انتقام دیونوسوس

خوانشی دولت‌شهری از تراژدی یونانی

دفتر دوم: آیسخولوس مبلّغ

محمد رضایی‌راد

نشر فنجان
تهران
۱۴۰۰

سرشناسه	رضایی‌راد، محمد، ۱۳۴۵- .
عنوان و نام پدیدآور	انتقام دیونوسوس: خوانشی دولت‌شهری از تراژدی یونانی/ نوشته‌ی محمد رضایی‌راد.
مشخصات نشر	تهران: نشر فنجان، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری	۲۲۴ ص.: ۱۳/۵×۲۰/۵ س‌م.
فروست	علوم انسانی. ادبیات نمایشی/ یونان باستان.
شابک	(دوره) ۴-۸-۹۹۶۴۲-۶۰۰-۹۷۸
	(جلد دوم) ۳-۰-۹۷۹۹۷-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا.
یادداشت	کتاب‌نامه.
یادداشت	نمایه.
مندرجات	دفتر دوم: آیسخولوس مبلّغ.
عنوان دیگر	خوانشی دولت‌شهری از تراژدی یونانی.
موضوع	تراژدی.
موضوع	Tragedy.
موضوع	تراژدی ــ تاریخ و نقد.
موضوع	Tragedy – 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 دوم	**۹۷۸-۶۲۲-۹۷۹۹۷-۰-۳**

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

یادداشت . . . . . یازده

مقدمه: آیسخولوسِ مبلّغ و مانیفست اعتدال ۱
۱ پارسیان: یک تعزیه‌ی دیونوسوسی ۹
۲ هفت دشمن تِبس: بازگشت تبعیدی ۳۵
۳ پناه‌جویان: حکمت دست‌ها ۵۹
۴ پرومته در زنجیر: انسان هوموپرومتئوسی ۹۱
۵ اورستیا: تراژدیِ تراژدی ۱۲۵
آگاممنون: بازگشت قهرمانِ مرده ۱۲۸
نیازآوران: سایه‌ی پدر ۱۴۶
الاهگان انتقام: سرود دولت‌شهر ۱۵۵

پی‌نوشت‌ها ۱۸۵
کتاب‌نامه ۱۹۹
نام‌نامه ۲۰۳

یادداشت

رساله‌ی **انتقام دیونوسوس** در کلیّت خود و از خلال دفترهای متعددش کوشیده است پیوستاری دقیق و هماهنگ داشته باشد. دریافت این پیوستار البته از طریق مطالعه‌ی تمام دفترها حاصل خواهد شد، با این حال ساختار کتاب ممکن است شیوه‌ی دیگری از مطالعه را رقم بزند. هر یک از دفترهای دوم تا پنجم به یکی از درام‌نویسان اختصاص یافته و هر درام نیز فصل جداگانه‌ای را به خود اختصاص داده است. بسیار محتمل و ممکن است خوانندگان و دانشجویانی که به یک درام و یا درام‌نویسی خاص علاقه یا کنجکاوی داشته باشند، مستقیماً به همان دفتر و همان فصل مراجعه کنند. این رساله کوشیده است دفترها و فصل‌ها از استقلالی نسبی برخوردار باشند، با این حال ذکر این نکته بسیار مهم است که دریافت اصول نقد و روش تفسیری که تمام این رساله بر آن استوار است، به‌تمامی در دفتر نخست شرح و بسط داده شده است؛ تفسیری که مدعای آن ارائه‌ی تفسیری هماهنگ از تمامی تراژدی‌ها و کمدی‌ها به مثابه‌ی یک کل است. بنابراین برای فهم درست‌تر هر درام و درک جایگاه آن در این جغرافیای کلی مطالعه‌ی دفتر نخست ضرورت کامل دارد.

مقدمه:

آیسخولوسِ مبلّغ و مانیفست اعتدال

آیسخولوس در میانه‌ی قرن‌های ششم و پنجم پیش‌ازمیلاد، در فاصله‌ی سال‌های ۵۲۵ تا ۴۵۶ پ‌م، یعنی در دوران طلایی تمدن آتن زندگی می‌کرد. بیش‌تر از نود نمایش نوشت که فقط هفت‌تای‌شان باقی مانده است. آیسخولوس را به خاطر تقدمش بر دیگران «پدر تراژدی» خطاب می‌کنند، اما کاملاً معلوم است که تراژدی پیش از آیسخولوس شکل گرفته بوده است. لیکن امر قطعی این است که تراژدی با او به اوج خود رسید. مهم‌ترین کار تکنیکی او افزودن بازیگر دومِ نمایش و افزایش نقش دیالوگ است. به نظر ارنست کاسیرر افزودن شخصیت دوم یک تکنیک اجرایی صرف نبود و با محتوای انسان‌مدارانه‌ی فرهنگ یونانی ارتباط داشت.[1] با آیسخولوس از اهمیت همسرایان کاسته شد و نقل روایت میان راپسود / هیپوکریت و همسرایان، به گفت‌وگو میان دو بازیگر بدل شد. البته آنچه ما از آن با عنوان «دیالوگ» یاد می‌کنیم، کمی به‌تسامح است و ما در جای خود گفته‌ایم که ردوبدل کلامی میان دو بازیگر در برخی از نمایش‌های آیسخولوس هنوز کم‌وبیش با مفهوم جدلی دیالوگ فاصله دارند. در کارهای نخستین آیسخولوس همچون پارسیان دیالوگ مطلقاً وجود ندارد

و کشمکش تنها از طریق پرسش و پاسخ (استیخوموتیا) و «باهم‌گویی» نمایش داده می‌شود. در **هفت دشمن تِبس** نیز دیالوگ اندکی وجود دارد، اما به‌عکس در **اورستیا** و **پناه‌جویان** دیالوگ و آگون کاملاً نقش پیش‌برنده داشته و کشمکش از آن طریق رخ می‌دهد. البته ما از چگونگیِ تراژدیِ ماقبل آیسخولوس و یا درام تس‌پیسی خبر نداریم و نمی‌دانیم این تراژدی‌ها چه ویژگی‌های ساختاری‌ای داشته‌اند، اما از طریق آیسخولوس می‌توانیم حدس بزنیم که تراژدی ماقبل او تنها رد و بدل کلامی و تعریف روایت از طریق یک هیپوکریت و جمع همسرایان بوده است. با این حال افزودن بازیگر دوم از سوی او خود به خود به تضعیف نقش همسرایان و افزایش محتوای جدلیِ دیالوگ انجامید و همسرایان از این پس تنها نقشی کارکردی یافتند. تراژدی‌نویس عموماً از طریق آنان صدای دولت‌شهر و عقل جمعی را شنیداری می‌کرد. اما در عین حال دو تراژدی از تراژدی‌های آیسخولوس کاملاً شکلی جداگانه دارند، در **الاهگان انتقام** و **پناه‌جویان**، که در جای خود به‌تفصیل بررسی خواهیم کرد، همسرایان خود پروتاگونیست و یکی از نقش‌های اصلی تراژدی‌اند و اتفاقاً صدایی دولت‌شهری ندارند. در این دو تراژدی شاید بتوان ساختار کهن درام تس‌پیسی را مشاهده کرد.

نگاه آیسخولوس به دولت‌شهر تجویزی است. او «مبلّغ دولت‌شهر» بود، به این معنا که ایدئولوژی دولت‌شهر دموکراتیک آتن و تحکیم و تثبیت آن برایش بیش از هر چیز دیگری اهمیت داشت. برای او برخلاف سوفوکل پیرنگ داستانی چندان مهم نبود. به‌عوض او تراژدی‌نویس ایده‌ها بود و این معنا را به‌ویژه در تراژدی‌های **الاهگان انتقام**، **پناه‌جویان** و **پرومته در زنجیر** می‌توان مشاهده کرد. از همین منظر درام آیسخولوس نمی‌توانست به درام آینده ختم شود زیرا هم از نظر داستان تُنُک‌مایه بود و هم بستگی تمام و کمالی با ایده‌ی دولت‌شهر داشت. با فروپاشی دولت‌شهر چنین درامی نمی‌توانست به سنکا و دیگران پیوند بخورد. البته تراژدی اساساً بر ایده‌ی

سیاسی دولت‌شهر بسط و گسترش یافته بود، اما بـه هـر حـال ادامـه‌ی سـنّت داستانگوییِ راپسودها بود و همین را می‌توانست به درامِ پس از خود بسپارد. به همین دلیل درام‌های پرپیچ‌وخمِ سوفوکل و اوریپید سرمشق‌های بهتری برای درام پسین بودند. درام آیسخولوس ایده‌پرداز بود نه داستانگو؛ تقریباً مشابه همان وضعیتی که درام مذهبی در قرون‌وسطا داشت. این درام دقیقاً همچون درام آیسخولوس پیوندی ناگسستنی با قـصص مـذهبی داشت و بـه همین دلیل نمی‌توانست از چارچوب درام عبادی فرابرود و باز به همین دلیل نمی‌توانست تحول دراماتیک بیابد. درام رنسانسی دِین کمی به درام مذهبی قرون‌وسطا داشت و به‌عوض به‌تمام‌وکمال بر گرته‌ی درام رومی ساخته شد.

