تراژدی

ریچارد بوکستون
ترجمهٔ دکتر عباس پژمان

این مقاله از دایرةالمعارف زیبایی‌شناسی چاپ آکسفورد سال ۱۹۹۸ انتخاب شده است که به‌زودی توسط مرکز مطالعات و تحقیقات هنری به چاپ خواهد رسید.

این مدخل با هدف بررسی چند مرحلهٔ مهم در تاریخ زیبایی‌شناسی که به تاریخ و نوع هنری تراژدی مربوط می‌شود، تحت سه مقالهٔ تراژدی یونانی، نظر هیوم دربارهٔ تراژدی و نظر فروید دربارهٔ تراژدی تنظیم شده است.

مقالهٔ اول خاستگاه‌های تراژدی در نمایشنامه‌ها و فلسفهٔ یونانی را شرح می‌دهد. مقالهٔ دوم به بیان سهم دیوید هیوم در زیبایی‌شناسی تراژدی می‌پردازد و مقالهٔ سوم نیز توضیح عقاید فروید است دربارهٔ تراژدی و جایگاه این عقاید در زیبایی‌شناسی روانکاوانه او.

تراژدی یونانی

تراژدی یونانی در اواخر قرن ششم قبل از میلاد و در جامعه‌ای رشد کرد که عمدتاً «وضعیت شهری» یا پولیس بر سازمان‌های اجتماعی آن حاکم بود. همچنان که جهانگرد امروزی می‌داند، هنوز هم می‌توان در مناطقی که مهد شکوفایی تمدن یونانی بوده‌اند، از بقایای شکوهمند تئاترهای باستانی دیدن کرد؛ حتی در قرن پنجم قبل از میلاد، یعنی صد سال پیش از آنکه فرهنگ یونانی بر اثر فتوحات اسکندر کبیر گسترش پیدا کند، تراژدی‌ها در گستره‌ای مکانی که سیسیل تا مقدونیه را شامل می‌شد روی صحنه می‌رفتند. با همهٔ این احوال، منشأ پدیدهٔ تراژدی از یک شهر

بود؛ آتن دموکراتیک. دانستن اینکه آتن چه کمکی به پیدایش تراژدی کرد، از شرط‌های لازم تفسیر این نوع هنری است.

زمینه. در بهار هر سال طی جشنواره‌ای تراژدی‌هایی برای بزرگداشت رب‌النوعی به نام دیونیزوس در دیونیزیا شهر آتن اجرا می‌شد. سه نمایشنامه‌نویس هر یک چهار نمایشنامه روی صحنه می‌بردند. ابتدا سه تراژدی اجرا می‌شد که طی آنها بازیگرها و سرودخوانان نقاب‌دار داستان‌هایی از گذشتهٔ اسطوره‌ای را با حرکت و گفت و گو و آواز بازگویی می‌کردند. به دنبال هر مجموعهٔ سه‌تایی تراژدی‌ها یک «نمایشنامهٔ سایتر» اجرا می‌شد که عبارت از یک مضحکهٔ اسطوره‌ای بود که با سر و صدا و شلوغ‌بازی، حال و هوای بازی‌های قبلی را از بین می‌برد. هیأتی از شهروندان که به قید قرعه انتخاب می‌شدند، به نمایشنامه‌نویسی که تشخیص می‌دادند بهترین است جایزه می‌دادند.

چند نکته دربارهٔ دیونیزیا هست که باید روی آنها تأکید شود. اول اینکه در این جشنواره‌ها عدهٔ زیادی از شهروندان شرکت می‌کردند. علاوه بر تراژدی‌ها، برای نمایش‌های خنده‌دار و آوازهای دسته‌جمعی هم رقابت‌هایی صورت می‌گرفت. به این ترتیب، قاعدتاً هزار و پانصد نفر شرکت داشتند تا هر جشنواره برگزار شود، و این سوای تماشاگرها بود که شاید تعدادشان به پانزده هزار نفر می‌رسید. دوم اینکه جشنوارهٔ شهر فقط در برابر اعضای خودش برگزار نمی‌شد، بلکه در معنای نمادین خودش در برابر همهٔ یونان اجرا می‌شد: از ایالت‌هایی که متعلق به امپراتوری بود باج و خراج‌هایی را با خودنمایی تمام به تئاتر می‌آوردند، و مهمان‌های سرشناسی که از خارج آتن می‌آمدند جاهای خاصی در تئاتر داشتند. سوم اینکه رقابتی که جزء جشنواره بود، برای اعضای برگزارکننده این امکان را به وجود می‌آورد که در محدوده‌ای متناسب با سنت، به نوآوری ادامه دهند. لذا واضح است که تراژدی یونانی درست در نقطهٔ مقابل هنر فرقه‌ای بود که فقط خوشایند عدهٔ برگزیده‌ای است. هر چند احتمال کمی دارد که زن‌ها در نمایش‌های جشنواره حضور داشته باشند، و حضور آنها در میان تماشاگران موضوع بحث داغی شده است، و بعضی از پژوهشگران به کل این احتمال را رد می‌کنند. با این حال نمی‌شود منکر این شد که مخاطب تراژدی انبوهی از مردم بودند، و همین مردم بودند که مستقیماً تراژدی را نقد می‌کردند، زیرا هدف از انتخاب تصادفی داورها بی‌شک این بود که رأیی که داده می‌شود رأی همه باشد.

آیا نمایش‌ها «مذهبی» بودند؟ آیا «عبادی» بودند؟ مثل خود جشنواره، تئاتر به دیونیزوس تعلق داشت: نمایندهٔ او در وسط ردیف اول می‌نشست. اما رابطهٔ رب‌النوع و تراژدی که در شهر او اجرا می‌شد، رابطهٔ پیچیده و غیرمستقیمی است. هر چند که بسیاری از داستان‌های تراژدی‌ها رابطهٔ انسان‌ها و رب‌النوع‌ها را مورد کاوش قرار می‌دهند، تعداد کمی از آنها به خود دیونیزوس مربوط می‌شود. اما از آنجا که دیونیزوس رب‌النوع «بازگونگی» و «خلسه» («از خویشتن خود فاصله گرفتن») است، شاید بتوان گفت که تراژدی هم دیونیزیایی است، دست‌کم تا آنجا که عرصه‌ای بود برای ایفای نقش مجاز و دیگرگونه در آن؛ یعنی عرصه‌ای می‌شد تا شهروندان نقاب‌دار و مذکر از هویت خود خارج گشته و نقش بردگان و زنان و قهرمانان و رب‌النوع‌ها را بازی کنند.

درخصوص «عبادی بودن» آن هم وضع به همین اندازه پیچیده است. جز در موارد نادری،

هر نمایشی که اجرا می‌شد نمایش جدیدی بود، تکرار دقیق یک نمایشنامهٔ مقدس در کار نبود، بلکه تفسیر مجدد و تازه‌ای از گذشته در پرتو ملاحظات حال صورت می‌گرفت. مثل دیگر جنبه‌های زندگی آتن، مناسک هم (از قبیل آوازهای ازدواج، سرودها، مرثیه‌ها) طوری اصلاح می‌شدند تا مناسب نمایش باشند. اما به رغم کوشش‌هایی که محققین معاصر کرده‌اند تا در ساختار تراژدی یک الگوی عبادی پیدا کنند، انعطاف‌پذیری این نوع ادبی اجازه نمی‌دهد تا آن را در چنین قالب تنگی جا بدهند.

