

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



عضویت در خبرنامه



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی



مباحث پیشرفته یادگیری عمیق؛ شبکه های توجه گرافی (GAN)

مباحث پیشرفته یادگیری عمیق؛
شبکه های توجه گرافی
(Graph Attention Networks)



آموزش استفاده از وب آو ساینس

کارگاه آنلاین آموزش استفاده از
وب آو ساینس



کارگاه آنلاین مقاله روزمره انگلیسی

تصویر زن در آثار راسین با نگاهی بر سه تراژدی آندروماک، بریتانیکوس و فدر

غلامرضا ذات‌علیان*

استادیار دانشکده زبان‌های خارجی و ادبیات واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، ایران

عفت‌الله‌وردی**

دانشجوی دکتری دانشکده زبان‌های خارجی و ادبیات واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۵/۴، تاریخ تصویب: ۸۹/۳/۱۰)

چکیده

ژان راسین، نویسنده قرن هفدهم فرانسه، در آثار خود نقش چشمگیری را به زنان داده است، تا جایی که برخی، از او به عنوان بنیانگذار نقش زن در ادبیات نام برده‌اند. در این نوشتار به بررسی موقعیت سه قهرمان زن با نام‌های آندروماک در تراژدی‌ای به همین نام، آگریپین در تراژدی بریتانیکوس و فدر در تراژدی فدر می‌پردازیم. این سه، زنانی‌اند با انگیزه‌هایی متفاوت و موقعیت‌هایی استثنایی. تفاوت‌های فاحشی آنان را از یکدیگر متمایز می‌کند. با این حال عواملی مانند نحوه برخورد گاه یکسان با مشکلات، وابستگی به گذشته و نقش تأثیرگذار هر یک از این زنان بر سرنوشت دیگر شخصیت‌های تراژدی، آنان را به یکدیگر شبیه می‌سازد. هر یک از این نمایشنامه‌ها جایگاه ویژه‌ای در آثار راسین به خود اختصاص داده است. آندروماک نخستین موفقیت بزرگ او را در محافل ادبی رقم می‌زند. بریتانیکوس به شهرتش می‌افزاید، چرا که نویسنده بر خلاف سنت معمول خود از اساطیر یونانی فاصله گرفته و به سراغ تاریخ روم باستان می‌رود. فدر نیز شناخته شده‌ترین و بحث‌برانگیزترین نمایشنامه او و نیز آخرین نمایشنامه‌ای است که نویسنده در آن به اشتیاق و احساسات پرشور انسانی می‌پردازد. ضمن این که توجه خاص راسین به ظرافت رفتار قهرمان زن، و در عین حال پیچیدگی آن، بیانگر شناخت نویسنده از لایه‌های درونی احساسات زنانه است.

واژه‌های کلیدی: راسین، تراژدی، زن، آندروماک، آگریپین، فدر، بریتانیکوس.

* تلفن: ۰۲۱-۴۴۸۷۰۴۱۶، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۸۴۲۵۳۹، E-mail: reza_zatalyan@Hotmail.com

** تلفن: ۰۲۱-۲۲۸۴۹۱۳۷، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۸۴۲۵۳۹، E-mail: en.allahverdi@gmail.com

مقدمه

ژان راسین در زمینه نمایشنامه‌نویسی نوآور محسوب نمی‌شود. او تقریباً بیش از همه نویسندگان معاصر خود تابع قواعد مکتب کلاسیک است، تا آنجا که برخی تحلیل‌گران و محققان مانند ژاک تروشه (Jacques Truchet) بر این باورند که این به‌طور کامل قواعد با روحیه خاص راسین سازگار و هماهنگ است زیرا در ضمیر او، عناصری مانند «جدیت و تخیل، ادب و جسارت، شفافیت و رمز و راز شعرگونه و همچنین عقل و احساس به‌طور طبیعی به یکدیگر پیوند خورده‌اند». (۱۳۸، ۱۹۷۵) راسین از زمره وفادارترین نویسندگان به منابع تاریخی و اسطوره‌ای نیز به‌شمار می‌رود و همواره به آن‌ها استناد جسته است. با این همه، هنگامی که او به شخصیت‌پردازی در آثار خود دست می‌زند، شاهد حرکت‌هایی بدیع و تأثیرگذار از جانب اویم. خلاقیت راسین، به ویژه هنگام پرداختن به شخصیت قهرمانان زن تراژدی، آشکار می‌شود، گستره‌ای که نویسنده در آن بی‌رقیب جلوه می‌کند. البته در قرن هفدهم، نویسندگانی مانند مادلن دو اسکودری (Madeline de Scudéry) پیش از راسین و مادام دو لافایت (Madame de La Fayette)، پس از او، در آثار خود به وضعیت و مشکلات زنان پرداخته‌اند، اما تعداد بیشتر آثار راسین، نسبت به این دو نویسنده و استمرارش در برجسته نشان دادن نقش زن، آثار او را به ویژه از این نظر، بسیار در خور توجه و قابل تأمل ساخته است.

در نمایشنامه‌های راسین، زنان موجوداتی منفعل و در حاشیه نیستند. با نگاهی حتی گذرا بر تراژدی‌های او می‌توانیم به صحت این مطلب پی ببریم. در *باژازت* (Bajazet)، رکسان، زن خودخواه و مقتدر دربار قسطنطنیه، زمینه مرگ قهرمان نمایش را فراهم می‌آورد. در *میتریدات* (Mithridate) علاقه پادشاهی سالخورده و دو پسرش به مونیم (Monime)، قهرمان زن تراژدی، و رقابت بر سر ازدواج با او، این قهرمانان را که با مشکلات سیاسی دست به گریبان‌اند، به ورطه جدیدی از درگیرهای عاطفی نیز می‌کشاند. به خصوص این که مونیم دلدادگی خود را به یکی از پسران برملا می‌کند، از خواسته پادشاه سر باز می‌زند و نشان می‌دهد که مکافات این عمل را بر تن دادن به وصلت ناخواسته ترجیح می‌دهد. در *ایفی ژنی* (Iphigénie) تمام بحث نمایش، بر سر قربانی کردن قهرمان زن در معبد خدایان و یا زنده ماندن اوست. محور اصلی تراژدی برنیس (Bérénice) ماندن شخصیت اول زن در دربار امپراتور جوان روم یا رفتن او از آنجاست. این زن با به تعویق انداختن تصمیم‌گیری خود، سرنوشت دو قهرمان مرد تراژدی را نیز در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد. یادآور می‌شویم که دو

نمایشنامه آخر، نام شخصیت زن تراژدی را برخورد دارند. به طور کلی، قهرمان زن در نمایشنامه‌های راسین، بیشتر شخصیتی است که جریان داستان با توجه به تصمیمات او عوض می‌شود. او می‌تواند فاجعه بیافریند، نجات‌دهنده باشد، به ناحق کسی را بر تخت سلطنت بنشانند، یا عامل مرگ و نابودی، و ناامیدی و جنون باشد، زمانی وظیفه مادری خود را به فراموشی بسپارد و گاهی از ادامه حیات به خاطر نجات فرزند چشم‌پوشی کند. بسیاری از این قابلیت‌ها را به ویژه در نزد قهرمان زن در تراژدی‌های آندروماک (*Andromaque*)، بریتانیکوس (*Britannicus*) و فدر (*Phèdre*) شاهدیم، نمایشنامه‌هایی که در آن‌ها سه زنی که نقش اصلی را بر عهده دارند، مادر فرزندان نیز هستند که این موضوع غالباً تأثیر مضاعفی بر تصمیم‌گیری‌ها و واکنش‌های آنان دارد. ضمن این که هر یک از این سه تراژدی، فصل جدیدی را در حرفه نویسندگی ژان راسین رقم می‌زند: آندروماک، نام راسین را به طور جدی در محافل ادبی مطرح ساخت و نخستین پیروزی او را بر رقیب کهنه کارش، پیرکرنی (*Pierre*) Corneille رقم زد. بریتانیکوس موفقیت دیگری برای راسین به ارمغان آورد، چرا که او توانایی خود را در پرداختن به موضوعاتی برگرفته از منابع لاتینی نیز به رخ کشید. تا پیش از این، کرنی چهره شناخته شده تراژدی‌هایی با این دستمایه بود. فدر نیز از نظر برخی از منتقدان، «در آثار راسین بی‌همتاست». (مولنیه ۹) اما او پس از نگارش این تراژدی به حرفه نمایشنامه نویسی در زمینه غیر مذهبی پایان داد و تا سال‌ها سکوت مرموزی اختیار کرد.

در اینجا، با تکیه بر این سه نمایشنامه از راسین، به بررسی اجمالی موقعیت آندروماک، شاهزاده‌ای از تروآ (*Troie*)، آگریپین (*Agrippine*) مادر نرون و فدر، ملکه آتن می‌پردازیم. سه زنی که تفاوت خواسته‌ها و تشابه وضعیتشان، آنان را گاه از یکدیگر دور و گاه به هم نزدیک می‌سازد. نقش این سه، از نظر نوع برخورد با مسائل سیاسی و عاطفی و نیز، از نظر پیشبرد اهداف تراژدی، قابل تأمل است و چنان که خواهیم دید، ویژگی‌های این سه شخصیت، همواره نظرات منتقدان مختلف، چه طرفداران نقد به شیوه سنتی و چه هواداران نقد نو را به خود جلب کرده است.

بحث و بررسی

راسین در اولین تجربه موفق خود در عالم نمایش، زنی با نام آندروماک را به تصویر می‌کشد که به همراه پسرش آستیاناکس، به عنوان اسیر در دربار پیروس، پادشاه اپیر (*Epire*) و

فاتح جنگ تروآ (Troie)، به سر می‌برد. آندروماک، بیوه هکتور (Hector)، پادشاه تروآ است، کسی که در جنگ به دست آشیل، پدر پیروس، به قتل رسیده و آستیاناکس تنها بازمانده اوست. در این میان، یونانی‌ها - متحد پیروس در جنگ - که نگران احیای قلمرو شکست خورده تروآ به دست فرزند هکتورند، دغدغه خاطر خود را توسط اورست (Oreste)، نماینده خود، به پیروس ابراز می‌کنند. بدین ترتیب آستیاناکس باید از بین برود. اما پیروس، که به اسیر خود دلباخته است، به او حق انتخاب می‌دهد: آندروماک می‌تواند با پیروس ازدواج کند و جان فرزندش را با این وصلت تضمین کند، یا از این کار سرباز زند و پسر خود را به کشتن دهد! اما خاطرات تلخ جنگ، کشته شدن همسر و اعضای خانواده و به خون کشیده شدن مردم تروآ به بیوه جوان هکتور اجازه بخشیدن پیروس یا پذیرفتنش را نمی‌دهد. از این رو، آندروماک او را از خود می‌راند و همواره در بیم جان فرزند بسر می‌برد. ملکه پیشین تروآ به خاطر نجات آستیاناکس حتی خود را به پای پیروس می‌اندازد و ملتسمانه در مقابلش ضجه می‌زند، اما حاضر به ازدواج با او نیست. با این حال نویسنده به تدریج بر توانایی‌های آندروماک تأکید می‌کند. پادشاه اپیر گوش به فرمان اوست، تنها به خاطر آندروماک حاضر است از اتحاد با یونانی‌ها دست بردارد، جان خود را به خطر بیاندازد، به عهدش خیانت کند و از ازدواج با هرمیون (Hermione) دختر متحد خود، چشم‌پوشی کند، خرابه‌های تروآ را آباد گرداند و حتی پسر دشمن خود را به جانشینی بپذیرد. اما آندروماک که نسبت به پیروس بی‌اعتناست، می‌کوشد با برانگیختن حس جوانمردی و ارزش‌های قهرمانی فرزندش را پس بگیرد. ملکه سابق تروآ در صحنه‌ای به فرزند آشیل گوشزد می‌کند که تنها او را لایق التماس‌های خود می‌داند (آندروماک، پرده سه، صحنه ششم). پیروس نیز همزمان سعی بر آن دارد که از راه تهدید یا دادن وعده، آندروماک را راضی به خواسته خود سازد. در صحنه‌ای دیگر از نمایش نیز شاهد التماس‌های ملکه تروآ به هرمیون ایم، تا شاید او ناجی زندگی فرزندش شود؛ اگر چه آندروماک می‌داند که هرمیون از رقیب خود بیزار است و او را عامل بی‌اعتنایی پیروس به خود محسوب می‌کند. در حقیقت هرمیون به تسلط آندروماک به پیروس کاملاً آگاه است، ولی آندروماک به عنوان یک مادر درمانده، از هیچ تلاشی برای نجات جان فرزند خود فروگذار نیست.

