مقاله

دیر کردن:
یک شرط هستی‌شناسانه و دراماتیک

دکتر بلیز گوچ بیلمز ـ عضو هیئت علمی دانشکده تئاتر آنکارا

ترجمه: عبدالحسین لاله ـ عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر

Dramatik ve ontolojik bir Koşul:
Geç kalma
Beliz Güçbilmez

«دیر کردن»، به موقع کاری را انجام ندادن و به قول معروف نوش‌داروی بعد از مرگ سهراب شدن، به زعم برخی از نویسندگان و محققین اساس فلسفه تراژدی را تشکیل می‌دهد. گناه و یا خطای هاملت در آن است که دیر اقدام می‌کند. در داستان اسطوره‌ای رستم و سهراب، نوش‌دارو دیر می‌رسد و...

تأخیر در این کارها که البته گاهی دخالت در کار خدایان نیز محسوب می‌شود، زمینه شکل‌گیری تراژدی را فراهم می‌آورد. با توجه به تازه بودن این نکته، تصمیم گرفتم این مقاله را از کتاب «زمین، زمان و ظهور» نوشته خانم دکتر گوچ بیلمز ترجمه و در اختیار علاقه‌مندان قرار دهم. ایشان در این کتاب ارتباط مینیاتور و تئاتر را جست‌وجو کرده و نحوه انعکاس فیگورهای مینیاتور شرقی در نمایش‌های سنتی شرقی به‌خصوص ترکیه را مورد بررسی قرار داده‌اند. (مترجم)

نیچه در کتاب راهگشای «زایش تراژدی» که به سال ۱۸۷۱ به چاپ رسید در حالی که لایه‌های زیرین و اساسی «نظریه بنیادین و متحول‌گرای تراژدی» خود را تشریح می‌کند، در آن سوی دیگر، سنگ مزار «سقراط شیطان و نماینده تئاتری او اوریپدس»[1] را برای ورودی دیگر در عرصهٔ فهم فرهنگ تراژدی نبش می‌کند. هدف وی تشریح آثار «آیسخولوس» آلمان یعنی «واگنر» است که به اعتقاد وی آغازگر جدید «فرهنگ تراژدی» است. نیچه این کشف خود را خرسندانه اعلام می‌دارد. در این مجادله که نسل اندر نسل ادامه خواهد یافت، از «باستان‌شناسی اوتوپیا» بحث می‌شود که مسلماً به نسل‌های آینده منتقل خواهد گردید. در ادامه نگرش خوشبینانه رمانتیکش و بر عکس «پشیمانی‌های واگنر» که خود وی معترف به آن است، هم متن‌های واگذاری را هم‌سنگ متن‌های آیسخولوس می‌پندارد و هم بر این باور است که فرهنگ تراژدی مخصوص همه زمان‌ها و همه مکان‌هایی است که انسان‌ها در آن زندگی کرده و وجود پیدا می‌کنند. او به شدت از این نظریه خود دفاع می‌کند.

جاری ساختن چنین اندیشه نقادانه‌ایی که محصول دوره طلایی فرهنگ تراژدی یونان باستان و فرهنگ تراژدی قرن نوزده آلمان است، با طرح در سایر مکان‌ها و زمان‌ها نیز

سازگار است. اگر با جهان‌بینی مشترکی به این قضیه بنگریم، علی‌رغم فرم «مطلق‌نگرانه» و قطعی تراژدی، در ادوار مختلف، در تمامی نوشته‌های انضمامی و مشتق شده، نکته بسیار نزدیک، روشن و مشترک با مرکز موضوعیت به فعل در آمده از درون «هستی‌شناسی» در آن به چشم می‌خورد. چنین موضوعیتی که مفروضاتی را بر پایه «هستی انسانی» پذیرفته است، با به تعویق انداختن آن معلولی بیش نیست. و برداشته شدن ضعف آن، به اندازه‌ای ناممکن است که بخواهیم زمان را به عقب بازگردانیم. چه در یونان باستان، و چه در دوره الیزابت و حتی در دوره مدرن، نه تنها چیزی از مفهوم «انسان تراژدیک» کاسته نشده بلکه همچنان معنای یکسانی را افاده کرده و تمثیل نموده است. قبل از آنکه با اتکا از این استنتاج به هر گونه تطبیق و مقایسه بپردازیم لازم است نظریه نیچه را «نه به عنوان فرم روشن و معین دراماتیکی بلکه به عنوان دریافت انسانی که در ارتباط با ذات انسان مورد توجه قرار می‌گیرد [۳] بازشناسیم. دریافتی که در نزد نیچه به عنوان فرهنگ تراژدی از آن یاد کردیم.

