مفهوم بوطیقایی امبولیما (Embolima) و تبیین مقایسه‌ای آن در دو کمدی قورباغه‌ها (Frogs) و اکلسیازوس (Ecclesiazuse) اثر آریستوفانس

چکیده

عموماً بوطیقای ارسطو را گزارش صرف تراژدی تصور کرده‌اند در حالی که به غیر از نظر محققان فرنگی، خود بوطیقای بازمانده فصولی دارد که نه تنها به تراژدی منحصر نیست؛ به مسایلی دیگری چون نقد ادبی و حماسه می‌پردازد. امبولیما که برخی مترجمان، معادل اندرگاهان را برای آن پذیرفته‌اند و مفهوم دقیق آن را نشان نمی‌دهد، توسط خود ارسطو در بوطیقا مطرح شده و دربارهٔ حضور همسرایان است. او معتقد است همسرایان اگر صرفاً آواز بخوانند، شاعر نتوانسته آن‌ها را از حیث شخصیت‌پردازی به‌خوبی بپروراند و در نقطهٔ مقابل، هنگامی که همسرایان به عنوان یکی از کنشگران نمایش نقش ایفا کنند؛ به دلیل نزدیکی به کردار و نه صرف روایت، ارزش بیش‌تری دارد. در این پژوهش، شکل اول (صورت روایی) را ساختار امبولیمیک (Embolimic) و طرز دوم (مبتنی بر کنش)، ساختار غیرامبولیمیک (Non-Embolimic) نامیده شده‌است. در این جستار، برای فهم امبولیمای غیرتراژیک، دو کمدی با فاصلهٔ سرایش سیزده ساله از آریستوفانس استفاده شده است. نتایج نشان می‌دهد، ساختارهای غیرامبولیمیک، پختگی‌ای که پیش‌تر سوفوکلس در تراژدی با افزایش بازیگران پی نهاده بود را به‌خوبی حتی در کمدی نشان می‌دهد؛ آریستوفانس در آثار پسین خود به پختگی بیش‌تری نسبت به آثار پیشین دست یافته و یکی از دلایل آن، استفادهٔ بیش‌تر از ساختار غیرامبولیمیک در نمایش‌نامهٔ پسین است.

واژگان کلیدی: آریستوفانس، ارسطو، اکلسیازوس، امبولیما (اندرگاهان)، بوطیقا، قورباغه‌ها.

آماده انتشار هنرهای زیبا

۱. مقدمه

یکی از مقولاتی که کم‌تر مورد توجه پژوهشگرانِ حیطهٔ یونان باستان [۱]قرار گرفته و در این پژوهش به شکل منحصر به آن پرداخته می‌شود، مفهوم امبولیما [۶] و کار کرد آن است. در فصل هیجدهم بوطیقا [۲]ارسطو [۳] شکل ایده‌آل به‌کارگیری همسرایان را چنین دانسته که آنان را یکی از اشخاص نمایش در نظر بتوان گرفت و ضمن نام بردن از سوفوکلس [۴]، روش وی را که مطابق شیوهٔ ایده‌آل است، بر شیوهٔ اوریپیدس [۵]رجحان نهاده است. (ارسطو، ۱۳۹۲، ۱۴۷) این نوع خوانش کرداری از همسرایان که اوریپیدس در آن شهره است، امروزه نزد محققان فرنگی به امبولیما [۶]مشهور است.

دربارهٔ آن‌چه ذیل فصل هجدهم و کارکرد امبولیمیک و غیرامبولیمیک بیان شده، بوطیقای ارسطو بهتر از هر مرجع دیگری می‌تواند نشان دهد که ارسطو نسبت به شیوهٔ پختهٔ غیرامبولیمیک و روش ناپسند امبولیمیک چه تحلیلی دارد. او ضمن بیان تعریف خود، به مقولهٔ مهم دیگر یعنی سیر تحول و تطور شاعران پسین نسبت به پیشین هم گریزی انتقادآمیز می‌زند و روش امبولیمیکی را که شاعران بعدتر (مثل اوریپیدس) بیش‌تر در کار خود داخل کرده‌اند، آوازهای «دخیل و گاه نامرتبط» می‌داند: «در حقیقت نزد شاعران دیگر، آواز گروه خنیاگران ارتباطش با موضوع نمایش خودشان، هیچ بیش‌تر از ارتباطی که با تراژدی دیگری ممکن است داشته باشند نیست و گویی این آوازها اجزایی دخیل هستند که آن‌ها را به مناسبت در طی نمایش‌نامه داخل می‌کنند و اول بار آگاثون این کار را معمول کرده است.» (همان) در ترجمهٔ مختلف به انگلیسی و فارسی کتاب ارسطو، به شکل هویدا می‌توان از اشارهٔ ارسطو به «سیر تحول و تطور شاعران بعدی» آگاه شد: «هم‌نوایی‌ها در نمایش‌های شاعران متأخر دیگر کاری با پی‌ساخت و حتی خود تراژدی ندارد.» (ارسطو، ۱۴۰۰، ۱۰۶) و « With the later poets, however, the songs in a play of theirs have no more to do with the Plot of that than of any other tragedy». (Aristotle, 2013, 47)

بر این اساس می‌توان اجتهاد کرد که وقتی این تحول را می‌توان در آثار اوریپیدس که هم‌دورهٔ سوفوکلس است مشاهده کرد، به طریق اولی می‌شود در آثار شاعران بعدی نظیر آریستوفانس هم ملاحظه کرد. معادلی که گاه فرنگیان برای امبولیما استفاده می‌کنند یعنی interlude و در ترجمهٔ سهیل افنان از بوطیقا هم به «اندرگاهان» که با مفهوم «دخیل و نامرتبط» قرابتی دارد برگردانده شده، به صورت کامل به آن چیزی که مدنظر ارسطو است اشاره ندارد و عموماً به نوعی نمایش‌نامهٔ کوتاه در انگلستان قرن پانزده میلادی به بعد اطلاق می‌شود. (برای نمونه نگاه کنید به: Abrams & Harpham, 2012, 225; Baldick, 2001, 127; Cuddon, 2013, 364-365; Murphin & Ray, 2018, 347; Quinn, 2006, 217-218;) بنابراین به نظر می‌رسد دست کم در زبان فارسی تا پیداشدن معادل دقیق از آن که خویشکاری مربوط به معنای ارسطویی را به‌وضوح نمایندگی کند، همان امبولیما واژهٔ بهتری برای استفاده است.

نیکولایدو–آراباتزی [۷]به این نکتهٔ مهم با این مضمون اشاره می‌کند که سرآغاز این نوع کردار همسرایان که بیرون از شخصیت‌های نمایش تلقی شوند، بیش‌تر به شاعرانی نظیر آگاثون [۸]باز می‌گردد (Nikolaidou-Arabatzi, 2015, 25) از طرفی، در تحقیقات اخیر، این باور ایجاد شده که سوفوکلس از اهمیت همسرایان کاسته است. علت این فهم محققان از بوطیقا چنین است که استفادهٔ سوفوکلس از بازیگر سوم به منزلهٔ کاهش نقش همسرایان است؛ حال آن‌که در روش سوفوکلس، افزودن شمار بازیگران به معنای کاستن از اهمیت نقش

همسرایان نیست و اتفاقاً وی ضمن بالابردن تعداد بازیگران به سه نفر، همسرایان را نیز نه به عنوان صرفاً شارح تفکر شاعر، بلکه در جایگاه نقش چهارم درآورده است. این که در دنیای نمایش‌نامه‌های تراژدی [9]چه می‌گذرد هیچ گاه باعث نشده که مؤلفه‌های تامّ شعری الزاماً در انحصار تراژدی درآیند. باید توجه کرد که حتی این مقدار که از بوطیقا تا امروز نجات یافته و باقی مانده، الزاماً به تراژدی نمی‌پردازد؛ بلکه بسیاری از جای‌ها سخن ارسطو میان انواع شعر در آمدوشد است و جز این‌ها، حتی فصولی وجود دارد که تراژدی نه یک اصل، بلکه به حاشیه رانده شده است. این سخن درستی است که بوطیقای بازمانده عملاً روایتی از تراژدی است اما نباید با این مسأله خلط شود که جز تراژدی سخنی در بوطیقا نمی‌توان یافت. بر این اساس، تعمیم امبولیما به دیگر گونه‌ها، علاوه بر مشخص کردن ظرفیت‌هایی تازه از بوطیقای ارسطو، می‌تواند حوزه‌هایی جدید را در نقد ادبی به مخاطبان معرفی کند.

ضرورت این پژوهش در حقیقت در این است که اولاً فهم کامل‌تر و روشنگرانه‌تری از بوطیقا به دست دهد و ثانیاً دیدگاه‌های بوطیقاشناسانه دربارهٔ اصطلاحات ارسطویی با مقابلهٔ متون مختلف را بسنجد. هدف اصلی این پژوهش را می‌توان ذیل این پرسش‌های مهم رهگیری کرد: **۱.** آیا ساختارهای امبولیمیک [10]و غیرامبولیمیک [11]را در غیر تراژدی یونان باستان و مشخصاً در کمدی یونان باستان نیز می‌توان ملاحظه کرد؟ **۲.** میزان کاربرد ساختارهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک چه نسبتی با یکدیگر دارند؟ **۳.** کدام یک از ساختارهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک، بیش‌تر کارکرد نمایشی دارند؟

۲. روش تحقیق

در این پژوهش، پس از ذکر مقدماتی کلّی از کارکردهای امبولیمیک (روایی) و غیرامبولیمیک (نقش‌آفرینانه)، تمامی بخش‌های دو نمایش‌نامهٔ [12]قورباغه‌ها [13]و اکلسیازوس [14]اثر آریستوفانس [15]که همسرایان در آن به سخن برخاسته‌اند، نخست طبقه‌بندی و از منظر کارکرد امبولیما تحلیل شده است. علت انتخاب این دو نمایش‌نامه، از سویی تحلیل امکان تعمیم کارکرد این مفهوم ارسطویی با آثار غیر تراژیک و از دیگرسو، این نکته بوده است که فاصلهٔ سال سرایش دو اثر، به‌اندازه‌ای است که می‌توان با تحلیل آن، به سیر و تطوری از فنّ شاعری آریستوفانس دست یافت و مفهوم امبولیما را در آن‌ها تبیین کرد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ آثار مختلف آریستوفانس و ارسطو تألیفات مختلفی انجام شده است ولی هیچ‌کدام از این آثار مقولهٔ امبولیما را به شکلی تطبیقی که در این جستار بدان پرداخته شده مورد توجه قرار نداده است؛ برخی از آن‌ها چنین است؛ با این قید که از ذکر مقالهٔ نیکولایدو–آراباتزی و بوطیقای ارسطو در این‌جا خودداری می‌شود: Flickinger (۱۹۱۲) در جستاری به جابجایی‌های غیرامبولیمیک در آثار مناندر [16]و آگاثون پرداخته است. Jackson (۲۰۱۹) دو مقولهٔ غیبت [17]و رقص [18]گروه همسرایان در قرن چهارم پیشامیلادی را مبتنی بر نگارش کاتبان آن آثار و ارتباط نشانه‌های به کار رفته توسط ایشان با امبولیما را بررسی کرده است. محمدی (۱۳۵۰) در گزارشی بسیار کوتاه به این مسأله اشاره می‌کند که از دیدگاه ارسطو مبانی کمدی از تراژدی ساده‌تر و کم‌رنگ‌تر است. بروکز (۱۳۷۶) در جستاری به واکاوی رابطهٔ آثار ارسطو – عمدتاً بوطیقا – و کمدی به صورت کلّی پرداخته و ضمن آن به این مسأله اشاره می‌کند که عموماً بوطیقا نه تنها آیینه‌ای منحصر در اختیار تراژدی نیست که آن را از منظری

می‌توان با دیگر آثار پراکنده و تعاریفی که در دیگر کتب اوست جمع کرد تا نظریه‌ای برای کمدی در نظر گرفت و از این قبل است که دیدگاه ارسطو نسبت به کمدی را به شکلی عام مناسب آثار کمدی میانه می‌توان تلقی کرد. فایبلمن (۱۳۷۶) ضمن اشاره به دیدگاه‌های متفکران بزرگ دربارهٔ کمدی، به زاویهٔ دید ارسطو هم می‌پردازد و او را واضع این امر مهم می‌داند که ارسطو بُعد زشت و ننگین بازیگران کمدی را از ایشان گرفته و به موضوع داده است. این بدان معناست که پلشتی‌هایی که افلاطون [۱۹] به کمدی وارد می‌کرد و آن را شایستهٔ بردگان و بیگانگان می‌دانست، دیگر متلعق به موضوع کمدی خواهد بود و نه اشخاص نمایش.

چنانکه از مجموع پژوهش‌های پیشین دریافت می‌شود، تاکنون تحقیقی از این زاویه با موضوع دو اثر یادشدهٔ آریستوفانس انجام نشده و این تحقیق، چه از منظر نگاه متفاوت به بوطیقا و چه از زاویهٔ متن بررسی شده، تازگی دارد.

٤. بحث و یافته‌های پژوهش

در برخی مناطق عمدتاً شهری یونان، پسران جوان در کارناوال‌هایی در شهر راه می‌افتادند و آوازهایی سر می‌دادند که به کمئدوس [۲۰] یا کمدی معروف بود (Bates, 1906, 26) و این نخستین خاستگاه کمدی بود که بعدتر شکل مشخص‌تری به خود گرفت و در نمایش‌نامه‌های جشنوارهٔ دیونوسوس [۲۱] ایفا شد و علی‌رغم تشابهات متعددی که به خصوص از نظر ساختاری با تراژدی داشت، به دلیل تفاوت‌های مشخصاً محتوایی که اولی بیش‌تر ناظر به برانگیختن احساسات و دومی متکی به اندیشهٔ حاصل انتقادات شاعر بود (نریمانی، ۱۳۸۶، ۲۹) راه خود را از تراژدی جدا کرد و اسلوب و شیوهٔ متفاوتی در پیش گرفت. (مرچنت، ۱۴۰۱، ۳۳) معمولاً در کتب مختلف، کمدی را به تعابیر متکثری تعریف می‌کنند و شاید بتوان به صراحت گفت کمدی در اصل، نوعی از نمایش است که در آن حماقت‌ها بزرگ داشته یا به طعنه برجسته می‌شود تا در مخاطب اندیشه و تفکر را بیدار سازد. (Quinn, 2006, 85) گفتنی است که از دیرباز نظریات مختلفی دربارهٔ کمدی به زبان متفکران و اهل فن تدوین و ارائه شده است (فایبلمن، a,b۱۳۷۶، ۴۹-۱۸و۷۱-۹۹)؛ اگر چه معمولاً منتقدان چه در ساحت کمدی، چه تراژدی و چه دیگر زوایای نقد و نظریه، کم‌تر به ارسطو نظر داشته‌اند.

کمدی از نظر خاستگاه اندیشگانی و فکری درست همان سرچشمهٔ تراژدی یعنی جشن‌های دیونوسوس است که شاعران طیّ مراسمی سالانه به اجرای نمایش‌نامه‌هایشان می‌پرداختند. (علی‌آبادی، ۱۳۷۱، ۸۸) در این میان و در دنیای کمدی، آریستوفانس به شکل اعلایی به این هنر دست یافته بود که بتواند جدی‌ترین انتقاداتش را در لطیف‌ترین شکل، به نمایش بگذارد و از آن‌جا که آثار او از جنس کمدی‌های صرف نبود و با تجربهٔ زیستهٔ مخاطبان سازگاری داشت، می‌توانست تماشاگر را همراه کند. به تعبیری دیگر آن‌چه در این باب اهمیتی داشت تجربهٔ درک یا گرفتنِ شوخی است (بنتلی، ۱۳۷۶، ۱۴۳) که البته در افراد مختلف به کیفیات متفاوتی بروز دارد و اصطلاحاً تجربهٔ زیستهٔ ایشان با هم یکسان نیست و می‌تواند در طول زمان تغییر کند و حتی شادی یا غم درون خندهٔ آن به درستی قابل درک برای مخاطب دیگر نباشد. (اکبرلو، ۱۳۸۷، ۷۰؛ ثروت، ۱۳۷۹، ۴۸؛ شادروی‌منش، ۱۳۸۰، ۳۲) در حقیقت آریستوفانس مضامین نمایش‌نامه‌هایش را هم‌چون آن‌چه در تراژدی آن روزگار رواج داشت، از دلِ اسطوره‌هایی چون جنگ تروا [۲۲] برنمی‌گزید بلکه او درست به موضوعاتی نزدیک می‌شد که مردمان روزگارش با آن‌ها دست به گریبان بودند. شاید نتوان در پهنهٔ ادبیات نمایشی کمدی قبل از عصر الیزابت [۲۳] شاعری را یافت که به اندازهٔ او دست‌مایه‌های آثارش درست در کفِ کوی و برزن وجود داشته باشد. او اگر در

نمایش‌نامۀ اکلسیازوس دربارۀ زنان در سیاست و اقتصاد می‌نویسد، به راستی تأثیرات قوانین نادرست مردان در جامعۀ خود را می‌بینند و یا اگر در نمایش‌نامۀ قورباغه‌ها به سراغ آیسخولوس [۴] و اوریپیدس می‌رود، به این دلیل است که خود اولاً فاصلۀ زمانی چندانی با ایشان ندارد و ثانیاً خودش مثل آنان در جشنواره‌های نمایش شرکت می‌کرده و هم‌درد با ایشان بوده است. نقلی که آیسخولوس از حوادث می‌کند پنداری همان زندگی روزمرۀ آدمی است. همین نوع نگرش اوست که زنان را که در تراژدی عملاً چندان محلی از إعراب ندارند، در کمدی به ارج می‌رساند و حضور زنان در کمدی را موجه تلقی می‌کند (روی، ۱۳۷۶، ۱۸۳) که نمونۀ اعلای، آن نمایش‌نامۀ اکلسیازوس است.

نمایش‌نامۀ قورباغه‌ها را که با اسامی دیگری چون وزغ‌ها و غوکان هم به فارسی ترجمه شده، آریستوفانس در سال **۴۰۵ ق. م.** سروده است. در این نمایش‌نامه که از معروف‌ترین آثار شاعرست، او نه تنها به روایتی شاعرانه از خود پرداخته، عملاً گزارشی مهم از نقد ادبی ارائه کرده تا آنجا که شاید بتوان این اثر را در کنار بوطیقای ارسطو از سردمداران نقد کهن تلقی کرد. آریستوفانس در این اثر از دو تیپ همسرا استفاده کرده که به‌رغم این ضعف نمایشی، این اثر را شاید بتوان مهم‌ترین دلیل شهرت شاعر در نظر گرفت و این نکته، وقتی اهمیت خود را نشان می‌دهد که به زمان سرایش آن که مربوط به اواخر حیات او نیست توجه شود؛ زیرا قاعدتاً آثاری که شاعران کهن در اواخر زندگانی می‌آفریده‌اند، از پختگی بیش‌تری برخوردار بوده است؛ اما دست کم این مسأله دربارۀ او صدق کم‌تری دارد.

خلاصه‌ای از محتوای نمایش‌نامۀ قورباغه‌ها: دیونوسوس که ایزد پشتیبان و اصلی در تراژدی است، پس از مرگ اوریپیدس عزادار می‌شود و تصمیم می‌گیرد تا به هادس [۵] یا جهان مردگان برود و او را به جهان زندگان بازگرداند. او با لباسی مبدّل همراه با یکی از غلامانش رهسپار جهان مردگان می‌شود و پس از آن‌که از مسیرهایی عبور می‌کنند، به خانۀ یکی از بزرگان وارد می‌شوند و بعد از گذشت حوادثی و روایتی که شاعر به تفصیل در مسایل تاریخی و غیر آن بیان کرده، ایشان و غلامان‌شان با دو شاعر درگذشتۀ تراژدی‌سرا یعنی آیسخولوس و اوریپیدس مواجه می‌شوند. آن‌دو سخت با یکدیگر بر سر برتربودن در عالم شاعری نزاع دارند. دیونوسوس به آنان می‌گوید که هر کس در مناظره بتواند دست بالا را داشته باشد، همراه با او به جهان زندگان بازخواهد گشت. پس از مناظرات و کشمکش‌هایی که آن‌دو در حضور دیونوسوس می‌کنند، قضاوت دیونوسوس این است که آیسخولوس تراژدی‌سرایی بهتر است و در نتیجه او را با خود به جهان زندگان بازمی‌گرداند.

دربارۀ محتوای نمایش‌نامۀ قورباغه‌ها اشاره به این مسأله ضروری است که در این اثر، دو تیپ گروه همسرایان وجود دارد که این در نوع خود تفاوتی بزرگ با نمایش‌نامۀ دیگر یعنی اکلسیازوس به حساب می‌آید؛ البته تیپ اول یعنی همسرایان قورباغه، صرفا در دو موضع آغازین نمایش‌نامه حضور دارند و بعد به صورت کامل از ماجرا خارج می‌شوند و پس از خروج آنان است که تمام آوازهای همسرایی را تیپ دوم یعنی آدمیان به عهده می‌گیرند. به نظر می‌رسد وجود دو تیپ گروه همسرایی تا حدی ریشه در قدمت بیش‌تر قورباغه‌ها نسبت به اکلسیازوس داشته باشد که فاصلۀ سرایش آن‌ها از ۴۰۵ ق.م. تا ۳۹۲ ق.م. یعنی ۱۳ سال را دربرمی‌گیرد و این میزان سال در دنیای شاعری و نویسندگی، به اندازه‌ای طولانی است که یک خالق اثر هنری و ادبی با تحولاتی اعم از پختگی و سبک و تفاوت سلیقه روبرو شود. این‌که آریستوفانس در نمایش‌نامۀ قورباغه‌ها دو تیپ همسرایان را به کار گرفته، به دو دلیل نمی‌تواند نشانۀ پختگی باشد: نخست، آریستوفانس در دنیای نمایش‌نامه‌سرایی در بدایت امر قرار ندارد و پیش از او مراحلی از پختگی نمایش‌نامه‌سرایی رخ داده است که از قضا یکی از این اصلاحات، کاستن نقش

همسرایگان بوده است؛ دوم، نمایش‌نامهٔ قورباغه علی‌رغم شهرت فراوانی که دارد، نسبت به اکلسیازوس پختگی کم‌تری دارد و اتفاقاً یکی از نشانه‌های این مسأله، وجود همین حجم آوازهای همسرایان، آن هم در دو تیپ همسرایی است.

نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس را آریستوفانس در سال **۳۹۲ ق.م.** یعنی ۱۳ سال بعد از سرایش قورباغه‌ها سروده و شاید بتوان آن را زن‌محورترین اثر یونان باستان در نظر گرفت. در این نمایش‌نامه، زنان نه تنها خود را از مردان کم‌تر نمی‌دانند که در شکلی افراط‌گرایانه مردان را احمقانی تلقی می‌کنند که جامعه را با سیاست‌های خود و قوانین اشتباه به تباهی کشانده‌اند و راهکار شاعر این است که زنان باید امور حاکمیت را در دست گیرند تا اصلاح امور شود. آریستوفانس در این اثر تلاش کرده که اولاً همان روحیهٔ ناقدانه را که در دیگر آثار اوست نشان دهد و ثانیاً لوازم پختگی نمایشی را استادانه‌تر به کار گیرد و چنان‌که بعدتر خواهد آمد و نظر نویسندگان این پژوهش است، این نمایش‌نامه از حیث لوازم نمایشی از پختگی‌ای بیش‌تر، در مقایسه با قورباغه‌ها دارد.

خلاصه‌ای از محتوای نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس: زنان آتنی که از سیاست‌های همسران‌شان و قوانین وضع‌شدهٔ ایشان به ستوه آمده‌اند، تصمیم می‌گیرند که به رهبری یکی از زنان با لباس و ظاهر مردانهٔ شوهران‌شان در روزی که آن‌ها در مجلس نیستند وارد نهاد قانون‌گذاری شوند. پس از وضع قوانین توسط زنان، مردان شهر متوجه قوانین غیرمعمول و عجیبی می‌شوند. از اصلی‌ترین قوانینی که ایشان نهاده‌اند تا مردان را تنبیه کنند؛ این است که اگر کسی قصد روابط با روسپی‌ها را داشته باشد، نخست باید با پیرزنان زشت جمع شود و بعد اجازه خواهد یافت که از جوانان زیبا بهره جوید. نمایش‌نامه با کشمکش‌های مردان و زنان بر سر حقوق جدید ادامه و انتها می‌یابد.

*

مواردی که در ادامه ذکر می‌شود، مبتنی بر نوع رابطهٔ شخصیت‌های نمایش و همسرایان تبیین می‌شود و اصطلاحاً کارکردهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک در آن‌ها تفکیک خواهد شد؛ با این قید که تحلیل کلّی تمامی موارد به همراه جدولی در انتهای مباحث ذکر خواهد شد:

- **ساختارهای غیرامبولیمیک: (کنش‌گرانه همراه با کردارهای نقش‌آفرینانه)**
  - **قورباغه‌ها:** به نظر می‌رسد، موارد زیر در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها از زاویهٔ پرسش‌های این تحقیق، محل اعتنا باشد؛ با این توضیح که دو تیپ همسرا به صورت جداگانه ذکر خواهد شد: [۲۷]

۱. (غ) در نخستین حضور گروه همسرای قورباغه‌ها در نمایش‌نامه، پس از این‌که خارون [۲۸] با دیونوسوس گفتگو می‌کند و پاروزن‌ها شروع به حرکت می‌کنند، دیونوسوس از صدای قورباغه‌ها کلافه می‌شود و با آن‌ها وارد گفتگو می‌شود:

قورباغه‌ها آه ای زادگانِ مرداب و چشمه! گرد هم آیید و در کنار این زورق با حرکتی دایره‌ای تا آخرین نفس آواز بخوانید؛ ... قور قور قور!

دیونیسس بیش از این نخوان که سردرد گرفتم!

قورباغه‌ها قور قور قور! قور قور قور!

دیونیسس دارم سیاه و کبود می‌شوم!

قورباغه‌ها قور قور قور!

دیونیسس مرده‌شور ریخت و قیافه‌تان را ببرد. چیزی جز قور قور کردن بلد نیستید!

قورباغه‌ها خوب سرود بهتری انتظار داری؟ در واقع به تو ربطی ندارد! ... تو چه کاره‌ای؟ قور قور قور! قور قور قور!

دیونیسس آه ای خواهران موسیقیدان بس کنید! دست‌هایم دارد تاول می‌زند!

قورباغه‌ها قور قور قور! قور قور قور! می‌توانیم مثل آب خوردن صدای‌مان را دو برابر بلندتر کنیم! ...

دیونیسس قور قور قور! من هم می‌توانم به بلندی شما بخوانم ...

(آریستوفانیس، ۱۳۹۵، ۲۹-۳۰)

۲. (غ) پس از گفتگویی که میان دیونوسوس و اکسانثیاس[۲۹] شکل می‌گیرد، قورباغه‌ها مجدد به همسرایی برمی‌خیزند و باز هم با دیونوسوس به سخن می‌نشینند:

دیونیسس یعنی باید آن قدر پارو بزنم تا شانه‌هایم بترکند؟

قورباغه‌ها قور قور قور!

دیونیسس قور قور قور! آن‌قدر قور قور کنید تا چشم‌هایتان از حدقه بیرون بزند. به من ارتباطی ندارد.

قورباغه‌ها صبر کن تا ببینی.

دیونیسس اهمیتی به غرغرتان نمی‌دهم.

قورباغه‌ها می‌خواهیم تا شب یک صدا تا آخرین نفس قور قور کنیم. قور قور قور!

دیونیسس قور قور قور! هرگز نمی‌توانید مرا شکست بدهید.

قورباغه‌ها خوب این تو هستی که قادر به شکست‌دادن ما نیستی. مثل روز روشن است!

دیونیسس تا پایان روز چنان نعره می‌کشم که آواز در گلوهایتان خفه شود. با قور قور به شش‌هایم فشار می‌آورم. البته خیالتان راحت باشد چون شش‌های من کاملاً سالم و تنومند هستند. آن‌قدر داد می‌زنم تا دست از دادزدن بردارید. قور قور قور!

(همان، ۳۱-۳۲)

از این‌جای نمایش‌نامه تا پایان دیگر گروه همسرایی قورباغه‌ها وجود ندارد و فقط همسرایان آدمیزاد به آواز می‌پردازند.

۳. (د) بعد آن‌که جشن و پایکوبی‌های فراوانی در نمایش ذکر می‌شود، میان گروه همسرایان و سرآهنگ با دیونوسوس گفتگویی شکل می‌گیرد و نشانیِ یک مکان بین آن‌ها (خانهٔ خدایی از جهان مردگان یعنی پلوتُناس[۳۰]) تبادل می‌شود:

سرآهنگ *(به آواز)* ... هنوز هم خطبای عمومیِ ملعون را راهنمایی می‌کند و آبستن همهٔ زشتی‌های روی زمین است! ...

دیونیسس *(به آواز)* لطفاً به ما بگو راه خانهٔ پلوتُناس از کدام طرف است؟ ما تازه‌واردیم و سرزمین شما را نمی‌شناسیم.

سرآهنگ *(به آواز)* زیاد از این‌جا دور نیست. چون که درست جلوی درِ خانه‌اش ایستاده‌ای.

(همان، ۳۷–۳۸)

٤. (د) پس از آن‌که اکسانثیاس می‌پذیرد که جامهٔ شیر را بر تن کند، همسرایان با او سخن می‌گویند و او نیز به ایشان پاسخ می‌دهد:

اکسانثیاس روی سوگندت حساب می‌کنم و پوست شیر را می‌پوشم.

همسرایان *(به آواز)* اینک گاه آن فرا رسیده تا حقِّ این جامگان مقدّس را به جای آوری. هم‌چون گذشته این پوست شیر را به تن کن و گرز را به دست گیر. به نقشی که در آن فرو می‌روی بیندیش؛...

اکسانثیاس *(به آواز)* از لطف شما ممنونم اما می‌دانم که پس از مدتی از کاری که کرده پشیمان می‌شود و به هر وسیلهٔ ممکن سعی می‌کند مرا خلع لباس کند؛...

(همان، ۴۵)

٥. (د) در بحبوحهٔ مناظرهٔ اوریپیدس با آیسخولوس، دیونوسوس که قصد قضاوت میان آن دو را دارد، همسرایان را خطاب قرار می‌دهد و از آنان می‌خواهد که به سرود و آواز قدری ثناگستری کنند و ایشان نیز چنین می‌کنند:

دیونیسس کسی برود و برایم کُندر و آتش بیاورد. می‌خواهم پیش از آغاز کار دعا کنم تا این رقابل را به بهترین نحو اجرا کنیم. در همین حین شما هم سرود ثنا سر دهید!

همسرایان *(به آواز)* درود و سلام بر شما! ... اگر هر یک از شما بتواند عنان کردار خویش را به کف گیرد و از اشعارش نمونه‌های مناسبی بیاورد و دیگری را گیج کند برنده می‌شود. آری قلب‌ها از هیجان به تپش درآمده‌اند تا کدام‌تان برنده و کدام بازنده شود؛ ...

(همان، ۵۸)

٦. (د) درست پیش از هنگامی که اوریپیدس و آیسخولوس مناظره را شروع می‌کنند، همسرایان ایشان را با توصیه‌ها و نصایحی خطاب قرار می‌دهند:

همسرایان *(به آواز)* همگان مشتاق شنیدن نبرد این دو مرد تواناییم! ... اینان با تمام وجودِ خویش می‌خواهند جمجمهٔ هم را خُرد کنند و گرد و غباری به پا کنند!

سرآهنگ اکنون شتاب کنید! با هم من منصف باشد! منطق را رعایت کنید! سخنان بی‌پایه و اساس یا مبتذل و عامیانه را به زبان نیاورید.

(همان، ۵۹)

۷. (د) در ادامهٔ مناظرات آیسخولوس و اوریپیدس، همسرایان آیسخولوس را خطاب قرار می‌دهند و او نیز به ایشان پاسخی می‌دهد:

همسرایان *(به آواز)* ... شاید این تو را مضطرب کند ولی مختصر و مفید پاسخ بده! بدون شتاب و التهاب! با توفان مثل ملاح‌ها برخورد کن! ... بعداً هر وقت به موقعیت امنی دست یافتی نوبت تو است که او را به تندی و وحشیانه مورد حمله قرار دهی و هنگامی که نسیم دل‌انگیزی شروع به وزیدن کرد، بر او برتری جویی!

سرآهنگ آه! ای تو که اولینِ یونانی‌ها بودی که با واژگان خویش برج‌هایی تا عرش برافراشتی و عصارهٔ تراژدی را از صافی گذراندی. باشد که باران رحمت تو بر ما مدام باریدن گیرد.

اسخیلس اعتراف می‌کنم که در این باره اشتباه کردم و در پاسخ‌دادن به مردی چنین، بی‌خود عصبانی شدم؛ ...

(همان، ۶۴)

۸. (د) در حین مناظرهٔ اوریپیدس و آیسخولوس، همسرایان با ترغیب اوریپیدس او را به مباحثهٔ برتری‌جویانه‌تری وامی‌دارند و او نیز در پاسخ به ایشان وعدهٔ این کار را می‌دهد که با پیش‌گفتارهای[۱] آثار او مقابله می‌کند:

همسرایان *(به آواز)* جنگاورانی چنین شجاع نایاب هستند! چه دشمنی بزرگی! چه کینهٔ عمیقی! چه گره‌های کوری! ... عجله کن! درنگ جایز نیست وگرنه رقیبِ پیر هنری آبرویت را می‌ریزد. جوهره‌ات را نشان بده! بحث کن! بپرس! پاسخ بده! حملاتش را جواب بده! تیر اندیشه‌ات را در قلب کینه‌جویش بنشان! ...

اوریپیدس *همین طور است. می‌خواهم به پرولگس‌های او حمله کنم ...*

(همان، ۶۹–۷۰)

۹. (د) در آخرین بند از نمایش‌نامه، یکی از شخصیت‌ها یعنی پلوتُناس گروه همسرایان را خطاب قرار می‌دهد و از ایشان کاری را طلب می‌کند و سرآهنگ به نمایندگی از گروه همسرایان نیز به او پاسخی می‌دهد:

پلوتناس *(به گروه همسرایان)* با مشعل‌های مقدس و برافراشته، راه پیشروان پیروز را روشن سازید. پیش پای اسخیلس به ترانه و رقص، موسیقیِ اسخیلس را بنوازید!

سرآهنگ آرامش قرین او باد! ای نیروهایی که بر زمین و جهان زیرینش حکم می‌رانید! شاعر ما را به سمت نور راهنمایی کنید. ذهن او را انباشته از اندیشه‌های نیک گردانید! ...

(همان، ۸۷)

با توجه به نمونه‌های ذکرشده، به نظر می‌رسد دلایل شکل‌گیری گفتگو میان همسرایان و شخصیت‌های غیرآوازی نمایش به این صورت باشد: **نخست**، شاعر با بیان حادثه‌ای یا رویدادی سعی دارد، میان گروه آوازی و غیرآوازی ارتباط برقرار کند. به عبارت دیگر، سرایندهٔ نمایش‌نامه برای آن‌که بتواند تعامل میان شخصیت‌های آوازی و غیرآوازی را توجیه کند، به دست‌مایه و بهانه‌ای نیاز دارد. برای مثال، در بند اول، صدای گوش‌خراش قورقور همسرایان، باعث می‌شود که دیونوسوس (شخصیت غیرآوازی) با قورباغه‌ها (آوازی) وارد گفتگو شود. یعنی شاعر صدای آزاردهندهٔ قورباغه‌ها را بهانهٔ ایجاد گفتگو میان آن‌ها قرار داده است. **دوم**، شاعر به حربهٔ دیگری دست می‌زند تا میان کسان آوازی و غیرآوازی ارتباط برقرار کند. بر این اساس، او دیگر متعلقات نمایشی (چون صدای همسرایان) را بهانه نمی‌سازد؛ بلکه با رویکردی کنش‌گرانه‌تر، همسرایان را وارد گفتگو می‌کند. ذکر این نکته خالی از فایده نیست که این دسته نسبت به نوع اول، اظرافت هنری کم‌تری دارد؛ زیرا توجیهی منطقی و مبتنی

بر روابط پساپشتی (علّی و معلولی) به مخاطبِ نمایش (بیننده/خواننده) ارائه نشده است. برای نمونه، در بند دوم، پس از این‌که دیونوسوس و اکسانثیاس گفتگو می‌کنند، همسرایان (قورباغه‌ها) خود بی‌توجیهی از طرف شاعر، مستقیماً به گفتگو می‌پردازند. در بند سوم، پس از ذکر پایکوبی، همسرایان و دیونوسوس به تبادل اطلاعات می‌پردازند بی‌آن‌که بهانه‌ای خارجی توسط شاعر ساخته شود. بندهای چهارم تا نهم نیز در این دسته جای می‌گیرند.

*

- **اکلسیازوس:**

۱. مطابق توضیحات صحنه‌ای، عملاً همسرایان تعدادی از شخصیت‌های نمایش هستند که از این گفتگو به بعد، در جرگهٔ همسرایان ایفای نقش و نقش قبلی را رها می‌کنند که مهم‌ترین ایشان همان پراکساگورا[۲]است:

پراکساگورا عجله کنید! زودتر! در پنوکس رسم است که تأخیرکنندگان، دست خالی برمی‌گردند. *(پراکساگورا، زن اول و زن دوم خارج می‌شوند. بقیهٔ زن‌ها می‌مانند و گروه همسرایان را تشکیل می‌دهند.)*

(آریستوفانس، ۱۳۸۸، ۳۲)

۲. پس از آن‌که زنان حاضر در مجلس، به منزل بازمی‌گردند، شاعر به صراحت در توضیحات صحنه‌ای انتها اشاره می‌کند که گروه همسرایان همراه با دیگر شخصیت‌ها، پوشش و آلات همراه خود را تغییر می‌دهند. جالب‌تر آن‌که بلافاصله سرآهنگ که اصلی‌ترین فرد در گروه همسرایان است، مستقیماً مورد خطاب پراکساگورا قرار می‌گیرد و شگفت آن‌که این مکالمه با جواب مجددی از پراکساگورا ادامه می‌یابد. یعنی در چرخهٔ نمایشی کنشگرانه‌ای مدام گفتگو میان کسان نمایش و افراد گروه آواز یا همسرایان رخ می‌دهد:

همسرایان *(با لباس مردانه از مجلس باز می‌گردند. به آواز)* به پیش! به پیش! آیا مردی ما را تعقیب می‌کند؟ پشت سرتان را نگاه کنید! ... حالا در دو قدمی خانهٔ طراح این نقشهٔ جسورانه هستیم. طرحی که مورد پسند همهٔ شهروندها قرار گرفته! زود سبیل‌های قلابی را بکنید؛ ... زود خودتان را از شر این سبیل‌ها خلاص کنید! ... *(سبیل‌ها را برمی‌دارند...)*

پراکساگورا ... *(به سرآهنگ)* کمک کن خودشان را بزک کنند. می‌خواهم پاورچین‌پاورچین وارد خانه شوم و کفش و لباس شوهرم را سر جایش بگذارم.

سرآهنگ بسیار خب! به دستورات تو عمل کردیم. دیگر چه کاری از ما ساخته است؟ قصد داریم سر تسلیم فرود آریم؛ چون هرگز زنی باهوش‌تر از تو ندیده‌ام.

پراکساگورا صبر کنید! تنها آرزوی من این است که این قدرت عظیم را در جهت نیل به آرزوهایتان به کار بگیریم. چون در بازار و در میان قیل و قال و خطر، تلاش بی‌وقفهٔ شما را تحسین می‌کنم.

(همان، ۳۹-۴۱)

۳. پس از گفتگویی از پراکساگورا با یکی دیگر از کسان، همسرایان به آوازی می‌پردازند که سرآهنگ در انتهای آن مستقیماً پراکساگورا را خطاب قرار می‌دهد و همگی آن‌ها پراکساگورا را به کاری که قصد آن را دارد یعنی تغییر قوانین جامعه ترغیب می‌کند و پراکساگورا هم پاسخی بازمی‌گرداند:

همسرایان *(به آواز)* تو به همنوعانت خدمت بزرگی کرده‌ای. اینک شایسته است تا قدرت و ذکاوتت را در راه رفاه مردم به کار بگیری. وسعت ذهنت را صرف سعادت عمومی کن. حیات مردم را به هزار لذت بیاموز تا فرصت را غنیمت بشمارند. تدبیری بیندیش و رهایی آتن را تضمین کن. با رفتار و گفتار گذشته را در یادها زنده نکن و تنها به نوآوری بیندیش. چون بدعت بسی خوشایند است.

سرآهنگ زود به نقشه‌هایت عمل کن. عجله کن! تماشاگرها منتظرند!

پراکساگورا هدف من خیر است. اما می‌ترسم مردم به سنّت‌های گذشته بچسبند و اصلاحات را نپذیرند.

(همان، ۴۳-۴۴)

٤. یکی از خدمتکاران پراکساگورا پس از این‌که از شدت نای و نوش خود را در خوشبختی تمام می‌بیند، علناً به شکل مستقیم با گروه همسرایان وارد گفتگو می‌شود و سرآهنگ پاسخ او را می‌دهد و از این‌جا یکی دیگر از کسان نمایش یعنی بلپیروس که همسر پراکساگورا است، با آن دو وارد گفتگو می‌شود:

خدمتکار چه مردم شادی! من و بانویم چه لذتی می‌بریم! ای گروه همسرایان! امیدوارم شاد باشید...؛ *(به گروه همسرایان)* دوستان! شوهرِ بانویم کجا است؟

سرآهنگ همین جا منتظر بمان. بدون تردید از این راه می‌گذرد.

خدمتکار آه! آمد. برای صرف شام می‌آید. آه! ارباب! چه لذتی! چه رحمتی به شما رو آورد!

بلپیروس به من؟

خدمتکار هیچ‌کس در شادی رقیب تو نیست. تو نهایت خوشی‌هایی! از این سی هزار شهروند فقط تو شام نخورده‌ای.

سرآهنگ بله! از شدت شادی دارد می‌ترکد!

خدمتکار کجا می‌روی؟

بلپیروس می‌روم شام بخورم!

(همان، ۶۸-۶۹)

۵. در اواخر نمایش، سرآهنگ با تماشاگران شروع به صحبت می‌کند و آنان را مستقیماً خطاب قرار می‌دهد و از آن می‌خواهد که اخلاقیات را رعایت کنند و مثل مردانِ نمایشی که اجرا شده نباشند:

سرآهنگ می‌خواهم دو کلمه حرف حسابی بزنم. از قاضی‌های خردمند می‌خواهم تا در مورد اندیشهٔ نهفته در این نمایش‌نامه قضاوت کنند. منظورم همهٔ تماشاگرها است. حتی آن‌ها که به هر چیز بی‌مزه‌ای می‌خندند. از این‌که این کمدی را قبل از همه اجرا کردیم، دلخور نشوید. لذایذ آن را به خاطر بسپارید، همان‌طوری که سوگند خوردید. آن را با دستاوردهای رقیبان‌مان مقایسه کنید. مثل روسپی‌های حقه‌باز نباشید که فقط آخرین معشوق‌شان را به خاطر می‌آورند.

(همان، ۶۹-۷۰)

مقولهٔ توجیه نمایشی یا غیر آن، در نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس به این صورت قابل بحث است: **نخست**، همراه با توجیه و بهانه‌سازی: توضیحات صحنه‌ای به عنوان یکی از مؤلفه‌های دخالت شاعر می‌تواند عنصر تعیین‌کننده تلقی شود. بر این اساس، بند اول، صرفاً متکی به توضیحات صحنه‌ای است و هیچ دخالتی از طرف شاعر در نفس نمایش صورت نپذیرفته است و پس از سخنان پراکساگورا، گروه زنان همسرایان شروع به آواز می‌کنند. در بند دوم نیز، شاعر با استمداد از توضیحات صحنه‌ای تلاش می‌کند که همسرایان را در نمایش دخیل کند.

دوم، کنش‌گرانهٔ محض و بدون نیاز به توجیه شاعرانه: در بند سوم که همسرایان پس از گفتگوی دو تن از کسان، بی‌دخالتی از سوی شاعر، وارد نمایش و آوازخوانی کنشی می‌شوند و پراکساگورا را خطاب قرار می‌دهند و او نیز به ایشان پاسخ می‌دهد. در بند چهارم نیز، او دچار سرمستی شده، با همسرایان مستقیماً وارد گفتگو می‌شود و در بند پنجم، سرآهنگِ همسرایان بی‌واسطه با تماشاگران (نه شخصیت‌ها) صحبت می‌کند که نوعی دیگر از کنش‌های همسرایان را نشان می‌دهد.

***

- **ساختارهای امبولیمیک (روایت‌گرانه بدون کنش‌های کرداری)**
  - **قورباغه‌ها:**

۱. (د) در اولین حضور تیپ دوم همسرایی یعنی آدمیزاد در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها، گروه همسرایان صرفاً یکی از کسان نمایش (در این‌جا ایاکخُس[۳۲]) را نام می‌برند بی‌آن‌که قبل و چه بعد این آواز همسرایان، آن شخصیت در صحنه باشد یا به صحنه بیاید:

همسرایان *(در پشت صحنه)* ایاکخُس! آه ای ایاکخس! ایاکخس! آه ای ایاکخس!

(آریستوفانیس، ۱۳۹۵، ۳۴)

۲. (د) گروه همسرایان پس از گفتگوهایی که اکسانثیاس با دیونوسوس دارد، مجدداً به آوازی صرفاً روایی و بسیار طولانی می‌پردازند که خلاصه‌ای ذیلاً ذکر می‌شود؛ ضمن آن که همین طولانی‌بودن بیش از حد آواز همسرایان نیز یکی از نشانه‌های ناپختگی نمایش است:

همسرایان *(در حال ورود به آواز)* ای تو که در تاریکی پر شکوه، در برِ ما سکنا گزیده‌ای! خود را شتابان به تو رسانده‌ام! ... *(همین‌طور که وارد می‌شوند می‌خوانند)* آه! ای روح بزرگ! شکوهِ بی‌قرار مشعل‌های فروزان را برانگیز! تا چهرهٔ سبزه‌زار و چمن برافروخته شود. برخیز! ...

سرآهنگ هیس! آه! هیس! چرا که آواز ما آغاز می‌شود. آن‌ها که استعداد و گناه را در هم آمیخته‌اند یا در هنر مانند ایشان ناآزموده‌اند، کنار بروند؛ ...

همسرایان *(به آواز)* همگی وارد باغ‌های پر از گل شوید. برجهید! لودگی کنید! برقصید و بازی به راه بیندازید! ...

سرآهنگ به افتخار بانوی آتن سرودی بخوانید! به افتخار ملکهٔ مایده‌های زمینی از جا برخیزید! ...

همسرایان *(به آواز)* پیش بیا ای ملکهٔ مجالس میگساری تا ما گروه وفادار به تو روز را با غریو شادی و خوشی شب کنیم و ضیافت تو را با لطیفه‌های شاد زینت بخشیم؛ ...

سرآهنگ اکنون سرود خدای سیمای شکفته را بخوانید؛ ...

همسرایان *(به آواز)* ای ایاکخس پر افتخار! ای که شادترین روزها از آن تو است! نمایش ما را یاری کن! ...

(همان، ۳۴-۳۷)

۳. (د) سرآهنگ و دیگر اعضای گروه همسرایان یکدیگر را دعوت به آوازخوانی در مسیر خود می‌کنند و ضمن آن از ایزدان مختلف (در این‌جا از دمتر[۳۴]) نام می‌برند:

سرآهنگ اینک از میان شاخ و برگ درخت‌ها و گل‌ها، آن‌ها که از خوشیِ ذیمیتیر شادند و نیروی او را می‌شناسند پیش به سوی قلمرو ذیمیتیر پیش بروید! ...

همسرایان *(به آواز)* پس در میان مرغزار و چمن آن‌جا که انبوه‌ترین شکوفه‌های گل سرخ در تقلای شکفتن‌اند و آن‌جا که دُروارترینِ شبنم‌ها بی‌قرار در لرزش‌اند، با رقصی جاودانه گام‌های فرخندهٔ خویش را فرا می‌نهیم تا از پس این لذت ابدی، بخت خیر نیز وارد شود؛ ... اسرار تو را به چشم خویش دیده‌ایم و قلب خود را برای خویش و بیگانه پاک نگاه داشته‌ایم! *(گروه همسرایان در یک سوی صحنه به صف می‌ایستند.)*

(همان، ۳۸-۳۹)

٤. (د) گروه همسرایان دربارهٔ آرامش و مسیرهای نیل به آن آواز سر می‌دهند:

همسرایان *(به آواز)* این است راه دستیابی به آرامش و سکونِ غیرتی که مثل بادی توفندی بر سر امواج پویا فرود می‌آید و چون نقشی که قطره قطره فرو می‌چکد به جوش آمده؛ ...

(همان، ۴۲)

۵. (د) پس از دیداری که دیونوسوس با اثاکوس[۳۵] دارد، همسرایان شروع به آوازی بسیار طولانی می‌کنند:

همسرایان *(به آواز)*... بنگر به انبوه آتنی‌های خوشبخت که هزاران هنر و صنعت و نشان فیروزی را تحت تملک خویش دارند؛ ...

سرآهنگ شایسته است که این گروه همسرایان مقدس با خرد و خوشی آتن را اندرز دهد. اولین نصیحت ما این است: تساوی حقوق آتنی‌ها و حذف قوانین کیفری؛ ...

همسرایان *(به آواز)* و من که تنم ساختهٔ دست انسان‌ها است می‌اندیشم به راهی که به حضیض ذلت ختم می‌شود و می‌دانم که توفان وحشیِ مصیبت‌ها دیری نمی‌پاید؛ ...

سرآهنگ می‌دانیم که شهر ما به سوی انسانیت و پول گام برمی‌دارد و فرزندان صدیق و شایسته‌ای را در خود جا داده؛ ... اکنون ای نژاد مجنون! هنگام آن فرا رسیده تا راه خود را تغییر دهی؛ ...

(همان، ۴۹-۵۲)

۶. (د) در گرماگرم گفتگوی دیونوسوس با اوریپیدس و آیسخولوس، همسرایان بی‌آن‌که با شخصیت‌های مذکور سخن مستقیم بگویند، صرفاً آوازی سر می‌دهند:

همسرایان *(به آواز)* آن دم که زبان چرب با واژگان نو، خون حریف را به جوش می‌آورد، بی‌درنگ خشمی هولناک چون تندری کوبنده آشکار می‌شود؛ ... آری واژگان با پرهای جنبنده، کلاه‌خودهای پر زرق و برق و با نیزه‌های باریک و تیز، وقتی که شاعر به جنگ سواره‌نظام اشعار می‌رود، بی‌درنگ خون می‌ریزند؛ ...

(همان، ۵۵-۵۶)

۷. (د) هنگامی که دیونوسوس و اوریپیدس در حال صحبت دربارهٔ ترانه هستند، همسرایان نیز آوازی دربارهٔ موسیقی‌های آیسخولوس سر می‌دهند ولی این آواز با گفتگوی آنان گره نخورده و اصطلاحاً وارد گفتگو با ایشان نشده است و فقط در سطح آواز و روایت باقی مانده است:

همسرایان *(به آواز)* زین پس در زندگی دنبال چه خواهیم بود؟ موسیقی اسخیلس! چطور ممکن است اسخیلس در اندیشهٔ اصلاح موسیقی خویش باشد. همیشه بر این عقیده بودم که کسی در دنیا یارای خلق ملودی‌هایی با نیمی از این شکوه را ندارد! آیا به راستی در الهاماتش اشتباهی خواهد یافت؟ ...

(همان، ۷۶-۷۷)

۸. (د) هنگامی که دیونوسوس پس از شنیدن مناظرهٔ آیسخولوس و اوریپیدس قصد دارد میان آن‌ها با ترازویی قضاوت کند، همسرایان آواز سرمی‌دهند و این آواز در تضارب سخن با شخصیت‌ها نیست:

همسرایان *(به آواز)* ... آیا این دو، جسارت ذهنی و ظریف را دارند تا به ابتکاری نو دست یابند؟ اگر چنین چیز عجیبی را کس دیگری گفته بود که برایش اتفاق افتاده هرگز به او اعتماد نمی‌کردم. فکر می‌کردم شوخی می‌کند!

(همان، ۸۱)

۹. (د) پس از امر قضاوت میان آیسخولوس و اوریپیدس، دیونوسوس تصمیم به برگزاری جشن می‌گیرد و همسرایان در آوازی پندانه به سخن درمی‌آیند که ارتباطی به جشن دیونوسوس ندارد:

همسرایان *(به آواز)* آه خردورزان رحمت‌شدگانند! این است واقعیتی که کمابیش در سرنوشت همهٔ انسان‌ها تبلور یافته است؛ ... آن‌ها که وراجی می‌کنند هنر و موسیقی را به نابودی می‌کشانند و آزادانه اصول اصلی درام را به ورطهٔ فراموشی می‌سپارند! ...

(همان، ۸۵-۸۶)

اگر ساختارهای امبولیمیک را نیز با مقولهٔ توجیه نمایشی و غیر آن، در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها تحلیل کنیم، نتیجه چنین خواهد بود: **نخست**، همراه با توجیه دلیل و ذکر اسباب دخالت شاعر: در بند هفتم که سخن از «ترانه» توسط دیونوسوس و اوریپیدس است. همسرایان بی‌آن‌که وارد گفتگو با شخصیت‌های نمایش شوند، دربارهٔ «موسیقی»های آیسخولوس آواز می‌خوانند. در حقیقت، شاعر بی‌آن‌که همسرایان را وارد کنش‌گری (غیرروایت) کند، با ذکر قرینه‌ای، همسرایان را به آوازخوانی دربارهٔ موضوعی نزدیک به آنِ شخصیت‌ها نمایش می‌دهد.

دوم، بدون دخالت شاعر و صرفاً مبتنی بر نیاز به ادای آواز توسط همسرایان: در بند اول با حضور همسرایان و ادای نام شخصیتی از نمایش، هیچ دخالتی از سوی شاعر نمود ندارد. بندهای دوم، پنجم، ششم، هشتم و نهم نیز که همسرایان به آواز روایی از ماجرا می‌پردازند، مبتنی بر دخالتی از شاعر نیست. در بند سوم و چهارم، همسرایان یکدیگر را به آوازخوانی دعوت می‌کنند و دربارهٔ آرامش آواز می‌خوانند و این دو از سوی شاعر نیست.

*

- **اکلسیازوس:**

۱. در اولین حضور همسرایان در نمایش، ایشان صرفاً اشخاص و کسان را به صورت روایت‌گرانه به حضور در مجلس دعوت می‌کنند اماً نقش بازیگرانه ایفا نمی‌کنند:

سرآهنگ به پیش! شهروندان به پیش! باید خودمان را شهروند بنامیم. نباید کسی واژهٔ زن را از دهان‌مان بشنود. وای بر ما اگر نقشه‌هایمان نقش بر آب شود.

همسرایان ای شهروندان! پیش به سوی مجلس! ... اول پاداش‌مان را می‌گیریم. بعد باید به همهٔ کسانی که می‌توانند برای شهروندان ما سودمند باشند رأی دهیم؛ ...

(آریستوفانس، ۱۳۸۸، ۳۲-۳۳)

۲. در آخرین بند نمایش، همسرایان صرفاً به روایت‌گری رقص شخصیت‌ها پرداخته‌اند و هیچ گفتگویی شکل نگرفته است:

همسرایان *(رقاصان به رهبری بلپیروس آرام آرام خارج می‌شوند)* شادمانه برقصید! به افتخار این پیروزی بزرگ! هورا! هورا! هورا!

(همان، ۷۰)

مقولهٔ دخالت یا عدم شاعر در آوازخوانی همسرایان، در نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس از حیث ساختارهای امبولیمیک بدین صورت است: **نخست**، همراه با دخالت شاعر که هیچ بندی در این مورد نمی‌گنجد. **دوم**، بدون دخالت شاعر: در بند اول که همسرایان، کسان را به نوعی معرفی می‌کنند، اثری از دخالت شاعر قابل ملاحظه نیست. بند دوم نیز که همسرایان ماجرای رقص را روایت می‌کنند نیز دخالت شاعر را در خود ندارد.

بر اساس آن‌چه دربارهٔ مقولهٔ دخالت یا عدم دخالت شاعر در سرایش آوازهای همسرایان ذکر شد، می‌توان به جدول زیر (جدول۱) دست یافت:

غیرامبولیمیک (کنشی)				امبولیمیک (روایی)			
قورباغه‌ها		اکلسیازوس		قورباغه‌ها		اکلسیازوس	
با دخالت شاعر	بدون دخالت شاعر	با دخالت شاعر	بدون دخالت شاعر	با دخالت شاعر	بدون دخالت شاعر	با دخالت شاعر	بدون دخالت شاعر
۱ بند	۸ بند	۲ بند	۳ بند	۱ بند	۸ بند	۰ بند	۲ بند

(جدول۱ – فراوانی دخالت شاعر در سرایش آوازهای همسرایان – جدول از نگارندگان)

مطابق جدول مذکور مسألهٔ قابل توجه این است که اگر تمام بندهای غیرامبولیمیک و امبولیمیک نمایش‌نامه‌ها جمع بسته شود (قورباغه‌ها: ۱۸ بند / اکلسیازوس: ۷ بند)، می‌توان دریافت که عموم بندها (در قورباغه‌ها: ۱۶ به ۲ / در اکلسیازوس: ۵ به ۲) اعم از کنشی و روایی، غلبه با ساختارهایی است که شاعر در آن‌ها دخالتی ندارد و این یکی از نشانه‌های پختگی است که شاعر تلاش کند به صورت غیرمستقیم به سرایش موضوعی بپردازد تا آن‌که به صورت واضح و صریح بیان کند و این از بدیهیات در ادبیات است که شیوه‌های غیرمستقیم و پنهان، هنرمندانه‌تر و ادیبانه‌تر از روش‌های صریح و مستقیم است.

*

جدول زیر خلاصه‌ای (جز مقولهٔ دخالت یا عدم دخالت شاعر) از ساختارهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک به‌کاررفته در دو نمایش‌نامه را به تصویر می‌کشد:

ردیف	نوع ساختار	نمایش‌نامه	تعداد گزاره‌ها		جمع گزاره‌های ساختار
۱	غیرامبولیمیک	قورباغه‌ها	همسرایان قورباغه ۲	همسرایان آدمیزاد ۷	۹
۲					
۳		اکلسیازوس	همسرایان آدمیزاد ۵		۵
۱	امبولیمیک	قورباغه‌ها	همسرایان قورباغه ۰	همسرایان آدمیزاد ۹	۹
۲					
۳		اکلسیازوس	همسرایان آدمیزاد ۲		۲

(جدول۲ – پراکندگی آوازهای غیر مرتبط با دخالت شاعر – جدول از نگارندگان)

مطابق جدول و آن‌چه ذکر شد، دست کم موارد زیر از بررسی ویژگی‌های دو اثر آریستوفانس قابل فهم است:

نخست، بسامد ساختارهای غیرامبولیمیک که به عنوان ساختارهای پخته‌تری شناخته می‌شوند، نه تنها در کمدی هم وجود دارد، بلکه دست کم در این نمایش‌نامه‌ها نیز شدت گرفته است؛ بدین معنا می‌توان دریافت که ساختارهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک (به خصوص اخیر) منحصر به تراژدی نیست و می‌توان در انواع شعر و نمایش، اعم از کمدی و غیر آن هم بازنمود آن‌ها را تحلیل کرد و در بوطیقای ارسطو منعی برای این تعمیم پیش‌بینی نشده است.

دوم، تعداد بسیار بالایی از بندهای نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس را گفتگوهای شخصیت‌های نمایش به خود اختصاص داده‌اند و تنها میزان بسیار اندکی از بندها مربوط به همسرایان است و این نیز یکی دیگر از نشانه‌های پختگی

نمایش است. چنانچه میزان پایین حضور همسرایان، در کنار این مؤلفه تبیین شود که اکثریت حضور همسرایان به کنش‌های کرداری و گفتگویی می‌گذرد، بیش از پیش به انسجام ساختارهای غیرامبولیمیک در این اثر می‌توان پی برد. این مؤلفه در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها درست در نقطهٔ مقابل قرار دارد؛ چه اولاً گزاره‌های همسرایی (شامل از امبولیمیک و غیرامبولیمیک) در آن، بسیار زیاد است و ثانیاً این گزاره‌ها، از نظر حجم، به صورت پیوسته چندین صفحه را به خود اختصاص داده است. دلیل اصلی این‌که همسرایی در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها بسیار بیش‌تر از اکلسیازوس است، به نظر پژوهشگران این مقاله، پختگی بیش‌تر اکلسیازوس نسبت به قورباغه‌ها است و این ویژگی، احتمالا به سبب فاصلهٔ سیزده ساله‌ای است که در سرایش آن دو اثر وجود دارد.

سوم، وجود دو تیپ همسرایگان در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها الزاماً به معنای پختگی آن نیست؛ زیرا همین ویژگی، از منظری نشانه‌ای از عدم تکامل نمایشی در آن است که خالق اثر، به جای افزودن به شمار بازیگران، به تعدد همسرایگان اقبال داشته است.

چهارم، در نمایش‌نامهٔ قورباغه‌ها نسبت عددیِ (غیرحجمی) ساختارهای امبولیمیک و غیرامبولیمیک، ۹ به ۹ یعنی برابر است در حالی که در نمایش‌نامهٔ اکلسیازوس این نسبت ۵ غیرامبولیمیک به ۲ امبولیمیک است. این بدین معناست که اولاً همسرایگان حضور فراوانی در نمایش ندارند و این از نشانه‌های تکامل ساختار نمایش است و ثانیاً حضور غیرامبولیمیک که ساختار کنش‌گرایانه است از امبولیمیک که صورت منفعلانه و روایت‌گرانه است پیشی گرفته؛ ویژگی‌ای دیگر که شاید دلیلی دیگر برای پختگی این اثر باشد. از این زاویه می‌توان گفت، جایی که شاعر مجبور به استفاده از همسرایگان بوده، ترجیح او بیش‌تر به سمت ساختار به تکامل‌رسیده، یعنی غیرامبولیمیک بوده است.

- **کنش‌های شخصیت‌های غیرهمسرایان**

به غیر از بحث دربارهٔ شخصیت‌پذیری همسرایان در نمایش، برخی ویژگی‌های دیگر در اثر وجود دارد که بر اساس آن، شخصیت‌های نمایش (نه همسرایان) با تماشاگران به گفتگو می‌پردازند؛ ولی چون مقولهٔ امبولیما دربارهٔ همسرایان است و نه دیگر شخصیت‌های نمایش، از بحث این جستار و موضوع امبولیما خارج است. با این حال در زیر، چند شاهد از این دست موارد ذکر می‌شود:

- قورباغه‌ها:

۱. دیونوسوس با کاهن خود که در میان تماشاگران نشسته و جزیی در نمایش نیست صحبت می‌کند:

دیونیسس *(جلو می‌رود و کاهن دیونیسس را که در یکی از صندلی‌های ردیف جلوی تماشاچیان نشسته مورد خطاب قرار می‌دهد)* آه ای روحانی! مرا یاری کن! نجاتم بده! شام را با هم نوش جان می‌کنیم.

(آریستوفانس، ۱۳۹۵، ۳۲)

۲. ائاکوس در میانهٔ گفتگویی با اکسانثیاس به یک‌باره به تماشاگران اشاره می‌کند:

ائاکوس خودت خوب می‌دانی که نجابت کمیاب شده. *(تماشاگران را نشان می‌دهد)* ببین!

(همان، ۵۴)

❋

- اکلسیازوس:

۱. وقتی پراکساگورا تصمیم به اصلاحات اجتماعی می‌گیرد، به یک‌باره روی سخن را از دیگر کسان نمایش به سمت تماشاگران می‌چرخاند و با مردمی که تماشاگران اویند سخن می‌گوید:

پراکساگورا (به تماشاگران) نگذارید کسی مخالفت کند یا حرف مرا قطع کند تا سخنانم را شرح بدهم...

(آریستوفانس، ۱۳۸۸، ۴۴)

۲. در جایی از نمایش پیرزنی با دختری جوان گفتگو می‌کند ولی به یک‌باره با فلوت‌نواز پشت صحنه صحبت می‌کند و از او طلب آواز و ساز می‌کند:

پیرزن اول (بینی به بینی دختر جوان) آن‌جا یک پیرمرد هست. او را ببر و از راه به در کن! *(به فلوت‌نواز)* آهای فلوت‌نواز جوان! آهنگی بنواز که در شأن من و تو باشد...

(همان، ۵۹)

***

۵. نتیجه‌گیری

به غیر از مواردی که ضمن بحث به آن‌ها اشاره شد، محورهای زیر برآیند کلی‌تری از جستار است:

- امبولیما صرفاً به آن کنش‌های غیرروایی تلقی می‌شود که توسط همسرایان صورت پذیرد و نه دیگر شخصیت‌های نمایش؛
- با توجه به امکان سازگار کردن مفاهیم بوطیقا به آثار غیرتراژیک و همچنین، عدم تصریح ارسطو، کارکرد ساختارهای غیرامبولیمیک محدود به تراژدی نیست و در دیگر اقسام نمایش و مشخصاً کمدی هم بروزی فراوان دارد؛ این خود یکی از نشانه‌هایی است که می‌تواند انتساب تامّ و تمام بوطیقا به تراژدی‌پردازیِ را رد می‌کند یا دست کم زوایایی تازه را در نقد ارسطویی پیشنهاد کند؛
- در ساختارهای غیرامبولیمیک، همسرایان گاه به‌اتفاق و گاه فقط یکی از آن‌ها که معمولاً سرآهنگ است، علاوه بر اینکه با دیگر شخصیت‌های نمایش وارد کنش‌های گفتگویی می‌شوند، در مواردی حتی به کنش‌های رفتاری نظیر تغییر گریم و اکسسوار دست می‌زنند؛ یعنی فرورفتن در نقش و شخصیتی غیرروایی و بیش‌تر کنشی؛
- می‌توان به صورت نسبی اجتهاد کرد که هر چه نمایش‌نامه‌ای مسیر پختگی را بیش‌تر طی کرده باشد، اولاً به صورت کلّی حضور همسرایان کم‌تر می‌شود و ثانیاً میزان وجود ساختارهای غیرامبولیمیک به امبولیمیک قطعاً چربش خواهد داشت؛ هرچند این ویژگی، قطعیت ندارد و می‌تواند در آثار متفاوت از مناظری دیگر تحلیل شود؛
- گاه دیگر شخصیت‌های نمایش (غیرهمسرایان) با غیر شخصیت‌ها و غیرهمسرایان یعنی تماشاگران مشخصاً صحبت می‌کنند و آن‌ها را مخاطب خود قرار می‌دهند و حتی ممکن است آلات فیزیکی ردّ و بدل کنند. این دست موارد را نمی‌توان جزوی از مقولهٔ امبولیما تلقی کرد؛ زیرا مفهوم امبولیمیک‌بودن یا نبودن یک نمایش‌نامه، متعلق به همسرایان است و نه شخصیت‌های نمایش؛
- در ساختارهای غیرامبولیمیک از این روی که شخصیت‌های نمایش و همسرایان با یکدیگر به تضارب آرا می‌پردازند، طرح اصلی نمایش بهتر پیش می‌رود و گسستی در نمایش ایجاد نمی‌شود. فراموش نشود که یکی از مؤلفه‌هایی که ارسطو اقسام نمایش را از حماسه برتر می‌داند، وجود ساختارهای دیداری، کرداری و

رفتاری نمایش است و آن را اصطلاحاً برگ برندهٔ نمایش نسبت به حماسه می‌داند که متکی به گزارش و روایت است. از طرف دیگر، این‌که افزایش بازیگران توسط نمایش‌نامه‌سرایانی چون سوفوکلس به عنوان یک دستاورد و پیشرفت تلقی شده است، خود گواه دیگری است که ساختارهای غیرامبولیمیک نسبت به آنِ امبولیمیک از پختگی بیش‌تری دارد؛ زیرا چه در ساختارهای امبولیمیک هیچ مداخله‌ای میان روایت همسرایان و کنش‌های کرداری شخصیت‌ها نیست و این یکی از خصایص حماسه و شیوهٔ روایت‌محور است که از قضا در نمایش امری ناپسند است؛

- با توجه به آن‌چه دربارهٔ دخالت یا عدم دخالت شاعر در به کارگیری همسرایان برای آوازخوانی ذکر شد، معلوم می‌شود که ساختارهایی که شاعر به روش‌های غیرمستقیم سعی کند همسرایان را در نمایش وارد کند، از شیوه‌های مستقیم و صریح، افزونی دارد که این ویژگی، نشان از پختگی‌های شاعرانگی در آریستوفانس است.

٦. پیشنهادها

با توجه به اهمیت مفاهیم بوطیقایی در تحلیل نمایش‌نامه‌های سروده‌شده پس از ارسطو، پیشنهاد می‌شود مفهوم امبولیما در دیگر نمایش‌نامه‌های یونان و روم باستان اعم از تراژدی و کمدی واکاوی شود تا از آن طریق بتوان سیر و تطور میزان انحراف از الگو و نظریهٔ ارسطو را مشخص کرد.

۷. پی‌نوشت

1. Ancient Greece
2. Poetics / Ποιητική
3. Aristotle / Αριστοτέλης (384–322 BC)
4. Sophocles/ Σοφοκλής (497/496-406/405 BC)
5. Euripides/ Ευριπίδης (480-406 BC)
6. Embolima / ἐμβόλιμα
7. Smaro Nikolaidou-Arabatzi
8. Agathon / Αγάθωνα (448-400 BC)
9. Tragedy / Τραγωδία
1 . Embolimic 0
1 . Non-Embolimic 1

۱۲ . انتخاب این دو نمایش‌نامه به این سبب بوده که فاصلهٔ سال سرایش آثار به قدری باشد که بتوان به سیر و تطوری از فنّ شاعری آریستوفانس دست یافت تا تحلیل مقولهٔ امبولیما در آن‌ها معنا پیدا کند. گفتنی است که این دو نمایش‌نامه به فاصلهٔ سیزده سال سروده شده‌اند و این فاصله در دنیای شعر و شاعری زمان مناسبی است که یک شاعر تحولات فنّی در هنر خود داشته باشد و احتمالاً شعرش منضوج‌تر از قبل شود.

1 . The Frogs / βατράχια 3
1 . Ecclesiazuse / εκκλησιάζουσε 4
1 . Aristophanes / Αριστοφάνης (447-380/386 BC)
1 . Menander / Μένανδρος (342-290 BC)
1 . Απουσία 7
1 . χοροῦ 8
1 . Plato / Πλάτων (428-348 BC) 9
2 . Comoedus / Κομοέδος 0
2 . Dionysus / Διονύσιος 1
2 . Trojan War / Τρωικός πόλεμος 2
2 . Elizabethan era (1558-1603 AD) 3
2 . Aeschylus / Αισχύλος (524-456 BC) 4
2 . Hades / άδης 5
2 . Feminism 6

آماده انتشار هنرهای زیبا

۲۷ . در مواردی که مربوط به همسرایگی آدمیان و قورباغه‌ها است، به ترتیب از «د» و «غ» استفاده می‌شود.

۲۸ . قایقران بر رودی در جهان مردگان. ΧΑΡΩΝ

۲۹ . غلام دیونوسوس. ΞΑΝΘΙΑΣ

۳۰ . خدای والارتبهٔ جهان مردگان که دیونوسوس به خانه‌اش می‌رود. ΠΛΟΥΤΩΝΑΣ

۳۱ . پیش‌گفتار. Prologue

۳۲ . شخصیت اصلی نمایش‌نامه است. این نام در کمدی یونان به نقش زن قانونگزار اطلاق می‌شود.

۳۳ . پسر زئوس (Ζεύς) و دمتر (Δημητηρ). ΙΑΚΚΟΣ

۳٤ . خواهر و همسر زئوس و مادر ایاکخس. دمتر (Δημητηρ)

۳۵ . از قاضیان جهان مردگان. ΑΙΑΚΟΣ

• منابع

Abrams, M.H., & Harpham, G.G. (2012). *A glossary of literary terms*. Wadsworth Cengage Learning.

Akbarlou, M. (2008). The game between two masks: a comparative discussion of tragedy and comedy. *Sahneh*, (64&65), 68-71 (In Persian)

Aliabadi, H. (1992). The roots of comedy and the review of satire and dramatic syllables. *Honar*, (21), 88-95 (In Persian)

Aristophanes (2009). *Ecclesiastes and Plautus*. Translated by Reza Shirmarz. Qatre Publishing. (In Persian)

Aristophanes (2016). *Frogs*. Translated by Reza Shirmarz. Qatre Publishing. (In Persian)

Aristotle (2013). *Aristotle and the art of poetry*. Translated by Abdelhossein Zarrinkoob. Amirkabir Publishing. (In Persian)

Aristotle (2013). *On the art of poetry*. Translated by Ingram Bywater. Oxford at the Clarendon Press.

Baldick, Ch. (2001). *The concise oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.

Bates, A. (1906). *The drama: its history, literature & influence on civilization*. Historical Publishing Company.

Bentley, E. (1997). Farce, comedy, tragedy-comedy. *Farabi*, Translated by Mansour Ebrahimi, 7 (3) (serial 27), 139-179 (In Persian)

Brooks, W. (1997). Aristotle and comedy. *Farabi*. Translated by Mansour Ebrahimi, 7 (3) (serial 27) , 50-69 (In Persian)

Cuddon, J.A. (2013). *A dictionary of literary terms & literary theory*. Wiley-Blackwell Publication.

Feibleman, J. (1997). Comedy in contemporary theories. *Farabi*. Translated by Seyyed Alaeddin Tabatabaei, 7 (3) (serial 27), 71-99 (In Persian)

Feibleman, J. (1997). On comedy: a survey of some classical theories. *Farabi*. Translated by Seyyed Alaeddin Tabatabaei, 7 (3) (serial 27), 18-49 (In Persian)

Flickinger, R. (1912). *Choron in terence's heauton, the shifting of choral roles in menander, & agathon's embolima*. University of Chicago Press.

Jackson, L. (2019). An interlude: absence, χοροῦ, & the aristotelian embolima. *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE: Presence and Representation, Oxford Classical Monographs*. Great Britain, Oxford, 139-166.

Kupal, A. (2014). The satire of war in the works of aristophanes. *Fine Arts-Dramatic Arts and Music*, 19 (2), 63-70 (In Persian)

Merchant, M. (1979). *Comedy*. Translated by Firouzeh Mohajer. Markaz Publishing. (In Persian)

Mohammadi, A. (1971). Epic and novel, tragedy and comedy. *Haft Honar*, (6), 3-7 (In Persian)

Murphin, R. & Ray S.M. (2018). *The bedford glossary of critical & literary terms*. Bedford-St.Martin`s Macmillan Learning.

Narimani, K. (2007). From comedy to tragedy. *Hamshahri's Memoir*, (24), 27-30 (In Persian)
Nikolaidou-Arabatzi, S. (2015). Choral projections & embolima in euripides' tragedies. *Greece & Rome*, 62 (1), 25-47.
Quinn, E. (2006). *A dictionary of literary & thematic terms*. Infobase Publishing.
Roy, K. (1997). Comedy, melodrama and gender. *Farabi*, Translated by Askar Bahrami, 7 (3) (serial 27), 181-195 (In Persian)
Shadrowimanesh, M. (1991). Laughter, the foundation of satire and comedy. *Honar*, (50), 28-33 (In Persian)
Sprackman, B. (2003). Obaid zakani and aristophanes. *Iran Studies*, 15 (60), 714-725 (In Persian)
Tharwat, M. (1990). Comedy, entertaining drama. *Shahid Beheshti University Humanities Research Journal*, (27), 34-65 (In Persian)

آریستوفانیس (۱۳۹۵). *قورباغه‌ها*. ترجمهٔ رضا شیرمرز. تهران، نشر قطره.
آریستوفان (۱۳۸۸). *اکلسیازوس و پلوتوس*. ترجمهٔ رضا شیرمرز. تهران، نشر قطره.
ارسطو (۱۴۰۰). *بوطیقای ارسطو*. ترجمهٔ سعید هنرمند. تهران، نشر چشمه.
ارسطو (۱۳۹۲). *ارسطو و فنّ شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران، نشر امیرکبیر.
اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۷). بازی میان دو صورتک: بحثی مقایسه‌ای دربارهٔ تراژدی و کمدی. *صحنه*، *(۶۴و۶۵)*، ۶۸-۷۱.
بروکز، ویسمات (۱۳۷۶). ارسطو و کمدی. *فارابی*، ترجمهٔ منصور ابراهیمی، *۷* (۳) (پیاپی ۲۷)، ۵۰-۶۹.
بنتلی، اریک (۱۳۷۶). مضحکه، کمدی، تراژدی کمدی. *فارابی*، ترجمهٔ منصور ابراهیمی، *۷* (۳) (پیاپی ۲۷)، ۱۳۹-۱۷۹.
ثروت، منصور (۱۳۷۹). کمدی، نمایش سرورانگیز. *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، (۲۷)، ۳۴-۶۵.
روی، کاتلین (۱۳۷۶). کمدی، ملودرام و جنسیت. *فارابی*، ترجمهٔ عسکر بهرامی، *۷* (۳) (پیاپی ۲۷)، ۱۸۱-۱۹۵.
شادروی‌منش، محمد (۱۳۸۰). خنده، بنیاد طنز و کمدی. *هنر*، (۵۰)، ۲۸-۳۳.
علی‌آبادی، همایون (۱۳۷۱). ریشه‌های کمدی و بازدید هجو و هجاهای نمایشی. *هنر*، (۲۱)، ۸۸-۹۵.
فایبلمن، جیمز (۱۳۷۶)a. دربارهٔ کمدی: بررسی چند نظریهٔ کلاسیک. *فارابی*، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، *۷* (۳) (پیاپی ۲۷)، ۱۸-۴۹.
فایبلمن، جیمز (۱۳۷۶)b. کمدی در نظریه‌های معاصر. *فارابی*، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، *۷* (۳) (پیاپی ۲۷)، ۷۱-۹۹.
محمدی، احمد (۱۳۵۰). حماسه و رمان، تراژدی و کمدی. *هفت هنر*، (۶)، ۳-۷.
مرچنت، ملوین (۱۴۰۱). *کمدی*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران، نشر مرکز.
نریمانی، کوروش (۱۳۸۶). از کمدی تا تراژدی. *خردنامهٔ همشهری*، (۲۴)، ۲۷-۳۰.

The Poetic Concept of Embolima and Its Comparative Explanation in the Two Comedies of Aristophanes: The Frogs and Ecclesiazuse

Abstract (500 words)

Aristotle's Poetics is generally considered to be a mere report of tragedy, while, unlike the views of Western scholars, the surviving Poetics itself has chapters that are not limited to tragedy but also enter into other issues such as literary criticism and epic. Embolima was introduced by Aristotle himself in the Poetics, which is about the presence of the chorus. He believes that if the chorus simply sings, the poet has not been able to develop them well in terms of characterization, and on the contrary, when the chorus plays a role as one of the actors in the play, and this is more valuable because it is closer to action and not mere narration. One of the categories that has received less attention from researchers in the field of ancient Greece and is dealt with exclusively in this study is that in Chapter 18 of the Poetics, Aristotle considers the ideal form of using the choruses to be such that they can be considered one of the characters in the play, and while mentioning Sophocles, he prefers his method,

which is in accordance with the ideal method, to the method of Euripides. This type of reading of the choruses' actions, for which Euripides is famous, is today known as embolima among Western scholars. Nikolaidou-Arabatzi refers to this issue with the implication that the origin of this type of choruses' actions, which are considered outside the characters of the play, goes back more to poets such as Agathon, and the reason for this name also goes back to the geographical area of embolima in ancient Greece. On the other hand, in recent research, the belief has been created that Sophocles reduced the importance of the chorus. The reason for this understanding of the Poetics by scholars is that Sophocles' use of a third actor means reducing the role of the chorus, while in Sophocles' method, increasing the number of actors does not mean reducing the importance of the role of the chorus. Incidentally, while increasing the number of actors to three, he also made the chorus not simply an interpreter of the poet's thought but a fourth role. However, what is happening in the world of tragic plays has never caused the complete poetic components to necessarily be monopolized by tragedy. It should be noted that even this amount that has been saved and remains from the Poetics to this day does not necessarily deal with tragedy, but in many places Aristotle's words are interspersed between the types of poetry, and apart from these, there are even chapters where tragedy is not a principle, but is marginalized. It is true that the surviving Poetics is in fact a narrative of tragedy, but this should not be confused with the fact that nothing but tragedy can be found in the Poetics.

Keywords: Aristophanes, Aristotle, Ecclesiazuse, Embolima, Frogs, Poetics.

انتشار هنرهای زیبا