اسطوره‌های تراژدیایی. تراژدی‌ها با استفاده از فن مبالغه در رویدادها کاوش می‌کنند. اسطوره‌هایی که به صورت نمایشنامه درمی‌آیند، گاهی گناه‌هایی را به تصویر می‌کشند که بزرگ‌تر از آنها قابل تصور نیست: زنای پسر و مادر [بدون اطلاع از این هم خونی] (ادیپ شاه)، مادرکشی (اورستیای آشیلوس، و نمایشنامه‌های الکترای سوفوکلس و اوروپیدس)، کودک‌کشی (مده‌آ و هراکلس دیوانهٔ اوروپیدس)، برادرکشی (هفت سرکرده علیه تبس آشیلوس)، آدم‌خواری (داستان تی‌یستس که نادانسته کودکانش را می‌خورد، و این هم در همان اورستیا آمده است). با این حال، این داستان‌ها کشمکش‌هایی را پرورش داده و تا حد نهایی و مصیبت بار آن می‌رسانند که هر کس که در یک خانواده زندگی می‌کند به طور بالقوه استعداد دارد آنها را درک کند. وضعیت دشواری هم که آنتیگونه سوفوکلس تجربه می‌کند. یعنی اینکه برادر خائنش را دفن نکرده رها کند یا از فرمان حاکم شهر سرپیچی کند، کشمکش‌هایی را در نهایت درجه آنها نشان می‌دهد که آن ساختار دیگر زندگی اجتماعی، یعنی پولیس باعث می‌شود تا در زندگی معمولی به وجود آید. می‌توان عبارتی را از مهندسی عاریه گرفت و تراژدی را به عنوان «آزمایش تخریب» هنجارهای جامعه‌ای دانست که در بطن آن رشد کرده است. پولیس آتن هم دقیقاً نوعی وضعیت تاریخی بود که چنین خودآزمایی را در خودش پرورش داده بود: نوعی دموکراسی که از درون اشرافیت سربرآورده بود و می‌خواست با آن به توافق برسد.

عمل و شخصیت. چنان که مشهور است، ارسطو گفت: تراژدی «تقلیدی است نه از انسان، بلکه از عمل و زندگی». این گفته ارسطو، نظرها را به حقیقتی ژرف متوجه ساخت که امروزه مقبولیت وسیعی دارد، هر چند که منتقدهایی که علاقه‌مندند تا ببینند پشت نقاب‌های شخصیت‌های تراژدی چه خبر است و درباره ماهیت فرضی آن شخصیت‌ها تحقیق کنند، گاهی فهم آن حقیقت را مشکل کرده‌اند. تراژدی یونانی آشکار شدن ماهیت یک عمل را نشان می‌دهد. پس آنتیگونه عواقبی را نشان می‌دهد که نقض فرمان دایر بر ممنوعیت کرئون بر منع دفن خائنین به بار می‌آورد که از قضا برادر آنتیگونه است. وقتی نمایش شروع می‌شود، «قهرمان زن» نمایشنامه در مرکز توجه است، اما طوری تمام می‌شود که تقریباً او فراموش شده است، و حاکم شکسته و خرد شده در مرکز توجه قرار گرفته است، در حالی که نعش پسرش را در آغوش خود حمل می‌کند وارد صحنه می‌شود. همچنین در یکی دیگر از نمایش‌های سوفوکلی که اسمش زنان تراخیا است، و درباره کوشش‌های محکوم به شکست دیانیرا است که می‌خواهد از بیماری عشق شوهرش، هراکلس بهبود پیدا کند. این دو شخصیت اصلی هیچ‌گاه روی صحنه همدیگر را ملاقات نمی‌کنند: اول زن است که نقش اصلی صحنه را بازی می‌کند و فقط در آخر نمایش است که غول قاتل جای او را می‌گیرد. این تأکیدی که بر آشکار کردن ماهیت یک عمل می‌شود و با بررسی

عمیق شخصیت مخالفت می‌کند، اول از همه این معنی را می‌دهد که جزئیات بی‌اهمیتی که به یک شخصیت غیرمتعارف نمایش مربوط می‌شود، حتی دقیق هم که باشد نقشی در این نوع ادبی بازی نمی‌کند. اگر بخواهیم با توقعاتی به سراغ تراژدی یونانی برویم که آثار جرج الیوت و هنری جیمز در ما ایجاد کرده است، اهمیت نقاب را فراموش کرده‌ایم.

فضا. تماشاگران آتنی که در سالنی به شکل نیم‌کاسه در جایگاه‌های خود می‌نشستند، فضایی چند وجهی در معرض دیدشان بود که پایین‌تر واقع شده بود. در ابتدای این فضا ارکسترا یا «سکوی حرکات موزون» دایره‌ای شکل واقع شده بود که آنجا دسته آوازه‌خوانان (که تعدادشان دوازده نفر بود و بعداً پانزده نفر شد) حرکت می‌کردند و آواز می‌خواندند تا برای «اپیزود»ها، یا قسمت‌هایی که اجرای آنها به عهده بازیگران بود، زمینه را فراهم کنند و آنها را به یکدیگر ربط دهند. بعد از ارکسترا، اِسکِنِه یا صحنه واقع شده بود، با یک سقف کوتاه و مسطح، و حداقل یک در که برای ورود و خروج بازیگران بود. بیرون تئاتر هم قلمرو شهر بود. این تئاتر جایی نبود که از دنیای بیرون خود جدا و منفک باشد: دیگر مکان‌های عمومی شهر، مخصوصاً سالن بحث‌های سیاسی در فاصله کوتاهی از آنجا واقع شده بود.

واقعیتی که تئاتر یونانی به آن نظر داشت واقعیتی نبود که وهمی و غیرقابل دستیابی باشد. واقعیت مورد نظر این تئاتر چیزی بود که از طریق زبان آفریده می‌شد. همان‌طور که گروه آوازه‌خوانان هنری پنجم شکسپیر از تخیل تماشاچیان ستایش می‌کند، در تئاتر یونان هم خواسته می‌شد که این تخیل به چشم‌اندازی که جلوی دید تماشاچی هست جان ببخشد. فضایی که تراژدی از طریق تخیل تماشاچی‌ها ایجاد می‌کرد، به راستی فضایی دیگر و پیچیده بود. فضای اُرستیا از آرگوس به دلفی، و از دلفی به آتن تغییر می‌یابد، و حضور با اهمیت و پرهیبت شهر تروا بارها در کنار صحنه احساس می‌شود؛ نمایشنامه هلن اوریپید گویی در خود مصر اتفاق می‌افتد، و پرومته در بند (که به آشیلوس نسبتش می‌دهند) در خود قفقاز؛ از داخل و خارج یونان حالت‌های متعدد دیگری در صحنه ایجاد می‌شود. اخیراً توجه کاوشگران به شیوه‌ای جلب شده است که به کمک آن مکان‌های دیگر در تقابل با آتن قرار داده می‌شد یا با آن مقایسه می‌شد، و می‌خواهند این تقابل و مقایسه را مورد کاوش قرار دهند. اگر بخواهیم نظریه‌پردازی کنیم، باید بگوییم که تراژدی در عین حال که «اینجایی» بود «غیراینجایی» هم بود، یا در عین حال که «اکنونی» بود (چون موضوعات اخلاقی و سیاسی و معاصر را بررسی می‌کرد)، «غیر اکنونی» هم بود (چون در زمان اسطوره‌ای گذشته اتفاق می‌افتاد). این ترکیب مجاورت و دوری، یعنی ترکیب «اینجایی»/«اکنونی» با «غیراینجایی»/«غیراکنونی»، شباهت خیلی جالبی با ترکیب ترس و ترحم دارد که ارسطو گفته است دو احساسی هستند که تراژدی آنها را برمی‌انگیزد، زیرا لااقل در نظر ارسطو این طور بود که احساس ترحم چیزی است که با دیدن رنج دیگران برانگیخته می‌شود، و ترس هم وقتی سربرمی‌دارد که آدم احساس می‌کند «آن واقعه ممکن است برای من اتفاق بیفتد».

گفتار و سرود. تراژدی بسیاری از اوزان شعری و گونه‌های کاربردی زبان را در خودش داشت. گروه همسرایان که یک نوازنده نی دوتایی را همراهی می‌کرد، در اوزان غنایی گوناگونی آواز می‌خواند، و به زبانی می‌خواند که ته‌لهجه‌ای از گویش دوریک در آن بود و با زبان روزمره تماشاگرهای آتنی فرق می‌کرد. صحبت بازیگرها با یکدیگر که به صورت اشعار دو وَتَدی

مفروق بود، نزدیک به زبان محاوره بود. اما صحبت‌های بازیگران سبک‌پردازی خودش را داشت. مثلاً گفت‌وگوهای طولانی که به «استیکومیتیا» مشهور است و ضمن آنها یک مصراع را یک بازیگر می‌گوید و یک مصراع را بازیگر دیگر، و گزارش‌های خبرآورندگان یا قاصدها که در همه آنها از شکلی از زمان گذشته فعل‌ها استفاده می‌شود که آنها را از لحاظ زبان‌شناسی به روایت‌های حماسی هومر شبیه می‌کند.

اگر به اندازه کافی به زبان تراژدی توجه کنیم، به این نظریه کم‌ارزش که می‌گوید: «در تراژدی یونانی چیزی اتفاق نمی‌افتد» میدان نخواهیم داد. مثلاً خشونتی که بسیاری از روایت‌های تئاتری در صحنه نمایش می‌دهند، در تئاتر یونان با کلمات نشان داده می‌شد. آنجا که ادیپوس خودش را کور می‌کند، هیپولیتوس به طرز وحشتناکی سقوط می‌کند، مادر پنتویس او را می‌درد، هیچ چیزی نیست که احساس نشود، و همه اینها بیشتر به مدد تخیل تماشاگر شکل می‌گیرد تا نگاه او. همچنین یکی از وجوه «عمل» تراژدیایی، قانع‌کنندگی دایمی آن است. حمله‌ای که دیونیزوس در باکی اریپید به روان پنتویس می‌کند گویی یک چیز کاملاً بدیهی است که اتفاق می‌افتد و همچنین است تسلطی که کلای تمنستر بر اراده آگاممنون در اورستیا دارد، که بر اثر آن آگاممنون صحنه را ترک می‌کند و از روی پارچه‌ای به رنگ خون تیره قدم برمی‌دارد تا برای روبه‌رو شدن با مرگ به خانه برود.

هنر صحنه. می‌توان گفت که تراژدی یونانی تا نهایت درجه هنر کلماتی است که بر زبان جاری می‌شود، اما از ایماها و حرکت‌های صحنه‌ای به ظاهر ساده هم کمک زیادی می‌گیرد. در پایان هراکلس دیوانه که قهرمان بازگشته است، شکسته و ناامید روی صحنه دراز می‌کشد، و با اجساد اعضای خانواده‌اش احاطه می‌شود که او بر اثر حمله جنونی که بر او عارض شده بود، و الهه‌ای به نام هرا این حمله را به سراغ او فرستاده بود، همه آنها را به قتل رسانده است. اینجا هراکلس سرش را پوشانده است تا کسانی را که در اطراف او هستند با ناپاکی مذهبی خود آلوده نکند؛ اما دوستش تزوس پارچه را از روی سر او برمی‌دارد تا رابطه او را با دنیای انسان‌ها از نو برقرار کند. در فیلوکتت سوفوکلس هم واقعه‌ای اتفاق می‌افتد که از لحاظ اهمیت با صحنه فوق قابل مقایسه است، و آن موقعی اتفاق می‌افتد که قهرمان تبعید شده خوش‌باور و ساده‌دل یگانه دارایی ذی‌قیمتش را که عبارت از کمان جادویی اوست به دست نئوپتولموس می‌دهد، یعنی به دست مرد جوانی می‌دهد که همان‌طور که تماشاگرها می‌دانند، جزء توطئه‌گرانی است که قرار است آن کمان را بدزدند. ورود و خروج‌های زیادی در صحنه‌های تراژدی هست که معنایشان مرگ است و بار عاطفی زیادی را در یک حرکت ساده گنجانده‌اند، اما هیچ یک تأثیرگذارتر از خروج آگاممنون برای رفتن به سوی مرگ نیست که در بالا به آن اشاره شد.

استفاده از عرف و سنت. کسی که بخواهد تراژدی یونانی را به مخاطب‌های معاصر معرفی کند، رایج‌ترین مشکلی که با آن روبه‌رو خواهد شد مشکل سنت‌های نمایشی است که ممکن است احساس کند که مانع درک نمایشنامه خواهند بود. گروه همسرایان و اکوکلما دو نوع از این سنت‌ها هستند. بررسی مختصر این دو مورد نشان خواهد داد که اینها مانعی نیستند.

از آنجا که ممکن است ارجاعاتی که گروه همسرایان به دیگر داستان‌های اسطوره‌ای می‌دهد مبهم و ملال‌آور باشد، تماشاگر یا خواننده امروزی غالباً این تصور را دارد که گروه همسرایان

نقش چندانی در شکل‌دادن به معنای نمایشنامه ندارد. با این حال، گروه همسرایان نقش محوری در ساخت کلی نمایشنامه دارد. جایگاهی که این گروه در این مجموعه اشغال می‌کند جایگاهی است که «اهمیت آیینی» دارد. اینها گاهی ممکن است اشتباه کنند؛ ممکن است به علت عدم درکشان موقعیتی پیدا کنند که در مقایسه با موقعیت شخصیت‌های نمایشنامه یا تماشاگرها موقعیت طنزآلود و کم‌امکاناتی است؛ اما صدای مشترک عامیانه آنها یک تقابل بسیار بااهمیت و ضروری ایجاد می‌کند برای تخطی‌ها و افراط‌هایی که در رفتار کسانی هست که در نمایشنامه تصمیم می‌گیرند و عمل می‌کنند. وقتی که پیرمردان همسرا می‌بینند که اتفاقات ادیپوس شهریار به طرز سرگیجه‌آوری در جهتی می‌رود که ممکن است همه چیز را هم بریزد، حتی رقص آیینی را که آنها تا حالا خیال می‌کردند ریشه در تجربه و سنت داشته و آسیب‌پذیر نبوده است، می‌خوانند «چرا من باید برقصم».

به نظر می‌رسد که اکوکلما سکوی مسطحی در امتداد اسکنه بوده است که بعضی از حالت‌های خاص شخصیت‌های نمایشنامه در آنجا به تماشاگرها نشان داده می‌شد. چنان که آریستوفان با شادی نشان داده است، اکوکلما هم مثل هر سنت دیگر تئاتر که با وضوح تمام تعریف شده است، در خدمت نقیضه قرار گرفت. اما تا آنجا که به تراژدی مربوط می‌شود، اکوکلما عملکرد بسیار با ارزشی داشت. از برکت این جزء از مجموعه تئاتر بود که لحظه‌ای از اعمال گذشته بر روی صحنه نقش می‌بست و به حالت راکد درمی‌آمد تا تماشاچی‌ها درباره آنها تأمل کنند. در دو نمایشنامه اول اورستیا که جسدهای آگاممنون و کاساندرا را از خانه می‌آورند، و بعد هم جسدهای کلیتمنسترا و آیژیستوس را، حالت آنها لحظه مرگ است که ثابت می‌ماند تا هم بازیگرهای دیگر به آنها خیره شوند و تأمل کنند، هم تماشاگرها. یکی از موضوعات مهم آن نمایش سه تایی این است که گذشته تاریک را بیاورد و نور خیره‌کننده زمان حال را بر آن بتاباند؛ یکی دیگر این است که وحشت‌هایی را که نسل اندر نسل در خانواده‌ها پنهان مانده است آشکار کند. اکوکلما سنتی نیست که مانع درک تراژدی شود، بلکه سنتی است که نوعی بیان نمایشی را ممکن می‌سازد.