نیچه در کتاب «زایش تراژدی» و در قسمت سوم آن قصه‌ای را مطرح می‌کند که فوق‌العاده رسا و تأثیرگذار است: میدئوس پادشاه مدت زمان زیادی در جنگل سعی کرده است دوست «دیونیسوس»، یعنی «سیلونوس» را بیابد. در نهایت او را در گوشه‌ای از جنگ به دام انداخته و سؤالی را از وی مطرح می‌کند: چه چیزی خواست و نهایت آرزوی هر انسانی است؟

نیم‌خدای به دام افتاده ابتدا خود را به نفهمی می‌زند. وقتی میدئوس مجدداً سؤال خود را مطرح می‌کند «سیلونوس» ابتدا با قهقهه ترسناکی جنگل را به خشم آورده و سپس این کلام از دهانش بیرون می‌ریزد: «ای آفریده بیچاره! ای دارنده حیات یک‌روزه! ای که فرزند پدیده‌ها و زجر و دردی! به چه بهانه می‌خواهی جوابی را بشنوی که برایت دردی ابدی به همراه دارد؟

بهترین چیز برای تو، همان چیزی است که با همه وجودت نمی‌توانی به آن دست پیدا کنی؛ اصلاً زاده نشدن، اصلاً وجود نیافتن، نیست شدن. در چنین وضعیتی دومین توصیه بهتر برای تو، مرگی آنی و بدون معطلی است.»

نیچه توضیح می‌دهد که این حکایت بی‌نام مردمی که برخاسته از آگاهی‌های انبارشده جامعه یونانی است واقعیت «ترس از هستی» آن‌ها را در کنار «وحشت از وجود پیدا کردن» ایشان نشان می‌دهد. یونانی‌ها با چنین مفهوم‌پردازی‌هایی، برای اینکه بتوانند از پس حیات خویش برآیند، و با وجود حیات درخشان و فوق‌العاده خویش، مجبور شده بودند جهان «المپوس» را خلق کنند. خدایان شبه انسانی جهان المپوس، زندگی را تأیید می‌کنند و برای اینکه انسان راغب به ادامه زندگی شود او را شورمند می‌گردانند. توأم با اصرار نیچه، بدبینی تیپیک یونانی، بر عکس انتظاری که از او می‌رود، در ذات و درون خودآموزه‌های خودکشی را نمی‌پروراند. چرا که برای یونانی، «چنین در سایه خدایان زندگی کردن، تجربه‌ای بی‌نظیر است.» و این به معنای آن است که اگر از این دنیا رخت برکندی و رفتی به واقع از نور و روشنایی آن خدایان محروم ماندی. [۴]

بنابراین اساسی‌ترین مسئله برای انسان و زندگی انسانی، مسئله‌ای است که در دوره مدرن و به خصوص پس از دوره‌ای که «اگزیستانسیالیسم» مطرح شد به وجود آمد. یعنی مسئله‌ای که به مفهوم «مرگ» وابسته است. مفهوم مرگ، مجادله انسان با زمان را آشکار می‌سازد. اگر بخواهیم همچون «اونامونو» (Unamono) بیانش کنیم «احساس تراژدیک زندگی» را به وجود آورده و آن را قاعده‌مند کرده است. جزایی که به «سیسیفوس» (Sisyphos) داده می‌شود برای انسانی که به میرا بودن خود آگاه است به معنی آن است که وی مجاز است به زندگی خود پایان دهد. جزای سیسیفوس برای چنین انسانی یک تشبیه و استعاره از زندگی است. سیسیفوس حق انتخابی چون «بازی نکردن»، «درگذشتن»، «بلند کردن سنگ و پرتاب آن» را ندارد. سیسیفوس همانند همه قهرمانان اسطوره‌ایی که انسان را تمثیل می‌کنند، سرگذشت انسانی را بیان می‌کند که همه چیز او را احاطه کرده و مجبورش می‌کند اعمال و افعالی را انجام دهد که خود هیچ اراده‌ای در بود و وجودش نداشته است. به واقع چنین انسانی هیچ راه بازگشتی از لباس جبری که بر تن دارد پیش روی خود نمی‌بیند. همه چیز بدون اراده او پیش می‌رود و او نه توان این مداخله را دارد و نه خواست و میلش را می‌داند.

انسان «در درون قصه‌ای که خود قهرمان آن است» می‌داند انتخاب او بی‌تأثیر است و در وضعیت «حق انتخاب نداشتن» به سر می‌برد. بر اساس رؤیاها (و یا چنانچه بعدها می‌گوید حالات عرفانی)، به فضایی پرتاب شده است. در چنین بودی، او اعمالی را انجام می‌دهد و یا تصمیم‌هایی را می‌گیرد که به واقع، پی در پی با نوعی تأخیر و شروط جبری وابسته به آن همراه است. او همیشه یک قدم عقب بوده و هیچ وقت سر زمان نیست. قصه‌ای که بخشی از انسان درون آن است و یا قهرمانی که در ذات آن پنهان است، چیزی است که چنین شرطی را محقق می‌سازد. این داستان نه همچون چیزی مشخص که همین طوری (اتفاقی) ساخته شده است. ایما و اشاراتی که«فرهنگ تراژدی» و حتی آرام آرام «ایدئولوژی تراژیک» آن را بیان داشته‌اند، فراموش گردیده و از دست رفته است.

تنها راه رسیدن به فرصت‌های از دست رفته قدیمی، فقط با نوپایی مجدد قصه امکان‌پذیر است. نویسنده قصه- چه انسان، چه طبیعت، چه خدا، چه تاریخ- به خاطر متفاوت بودن زمان، و چنین امکانی، خارج از جان‌مایه به هم پیوسته داستان و قصه شکل می‌گیرد. تراژدی به عنوان یک «گونه»، همراه با تولید روح و شرایط مادی زمان خویش در ذات و درون خود، شاخه‌ها و زمینه‌های مختلفی را به وجود آورده و چنین قوالبی را به شکل آشیانه خویش در می‌آورد. «دیر کردن» الگوی سازنده‌ای است که می‌تواند مورد الهام قرار گیرد.- البته کمی هم هدف را متعجب می‌کند- چنین فرازی می‌تواند به عنوان اصلی‌ترین انگیزه و استراتژی نگارش مورد توجه قرار گرفته و الگوپذیر تلقی گردد.

هم‌زمان با برپایی حکایت و قصه تراژدی، فهم استراتژی، کوک و تمپوی قصه، جاگیر کردن «گونه» در ذات خود و درک مفهوم الگوسازی آن نیز مهم و نکته‌ای اساسی محسوب می‌شود. «تئاتر ضد قصه» بر علیه «تئاتر ارسطویی» بنا شده است. ارسطو معتقد است: «به طور یقین قصه و حکایت اساس تراژدی است و بلکه روح آن» [۵] به‌رغم حاکمیت دو هزار و پانصد ساله تئاتر ارسطویی، امروزه نوعی تئاتر ضد قصه به وجود آمده است. به نظر می‌رسد تعریف ارسطویی از قصه، یعنی پی در پی کردن حادثه‌ها [۶] از پس هم و عنصر اساسی کردن این مسئله برای پی‌ریزی یک بافت دراماتیک، یک تعریف قطعی و غیر قابل انکار است. تئاتر ضد قصه این قاطعیت را با به رسمیت نشناختن تئوری ارسطویی می‌شکند و اینجاست که در تقابل با بافت ارسطویی قرار می‌گیرد.

ارسطو با استناد به تراژدی‌های «دوره طلایی» در تعمیم آنچه به نام تراژدی مشهور شده است، در پی اثبات این نکته است که «حکایت» چنین تراژدی می‌تواند مغشوش و یا ساده و برهنه باشد. مقصود او از حکایت ساده و برهنه آن است که چنین حکایتی بدون آنکه «تغییر ناگهانی» بدهد به سوی «تعالی قهرمان» گام برداشته و سیری استکمالی را طی کند. به بیانی

دیگـر، واقعیتی که در قالـب یک جریان جاری قابل دریافت و فهم واقع شـود. (S/۳۳) جریانی که می‌بایـد حکایت درهم و برهم و مغشـوش را با این دو عنصر به وحدت برسـاند. تعالی که وجودش در ذات تراژدی اصلی انکارناپذیر بوده و یک ضرورت محسوب می‌شود، به واقع می‌تواند به عنوان یک اصل «هستی‌شناسانه» مورد مداقه قرار گیرد. این مسئله هستی‌شناسانه، به عنوان محوری طلایی در مفهوم قدیمی تراژدی، آغازگر راهی است که از یونان باستان تا به امروز، یعنی «فهم مدرن تراژدی» نیز کشـیده شـده است. این نگـرش و دریافت، چنانچه از سـوفوکل به شکسپیر رسیده است، نیز از شکسپیر به جهان برشـت راه یافته است. تعالی قهرمان که ارسطو از آن بحث می‌کند راهی است از نادانی به سوی دانایی. (S. ۳۴)

ارسـطو روشـن می‌کند که چگونـه می‌توان شـرایط تحقق «تعالـی قهرمـان» را به وجود آورد. مثلاً با جنبـش و حرکت وی، که در پس انتظاری معلوم شـکل می‌گیـرد و به نتیجه‌ای می‌رسـد که انتظارش نمی‌رفت. یا با اشـاره بر نگون‌بختی قهرمان، که بر خلاف مسلمات فرض شـده به وجود آمده و مسـیر حرکـت قهرمان را عیان می‌سـازد. (تقدیر و یا پیشانی‌نوشـته) همین مسئله باعث می‌شود حیات او با تغییرات ناگهانی توأم گردد. موانعی که بر سر راه حرکت و جنبش قهرمان گذارده می‌شـود وسیله تحقق این فرایند را به حقیقت می‌رساند.

می‌توان از این مسـئله چنیـن نتیجه گرفت: مـادام که سرنوشـت قهرمان تـراژدی واژگون می‌شـود و او را با دسـت خود به نقطه نابودی می‌کشاند، دیگر حکم دانستن و دانایی بی‌فایده به نظر می‌رسـد. اگر بخواهیم این مسـئله را به گونـه‌ای دیگر بیان کنیم، او نیرو و توان لازم را برای چنین برگشـتی را در وجود خود نداشـته و حـس نمی‌کند. اینجاسـت کـه آگاهی برای صاحبش (دردسرسـاز است) عنصری نیست که بتواند به عنوان ارزش دگرگون‌ساز مورد استفاده قـرار بگیرد. بر عکـس، فرو افتادن و شکسـت قهرمان، به خاطر به وجود آوردن شـکاف‌هایی است که چنین آگاهی بانی آن است. آگاهی که بیش از حد لازم جگرسوز است.

چیـزی کـه «تعالـی قهرمـان» و «تغییرات ناگهانـی» را در تراژدی یونانـی عمیق می‌کند و باعـث می‌شـود هـدف اصلی تـراژدی یعنی کاتارسیس محقق گردد، از عناصر اصلی تحقق تراژدی محسوب می‌شود.

منابع:

1. Elinor Fuchs, Karakterin ölümü. çev: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Yayinlari. 2003) S. 47.
2. Ayni. S.47.
3. Fridrich Nietzsche. The birth of Tragedy. Trans. Clifton P. Fadiman. (New York: Dover Publication. 1995) S. 8
4. Ayni/ S.9
5. Aristoteles Poetika, çev: Samih Rifat (İstanbul: K Kitapliği. 2003) . S. 32.
6. Ayni. S. 31.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی