مؤلفه‌های برجسته سه‌گانه (تریلوژی) اورستیا اثر آیسخولوس بر پایه معنای عدالت از دیدگاه هامفری کیتو[۱]

حامد جوان بختی[۲]، حسین کلباسی اشتری[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۸ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۱ □ صفحهٔ ۷-۲۱
Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

چکیده

مسئله عدالت یکی از مسائل مهم از نظر نویسندگان تراژدی در یونان باستان بوده است. از میان آثار برجسته کهن، تریلوژی اورستیا اثر آیسخولوس سه تراژدی به‌هم‌پیوسته و با مضمونی واحد است، شامل «آگاممنون»، «شراب‌آوران» و «الهگان» انتقام، که به مسئله عدالت و قانون می‌پردازد. موضوع هر سه نمایشنامه مصیبتی است ناشی از جنایت که به نسل‌های بعدی منتقل می‌شود و در پی هر جنایت، جنایتی دیگر روی می‌دهد و با هر جنایتی مکافات عمل فرا می‌رسد. در پژوهش حاضر مؤلفه‌های فلسفی برجسته در این تریلوژی از دیدگاه هامفری کیتو بررسی شده است. پرسش اساسی ما در این نوشتار این است که از دیدگاه کیتو کدام مؤلفه‌های فلسفی در اورستیا برجسته هستند؟ و پرسش دیگر این است که تحلیل و تفسیر نویسنده از معنای عدالت در تریلوژی از چه دیدگاهی درباره آیسخولوس نشئت می‌گیرد؟ آیا معنای عدالت در اینجا ثابت است یا متغیر؟ شیوه تحقیق ما مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی می‌باشد. هدف ما در این پژوهش این است که نشان دهیم مؤلفه‌های برجسته فلسفی در این تریلوژی شامل اراده الهی، سرنوشت بشری، محدوده توانایی انسان، هوبریس و زیاده‌خواهی او، مجازات شدن و به تبع آن، درد و رنج او، عدالت و قانون می‌باشد. از نظر کیتو مؤلفه عدالت در میان این مؤلفه‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار است. هدف ما نشان دادن این امر است که تحلیل و تفسیر نویسنده از معنای عدالت در تریلوژی اورستیای آیسخولوس بر اساس دیدگاه مذهبی آیسخولوس است. آیسخولوس، عدالت را حفظ سلسله‌مراتب و نظم در عالم کیهانی و انسانی می‌داند و هرگونه نقض این سلسله‌مراتب، که خودش را در کینه‌جویی، انتقام، هرزگی، زیاده‌خواهی، سرکشی، حسادت، خشم و غرور نشان می‌دهد، شایسته مجازات می‌داند. اینگونه معنای عدالت ثابت اما مصادیق آن متفاوت است. در نمایشنامه اول مصداق خشن و خشونت‌بار عدالت مورد توجه واقع می‌شود که این امر خودش را در انتقام کور و بی‌رحمانه نشان می‌دهد اما با گذر از نمایشنامه اول و دوم به نمایشنامه سوم یک مصداق دیگری از آن آشکار می‌شود که مبتنی بر اراده و عقلانیت و تدبیر جمعی و قانون انسانی است و همسو با اراده ایزدان و مبانی الوهی، که در آن دیگر خبری از انتقام کور و بی‌رحمانه نیست. درنهایت می‌توان گفت که هامفری کیتو سه‌گانه را بر اساس دیدگاه مذهبی آیسخولوس تحلیل می‌کند، چراکه آیسخولوس در همه‌جا و همه‌چیز دست زئوس و اراده او را می‌بیند.

کلیدواژه‌ها: تراژدی، تریلوژی، آیسخولوس، عدالت، هوبریس، مجازات، قانون

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری با عنوان معنای عدالت در تراژدیهای شاخص عصر کلاسیک بر مبنای شرح کیتو، نوسباوم و ورنان است.

۲. دانشجوی دکتری گروه آموزشی فلسفه، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: hamed.javanbakhti@gmail.com
۳. استاد گروه آموزشی فلسفه، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
Email: hkashtari@gmail.com

استناد: جوان بختی، حامد و کلباسی اشتری، حسین. (۱۴۰۴). مولفه های برجسته سه گانه (تریلوژی) اورستیا اثر آیسخولوس بر پایه معنای عدالت از دیدگاه هامفری کیتو. *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۱)، ۷-۲۱.
Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109
https://rph.soore.ac.ir/article_723319.html

مقدمه

از زمره کهن‌ترین قالب‌های تصویر مواجه و نبرد آدمی با تقدیر و سرنوشت، حوادث و سوانح و نیز رنج‌ها و آلام وی در این نبرد، قالب تراژدی است. شاید به واسطه استمرار چنین مواجهه‌ای است که تراژدی نیز در تمامی اعصار، ماندگار و البته بی‌تردید تأثیرگذار بوده است. درواقع، تراژدی نمایش تقابل فردیت متناهی انسان در برابر قدرت نامتناهی ماورای اوست، قدرتی شامل سرنوشت، اراده ایزدان، باورهای اجتماعی و حتی هژمونی‌های غالب سیاسی و فرهنگی. قهرمان تراژیک ارزش‌های نسبی و سازش با موقعیت غالب را نفی می‌کند و در پی حقیقت و رستگاری است و ازاین‌رو، از اطاعت محض سر باز می‌زند و وارد نبردی ـ البته نابرابر ـ می‌شود. این مبارزه و کشمکش سازوکار پیش برنده تراژدی را به وجود می‌آورد. در نگاه یونان‌شناس معاصر «ورنر یگر»، در ساحت آیین و اسطوره، جهان تراژیک تصویر شده در تراژدی، جهانی است برای کشیدن رنج و دلیل اصلی این رنج کشیدن در این سنت را بایستی همانا تقابل «خواست خدایان» و «خواست آدمیان» دانست، با این قید که در بینش اسطوره‌ای، رجحان همواره بر خواست خدایان بوده است نه بر خواست انسان (یگر، ۱۳۷۶: ۳۶۵).

تأثیر و اهمیت تراژدی در گفتمان علمی غرب تا آنجاست که توجه اغلب فیلسوفان بزرگ را در تحلیل و تبیین این صورت نمایشی کهن به خود معطوف ساخته است، کسانی همچون «افلاطون»، «ارسطو»، «هگل»، «نیچه»، «شوپنهاور»، «هیدگر»، «سارتر»، «کامو» و منتقدان ادبی برجسته‌ای همچون «هوراس»، «لسینگ»، «هردر»، «گوته»، «شلگل»، «استاندال»، «هوگو»، «لوکاچ»، «اشتاینر»، «کات» و دیگران، کرد؛ ازآن‌رو که در این تراژدی‌ها نه‌تنها شاهد نوآوری در عرصه ادبیات و نمایش، بلکه شاهد طرحی جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه هستیم که در خلال آن به مسائل عمیق و اساسی فلسفی مربوط به زندگی انسان، همچون ارتباط با خدایان و تقدیر، حدود اراده و آزادی انسان در سرنوشت، و به‌ویژه مرگ به عنوان فرجام زندگی انسان توجه ویژه‌ای شده است.

این قالب بزرگ ادبی، در نخستین مرحله ظهور آن، در گروه همسرایان تجلی می‌یابد. گروه همسرایان (همخوانان) با سرودهای نشئه‌آور خود که «دیتیرامْب»[۱] نام دارد، موجوداتی‌اند با نام «ساتیر»[۲] که به شکل نیمه‌انسان و نیمه‌بز روی صحنه ظاهر می‌شوند و «دیونوسوس»[۳]، ایزد شراب و وجد و سرمستی را در عیش و نوش‌ها و شادمانی‌ها همراهی می‌کنند. دیونوسوس، نتیجهٔ ازدواج «زئوس»[۴] با «سمله»[۵] است که پس از تولد، مورد خشم «هرا»[۶] قرار می‌گیرد و مصائبی را متحمل می‌شود که توسط هرا ـ به عنوان حافظ ساختار اشرافی المپ ـ بر دیونوسوس ـ به عنوان خدای کشاورزی و شراب ـ نازل می‌شود؛ از جمله این مصائب است: مرگ مادر او به سبب نیرنگ هرا، نابود شدن حامیان او و اقدام برای مرگ دردناک او. بر پایه روایات اسطوره‌ای، ازآنجاکه دیونوسوس دو بار متولد شد، دیتوروس نیز نام گرفت و به آوازهایی که هرساله در مراسم پررمزوراز بزرگداشت وی خوانده می‌شد، دیتیرامپ می‌گفتند، از دیتی‌رامپ‌ها به‌تدریج اشعار و سرودهایی به نام تراگودیا پدید آمد که به خدمتکاران دیونوسوس، یعنی ساتیرها اشاره داشت. معنی تحت‌الفظی تراژدی، آواز بز است و گویا پرستندگان و پرستشگران دیونوسوس لباسی از بز می‌پوشیدند و در اطراف شمایل این ایزد به رقص و پایکوبی و خواندن سرودهای دیتیرامپ می‌پرداختند اما باید توجه داشت که در آن عصر و در میان اقوام مختلف، قدرت جنسی بز هم مورد توجه قرار گرفته و از این جهت در کار ویژه اسطوره‌ها، ارتباطی نیز با خود دیونوسوس که مظهر باروری است پیدا می‌کند. این اشعار که قالبی غنایی و محتوایی حماسی داشت، عمدتاً چگونگی مرگ دیونوسوس را روایت می‌کرد (کندی، ۱۳۸۵: ۲۴۵-۲۵۰).

ارسطو در بوطیقا تراژدی را چنین تعریف کرده است:

تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزا مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد، شفقت و هراس را برانگیزد، تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود. (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

از میان تراژدی‌نویسان نخستین ـ و البته چهره شاخص آنان ـ که از او آثاری به جا مانده، «آیسخولوس»[۷] است (حدود ۵۲۳ تا ۴۵۶ق.م). به باور منتقدان ادبی، آثار وی دارای مضامینی مذهبی و اسرارآمیز است و به همین دلیل گاهی او را متأثر از «فیثاغورث»[۸] دانسته‌اند. آنچه در نوشته‌های او اهمیت دارد نمایشی بودن قابل توجه آنهاست، این امر برخلاف آنچه گفته‌اند چندان به خاطر شخصیت‌پردازی خاص او نیست که اگرچه قهرمانانش قدری غیر بشری هستند، رفتارشان در بستر نمایشنامه پرقدرت، منطقی و کارساز است بلکه بیشتر به دلیل جلوه‌های بصری باشکوهی است که به کار می‌گیرد. از این گذشته ویژگی دیگر کار او وارد کردن دومین بازیگر به تراژدی است که این موضوع در تحول هنرهای دراماتیک پراهمیت تلقی می‌شود. عظمت، شکوه و جلال چه در اجرا و چه در متن از دیگر خصوصیات آثار اوست. (محرمیان معلم، ۱۳۷۷: ۱۵) از جمله آثار برجسته او می‌توان نمایشنامه‌های «ایرانیان»، «هفت تن علیه تب»، «پرومته در بند» و سه‌گانه «اورستیا» را نام برد.

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

پرسش‌ها و اهداف پژوهش

در این نوشتار پرسش اصلی این است که از دیدگاه هامفری کیتو کدام مؤلفه‌های فلسفی در اورستیا برجسته هستند؟ و پرسش دیگر این است که تحلیل و تفسیر نویسنده از معنای عدالت در تریلوژی از چه دیدگاهی درباره آیسخولوس نشأت می‌گیرد؟ آیا معنای عدالت در اینجا ثابت است یا متغیر؟ هدف ما در بررسی دیدگاه کیتو این است که نشان دهیم مؤلفه‌های برجسته فلسفی در این تریلوژی شامل اراده الهی، سرنوشت بشری، محدوده توانایی انسان، هوبریس و زیاده‌خواهی او، مجازات شدن و به تبع آن، درد و رنج او، عدالت و قانون می‌باشد. از نظر کیتو مؤلفه عدالت در میان این مؤلفه‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار است. هدف ما نشان دادن این امر است که تحلیل و تفسیر نویسنده از معنای عدالت در تریلوژی اورستیای آیسخولوس بر اساس دیدگاه مذهبی آیسخولوس است. آیسخولوس، عدالت را حفظ سلسله‌مراتب و نظم در عالم کیهانی و انسانی می‌داند و هرگونه نقض این سلسله‌مراتب را، که خودش را در کینه‌جویی، انتقام، هرزگی، زیاده‌خواهی، سرکشی، حسادت، خشم و غرور نشان می‌دهد، شایسته مجازات می‌داند. اینگونه معنای عدالت ثابت اما مصادیق آن متفاوت است. در نمایشنامه اول مصداق خشن و خشونت‌بار عدالت مورد توجه واقع می‌شود که این امر خودش را در انتقام کور و بی‌رحمانه نشان می‌دهد اما با گذر از نمایشنامه اول و دوم به نمایشنامه سوم یک مصداق دیگری از آن آشکار می‌شود که مبتنی بر اراده و عقلانیت و تدبیر جمعی و قانون انسانی است و همسو با اراده ایزدان و مبانی الوهی، که در آن دیگر خبری از انتقام کور و بی‌رحمانه نیست.