ارزیابی. ارزیابی‌های قدیم و جدید تراژدی یونانی بالاخره چه فرقی با هم دارند؟ بسیاری از منتقدین جدید از تناقض و ایهام و طنز موجود در تراژدی لذت می‌برند، و بر پرسش‌های تردیدآمیزی که در آن هست تأکید می‌کنند، و حتی تأکید می‌کنند که نوعی تخریب عقاید در تراژدی یافت می‌شود. اما هیچ چیزی نیست ثابت کند که ستایش از تناقض و ایهام و تخریب عقاید در عهد کهن نیز تا این حد طرفدار داشته است. (جالب اینکه نمایش چهارتایی که ادیپوس شهریار بخشی از آن است، در قالب‌های نمایشی یونان قدیم فقط تا مقام دوم توانست بالا بیاید، که خود ممکن است تلویحاً به این معنی باشد که کیفیت‌هایی که منتقدین امروزی در این نمایشنامه می‌یابند از نظر داورهای قدیمی ارزش چندانی نداشته است). وقتی که پای ارزیابی به میان می‌آید، نمایشنامه یا از جنبه «آموزنده» بودنش برای تماشاچی مورد توجه بوده است، یا از جنبه برانگیختن احساسات. اما هیچ کدام اینها موضوع ساده‌ای نیست. هیچ وقت نمی‌شود معنی «آموزنده» بودن تراژدی را با قطعیت مشخص کرد. در منابع قدیم تلویحاً گفته شده است که «با ذکر الگوهای اخلاقی» می‌شود چنین کاری را کرد، اما واضح است که این یعنی کنار گذاشتن بسیاری از پیچیدگی‌های این نوع ادبی. جنبه تحریک احساسات هم همین وضع را دارد، اگر به

این جنبه برتری بدهیم (چنان که بعضی از منتقدین جدید دوست دارند بـه پـیروی از ارسطو و گورگیاس سوفسطایی این کار رابکنند.) خطر این هست که عنصر انکارناپذیر عقلانی و تفکری که در این اثرها هست کم‌اهمیت جلوه داده شود.

مسلم است که عاقلانه‌ترین کار این است که قبول کنیم که تراژدی مـی‌توانـد بـا هـمه ایـن رویکردها سازگاری داشته باشد: نـمایشنامه‌ها اضـطراب آورنـد، اخـلاقی‌انـد، تـحریک کـننده احساسات‌اند. اینکه این صورت هنری قابل توجه ـ چه در نوع عامیانه‌اش و چه در نوع عمیقش ـ مدت دوهزاره و نیم مخاطب‌هایش را مسحور کرده است، یک علتش همین چند ظرفیتی بودن آن است.

نظر هیوم دربارهٔ تراژدی

نوشتهٔ الکس نیل

بدون شک دیوید هیوم با «در معیار ذوق» خدمت با ارزشی به زیبایی‌شناسی فـلسفی کـرده است، اما مقاله «درباره تراژدی» او به لحاظ بحثی که درباره «تناقض تراژدی» می‌کند، و نـیز بـه لحاظ گسترش نظریه «هیجانات» او که طرح‌شان در رساله طـبیعت انسـان ریـخته شـده اسـت، اهمیت قابل توجهی دارد. موضوع مقاله موضوعی است که فیلسوفان و نظریه‌پردازان ادبی درباره آن بحث‌ها کرده‌اند و قدمت این بحث‌ها لااقل به زمانی می‌رسد که ارسطو گفت: «لذت تراژدی لذت ترحم و ترس است» (بوطیقا، فصل ۱۴). چگونه است که می‌توانیم از تراژدی لذت ببریم، در حالی که عکس‌العملی که تراژدی در ما برمی‌انگیزد (و این در نظر ارسطو جزء تعریف این نوع ادبی است) در ظاهر نباید عکس‌العمل لذت‌بخشی باشد. هیوم می‌پرسد، این چه نوع لذتی است که «از بطن ناراحتی زاده می‌شود» و «تمامی خصوصیات و نشانه‌های ظاهری درد و غم را هم در خودش حفظ می‌کند؟» (در باب تراژدی، چاپ ۱۹۸۷).

هیوم دو مورد از کوشش‌هایی را که برای توضیح جذابیت تراژدی صورت گرفته است بررسی می‌کند و هر دو را ناکافی می‌یابد. طرفداران مورد اول مـی‌گویند کـه: «انسـان طـبیعتاً تـحریک احساسات را دوست دارد، و حتی اگر احساسات تحریک شده احساسات منفی باشند باز هم آنها را بر سستی و بی‌حالی که در خمودگی ذهن هست و در فـقدان شـور و شـوق بـر او عـارض می‌شود» ترجیح می‌دهد. هیوم قبول می‌کند که چیزی در این گفته هست، امـا مـی‌گوید کـه ایـن نمی‌تواند لذتی را که از تراژدی می‌بریم توضیح دهد؛ در هر صورت، بعید است که تراژدی‌های «زندگی واقعی» منشأ لذتی باشند. هر چند که ممکن است نیروبخش باشند. توضیح دوم می‌گوید که چون می‌دانیم که آن تراژدی که در ادبیات و نمایش اتفاق می‌افتد تراژدی خیالی است از آن لذت می‌بریم؛ هیوم با کلمات برتران لوبوویه دو فونتل می‌گوید که «این دانستن کمک می‌کند تا غمی که احساس می‌کنیم کاهش پیدا کند... و شدت مصیبت به حدی پایین بیاید که به لذت بدل شود» (همان مأخذ). هیوم خیلی طرفدار این عقیده است، اما آن را ناکافی می‌داند. او می‌گوید که اولاً غمی که در پاسخ به تراژدی خیالی احساس می‌کنیم ممکن است شدید باشد، ثانیاً در مواردی، وقایعی که در نمایش‌های غم‌انگیز اتفاق می‌افتد در نظر ما خیالی نیست اما از آنها لذت می‌بریم.

این چطور ممکن است؟

عقیده هیوم این است که کلید ادراک این ماهیت خاص و دوگانه احساسی که تراژدی در ما برمی‌انگیزد در این است که بدانیم لذت و غمی که ممکن است در پاسخ به آثار غم‌انگیز احساس کنیم، علت‌ها و هدف‌های جداگانه‌ای دارند. پاسخ‌های احساسی منفی که از ما سرمی‌زند متوجه «چیزی است که توصیف شده است» ـ متوجه رنجی که شخصیت‌ها متحمل می‌شوند، وحشتی که در رویدادها هست، و غیره. اما لذتی که تراژدی برای ما فراهم می‌کند متوجه «شیوه توصیف» است ـ متوجه چیزی که او می‌گوید «همان فصاحتی است که صحنه غم‌انگیز را با کلمات تجسم می‌بخشد» (همان مأخذ). این لذت بر احساس غم‌هایی که آنها را هم تجربه می‌کنیم «غلبه می‌یابد» آنها را به احساس‌های لذت‌بخش «بدل می‌کند» همان طور که هیوم می‌گوید: «چیزی قوی‌تر از جنس مخالف هیجان‌های غم‌آلود، نه تنها بر ناراحتی ناشی از آن هیجان‌ها غلبه می‌یابد و محوشان می‌کند، بلکه کل تحریکی که از آن احساس‌ها ناشی شده است تبدیل به لذت می‌شود، و شادی ناشی از فصاحت را در ما حجیم‌تر می‌کند» (همان مأخذ). به این ترتیب است که مثلاً در پاسخ به لیرشاه، نه تنها ناظر مصیبت لیر و کوردیا و گلوستر هستیم، بلکه ناظر زبان‌آوری شکسپیر و هنرنمایی بازیگرها و کارگردان و طراح صحنه و غیره هم هستیم؛ و لذتی که از این مورد اخیر می‌بریم، غمی را که از مورد اول احساس می‌کنیم «مقهور می‌کند»، «محو می‌کند» و «استحاله می‌دهد».

