



## نقش قهرمان در فیلم درباره‌الی ساخته اصغر فرهادی براساس اندیشه هگل

اسداله غلامعلی\*

### چکیده

قهرمان محق اصطلاحی است که از فلسفه و تحلیل هگل<sup>۱</sup> در باب تراژدی استخراج شده است. هگل با توجه به دستگاه فلسفی‌اش، تراژدی آنتیگونه<sup>۲</sup> نوشته سوفوکل<sup>۳</sup> را تحلیل کرد و استنباطش این بود که در این تراژدی نبرد بین دو آگاهی صورت گرفته است. در واقع هگل با تحلیل نمایشنامه آنتیگونه اثر سوفوکل مفهوم جدیدی از قهرمان را ارائه داد و ادعا کرد که تراژدی نبرد میان دو نیروی خیر است نه جدال خیر با شر. نظریه هگل در باب قهرمان تراژدی می‌تواند سرآغازی برای قهرمان در تراژدی مدرن باشد. تراژدی مدرن درعین‌حال که شباهت‌هایی با تراژدی یونان باستان دارد، ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که آن را با تراژدی کلاسیک متمایز می‌سازد. فیلم درباره‌الی ساخته اصغر فرهادی آدم‌هایی را به تصویر می‌کشد که با هم بر سر مسئله‌ای به نزاع و جدال می‌پردازند؛ اما به نظر می‌رسد این شخصیت‌ها، فقط قهرمانانی محق هستند که تفکرشان با هم متفاوت است. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم انجام شده است، علاوه‌بر تحلیل تراژدی یونان و تراژدی مدرن و تفاوت‌ها، تلاش شده است مفهوم و نقش قهرمان را براساس دیدگاه هگل در فیلم درباره‌الی مورد مطالعه قرار گیرد.

واژگان کلیدی: سینما، قهرمان، درباره‌الی، هگل، اصغر فرهادی.

\* استادیار، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان.

## مقدمه

درباره تراژدی و خاستگاه آن نظریات مختلفی وجود دارد و پژوهش‌های بی‌شمار و متنوعی نیز صورت گرفته است. اکثر نظریه‌پردازان و فیلسوفان تولد تراژدی را در قرن پنجم قبل از میلاد یعنی دوران پیشرفت، شکوه و درخشان یونان که دموکراسی و انسان‌گرایی یکی از ارمان‌های آن است، می‌دانند. ارسطو<sup>۴</sup> خاستگاه تراژدی را بدیهه‌سرایی و اشعار دیتیرامبیک<sup>۵</sup> می‌داند. دیتیرامب، اشعاری بودند که به همراه رقص و آواز برای ستایش خدای شراب و حاصل‌خیزی خوانده می‌شدند. در واقع تراژدی با تولید شراب، لذت، قربانی، آواز و زایش همراه بوده است. اما از طرف دیگر معنای تراژدی موجب تردید می‌شود. معنای تحت‌اللفظی تراژدی آواز بز است و وجه تسمیه این نام به درام‌های یونانی تا حدی گیج‌کننده است، به خصوص که ارتباط این نام با دیونیزوس<sup>۶</sup> هم معلوم نیست (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۵). علاوه بر خاستگاه اساطیری تراژدی، مفهوم و قرابت آن با خدا، تقدیر، انسان، زندگی و مرگ موجب شده است که فیلسوفان بسیاری بدان پردازند. گئورک ویلهلم فریدریش هگل<sup>۷</sup> (۱۷۷۰-۱۸۳۱) از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین فیلسوفان جهان است که نظام فلسفی و نظریه‌اش درباره تراژدی و قهرمان محق، قابل تأمل است. تمرکز اصلی این فیلسوف بر تراژدی یونان بود و آنتیگونه<sup>۸</sup> را شاهکارترین شاهکارهای جهان کلاسیک و مدرن می‌داند. اگر ارسطو تحلیل ساختاری و تا حدودی فلسفی از تراژدی به عمل می‌آورد و فیلسوفان دیگر همچون هیوم<sup>۹</sup> و شلینگ<sup>۱۰</sup> به تأثیر تراژیک پرداختند، هگل در پدیدارشناسی روح به فلسفه و ماهیت وجودی تراژدی توجه داشت که قهرمانش بین قانون الهی و انسانی (اجتماعی و فردی) قرار گرفته است، و در این راستا در همان مسیر از دستگاه فلسفی خود حرکت کرده است. هگل در باب تراژدی‌نویسان مختلفی که در اعصار متفاوتی زیسته‌اند، اندیشید؛ از سوفوکل تا شکسپیر<sup>۱۱</sup> و راسین<sup>۱۲</sup>. همچنین او موضوع را به صورت تاریخی مورد بحث قرار می‌دهد و در سخنرانی‌های خود درباره زیبایی‌شناسی، ابتدا تراژدی باستان را تحلیل می‌کند و سپس نمایشنامه تراژدی مدرن را تحلیل می‌کند (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

قهرمان در اندیشه و فلسفه ایرانی چارچوب و اصول منحصربه‌فردی دارد که منطبق بر اندیشه و جامعه ایرانی-اسلامی است. آنچه در فیلم درباره الهی رخ می‌دهد نتیجه اندیشه و

دیدگاه فیلمساز نسبت به شخصیت‌پردازی و پیرنگ فیلمنامه است. در واقع شکل و شمایل قهرمانان در این فیلم، بیشتر به قهرمانان غربی اعم از کلاسیک یا محق شباهت دارد و این خود حاصل اندیشه و سبک زندگی غربی است که باعث دگرذیسی‌های زیادی در تفکر و سبک زندگی ایرانی شده است. بنابراین قهرمان در فیلم درباره‌الی، قهرمانی سینمایی است که از ساختار و عناصر قهرمان ایرانی فاصله دارد و به قهرمانان ادبیات، نمایش و سینمای مدرن نزدیک است. بنابراین این نقد به فیلم فرهادی وارد است که قهرمان او بیش از آنکه ایرانی باشد، غربی است. هدف پژوهش حاضر علاوه بر شناسایی و درک چیستی تراژدی مدرن و مفهوم قهرمان محق، تحلیل این نوع قهرمان در فیلم درباره‌الی است. در واقع آدم‌ها در اکثر فیلم‌های اصغر فرهادی به‌ویژه درباره‌الی در عین حال که متفاوت هستند، ولی هرکدام از آنها محق هستند. وجود این قهرمان و برخی عناصر دیگر همچون لغزش انسانی یا هامارتیا<sup>۱۳</sup> در این فیلم باعث شده است که موقعیت و پایانی تراژیک در این اثر به وجود بیاید.

### اهداف تحقیق

- ۱- شناسایی و درک تراژدی از نظر هگل
- ۲- فهم و شناخت ماهیت قهرمان محق در فیلم درباره‌الی

### پرسش تحقیق

- ۱- قهرمان محق در تراژدی از نظر هگل چگونه شخصیتی است؟
- ۲- قهرمان در فیلم درباره‌الی براساس اندیشه هگل چگونه قابل تحلیل است؟

### فرضیه تحقیق

- ۱- قهرمانان اکثر فیلم‌های فرهادی محق هستند.
- ۲- قهرمانان فیلم درباره‌الی به مفهوم تراژدی و قهرمان از نظر هگل نزدیک هستند.

### روش تحقیق

در این پژوهش مسئله و مفهوم قهرمان در فیلم *درباره الی* - ساخته اصغر فرهادی - براساس اندیشه هگل تحلیل شده است. محقق به صورت هدفمند و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مشاهده فیلم و تحلیل آثار مذکور به روش توصیفی-کیفی، محتوا و مفاهیم مورد نظر این پژوهش را تفسیر و واکاوی کرده است. در تحقیقات کیفی پژوهشگر از طریق استدلال قیاسی، استقرایی، تمثیل و تشبیه، نشانه‌یابی، تفسیر، تجرید، تشخیص تفاوت و تمایز، مقایسه و ... که جملگی به کمک تفکر و تعقل و منطق صورت می‌پذیرد، داده‌های گردآوری شده را ارزیابی و تجزیه و تحلیل نموده و با ذهن مکاشفه‌ای خود نتیجه‌گیری می‌کند (حافظ‌نیا، ۱۳۹۱: ۲۶۹). بنابراین در این تحقیق در کنار توضیح و تشریح مفهوم قهرمان در اندیشه هگل، از طریق تحلیل دیالوگ‌ها و توصیف سکانس‌های فیلم *درباره الی*، ماهیت قهرمان هگلی تفسیر شده است. در حقیقت دستاورد مهم این پژوهش، تحلیل یک فیلم ایرانی و شخصیت قهرمان براساس نظریه و فلسفه هگل به‌عنوان یک اندیشمند غربی است.

### تراژدی یونان

تراژدی نتیجه رویارویی دو تضاد جدی و والاست. این تضاد، برآمده از تقابل دوتایی است که در ذات جهان است. تقابل‌های دوتایی در دوران کلاسیک، کنار هم قرار می‌گرفتند و در یک ستیز آخرازمانی، یکی از آنها کنار می‌رفت. جهانی که به قطعیت و مطلق، ایمان دارد، نمی‌تواند این دو را کنار هم بپذیرد. در جهان مدرن که نسبت حاکم است، این دو در کنار هم وجود ندارند، اما هیچ‌کدام را مطلق نیز نمی‌پندارد؛ از همین روست که انسان معاصر خود را ملغمه‌ای از شر و خیر می‌داند. به نظر ارسطو

«تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک برحسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطه و روایت انجام پذیرد. شفق و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود» (ارسطو، ۱۳۸۲: ۵۸).

ارسطو در کتابش تحلیلی ساختاری از تراژدی به دست می‌دهد، اما تراژدی علاوه بر ساختار و تکنیک، به واسطه طرح مسائلی همچون گناه، رنج، خطا و لغزش و قهرمان جایگاه مهمی از نظر فلسفی، اجتماعی و انسان‌شناسی دارد. تراژدی زندگی شوم قهرمانی را به تصویر می‌کشد که به انسانها و زندگی‌شان شباهت دارد؛ پرسشگر است، رنج می‌کشد، خطا می‌کند و سرانجام نگون‌بخت می‌شود. تراژدی بیانگر نوعی نگرش خاص به جهان است و حکایت از رویارویی آدمی با نیرویی دارد که از او برتر است (مالت، ۲۰۰۱: ۳۹). قهرمان تراژدی در هر حالتی مرتکب خطا می‌شود، اما فاجعه‌ای که رخ می‌دهد در مقایسه با خطای قهرمان، بسیار سهمگین است. پل ریکور<sup>۱۴</sup> معتقد بود در تراژدی قهرمان تراژیک همچنان که پا به زندگی گذاشته است پا در راه خطا می‌گذارد. او خطاکار زندگی می‌کند (ریکور، ۱۹۵۳: ۲۸۵). پایان غم‌انگیز و فاجعه‌بار به معنای پایان یا موقعیتی تراژیک نیست، ولی پایان تراژدی حتماً فاجعه‌بار است.