آیسخولوس نویسنده‌ای مبلّغ بود و مـهم‌ترین تـراژدی تـبلیغی، یـعنی تریلوژی اورستیا، را در تبلیغ دولت‌شهر نوشت که به‌ویژه سومین بـخش آن، **الاهگان انتقام**، نمونه‌ی کاملی از یک تئاتر ایده‌محور بود. این تراژدی از لحاظ طرح داستانی بسیار فقیر، اما از حیث ایده‌ی دولت‌شهری به‌شدت فربه بود. جز این نیز همه‌ی نمایش‌های دیگـر او نـمایش‌هایی بـه‌شدت تبلیغی و کاملاً در خدمت اهداف و ایدئولوژی دولت‌شهر بودند. در دوران او دموکراسی طلایی‌ترین دوران خود را سپری می‌کرد و البته مقدّر بود که این دوران طلایی ظرف دو ـ سه دهه شکوفایی خود را از دست بدهد و در پایان جنگ‌های پلوپونزی به‌کلی سپری شود. اما آیسخولوس فقط شاهد دوران شکوفایی و بالندگی دموکراسی بود و دموس یونانی تصویر واضحی از خـــود را در تـــراژدی‌هـــای او، بـه‌ویژه در پـارسیان، **الاهگـان انـتقام**، **پرومته در زنجیر** و **پناه‌جویان** می‌دید، و همین بود که آیسخولوس را برای آنان به جایگاه یک شاعر ملی و برترین تراژدی‌نویس می‌رساند. در پایانِ کمدی **قورباغه‌ها** او همچون یک ایزد از جهان زیرین به آتن بازمی‌گردد.

تصویر دموس در تراژدی‌های آیسخولوس البته تصویری آرمانی بود و با تصویر بدون روتوشی که چند دهه بـعد اوریـپید و آریسـتوفان از ایـن

دموس پرداختند به‌کلی تفاوت داشت. اما با همه‌ی تعهد و تعلق آیسخولوس به دموکراسی، او سرسپرده‌ی محض دموس نبود. برای او حتا مهم‌تر از دموکراسی، خود دولت‌شهر، در معنای یک واحد تمدنی بود. به نوشته‌ی ورنر یِگِر، دولت و دولت‌شهر صحنه‌ی اتفاقی آثار آیسخولوس نبود، بلکه فضای آرمانی آن و درواقع قهرمان اصلی تراژدی‌هایش بود.[۲] از همین رو ما او را «مبلّغ دولت‌شهر» نامیدیم نه مبلّغ دموکراسی. دولت‌شهر برای او دقیقاً همان معنای ارسطوییِ اجتماع را داشت. اجتماعی مدنی که می‌توانست ظرفی برای مظروف‌های سیاسی متنوع باشد، اما آنچه از نظر او همواره برای برپا نگاه داشتن و تعادل این ظرف و مظروف ضروری بود، مفهوم «عدالت» بود که او آن را در بسیاری از نمایش‌هایش در ذیل اسطوره‌ی «دیکه» (Dike / Δικη) بیان کرده است. الاهه‌ی حافظ نظم کیهانی و عدالت. عدالت در این معنا همان چیزی است که بعدها افلاطون صورت‌بندی نظری آن را ذیل این ایده بسط داد: قرار داشتن هر چیز در موضع خود. به این معنا دموکراسی به‌خودی‌خود واجد ارزش ذاتی نبود اگر نمی‌توانست به عدالت جامه‌ی عمل بپوشاند. آنچه واجد ارزش ذاتی بود، خود دولت‌شهر، یعنی اجتماع انسانی بود که تنها از طریق عدالت و قانون می‌توانست پابرجا بماند. بنابراین تراژدیِ آیسخولوسی شعری در ستایش دولت‌شهر، یعنی عدالت و قانون بود، به همین دلیل، او نقشی هم‌پای سولون، آن شاعر قانون، در تراژدی داشت. بی‌شک با آیسخولوس بود که تراژدی به سخن دولت‌شهر تبدیل شد و او بود که با افزودن کشمکش از طریق بازیگر نقش دوم جنبه‌ی تقابلی تراژدی را آشکارتر کرد. بنابراین افزودن بازیگر نقش دوم تنها یک تمهید تکنیکی برای رنگ‌آمیزی روایت نبود، بلکه دقیقاً در خدمت محتوای دولت‌شهری و متبلور ساختن جنبه‌ی تقابلی آن بود. آن‌گاه که آتنا و اریني‌ها یا پرومته و هرمس با هم به جدل می‌پردازند، تنها کشمکش داستانی نیست که رخ می‌دهد، بل فراتر از آن، تقابل دو جهان تبلور می‌یابد.

بربرها یا همان پارسیان قطب مخرب این تراژدی را تشکیل می‌دهند، قطبی که دولت‌شهر را تهدید می‌کند. آیسخولوس در آخرین پاره‌ی نمایش اورستیا (**الاهگان انتقام**) دریافته بود که دیالوگ و جدل میان جهان مادرتباری و پدرتباری جز به تخریب دولت‌شهر نمی‌انجامد و بنابراین این چالش درنهایت باید به هم‌گویی بدل شود. ازهمین‌رو، در پایان، اریني‌ها به عنوان ایزدان جهان مادرتبار به خدمت دولت‌شهر درمی‌آیند. دیونوسوس نیز به عنوان خدایی بیگانه در پانتئون یونانیان پذیرفته شده بود و کم‌وبیش به خدمت یونان درآمده بود. در این‌جا داریوش، شاه پارس، هم به عنوان یک شاه بربر و هم به عنوان شاه‌ـایزدی که از زیر زمین بیرون می‌آید (و بنابراین بازنمودِ دیونوسوس است) باید در خدمت دولت‌شهرِ آتن قرار بگیرد. درست همان‌طور که دیونوسوس، به عنوان یک ایزد بربر باید در خدمت دولت‌شهر قرار بگیرد و درست همان‌طور که الاهگان انتقام در خدمت دولت‌شهر قرار می‌گیرند. دیونوسوس ایزدی بربر بود و الاهگانِ انتقام، مادینه‌خدایانِ جهانِ ماقبلِ آتنی بودند، اما در تراژدیِ آیسخولوسی همگی می‌پذیرند که در خدمت دولت‌شهر قرار بگیرند، و البته دولت‌شهر نیز می‌داند که باید آن‌ها را در خود بپذیرد و میان خود و جهان پیشین نسبت و تعادل برقرار کند. داریوش که پیش‌ازاین در جنگ ماراتون دشمن آتن بود، اکنون با روشن‌بینیِ ایزدی دریافته است که باید در خدمت دولت‌شهر یونان باشد و آمده تا بربرها را نسبت به تعرض به آن سرزمین هشدار دهد. داریوش، شاه بربر، جایگزین دیونوسوس، خدای بربر، می‌شود و هر دو صدای آتن می‌شوند. داریوش با بیانی که درواقع صدای دولت‌شهر است زنهار می‌دهد که این سرزمینی است که هرگز برده نشده است:

داریوش هُش دارید که هرگز به‌دشمنی جانب یونان منگرید، خود اگر سپاهی دو چندِ آن دارید. بدانید که دست بر یونان نهادن

نتوانید که این خاک، خود، به ستیز با شما برمی‌خیزد.[۳۳]

این قطعه بی‌تردید اصلی‌ترین دلیل بازگشت روح داریوش است. داریوش بازگشته تا صدایی باشد برای اصلی‌ترین ایده‌ی آیسخولوسی، یعنی «تعادل». این شاه‌ـایزدِ بربر بازگشته تا جهان پارسیان و یونان را به تعادل رهنمون کند، اما این تعادلی یونانی است، همان‌طور که داریوش نیز دیگر یک شاه پارسی نیست، بلکه صدایی یونانی است.

در تراژدیِ **نیازآوران** (دومین قسمت از تریلوژی **اورستیا**) نیز صحنه‌ای مشابه با احضار روح داریوش وجود دارد. حتا در سرودهای زنان نیازآور به سه مایع از چهار مایع مراسم دیونوسوسی، یعنی شیر و شراب و آب (اشک)، اشاره می‌شود:

همسرایان بگذار تا فروبارد این اشک آن‌جا که سرور ما آرمیده است [...] ما سرود آمرزش خواندیم و شیر و شراب بر خاک افشاندیم.[۳۴]

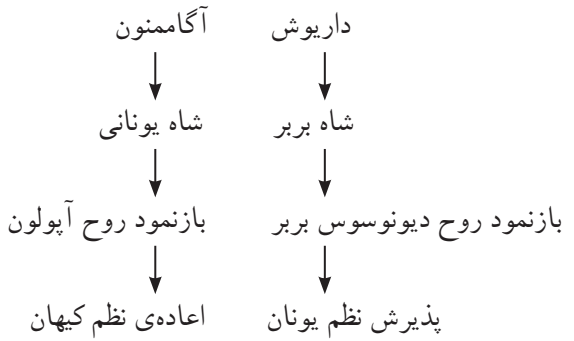
آن‌جا اورستِس، الکترا و زنان سوگوار می‌کوشند با خواندن اوراد و اذکارِ احضارِ مُرده آگاممنون را به جهان زندگی بازگردانند:

اورستِس می‌خوانمت، باشد که بازآیی و در کنار ما بمانی.
الکترا می‌خوانمت، با اشک دیدگان، باشد که بازآیی.
سرآهنگ می‌خواندت این جمع، یک‌دل و یک‌زبان، باشد که بازآیی [...]
اورستِس بازش فرست، ای خاک، باشد که آرامش از او یابم.
الکترا آه، پرسفونه‌ی بزرگ، باشد که همچنان بشکوه و زیبایش بیابم [...] فریاد آخر است این، ای پدر [...][۳۵]

اما آگاممنون علی‌رغم همه‌ی الحاح و التماس نیازآوران به زمین بازنمی‌گردد:

سرآهنگ هُش‌دار، که این زاری و نیایش چندان دراز شد که این گورِ وانهاده را تاوان وانهادگی دادی.[۳۶]

چرا آگاممنون برعکسِ داریوش نمی‌تواند به زمین بازگردد؟ دلیل روشن است: داریوش، شاه بربر، و بازنمود دیونوسوس، ایزد بربر، است اما آگاممنون یک شاه یونانی و دارای عنصر آپولونی است و باززایی مجدد درون‌مایه‌ای است که نمی‌تواند در اسطوره‌ی آپولون و اساساً در اساطیر ایزدکده‌ی المپ وجود داشته باشد. باززاییِ مجدد خدای شهید اساساً اسطوره‌ای آسیایی است. از سوی دیگر دستور انتقام قتل آگاممنون از سوی آپولون دقیقاً به عنصر آپولونی بودن این شهریارِ مقتول اشاره دارد، پس طبیعی است که او نمی‌تواند از اصلی‌ترین درون‌مایه‌ی دیونوسوسی، که باززایی است، بهره بگیرد و به زمین بازگردد. از سوی دیگر قتل آگاممنون توسط یک زن صورت گرفته که خود برخوردار از ویژگی‌های دیونوسوسی است و ما در جای خود به‌تفصیل از آن سخن خواهیم گفت. پس شاید به همین خاطر است که در سرود زنان سوگوارِ نیازآوران عناصر مراسم دیونوسوسی کامل نیستند. مقایسه‌ی داریوش به عنوان نمود دیونوسوس و آگاممنون به عنوان نمود آپولون می‌تواند معنادار باشد:



۴

چنان که پیش‌ازاین گفتیم، در پارسیان به عکسِ تراژدی‌های دیگر حق در برابر حق قرار نمی‌گیرد. آدم‌های نمایش پارسیان خود بر ناحق بودن‌شان آگاهند. آتوسا و داریوش هر دو بر تکبر و جنون خشایارشا تأکید کرده و بر آزادگی یونانیان شهادت می‌دهند. ادبیات خشایارشا همچون اشقیای تعزیه است و اصلاً نمایش پارسیان به لحاظ فرمی و به لحاظ عدم وجود دیالوگ و شخصیت‌هایی که خود بر ناحق بودن‌شان واقف‌اند عمیقاً یادآور تعزیه است. اما ازسوی‌دیگر این تراژدی به لحاظ درون‌مایه نیز واقعاً با تعزیه پیوندی نزدیک دارد. تراژدی پارسیان درواقع بازسازیِ شکلی از عزاداری پارسیان برای کشته‌شدگان جنگ سالامیس است. شاید در هیچ تراژدی دیگری به اندازه‌ی پارسیان واژه‌های سوگواری (وای و دریغ و افسوس و فغان) وجود نداشته باشد. آخرین بخش نمایش یک تعزیه‌ی کامل است، و تعزیه نیز آشکارا با آیین سوگواری و عزا پیوند دارد. آیا تبدیل داریوش به دیونوسوس در پارسیان ربطی با آیین عزای بین‌النهرینیِ تموز ندارد؟ آیین آسیای صغیریِ دیونوسوسی درواقع هم‌خانواده‌ی همین آیین‌های عزای ایزدان شهیدشونده است، و بنابراین شباهت‌جویی میان این تراژدی با تعزیه به‌هیچ‌وجه یک شباهت تصادفی فرمی و یا تفننی پژوهشگرانه نیست، بلکه ازقضا در سرچشمه‌ها با هم پیوند می‌خورند. داریوش نمود دیونوسوس است و در نمایش برای بازگشت او آیین سوگواری انجام می‌شود. نیز ما می‌دانیم که آیین عزای بین‌النهرینی آیینی برای بزرگداشت ایزد شهیدشونده بوده، و دیونوسوس نیز یک ایزد شهید. ازاین‌رو، در نمایش، داریوش جایگزین دیونوسوس می‌شود. بنابراین ناگهان درمی‌یابیم که آیسخولوس در این‌جا نه یک تراژدی بلکه به‌واقع یک تعزیه‌ی دیونوسوسی نوشته است و به همین خاطر سوگواری در این نمایش چیزی عارضی نیست، بلکه از جوهر سرچشمه‌های پنهان این

آیین درآمده است. اما سوگواری دیونوسوسی در دولت‌شهر آتن رویه‌ی پنهانی هم داشت که همانا سرود ستایش آپولونی بود. بدین‌معنا تعزیه‌ی شرح مصائب پارسیان درواقع چیزی جز سرود شرح فتوحات یونانیان نبود.

① حرکت لشکر خشایارشا به سمت ساردیس
② احداث پل بر روی تنگه‌ی هلسپونت
③ مسیر ناوگان دریایی به سمت سالامیس
④ مسیر پیاده‌نظام به سمت سالامیس

پی‌نوشت‌ها

مقدمه: آیسخولوسِ مبلّغ و مانیفست اعتدال

۱ رک. کاسیرر، ۱۳۷۸: ۳۰۲.
۲ رک. یِگِر، ۱۳۷۶: ۳۲۴.
۳ آیسخولوس، ۱۳۹۰: ۲۲۹.
۴ ارسطو، ۱۳۸۵: ۷۸.

۱. پارسیان: یک تعزیه‌ی دیونوسوسی

۱ آیسخولوس، ۱۳۹۰: ۴۱۱.

2 Favorini, 2008: 58.

3 Collard, 2008: xxiii.

۴ آیسخولوس، ۱۳۹۰: ۳۸۹.
۵ اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۹۲.
۶ *به نقل از* همان: ۷۴.
۷ آیسخولوس، ۱۳۹۰: ۴۰۶.
۸ همان: ۳۷۸.

کتاب‌نامه

آریستوفان (۱۳۸۸)، قورباغه‌ها، ترجمه‌ی رضا شیرمرز، تهران: نشر قطره.
آیسخولوس (۱۳۹۰)، مجموعه‌ی آثار، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
ارسطو (۱۳۶۴)، سیاست، ترجمه‌ی حمید عنایت، چ. ۴، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.
ـــــــــ (۱۳۸۵)، اخلاق نیکوماخوس، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، چ. ۳، تهران: انتشارات طرح نو.
اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰)، ایران لوکِ پیر، تهران: نشر کتاب پرواز.
اشیل (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، تهران: نشر اندیشه.
افلاطون (۱۳۸۰)، دوره‌ی آثار افلاطون، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، ۴ ج.، چ. ۳، تهران: انتشارات خوارزمی.
الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، تاریخ اندیشه‌های دینی، ترجمه‌ی مانی صالحی علامه، ج. ۱، تهران: نشر نیلوفر.
اوریپید (۱۳۴۹)، مدیا و هکاب، ترجمه‌ی ابوالحسن وندهور، تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــ (۱۳۸۳)، کاهنه‌های باکوس، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، تهران: نشر دات.
ـــــــــ (۱۳۹۳)، دو نمایش‌نامه از اوریپید: ایفی‌ژنیا در اولیس و ایفی‌ژنیا در میان توری‌ها، ترجمه‌ی سحر پریازانی، تهران: نشر قطره.

ائوریپیدس (۱۳۹۵)، **پنج نمایش‌نامه**، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
براکت، اسکار گ. (۱۳۶۳)، **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، ج. ۱، تهران: نشر نقره.
برمن، مارشال (۱۳۸۹)، **تجربه‌ی مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، چ. ۸، تهران: انتشارات طرح نو.
بِیکن، هلن (۱۳۷۵)، **آیسخولوس**، ترجمه‌ی حسن ملکی، تهران: انتشارات کهکشان.
پین‌سنت، جان (۱۳۸۰)، **اساطیر یونان**، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر.
تراژدی: **مجموعه‌ی مقالات** (۱۳۷۷)، گردآوری حمید محرمیان معلم، تهران: انتشارات سروش.
توکودیدس (توسیدید) (۱۳۷۷)، **تاریخ جنگ پلوپونزی**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.
دولوز، ژیل (۱۳۹۰)، **فرانسیس بیکن: منطق احساس**، ترجمه‌ی بابک سلیمی‌زاده، تهران: انتشارات روزبهان.
سنکا (۱۳۹۲)، **اویدیپوس**، ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، تهران: نشر قطره.
سوفوکل (۱۳۵۶ [= ۲۵۳۶])، **افسانه‌های تبای**، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، چ. ۲، تهران: انتشارات خوارزمی.
ـــــــــ (۱۳۶۶)، **الکترا، فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس**، ترجمه‌ی محمد سعیدی، چ. ۲، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۰)، **مکبث**، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چ. ۴، تهران: انتشارات آگاه.
فروم، اریک (۱۳۶۶)، **زبان ازیادرفته**، ترجمه‌ی ابراهیم امانت، چ. ۴، تهران: نشر مروارید.
کات، یان (۱۳۷۷)، **تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان: تناول خدایان**، ترجمه‌ی داود دانشور و منصور براهیمی، تهران: انتشارات سمت.
کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، **فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک**، ترجمه‌ی یدالله موقن، ج. ۲، تهران: انتشارات هرمس.

گرانت، مایکل و جان هیزل (۱۳۸۴)، فرهنگ اساطیر کلاسیک (یونان و روم)، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.
گلدهیل، سایمون (۱۳۸۰)، درباره‌ی اورستیا، ترجمه‌ی رضا علیزاده، تهران: نشر مرکز.
گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۹۷)، فاوست، ترجمه‌ی محمود حدادی، تهران: انتشارات نیلوفر.
نیچه، فریدریش (۱۳۷۳)، فراسوی نیک و بد، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چ. ۲، تهران: انتشارات خوارزمی.
هریسون، مارتین (۱۳۹۰)، در قاب دوربین: فرانسیس بیکن، ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد، تهران: انتشارات جلوه‌نگار.
هرودوت (۱۳۹۵)، تاریخ هرودوت، ترجمه‌ی مرتضی ثاقب‌فر، ۲ ج.، چ. ۲، تهران: انتشارات اساطیر.
هسیود و هومر (۱۳۸۷)، کارها و روزها، تبارنامه‌ی خدایان، نبرد غوک‌ها و موش‌ها، ترجمه و تدوین ابراهیم اقلیدی، تهران: نشر مرکز.
ویو، ژ. (۱۳۸۱)، اساطیر مصر، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر فکر روز.
یگِر، ورنر (۱۳۷۶)، پایدیا، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، ج. ۱، تهران: انتشارات خوارزمی.

Aeschylus (1959), ***The Complete Aeschylus***, edited by David Grene and Richmond Lattimore, Chicago & London: The University of Chicago Press.
_____ (1973), ***Seven Against Thebes***, translated by Anthony Hecht and Helen H. Bacon, New York: Calrendon Press; Oxford.
_____ (2002), ***Choephori***, introduction and commentary by A. F. Garvie, New York: Calrendon Press; Oxford.
_____ (2009), ***The Complete Greek Tragedies***, edited by Peter Burian and Alan Shapiro, New York: Oxford University Press.
Belfiore, Elizabeth S. (2000), ***Murder Among Friends***, New York: Oxford University Press.
Burkert, Walter et al. (1998), ***What is a God? (Studies in the Nature of Greek Divinity)***, The Classical Press of Wales.

Collard, Christopher (2008), ***Aeschylus, Persians and Other Plays***, New York: Oxford University Press.

Euripides (1997), ***Plays: Six***, London: Methuen Drama.

_____ (2013), ***The complete Greek Tragedies***, translated by William Arrowsmith et al., Chicago & London: The University of Chicago Press.

Favorini, Attilio (2008), ***Memory in Play from Aeschylus to Sam Shepard***, London: Palgrave MacMillan.

Heath, John (2005), ***The Talking Greeks***, New York: Cambridge University Press.

Hobbs, Grace (2009), ***Aeschylus Tragedy of Law: Kinship, the Oresteia, and the Violence of Democracy***, Albany: SUNY Press.

Kitto, H. D. F. (2002), ***Greek Tragedy: a Literary Study***, London and New York: Routledge.

Kyriakou, Poulheria (2011), ***The Past in Aeschylus and Sophocles***, Berlin & Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

نام‌نامه

این بخش شامل نام اشخاص، آثار و مکان‌هاست.

آپـــولون ۲۸، ۲۹، ۳۲، ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۹، ۵۵، ۵۶، ۸۰–۸۲، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۶–۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷–۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷–۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۸–۱۷۰، ۱۷۶–۱۷۸
آپیس ۷۶، ۱۰۶
آترئوس ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۹، ۱۵۰
آتروپوس ۱۶۶
آتن ۱–۳، ۵–۷، ۹، ۱۲، ۱۳، ۱۵–۱۷، ۲۰، ۲۲، ۲۹، ۳۰، ۳۴، ۴۲، ۵۳، ۶۹، ۷۳، ۷۹، ۸۸، ۹۲، ۹۳، ۱۰۴، ۱۰۹–۱۱۲، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۲–۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۳–۱۸۰
آتـــنا ۴، ۱۴، ۱۶، ۷۲، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۲–۱۶۴، ۱۶۸–۱۷۶، ۱۷۸
آتـــوسا ۱۱، ۱۳، ۱۷، ۱۸، ۲۱–۲۶، ۳۳، ۱۵۳
آتیکا ۱۷۶
آخیلس ۵۱، ۱۰۸، ۱۰۹
آدراستوس ۶۵
آراکس ۱۰۰
آرتمیس ۸۲، ۸۳، ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۶۸
آرتمیسیون ۲۲
آرتو، آنتونن ۱۸۲، ۱۸۳
آرس ۴۳، ۱۶۴، ۱۷۲
آرگوس ۳۸، ۴۲، ۶۲–۶۵، ۶۷–۷۲، ۷۸–۸۱، ۱۷۳، ۱۷۴
آریستوفان ۳، ۷، ۲۶، ۷۵، ۱۷۹
آریوپاگوس ۱۲۹
آژاکس ۱۴۴
آسیا ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۰
آسیای صغیر ۱۹، ۲۷، ۱۴۲، ۱۴۳
آشیل ۱۰۸
آفرودیت ۷۴، ۸۲، ۸۵
آکروپولیس ۱۷۴

آکسفورد ۱۴۲
آگـاممنون ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹–۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶–۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۸–۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶–۱۵۸، ۱۶۱، ۱۸۲
آگـاممنون ۶۱، ۱۲۶، ۱۲۸–۱۳۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۶۰
آگداباتاس ۱۰
آگورا ۱۱۵
آلِسِست ۲۶
آلکبیادس ۲۱، ۴۲
آلکتو ۱۶۵
آلکمنا ۱۰۹
آمفیارائوس ۴۳، ۵۱
آمومنه ۶۲
آنـــتیگونه ۳۵، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۱۳۱، ۱۶۷
آنتیگونه ۳۵، ۵۴، ۹۶، ۱۰۰، ۱۲۷، ۱۶۷
آندروماک ۱۴۲
آنوی، ژان ۱۲۸
آیسخولوس *در بسیاری از صفحه‌ها*
آیگوپتوس ۶۲، ۷۱، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۳
آیگیپتوس ۱۲۰، ۱۲۱
آیگیستوس ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۳

ابراهیم ۱۳۰
ابوالهول ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۷۰
اپافوس ۷۶، ۷۷، ۸۵–۸۷، ۱۰۶، ۱۲۰
اِتئوکلِس ۳۵–۴۴، ۴۶–۵۱، ۵۳، ۵۶، ۷۱، ۷۲
اخلاق نیکوماخوس ۸، ۱۱۴، ۱۳۴، ۱۳۵
ادیپ ۳۷، ۴۷، ۵۲، ۵۵، ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۵۲
ادیپ در کلنوس ۱۲۷، ۱۵۲، ۱۶۵، ۱۷۷
ادیپ شهریار ۱۲۵، ۱۲۷
ارسطو ۸، ۵۲، ۶۱، ۷۰، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۵۱
اروپا ۱۵، ۱۶، ۱۸–۲۰
اریفوله ۵۱
اُزیریس ۷۶، ۷۷، ۸۵، ۸۶
اسپارت ۵، ۴۲، ۱۱۲، ۱۷۳
استاسیمون ۴۹
اسفنکس ۳۵، ۱۱۰
اسکات، ریدلی ۱۸۲
اسکندر مقدونی ۵، ۱۹
اسکوتیا ۳۷، ۹۲
اطلس ۱۱۸
افـلاطون ۴، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۵۴، ۵۵، ۷۰، ۱۱۴
افیالتس ۱۴۱
الاهگان انتقام ۲، ۳، ۶، ۳۰، ۵۹–۶۱، ۷۳، ۸۲، ۱۱۰، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۶۹
اِلب ۱۰۰
الکترا ۳۱، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۸۲
الکترا ۱۲۵، ۱۴۰، ۱۴۸، ۱۷۲
المپ ۳۲، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۴۳، ۱۶۲–۱۶۴
الیاده، میرچا ۱۰۴، ۱۶۳
اودیپوس ۲۴، ۳۵
اودیسئوس ۵۱

The Revenge of Dionysus

A Polis-based Approach to Ancient Greek Tragedies

Book Two: Aeschylus, the Missioner

Mohammad Rezaeirad

FENJAN BOOKS

First published, 2021. © Fenjan Books, 2021. ISBN 978-622-97997-0-3
+98 919 800 1005
Tehran
2021