واضح است که شرح هیوم بر لذت حاصل از تراژدی را در صورتی درک خواهیم کرد که صحبت تقریباً مبهم او از «تبدیل» و «استحاله» را بفهمیم. مفهوم این فرایند چیست؟ هیوم نمی‌تواند بگوید وقتی که ما ناظر اجرای یک تراژدی هستیم یا آن را می‌خوانیم، غم یا وحشت تاحدی دلپذیر می‌شود، زیرا در کتاب دوم از رساله‌ای در باب طبیعت انسان او هیجان‌ها به عنوان احساس‌های تأملی «ساده و یک شکل» شناخته می‌شوند؛ در این صورت، امکان نخواهد داشت که احساس یک هیجان که به حالت درد است به حالت لذت تغییر کند، زیرا لازم می‌شود که در آن احساس تغییر رخ دهد و لذا خود هیجان تغییر کند. همان‌طور که او در «در باب تراژدی» می‌گوید: «می‌توانید غم واقعی را به تدریج ضعیف کنید تا اینکه به کلی از بین برود؛ اما آن غم در هیچ کدام از مراحل ضعف خود لذتی ایجاد نخواهد کرد» (همان مأخذ).

اگر هیوم نمی‌گوید هیجان‌های دردآلودی که ما در یک اثر تراژدی احساس می‌کنیم برایمان لذت‌بخش می‌شود، واضح نیست که چه چیز دیگری می‌گوید. در جایی که مقاله، آشکارا از تبدیل یک هیجان به هیجان دیگر صحبت می‌کند، مثلاً می‌گوید: «در اینجا هیجانی که تابع است بی‌درنگ به هیجان غالب تبدیل می‌شود» (همان مأخذ). در جاهای دیگر، طوری می‌نویسد که گویی تبدیلی که مورد نظر اوست منحصراً به خود هیجان‌ها مربوط نمی‌شود، بلکه به «تحریک» یا «شور و حرارت» یا «حرکت‌ها»یی مربوط می‌شود که هیجان‌ها را همراهی می‌کنند یا از آنها «نشأت می‌گیرند»؛ مثلاً «احساس‌های زیبایی» جهت جدیدی به تحریک یا شور و حرارتی می‌دهد که از غم و ترحم و خشم نشأت گرفته است.

این گفته‌ها بخش‌هایی از بحث هیجانات هیوم در رساله را به یاد می‌آورد. مثلاً آنجا که از اصلی صحبت می‌کند که طبق آن اصل، «هر احساسی که قبل از یک هیجان ایجاد می‌شود یا همراه آن است، به راحتی به آن هیجان تبدیل می‌شود» (۱۹۷۸، کتاب دوم، بخش دوم، فصل ۵). اما

متأسفانه، بحثی که در رساله درباره این اصل می‌شود، آسان‌تر از بحثی که در مقاله «در باب تراژدی» در این باره می‌شود، نیست. در هر دوی این اثرها حداکثر چیزی که هیوم به عنوان توضیح ارائه می‌دهد، مجموعه مثال‌هایی است که از پدیده‌هایی که او به آنها علاقه‌مند است. مثلاً، «پدر و مادر آن کودکی را بیشتر دوست دارند که جثه نحیفش باعث شده است که آنها در تربیتش بیشترین درد و سختی و اضطراب را متحمل شوند. اینجا احساسی که خوشایند است از احساس‌های ناراحت‌کننده نیرو می‌گیرد». باز هم، «حسادت احساس آزاردهنده‌ای است، اما بدون مقداری از حسادت سخت است که عاطفه خوشایند عشق در کمال نیرو و شدت به حیات خود ادامه دهد». اینها و مثال‌های دیگری که هیوم در رساله و در مقاله «در باب تراژدی» می‌آورد عملاً تنها پشتوانه‌ای است که او برای اصلی ارائه می‌دهد که شالوده نظر او درباره لذت تراژدیایی است، و مفسرها هم فقط ممکن است که مثال‌های بیشتری در پشتیبانی نظر او ارائه دهند.

بنابراین، مشکل اصلی شرح هیوم بر لذت تراژدی، ابهام صحبتی است که او درباره تبدیل و استحاله احساس‌ها می‌کند. شکی نیست که عمدتاً در نتیجه همین ابهام است که در بحث‌های فلسفی که بعداً درباره تراژدی شده است، شرح هیوم پشتیبانی چندانی پیدا نکرده است. اما روایت‌های ساده شده شرح او کم نبوده است که مفهوم تبدیل را رها کرده‌اند و حرف دیگر او را در خود نگه‌داشته‌اند که می‌گوید «لذت و غمی که با دیدن یا خواندن تراژدی احساس می‌کنیم علت‌ها و هدف‌های مختلف دارد.» اما جای تردید است که این حالت از شرح هیوم حالت پیشرفته‌ای برای آن باشد. همان طور که هیوم قبول می‌کرد، ارزش تراژدی را عمدتاً در این می‌دانیم که باعث می‌شود آن «ناراحتی» و تلخی را که شخصیت‌هایش تجربه می‌کنند ما هم احساس کنیم، و نه بالعکس. اگر اساساً لذتی را که تراژدی به ما می‌دهد جدا از غمی بدانیم که آن را هم در ما بیدار می‌کند، در آن صورت یکی از جنبه‌های مهمی را که براساس آن تراژدی را ارزیابی می‌کنیم از آن لذت منفک کرده‌ایم و این برای هیوم هم غیرقابل قبول خواهد بود، زیرا او ارزش اصلی تراژدی را در لذت می‌داند. همین علت اصرار او بر این نکته است که غم لااقل تا حدی منشأ لذت است. حرف‌های خود او در این مورد چنین است، «لذت توجیه‌ناپذیر»، که در ظاهر چنین است، لذتی است «که تماشاگرهای یک تراژدی خوب نوشته شده احساس می‌کنند و این لذت از غم و وحشت و اضطراب و دیگر احساساتی حاصل می‌شود که فی‌نفسه احساسات ناخوشایند و ناراحت‌کننده‌ای هستند»: صحبت از لذتی نیست که با «ناراحتی» حاصل از «احساساتی که فی‌نفسه ناخوشایند هستند» همراه است یا در کنار آنهاست، بلکه ـ هر چند که ممکن است تناقض به نظر برسد ـ صحبت از لذت خود آن احساسات است. احساسی که تراژدی ایجاد می‌کند ماهیت یکپارچه دارد، هر چند که احساس پیچیده و دوپهلویی است؛ و فرضیه هیوم درباره تبدیل و استحاله هیجانی که تراژدی برانگیزاننده آن است، نیز می‌خواهد همین را شرح دهد. بدون این فرضیه ما می‌مانیم و شرحی که یکی از جنبه‌های مهم آن «پدیده یگانه» را که ذهن او را به خود مشغول داشته، کم دارد. اما با داشتن این فرضیه هم فقط شرحی را داریم که در بهترین حالت خودش بسیار مبهم است و متکی به اصول به هم وابسته‌ای است که خود هیوم هیچ جا آنها را شرح نمی‌دهد.