روش تحقیق و پژوهش

روش تحقیق کیفی یکی از مهم‌ترین روش‌های تحقیق است که بر درک عمیق و جامع از پدیده‌ها، رفتارها یا تجربیات انسانی تمرکز دارد. در این روش پژوهش، داده‌ها معمولاً از طریق مصاحبه، مشاهده، یا تحلیل متون جمع‌آوری می‌شوند و سپس به صورت غیرعددی تحلیل می‌گردند. این روش تحقیق امکان می‌دهد تا به جزئیات و مفاهیم پنهان در رفتارها یا پدیده‌های مورد مطالعه دست پیدا کنیم. این روش انجام تحقیق برای موضوعاتی که به دنبال درک معنایی و تجربی از مسائل هستند، ایدئال است. روش‌شناسی پژوهش حاضر مبتنی بر روش توصیف و تحلیل محتوا است. بر این اساس، داده‌ها و اطلاعات به‌دست‌آمده از ترجمه کتاب هامفری کیتو و منابع کتابخانه‌ای در دسترس، به صورت کیفی و نظری تبیین می‌شوند. ازاین‌رو تلاش می‌شود عناصر و مؤلفه‌های برجسته و سازنده تریلوژی اورستیای آیسخولوس از دیدگاه ساختاری و محتوایی بررسی شوند و در این بررسی، تأکید اصلی بر مؤلفه عدالت خواهد بود. فرایند کار نیز بدین شرح است: ابتدا به تاریخچه کوتاهی از معنای عدالت از هومر تا پیشاسقراطیان می‌پردازیم، سپس به تحلیل تریلوژی اورستیا می‌پردازیم و در آن معنای عدالت را با مصادیق آن نشان خواهیم داد و سپس به بیان نظر نویسندگانی خواهیم پرداخت که به اوضاع و شرایط سیاسی و اجتماعی مؤثر در تصنیف تراژدی اورستیا معتقد بوده‌اند، اوضاع و شرایطی که در تفسیر نویسنده نادیده گرفته شده‌اند. درنهایت به نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت.

مختصری در باب پیشینه و اهمیت مسئله

در باب شرح مفهوم اعتدال در جهان‌بینی آیسخولوس خاصه در سه‌گانهٔ اورستیا، آثار چندی تاکنون نگاشته شده است. دربارهٔ «اورستیا» کتاب «سایمون گلدهیل» با ترجمهٔ «رضا علیزاده» توسط نشر مرکز چاپ شده است. در این کتاب سایمون گلدهیل فکر سیاسی حاکم بر اورستیا را مبتنی بر سلسله مراتبی مردسالارانه قلمداد کرده و با رویکرد فمنیستی رادیکالی، از زوایای گوناگون به چگونگی بازتولید این سلسله‌مراتب مردسالارانه پرداخته است. وی به نسبت میان انتقام، خشونت و عدالت در اورستیا نظر دارد و حکم آیسخولوس بر اِعراض از خشونت و تن دادن به قانون را مورد مداقه قرار می‌دهد. زیگفرید ملشینگر در کتاب «تاریخ تئاتر سیاسی» نیز تلاش کرده است تا کارکرد تاریخی سه‌گانهٔ اورستیا را در ارتباط آن با دادگاه منحل شده آریوپاگوس توضیح دهد. «عرفان ناظر» در مقاله‌ای با عنوان *تقابل کنش حماسی و کنش تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس*، بر آن است که تراژدی‌های آیسخولوس با تأکید بر کنشی که مبتنی بر الگوهای قانونی ـ حماسی است در تضاد با کنش وضعیت تراژیک قرار می‌گیرند زیرا چنین موقعیتی برآمده از بی‌قانونی و ناآگاهی است. تراژدی‌های او صرفاً بر داستان و کنش تراژیک مبتنی نیستند، بلکه داستانی مبتنی بر کنش حماسی را نیز نشان می‌دهند. ازاین‌رو تراژدی‌های آیسخولوس متأثر از حماسه و قانون است. تلاش آیسخولوس برای برقراری نظم ازمیان‌رفته در جامعه‌اش است که در گذشته بر عهدهٔ اساطیر و کنش حماسی پهلوان بود. تراژدی ازآن‌رو که رو به آگاهی و ابهام‌زدایی دارد در تقابل با کنش تراژیک که مبتنی بر خطا و خلق بحران است، قرار می‌گیرد. درنتیجه سیطرهٔ آگاهی و شجاعانه زیستن، موجب می‌شوند ناآگاهی، بی‌قانونی، و به تبع آنها، وضعیت تراژیک از میان برود. وی در مقاله *تقابل قانون و کنش تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس*، در نظر دارد با امعان نظر به مفاهیم سیاسی چون قانون و عدالت، تراژدی‌های آیسخولوس را - به عنوان کهن‌ترین نوع تراژدی که تاکنون به دست ما رسیده- مورد بررسی قرار دهد و جایگاه و کارکرد سیاسی کنش تراژیک و هامارتیا را در آن زمینه و زمانه بسنجد تا فهم آیسخولوس از کارکرد

و هدف تراژدی، که مبتنی بر صلح و قانون‌گرایی است، آشکار شود و بدین‌وسیله تقابل قانون و کنش تراژیک نیز مورد مداقه قرار گیرد. حاصل پژوهش آشکار می‌کند که تراژدی‌های آیسخولوس با اتکا به مفهوم قانون، هدفی ضدتراژیک دارند. هر دو این مقالات در نشریه هنرهای زیبا منتشر شده‌اند.

«فرهاد سلیمان‌نژاد» در مقاله‌ای با عنوان *اعتدال سیاسی و تدبیر عقلانی در سه‌گانهٔ اورستیا اثر آیسخولوس: با تأملی بر مسئلهٔ آریوپاگوس*، به دنبال پاسخی متقن بدین پرسش است که آیا رأی آیسخولوس درباره بازگشایی آریوپاگوس مشعر بر این است که او هوادار الیگارشی آتن و مخالف جناح دموکرات بود؟ پاسخی که مقالهٔ حاضر به این پرسش می‌دهد منفی است. رأی آیسخولوس نه ناظر به هم‌سویی با الیگارش‌هاست و نه عداوت با دموکرات‌ها، بلکه وی مقید به عقلانیت و اعتدال در سپهر سیاسی است. آیسخولوس را به تأسی از بنیان‌گذار دموکراسی آتن- سولون- باید پشتیبان «حاکمیت قانون» به شمار آورد. این مقاله بر آن است تا ضمن بررسی جایگاه و عملکرد نهاد قضایی و تقنینی آریوپاگوس در گستره تاریخ تحولات سیاسی آتن، به شرح تاریخی تراژدی اورستیا و موضع نویسنده آن در برابر این دادگاه بپردازد، و به مدد آن، مفهوم اعتدال سیاسی و تدبیر عقلانی در اندیشهٔ آیسخولوس را وا شکافد و روشنگر باور سیاسی آیسخولوس در مجادلهٔ میان الیگارشی و دموکراسی آتن باشد. این مقاله نیز در نشریه هنرهای زیبا منتشر شده است. «نسبت‌سنجی تریلوژی آیسخولوس و آپولوژی سقراط از رهگذر تراژدی» عنوان مقاله‌ای از تورج رحمانی است که در تلاش برای بازتفسیر و رمزگشایی از آپولوژی بر اساس بستر و زمینه متنی و فکری (متدولوژی زمینه‌گرا) تریلوژی رابطه ویژه و ممتازی با آن برقرار می‌سازد. متن حاضر در ادامه «کلان تز» تأثیرپذیری سقراط از تراژدی به تبیین رابطه تریلوژی آیسخولوس و آپولوژی سقراط می‌پردازد و بر آن است تراژدی به مثابه درون‌مایه اصلی تریلوژی در شکل بخشی به آپولوژی و جهت‌دهی به آن نقشی بنیادین و بی‌بدیل ایفا می‌کند. تلاش این متن ارائه تصویری روشن از چنین رابطه‌ای است. این مقاله در مجله *غربشناسی بنیادی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفتم، شماره اول منتشر شده است.

ما در این پژوهش با هدف تفسیر تریلوژی اورستیا در کتاب تراژدی یونانی اثر هامفری دیوی کیتو گام خواهیم برداشت. تازگی و نو بودن دیدگاه نویسنده در این کتاب براین‌اساس که آیسخولوس را نویسنده‌ای با دیدگاه مذهبی می‌شناسد و تریلوژی اورستیا را بر اساس این دیدگاه تحلیل و تفسیر می‌کند آشکار می‌شود. وی در تحلیل تراژدی چندان معتقد به دیدگاه تاریخی نیست. از نظر وی آنچه مهم است فهم ایده تراژیک برجسته در هر تراژدی است. تحلیلی که جای آن در میان تحلیل‌های انجام شده خالی بوده است. با توجه به تأثیری که تراژدی در تمام ازمنه داشته است، طبیعتاً بررسی و تحلیل اثر بزرگ آیسخولوس از دیدگاه یکی از برجسته‌ترین یونان‌شناسان معاصر می‌تواند به فهم عمیق‌تر و کامل‌تر تراژدی‌های یونان و حتی فهم تراژدی‌نویسان معاصر که متأثر از یونانیان باستان بوده‌اند، مانند «راسین»، «کرنی»، «اونیل»، «سارتر» و دیگران منجر شود. این کتاب که به تعبیر «عبدالله کوثری» (مترجم نمایشنامه‌های آیسخولوس و اوریپید) یکی از آثار برجسته و کلاسیک در زمینه تراژدی یونانی است که متأسفانه هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده است و ارائه تحلیل و تفسیر نویسنده از تریلوژی اورستیا بر مبنای ترجمه راقم این سطور می‌باشد.

درباره نویسنده

«هامفری دیوی کیتو»[۹] در سال ۱۸۹۷ در «استرود»[۱۰] واقع در «گلاستر»[۱۱] انگلستان به دنیا آمد. در دبیرستان به تشویق مدیر خود، زبان و ادبیات یونان و روم خواند و سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۴ در دانشگاه «گلاسکو»[۱۲] سخنرانی می‌کرد و در ضمن به تحصیلات خود ادامه می‌داد. در ۱۹۴۴ استاد زبان یونانی دانشگاه «بریستول»[۱۳] شد و پس از بازنشستگی در ۱۹۶۲ همچنان به دعوت دانشگاه بریستول به تدریس ادامه داد. دو فرزند محصول ازدواجش بود و در ژانویه ۱۹۸۲ بدرود حیات گفت. آثار او از این قرارند *تراژدی یونانی، شکل و معنا در درام*، *سوفوکل: نمایشنامه نویس و فیلسوف* و ترجمه اشعار «آنتیگونه»[۱۴] و «الکترا»[۱۵] و «ادیپ شهریار»[۱۶] به انگلیسی. در جوانی به یونان سفرهای بسیاری کرد و از این رهگذر کتاب بسیار ستایش‌آمیزی نوشت به نام *کوه‌های یونان*. «تایمز»[۱۷] در خبر فوت کیتو درباره آثارش نوشت: آثار او برخوردار از استحکام فکری و نکته‌پردازی و نثری قوی است اما نام او بیشتر به دلیل *یونانیان* زنده خواهد ماند، کتابی که تأثیر بسیاری در دانشجویانی که نخستین بار به سوی مطالعه یونان باستان می‌روند داشته است و خواهد داشت.

پیشینه معنای عدالت (دیکه) از هومر تا پیشا سقراطیان

یکی از مهم‌ترین نقش‌هایی که برای عدالت می‌توان متصور شد قلمروی معنایی آن در اسطوره‌شناسی یونانی و در شخصیت «دیکه»[۱۸] الهه عدالت است. نام دختر اورانوس، تمیس است که خود «نگهبان نظم پایدار جهان» محسوب می‌شود. اگرچه تمیس از تبار تیتان‌ها بود، اما زئوس وی را به همسری می‌گیرد و در المپ مشاور خود می‌سازد. از این وصلت، دیکه زایش می‌یابد. خواهران او که نتیجه همین وصلتند به ترتیب عبارتند از «ایرنه» یا الهه صلح، «اوینومیا» یا الهه نظم و حکومت خوب و «توخه» یا الهه سرنوشت پنهان. دیکه به صورت باکره دختری می‌زاید به نام «هزوخیا» که الهه خونسردی و آرامش درونی است. باید توجه

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

داشت که معادل قرار دادن مفهوم عدالت در برابر واژهٔ دیکه موجب گمراهی ما نشود. عدالتی که در یونان از آن سخن می‌رود عدالتی جهانی مبتنی بر قانونی ثابت و کیهانی است که با عدالت مورد نظر انسان مدرن که ریشه در قراردادی میان آدمیان دارد به‌کلی متفاوت است. موضوع و خاستگاه دیکه تنها انسان نیست. دیکه خود حیثیتی عینی و ثبوتی در عالم داشته و درونی عالم است و بر همهٔ موجودات تقرر دارد و به‌موجب آن تمامی موجودات، و حتی خدایان، محکوم به پیروی از آن هستند و گریزی از آن وجود ندارد.

اصطلاح دیکه اصطلاحی بود که برای اولین بار در متون هم‌عصر هزیود پا به عرصه گذاشت و آرمانی بود که کانون توجه وی قرار گرفت. نکته قابل توجه دربارهٔ این مفهوم این است که در مکتوبات پیش از هزیود اثر چندانی از آن به چشم نمی‌خورد. به عنوان مثال در دو منظومهٔ عظیم حماسی هومر این مفهوم و اشتقاقاتش به‌شدت کمرنگ هستند و همین مسئله نشانهٔ نوعی گسست از جهان‌بینی هومری در قرن ششم می‌باشد. نزدیک‌ترین اصطلاح در آثار هومر به مفهوم دیکه که به صورت نادقیق مفاهیمی چون حق و عدالت از آن مستفاد می‌شود واژه تمیس بوده که در اصل به معنای عرف می‌باشد. واژه تمیس نمایانگر صلاحیت و مرجعیت شاهان و اشراف در امر قضاوت و داوری است و به‌کرات در آثار هومر در مورد زئوس به کار می‌رود. در جهان اشرافی ایزدان المپ، همه‌چیز قائم بر سلسله‌مراتب اشرافی قدرت است. مثلاً زئوس به شاهان هومری عصا و تمیس عطا می‌کند. تمیس که در اصل به معنای عرف است، نمودار صلاحیت قضاوت شاهان و اشراف باستانی است. قاضی دوران ملوک‌الطوایفی، مطابق عرف حکم می‌کند که زئوس معین کرده است و جزئیات قواعد عرف را از آنچه خود از عرف و عادت سنتی می‌شناسد، اخذ می‌کند. (یگر، ۱۳۷۶: ۱۶۳ و ۱۶۴). قضاوت و اِعمال قانون بر اساس سخن و اراده خدایان صورت می‌گرفت و چون اعمال آن صرفاً به عهده اشراف بود، هر تفسیری محدود به ارزش‌های معنوی و مادی طبقهٔ حاکم می‌شد. چنین قانونی به دلیل پیوند مستقیم با ایزدان اساطیری، ناگزیر ماهیتی اساطیری و مقدس نیز داشت و چون اشراف خود را از تبار ایزدان و یا مورد حمایت آنان می‌دانستند، ارزش‌های اخلاقی و سیاسی را نیز در فضایی اساطیری تعیین می‌کردند و پایبندی به قوانین خدایی، امری موجه و ضروری به شمار می‌رفت. در الهیات اشرافی هومری، تمیس حتی مادر موئیراها یا الهگان تقدیر و سرنوشت است. در میتولوژی یونانی از تمیس چنین تعبیر شده است: عدل، نظم، ماده تیتان، دختر اورانوس و گائیا (زمین). تمیس بعد از متیس دومین همدم زئوس بود و از زئوس هورای (فصل‌ها) و الهگان سرنوشت را به دنیا آورد» (گرانت و هیزل، ۱۳۸۴: ۲۶۷).

واژهٔ دیکه در دوران پس از هومر در زمرهٔ اصطلاحات حقوقی یونان آمد. به عنوان نمونه در دعواهای حقوقی یونان رسم بر این بود که بگویند فرد مجرم «دیکه می‌دهد» و فرد زیان‌دیده «دیکه می‌گیرد» و قاضی «دیکه تقسیم می‌کند». بنابراین دیکه یعنی سهمی که به‌موجب قانونی ثابت و کیهانی درخور هر کس است. مفهوم حقوقی دیکه در وهله اول به این معنا بود که هر فرد آزاد در جامعه دارای سهمی است که مستحق آن است و در ثانی دیکه اصلی بود که این سهم را برای وی تضمین می‌کرد (یگر، ۱۳۷۶،: ۱۶۴). در دوران هسیود (قرن ۷ ق.م) که دیونیزوس رسمیت یافته است و نشانه‌های تاریخی از برگزاری آیین‌اش وجود دارد، مفهوم دیکه، از سوی هسیود و طبقهٔ کشاورز در برابر تمیس آریستوکراسی مطرح می‌شود. دیکه به معنی معیاری است که «حق» را تضمین می‌کند: اگر فردی، با عمل خلاف حق دیگری، متضرر شود، می‌تواند به آن استناد جوید (یگر، ۱۳۷۶: ۱۶۵). در ساختار اساطیری هسیود، دیکه دختر تمیس است که با دو خواهرش اوینومیا و ایرنه، صلح و عدالت مبتنی بر قانون را اعمال و محافظت می‌کنند و ناظر بر اعمال میرایان و نامیرایان هستند (هسیودوس، ۱۳۸۷: ۱۱۷–۱۱۸). نزد هسیود، اِعمال دیکه بدون «قانون خوب» و «صلح» ممکن نیست ازاین‌رو این پیوند نشان از آن دارد که دیکه به مثابه قانون است زیرا عمل به آن یعنی عمل به قانون و از سویی دیگر بر همگان، اعم از اشراف و غیر اشراف، نظارت دارد؛ براین‌اساس مقامی برتر داشته و آن شقی از عدالت است که مرجع اعتبار آن صرفاً عرف و سنت اشرافی نیست و درحقیقت گونه‌ای بدعت در برابر ارزش‌های طبقهٔ حاکم بشمار می‌رود؛ وجه ممیزه آن، آرمان برابری انسان‌ها است و واکنشی است معرفت‌شناسانه علیه استیلای اشراف؛ با آنکه نظر هسیود در دوره‌اش امکان عمل نیافت، اما چنین تفسیری از دیکه و معیار قرار دادن آن به مثابه قانون در تکوین قانون مدون آتن مؤثر واقع شد.

این ایده عدالت در اندیشهٔ هسیود، حتی تعینی اسطوره‌ای نیز دارد که ردی از آن تا پیش از وی نیست و آن چهره الهه‌ای است به نام دیکه که در کنار زئوس نشسته است و هرگاه ببیند آدمیان در طریق ظلم گام می‌نهند، از پدر می‌خواهد که آنان را به سزای اعمالشان برساند (همان: ۱۲۱). این چهره از عدالت الهی، تا پیش از هسیود وجود ندارد. در اندیشهٔ هسیود است که شاعر از زئوس تقریباً درخواست می‌کند تا بنای قوانین خود را بر اساس عدالت استوار سازد: «قوانین (تمیس) آسمانی را به عدل (دیکه) خویش راست و استوار دار» (نگی، ۱۳۸۷ ۱۶۳).

تفاوت بنیادین دیکه و تمیس در همین است که تمیس عدالت را به عرف احاله می‌کند که همان ارزش‌های نظام اشرافی قدرت است، ولی دیکه به مرجعی ورای عرف نظر دارد که چه‌بسا متعارض آن نیز باشد. به خاطر همین مرجع متفاوت است

که کلمه دیکه، به شعار مبارزه طبقاتی و عدالت‌خواهی در جامعهٔ یونانی بدل شد و این قابلیت به این دلیل بود که «در کلمه دیکه، معنی دیگری نهفته بود که آن را برای شـــعار مبارزه هرچه مناسب‌تر می‌ساخت: معنای مساوات» (یگر، ۱۳۷۶: ۱۶۴).

کسی که آرمان مساوات را به‌طور عملی وارد عرصهٔ سیاست نمود، «سولون»، قانون‌گذار بزرگ آتنی بود. او که به عنوان مردی خردمند شناخته می‌شد، زمانی به قدرت رسید که درگیری جناحی سختی بین طبقهٔ اشراف و مردم وجود داشت. تا آن زمان، قدرت سیاسی به‌طورکامل در دست گروه کوچکی از طبقهٔ اشراف بود. این گروه کوچک، علاوه بر قضاوت در دادگاه‌ها، وظایف اجرایی را نیز منحصر به خود کرده بودند. مهم‌ترین اقدام سولون در راستای تحقق آرمان مساوات این بود که قوانین را- اعم از قوانین موجود نیک و قوانینی که خود ابداع می‌کرد- مدون کرد و راه را به روی احکامی که بر مبنای عرف صادر می‌شدند و امکان اعمال سلایق شخصی و سوءاستفاده در آن زیاد بود، بست. اقدام دیگر او این بود که طبقه‌بندی سنتی شهروندان- یعنی طبقهٔ اشراف در مقابل طبقهٔ تودهٔ مردم- را دگرگون کرد و جامعهٔ آتن را بر مبنای معیار درآمد به چهار طبقه تقسیم نمود (ارسطو، ۱۳۸۸، ص ۲۵-۲۲). یکی از مزایای تقسیم‌بندی جدید نسبت به تقسیم‌بندی سنتی این بود که در آن، تغییر طبقه برای افراد ممکن می‌شد، درحالی‌که شرافت امری خونی و انتسابی بود. سولون، نقطهٔ اوج قانون‌گرایی در اوایل قرن ششم پیش از میلاد محسوب می‌شد. قوانینی که در پی تحقق آرمان مساوات بود و این مساوات‌خواهی، در بطن مفهوم عدالت قرار داشت. پیشرفت اندیشهٔ سولون نسبت به هسیود، علاوه‌بر پیشبرد عملی آرمان عدالت، این بود که دیکه در نظرش به عنوان مداخلهٔ دادگاه جزایی خدایی (اندیشهٔ هسیود) نیست، بلکه در درون خود رویدادهاست (یگر، ۱۳۷۶: ۲۳۳). درنهایت باید اذعان کرد که سولون و قانونگرایی‌اش، بارزترین تجلی دیکه در ساحت حقوقی بود.

در یونان باستان، اهمیت اندیشهٔ دیکه مختص حیات فرهنگی و سیاسی نبود. این اندیشه، در طول قرن ششم و اوایل قرن پنجم پیش از میلاد، به‌طور چشمگیری در نظریات نخستین جهان‌شناسان یونانی بازتاب پیدا کرد. نمونهٔ بارز برای این سخن، «آناکسیمندر» ایونی است. او نیز مانند سلف خود، «طالس»، به دنبال مبدأ همهٔ اشیا بود، ولی معتقد بود آب یا نوع خاص دیگری از ماده نمی‌تواند خاستگاه یا اصل نخستین اشیا باشد. به زعم او، جهان پر از اضدادی است که به یکدیگر دست‌اندازی و تجاوز می‌کنند، مثل تولد و مرگ، کون و فساد، سردی و گرمی، و غیره. آناکسیمندر چنین استدلال کرد که آب فقط یکی از اضداد است، بنابراین نمی‌تواند اصل نخستین باشد. به نظر او، خاستگاه اشیا «بی کران یا نامتعین» است. این خاستگاه، مقدم بر اضداد است که اضداد از آن به وجود می‌آیند و در آن منحل می‌گردند. آناکسیمندر، کون و فساد این اضداد را با مفهوم بیدادگری تبیین می‌کند. به عنوان مثال، معتقد است عنصر گرم در تابستان بیدادگری می‌کند و عنصر سرد در زمستان. بیدادگری این عناصر، در روند جذب و انحلال در بیکران جبران می‌شود (کاپلستون، ۱۳۸۵: ۳۴) و در این فرایند، عدالت ابدی محقق می‌گردد. او اضداد را همچون مدعیانی در محضر قاضی زمان می‌داند که در آنجا هریک کفارهٔ تجاوز و بی‌عدالتی خود را باید به دیگری بپردازد (یگر، ۱۳۷۶: ۲۵۹). با این اوصاف ملاحظه می‌کنیم که مفهوم عدالت و قانون که در اندیشه‌های هزیود و سولون مختص حیات انسانی بود، توسط آناکسیمندر به کل کیهان بسط داده شد.

اندیشهٔ مشابهی نزد «پارمنیدس» دیگر فیلسوف پیشا سقراطی وجود دارد که می‌گفت شدن و زوال یافتن هر دو به نظم عدالت وابسته هستند. گزین‌سخن‌های آناکسیماندر و پارمنیدس، حاکی از دیدگاهی کیهان‌شناختی دربارهٔ عدالت است. عدالت نزد آنان به عنوان اصل خاستگاه کیهانی ظاهر می‌شود که سامان‌بخش تمامی پدیدارهای جهان است. به عبارت دیگر، در مراحل آغازین فلسفهٔ یونانی، تصوری از عدالت به مثابه یک اصل تنظیم کننده برای کل کیهان مسلط است.

متفکر بزرگ دیگر که اندیشهٔ دیکه را وارد جهان‌شناسی خود نمود، «هراکلیتوس» است. او نیز، مانند آناکسیمندر، جهان را تحت حکومت دیکه می‌داند. به زعم او، دیکه پدر و شاه همهٔ اشیاست و فقط در کشمکش محقق می‌شود (هراکلیتوس، قطعات ۸، ۱۰، ۵۱ و ۵۳). در فلسفهٔ هراکلیتوس برخلاف کیهان‌شناسی‌های ایونی که ساحت جهان و ساحت انسانی را از هم جدا کرده و فقط به تفکر در ذات جهان بسنده کرده بودند، نفس آدمی در کانون توجه قرار داشت. هراکلیتوس، اندیشه‌اش را با عالم انسانی بیگانه نکرده بود و در نظرش همهٔ رویدادهای کیهانی از خلال قلب و روح انسان می‌گذشت. به زعم او، لوگوس یا قانون جهانی که بر همهٔ مظاهر هستی حاکم است، معیار هستی است (خراسانی، ۱۳۸۷: ۲۴۸). بنابراین از آدمیان می‌خواهد که به جای گوش دادن به او، به لوگوس گوش دهند (هراکلیتوس، قطعهٔ ۵۰). این بدین معناست که هراکلیتوس معتقد است پیامش در باب هستی «ساخته و پرداختهٔ اندیشه و پندار او نیست، بلکه این قانون هستی (لوگوس) است که در سخن (لوگوس) وی از پوشیدگی بیرون می‌آید و آشکار می‌شود و این ناپوشیدگی هستی، همان حقیقت است» (خراسانی، ۱۳۸۷: ۲۴۷). به این نحو، لوگوس (عقل) به عنوان چیزی مشترک در دسترس همهٔ آدمیان است. ازاین‌رو انسان نیز به عنوان کانونی که شعاع‌های همهٔ نیروهای کیهان در آن به هم می‌رسند، تحت سیطرهٔ دیکه است. این یکی از پیشرفت‌های دیدگاه هراکلیتوس نسبت به آناکسیمندر

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

می‌باشد. پیشرفت دیگر این است که او برخلاف آناکسیمندر، که اضداد را نیروهای تعدیل‌کنندهٔ عدالت ابدی می‌دانست، اضداد و کشمکش میان آنها را امری ضروری برای وجود عدالت تلقی می‌کرد. به بیان دیگر، کشمکش اضداد، نزد آناکسیمندر، وجودی مستقل از عدالت دارند که در یک فرایند، آن را محقق می‌کنند. اما در نظر هراکلیتوس، وحدت عدالت و کثرت اضداد، دو روی یک سکه‌اند.

اکنون که با معانی عدالت از زمان هومر تا پیشاسقراطیان آشنا شدیم، به تحلیل سه‌گانه اورستیا می‌پردازیم و تفسیر کیتو از معنای عدالت را در آن بررسی می‌کنیم.

اورستیا

تریلوژی (سه‌گانه) «اورستیا»[۱۹] شامل سه تراژدی به‌هم‌پیوسته و با مضمونی واحد است، شامل «آگاممنون»[۲۰]، «شراب‌آوران»[۲۱] و «الهگان انتقام»[۲۲]. از آیسخولوس، تنها هفت تراژدی باقی مانده و تر یلوژی اورستیا تنها اثر سه‌بخشی کاملی است که از دورهٔ یونان باستان به دست ما رسیده که با مضمون واحد به یکدیگر پیوسته‌اند و هرکدام از تراژدی‌ها، تراژدی بعد را مشخص و وقوع آن را ایجاب می‌کند، به‌طوری‌که تراژدی اول مقدمات و زمینهٔ تراژدی دوم را فراهم می‌کند و تراژدی دوم، حوادث تراژدی سوم را رقم می‌زند. موضوع هر سه نمایشنامه شئامتی است ناشی از جنایت که به نسل‌های بعد منتقل می‌شود و در پی هر جنایت، جنایتی دیگر روی می‌دهد و با هر جنایتی مکافات عمل فرا می‌رسد. (تراویک، ۱۳۷۶: ۹۰).

خلاصه نمایشنامه

نمایشنامه «آگاممنون» داستان بازگشت پیروزمندانه آگاممنون از جنگ ده‌ساله «تروی»[۲۳] است به همراه غنیمت‌های جنگی و «کاساندرا»[۲۴] ی پیشگو؛ در این مدت «آیگیستوس»[۲۵] و «کلوتمنسترا»[۲۶] ـ همسر آگاممنون ـ در هم آمیخته و به پادشاه خیانت می‌کنند. هنگامی که آگاممنون از جنگ بازمی‌گردد آیگیستوس با همدستی کلوتمنسترا، او را در حمام به قتل می‌رساند. بخش دوم تریلوژی ماجرای بازگشت «اورستس»[۲۷] است، در نیازآوران اورستس توسط «آپولو»[۲۸] از آنچه بر خاندانش رفته است آگاه می‌شود، به «آرگوس»[۲۹] بازمی‌گردد و «الکترا»، خواهرش را بر سر مزار پدرش می‌بیند، به همراه «پولادس»[۳۰] ـ دوستش ـ به کاخ می‌رود و آیگیستوس و کلوتمنسترا را می‌کشد و انتقام خون پدرش را می‌گیرد. قسمت سوم این تریلوژی به طرز شگفت‌آوری به پایان و خاتمه این انتقام‌کشی و خیانت و کینه‌جویی می‌پردازد. الهگان انتقام به دنبال اورستس هستند تا او را به خاطر جنایت مادرکشی مجازات کنند اما او فرار می‌کند، ابتدا به معبد «دلفی»[۳۱] رفته و باز از آنجا نیز می‌گریزد و به معبد «آتنا»[۳۲] ـ الهه خرد ـ پناهنده می‌شود. آتنا از وی حمایت کرده و برای رسیدگی به موضوع قتل، دادگاهی تشکیل می‌دهد. در این دادگاه آتنا، الهه شهر و رئیس دادگاه است و آپولو، وکیل مدافع اورستس می‌شود. درنهایت آتنا الهه‌ها را قانع می‌کند تا از کشتن اورستس منصرف شوند و او را کمال یافته از درد می‌نامد.

نمایشنامه اول: آگاممنون

نویسنده در ابتدا به علت واقعه‌ای که منجر به جنگ تروا شد می‌پردازد و آن ربودن همسر منلائوس یعنی هلن، توسط پاریس بود. وی معتقد است چون پاریس به حق میزبانی تعدی کرد و همسر میزبان را ربود، دچار افراط و سرکشی (هوبریس) شد و به این دلیل تاوان کارش را پس داد. او درباره آگاممنون نیز معتقد است که به خاطر یک زن هرزه، باعث مرگ بسیاری از سربازان یونانی در جنگی بیهوده شد، دختر بی‌گناهش را قربانی کرد و مکان‌های مقدس را ویران و پایمال کرد؛ او دچار هوبریس شد پس تاوان اعمالش را با مرگش پس داد. این امری است که خدایان راحت از کنار آن نمی‌گذرند.

حدود ۱۰ سال از زمانی که دو پسر «آترئوس»[۳۳]، نمایندگان «عدالت» ـ دیکه ـ برای مجازات جنایت پاریس ـ دزدیدن هلن، همسرمنلائوس ـ عازم تروی شده‌اند می‌گذرد. زئوس دو پادشاه را جهت انتقام از گناه پاریس نسبت به «منلائوس»[۳۴] به منظور برافروختن جنگی بین یونانیان و ترواییها می‌فرستد. جنگ توسط زئوس ایجاد شد، با وجود این هیچ خدای دیگری مانع ادامه جنگ نخواهد شد مگر زمانی که کسی را که جنگ طلب است، مجازات کنند (Kitto, 2011: 58).

زئوس بر دور شهر چنان دامی پهن کرده است که کسی نمی‌توانند از آن نجات پیدا کند، این یک ویرانی کامل است. قصیده با «پاریس»[۳۵] شروع می‌شود. او به دلیل ثروت فاسد می‌شود و سقوط می‌کند. او زیبایی چیزهای مقدس را پایمال کرد و خدایان چنین چیزی را نادیده نمی‌گیرند. گناه هرزگی «هلن»[۳۶]، جنگ را بر یونانیان تحمیل می‌کند و این امر باعث ناله و زاری در خانه منلائوس می‌شود و همچنین ناله و زاری در هر خانه‌ای در یونان. خشم از پادشاهی که به خاطر همسر مرد دیگری به دنبال مجازات کردن فرد خاطی است، و چنین خشمی همانند یک نفرین عمومی است. خدایان خونریزی را نادیده نمی‌گیرند. الهگان انتقام منتظر مانده‌اند (Kitto, 2011: 63).

هر چیزی اینجا توسط زئوس اتفاق افتاده است، او علت همه چیز است و بنابراین شامل آنچه برای آگاممنون طرح‌ریزی کرده است نیز می‌شود. نکته قابل ذکر و قابل مقایسه ویرانی غیر قابل بیان زندگی است که این جنگ بایستی ایجاد کند. این نتیجه

طبیعی جنگ خواهد بود اگرچه آن توسط زئوس ایجاد شده باشد این نه‌تنها یک امر اجتناب‌ناپذیر است بلکه همچنین یک بخش واضح از طرح زئوس است: او باعث آن خواهد شد. خدایان به آنهایی که خون می‌ریزند، بی‌توجه نیستند (Kitto, 2011: 59).

از نظر ارسطو، داستان تراژیک، بازنمایی کنشی ترسناک و ترحم‌برانگیز است که موجب کاتارسیس می‌شود؛ برای نیل به این غایت، شخصیت باید بر اثر «هامارتیا»[۳۷] ـ خطا ـ سقوط کند تا تأثیر تراژیک معطوف به ترس، شفقت و رنج پدید آید. در رویداد مبتنی بر هامارتیا، با وقوع فاجعه، دگرگونی رخ می‌دهد و امور به ضد وضعیت پیشین بدل می‌شوند (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۰۳) و این دقیقاً همان چیزی است که برای آگاممنون می‌افتد. او برای آخرین بار نیز نسبت به واقعیت نابیناست. هیچ‌چیزی به صورت تأثیرگذاری مانع او از جنگ نمی‌شود، اگر که او بایستی خون بی‌گناهان زیادی را به خاطر یک زن بی‌عفت ـ هلن، همسر برادرش ـ بریزد. «آرتمیس»، ابتدا به او اجازه می‌دهد که خون دختر بی‌گناه خودش را بریزد و سپس عواقبش را ببیند. در حقیقت آرتمیس با آگاممنون کاری می‌کند که بعدها «کلوتمنسترا» با او می‌کند، وقتی او را اغوا می‌کند که بر روی فرش سرخ رنگ گام بگذارد و بدین‌نحو گناهش را آشکار می‌کند. قربانی کردن «ایفی ژنیا»[۳۸] به عنوان نماد ویرانی بی‌پروا نسبت به زندگی نشان داده می‌شود، که بعداً باعث ناله و شیون گروه کُر برای آگاممنون می‌شود. ایفی ژنیا همچنین باعث این امر می‌شود که قاتل، نه یکی از شهروندان خشمگین «آرگوس» بلکه کلوتمنسترا باشد. کلوتمنسترا، در کشتن آگاممنون، آگاهانه در حال انتقام گرفتن از اشتباهات خاص اوست اما خدایان بی‌توجه به کسانی که باعث خونریزی می‌شوند، نیستند. او همچنین عامل خشمگین ساختن آرتمیس برای گرفتن انتقام ایفی ژنیا است. در حقیقت قربانی یعنی ایفی ژنیا قوی‌ترین پیوندی است که داستان تروا را به داستان «آترئوس» پیوند می‌دهد.

زئوس جنگ را ایجاد می‌کند تا از منلائوس انتقام بگیرد. او «آترئادها»[۳۹] را به جنگ می‌فرستد. آرتمیس اگرچه متنفر از خونریزی [است]، [اما] مراقب خواهد بود که این انتقام گرفته شود: ایزدان از خونریزی نمی‌گذرند. آگاممنون از مأموریتش تجاوز کرد، پس توسط زئوس یا توسط ایزدان یا از طریق آرتمیس نابود شد، به خاطر انجام آنچه زئوس مقدر و به روشی که پیش‌بینی کرده بود. «هوبریس»[۴۰] که سرکشی و تجاوز معنا می‌دهد، متضاد با «دیکه»، به عنوان عدالت و حق است. این تضاد در اندیشهٔ «هسیود»[۴۱]، چنین صورت‌بندی شده بود: انسان به علت هوبریس، از عصر طلایی به عصر آهن سقوط کرد؛ عصری که دیکه و هوبریس در مبارزه‌ای ادامه‌دار درگیرند (نگی، ۱۳۸۸: ۱۶۶). در اینجا میان هوبریس و هامارتیا پیوندی به وجود می‌آید، در هر دو عدم خردورزی، به مقصود نرسیدن، خطاکاری، پدید آمدن فاجعه و نقض قوانین ایزدی یا انسانی، مشترک است و به دلیل آنها انسان دچار تباهی و سقوط می‌شود.

زئوس هر کسی که هست، به عنوان بی‌نهایت طلب می‌شود، یک ایزد پیروزمند است، ایزدی که هر کس که پیامش را نادیده بگیرد نابود می‌شود. شخص پیروزمندی که قانون را تأسیس کرد: از طریق رنج کشیدن بیاموزید. ایزدی که به خواسته‌هایش از طریق خشونت می‌رسد. ما متوجه می‌شویم که در اینجا زئوس به عنوان ایزد آگاهی و عدالت نامیده نمی‌شود بلکه با عنوان ایزد یادگیری از طریق تجربه سخت نامیده می‌شود. حداقل آنچه آیسخولوس درباره او می‌گوید این است که یک قانون جدید می‌آورد: یاد بگیرید و بیاموزید از طریق رنج کشیدن. این قانون جدید چگونه بود؟ نمی‌توانیم تصور کنیم که انسان‌ها بدون رنج کشیدن یاد می‌گرفتند، آیسخولوس اعتقادی به عصر طلایی گذشته نداشت، تنها تفسیر این است که تحت نظر ایزدان اولیه انسان رنج کشید اما نیاموخت و هیچ‌چیزی از تجربه سخت کسب نکرد. این است چیزی که شاعر اینجا یادآوری می‌کند، تحت تسلط زئوس یادگیری و پیشرفت ممکن می‌شود (Kitto,2011: 60).

به نظر «چارلز هالت»[۴۲] جوهره تراژدی، عملِ نمایشی است که قهرمان نمایش را از طریق رنج به روشنگری می‌رساند. حرکت از رنج به سوی روشنگری بر اساس این تصور بنیادین که همه نمایشنامه‌های تراژیک قدرت روشنگری را در رنج می‌بینند، شکل گرفته است (هالت، ۱۳۷۷: ۳۰۸). چنانکه می‌بینیم آیسخولوس شاعری است که با بینشی دینی به جهان می‌نگرد. وی به تعبیر «کیندرمن»[۴۳] می‌خواسته است در لحظات معینی تصویر جهانی در رأس بودن خدا را قاطعانه در تئاتر خود بگنجاند و آن را چون نماد آگاهی متکاملی معرفی کند (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۶۳).

شناخت عوامل وقوع امر تراژیک در زندگی قهرمانان تراژدی‌های آیسخولوس به ما نشان می‌دهد که پیام آیسخولوس به انسان‌ها این است که عامل رنج انسان در زندگی، گناه، تخطی از نظم و قانون، جدایی از خواست ایزدان و غرور است که باید از آن احتراز ورزید. بنابراین، باید گفت در تلقی تراژدینویسانی همچون آیسخولوس، مسئله سهم انسان از مواهب زندگی کاملاً وابسته به تلقی دینی و باور عامیانه فرهنگ یونان باستان است، باوری که پا فراتر گذاشتن از سهم و قسمت را طغیان و سرکشی می‌داند و نهیب می‌زند که در صورت انجام سرکشی توسط انسان بلافاصله دیکه و زئوس سراغ انسان خاطی می‌آیند تا علاوه‌بر تأدیب و مجازات او، نظم و عرف و قانون را سر جایش برگردانند (یگر، ۱۳۷۶: ۴۲)

تاکنون عمل تنها در سطحی الهی بیان شده است. اکنون بایستی از خودمان سؤالی معمولی بپرسیم: ایده دراماتیک ارتباط

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

بین آنچه ایزدان انجام می‌دهند با آنچه عوامل انسانی انجام می‌دهند چیست؟ ورنان می‌نویسد: اگرچه انسان در مقام شهروند پولیس دموکراتیک نسبت به نیروهای مذهبی آن جهانی استقلال دارد، اما انسان به منزله انسان عمیقاً تحت سلطه آن نیروهاست و بنابراین سرنوشت سیاسی و فردی‌اش نیز دستخوش دگرگونی است و زوال. پرسش اساسی این است که آدمی تا کجا در اعمالی که انجام می‌دهد منشأ اثر است؟ کنش تراژیک از این منظر تنها به واسطه ایجاد و حفظ همان فاصله‌ای پدید می‌آید که امر الهی و انسانی را از هم تفکیک کرده و درعین‌حال در پیوند با یکدیگر نگاه می‌دارد (Vernant,1996: 47).

عوامل انسانی مطلقاً خودمختار هستند. وقتی عملی یکسان به ایزدان و انسان‌ها نسبت داده می‌شود، بایستی ما را وادار کند آن را به عنوان عمل جزئی که ماهیت یک امر کلی را دارد در نظر بگیریم. هم مقدمه و هم نتیجه جنگ منسوب می‌شوند به زئوس و آگاممنون. زئوس، آگاممنون را همانند یک الهه انتقام برای مبارزه به جنگ می‌فرستد. وقتی که جنگ با پیروزی به پایان می‌رسد، این زئوس است که اطراف تروی دامی پهن می‌کند که از آن هیچ کسی نمی‌تواند نجات یابد، اما از طرف دیگر جنگ به عنوان یک حادثه سیاسی محض اتفاق افتاده است. آگاممنون در ابتدا که او را می‌بینیم خودمختار است، به نظر نمی‌رسد بفهمد که فرستاده شده از طرف زئوس است بلکه جنگ را به عنوان ایده خودش می‌بیند و مطمئناً وقتی که در دوراهی گیر می‌کند او نه متوسل به ایزدی می‌شود که او را فرستاده است و نه زئوس به او کمک می‌کند (Kitto, 2011: 61).

آگاممنون، در سطح انسانی، به این دلیل جنگ را پذیرفته است که جنگ به خاطر یک زن سرکش از نظر او یک امر مناسب است. این امر تصور او از «عدالت» ـ دیکه ـ است. تصور زئوس نیز همینگونه است و زئوس قصد دارد آن را با نابود کردن ویرانگر ادامه دهد. «ضرورت»، ضرورت ریختن خون بی‌گناه است. آگاممنون می‌تواند از ریختن خون ایفی ژنیا و خون انسان‌های بی‌گناه دیگر، تنها با منصرف شدن از جنگ و انتقام گرفتن از پاریس اجتناب کند. اما این امر غیر ممکن است، بنابراین او بایستی از روی ضرورت دست به کشتار بزند و سپس بایستی نتایج سیاست خود را بپذیرد. غریزه خشونت و مجازات خونین، حاکم بر بخش اول نمایشنامه است و در پایان منجر به نابودی کامل می‌شود. برای این نوع نمایش که در آن ما بایستی عوامل انسانی را در ارتباط مستقیم با ایزدان ببینیم، روابط شخصی آنها با یکدیگر اهمیت چندانی ندارد. این رفاه نیست که ایزد را خشمگین می‌کند بلکه شرارت است. این هوبریس است که هوبریس را برمی‌انگیزد و در پایان، روز تسویه حساب خواهد رسید. ایزد عدالت همه چیز را به پایان مقرر رهنمون خواهد شد. (Kitto, 2011: 63).

قانون دیکه وجود دارد ـ در اینجا نه عدالت بلکه مؤاخذه ـ، اینکه اعمال اشتباه بایستی جبران شوند، اینکه گناهکار بایستی تاوان پس دهد. کلوتمنسترا به‌طور رقت‌انگیزی امیدوار است، مانند آگاممنون، که قانون در این مورد اجرا نشود اما ما می‌دانیم که این امر بیهوده است چون قانون هوبریس وجود دارد، اینکه اگر کسی به دیگری اهانت کند، بایستی بداند که روز تسویه حساب فرا خواهد رسید.

نقطه اوج نمایش تا حدودی به این دلیل است که قتل، مشابه دیگر اعمال انتقام، توسط ایزدان یا انسان‌ها اتفاق افتاده و تا حدودی به علت این حقیقت است که اکنون تمام این اتفاقات از بی‌نظمی ناشی می‌شوند، چون موضوع مهم استبداد است که در اینجا شروع می‌شود و در شراب‌آوران ادامه پیدا می‌کند. آیسخولوس مانند «شکسپیر»[۴۴] از سرنگونی یک پادشاه قانونی توسط یک غاصب به عنوان نماد آشوب سیاسی، اخلاقی و اجتماعی استفاده می‌کند. بدین‌نحو آرگوس به دستان یک مستبدی که قدرتش را نه با لطف ایزد مانند آگاممنون بلکه با بی‌قانونی حفظ می‌کند، سپرده می‌شود درحالی‌که وارث و جانشین قانونی پادشاه در تبعید است (Kitto, 2011: 66).

نمایشنامه دوم: شراب‌آوران

اورستیا یک سه‌گانه است اما از هیچ چشم‌اندازی اختلافی بین نمایشنامه‌های دوم و سوم دیده نمی‌شود، همانطور که از جنبه گستردگی و نه از جنبه عمق بین اولی و دومی اختلافی وجود ندارد. دوره تخیلی‌ای که ما را از آگاممنون جدا می‌کند، در حقیقت تنها حدود ۱۰ سال است؛ اما از همان خطوط اولیه آگاه می‌شویم که چیز جدیدی در صحنه اتفاق می‌افتد، چیزی که کاملاً آگاهانه در آگاممنون غایب بود.

جدال موجود در اورستیا، جدال میان نیروهای قهار الهی است. لازمهٔ استقرار هر نظم الهی در این روایت، فروپاشی و اضمحلال نظم الهی دیگری است. در بخش دوم سه‌گانه نیز الکترا که همسو با برادرش اورستس خواستار کین خواهی و انتقام از مادر است، بر عدالت تأکید می‌کند. هم در منطق الکترا–اورستس و هم در منطق کلوتمنسترا، عدالت مرجعی است که هم‌زمان به خواست انتقام جویی آنها مشروعیت می‌بخشد، یعنی دو نیروی معارض، حقانیت خود را از یک مرجع اخذ می‌کنند: عدالت. برای همین با پشتوانهٔ چنین منطقی امکان برقراری صلحی پایدار تقریباً غیرممکن است. ریشهٔ این تسلسل باطل یعنی کین و انتقام در منطق همسرایان، نه اجرای عدالت و برپایی قسط، بلکه خیره سری، جنون و خودخواهی است.

وظیفه انتقام گرفتن از عمل اهانت‌آمیز نسبت به آگاممنون بر دوش اورستس افتاده است. قانون دیکه، همیشگی است. سؤال

این است که آن چگونه خواسته‌هایش را برآورده خواهد کرد. تاکنون آنها به واسطه مجازات کور و گناهکارانه برآورده شده‌اند. اورستس به وظیفه‌اش به صورتی متفاوت می‌پردازد: برای اولین بار ما یک انتقامجو می‌بینیم که انگیزه‌هایش خالص هستند.

در این زمان که انتقامجو از تبعید برمی‌گردد، کلو تمنسترا خوابی می‌بیند که به صورت واضحی پیش‌بینی انتقام است. در هر حالت هدف یکسان است: نشان دادن اینکه انتقام، یک عمل بزرگ یا جنایت شخصی محض نیست. البته این یک عمل بزرگ از طرف اورستس است اما همچنین چیزی است که در آن قدرت‌های نادیدنی عالم درگیر و دخیل هستند.

اکنون همه ضروریات موقعیت جدید تراژیک موجود هستند: نیمه اول نمایشنامه اتفاق می‌افتد تا به آنها تأکید می‌بخشد. به عنوان امری همیشگی، قطعی است که انتقام شخص مقتول توسط بچه‌هایش گرفته خواهد شد، حتی از طریق مادر کشی. کس دیگری وجود ندارد تا آن را انجام دهد اما این انتقامی است که آنها بی‌شباهت به هر انتقامجوی دیگر در نمایشنامه «آگاممنون» تلاش می‌کنند با دستان و قلبی پاک انجام دهند. اما چگونه ممکن است دست اورستس از خون مادرش آلوده نباشد؟ این انتقام جویان جدید رها از هر انگیزه گناهکارانه، بایستی آنچه را که بدتر از هر چیز انجام‌شده‌ای در «آگاممنون» است، انجام دهند. در اینجا است که قدرت تراژیک نمایشنامه قرار می‌گیرد (Kitto, 2011: 68).

بنابراین عوامل انسانی و الهی هم‌زمان عمل می‌کنند اما مستقل. ایزدان در حال شروع انتقال از پیش‌زمینه به پس زمینه نمایش هستند اما عامل انسانی هنوز دلایل خودش را برای عمل آنگونه که می‌خواهد دارد. اورستس عروسک خیمه شب بازی نیست و می‌گوید که بایستی فرمان ایزد را پیروی کند اما حتی بدون این امر او بایستی انتقام بگیرد: او مجبور می‌شود به خاطر غمگین بودنش، بخاطر پدرش، به خاطر فقرش، به خاطر این فکر که مردمش در وضعیت خجالت‌آوری تحت حکومت و ظلم مستبدین بزدلی قرار دارند، دست به اقدام بزند. انگیزه دو گانه اینجا مهم است و این آن چیزی است که ما بایستی انتظار داشته باشیم. تصمیم فقط تصمیم آپولو نیست بلکه همچنین تصمیم خودش است (Kitto, 2011: 70).

مسیر و راهی که قهرمان تراژیک در این جهان برمی‌گزیند همانا مسئولیت تراژیک است، که «والتر کاوفمن»[۴۵] در کتاب تراژدی و فلسفه از آن یاد می‌کند: مسئولیت تراژیک نیز همچون غرور و افتخار، چیزی است که آدمی می‌تواند آن را بپذیرد. مسئولیت نیـز می‌تواند بدین معنا باشد که ما خود قلمرو فعالیت خویش را تعیین می‌کنیم (کاوفمن، ۱۳۷۷: ۱۴۲).

در اینجا بیانی مجدد از یک تم قدیمی وجود دارد. یک ضربه می‌بایستی مستلزم یک ضربه باشد. گناهکار بایستی رنج بکشد. خون، خون را طلب می‌کند. آنها به زئوس متوسل می‌شوند، اوست که قاتل را خواهد کشت. تنها انسان‌های خویشاوند با جنگ و خون می‌توانند خانواده را رهایی بخشند. «آرس»[۴۶] با آرس روبه‌رو خواهد شد و دیکه با دیکه. اما اگر دیکه با دیکه درگیر شود (چنانکه در حال حاضر المپیان با الهگان انتقام درگیر شده‌اند) عالم به هم می‌ریزد و دیکه دیگر نمی‌تواند عدالت باشد. این همان تصویر تاریک و نومیدانه‌ای است که در آگاممنون داشتیم، پر از تهدید و اورستس که با بدترین جنایت‌ها روبه‌رو شده، انگیزه‌هایی دارد که همه خیلی ناب هستند. تنها منبع روشنایی در این تاریکی، قول آپولو برای حمایت از اورستس است و ایمان ما به اینکه به گونه‌ای و زمانی بایستی حکومت زئوس تبدیل شود به حکومت قانون و نظم (Kitto,2011: 71).

در صحنه گفت‌وگوی اورستس با مادرش، مادرش ادعا می‌کند که تقدیر و نه او باعث مرگ آگاممنون شد اما اورستس پاسخ می‌دهد که همان تقدیر اکنون باعث مرگ اوست. آیا ممکن نیست تقدیر نیز بعدا باعث مرگ اورستس شود؟ مادرش او را با تعقیب شدن از طرف الهگان انتقام تهدید می‌کند، اگر او را بکشد. او تنها می‌تواند پاسخ دهد که اگر او را نکشد الهگان انتقام پدرش از او انتقام خواهند گرفت. هیچ چیزی نمی‌تواند به شکل کاملتری فساد سیستم اجتماعی و جهانی عدالتی را که بدین نحو در حال تمجید کردن از آن بودیم، بیان کند. آینده ممکن است تاریک و تهدیدکننده باشد اما حداقل ما می‌توانیم به گذشته نگاه کنیم و ببینیم که چه پیشرفت بزرگ اخلاقی رخ داده است. اما حمله الهگان انتقام نادیدنی این امر را آشکار می‌سازد که پیشرفت بیهوده اتفاق افتاده است، مادامی که الهه عدالت بتواند چنین اعمالی را لازم بشمارد (Kitto, 2011: 73).

نمایشنامه سوم: الهگان انتقام

در اولین صحنه واقع شده در نزدیک معبد آپولو در دلفی، یک حالتی از بزرگی و وقار، آرامش و زیبای به نمایش درمی‌آید. در این بخش از نمایشنامه آیسخولوس خشونت را کنار می‌گذارد و هرچه هست نظم و صلح است. آپولو، اورستس را از کمکش مطمئن می‌سازد و برای محافظت از او، وی را به دستان «هرمس»، [۴۷] می‌سپارد، ایزدی که اورستس در ابتدای «نیازآوران» در حال دعا کردن به درگاه او بود.

اکنون روح کلوتمنسترا حاضر می‌شود و به «الهگان انتقام» از جایگاه پستی که در میان مردگان دارد می‌گوید و آنها را به تعقیب پسر قاتلش تحریک و تشویق می‌کند. الهگان انتقام در میتولوژی یونانی ارواح مؤنث عدالت و قصاص، مظهر ایده‌های کاملاً باستانی انتقام و تلافی و مراقب استقرار هر چیزی در نظم مقرر

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

محسوب می‌شوند (گرانت و هیزل، ۱۳۸۴: ۱۳۷و۱۳۸). آنها به‌تدریج غرولندکنان بیدار می‌شوند و در نهایت آنها را می‌بینیم که در مکان مقدس در حال اجرای رقص هستند و با خشونت در مقابل خدعهٔ آپولو در حال اعتراض هستند. ایزد برمی‌گردد و بعد از یک مجادله شدید پر از خشم و تنفر، آنها را بیرون می‌راند و آنها تعقیب بی‌ترحمشان از اورستس را ادامه می‌دهند.

در اینجا اختلاف به «آتنا» ارجاع داده می‌شود و او هم به نوبه خود آن را به هیئت‌منصفه‌ای از که از خودش و یازده شهروند دانای آتنی تشکیل شده است ارجاع می‌دهد. به نظر می‌رسد که آپولو برنده است. او با تأکید می‌گوید که به انسان‌ها هرگز مسئولیتی نداده است که زئوس به او نداده باشد، بنابراین دستوری که او به اورستس می‌دهد از طرف زئوس آمده است. آیسخولوس درباره مخالفان آپولو همه توان خود را برای تأکید بر بدوی بودن آنها و ورطه‌ای که آنها را از المپیان جدا می‌کند، به کار می‌برد. برای مثال آتنا با آنها به گونه‌ای صحبت می‌کند که گویی هرگز آنها را از قبل ندیده است و مشاهده می‌کند که آنها نه شبیه ایزدان‌اند و نه انسان‌ها. هنوز وقتی آرا شمرده می‌شوند آنها برابر هستند، اگرچه آتنا به اورستس رأی داده است. آپولوی عالی‌مرتبه موجب شکست الهگان انتقام می‌شود (Kitto, 2011: 75).

کاملاً آشکار می‌شود که الهگان انتقام در حال جنگیدن نه صرفاً با آپولو بلکه با المپیان به عنوان یک گروه هستند. بارها می‌گویند که آنها ایزدان بزرگ‌تری (قدیمی‌تر) هستند و اعتراض می‌کنند علیه ایزدان جوان‌تر. آنها می‌گویند که این ایزدان جوان‌تر (منظور آپولو و آتنا است) بیشتر از یک بار تقدیر و عدالت را نقض کرده‌اند و نصف هیئت منصفه به نظر می‌رسد که به آنها موافق هستند. این امر موافق با این احساس است که ایزدان المپ یک گروه هماهنگ را زیر نظر زئوس تشکیل می‌دهند. آپولو در اولین مجادله با الهگان انتقام، به آنها می‌گوید که با رفتارشان در حال توهین به جایگاه مقدس ازدواج هستند، جایگاه ضمانت‌شده با پیمان‌های گذاشته‌شده توسط زئوس و هرا و حمایت شده توسط «آفرودیت». آتنا کاملاً روشن می‌کند که او نیز برای زئوس و از طرف زئوس صحبت می‌کند، از او دانایی‌اش را می‌گیرد و وقتی که الهگان انتقام را شکست می‌دهد، پیروزی را به زئوس نسبت می‌دهد. المپیان حقیقتاً ایزدان بزرگ هستند و ایزدان قدیمی‌تر در حال متهم کردن آنها به بی‌عدالتی و تخلف هستند.

در نمایشنامه آگاممنون، ایزدان المپ می‌توانند هماهنگ با الهگان انتقام عمل کنند، چون هر دو گروه بدوی هستند اما سیستم مشترک عدالت آنها در یک بی‌نظمی به پایان می‌رسد. الهگان انتقام هیچ اعتراضی به بی نظمی و هیچ علاقه‌ای به ساخت اجتماع انسانی ندارند. اما ایزدان جوان‌تر ایده‌های دیگری دارند، بالاتر از همه این زئوس بود که این ایده را معرفی کرد که از روی رنج، یادگیری رخ می‌دهد. ایزدان المپ یا بعضی از آنها، به‌ویژه نگران ساخت جامعه انسانی بودند به عنوان حمایت کنندگان شهرها، خیابان‌ها، خانه‌ها یا خانواده‌ها و با عنوان قانونگذار. این ایزدان مرتبط با جنبه سیاسی زندگی بودند، برخلاف دیگران – دیونوسوس، «دمتر»[۴۸]، «اروس»[۴۹]، «آفرودیت»[۵۰]، در بعضی جنبه‌هایش و آرس– که عملکردشان غیر سیاسی بود (Kitto, 2011: 77).

اینجاست که در تریلوژی دودستگی بین المپیان و الهگان انتقام به وجود می‌آید. از آن بی‌نظمی که «آگاممنون» با آن تمام می‌شود، زئوس و المپیان راهی نو پیدا خواهند کرد. اگر لازم شود زئوس قوانین جدیدی را با صلاحدید خودش تحمیل خواهد کرد. او قوانین قدیمی را با نقض کردن سرنوشت کنار می‌گذارد، چراکه به هیچ روش دیگری نمی‌تواند نظم را به بی‌نظمی تحمیل کند. این دوراهی می‌تواند در یک شکل عمومی واقع شود، بنابراین هیچ چیزی به عنوان عدالت نمی‌تواند وجود داشته باشد اگر یک پادشاه، شوهر یا پدر بدون مجازات کشته شود، چون یک جامعه منظم و قانونی به پایان خود خواهد رسید. از طرف دیگر مقدسات ذاتی و اولیه‌ای وجود دارند که بدون جامعه نمی‌توانند ادامه پیدا کنند: برای دولت–ملت، مادرکشی کمتر از نسل کشی، خطرناک نیست و آیسخولوس مادر کشی را با پدر کشی و اهانت به مهمانان ترکیب می‌کند (Kitto, 2011: 78).

این هدف نیمهٔ اول نمایشنامه الهگان انتقام است، نیمهٔ آپولویی آن برای نشان دادن اینکه المپیان خاطر جمع هستند و به صورت قطعی، قهرمانان پادشاهی و مرجعیت هستند. در بخش نخست الهگان انتقام حقیقتاً یک تأکیدی است که نمایشنامه برگرد آپولو می‌چرخد. اینجا خلوص، زیبایی و نظم وجود دارد و این امر مشابه انسانی‌اش را در خلوص انگیزه نشان داده شده توسط انتقام جویان جدید را دارد. ما به بیرون از تاریکی حرکت کرده‌ایم اما هنوز به روشنایی نرسیده‌ایم. نه استدلال‌های افراطی و غیر قانع‌کنندهٔ آپولو درباره تقدم مردانگی و نه تنفر فراوان نسبت به ایزدان قدیمی‌تر، اگرچه آنها بی‌رحم هستند، به ما اجازه نمی‌دهد که احساس کنیم بر زمینی محکم قرار داریم. چگونه می‌تواند اینگونه باشد در حالی که جنگ بین ایزدان در آسمان است؟

اما در بخش دوم نمایشنامه شخصیت برجسته آتناست. او آپولو را آرام می‌کند و ضمناً (دیدگاه) او را تصحیح می‌کند. تواضع و احترام او راجع به الهگان انتقام به صورت قابل توجهی در تضاد با خواست آپولو است. به خاطر احترام و تسامح آتنا، الهگان انتقام با پذیرش داوری او موافقت می‌کنند: از دشمنی کامل آپولو هیچ آشتی نمی‌تواند منتج شود. اما بیشتر از این: آتنا یک نگاه گسترده‌تر از آپولو دارد و موافقت می‌کند با و تکرار می‌کند آنچه را که زیربنای اصلی درخواست الهگان انتقام است. اینکه ترس نبایستی حذف شود – ترس از مجازات خاص برای آنهایی که گناه خونریزی را

مرتکب می‌شوند. او روش‌های مورد استفاده الهگان انتقام را نقد می‌کند. مشکل دیگر در رابطه با استدلال آنها آشکار می‌شود. آنها استدلال می‌کنند که مادرکشی بدتر از کشتن یک شوهر است چون پسر یک نسبت خونی با مادر دارد اما شوهر هیچ نسبتی با همسرش ندارد. این بخش مشابه استدلال تک بعدی آپولو است. او به صورت معقولی از امر ازدواج به عنوان سنگ بنای جامعه دفاع می‌کند. الهگان انتقام اظهار می‌کنند که به این امر علاقه‌ای ندارند. آنها به‌درستی اصرار می‌کنند که نسبت خونی بایستی مصون بماند. آپولو استدلال می‌کند که مادر اصلاً والد واقعی نیست. هیئت منصفه به صورت معقولی می‌گوید که استدلال هرکدام از دو گروه بخشی درست و بخشی اشتباه است (Kitto, 2011: 79).

بخش پذیرفتنی استدلال الهگان انتقام این است که جنایت‌هایی مانند مادرکشی، پدرکشی و اهانت به مهمانان نبایستی بدون مجازات بماند. ترس نباید ریخته شود. اگر انسان از هیچ‌چیزی نترسد چگونه عادل خواهد بود؟ با اجتناب از آنارشی و استبداد، مسیر میانه بهترین مسیر است. این استدلال را آتنا برای خود تکرار می‌کند: من می‌خواستم شهروندانم به این دادگاه احترام بگذارند و آنارشی و استبداد را رد کنند. ترس را نریزید که هیچ انسانی هرگز عادل نخواهد بود اگر که او از هیچ چیز نترسد. آنارشیسم و استبداد افراط‌کاری‌هایی هستند که در یک خشونت اخلاقی و سیاسی دیده می‌شوند. استبداد، خشونت یک یا چند نفر، اما آنارشیسم، خشونت تعداد زیادی از انسانها است. در طول قرن پنجم آتن هر دو را می‌شناخت.

شرکت انسانی در محاکمه، ادامه منطقی ارتباط انسانی و الهی است که به‌طورکلی دیده‌ایم. به تعبیر «ژان پیر ورنان»[۵۱] آگاهی تراژیک از مسئولیت انسانی آنگاه ظاهر شد که سطوح انسانی و الهی به قدر کافی از یکدیگر فاصله گرفته بودند، تا آنجا که بتوانند با هم در تضاد قرار گیرند و درعین‌حال دو امر غیر قابل انفکاک باقی بمانند (Vernant,1996: 27). حوزه خاص تراژدی درست آنجایی است که کنش‌های مملو از مسئولیت انسانی، منوط به قدرت‌های الهی هستند و معنای این کنش‌ها به فراسوی هستی آدمی و حوزه عمل وی بسط می‌یابد. تراژدی مبین تضادها و ابهامات مسئولیت انسانی است، مسئولیتی که خود آغاز بسط حوزه خواست انسانی در تقابل با خواست الهی است. تراژدی به هیچ روی این دو حوزه را از هم تفکیک نمی‌کند، اما درعین‌حال بر انشقاق و ژرفای میان آن دو تأکید دارد و ابهامات آن را به نحوی بیان می‌دارد (Vernant,1996: 39).

در این درگیری انسانیت در عمیق‌ترین صورت مورد توجه واقع می‌شود به گونه‌ای که نتیجه‌اش بستگی به ثبات اجتماعی و سیاسی و جایگزینی‌اش با «آنارشیسم»[۵۲] و استبداد دارد. درباره ویرانی که الهگان انتقام به آن تهدید می‌کنند چطور؟ رفاه و سعادت حقیقی، چنانکه نتیجه نشان می‌دهد، تنها از آشتی مناسب و ترکیب این اختلاف‌ها به وجود می‌آید. رفاه انسانی در خطر است. انسانیت بایستی مسئولیت تصمیم را تقسیم کند. آنچه آتنا، دانای مقدس می‌آورد تسامح، عدالت، تعقل و ترحم است تا جایی که رأی‌های برابر، اورستس را تبرئه می‌کنند. این‌ها صفت‌های الهی در انسان هستند. دادگاه «آرئوپاگوس»[۵۳] نمونه اولیه همه دادگاه‌های عدالت است، یک آموزشگاه الهی، یک مرزی علیه خشونت، آنارشی و استبداد و در اولین نشست این دادگاه، آتنا با شهروند مطیعش آشنا می‌شود. خشم به عنوان وسیله عدالت، جایش را به عقل می‌دهد (Kitto, 2011: 80).

اکنون می‌بینیم که زئوس از خشونت و اغتشاش، که به خاطر آنها الهگان انتقام عوامل غیر قابل بازخواست او بودند به عقل و ترحم، چیزی که الهگان انتقام را خشمگین می‌ساخت، گذر می‌کند. درگیری ممکن نیست ادامه یابد، پس آن چگونه قرار است به اتمام برسد؟ آتنا این بار با متقاعد کردن غلبه می‌کند. او آنها را مطمئن می‌سازد که در این تقدیر جدید، اگر آنها آن را بپذیرند، اگرچه روش عدالت دقیق آنها متفاوت خواهد بود، امتیازات آنها نه‌تنها از بین نخواهد رفت بلکه افزایش می‌یابد. اینکه اگر قرار نباشد «پولیس»[۵۴] با بی‌نظمی اداره شود، نیازمند وجود آنها در شهر است. اگرچه عقل و ترحم بایستی پذیرفته شوند اما ترس نبایستی کنار گذاشته شود و عدالت باید در گسترده‌ترین معنایش مراقب آنها باشد. آنها می‌پذیرند ودر این آشتی نهایی است که خواسته زئوس حقیقتاً محقق می‌شود.

آیا اورستیا هیچ ارجاعی به سیاست معاصر دارد به سیاست معاصرش دارد؟ عموماً اینگونه فرض می‌شود و این فرض منطقی به نظر می‌رسد. در آتن شکاف سیاسی، اکنون و بعد از آن، ممکن بود به خشونت منجر شود. سه‌گانه قطعاً اعتراضی است علیه خشم کور و خشونت، علیه استبداد و آنارشی. آن با یک خوشبینی جدی و قطعی تمام نمی‌شود بلکه با یک اطمینان مشروط: الهگان خوشبختی، الهگان انتقام پیشین، رفاه را به شهری که عدالت (دیکه) را پاس بدارند می‌بخشند، شهری که خودش را در معرض خشم آنها قرار نخواهد داد (Kitto, 2011: 80).

پولیس مادامی برجا می‌ماند که شهروندان، قانونی نوین و مبتنی بر عدالت به وجود آورند ـ همچون تریلوژی اورستیا ـ و اگر فردی برخلاف حکم قانون سرکشی کرد، می‌بایست در برابر او ایستاد، آنگونه که در کنش قهرمانانهٔ اتئوکلس نمود می‌یابد. به جهت پیوند میان پولیس و عدالت، پولیس مکانی است که نمی‌بایست بر ضد آن عمل کرد زیرا چنین مکانی تحت حمایت ایزدان قرار دارد و اقدام علیه آن به معنای ضدیت با ایزدان و عدالت است (ناظر، ۱۳۹۴).

چنانکه در مقدمه گذشت نویسنده چندان معتقد به نگاه تاریخی در تحلیل تراژدی نیست؛ بنابراین به صورت گذرا به

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

تأثیر سیاست معاصر آیسخولوس در این تراژدی می‌پردازد. اما نویسندگان دیگری بوده‌اند که به صورت جدی‌تری به این مسئله پرداخته‌اند؛ مثلاً «سایمون گلدهیل»[۵۵] فکر سیاسی حاکم بر اورستیا را مبتنی بر سلسله‌مراتبی مردسالارانه قلمداد کرده و با رویکرد فمنیستی رادیکالی، از زوایای گوناگون به چگونگی بازتولید این سلسله‌مراتب مردسالارانه پرداخته است. طبق استدلال گلدهیل، مفهوم عدالت در اثر آیسخولوس، قائم بر ساختار و نظمی از قدرت است که جایگاه مرد در مقام پدر، شوهر و فرمانروا (آگاممنون) را محفوظ می‌دارد و چون این نظم مردانه از سوی زن (کلوتمنسترا) مورد تعدی قرار گرفته، از آن به نقض عدالت یاد می‌شود. از این حیث طبق نظر گلدهیل، در بینش آیسخولوس عدالت هیچ نیست جز مستمسکی اخلاقی برای حراست از ساختار مردسالارانهٔ قدرت. سپس گلدهیل استدلال می‌کند که این نظم مردسالارانه در قسمت سوم سه‌گانه، از خانواده به جامعه و به عبارتی از «عرصهٔ خصوصی» به «عرصهٔ عمومی» بسط داده می‌شود. در واقع گلدهیل تلویحا بر این نظر است که دادگاه آریوپاگوس اهرم استیلای نظم مردسالارانه در جامعه و عرصهٔ سیاسی است. چراکه این دادگاه در مخاصمهٔ میان الهگان انتقام که مدافع کلوتمنسترا هستند و اورستس که حافظ نظم مردسالارانه است، آشکارا به سود اورستس و مردسالاری رأی می‌دهد. گلدهیل سپس در پی ارائهٔ خلاصه‌ای از نظرات مطروحه در مورد پیام سیاسی آیسخولوس، نظر خود را بدین نحو بیان می‌کند: قسمت اعظم خطابهٔ آتنا، ایدئال‌های پولیس دموکراتیک را مخاطب قرار می‌دهد. پس اعتقاد به احترام، عدالت و قوانین در سطرهای باقیمانده به تقبیح پر طنین هرج‌ومرج و نیز خودکامگی می‌انجامد (گلدهیل، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

«ملشینگر»[۵۶] نیز می‌نویسد:

در آخرین صحنه‌های سه گانه، هم در میان انسان‌ها و هم در میان خدایان، نوعی روی‌گردانی از برخورد خونین که در آن هر پیروزی منجر به یک حرمت شکنی فاجعه آمیز می‌شود و روی آوردن به نوعی رسم و روال که هدف از آن حل کردن تعارض‌ها بدون ویرانگری حرمت‌شکنانه است، وجود دارد. همان‌طور که الگوی حرمت‌شکنی و کیفر انگیزه‌ای برای شکل گرفتن روایت بوده است، به همان ترتیب روایت با کشف امکان اجتناب از خشونت بی‌پایان انتقام و بخت برگشتگی به پایان می‌رسد (ملشینگر، ۱۳۷۷: ۵۱ و ۵۲). سپس این تلاش برای تحذیر از خشونت را به دگرگونی مفهوم عدالت یا دیکه مرتبط می‌سازد و می‌نویسد: اورستیا نوعی دگرگونی را از عدالت در حکم انتقام، به عدالت در حکم عدالت قضایی دنبال می‌کند: حرکت از کین‌خواهی مکرر و توام با خون ریزی، به جهان با نظم و نظام پولیس و نهادهای آن. بنابراین از این دیدگاه، اورستیا گونه‌ای اسطوره پیدایش نهادهای قانونی را ارائه می‌کند که برای توسعهٔ شهر و دموکراسی آن از اهمیتی این چنینی برخوردار است: نوعی منشور برای شهر (ملشینگر، ۱۳۷۷: ۵۴).

«ژاکلین دورومی یی»[۵۷] یونان‌شناس فرانسوی نیز اندیشهٔ آیسخولوس را پایبندی به نظم و اِعراض از هرج‌ومرج و خشونت دانسته و همسو با ملشینگر می‌نویسد:

کار شورای آرئوپاگوس دقیقاً آن است که نظم را برقرار سازد. زمانی که در آتن قانون تازه‌ای می‌خواهد قدرت این شورا را محدود کند، آیخولوس می‌کوشد تا اهمیت نقش اخلاقی آن را برجسته سازد. آتنا با تکرار قانونی که الهگان انتقام به کار می‌بردند، زمانی که به نام نظم، حق تنبیه کردن مجرمین را می‌خواستند، اعلام می‌کند کـــه به هرج‌ومرج همانند استبداد نباید گردن نهاد (دورومی یی، ۱۳۸۶: ۹۴).

ازهمین‌روست که ژان پیر ورنان تراژدی یونانی را لحظه‌ای قلمداد می‌کند که به واسطه شرایط خاص جامعه شناختی و روان شناختی، در دوره‌ای خاص پدیدار شد و هرگز با آن ویژگی‌ها تکرار نشد (Vernant,1996: 25).

نتیجه‌گیری و ملاحظات پایانی

در پژوهش حاضر ما به مؤلفه‌ها و عناصر برجسته و مهم در تریلوژی اورستیا پرداختیم ازجمله اراده الهی، سرنوشت بشری، هوبریس و زیاده‌خواهی و مجازات شدن انسان و از میان آنها به مؤلفه مهم‌تر عدالت. با توجه به نگاه اسطوره‌ای که مبتنی بر این عقیده است که عالم مبتنی بر یک سلسله‌مراتب است که نظم آن سلسله‌مراتب نبایستی نقض شود و به هم زدن آن سلسله‌مراتب خشم خدایان را به همراه خواهد داشت، می‌توانیم این تریولوژی را بهتر بفهمیم. به‌درستی که نگاه آیسخولوس هم مبتنی بر نگاه اسطوره‌ای بوده است تا قبل از اینکه تفکر یونانی درگیر در عقل‌گرایی افلاطونی و مخصوصاً ارسطویی شود. او نیز به عنوان یک شخصی با تفکر اسطوره‌ای معتقد به یک نظم و سلسله‌مراتب در عالم بوده است که هرگونه به‌هم‌خوردن این نظم خشم ایزدان و به دنبال آن مجازات فرد خاطی را به دنبال خواهد داشت و این معنای عدالت از دیدگاه آیسخولوس است. هنگامی که پاریس با ربودن هلن همسر منلائوس به قانون احترام به میزبان تعدی می‌کند، دچار خشم خدایان و مجازات می‌شود و آگاممنون هم که به دنبال آن مرتکب اعمال خطایی می‌شود که باعث مجازات او از طرف ایزدان می‌شود، ما باز هم این نگاه مبتنی بر مجازات را می‌بینیم. در اینجا می‌بینیم که مجازات و به تبع آن عدالت، مبتنی بر یک نگاه خشونت‌بار چشم در برابر چشم است و این امر به بازتولید چرخه خشونت دامن می‌زند. پس در نمایشنامه اول عدالت را با مصداق تمیس می‌شناسیم. اما این چرخه تولید خشونت بایستی

با ایجاد یک معنای جدید از عدالت متوقف شود. این بحران پدیدآمده از «بی‌معیاری» در کاربرد دیکه، بر ضرورت وجود یک «معیار معین و فراگیر» تأکید می‌کند. در اینجا می‌بینیم که یک مصداق از عدالتِ مبتنی بر عقل و تدبیر، جایگزین مصداقی دیگر از عدالتِ مبتنی بر برابری و گرفتن حق خشونت‌آمیز می‌شود. پس در نمایشنامه سوم عدالت را با مصداق دیکه می‌شناسیم. درنهایت می‌توان گفت که هامفری کیتو سه‌گانه را بر اساس دیدگاه مذهبی آیسخولوس تحلیل می‌کند، چراکه آیسخولوس در همه‌جا و همه‌چیز دست زئوس و اراده او را می‌بیند.

در پایان بایستی به چند نکته در رابطه با تحلیل نویسنده اشاره کرد: ابتدا این که نویسنده گویی در تحلیل تراژدی گاهی مرتکب تناقض می‌شود مثلاً در مفهوم اراده الهی جایی معتقد است که اراده الهی کاملاً حاکم بر انسان‌هاست، ضرورتی حتی حاکم بر خدایان اما در جایی دیگر مثلاً هنگامی که اورستس انتقام پدرش را می‌گیرد معتقد است که انسان کاملاً خودمختار است و ضرورتی بر او حاکم نیست. در جای دیگر معتقد است حتی ایزدان و زئوس نیز می‌توانند ضرورتی که را که حاکم بر آنهاست تغییر دهند مثلاً در نمایشنامه الهگان انتقام زمانی که قوانین عوض می‌شوند و قوانین عادلانه جای قوانین خشونت بار را می‌گیرند معتقد است که زئوس است که تقدیر را تغییر داده است و اما به نظر می‌رسد که این سخن با ضرورت تقدیر و ضرورت حاکم بر خدایان متناقض است. البته این امر را می‌توان اینگونه توجیه داد که در اندیشه اسطوره‌ای و باستانی چنانکه «ارنست کاسیرر» در کتاب *فلسفه صورت‌های سمبولیک* بیان می‌کند: تفکر اسطوره‌ای تفکری است که چندان مقید و معتقد به عدم اجتماع و ارتفاع نقیضین نیست و حتی یک امر متناقض در نگاه اسطوره‌ای چندان عجیب نمی‌نماید. مثلاً در جایی نویسنده می‌نویسد که: آیسخولوس می‌گوید الهگان انتقام در نمایشنامه آگاممنون با آپولو موافق بودند و در انتقام گرفتن از کلوتمنسترا و اگیستوس با او همکاری می‌کردند و در نمایشنامه الهگان انتقام با آپولو دشمن می‌شوند؛ از نظر وی این تناقض را می‌توان اینگونه حل کرد که آیسخولوس در حال صحبت با مخاطبی است که این تناقض را می‌فهمیده و برای او حل شده بوده است. پس می‌توان با نویسنده همراه و موافق بود که طبیعتاً سخن آیسخولوس برای مخاطب زمان خودش قابل فهم بوده است اگرچه تا حدودی تناقض‌آمیز بوده باشد. مسئله دیگرِ قابل توجه این است که همانگونه که در متن مقاله گذشت، کیتو چندان پایبند و مقید به شرایط سیاسی و اجتماعی معاصر آیسخلوس در تحلیل تراژدی نبوده است اما همانطور که نویسندگانی مانند یگر، گلدهیل و دیگران نوشته‌اند، می‌توان گفت که بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی معاصر آیسخولوس کاملاً در نمایشنامه پیداست و به نظر می‌رسد که صرف یک اشاره گذرا به سیاست زمان آیسخولوس چندان قانع‌کننده نباشد. اما می‌توان گفت که در کنار تحلیل و موشکافی دقیق نویسنده از این تراژدی، می‌توان با اغماض نظر از این نکته‌های کوچک گذر کرد. امید است که این کتاب ارزنده در زمینه تراژدی یونانی که به نظر یونان شناسان به واقع جز آثار کلاسیک محسوب می‌شود، هرچه سریع‌تر به زبان شیوای پارسی ترجمه و به زیور طبع آراسته گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Dithyramb
2. Satyr
3. Dionysus
4. Zeus
5. Semele
6. Hera
7. Aeschylus
8. Pythagoras
9. H.D.Kitto
10. stroud
11. Gloucester
12. Glasgow
13. Bristol
14. Antigone
15. Electra
16. Oedipus
17. Times
18. Dike
19. Orestia
20. Agammemnon
21. Choephoroe
22. Erinyes
23. Troy
24. Cassandra
25. Aegisthus
26. Clytemnestra
27. Orestes
28. Apollo

۲۹. Argo: از شـهرهای معروف یونـان باسـتان و از قـدیمترین شـهرهای این سـرزمین بود که تـا قرن سه قبـل از میلاد استقلال خود را در برابر آتن واسپارت حفظ کرد. تاریخ هردوت، ج۵ص: ۱۹

30. Polades
31. Delfi
32. Athena
33. Atreus
34. Menelaos
35. Paris
36. Helen
37. Hamartia
38. Iphigenia
39. Atreades
40. Hubris
41. Hesiodus
42. Charels halt
43. Kinderman
44. Shakespeare
45. Walter kaufman
46. Ares
47. Hermes
48. Demeter
49. Eros
50. Aphrodit
51. J.P.Vernant
52. Anarshism
53. Areopagus
54. Polis
55. Samuel Goldhill
56. Melshinger
57. Jacqueline de Romilly

Doi: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

فهرست منابع فارسی

- ارسطو (۱۳۸۲)، *فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر.
- ارسطو (۱۳۸۷)، *دربارهٔ هنر شعر*، ترجمهٔ سهیل محسن افنان، چاپ اول، تهران: انتشارات حکمت.
- آیسخولوس (۱۳۹۰)، *مجموعه آثار*، مترجم عبدالله کوثری، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- بیکن، هلن (۱۳۷۵)، *آیسخولوس*، ترجمهٔ حسن ملکی، تهران: کهکشان.
- تراویک، باکنر (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمهٔ عربعلی رضایی، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.
- جمعی از نویسندگان (۱۳۸۵)، *تراژدی:* مجموعه مقالات، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- خراسانی، شرف الدین (۱۳۸۷)، *نخستین فیلسوفان یونان*، چاپ پنجم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- دورومی یی، ژاکلین (۱۳۸۶)، *تراژدی یونان*، ترجمهٔ خسرو سمیعی، تهران: نشر قطره.
- سلیمان‌نژاد، فرهاد (۱۳۹۵)، اعتدال سیاسی و تدبیر عقلانی در سه گانهٔ اورستیا اثر آیسخولوس: با تأملی بر مسألهٔ آرئوپاگوس، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۲: صص۴۱-۵۲.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۵)، *تاریخ فلسفه*، ج اول، ترجمهٔ جلال الدین مجتبوی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کافمن، والتر (۱۳۸۵)، هگل و تراژدی یونان باستان، *کتاب سروش*، مجموعه مقالات تراژدی، ترجمهٔ مراد فرهادپور، چ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- کندی، مایک دیکسون (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: انتشارات طهوری.
- کیتو، هافمری دیوی (۱۳۹۳)، *یونانیان*، ترجمهٔ سیامک عاقلی، چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
- کیندرمن، هاینتس (۱۳۶۵)، *تاریخ تئاتر در اروپا*، ج اول، ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- گرانت، مایکل؛ جان، هیزل (۱۳۸۴)، *فرهنگ اساطیر کلاسیک*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.
- گلدهیل، سایمون (۱۳۸۰)، *دربارهٔ اورستیا*، ترجمهٔ رضا علیزاده، تهران: نشر مرکز.
- لیچ، کلیفورد (۱۳۸۸)، *تراژدی چیست*، ترجمهٔ هلن اولیایی نیا، اصفهان: انتشارات فردا.
- محرمیان معلم، حمید (۱۳۹۰)، *مجموعه مقالات تراژدی*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
- ملشینگر، زیگفرید (۱۳۷۷)، *تاریخ تئاتر سیاسی*، ترجمهٔ سعید فرهودی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- ناظر، عرفان (۱۳۹۴)، تقابل قانون و کنش تراژیک در تراژدی های آیسخولوس، نشریه *هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۲، صص۱۶-۵.
- نگی، گرگوری (۱۳۸۸)، *هسیود و هومر*، ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، تهران: نشر مرکز.
- وینی، میشل (۱۳۷۷)، *تئاتر و مسائل اساسی آن*، ترجمهٔ سهیلا فتاح، تهران: سمت.
- هالت، چارلز (۱۳۷۷)، فن واپس نگر و ارتباط آن با تراژدی، *کتاب سروش*، مجموعه مقالات تراژدی، ترجمهٔ اکرم جوانمرد، تهران: سروش.
- یگر، ورنر (۱۳۷۶)، *پایدیا*، جلد اول، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

فهرست منابع انگلیسی

- Kaufmann, Walter (1959), *Tragedy and philosophy*. NewYork, Anchor Books.
- Kitto, H.D.F (2011), *Greek Tragedy*. 1st edition, London, Routledge.
- Vernant and Naquet (1996), *Myth and Tragedy in Ancient Greek*. New York, Zone Books.
- Aeschylus (2007), *Orestia*, trans by Johnston Ian, Richer Resources Publications, Arlington, Virginia.
- Aeschylus, (1926), *Agamemnon*, edited Herbert Weir Smyth. Harvard University Press, London.
- Aeschylus, (1926), *Choephoroe*, edited Herbert Weir Smyth. Harvard University Press, London.
- Aeschylus (1926), *Eumenides*, edited Herbert Weir Smyth. Harvard University Press, London.

The Prominent Components of the Oresteia Trilogy by Aeschylus based on the Meaning of Justice from the Perspective of Humphrey Kitto[1]

Hamed Javanbakhti[2], Hossain Kalbasi Ashtari[3]

Type of article: original research
Receive: 26 - 2 - 2025, Accept Date: 1 - 5 - 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2053490.1109

Extended abstract

Tragedy is one of the oldest forms of portraying man's encounter and battle with fate, destiny, accidents, and suffering in this battle. Perhaps it is due to the continuity of such encounters that tragedy has remained enduring and undoubtedly influential throughout all ages. In tragedy, special attention has been paid to deep and fundamental philosophical issues related to human life, such as the relationship with the gods and fate, the limits of human will and freedom in destiny, and especially death as the end of human life. The impact and significance of tragedy in Western scientific discourse is such that it has drawn the attention of many great philosophers in analyzing and explaining this ancient dramatic form. Aristotle considers the origin of tragedy to be the improvisations of the dithyrambic poets, which were sung during the Dionysian rituals. The literal meaning of tragedy is "goat song," and it is said that the worshipers of Dionysus wore goat skins and danced, celebrated, and sang dithyrambs around the idol of this god. However, it should be noted that in that era and among different tribes, the sexual power of the goat was also noteworthy; therefore, it sometimes finds a connection with Dionysus himself, who is the embodiment of fertility. These poems, which had a lyrical form and epic content, mainly narrated the death of Dionysus. Among the earliest tragedians whose works have survived, Aeschylus (circa 523 to 456 BCE) stands out. According to literary critics, his works have religious and mysterious themes, and he is sometimes considered to be influenced by Pythagoras. What is significant about his writings is their remarkable theatricality, due to the magnificent visual effects he employs. Another feature of his work is the introduction of a second actor into the tragedy, which is

1. This article is derived from The meaning of justice in the outstanding tragedies of the classical age based on the description of Kitto, Nussbaum and Vernant.
2. PhD student, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Allameh Tabatabai, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: hamed.javanbakhti@gmail.com
3. Professor, Department of Philosophy, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Allameh Tabatabai, Tehran, Iran. Email: hkashtari@gmail.com

considered important in the evolution of dramatic arts.

Justice has been one of the main concerns of tragedy writers in ancient Greece. Among the outstanding ancient works, Aeschylus' Oresteia trilogy is three tragedies with a common theme: "Agamemnon", " Choephoroe ", and " Erinyes ", which deal with the issue of justice and law. The theme of all three plays is misery resulting from crime that is passed on to future generations, and each crime is followed by another crime, and with each crime comes retribution. Our basic question in this article is: From Kitto's perspective, which philosophical components are prominent in the Oresteia? Another question is: from what perspective on Aeschylus does the author's analysis and interpretation of the meaning of justice in the trilogy stem? Is the meaning of justice here constant or variable?

The present study uses the descriptive analytical method to explain the obtained data from Humphrey Kitto's book and other available library resources, qualitatively and theoretically. The novelty of Kitto's perspective is revealed when he considers Aeschylus a tragedian with a religious perspective and analyzes and interprets the Oresteia trilogy based on it. He does not hold a strong belief in the historical perspective when analyzing tragedy. Our goal in this research is to demonstrate that the prominent philosophical components in this trilogy include divine will, human destiny, the limits of human ability, hubris and its excess, punishment and consequently, pain and suffering, justice, and law. According to Kitto, the component of justice holds greater significance among these elements.

One of the most important roles that can be imagined for justice is its semantic domain in Greek mythology and the character of "Dike" (the goddess of justice). The term "Dike" first appeared in the texts of the Hesiodic era and was an ideal that caught his attention. This idea of justice in Hesiod's thought even has a mythological embodiment, which had no precedent before him. The figure of a goddess named Dike, who sits next to Zeus and, whenever she sees humans walking the path of injustice, she asks her father to bring them to justice for their deeds.

In this tragedy, Zeus is the cause of everything, including what has happened to Agamemnon. Agamemnon overstepped his mission, so he was destroyed by Zeus, or by the gods, or by Artemis, as Zeus had destined and in the way he had foreseen.

Zeus, whoever he is, is sought after as the Infinite. Zeus is a victorious god who destroys anyone who ignores his message and achieves his desires through violence. He is the victor who established the law: Learn through suffering.

The essence of tragedy is the dramatic action that leads the protagonist to enlightenment through suffering. The movement from suffering to enlightenment is based on this fundamental idea that all tragic plays find the power of enlightenment in suffering. Aeschylus is a poet who looks at the world from a religious perspective. He wanted to firmly incorporate the universal image of God's supremacy into his theater at certain moments and present it as a symbol of evolved consciousness. Understanding the factors

that lead to tragic events in the lives of the heroes in Aeschylus's works shows us that his message to humanity is that the cause of human suffering in life is sin, transgression of order and law, separation from the will of the gods, and pride, which must be avoided.

Therefore, it must be said that in the view of tragedians such as Aeschylus, the issue of man's share of the gifts of life is completely dependent on the religious perception and popular belief of ancient Greek culture, a belief that considers not accepting one's share and fate to be rebellion. It warns that if a person commits a rebellion, Dike and Zeus will immediately come to the wrongdoer to, in addition to disciplining and punishing him, restore order, customs, and law.

In the second part of the trilogy, Electra, who, along with her brother Orestes, seeks revenge against her mother, emphasizes justice. Here is a restatement of an old theme. A blow must require a blow. The sinner must suffer. Blood demands blood. They appeal to Zeus, who will punish the murderer. This is the same dark and hopeless picture we had in Agamemnon, full of threats, and the only source of light in this darkness is our faith that the rule of Zeus must be transformed into a rule of law and order.

This is where the split between the Olympians and the gods of vengeance arises in the third play. From the chaos with which "Agamemnon" ends, Zeus and the Olympians will find a new path. Zeus will impose new laws at his own discretion if necessary. In this conflict, humanity is most deeply concerned, in a way that its outcome depends on social and political stability and the replacement of anarchism and tyranny.

Aeschylus considers justice to be the maintenance of hierarchy and order in the cosmic and human world and considers any violation of this hierarchy, which manifests itself in grudge, revenge, debauchery, excess, rebellion, envy, anger, and pride, to be worthy of punishment. Here, the meaning of justice is constant, but its examples are different. In the first play, the violent aspect of justice (Themis) is highlighted, which manifests itself in blind and ruthless revenge. However, this cycle of violence must be stopped by creating a new meaning of justice. Therefore, moving from the first and second plays to the third play, another example of it emerges, based on collective will, rationality, and human law, aligned with the will of the gods and divine principles (dike), where there is no longer any blind and ruthless revenge.

Ultimately, it can be said that Humphrey Kitto analyzes the trilogy based on Aeschylus's religious perspective, as Aeschylus sees the hand of Zeus and his will in everything and everywhere.

Keywords: Tragedy, Trilogy, Aeschylus, Justice, Hubris, Punishment, Law

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)