«موقعیتی است که در آن دو فرد، یا فرد و تقدیر، یا فرد و نظام سیاسی یا فرد و خدایان، با یکدیگر در تصادم قرار می‌گیرند. قهرمان تراژیک نماینده فردانیت انسانی و به ناگزیر متناهی، و فرد مقابل او نماینده قدرت نامتناهی است. فرد هنگامی که در موقعیت تراژیک قرار می‌گیرد، ناگزیر از انتخاب می‌شود. انتخابی که باید با تمام وجود بهای آن را بپردازد؛ چه زنده مرده باشد، چه مرده زنده» (حنایی‌کاشانی، ۱۳۷۸: ۶۰).

### تراژدی مدرن

تراژدی برساخته دنیای خدایان، اساطیر و شاهان است. بنابراین نباید در دنیای معاصر و جهانی که عقلانیت مرکز و محور قرار دارد، وجود داشته باشد، اما موقعیت و امر تراژیک با انسان و رابطه‌اش با جهان مرتبط است. بنابراین طبقه متوسط تراژدی خود را در دنیای مدرن ساخت؛ دنیایی که شاهان و خدایان قدرت و جایگاه سابق را ندارند. داستان در اوایل سده هجدهم میلادی با پی‌ریزی نوعی ادبی که بین تراژدی قدیمی‌تر و کمدی قرار داشت، آغاز می‌شود؛ نوعی ادبی که وقتی تمایل بیشتری به تراژدی داشت، تراژدی بورژوا و هنگامی که به کمدی تمایل بیشتری داشت، کمدی اشک‌ریزان خوانده می‌شد (بتلی، ۱۳۷۷: ۱۱۶). این تراژدی

تفاوت‌های عمیقی حتی از لحاظ ساختاری با تراژدی باستان دارد، اما باید گفت انسان و نوع نگاه او به زندگی، به خدا، به خویش و دیگری، به شکل زندگی و صد البته به مفهوم و معنای اصل علیت یا رابطه‌ی علی تغییر کرده است. تراژدی مدرن داستان انسان معمولی و طبقه‌ی متوسط است. شاید نخستین بار، اورپیید<sup>۱۵</sup> بود که از چنین انسانی سخن گفت. یک فرد معمولی نمی‌تواند قهرمان تراژدی باستان باشد. اگر اورپیید زوال تراژدی را رقم می‌زند، به واسطه‌ی ناتوانی او در نگارش تراژدی و یا ضعف او در درام‌نویسی نیست، بلکه او خود، از زوال تراژدی سخن می‌گوید. انسان در دوران او، از روزگار تراژدی دور شده بود و او نیز در درام‌هایش این تفاوت را نشان می‌دهد. همچنین به تعبیر ارسطو، قهرمان باید بهتر از ما باشد چرا که کارهایی که او انجام می‌دهد، انسان‌های معمولی نمی‌توانند انجام دهند.

«احتمالاً برای بار اول لسینگ<sup>۱۶</sup> متوجه شد که انسان معمولی و خانواده‌اش در کانون توجه فرهنگ جدید قرار گرفته است و به همین دلیل او تجربه‌ی تراژیک را در محیط انسان معمولی جای داد. شیلر<sup>۱۷</sup> حتی مشکل خانوادگی را به جامعه نسبت داد و آن را نتیجه‌ی دشمنی بین طبقات جامعه دانست» (بتتلی، ۱۳۷۷: ۱۱۷).

انسان معاصر، تراژدی خودش را دارد؛ بدون حضور خدایان! لوکاج<sup>۱۸</sup> گفته است در عصر ما که عصر غیبت خداوند است، امکان ظهور تراژدی هست (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۲۴۸)، خدایان رخت بر بسته‌اند، فراموشکار شده‌اند و فرار کرده‌اند. آنها دیگر نیستند و یا اگر باشند، انسان معاصر می‌گوید: تأثیری در زندگی من ندارند. چنین سخنی از یک زاویه درست است؛ نه تنها انسان، بلکه خدایان نیز در زندگی روزمره غرق شدند. زندگی روزمره زندگی حقیقی نیست. قهرمان تراژدی برتر است، چرا که زندگی را به معنای روزمره نمی‌پذیرد، در پی حقیقت است، اما فیلسوف نیست، قهرمان است و مرکز آمال و آرزوی انسان است و حقیقت برای او همان زندگی است.

لوکاج به واسطه‌ی این نگرش، تراژدی را بیداری جان می‌داند. «به همین دلیل است که تراژدی بیداری جان خوانده می‌شود. رویارویی و تشخیص مرز، ماهیت ذاتی جان را عریان می‌کند و آن را از هر چیز دیگر پاک می‌سازد» (لوکاج، ۱۹۷۴: ۱۵۴). زندگی که حاصل انتخاب خود انسان

بود؛ انتخابی که معمولاً با عنوان مدرنیته یا مدرن نام برده می‌شود. مدرنیته، سرآغاز عقلانیت انسانی و کنار گذاشتن جهان الهی است و مدرنیسم، نقد و شک به همان عقلانیت است. مارتین اسلین<sup>۱۹</sup> نیز بر این باور است که در قرن هجدهم، وقتی نمایشنامه‌هایی خلق می‌شد که پایانی غم‌انگیز داشتند و کاراکترهای اصلی آن نیز از طبقه متوسط برخاسته بودند، رویدادی کاملاً انقلابی تلقی شد، و اصطلاح تراژدی بورژوازی یا تراژدی خانوادگی برای متمایز ساختن این نوع نمایشنامه‌های بازاری از تراژدی بلندپایه مرسوم، ابداع شد (اسلین، ۱۳۹۷: ۹۶). بنابراین انسان معاصر نیز، همچون انسان باستانی تراژدی را تجربه می‌کند، و تراژدی هرگز نمی‌میرد، فقط همچون انسان، باورها، و جهان پیرامونش دگرگون شده است. تراژدی یونانی بدون حضور خدایان قابل تصور نیست.