نظر فروید درباره تراژدی

نوشتهٔ ریچارد کوهن

مشارکت زیگموند فروید در مطالعه و تفسیر تراژدی با نامهٔ او به ویلهلم فلیس شروع می‌شود. او در این نامه اعلام می‌کند بین تراژدی ادیپ شاه سوفوکلس و هملت شکسپیر یک پیوستگی موضوعی کشف کرده است. مطالعه این دو نمایشنامه باعث شد تا او خودش را یک عمر درگیر تراژدی‌های کلاسیک یونان و شکسپیر بکند و همین نامه است که برای تعلق خاطری که فروید به نقش شرح حال نویسنده در روان‌شناسی ادبی پیدا کرد، یک الگوی تفسیری تعیین می‌کند، زیرا معتقد بود که نویسندگان تراژدی‌ها بینش عمیق روان‌شناسی خود را از تجربیاتی کسب می‌کنند که به ناسازگاری‌های درونی خودشان مربوط می‌شود، هر چند که این تجربه‌ها معمولاً ناآگاهانه است. در نامه پانزده اکتبر ۱۸۹۷ دو برنامه شروع می‌شود: اولی کسب بصیرت‌های روانکاوی است از راه مطالعه آثار ادبی؛ دومی، ربط دادن آن بصیرت‌ها به زندگی خصوصی نویسنده:

> این اسطوره یونانی ـ ادیپ ـ به وسواسی توجه دارد که هر کسی آن را می‌شناسد، زیرا وجود آن را در درون خودش احساس می‌کند. زمانی هر یک از تماشاگران در عالم خیال خود یک ادیپ نوخاسته بوده است، و حالا که او می‌بیند چنان رؤیایی تحقق یافته و از عالم واقع سردرآورده است از وحشت در خودش جمع می‌شود... در عمق هملت هم ممکن است چنین چیزی باشد. نمی‌خواهم بگویم که شکسپیر به طور آگاهانه این کار را کرده است، بلکه معتقدم یک حادثه واقعی بوده است که او را به آفریدن نمایشنامه‌اش واداشت و در آن نمایشنامه ناخودآگاه او ناخودآگاه قهرمانش را درک کرد.
>
> فروید، ۱۹۸۵

بررسی عمیق فروید در ادبیات اروپایی، مخصوصاً نمایشنامه‌ها، او را به کشفیاتی رهنمون شد که معتقد بود همان چیزی را تأیید می‌کند که خودش در مورد تکامل روان فهمیده است، و به او کمک می‌کرد تا فرضیه‌هایش را بیان کند. او با کمک این قرائن ترغیب شد تا یافته‌های بالینی را هم در نظر بگیرد و تفسیرهایش را گسترش دهد، و به این ترتیب، تحقیقات او در روانکاوی و تحلیل‌های ادبی‌اش از «شخصیت» به کمک یکدیگر می‌آیند. از این پس در تمام سال‌هایی که او به نوشتن مشغول است، مقالاتی از او منتشر می‌شود که در آنها برای مسائلی که مدت‌های طولانی است مورد بحث‌اند راه‌حل‌های روان‌شناسی ارائه می‌شود، و به عبارت‌های فراموش شده ادبی در کانون تفسیرهای او واقع شده و به این ترتیب از منظر جدیدی به آنها نگاه می‌شود.

فروید در بسیاری از کتاب‌ها و مقالاتش بارها به نمایشنامه‌های غم‌انگیزی رجوع می‌کند که در بین تمامی هنرها جالب‌ترین و عمیق‌ترین نمونه‌های ناسازگاری و فکرهای به هم وابسته‌ای را ارائه می‌دهد که در مطب و از طریق روانکاوی کشف شده است. فروید با انتشار تعبیر رؤیا (۱۹۰۰)، آن عقیده را که در نامه‌اش به فلیس مطرح کرده بود بیشتر توضیح داد، و این نکته را روشن کرد که می‌توان تکاملی تاریخی را در تراژدی اصل قرار داد که شکل‌دهنده ناسازگاری‌های تراژدیایی در نمونه‌های مختلف آن است. اگرچه ریشه‌های روان‌شناسی آن ثابت می‌ماند. تئوری روانکاوی تراژدی دو مؤلفه را از همدیگر متمایز می‌کند، مؤلفه تاریخی و مؤلفه روان‌شناسی.

طبق نوشته فروید: «هملت شکسپیر ریشه در همان خاکی دارد که ادیپ [سوفوکل] دارد.»

اما رفتار دگرگونه‌ای که با همان موضوع می‌شود، تفاوتی را در تمامیت آن آشکار می‌کند که در زندگی معنوی این دو دوره بسیار دور از هم تمدن وجود دارد: از آن دوران تا این دوران، سرکوب احساسات بشر بیشتر می‌شود. آرزویی که در قلب کودک هست و اساس ادیپ را تشکیل می‌دهد در این نمایشنامه آشکار می‌شود و تحقق می‌یابد همان‌طور که در رؤیا اتفاق می‌افتد. اما این آرزو در هملت سرکوب شده می‌ماند؛ و فقط از روی عواقب بازدارنده آن است که پی به وجودش می‌بریم، درست همان‌طور که در روان رنجوری‌ها اتفاق می‌افتد.

(جلد ۴، ۱۹۵۳، ص ۲۶۴)

تماشاگران امروزی واقف نیستند کدام مشکل روان‌شناسی است که هملت را از دست زدن به عمل باز می‌دارد، و این به علت سرکوبی روان‌شناختی است که خاص زمانه ماست. فروید می‌گفت در حالی که منتقدین ادبی تفسیرهای زیادی ارائه می‌دهند تا شخصیت خاص هملت را توجیه کنند، همه آنها موضوع اصلی را نادیده می‌گیرند؛ یعنی ناسازگاری ناخودآگاهی را که نمی‌گذارد او دست به عمل بزند:

هملت قادر است هر کاری بکند، جز اینکه از مردی انتقام بگیرد که پدر او را از بین برده و در کنار مادر او جای آن پدر را گرفته است، یعنی آرزوهای سرکوب شده کودکی او را نشان دهد که تحقق پیدا کرده‌اند... چیزی را که قرار بود در ذهن هملت به شکل ناخودآگاه باقی بماند، من به زبان خودآگاه ترجمه کرده‌ام.

(همان، ص ۲۶۵)

فروید تأکید داشت که غیر از نیروهای تاریخی و روان‌شناختی‌ای که تراژدی هملت را شکل می‌دهند، می‌توان یک عامل دیگر را هم در اینجا اصل قرار داد که به زندگینامه شکسپیر مربوط می‌شود، زیرا شواهد زیادی هست که طرح هملت را به زندگی نویسنده آن مربوط می‌سازد:

می‌تواند این‌طور باشد که با روان خود شاعر است که در هملت روبه‌رو می‌شویم... هملت بلافاصله بعد از مرگ پدر شکسپیر نوشته شد (۱۶۰۱)، یعنی تحت تأثیر بلاواسطه داغ‌دیدگی‌اش، و نیز می‌شود فرض کرد که موقعی بود که احساسات دوران کودکی او درباره پدرش جان تازه‌ای یافته بود.