او به جایگاه و طبقه اشرافی خود بی‌اعتناست، فاصله‌های موجود میان طبقه اجتماعی یک شاهزاده و یک اسیر عادی را نادیده می‌گیرد و بر این نکته تأکید دارد که نه خواهان حکمرانی است و نه در اندیشه انتقام‌جویی. آندروماک، تنها، فرزندش را می‌خواهد تا «او را در جزیره‌ای

دور افتاده پنهان کند^۱ و در گمنامی و به دور از هیاهوی سیاسی، تا ابد برای همسر از دست رفته‌اش عزاداری کند (بوتلر ۱۴۷).

بی‌تردید، بیتابی‌های مادرانه آندروماک و التماس‌هایش، نزد بیننده تراژدی، تأثیرگذار و رقت‌انگیز جلوه می‌کند. با این همه بسیاری از منتقدان در واکنش‌ها و گفتار این زن، بیشتر بیوه‌ای وفادار را می‌بینند تا مادری که بزرگ‌ترین دغدغه‌خاطرش نجات جان یگانه فرزند است؛ چرا که آستیاناکس در وهله اول، «تصویری از هکتور^۲» و تنها یادگار اوست. آندروماک همواره از هکتور سخن به میان می‌آورد و حتی در صحنه‌های رویارویی و گفتگو با پیروس، با چنان حسرت و علاقه‌مندی از او یاد می‌کند که پادشاه پیر در برابر حضور سنگین و مداوم هکتور رنگ می‌بازد. خاطره همسر، هرگز از ذهن آندروماک زدوده نشده است تا بتواند دیگری را به جای او بنشانند. در وجود این زن، گذشته و حال به یکدیگر پیوند خورده‌اند، زیرا آنچه به زبان می‌راند غالباً با گذشته او درآمیخته، در حالی که نگرانش متعلق به زمان حال است، او زنده است اما در تب و تاب دائمی برای عزیزان از دست رفته - خصوصاً هکتور - بسر می‌برد. پادشاه تروا غایب بزرگ نمایش است که به لطف وفاداری آندروماک، به حضوری مستمر و ملموس در تراژدی دست می‌یابد. در این وفاداری رولان بارت (Roland Barthes)، نوعی انگیزه دفاع از خود را می‌بیند. بارت همچنین معتقد است که «مزار هکتور برای آندروماک، مأمن و مظهر آسایش، امید و معجزه است [...] و نیز تنها مکانی است که آندروماک می‌خواهد به همراه پسرش در آن زندگی کند» (۸۲) در واقع هکتور همواره نسبت به حفظ جان آستیاناکس تأکید می‌کرده و تداوم عشق خود را در حفاظت از جان فرزند می‌دیده است. آندروماک نیز با تلاش برای تحقق این آرمان «به جایگاهی حماسی در نمایش دست می‌یابد، چیزی که بسیار فراتر از موقعیت مادر آستیاناکس است، زیرا با هر بار ظهور بر روی صحنه، دغدغه‌های خاطر خود را یادآور می‌شود، از جمله، دینی که به درگذشتگان دارد، عواملی که باعث پیوند او به گذشته می‌شود و همه آنچه را که فرزندش پس از مرگ او باید بداند».

(باتستی Battesti، شوو Chauvet ۴۳۰).

اما در بریتانیکوس، نمایشنامه‌ای که راسین با الهام از وقایع سیاسی امپراتوری روم باستان به نگارش آن دست زده است، باز هم شاهد حضور زنی از طبقه حاکم‌ایم که بر همه مردان

۱- اشاره به بیت ۸۷۸ از صحنه چهارم؛ پرده سوم نمایشنامه آندروماک.

۲- اشاره به بیت ۱۰۱۶، صحنه هشتم، پرده سوم.

بزرگ پیش از خود تسلط داشته و همواره در کنار آنان به اهداف خود رسیده است. راسین در این نمایشنامه آگریپین، مادر نرون را به صحنه تراژدی می‌کشاند. او چنان که خود می‌گوید، «دختر، همسر، خواهر و مادر»^۱ فرمانروایان امپراتوری روم است. سیاستمداری چیره‌دست و مادری سلطه‌جو که آغاز تراژدی، خبر از بی‌اعتنایی فرزند به او می‌دهد. آگریپین کسی است که از بدو تولد نرون، با دسیسه‌چینی، تمام موانع موجود را از سر راه پسرش برداشته تا او را به تخت سلطنت بنشانند، جایگاهی که حق واقعی بریتانیکوس، برادر ناتنی نرون و فرزند اصلی امپراتور قبلی، بوده است. با این حال به قدرت رسیدن نرون، زوال تدریجی نفوذ و قدرت مادر را در پی دارد؛ امری که برای زنی با ویژگی‌های آگریپین غیرقابل تحمل است. مادر نرون به حاشیه‌نشینی عادت ندارد و به عنوان سیاستمداری در پرده، همواره به طور غیرمستقیم امپراتوری را اداره می‌کرده است. به همین دلیل وی تک‌روی یا پنهان‌کاری نرون را بر نمی‌تابد و او را با سرزنش‌های مکرر خود درمانده می‌سازد. آگریپین حتی از بریتانیکوس حمایت می‌کند و اسباب ازدواج شاهزاده جوان با دختر مورد علاقه‌اش ژونی (Junie) را فراهم می‌آورد. اما این اقدامات، به انگیزه جبران ستمکاری پیشین یا توبه از گناهان، صورت نمی‌گیرد. آگریپین در صحنه‌ای اعتراف می‌کند که نگرانش از بابت عشق ناگهانی نرون به ژونی است و این که این علاقه‌مندی به ازدواج بیانجامد و در نتیجه رقیبی تازه نفس بر سر راهش ظاهر شود. (بریتانیکوس، پرده سه، صحنه چهارم) ژاک شرر معتقد است که آگریپین مقتدرترین مادری است که بر صحنه نمایش‌های راسین ظاهر شده است. اما از نظر این تحلیل‌گر «نقش او هم مانند نقش آندروماک، در چارچوب وظایف مادرانه خلاصه نمی‌شود، چرا که راسین به شخصیت آگریپین بعدی سیاسی نیز بخشیده و اشتیاق مضاعفی برای تصاحب قدرت در وجود او قرار داده است. در تراژدی بریتانیکوس بیشترین حضور متعلق به اوست: از مجموع سی و سه صحنه این نمایش، آگریپین در پانزده صحنه حضور دارد، حال آن که نرون در چهارده صحنه ظاهر می‌شود» (۱۹۸۲، ۹۰ - ۸۹)

اما بر خلاف آندروماک که همواره از خویش غافل بود، آگریپین، بیش از هر چیز، به منافع شخصی خود می‌اندیشد. او از همان دسته افرادی است که همواره هدف برایشان توجیه‌کننده وسیله است، به همین علت آگریپین، گاهی به هنگام احساس خطر، رفتاری در پیش می‌گیرد که در شأن مادر امپراتور نیست. در صحنه ابتدایی نمایشنامه بریتانیکوس، آگریپین

۱- اشاره به بیت ۱۵۶ از صحنه دوم، پرده اول تراژدی بریتانیکوس

بی‌خواب و مضطرب، پشت در خوابگاه نرون، به انتظار بیدار شدن او نشسته است، انتظاری که به آلبین، ندیمه آگریپین، جرأت اعتراض به بانوی خود را می‌دهد. در این صحنه آلبین، بی‌توجه به جایگاه خود، به بیان افکارش می‌پردازد و با لحنی آمرانه و اخلاق‌گرا آگریپین را سرزنش می‌کند، تا جایی که ملکه مجبور به توجیه رفتار خود می‌شود (اپار اُسی ۱۰۰). مادر نرون در حقیقت، به موازات ازبین رفتن نفوذش در عرصه سیاست، رفتار بی‌مهاباتری در پیش می‌گیرد. (لومتر ۹۹) راسین در این نمایشنامه تصویر زنی خودخواه و خشن را ارائه می‌دهد، کسی که نقطه روشنی در کارنامه زندگی خود ندارد. بیوه امپراتور کلودیوس، در گذشته همسری ظاهراً مطیع و در حقیقت توطئه‌گر بوده و امروز مادری خودخواه است. با این حال ظرافت کلام راسین، گاهی حکایت از سرخوردگی عواطف مادرانه آگریپین دارد. او فرزندش را به خوبی می‌شناسد، او همیشه نگران حق ناشناسی امپراتور جوان نسبت به خود بوده است. نمایشنامه بریتانیکوس از سال‌های اولیه حکومت نرون حکایت می‌کند، زمانی که وی هنوز به موجودی خونخوار تبدیل نشده است.^۱ با این حال تمایل این امپراتور جوان به داشتن رفتاری دیکتاتور مآبانه کاملاً مشهود است. نرون می‌خواهد همه، حتی مادرش، از او اطاعت کنند. در طول نمایش، هنگامی که آگریپین سرانجام فرصت ملاقات دو نفره‌ای را با نرون به دست می‌آورد، ناسپاسی او را نسبت به خود یادآور می‌شود (بریتانیکوس، پرده چهارم، صفحه دوم): نرون، سال‌های کودکی هم به محبت‌های مادر پاسخی نداده است.

ژاک شرر معتقد است، یکی از عناصری که در برخی قهرمانان راسین جلب توجه می‌کند «قدرت ناکارآمد» آنان است. نمونه بارز چنین قدرتی را نزد آگریپین می‌بینیم. از نظر شرر «آگریپین بر پسرش قدرت و تسلط دارد و قدرت او حتی تا حد زیادی تعیین‌کننده موضوع تراژدی است. آگریپین، نرون را دوست دارد، ولی نرون به مادر خود علاقه‌مند نیست و همین امر تلاش‌های آگریپین را بی‌اثر می‌کند. بدین ترتیب نوع دیگری از قدرت ناکارآمد در تراژدی ظاهر می‌شود، یعنی حتی زمانی که عشق شخصیت‌های تراژدی الزاماً از نوع عشقی نیست که به ازدواج منجر شود، باز هم تغییری در نوع روابط عاطفی حاصل نمی‌شود». (۵۲)

از این رو آگریپین به عجز خود اعتراف می‌کند و در می‌یابد که حاصل سال‌ها تلاش، چیزی جز شکست عاطفی و سیاسی نبوده است. لازم به یادآوری است که از نظر برخی منتقدان، مانند فیلیپ بوتلر، جنایتکاران نفرت‌انگیزی که قراردادهای اجتماعی را نادیده

۱- راسین در مقدمه اثر از نرون به عنوان «هیولایی در حال تولد» یاد می‌کند.

می‌گیرند، ارزش‌های اخلاقی را زیرپا می‌گذارند و مردم در آرزوی رسیدنشان به سزای اعمال‌شان‌اند، نخستین بار بر صحنه تراژدی‌های راسین ظهور کرده‌اند. اما راز موفقیت راسین در شخصیت‌پردازی، آنجا جلوه‌گر می‌شود که می‌بینیم این نویسنده، در احساسات حتی خودخواه‌ترین و سودایی‌ترین قهرمانان خود، اصالت و نوعی بخشندگی قرار داده است که همین تناقض، آنان را به موجوداتی منحصر به فرد تبدیل می‌کند و حس ترحم خواننده یا بیننده را بر می‌انگیزد (۱۵۱). شخصیت آگریپین تا حد زیادی گواه این نظریه بوتلر است، چرا که او تنها در مقابل فرزند خود بخشنده به نظر می‌رسد و ضربه آخر را نیز از جانب او دریافت می‌کند.

از سویی دیگر، دلخوری و عدم اعتماد، احساسی مشترک میان این مادر و فرزند است، زیرا نرون هم آگریپین را خوب می‌شناسد؛ در صحنه دوم از پرده چهارم تراژدی به او گوشزد می‌کند که آنچه آگریپین انجام داده، در ظاهر به خاطر نرون اما در واقع در جهت حفظ منافع خود بوده است (همان، پرده چهارم، صحنه دوم). از این رو می‌بینیم که رابطه بین این دو، رابطه‌ای مخدوش و بر مبنای هراس است. نرون ترسی مبهم نسبت به آگریپین دارد و از او می‌گریزد. انگیزه اصلی آگریپین نیز برای زیر نظر داشتن نرون و برقراری رابطه با او، وحشت از آینده خویش است. در صحنه‌های پایانی نمایش، هنگامی که جام زهرآلود نرون، مرگ بریتانیکوس را رقم می‌زند، آگریپین درمی‌یابد که پسرش در راه جنایت و فساد با سرعت بیشتری گام خواهد برداشت و حتی مرگ خود به دست او را نیز پیش‌بینی می‌کند.

راسین در آخرین تراژدی غیر مذهبی‌اش، فدر نیز زنی را به نمایش می‌گذارد که شاید بحث‌برانگیزترین قهرمان نمایشنامه‌های او باشد. فدر، همسر تزه (Thésée)، پادشاه آتن و مادر فرزندان اوست. زنی از تبار اشرافیان که به نفرین خدایان مبتلا و اسیر عشقی ممنوعه شده است. فدر به هیپولیت (Hippolyte) پسر خوانده خود، علاقه‌مند است و از این عشق رنج می‌کشد. او از ابتدای درافتادن به این عشق، همواره برای وارheidن از آن تلاش کرده و همواره نیز با شکست مواجه شده است. ملکه آتن احساسش را نزد کسی بازگو نکرده و قصد ندارد سکوت را شکسته و در این باره سخن براند، گرچه جریان تراژدی، این امکان را از او سلب می‌کند. بدین ترتیب نخستین شخصیت‌هایی که بر صحنه تراژدی فدر ظاهر می‌شوند، پیش از ظهور خود او بر صحنه، از وخامت حالش خبر می‌دهند. در حقیقت رنج ناشی از این سودای درونی، ملکه آتن را تا سر حد مرگ و او را به موجودی رنجور و ترحم‌برانگیز تبدیل کرده است. فدر زنی بی‌خبر از خویش است که وسوسه این سودای نفرینی به او اجازه پرداختن به

امور عادی زندگی را نمی‌دهد. در طول تراژدی شاهد آنیم که انون (Enone)، ندیمه فدر، هر چند، یکبار، وجود فرزندان را به زن درمانده یادآوری می‌کند تا در او انگیزه و شوق زندگی برانگیزد. همسر تزه کودکش را در آغوش می‌گیرد، در کنارشان اشک می‌ریزد و در عین حال آنان را از خود می‌راند. انون به او گوشزد می‌کند که پسرش، برای جانشینی پدری مرده پنداشته^۱، رقبای دیگری نیز دارد (فدر، پرده اول، صحنه پنجم). ولی برخلاف آگریپین، ذهن آشفته فدر قادر به تشخیص یا درک درستی از موقعیت سیاسی نیست. به طور کلی سیاست در مقابل رنج درونی او بی‌معنا جلوه می‌کند. فدر، تنها در گفت و گو با هیپولیت از دغدغه‌های مادرانه خویش صحبت می‌کند که حتی در این گفت و گو نیز ابراز نگرانی او از آینده فرزندان، در حقیقت پیش درآمد صحبت‌های اصلی فدر یا همان اعتراف دردآلود اوست. آشفته‌گی فدر در عین حال سبب می‌شود که او اختیاری بی‌حد به انون دهد. بدین ترتیب ندیمه، تعیین‌کننده سرنوشت بانوی خود می‌شود. «انون فدر را متقاعد می‌سازد که با هیپولیت رو به رو شود و به عشقش اعتراف کند. فدر حتی به او اجازه دروغ‌پردازی می‌دهد»، انون نیز ناآگاهانه و با نیت نجات دادن فدر، زمینه نابودی او را فراهم می‌سازد. (اپار اسی، ۱۵۳).

همان گونه که می‌بینیم، فدر نه مانند آندروماک، قربانی و اسیر دست دیگری است و نه مانند آگریپین خودکامه و در بند سودای قدرت است. فدر، حتی از عشق همسرش نیز برخوردار است زیرا تزه به خاطر او خواستار مرگ فرزند خود می‌شود، امری که خبر از تسلط فدر بر تزه می‌دهد. اما این زن، اسیر و سوسه درونی خویش است و توان رهایی از آن یا مقابله با آن را ندارد، زیرا این درگیری عاطفی، بخشی از سرنوشت محتوم او و به نوعی، جزئی از میراثش به شمار می‌رود.

در اینجا یاد آور می‌شویم که راسین هنگام شخصیت‌پردازی در آثار خود و به طور کلی نگارش نمایشنامه‌هایش، مانند دیگر نویسندگان دوره کلاسیک، همواره به کتاب «بوطیقا» (Poétique) اثر ارسطو استناد جسته و خود را ملزم به رعایت قواعد درج شده در آن می‌کند. ارسطو در این کتاب، که بخشی از آن درباره تراژدی است، می‌نویسد که تراژدی باید نزد تماشاگر «ترس و ترحم را برانگیزد» و شخصیت‌های آن نباید «درستکارانی باشند که از سعادت به فلاکت درافتاده‌اند (چرا که این حالت به جای احساس ترس و ترحم، انزجار انسان

۱- صحنه اول از پرده نخست تراژدی، خبر از ناپدید شدن تزه می‌دهد. در پرده دوم مرگ تزه را به اطلاع فرزندش هیپولیت و فدر می‌رساند حال آن که در پرده سوم شاهد بازگشت تزه به دربار اوییم. در حقیقت تزه به طرز معجزه آسایی از مرگ نجات یافته است.

را بر می‌انگیزد). قهرمانان تراژدی همچنین نباید از جنس بدکارانی باشند که از فلاکت به سعادت در می‌افتند زیرا این نیز دورترین وضعیت از هدف اصلی این نوع نمایش است و احساساتی مانند همدردی یا ترحم را بر نمی‌انگیزد». (ارسطو، بوطیقا، فصل نهم) ارسطو در ادامه همین فصل خواستار آن است که قهرمان تراژدی در وضعیتی میانه قرار گرفته و گرفتار شدنش، نه از روی فساد و بدکاری، بلکه بر اثر خطایی رخ داده باشد. راسین در مقدمه *آندروماک*، بر عقاید ارسطو تأکید دارد و آن را کمال مطلوب خود می‌داند. با این همه، این نمایشنامه، قهرمان زن، هنوز به قهرمانان اصیل دوران پیش از راسین شبیه است و همواره ستودنی به نظر می‌رسد. اما تصویر شیطانی آگریپین حاکی، از دور افتادن راسین از آرمان‌های خویش است، چرا که مادر نرون، بیش از آن که قهرمانی با ویژگی‌های ارسطویی باشد، که مورد تأیید نویسندگان مکتب کلاسیک نیز هست، به قهرمانان دوران رنسانس و باروک شبیه است، دورانی که قهرمانان داستان، گاهی چهره‌ای منفور داشتند و به مادیارت و قدرت عشق می‌ورزیدند. (بوتلر ۱۸۵) آگریپین در دوزخی گرفتار می‌شود که خود آن را بنا نهاده است. در این میان راسین با فدر، به کمال ارسطویی خود می‌رسد، چنان که خود در ابتدای اثر می‌نویسد: «فدر نه کاملاً گناهکار و نه بری از گناه است. او به اقتضای تقدیر و خشم خدایان، درگیر عشقی نامشروع است و خود اولین کسی است که از آن بیزاری می‌جوید. او ترجیح می‌دهد بمیرد تا این که سودایش را آشکار کند و هنگامی هم که به ناچار در این باره سخن می‌گوید، اسیر چنان شرمی می‌شود که در می‌یابیم گناه او بیشتر تنبیهی از جانب خدایان است تا حرکتی ارادی^۱». فدر در برزخ و سوسه‌های ناگزیر خویش گرفتار است، اما اختیار رهایی از آن را ندارد. همان طور که شاهد بودیم، زنانی که به روی صحنه این سه نمایشنامه راسین ظاهر شدند، چه به عنوان قهرمان زن تراژدی چه به عنوان مادر، از تفاوت‌هایی چشمگیر با یکدیگر برخوردار بودند. *آندروماک* زنی بی‌دفاع است که تهدید و تحقیر می‌شود، به اوج تردید و پریشانی خاطر می‌رسد و سرانجام، با هدف دست شستن از جان خویش، سر تسلیم فرود می‌آورد. رولان بارت معتقد است که تصمیم این زن مبنی بر خودکشی «نوعی فداکاری است که در بطن خود نشان از پذیرش وقایع آینده دارد». بارت اضافه می‌کند که «این فداکاری تنها به خود *آندروماک* مربوط می‌شود، زیرا او سرانجام به جدا شدن از قسمتی از هکتور (*آستیاناکس*) تن در داده و از وظیفه خود به عنوان نگهبان عاشق چشم‌پوشی کرده است، او در

۱- برگرفته از مقدمه نمایشنامه *فدر*

واقع به نوعی وفاداری نیمه تمام رضایت داده است. به علاوه مرگ وی نشانگر آن است که آستیاناکس، دیگر برای او به منزله هکتور نیست. آندروماک برای اولین بار آستیاناکس دیگری را کشف می‌کند، کسی که به خودی خود موجودیت می‌یابد، نه به عنوان انعکاس یک مرد مرده» (۸۳). اما در پایان، او برنده واقعی نمایش است، زنی که مانند قهرمانی نمادین بر اوج افتخار می‌ایستد، چرا که نه تنها فرزندش را از مرگ رها کرده، بلکه این بار به عنوان ملکه سرزمین اپیر (Epire) و بیوه وفادار پیروس^۱ بر یک ملت حکمفرمایی خواهد کرد، ضمن این که احیاء کننده تروآی نوین نیز خواهد بود. این در حالی است که اندروماک، از هرگونه اشتیاق و سودای سیاسی تهی به نظر می‌رسید و فقط خواستار پسرش بود. آگریپین، اما نه هرگز همسری مثال زدنی و نه مادری فداکار به نظر می‌رسد. لحن خشن و تمایل این زن به قدرت‌طلبی، بیشتر تداعی کننده چهره‌ای مردانه است تا مادری که از جانب فرزندش تهدید می‌شود. «آگریپین به فرزند خود مانند یک طعمه چنگ انداخته است». (لوگال ۲۶۲) او میل به تهاجم دارد، اما سلاحی در دستش نیست، اهل فرمانروایی است اما اختیار لازم و امکان آن را ندارد. چنین به نظر می‌رسد که مادر نرون حتی هنگامی که به سال‌ها گناهکاری و دسیسه‌چینی خود در مقابل امپراتور اعتراف می‌کند، بیشتر در پی ارباب فرزند است تا بیدار کردن حس حق‌شناسی در او (بریتانیکوس، پرده چهار، صحنه سوم). در این میان، آخرین قهرمان زن سودا زده در تراژدی‌های راسین، از هیچ انگیزه درونی یا بیرونی برای ادامه زندگی برخوردار نیست. وی کسانی را پیرامون خود دارد که تعلق خاطری به آنان احساس نمی‌کند و در آرزوی داشتن کسی است که نمی‌تواند متعلق به او باشد. او قربانی عشق خویش و نیز نماد پایداری در برابر آن؛ است وی گرچه به سوی گناه کشیده می‌شود اما، در عین حال از تقوایی درونی نیز برخوردار است که او را از ارتکاب به عملی ننگ‌آمیز باز می‌دارد. در پریشان‌خاطری ترحم برانگیزش، فدر بیش از هر چیز، زنی افسرده است که در هراس دائمی از عقوبت گناه رنج می‌برد و صداقت یک توبه کار واقعی را نیز داراست. اما مانند بسیاری از دیگر شخصیت‌های راسین، برای او نیز گریزی از سودای ناخواسته وجود ندارد. با این همه فدر خود را محاکمه می‌کند و در مورد خود حکم صادر می‌کند، حکمی که او نیز مجری آن است.

اما هر یک از سه زن یاد شده، علیرغم تفاوت‌هایی که بیشتر در نمایش نوع احساسات

۱- پیروس بلافاصله پس از ازدواج با آندروماک به دست اورست، فرستاده یونانیان، به هلاکت می‌رسد. اورست به تقاضای هرمیون به این قتل دست می‌زند و آندروماک، این بار به عنوان بیوه وفادار پیروس مردم سرزمین اپیر را به خونخواهی او فرا می‌خواند.

آن‌ها به چشم می‌خورد، از نظر جایگاهی که تراژدی راسین به آنان واگذارده است، همچنین در واکنش‌ها و نوع برخورد با مسائل به یکدیگر نزدیک می‌شوند. همچنین در هر سه نمایش، جریان اتفاقات برحسب دگرگونی حالات و تصمیمات آنان عوض می‌شود، به عبارت دیگر، سرنوشت دیگر شخصیت‌های نمایش، تا حد پیوند یا جدایی و مرگ یا زندگی، وابسته به تصمیم‌گیری‌های این زنان است.

بدین ترتیب وجود آندروماک، پیوند پیروس با هرمیون را غیرممکن می‌سازد. حمایت آگریپین از بریتانیکوس و حساسیتش نسبت به عشق ناگهانی پسر خود، به بروز احساس خطر در نرون و قتل بریتانیکوس منجر می‌شود و سرانجام، حوادثی که عشق گناه‌آلود فدر به بار می‌آورد، باعث جدایی هیپولیت و آریسی، شاهزاده‌مورد علاقه هیپولیت، می‌شود.

همچنین پاسخ مثبت بیوه هکتور به درخواست پیروس، مرگ پادشاه، خودکشی هرمیون و جنون اورست را که به دختر هلن علاقه‌مند است، رقم می‌زند. آنچه در تراژدی بریتانیکوس به وقوع می‌پیوندد، حاصل نقشه‌های پیشین آگریپین است که در طول نمایش، به نابودی وارث واقعی امپراتوری، پریشانی و فرار ژونی، کشته شدن نارسیس (Narcisse)، مشاور و محرم راز خائن نرون و بی‌قراری جنون‌آمیز خود نرون می‌انجامد. علاقمندی نامشروع فدر هم، یک یک شخصیت‌های تراژدی را به تدریج درگیر عواقب خود می‌کند و در نهایت به خودکشی خود او می‌انجامد. نیز مرگ هیپولیت و انون، به داغداری، پشیمانی و حسرت ابدی تزه^۱ ختم می‌شود.

این قهرمانان زن، از نظر خصایص روحی نیز گاه به یکدیگر نزدیک می‌شوند. هر سه بیش از آن که در زمان حال زندگی کنند، در گذشته خویش بسر می‌برند. آندروماک مدام خاطرات تلخ و شیرین گذشته را مرور می‌کند. آگریپین در حسرت اقتدار از دست رفته است و فدر نیز بارها سرنوشت خاندان نفرینی خود و علت درافتادن به عشق نافرجامش را به یاد می‌آورد. این امر از آنجا ناشی می‌شود که عنصر زمان در آثار راسین، ارزش واقعی خود را از دست داده است و از تراژدی‌های او می‌توان به عنوان آثاری یاد کرد که در آن، امکان قرار گرفتن در زمان حال برای شخصیت‌ها وجود ندارد. اغلب اوقات وفاداری به عنصری در گذشته، عامل آشتی‌ناپذیری قهرمانان با زمان جاری است، مانند وفاداری آندروماک به عشق

۱- تزه پس از بازگشت به دربار خود، در پی توطئه انون، هیپولیت را علاقمند به فدر و گناهکار می‌پندارد و او را نفرین می‌کند. بر اثر این نفرین، هیپولیت جان خود را از دست می‌دهد. فدر تنها در پایان نمایش و پس از مرگ هیپولیت به گناه خود و دسیسه انون در نزد تزه اعتراف می‌کند و بدین ترتیب تزه به واقعیت و اشتباه خود پی می‌برد.

خود یا وفاداری فدر به تبار و خاندانش. در حقیقت تکرار و تداوم اجتناب‌ناپذیر زمان گذشته در حال، موضوعی است که راسین تقریباً در تمام آثارش به آن پرداخته است (پوله ۱۵۱). اما آندروماک، آگریپین و فدر نیز علیرغم وابستگی به گذشته، ناگزیر از تصمیم‌گیری در زمان حال‌اند، هستند چرا که ضرباهنگ سریع تراژدی کلاسیک، فرصت اندکی در اختیار آنان گذاشته است و حتی شروع نمایش لحظه اوج بحرانی را به نمایش می‌کشد که این زنان در آن گرفتار آمده‌اند.

صحنه‌های نخستین تراژدی‌ها، در عین حال، حاکی از به پایان رسیدن بخش مهمی از سرنوشت هر سه زن است: آندروماک در پایان مهلت به تعویق انداختن تصمیم خویش است، «آگریپین در انتهای دوران دسیسه‌چینی و جنایتکاری‌های خود بسر می‌برد» (لوگال ۲۶۸) و فدر نیز به سکوت چند ساله خود پایان می‌دهد.

ویژگی دیگر قهرمانان نمایشنامه‌های راسین، اتکای آنان بر قدرت بیان و گفتار خویش است، تا جایی که رولان بارت فعالیت بارز شخصیت‌های راسین را مبتنی بر کلام می‌داند (صفحه ۶۵) و معتقد است که زبان نزد شخصیت‌های آثار تراژیک راسین، عضوی است که وظیفه اعضای دیگر را نیز انجام می‌دهد و به «قهرمانان نمایش، امکان توجیه پرخاشگری و ناکامی‌های خود را می‌دهد». با این همه از نظر بارت، «کلام در آثار راسین، الزاماً به معنای عمل نیست، بلکه واکنش است» (۶۷) اما از طریق سخنوری و کلام نیز چیزی جز شکست نصیب شخصیت‌ها نمی‌شود. این مطلب را به وضوح نزد آندروماک، فدر و آگریپین می‌توان دریافت. تنها سلاح این سه زن زبان آنان است. هر سه سعی بر آن دارند که مخاطب را تنها از طریق سخنان خود قانع کنند و به خواسته خود راضی سازند. اما از این طریق نیز هیچ یک توفیقی به دست نمی‌آورند و عاقبت تسلیم وضعیت موجود می‌شوند.

از طرف دیگر وجوه رفتاری این سه زن، رفتار مشخصه یک زن را در موقعیت‌های گوناگون منعکس می‌کند؛ توسل به بی‌اعتنایی، تهدید، تضرع و زاری و در صورت ناکارآمدی این سه شیوه، رهایی از بن بستی که در آن گرفتارند. یادآور می‌شویم که رهایی در آثار تراژیک به صورت خودکشی ظهور می‌کند. بدین ترتیب می‌بینیم که انتخاب‌های هر یک از این سه شخصیت با روحیه آنان کاملاً سازگار است و هر یک به نوبه خود و با توجه به شرایط به دست آمده معقول‌ترین راه را انتخاب کرده‌اند. آندروماک تسلیم می‌شود، آگریپین تهدید می‌کند و در نهایت در کنار نرون می‌ماند و به شرایط موجود تن در می‌دهد و فدر تصمیم به نابودی خویش می‌گیرد.

نتیجه

راسین تراژدی را «اندوهی باشکوه»^۱ می‌داند که لذت این نوع نمایش از آن ناشی می‌شود. او برای برجسته‌تر کردن این اندوه، همواره یک موضوع واحد، یعنی عشق و احساسات پر شور را انتخاب کرده است، تا جایی که برخی او را از پرداختن به موضوعاتی دیگر عاجز دانسته‌اند. راسین چنان که شاهد بودیم، به عواقب چنین احساساتی نیز پرداخته است. بی‌شک انتخاب مضمونی از این دست، حضور چشمگیر و اجتناب‌ناپذیر زنان را می‌طلبد، امری که تاریخ ادبیات جهان نیز بر صحت آن گواهی می‌دهد. نقش زنان در بعضی نمایش‌نامه‌ها و رمان‌های پیش از رنسانس نیز در خور توجه بود. اما چنین به نظر می‌رسد که پس از این دوران، راسین اولین نویسنده‌ای است که به زن نقشی کاملاً مستقل و منفک از قهرمان مردمی بخشد. تی یری مولنیه (Thierry Maulnier) معتقد است که آنچه تئاتر راسین را به عرصه ظهور زنان تبدیل کرده، ویژگی‌های منحصر به فرد یک قهرمان تراژیک است، ویژگی‌هایی مانند آشتی‌ناپذیری، تمایل به درگیر شدن کامل با مسائل، نوعی عدم آگاهی ناشی از توهم، بی‌غرضی و تأثیر شگرف غرایز بر جریانات نمایش (۱۹۵، ۱۹۳۶)، کارشناسان ادبی معتقدند که قلمرو واقعی زنان در آثار ادبی، از زمان انتشار و موفقیت آثار راسین به وجود آمد، چرا که پیش از آن، اقبال عمومی، از آن نمایش‌نامه‌هایی بود که به ستایش از منطق مردانه می‌پرداختند. در چنین دورانی، راسین اندوه تماشاگر را برای تشویش و اسارت آندروماک، نفرتش را برای تملک‌طلبی و به طور کلی توانایی‌های مخرب آگریپین، و حس ترحم و چاره‌اندیشی‌اش را برای درماندگی فدر بر می‌انگیزد و بیننده را با احساسات شخصیت‌های خود در آثار یاد شده و نیز آثار دیگر همراه می‌سازد. به علاوه، این نویسنده، بی‌آن‌که به ورطه تکرار در افتد، همواره به نوعی تحلیل روان‌شناختی از شخصیت و علاقه‌مندی بانوان نمایش‌نامه‌های خود دست می‌زند. کاری که در زمان خود منحصر به فرد به نظر می‌رسید و پس از آن رواج یافت.

همچنین به اعتقاد عده‌ای دیگر از تحلیل‌گران، تراژدی‌های راسین علیرغم به تصویر کشیدن قدرت زنان، به منزله آینه کوچکی از وضعیت زنان در قرن هفدهم، نیز به شمار می‌رود، جامعه‌ای که حقوق اندکی برای بانوان قائل بود و یک زن هرگز نمی‌بایست از احساسات خود صحبت کرده و به طور مستقیم به مردی ابراز علاقه کند؛ مانند فدر که

۱- راسین، مقدمه برنیس (Bérénice).

علاقه‌مندی خود را ابتدا نزد انون آشکار کرد (شهر، ۱۹۸۶، ۳۹۶) یا آندروماک که او نیز مانند دختران فرانسوی هم دوره راسین، حق انتخاب همسر خود را نداشت.

بدین ترتیب تراژدی‌های راسین، بیش از ۱۵۰ سال به الگوی بی‌بدیل تراژدی‌نویسی نزد نویسندگان دیگر تبدیل شد و در سال‌های پس از آن نیز مورد توجه فراوان قرار گرفت. این آثار، به ویژه در قرن بیست، دستمایه بسیاری از مطالعات و نقدهای بحث‌برانگیز دوران شد و تحلیل‌های متناقض و گاه هم سویی درباره ساختار و به خصوص شخصیت‌پردازی در آن‌ها صورت پذیرفت. نظریه‌پردازی درباره تراژدی‌های راسین در اولین سال‌های سپری شده از قرن حاضر نیز همچنان ادامه دارد و چنین به نظر می‌رسد که همواره بتوان تحلیل جدیدی از این آثار ارائه کرد.

Bibliography

- Aristote. (1990). *Poétique*, Librairie Générale Française, Paris.
- Barthes, Roland. (1963). *Sur Racine*, Seuil, Paris.
- Battesti, Jean-Pierre. Chauvet, Jean-Charles. (1999) *Tout Racine*, Larousse, Paris.
- Butter, Philip. (1959). *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Nizet, Paris.
- Epars Heussi, Florence. (2008). *L'exposition dans la tragédie classique en France*, Peter Lang, Berne.
- Lemaître, Jules. (1908). *Jean Racine*, Paris.
- Le Gall, André. (2004). *Racine*, Flammarion.
- Maulnier, Thierry. (1936). *Racine*, Gallimard, Paris.
- Poulet, Georges. (1964). *Etudes sur le temps humain*, Librairie Plon, Paris.
- Racine, Jean. (1989). *Andromaque*, Paris, Gallimard.
- . (2004). *Britannicus*, Paris, Gallimard.
- . (1999). *Phèdre*, Librairie Générale Française, Paris.
- Scherer, Jacques. (1986). *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris
- . (1982). *Racine et/ou la cérémonie*, Presses universitaires de France. Paris.
- Truchet, Jacques. (1975). *La tragédie classique en France*, Presses universitaires de France. Paris.

۱- منبع مورد اشاره در این بخش کتاب *La Dramaturgie classique en France* است.

SID



سرویس های
ویژه



سرویس ترجمه
تخصصی



کارگاه های
آموزشی



بلاگ
مرکز اطلاعات علمی



عضویت در
خبرنامه



فیلم های
آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی



مباحث پیشرفته یادگیری عمیق؛
شبکه های توجه گرافی
(Graph Attention Networks)



کارگاه آنلاین آموزش استفاده از
وب آوساینس



کارگاه آنلاین مقاله روزمره انگلیسی