آلبر کامو<sup>۲۰</sup> معتقد بود تقابل انسان (و شوق او نسبت به قدرت)، با اصل الهی (که جهان آن را منعکس می‌کند)، سبب پدید آمدن موقعیت تراژیک می‌شود. زمانی تراژدی روی می‌دهد که انسان به واسطه غرور وارد نزاع با فرمان الهی می‌شود، فرمانی که خدایی آن را به صورت انسان تجسم بخشیده است یا در جامعه تجسم یافته است و هرچه عصیان انسان موجه‌تر باشد و هر قدر این فرمان واجب‌تر، تراژدی‌ای که از این تعارض شاخ و برگ می‌گیرد، بزرگتر است (کامو، ۱۳۹۷: ۸۳). پرومته<sup>۲۱</sup>، آتش را از خدایان می‌رباید تا جهان آدمیان را نورانی کند و ادیپ به دنبال دانایی است؛ هر دو می‌خواهند به راز پی ببرند؛ رازی که نزد خدایان است، اما خدایان اجازه نمی‌دهند. همان‌طور که اجازه ندادند و جنگ تروا ۱۰ سال به طول انجامید. آدمی می‌خواهد بداند کیست، اما خدایان اجازه نمی‌دهند؛ قلمرو و قدرت آنها به واسطه رازآلود بودن و پنهان بودنشان است.

«در اساطیر یونان، بسیاری از آدمیان فانی می‌کوشند تا به حریم خدایان باقی راه یابند و پادافره آنان غذایی دردناک است. خدایان هر چیزی را می‌بخشند مگر آنکه انسان بخواهد از خویشتن درگذرد و به آنان راه یابد. در افسانه‌های سامی نیز گناه زاده معرفت است» (مسکوب، ۱۳۹۴: ۱۳).

خدایان نه تنها بازیگردان هستند، بلکه نقش‌های اصلی نیز از آن آنها است. خدایان سبب و مسبب هستند و آدمیان در تراژدی نقش خوبی، خباثت، شرم، و شکوه آنها را اجاره می‌کنند. در واقع در جهان باستان، رنج به شکل عمودی بر انسان وارد می‌آید؛ خدایان بالا هستند و انسان دست‌ساخته آنها، در زمین! در تراژدی باستان، انسان از ابتدا گناهکار است؛ چرا که اگر گناهکار نبود، از بهشت بیرون رانده نمی‌شد. انسان از قرون وسطی و رنسانس به بعد، خدایان را ترک می‌کند و یا به دورشدن آنها، ایمان پیدا می‌کند. انسانی که در جهان مدرن‌تیه مبتنی بر عقلانیت تولد یافته بود، نیازی به جهان خدایان نداشت - حتی اگر احساس نیاز و وابستگی هم می‌کرد، دیگر آنها را باور نداشت. تراژدی مدرن حاصل جهان مبتنی بر عقلانیت فردی و انسانی است. در عصر روشنگری تراژدی رنگ‌وبوی دیگری به خود می‌گیرد؛ خدایان دخالت نمی‌کنند، رنج از بالا نازل نمی‌شود و انسان به تحلیل خود می‌پردازد. در دوران رنسانس، بشر، برخلاف دستورات کلیسا، حضور قاطع خداوند را نادیده می‌گیرد، اما زمانی که بشر سعی می‌کند خودش کنترل اوضاع را به دست بگیرد، مسئله را باز هم پیچیده و پیچیده‌تر می‌کند. قهرمان تراژدی شاهزاده و یا از تبار خدایان است. اشراف‌زاده است. واژه قهرمان ریشه در یک واژه یونانی به معنای محافظت کردن دارد. قهرمان از تبار اساطیر است؛ شخصیت، رفتار، گفتار و تصمیماتی که اتخاذ می‌کند. او قرار است یگانه باشد، در هر چیزی که هست منحصر به فرد باشد و همین یگانگی است که موجب می‌شود وقتی خطایی می‌کند، مخاطب دچار ترس و شفقت و در نهایت کاتارسیس<sup>۲۲</sup> بشود. رابرت ورشو گفته است:

«مفهوم تراژدی رهیافتی است از جوامع اشرافی، جوامعی که در آنها سرنوشت فرد به‌عنوان موضوعی با اهمیت سیاسی مستقیم و قانونی، درک نشده، بلکه توسط یک نظام اخلاقی یا سرنوشتی مقرر و فراسیاسی - به معنای جدل‌ناپذیر - معین شده است» (ورشو، ۱۳۹۲: ۱۹۲).

برای آنکه بدبختی و فروپاشی قهرمان، بزرگ جلوه کند باید در ابتدا انسان بسیار خوشبخت و همچنین برتر باشد. برتری او، نکته اصلی قهرمان تراژدی باستان است و این برتری از لحاظ اخلاقی است. از طرف دیگر، به دلیل اینکه تراژدی و حماسه در جهان اساطیر، خدایان و شاهان رخ می‌دهد و شاهان جلوه‌ی خدایان هستند، قهرمان تراژدی از تبار آنهاست. با اطمینان می‌توان



گفت تراژدی دراماتیک از دوران باستان تا قرن نوزدهم میلادی نشان از توجه ویژه نسبت به آدم‌های طبقه بالا دارد (لیچ، ۱۳۸۸: ۵۰).

تراژدی والا و متعالی بزرگترین زخم‌ها را آشکار کرده و زخم‌های پنهان را هویدا می‌سازد. تراژدی که سبب می‌شود تا پادشاهان از مستبد و زورگو بودن هراس به خود راه بدهند و زورگویان و دیکتاتورها خصلت‌های زورگویانه و مستبدانه خود را آشکار سازند (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۹۹). مردم عادی قهرمان تراژدی مدرن هستند. آنها که از بس معمولی‌اند، دیده نمی‌شوند. آرتور میلر<sup>۲۳</sup> در مقاله‌ای با عنوان *تراژدی و انسان معمولی*<sup>۲۴</sup> به تشریح این مسئله پرداخته است؛ میلر، انسان معاصر و تردید و دلواپسی‌هایش را خوب می‌شناسد، می‌داند در این جهان که در ابتدا بر پایه خدایان، سپس عقلانیت و نبوغ و در قرن بیستم دوباره با شک به همان عقلانیت، بنیان نهاده شده است، چه بر سر قهرمانان به‌ویژه قهرمانان تراژدی می‌آید. میلر معتقد است:

«روال تراژیک کهن و منسوخ است و تنها برای بلندمرتبانان، شاهان یا شاهواران متناسب است. من معتقدم که انسان معمولی به همان اندازه شایسته است که موضوع تراژدی در والاترین مفهوم آن قرار گیرد، که شاهان چنین بودند. به نظر من، اکنون زمانی است ما، که پادشاهانی نداریم، به نظر من اکنون، دورانی است که پادشاهانی نداریم؛ (باید) این مسیر روشن تاریخ را در اختیار بگیریم و آن را تا جایگاهی که در زمانه ما، امکان رسیدن به آن وجود دارد، دنبال کنیم؛ یعنی قلب و روح انسان متوسط» (میلر، ۱۳۸۸: ۳۰).

جدول ۱- مقایسه تراژدی مدرن و کلاسیک (منبع: نگارنده)

فرایند	تراژدی یونانی و کلاسیک	تراژدی مدرن / هگلی
خدایان	✓	
شاهان	✓	
ارواح	✓	✓
هامارتیا	✓	✓

ادامه جدول ۱- مقایسه تراژدی مدرن و کلاسیک (منبع: نگارنده)

فرایند	تراژدی یونانی و کلاسیک	تراژدی مدرن / هگلی
قهرمان / ضدقهرمان / قهرمان محقق	قهرمان	ضدقهرمان / قهرمان محقق
اهداف عینی/ذهنی	عینیت	ذهنیت
قوانین	قوانین خدایان/عرفی	قوانین فردی/عرفی
جهان‌بینی	خدایان/ قاطعیت	فردیت/ تردید
نیروی شر و خیر	نیروی شر در برابر نیروی خیر	جدال خیر با خیر/محقق
سرنوشت / شرایط	تقدیر	شرایط فردی و اجتماعی
پایان تلخ	✓	✓

### هگل و قهرمان محق

تضاد و به قول هگل دیالکتیک موجود در جهان، موجب حرکت می‌شود؛ رابطه نامتناهی و متناهی، فرد و دولت، خدایگان و بنده! هگل بر این باور بود که شکوفه چون پدیدار می‌شود، جوانه از میان می‌رود، و شاید گفته شود که شکوفه، جوانه را باطل می‌کند. به همین گونه میوه چون پیدا شود ممکن است شکوفه، صورتی کاذب از وجود گیاه دانسته شود؛ زیرا میوه به جای شکوفه همچون طبیعت راستین آن ظاهر می‌گردد. این مراحل نه‌تنها با هم متفاوتند، بلکه به دلیل ناسازگاری جای یکدیگر را می‌گیرند، ولی طبیعت متحرک آنها درعین حال آنها را به دقایق وحدتی اندام‌وار و منظم تبدیل می‌کند، به نحوی که نه‌تنها میان آنها تضادی پیش نمی‌آید، بلکه همه به اندازه یکدیگر ضروری می‌شوند. هگل در تحلیل تراژدی به سراغ یکی از مهمترین تراژدی‌های یونان باستان یعنی *آنتیگونه* رفت. اگرچه به تحلیل آثار شکسپیر هم پرداخته است و همچنین مصداق نظریه‌اش در باب تراژدی را می‌توان در نمایشنامه‌های آشیل<sup>۲۵</sup> نیز یافت. شاعر تراژیکی که جهان‌بینی‌اش بیش از همه به فلسفه هگل شباهت دارد، آشیل است. برای بیان برخوردی تراژیک که در آن هیچ‌یک از دو طرف معرف خبثت ناب نیستند، و هر دو طرف در ادعاهای اخلاقی خود تا حدی محق هستند، هیچ نمونه‌ای کامل‌تر از اورستیا<sup>۲۶</sup> و پرومتئوس<sup>۲۷</sup> یافت نمی‌شود. در واقع عین عبارت برخورد حق با حق در یکی از تراژدی‌های آشیل دیده می‌شود (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۵۰). توجه به این نکته که هر نوع تضاد یا برخوردی در درام،

موجب پدید آمدن چنین تراژدی نمی‌شود، چرا که اساساً، تضاد جزء لاینفک درام است و تضادهای پیچیده درام‌های پیچیده (موقعیت‌های تراژدیک) و تضادهای سبک و ساده، درام ساده، کمدی و یا ملودرام را می‌سازد. تضادی که در این دست تراژدی‌ها خلق می‌شود به این خاطر است که تضاد بر سر ارزش‌های اخلاقی (به تعبیر هگل قوای ثباتی<sup>۲۸</sup>) وجود دارد؛ در تراژدی کلاسیک این تضاد اخلاقی، خارجی است و در تراژدی مدرن، درونی! کامو نیز هم‌رأی هگل بود و در تفاوتی که بین درام، ملودرام و تراژدی قائل می‌شود، این نکته را به خوبی نشان می‌دهد. نیروهایی که در درام روبه‌روی هم قرار می‌گیرند متضادند، ولی در تراژدی این نیروها نه تنها متضادند، بلکه متناقض هستند و سرانجام جدال آنها به فاجعه ختم خواهد شد.

### درباره‌الی و قهرمان محق

درباره‌الی چهارمین فیلم بلند اصغر فرهادی است. این فیلم به‌واسطه‌ قصه و ساختار منسجم فیلمنامه و میزانشن و همچنین به‌خاطر پذیرش از سوی جشنواره‌های داخلی و خارجی جایگاه فیلمساز را تثبیت کرد. درباره‌الی را از زوایای متعدد اجتماعی و سینمایی می‌توان مورد ارزیابی قرار داد. شخصیت‌های فیلم که از طبقه متوسط جامعه هستند، تلاش می‌کنند یک اتفاق ناگهانی را به کمک باور و استدلال‌های شخصی‌شان قضاوت کنند. ولی در این راه نه تنها باطن خود را بیش‌ازپیش به نمایش می‌گذارند، بلکه مورد تخریب از سوی شخصیت‌های دیگر نیز قرار می‌گیرند.

داستان فیلم درباره‌ چند خانواده است که برای گذراندن تعطیلات به شمال کشور سفر می‌کنند. احمد پس از سال‌ها به ایران بازگشته است. دوستانش به‌ویژه سپیده می‌خواهند احمد ازدواج کند. سپیده‌الی را برای احمد، در نظر دارد. الی که مربی مهدکودک است به دعوت سپیده به این سفر آمده است. آنها ویلای مخروبه‌ای را کنار دریا اجاره می‌کنند. ناگهان الی ناپدید می‌شود. پس از گم‌شدن الی در ساحل دریا، همه به کندوکاو درباره‌ شخصیت او می‌پردازند. هرکس در مورد او و شخصیتش به قضاوت پرداخته و به دنبال علت گم‌شدن او است. سپیده اصرار دارد که به نامزد الی بگوید که الی درباره‌ نامزدی‌اش با او صحبت کرده

است، ولی بقیه مخالفت می‌کنند. فرهادی در این فیلم به تحلیل طبقه متوسط پرداخته و آدم‌هایی را انتخاب کرده که در رشته حقوق تحصیل کرده‌اند و با مفاهیمی همچون دروغ، بزهکاری، جرم، دموکراسی، برابری، منفعت و حقیقت و واقعیت آشنا هستند. فرهادی در این فیلم نه تنها مخاطب را به قضاوت فرامی‌خواند، بلکه نشان می‌دهد نمی‌توان از قضاوت دست کشید. در این فیلم هر کدام از شخصیت‌ها از منظر خودش به ماجرا نگاه می‌کند و به نظر می‌رسد همه آنها به یک اندازه حق دارند یا محق هستند. الی که شخصیتش در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند، همچون هر شخصیتی حق تصمیم‌گیری داشته و به این سفر آمده است. فرهادی در طول فیلم الی را نگران و ساکت نشان می‌دهد تا او را شخصیتی رازآمیز و مبهم نشان دهد. این رازآمیزی در صحنه آشپزخانه یا در حال گفتگو با احمد در ماشین شدت می‌یابد. شخصیت سپیده به‌عنوان لیدر<sup>۲۹</sup> سفرهای دسته جمعی نشان داده می‌شود؛

*امیر: شمال می‌خوان برن سپیده، بچه‌ها می‌خوان دور هم جمع شن سپیده، ویلا می‌خوان*

*بگیرن سپیده، آقا به بلیط هواپیما می‌خواهی بگیری سپیده، زن می‌خواه بگیری سپیده.*

بنابراین به دلیل اینکه سپیده همواره کارهای گروهی را مدیریت کرده است، حق داشته الی را دعوت و در غیابش از او دفاع کند. امیر هم به‌عنوان یک شوهر برای حفظ زندگی‌اش، حق دارد به سپیده و دخالت‌هایش در همه امور از جمله ازدواج احمد، اعتراض کند. البته از تنش‌ها و واکنش‌هایش نسبت به سپیده مشخص است که با رفتارهای او مشکل دارد. بقیه نیز محق هستند چرا که نمی‌خواهند به‌خاطر اشتباه یک نفر زندگی‌شان مختل شود. راستگو یا دروغگو بودن قهرمان فرهادی در این فیلم، مشخص نیست چون اساساً دیدگاهش نسبت به دیگران و حتی حقیقت، نسبی است. به‌عنوان مثال سپیده که همه این سال‌ها دوست و انسان خوش‌نامی بوده است، به‌واسطه یک حادثه مشخص می‌شود که دروغگو هم هست. در جهان‌بینی مدرنیستی، همه چیز نسبی است و همین امر موجب پدیدآمدن فاجعه و تراژدی در زندگی قهرمانان معمولی جامعه می‌شود.

*سپیده: اینطوری فقط آبروی الی رو می‌بری.*

پیمان: آبروی الی را می‌بریم سپیده؟ درسته مرده، ولی این رو داشته باش یارو نامزد داشت اومد اینجا دنبال شوهر. می‌دونی یعنی چی؟ یعنی یک سر این جماعت رو کلاه گذاشته، دو به اون بنده خدا نامزدش خیانت کرده.

سپیده: چه خیانتی؟

پیمان: این خیانت نیست؟ تو خودت آگه نامزد داشته باشی. نامزدت بره یکی از تو بهتر پیدا کنه باهاش بلند شه بره سفر ... نمی‌دونم شمال ... والیبال

سپیده: این چه خلافیه؟

امیر: تو چرا متوجه نیستی؟ از دید من و تو خلاف نیست تازه خوب کرده اومده. یه دقیقه خودت رو بذار جای اون پسره همش می‌شه خلاف ... از پول انداختن تو صندوق صدقات بگیر تا ظرف شستن و جارو کردن.

کافمن در تحلیل فلسفه هگل نوشته است:

«او دریافت که آنچه مخاطب در مرکز بزرگترین تراژدی‌های آشیل و سوفوکل می‌بیند، نه یک قهرمان تراژیک، و اینکه ستیز و نزاع مشهود در آنها، نبرد میان خیر و شر نیست، بلکه در واقع ستیزی است میان مواضع و دیدگاه‌هایی یک‌سویه که هریک تا حدی تجسم خیر و نیکی هستند» (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

هگل بر این باور بود که رنج‌های قهرمان تراژدی صرفاً وسیله‌ای برای آشتی دادن دو ادعای اخلاقی متضاد است. او تشریح کرده است که جدال، بین دو نیروی خیر است؛ دو نیرویی که آرمان‌های اخلاقی و تفسیرهای اخلاقی مخصوص به خود را دارند. در فیلم درباره‌الی جدال بین نامزد الی، سپیده و دیگران به واسطه نوع نگاه متضاد و تفسیرهای متفاوتشان از اخلاق است و به همین دلیل می‌توان همه آنها را محق دانست. چنین رخدادی فقط در تراژدی مدرن به وقوع می‌پیوندد. دریدا<sup>۳۰</sup> معتقد بود آنتی‌گونه پیگشویی وضعیت قطعی تراژیک آینده است (دریدا، ۱۹۷۴: ۲۱۰). در درباره‌الی قهرمان کلاسیک یا قهرمان تراژدی یونانی وجود ندارد. اساساً فرهادی توجه‌اش را از فلسفه ایرانی به فلسفه غربی معطوف کرده است چرا که قهرمانی شبیه قهرمانان غربی در سینما و ادبیات ایران وجود ندارد. قهرمان ایرانی منطبق بر اصول و قواعد ایرانی و اسلامی است و ریشه‌اش باورها، حماسه‌ها و به‌طورکلی فرهنگ ایرانی است. در نتیجه

باید به این نکته توجه کرد که فیلم *درباره الی* از منظر فلسفی رویکردی غیرایرانی دارد در نتیجه قهرمان در این روایت، منطبق بر اصول فرهنگی ایران نیست. قهرمانی که فرهادی به تصویر می‌کشد نمود بیرونی در جامعه ایران ندارد، بلکه صرفاً در داستان فیلم، محق است و با دیدگاه هگل همخوانی دارد. قهرمان یا قهرمان‌های محق تنش اخلاقی را در وجود خودش دارد و این تنش از او جهانی التقاطی می‌سازد. سه قانون در این فیلم و چه بسا کلیت سینمای فرهادی حاکم است؛ قانون فردی، قانون الهی (شرع) و قانون جامعه (عرف، آبرو و یا قانون اساسی). در تراژدی یونان قهرمان به دنبال اهداف غیرشخصی است، ولی در تراژدی مدرن فردیت و ذهنیت قوام می‌یابد. «تراژدی مدرن از آغاز در حیطه‌های خاص خود اصل ذهنیت را اختیار می‌کند، از این حیات درونی ذهنی شخصیتی که همچون در تراژدی کلاسیک (یونان)، تجسم صرفاً فردی قدرت‌های اخلاقی نیست را برای موضوع و محتوای خود در نظر می‌گیرد» (هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۶۷). هگل معتقد بود قهرمانان تراژدی با وضعیت‌هایی روبه‌رو می‌شوند که اگر سرسختانه به نفع یک تأثیر اخلاقی که تنها با شخصیت شکل گرفته خودشان جور درمی‌آید، موضع بگیرند به ناگزیر با قدرت اخلاقی‌ای که به همان اندازه موجه است، تضاد پیدا می‌کنند (محرمان معلم، ۱۳۷۷: ۱۴۸). سپیده محق است چرا که می‌خواهد آبروی یک انسان را نجات دهد، دیگران هم محق هستند چرا که باید از آبروی خود دفاع کنند. اینجا هر سه قانون با هم درگیر می‌شوند؛ قانون الهی چرا که بحث دروغ گفتن در میان است، قانون عرف چرا که الی خیانت کرده است و قانون فردی که هرکس از خودش دفاع می‌کند.

### نتیجه‌گیری

قهرمان در سینمای اصغر فرهادی به‌ویژه فیلم *درباره الی* انسانی معمولی از طبقه پایین یا متوسط است که در یک وضعیت تراژدیک روند زندگی عینی و ذهنی‌اش دگرگون می‌شود. البته چنین قهرمانی ریشه در بینش ایرانی ندارد و بیشتر برساخته اندیشه غربی است و به‌همین خاطر با اصول و نظریه هگل مطابقت دارد. چنین قهرمانی در عین حال که مرتکب خطا شده است، محق است. او برای تصمیم‌هایش دلایلی دارد که مخاطب را مجاب می‌کند. هگل در تفسیر تراژدی

آنتیگونه به این نکته پی برد که تراژدی نبردی بین دو آگاهی و دو نیروی خیر است و موقعیت و پایان تراژیک به واسطه این نوع جدال رخ می‌دهد. درباره‌الی شخصیت‌ها را در بستر یک موقعیت دردناک یعنی گم‌شدن و مرگ‌الی قرار می‌دهد و سپس تفسیر و تحلیل شخصیت‌ها را روایت می‌کند. هرکدام از آنها از زاویه دید خودشان ماجرا را قضاوت می‌کنند. سپیده، الی، نامزد الی و دیگران به واسطه قضاوتشان روبه‌رو یا کنار هم قرار می‌گیرند. سپیده تنها کسی است که از راز الی خبر داشته است و تلاش می‌کند از آبرو و حیثیت او دفاع کند. نامزد الی حق دارد علت آمدن الی به مسافرت و همچنین علت مرگش را بفهمد و دیگران که قبل از ناپدیدشدن الی، دوست و همراه سپیده بودند، اکنون برای حفظ آبروی خود و همچنین به واسطه تفسیرشان از اخلاق، عرف، آبرو و دروغ گفتن، الی و سپیده را قربانی می‌کنند. قهرمانان درباره‌الی نیروهای خیری هستند که محق هستند، ولی در یک وضعیت تراژدیک باهم به نبرد می‌پردازند و همچون ماشینی که در پایان فیلم در گل فرو رفته است، پایانی تلخ و تراژیک را رقم می‌زنند.

جدول ۲- قهرمان محق در اندیشه هگل و فیلم درباره‌الی (منبع: نگارنده)

توضیحات	محق	قهرمان محق / درباره‌الی
الی به دعوت سپیده آمده است در نتیجه سپیده حق دارد که در حفظ آبروی او بکوشد.	محق است	سپیده
سکوت الی، نگرانی و دغدغه‌اش را نشان می‌دهد. تلاش او برای برگشتن به تهران تا حدی او را از گناه تبرئه می‌کند. از طرفی دیگر چون حرفی نمی‌زند کسی نمی‌تواند او را به‌طور دقیق قضاوت کند.	محق است و مبهم	الی
جستجوی نامزد الی	محق است	نامزد الی
آنها نمی‌خواهند به‌خاطر الی که شناخت دقیقی از او ندارند، زندگی‌شان نابود شود.	محق هستند	شخصیت‌های دیگر

پی‌نوشت

<sup>1</sup> Hegel

<sup>2</sup> Antigone

- <sup>3</sup> Sophocles
- <sup>4</sup> Aristotle
- <sup>5</sup> Dithyramb
- <sup>6</sup> Dionysus
- <sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel
- <sup>8</sup> Antigone
- <sup>9</sup> David Hume
- <sup>10</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling
- <sup>11</sup> William Shakespeare
- <sup>12</sup> Jean Racine
- <sup>13</sup> Hamartia
- <sup>14</sup> Paul Ricœur
- <sup>15</sup> Euripides
- <sup>16</sup> Lessing
- <sup>17</sup> Friedrich schiller
- <sup>18</sup> Georg Lukacs
- <sup>19</sup> Martin Esslin
- <sup>20</sup> Albert Camus
- <sup>21</sup> Prometheus
- <sup>22</sup> Catharsis
- <sup>23</sup> Arthur Asher Miller
- <sup>24</sup> Tragedy and the common man
- <sup>25</sup> Achilles
- <sup>26</sup> Oresteia
- <sup>27</sup> Prometheus
- <sup>28</sup> Affirmative Powers
  
- <sup>30</sup> Derrida



## منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۹۷)، *نمایش چیست*، ترجمه شیرین تعاونی. تهران: انتشارات نیلوفر.
- بنتلی، اریک (۱۳۷۷)، *تراژدی در جامه مدرن*، ترجمه محمد نجفی، نشریه صحنه. شماره ۳. ۵۵-۶۵
- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۱)، *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، تهران: انتشارات سمت.
- حنایی‌کاشانی، محمد سعید (۱۳۷۸)، *من فرد هستم عاشورا و موقعیت تراژیک*، نشریه کیان، شماره ۴۶، ۵۸-۶۸.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سوفوکلس (۱۳۹۴)، *افسانه‌های تباہی*، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران: انتشارات خوارزمی.
- کامو، آلبِر (۱۳۹۷)، *تعهد اهل قلم*، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- لیچ، کلیفورد (۱۳۸۸)، *تراژدی چیست*، ترجمه هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: نشر فردا.
- محرمیان معلم، حمید (۱۳۷۷)، *تراژدی؛ مجموعه مقالات*، کتاب سروش، تهران: انتشارات سروش.
- میلر، آرتور (۱۳۸۸)، *تراژدی و مردم عادی*، ترجمه مصطفی دهقان، مجله صحنه، شماره ۶۷. ۴۲-۳۰
- ورشو، رابرت (۱۳۹۲)، *گنگستر همچون یک قهرمان تراژیک*، ترجمه فرزاد امین صالحی، مجله فیلمخانه، شماره ۶. ۱۹۱-۱۹۷
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۲)، *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفه زیبایی‌شناسی*، ترجمه زیبا جبلی، تهران: انتشارات آبنگاه.
- Derrida, J. (1974). "Glas", Editions, Galillés. Paris.
- Lukacs, G. (1974). "Soul and form". Translated by Anna Bostock, first published in the English language by the merlin press Ltd, London.
- Mallet, J, D. (2001). "la tragédie ET la comédie". Paris, Hatier, Coll., profil
- Ricoeur, P. (1953). "Culpabilité biblique et Culpabilité tragique", Presses Universitaires de France.