فروید هم مثل سلف خود گئورگ ویلهلم فریدریش هگل فیلسوف، روشی را که برای حل مشکلات خارج از حوزه زیبایی‌شناسی ابداع کرده بود، برای خواندن و تفسیر تعدادی از نمایشنامه‌های غم‌انگیز به کار برد. در حالی که روش هگل فلسفه کلی او بود، و بعد این فلسفه وسیله تفسیری شد تا با اتکا به آن مسائل گوناگونی تحلیل شود. روش فروید نظریه روانکاوی او بود و نحوه تفسیرهایش مسائل فرهنگی جدیدی، مخصوصاً در هنرها به وجود آورد. آنچه این دو اندیشمند را به یکدیگر شبیه می‌کند این است که هردوی آنها یک محتوای آشکار و یک محتوای پنهان برای تراژدی قائل‌اند که با روشی تحقیقی که هر یک از آنها ابداع کرده است ارتباط این دو محتوا با یکدیگر مشخص می‌شود. برای فروید روانکاو این ارتباط، ارتباطی دوگانه است: اول اینکه محتوای آشکار نمایشنامه ریشه در ناسازگاری روانی کودکی دارد، مثل همان که هملت

قادر نیست به تصمیمش عمل کند و اسمش «عقده‌ادیپ» هملت است، و سپس ارتباطی است که محتوای آشکار نمایشنامه با زندگی نویسنده دارد و او شواهد آن را در رفتار و نامه‌ها و واقعیت‌های تاریخی عصر نویسنده جست و جو می‌کند. به این ترتیب، روش فروید باعث شد او حالت‌های گوناگون و متعددی را در متن و بیرون از متن نمایشنامهٔ مورد بحث بررسی کند. او توانست با استفادهٔ ماهرانه از نظریه‌اش متوجه موضوعاتی معمولی شود که طرح‌های نمایشنامه‌های مختلف را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. فروید کشف کرد که هم در هنر کلامی و هم در هنر تجسمی، تعارض‌هایی فکر هر هنرمند را به خود مشغول کرده است. هیجان‌انگیز بودن تراژدی عمدتاً به دلیل این است که ناسازگاری‌های آن طوری آفریده می‌شود که حل شدنی نیستند. بدبینی موجود در تراژدی، عیناً همان نگاه روانکاو است به طبیعت انسان.

شاید بتوان گفت که نظر هگل برعکس نظر فروید بود، او هر چند ناسازگاری‌های موجود در تراژدی را قبول می‌کرد، تأکید داشت که در فرایند تاریخی حرکت پیش‌رونده‌ای به سوی حل کردن و روشن کردن ناسازگاری‌ها هست. اگرچه فروید شدیداً معتقد بود می‌تواند با استفاده از روش ابداعی خود حال انسان‌ها را در مطبش بهبود ببخشد. در تراژدی‌هایی که تحلیل می‌کرد، خوش‌بین نبود. ناسازگاری‌هایی که به طرز واقع‌بینانه‌ای در آنها نشان داده می‌شود، ناسازگاری‌هایی جنسی و سیاسی‌اند که همیشگی بوده‌اند، گواه این است که طبیعت انسان در طی دوران تغییری نمی‌کند.

دو مقاله مهم تفسیر روانکاوانه تراژدی را بسط و تفصیل می‌دهد، و به ارائه نمونه‌ای از حوزه وسیع نظریه خود می‌پردازد: «موضوع سه صندوقچه» (۱۹۱۳) «نوع شخصیت‌هایی که در تفسیر آثار روانکاوانه به آنها برمی‌خوریم» (۱۹۱۶). در اولی فروید صحنه‌هایی از تاجر ونیزی و شاه لیر را تحلیل می‌کند؛ در دومی درون‌مایه‌هایی از مکبث و رسموس هلم ایبسن را.

فروید می‌بیند چیزی که دو نمایشنامه به ظاهر متفاوتی مثل تاجر ونیزی و شاه لیر را به هم مربوط می‌کند، موضوع مردی است که باید از بین سه زن یکی را انتخاب کند. زن‌هایی که در تاجر ونیزی سه صندوق نماد آنها هستند و خواستگارها باید یکی از آنها را انتخاب کنند، و در شاه‌لیر سه دختر نماد آنها هستند. آشکارا یک نماد نمایشی‌اند که بر معنی پنهانی دلالت دارند: مقاله «موضوع سه صندوقچه» به دنبال معنی پنهانی این بیان نمایشی است. فروید می‌گوید انتخابی که در هر دوی این مواردصورت می‌گیرد ـ انتخاب زنی که در عین حال که زیباترین است ساکت‌ترین هم هست ـ ضرورتی انسانی را در پس خود مخفی کرده است که همانا انکار محدود بودن زندگی است. ضرورت اینکه مرگ را که مشمئزکننده‌ترین امر دنیاست تبدیل به چیزی کند که جذاب‌ترین و زیباترین است. هر دو نمایشنامه یک موضوع اسطوره‌ای را جاودانه می‌کنند. یعنی انتخاب یک زن از سه زن که در دیگر داستان‌ها هم دیده می‌شود: پاریس آفرودیت را انتخاب می‌کند و آفرودیت قول زیباترین زن دنیا یعنی هلن را به او می‌دهد و در قصه‌های پریان، سیندرلا انتخاب می‌شود که گرچه در ظاهر کمتر از تمامی دخترها استحقاق دارد، زیباترین است. نمونه دیگری از انتخاب در افسانه پسیشه آپولیوس یافت می‌شود.

در تاجر ونیزی، باسانیو یک صندوقچه سربی را انتخاب می‌کند که خاموش و بی‌مقدار وصف می‌شود، اما تصویر پورتیا را در خود پنهان کرده است که زیبایی‌اش چنان است که هوش از سر

بیننده می‌برد، خاموشی و سرب نماد مرگ‌اند، و همین طور است خاموشی کوردلیا در برابر لیر.

فروید به کمک طبابتش به این شناخت رسید و متوجه شد در خواب‌هایی که بیمارانش برایش تعریف می‌کنند، خاموشی نماد مرگ است و لذا این سؤال برای او مطرح شد که آیا نمادپردازی در خارج از عالم رؤیا هم رخ می‌دهد. او فرضیه‌ای مطرح کرد با این مضمون که نمادپردازی واقعاً به دنیای خارج از رؤیا گسترش می‌یابد و بررسی کرد که در نمایشنامه‌های غم‌انگیز با چه روشی فکرهای مربوط به رؤیا در صحنه‌های نمایشی تقویت می‌شوند. همچنین به واکنش تماشاگران توجه کرد، زیرا چیزی که نمایشنامه با وضوح به تماشاگر نشان می‌دهد ارزش والای زن است. آن وقت ممکن است که آدم این فرض را مطرح کند که زنی که این قدر جذاب است، امکان دارد نماد مرگ هم باشد ـ نماد مرگی که تسلطش را از دست داده است ـ آرزویی که در عمق دل هر انسانی هست. بگذار مرگ به صورت چیزی درآید که آدم را بیش از هر چیزی به دنبالش می‌کشد.

فروید در ادامه بحث خود می‌گوید در زندگی هر کس سه زن هست: زنی که مادر است، زنی که عاشق است و بالاخره زنی که مثلاً در اسطوره‌های شمالی، شخص محتضر را با خود می‌برد: یعنی خود مرگ. اصل تمامی این بیان‌های روایی که در آنها انتخاب اهمیت پیدا می‌کند و بر قطعیت مرگ صحه گذاشته می‌شود، سه خواهران سرنوشت تراژدی یونانی‌اند که بر هر زندگی سایه افکنده‌اند. وحشتی که آنها ایجاد می‌کنند، وحشت مرگ است و در نمایشنامه‌هایی مثل تاجر ونیزی و شاه لیر به یک زن زیبایی تبدیل می‌شود که با آزادی و شادمانی از بین سه زن، او و دو همتایش انتخاب شده‌اند.

فروید استدلال می‌کرد که محتوای پنهان و آشکار در قالب تأیید و انکار به ناخودآگاه تماشاگر نفوذ می‌کند. زیرا آثار هنری غم‌انگیز می‌توانند به ما نشان دهد که می‌شود به وسیله یک ساختار زیبا به چیزی نگاه کنیم که ما را در خارج آن ساختار فقط از خودش می‌رانند. فروید گفته‌های خودش درباره شاه لیر را این طور به پایان می‌برد: «... اکنون بگذارید صحنه تکان‌دهنده پایانی را به یاد بیاوریم، صحنه‌ای که از نقاط اوج تراژدی جدید است. لیر نعش کوردلیا را روی صحنه می‌آورد. کوردلیا خود مرگ است». (۱۹۵۸، جلد ۱۲، ص ۳۰۱). با چنین جسارتی است که فروید در تفسیر روانکاوانه‌اش شناسایی چیزی را اعلام می‌کند که مبنای تمامی نظریه اوست: بیان آشکار معنی پنهانی در خود دارد. وقتی که این معنی کشف می‌شود، نیرو و قدرت، و معنی پنهان و درونی صحنه نمایشی برملا می‌شود، و ما می‌فهمیم که چرا و چگونه است که تراژدی ما را شدیداً تکان می‌دهد.

