی نظیر تراژیکمدی یا درام تراژیکِ عاشقانه برای **هلن** و **آلسِست** پیدا کند.* فی‌المثل هامفری کیتو با همه‌ی احاطه‌اش بر تراژدی یونانی درخصوص نام‌گذاری تراژدی‌های متأخرِ اوریپید ره به همین بی‌راهه می‌برد. منتقدان تراژدی نمی‌توانند **هلن** و **ایفی‌ژنی در میان تائوری‌ها** را به خاطر پایان امیدوارانه‌شان تراژدی بدانند، زیرا تراژدی برای آنان یعنی تراژیک، و تراژیک یعنی سوگ‌نامه؛ درحالی‌که، به قول متیو رایت، اگر از خود اوریپید بخواهیم که این دو تراژدی را طبقه‌بندی کند، بی‌تردید آن‌ها را تراژدی خواهد دانست.[1] دقت در ماهیت تراژدی و آشکار ساختن محتوای اصلی آن نشان می‌دهد هیچ افتراقی میان **هلن** و

* متیو رایت به این معنی توجه نشان داده است که هر تراژدی لزوماً تراژیک یا سوگ‌نامه نیست (رک. Wright, 2005, p. 4).

آنتیگونه وجود ندارد. آن‌ها هر دو تراژدی‌اند، و تراژدی محتوایی یگانه دارد که بر اساس آن **هلن** و **آنتیگونه**، علی‌رغم پایان خوش و ناخوش‌شان، هر دو می‌توانند تراژدی خوانده شوند و کنار هم قرار بگیرند. چنان که خواهیم دید، کار اصلی ما در این پژوهش آشکار ساختن آن محتوای اصلی است که البته به نظر ما از فرط بداهت در خفا مانده است.

احتمالاً آنچه موجب این بدفهمی، یعنی سوگباریِ تراژدی، شده مفهوم «قهرمان تراژیک» است. قهرمان تراژیک مفهومی غیر از قهرمان تراژدی است. قهرمان تراژیک انسانی است که تمامی ساحت وجودی‌اش را پای خواست خود می‌نهد، اگرچه همه‌ی جهان به مخالفتش برخاسته باشد. انسان تراژیک کسی است که علی‌رغم خواست جهان خواست خود را پی می‌گیرد و به دنبالِ پی افکندن خواست خود است. شکست او هم از همین‌جا برمی‌آید، زیرا او در برابر همه‌ی جهان ایستاده است. جهان نمی‌تواند شکست بخورد، پس لامحاله این اوست که باید شکست بخورد.* آژاکس، آنتیگونه و پرومته علی‌رغم جهان می‌خواهند خواست خود را محقق کنند. قهرمان تراژیک شکست می‌خورد، زیرا جهان نمی‌تواند شکست بخورد، با این همه جهانِ پس از آن جهان دیگری است، جهانی است که شکست قهرمان پیروزیِ او را به تضاد و تناقض اخلاقی دچار کرده است.

مفهوم «پروتاگونیست» به معنای انسانی که در پی تحقق خواست است و از همین رو کنش به خرج می‌دهد تماماً شایسته‌ی قهرمان تراژیک است. با این همه فهم «پروتاگونیست» به مثابه‌ی «قهرمان» فهمی اشتباه است، زیرا قهرمان از یک سو هاله‌ای از ارزش اخلاقی را با خود حمل می‌کند،

* در تراژدی **آژاکس** به‌ظاهر آژاکس پروتاگونیست و آگاممنون آنتاگونیستِ نمایش‌اند. اما در واقع این نه آگاممنون بلکه تمامی کیهان است که همچون یک آنتاگونیست در برابر خواست آژاکس ایستاده است. به یک معنا همواره این جهان است که آنتاگونیست است، زیرا تحقق فعل قهرمان تراژیک در حکم شکست اخلاقی جهان است، و بنابراین این کل جهان است که در برابر خواست قهرمان قرار می‌گیرد.

۷
تراژدی و درام تراژیک

ما بر این فرض‌ایم که باید میان تراژدی در مقام «اسم» و تراژدی در مقام «صفت» تفاوت قائل شد. تراژدی در قرن پنجم پ‌م تراژدی در مقام «اسم» است، اما تراژدی بعد از آن باید همواره در مقام «صفتِ» تراژیک به‌کار برده شود. بنابراین آنچه بعدها برای نام‌گذاری سوگ‌نامه‌های سنکا و شکسپیر به‌کار رفت نام‌گذاری‌ای دلبخواهی و مغشوش و از سر تسامح بود. بعد از پایان تراژدی این نام را تنها می‌توان در مقام «صفت» و در شکل «درام تراژیک» به‌کار برد. درام تراژیک البته درامی سوگ‌نامه‌ای است که صفت «تراژیک» در آن نه به محتوای دولت‌شهری تراژدی بلکه به وجهی دیگر از تراژدی‌ها، یعنی سرنوشت قهرمان تراژیک، اشاره دارد که همیشگی و ذاتیِ تراژدی نیست. بسیاری از تراژدی‌ها همچون **پناه‌جویان** اوریپید و آیسخولوس، **هلن**، **فرزندان هراکلس** و **ایون** قهرمان تراژیک ندارند، اما بسیاری از تراژدی‌ها بر وجود قهرمان تراژیک و بر سرشت سوگمندانه‌ی سرنوشتِ او بنا شده‌اند که یکراست از جهان حماسه‌های هومری آمده‌اند، اما همین سرشت سوگناک نیز، که برخی آن را به نگاه تقدیری تراژدی ربط می‌دهند، بیش‌ازاین به شاکله‌ی سرشتی خود قهرمان تراژدی‌ها بازمی‌گردد. تمام نمایش‌های سوفوکل و اغلبِ اوریپیدها از این جمله‌اند.

قهرمان تراژیک یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای تراژدی بود، که پس از پایان دوران تراژدی توانست خود را در درام‌های مابعد تـراژدی ادامـه دهد و سرچشمه‌ی ایـن نـام‌گذاری مـغشوش نـیز از هـمین‌جا بـرمی‌آید. درام‌های تراژیک بعدی درام‌هایی بودند استوار بر وجود قهرمان تراژیک و نه محتوای دولت‌شهریِ تراژدی. بنابراین برای فهم «درام تراژیک» پیش از هر چیز ما محتاج شناخت همین «قهرمان تراژیک» هستیم. آیا «قـهرمان تراژیک» قهرمان تراژدی هم هست؟ و اصلاً چه چیزی یک قهرمان را تراژیک می‌سازد؟ بی‌تردید موقعیت تراژیک. اما همین موقعیت تراژیک چگونه سـاخته می‌شود و آن چیست که یک موقعیت را به موقعیت تراژیک بدل می‌کند؟

اجازه دهید تمام آنچه را که در پایان این فصل مـی‌خواهـیم بگـوییم همین ابتدا بگوییم و بعد جزئیات آن را بـه‌تفصیل پـژوهش کـنیم. خـلاصه‌ی سخن ما این است که درام تراژیک، تراژدی نیست، بلکه درامی پسین است که چیزی را از تراژدی وام گرفته و آن قهرمان تـراژیک است. قـهرمان تـراژیک دارای نفسی دایمونیک است. این نفسی یکپارچه است که خود را در هم‌پیوندی فردیت و کنش متبلور می‌کند. بنابراین کلام او کلامی آگونی و کنش او معطوف به اراده و تحقق نفس است. او برای تحقق نفس در برابر تمام جهان قرار می‌گیرد. یا اراده‌ی او باید تحقق یابد یا اراده‌ی جهان. این امری تراژیک و لاینحل است. قهرمان تراژیک یک جان اصیل است و تا پایان نافرجامِ تحققِ خواست می‌رود. فرجام چنین مسیری جز شکست تراژیک نخواهد بود.

تقدیر و دایمون

تراژدی در یک تعریف شایع و گسترده «درام تقدیر» است. اگـر مـوقتاً از محتوای دولت‌شهریِ تراژدی صرف‌نظر کنیم، آن‌گـاه تـراژدی صـرفاً یک درام خواهد بود و در این صورت اطلاق «درام تقدیر» بـرای آن بـی‌وجه نیست، زیرا اگر دولت‌شهر را برداریم، آنـچه بـاقی مـی‌ماند هـمین نگـاه

قفقاز
دریای سیاه
کولخیس
رُم
مقدونیه
تراس
دریای خزر
تسالی
دریای اژه
تروا
فریژیه
لودیا
سیسیل
پلوپونز
آتن
ایونیا
اسپارت
کرت
قبرس
دریای مدیترانه
شوش
بابل
دلتای نیل
نائوکراتیس
مصر
خلیج فارس
دریای سرخ

پی‌نوشت‌ها

تراژدی: یک مقدمه‌ی انتقادی

1 Wright, 2005: 17.

۲ لوکاچ، ۱۳۸۱: ۲۹.
۳ رک. همان: ۲۹–۳۰.
۴ نیچه، ۱۳۹۶ب: ۴۰–۴۱.
۵ همان: ۱۵.
۶ یِگِر، ۱۳۷۶، ۱: ۲۰۵.
۷ افلاطون، ۱۳۸۰،ج ۲: ۶۷۹.

۱. سرچشمه‌های سه‌گانه‌ی تراژدی

۱ رک. هرودوت، ۱۳۹۵،ج ۱: ۲۵۸.
۲ به نقل از هسیود و هومر، ۱۳۸۷: ۱۳۴ و نیز ص ۱۸۳.
۳ رک. الیاده، ۱۳۹۴الف: ۵۰۷.
۴ رک. فریزر، ۱۳۸۲: ۴۴۷.
۵ رک. گرانت و هیزل، ۱۳۸۴: ۳۰۶.
۶ رک. الیاده، ۱۳۹۴الف: ۵۰۶.
۷ رک. بورکرت، ۱۳۸۷: ۲۲.

گاه‌نامه

این بخش شامل مهم‌ترین رخدادهای مربوط به تاریخ و فرهنگ یونان باستان است.

تقویم (پ‌م)	تاریخ	فرهنگ	درام
ح ۳۰۰۰تا ۲۱۰۰	دوران باستانی هلاد و مینویی (جزایر سیکلاد در عصر سنگ و مس)		
ح ۲۱۰۰ تا ۱۴۰۰	شکفتگی تمدن کِرِت و مینویی	رشد جوامع کشاورزی و آیین‌های دیونوسوسی	
ح ۱۷۰۰ تا ۱۴۰۰	هجوم هندواروپاییان (آخایی‌ها)	ایجاد تمدن موکنایی توسط آخاییان	
ح ۱۴۰۰ تا ۱۲۰۰	جنگ تروا		خط B الفبای رمزگشایی‌نشده‌ی ماقبل یونانی
ح ۱۲۰۰	ورود مهاجمان دوریایی	آغاز عصر آهن و کشاورزی در یونان	

ح ۷۵۰	شکل‌گیری قبایل ایونی در سرزمین آتیکا؛ تأسیس مهاجرنشین‌های ایونی	قدیمی‌ترین سنگ‌نبشته‌های الفبای یونانی
ح ۸۵۰ تا ۷۵۰		زندگی هومر در ایونیا و سرودن ایلیاد و اُدیسه
نیمه‌ی دوم قرن هشتم	شکل‌گیری قطعی دولت‌شهرها	گسترش سرایش روایات هومری؛ رواج سنّت راپسودی؛ تولد هسیود در ائولیا
۷۷۶		المپیاد اول؛ آغاز سیستم وقایع‌نگاری و تعیین دقیق رویدادها
ح ۷۵۰ تا ۷۰۰	تأسیس کردن مهاجرنشین‌های یونانی در جنوب ایتالیا و سیسیل	سرودن تبارنامه‌ی خدایان توسط هسیود
ح ۷۰۰	شکل‌گیری پولیس‌ها	نگارش کارها و روزها توسط هسیود
قرن هفتم	پیدایش پول	
۶۸۳	اولیگارشی در آتیکا؛ انتخاب سالیانه‌ی آرخونت‌ها از بین اوپاتریدها	

ح ۶۵۰	اولین اقدامات دموس در برابر تیرانی	اولین شاعران غنایی از جمله کالینوس، سمونیدس، تیراتائوس و آرخیلوخوس
ح ۶۵۰ تا ۶۰۰	عصر تیرانی و قانون‌گذاران	
۶۲۱	اولین قانون مدوّن توسط آرخونت دراکو	
ح ۶۰۰		آغاز پیدایش دانش یونانی (تالس در ملطیه)؛ شکوفایی شعر غنایی سافو
اوایل قرن ششم		تالس، آنکسیمندر و آناکسیمنس
۵۹۴	اصلاحات سولون	
ح ۵۷۰ تا ۵۵۰		تولد فیثاغورث
۵۶۰ تا ۵۲۷	تیرانیِ پیسیستراتوس در آتن (به‌تناوب)	
ح ۵۵۰ تا ۵۰۰		نگارش قدیمی‌ترین شعر اورفئوسی
۵۴۶	فتح لودیا توسط ایران	
ح ۵۴۰		تأسیس الئا؛ تولد پارمنیدس

ح ۵۴۰ تا ۵۲۰		تأسیس کمونته‌ی فیثاغورثی‌ها در کروتون	
ح ۵۳۶			اجرای اولین تراژدی در آتن توسط تس‌پیس
۵۳۵ یا ۵۳۴		عصر طلایی فرهنگ یونان	اولین جشنواره‌ی رقابتی دیونوسوس
ح ۵۴۰ تا ۵۰۰		مکاتب فلسفی فیثاغورث و کسنوفانس	
ح ۵۰۰		فعالیت هراکلیتوس؛ تولد آناکساگوراس و پروتاگوراس	
۵۳۰	صورت‌بندی ائتلاف پلوپونزی		
۵۲۸ یا ۵۲۷	هیپیاس جبار جانشین پیسیستراتوس می‌شود		
۵۲۵ یا ۵۲۴			تولد آیسخولوس در الئوزیس
۵۱۰	سقوط هیپیاس و ساختار تیرانی؛ ارتجاع اولیگارشی در آتن؛ سلطه‌ی اسپارت		
۵۰۸ تا ۵۰۶	شورش دموس آتنی علیه اولیگارشی و علیه اشغال اسپارت؛ ایجاد دموکراسی به رهبری کلیستنس		

کتاب‌نامه

آرنت، هانا (۱۳۹۰)، **وضع بشر**، ترجمه‌ی مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

آنتونی، دیوید دابلیو. (۱۳۹۵)، **هند و اروپاییان**، ترجمه‌ی خشایار بهاری، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

آیتو، جان (۱۳۸۵)، **فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی**، ترجمه‌ی حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو؛ انتشارات معین.

آیسخولوس (۱۳۹۰)، **مجموعه‌ی آثار**، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

ارسطو (۱۳۶۴)، **سیاست**، ترجمه‌ی حمید عنایت، چ. ۴، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.

ـــــــــ (۱۳۸۶)، **بوطیقا**، ترجمه‌ی هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: نشر فردا.

ـــــــــ (۱۳۸۸)، **اصول حکومت آتن**، ترجمه‌ی محمدابراهیم باستانی پاریزی، چ. ۴، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

ـــــــــ (۱۳۸۹)، **اخلاق نیکوماخوس**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، چ. ۳، تهران: انتشارات طرح نو.

ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲)، **گستره‌ی اسطوره (گفت‌وگوها)**، تهران: نشر هرمس.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰)، **ایران لوکِ پیر**، تهران: کتاب پرواز.

اشتاینر، جرج (۱۳۸۰)، **مرگ تراژدی**، ترجمه‌ی بهزاد قادری، تهران: انتشارات نمایش.

نام‌نامه

این بخش شامل نام اشخاص، آثار و مکان‌هاست.

آبراموویچ، مارینا ۴۴۷
آپولودروس ۶۲
آپولوژی ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۱۱
آپولون *در بسیاری از صفحه‌ها*
آپیس ۴۶، ۵۳
آترئوس ۱۶۲، ۱۸۳، ۲۱۴، ۲۴۶
آتلانتیس ۳۰۰
آتن *در بسیاری از صفحه‌ها*
آتـــنا ۲۰، ۲۱، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۹، ۳۴۳، ۳۹۵
آتیس ۳۳، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۹۷، ۴۳۵
آتیکا ۴۷، ۱۱۱، ۱۲۵، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۳، ۱۸۸، ۲۰۳، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۰، ۴۴۹
آثوفرون ۳۰۴
آخـــیلس ۷۰، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۲۱، ۲۹۴، ۳۵۷، ۳۷۷، ۳۸۳، ۳۸۹
آدراستوس ۱۸۱
آدم ۲۶۱
آدمتوس ۱۶۶، ۲۵۵
آدونیس ۳۳، ۴۳۵، ۴۳۶
آرتمیس ۶۳، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۸–۱۱۰، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۶۵
آرتو ۱۱۱، ۱۷۵، ۳۲۱، ۳۲۸، ۳۷۰، ۴۴۰، ۴۴۶، ۴۴۷
آرخیلوخوس ۱۳۷
آرس ۲۲۹
آرکادیا ۹۶، ۱۴۲، ۱۶۱
آرگوس ۱۶، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۸۱، ۱۸۳–۱۸۵، ۲۵۴
آرنت، هانا ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۹۲
آریان ۲۲۸، ۲۹۴
آریستارخوس ۱۸۱
آریستوفان ۱۲، ۱۱۴، ۱۳۰، ۱۷۵، ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۳، ۲۳۸، ۲۷۵، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵،

۳۲۵، ۳۳۲، ۴۰۶، ۴۱۳، ۴۱۵، ۴۲۰، ۴۲۵–۴۲۷
آریوپاگوس ۳۸۸، ۴۲۶
آریون ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۴۸
آژاکس ۴، ۲۹۳، ۳۳۳، ۳۵۱، ۳۵۷، ۳۶۵–۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۰۰، ۴۰۵، ۴۰۸
آژاکس ۴، ۱۱۲، ۱۸۶، ۲۴۴–۲۴۶، ۲۵۲، ۲۶۹، ۲۷۸، ۲۹۳، ۳۳۸، ۳۵۷، ۳۸۹، ۳۹۵، ۳۹۶
آسکلپیوس ۱۶۵، ۱۶۶
آسیا ۲۱، ۲۵، ۵۱، ۸۹، ۱۶۸، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۳۴۳
آسیای صغیر ۱۴، ۲۱، ۲۳، ۲۵–۲۷، ۸۶، ۸۷، ۹۶، ۱۲۸، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۲۸، ۳۵۶
آسیای غربی ۲۰۸
آسیای مرکزی ۲۱۶
آفرودیت ۷۰، ۲۲۹
آفریقا ۱۶۷
آکایوس ۱۶۸، ۳۴۳
آکروپولیس ۳۳۵
آگاتون ۱۳۰، ۱۴۰، ۱۸۲، ۱۹۹، ۲۹۹، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۴۷، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۷، ۴۱۹–۴۲۴، ۴۲۹
آگاممنون ۴، ۸۵، ۸۶، ۱۶۹، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۶۵–۲۶۸، ۲۷۱، ۲۹۳، ۳۳۲، ۳۷۹، ۳۸۶، ۳۹۰، ۳۹۵، ۴۰۵
آگاممنون ۱۸۹، ۱۹۳، ۲۳۵، ۲۶۶، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۷۹، ۳۸۶
آگاوه ۶۳، ۱۲۸، ۱۵۴، ۲۲۰
آگِنور ۴۹
آگورا ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۹۱، ۳۳۴
آگوستین قدیس ۴۳۴
آلسِست ۲۶۷
آلسِست ۳، ۴۲، ۱۲۰، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۵، ۲۵۵، ۳۳۸، ۳۶۰
آلفیوس ۲۰
آلکبیادس ۲۳۱، ۲۶۳، ۲۹۳، ۳۰۵، ۳۵۷
آلکبیادس ۳۱۲
آلکمِنا ۴۷، ۶۲، ۸۱، ۲۱۱
آلکیدس ۶۲
آلمان ۸
آمفیاک ۶۹
آمفیتریون ۱۵۴
آناتولی ۱۶۲، ۱۶۳
آناث ۳۳، ۵۳، ۵۴
آناکسیمنس ۲۷۹
آنتئوس ۲۹۹
آنتستریا ۱۱۴، ۱۱۸
آنتونی، دیوید ۱۶۲
آنتیگونه ۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۳۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۴، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۶۸، ۳۷۸، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۲–۴۰۷
آنتیگونه ۴، ۱۳۳، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۴۶–۲۴۸، ۲۵۲، ۲۷۸، ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۶–۳۹۸، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۴، ۴۱۷، ۴۲۷
آندروماک ۲۵۳، ۲۶۶–۲۶۸
آندروماک ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۶۵،

The Revenge of Dionysus

A Polis-based Approach to Ancient Greek Tragedies & Comedies

Book One: A Critical Introduction

Mohammad Rezaeirad

FENJAN BOOKS

First published, 2021. © Fenjan Books, 2021. ISBN 978-600-99642-9-1
+98 919 800 1005

Tehran
2021