فروید، در مقاله «نوع شخصیت‌هایی که در آثار روانکاوانه به آنها برمی‌خوریم»، در بحث از مکبث موضوعی را کشف می‌کند که در عین حال که آشکار است معنی پنهانی هم در خودش دارد. موضوع اصلی تراژدی بچه‌دار نبودن مکبث و همسر اوست. فروید از طرح تراژدی بیرون می‌آید و تلویحات سیاسی آن را می‌بیند، زیرا تراژدی طوری است که حتی وقتی که مسائل روانی را با دقت تمام شرح می‌دهد، واقعیتی سیاسی را که همه جوامع مجبورند با آن بسازند مخفی می‌کند. نظریه روانکاوانه تراژدی نسبت به رابطه تنگاتنگی که بین ناسازگاری موجود در تراژدی و ناسازگاری‌های سیاسی واقعی زندگی روزمره هست حساس است. واقعیت سیاسی که در

مکبث هست، انعکاسی پنهانی است که از بچه‌دار نبودن ملکه الیزابت؛ فروید می‌گوید: «جلوس جیمز اول بر تخت پادشاهی نمایشی بود از ملعنت؟ نازایی و سعادت‌هایی بقای نسل، و حوادث مکبث شکسپیر بر زمینه همین واقعه بنا نهاده شده است (مجموعه چاپ ۱۹۵۷، جلد ۱۴). نازا بودن تبعات زیادی دارد، و فروید با برشمردن آنها خوانش روانکاوانه‌ای از نمایشنامه به دست می‌دهد که صحنه‌های به ظاهر ناهمخوان آن را به هم وصل می‌کند.

صحنه‌هایی که به نظر می‌رسد ربطی به یکدیگر ندارند، یکپارچه می‌شوند و با هم ربط منطقی پیدا می‌کنند. سخن‌های خواهران جادوگر، سرنوشت بانکو، درخت‌های جنگل که حرکت می‌کنند و پیش می‌آیند. صداهای ترسناک شبانه، همگی نقش در تجسم آن خرابی عظیم دارند که از لحاظ سیاسی در خشونت ظالمانه مکبث نشان داده می‌شود، و از لحاظ روان‌شناسی در وجود همسر مکبث و دیوانگی‌اش، یأسی که از نداشتن فرزند حاصل شده است شخصیت‌ها را مجبور می‌کند که تار و پود دولت و اجتماع را از هم بگسلند و تعادل روانی خود را برهم بزنند، فروید می‌نویسد:

من معتقدم که بیماری همسر مکبث و تبدیل بی‌عاطفگی او به ندامت و توبه را می‌توان به عنوان واکنش مستقیمی دانست که او در برابر بی‌فرزند بودن خودش نشان می‌دهد. بی‌فرزند بودن متقاعدش کرده است که عاجز از اجرای فرمان طبیعت است... به راستی که نویسنده قادر است هنگامی که نمایشنامه اجرا می‌شود ما را با هنر خویش گیج کند و قدرت تفکرمان را از کار بیندازد؛ اما نمی‌تواند نگذارد که بعداً ساز و کارهای روان‌شناسانه آن را مطالعه کنیم و معنایش را بفهمیم.

(همان، جلد ۱۴، صص ۳۲۳-۳۲۱)

مطالعات فروید درباره تراژدی او را به این نتیجه رساند که این «ساز و کارها» در ادبیات نیز همان‌طورند که در تجربیات بالینی هستند. کسی که مفسر آثار هنری است باید با «شرح حال»هایی که در روانکاوی نوشته می‌شود آشنا باشد تا بتواند از روش‌های روانکاوی حداکثر استفاده را بکند. زیرا این شرح حال‌ها به خودی خود داستان‌هایی هستند با مؤلفه‌هایی از تراژدی که در متن آنها جاگرفته است. مطالعه پرونده‌های فروید نشان می‌دهد که دو مؤلفه مهم به کرات در نمایشنامه‌های غم‌انگیز ظاهر می‌شوند. یکی از آنها معماست و دیگری فرایندی روان‌شناختی است که فروید اصطلاح انشقاق را به آن اطلاق کرد.

معماها بارها و بارها در نمایشنامه‌های غم‌انگیز ظاهر می‌شوند که مشخص‌ترین آنها در ادیپ شهریار است. معما در هملت، لیر شاه، مکبث و بسیاری از تراژدی‌های یونان موضوع عمده نمایشنامه است. کسی که قدم در راه درمان روانکاوانه می‌گذارد، در پی حل کردن معمایی است که هر انسانی با آن مواجه می‌شود ـ یعنی اعماق طبیعت خودش ـ قهرمان‌های تراژدی‌ها هم همین‌طورند. آنها نیز در پی چنین چیزی هستند، و در این راه به همان تناقض‌هایی برمی‌خورند که انسان در خودش می‌بیند. تماشای یک نمایش تراژدی مثل جست و جویی در خویشتن است. این بینش فروید را راهنمایی کرد تا محتاطانه فرضیه‌ای مطرح کند دایر به اینکه چطور می‌شود تماشاگر واکنشی در برابر تراژدی نشان دهد که در عین حال ترسناک و لذت‌بخش است. انشقاق است که این امکان را به تماشاگر می‌دهد که حتی هنگامی که شاهد صحنه‌های وحشتناک تراژدی

است از عمل خود لذت ببرد. فروید در مقاله‌ای که بعداً تحت عنوان «طرح کلی روانکاوی» نوشت، فرایند روانکاوانه انشقاق را این طور شرح می‌دهد: «دو حالت روانکاوانه هست که با هم هستند، حالتی که واقعیت را در نظر می‌گیرد، و حالت دیگری که تحت تأثیر سائق‌ها، «خود» یا «من» را از واقعیت جدا می‌کند. این دو حالت در کنار هم هستند». حتی اگر اینها «ضد هم و مستقل از یکدیگرند»، می‌توانند در آن واحد وجود داشته باشند. این دوگانه بودن است که تماشاگر را قادر می‌سازد تا هم نمایش روی صحنه را درک کند ـ یعنی کلیت زیبایی‌شناختی‌اش را به عنوان یک بیان روایی و ترکیب زیبایش را درک کند ـ و هم واقعیت ناسازگاری‌هایی را درک کند که در درون خودش است، و این یکی ممکن است تا آخر ناخودآگاه باقی بماند، اما با مسائلی که ضمن نمایش روشن می‌شود هماهنگ است (۱۹۶۴، جلد ۲۳، صص ۲۰۴-۲۰۲، ۲۷۷-۲۷۵).

اگر چه فروید روشی تفسیری را ابداع کرد که در کنار روش‌های ارسطو، هگل، فیدریش نیچه قرار می‌گیرد، روش روانکاوانه از همه آنها نیرو می‌گیرد. روش روانکاوانه به تفسیرهایی از تراژدی اهمیت می‌دهد که با کشف کشمکش‌ها و تعارضات پنهان در عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر انسان کار نویسندگان یاد شده را تکمیل می‌کند، کشمکش‌هایی که همه فرهنگ‌ها ناگزیرند با آنها مواجه شوند. در فرهنگ غرب، تراژدی بهترین عرصهٔ بازنمود این تعارضات بوده و نشان داده است چگونه می‌توان این ناسازگاری‌ها را از منظر زیبایی‌شناسی تعدیل کرد و بر آنها مسلط شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی