دیر کردن؛ یک شرط هستی‌شناسانه و دراماتیک

قسمت دوم

دکتر بلیز گوچ بیلمز
عضو هیئت علمی دانشکده تئاتر آنکارا

ترجمه: عبدالحسین لاله ـ عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر

Dramatik ve ontolojik bir Koşul:
Geç kalma
Beliz Güçbilmez

هر شناختی و شناساندنی، در واقع مفهومی است باز شناخته شده که مدت‌ها پیش امکان وقوع یافته است. مفهومی که از همان روز اول و در طول زمان، بودش معلوم شده است. این مفهوم در طول زمان و با فاصله گرفتن از بدو زایش خود، یعنی با نوعی دیرکردن (نسبت به زمان وقوعش)، وجود پیدا می‌کند. این نکته اشاره‌ایی است به این مسئله که، زمان سپری شده‌ای تمهید آن مفهوم را فراهم آورده است، اما هر نوع مداخله‌ای را در درک اولیهٔ آن، از بین می‌برد. چنین میان‌جیگری توسط زمان، در تئاتر، زمینهٔ بروز تکنیک شناخته شده و معینی به نام کنایه یا طعنه را فراهم می‌آورد. زیرا مخاطب به این ترتیب خود را در شناخت حوادث و قهرمانان تراژدی، جلوتر از خود قهرمان تراژدی، حس می‌کند. بدین ترتیب در پی‌گیری نمایش، راغب‌تر از قهرمان تراژدی می‌گردد.

ادیپ شهریار، یک پادشاه داناست. معادله‌ای که اسفنکوس، ناتوان از حل آن بود، آن را حل می‌کند و شهر تب را نجات می‌دهد. اما او نه تنها نمی‌تواند معادلهٔ حیات خود را حل کند که حتی نمی‌تواند پیشاپیش از آن آگاه شود. به واقع در چنین وضعیتی، او اسیر و فدایی چنین نادانی می‌شود.

همهٔ آنچه را که مخاطب سعی دارد روی صحنه ببیند و بر آن آگاهی یابد، همان چیزی است که بازیگران نیز، سعی دارند آن را درک کنند و نسبت به آن آگاهی یابند. این، مفهوم دانستن و یا ندانستن است که جهات اثر را قوام و دوام می‌بخشد. اینجاست که ادیپ، در میان امواج نادانی و ناآگاهی، تنهای تنها می‌ماند. ماجرای ادیپ، نه تنها بارزترین نمونهٔ خیانت زمان در تاریخ تئاتر است که بارزترین نمونهٔ آن در حیات بشری است. خیانتی که با نوعی دیرکردن و یا از قافله عقب ماندن در هم آمیخته است.

حکایت و افسانهٔ اسطوره‌ای، چنان تلخ و بی‌رحم، کنار هم جای می‌گیرند که حتی اگر ادیپ آناگنوریسیس[۲] را لحظهٔ تولد خویش دیده باشد، به خاطر نفرینی که پشت اجداد و نام وی، پنهان شده است، برای اقدامی درخور، دیر می‌کند. اگر بخواهیم این مسئله را زبان نیچه بیان کنیم، تنها راه رهایی ادیپ از فلاکت‌هایی که بر سرش آمده و یا می‌آید؛ آن است که اصلاً نبوده و یا به دنیا نیامده باشد. اما وقتی چنین امری ممکن نبوده، بهترین راه دوم آن است که بدون کوچک‌ترین وقفه‌ایی بمیرد.

نظام و ساخت جهان تراژدیک، با به زیر کشیدن دانایی و آگاهی، آناگنوریسیس را به حقیقتی تلخ و شوخی وحشتناکی بدل می‌کند. در مقابل دانایی بی حد و مرز و بی‌زمان خدایان، آگاهی که با تأخیر از سوی خدایان به انسان داده می‌شود، در واقع پایه‌های ناآگاهی انسان را می‌سازد و او را تابع جبر و بی‌اختیار بودن خویش می‌کند. این فرایند حکمی است بر بی‌تأثیری نیات و اعمال انسان برای مبارزه با آن.

ارسطو در کتاب *فن شعر* خویش، ادیپ را مصداق بسیاری از مثال‌ها برای انتقال معانی و مفاهیم تراژدی می‌کند. او مصداق روشنی برای شناخت پایه‌های تراژدی است. ادیپ با همهٔ قدرتش، و در عین حال با همهٔ ناتوانی‌اش، مثال بارزی برای زهر چشم گرفتن از همهٔ موجودات فانی است.

از نگاه ارزش‌های یونان باستان، خودشناسی لازمه

هر نوع آگاهی و شناخت دیگری است. در معبد آپولون فرمانی نوشته شده بر دیوار که مخاطبش همگان است. همه باید این فرمان را بخوانند و بدانند. فرمان چنین است: «خود را دریاب». اگر این فرمان را پاسخی برای پرسش اسطورهٔ ادیپ، یعنی من کیستم او فرض کنیم، بر ریشخند و گمراه‌کننده بودن آن پی خواهیم برد. آگاهی آغاز رنج است نه نقطهٔ غلبه بر آن. آگاهی ادیپ نتوانسته بود کمترین الزامات آگاهی بخشی را در وی به وجود آورد. (از سوی دیگر دانستن اینکه وی کیست به آسانی حاصل نشده است). ادیپ، در نهایت، وقتی می‌فهمد کیست، از حمل آن بر دوش‌های خود احساس سنگینی می‌کند. آگاهی که به غیر از تلخکامی چیزی برای وی به ارمغان ندارد.

زمانی که از این چارچوب به تراژدی ادیپ نگریسته شود، نتایج تراژدیک دیرکردن به عنوان آرکوتایپ تأثیرگذار پذیرفته می‌شود. این وضعیت با بسیاری از تراژدی‌های دیگر نیز، سازگار است؛ در تراژدی آنتیگونه نیز، کرئون، دچار نوعی حیات آناگنوریسیس پنهان است. وی زمانی به مرحلهٔ پشیمانی می‌رسد که کار از کار گذشته است. دیر کردنی که زمان را به عقب نمی‌برد و هایمون و آنتیگون را احیا نمی‌کند. این وضعیت، کردار نابحق کرئون را تا نهایت خود، افاده خواهد کرد.

زمانی که این مسئله را در متن‌های نمایشی دیگر، پی‌می‌گیریم وجود آن را به وضوح می‌بینیم. در متن های شکسپیر، به نوعی دیر کردن (دیر کردن در اقدام، رسیدن به آگاهی وموتیوهایی از آن) که نتیجهٔ مایوس‌کننده و توخالی دارند بر می‌خوریم. گلوکستر و لیر در نمایشنامهٔ *لیر شاه* تقدیر مشترکی دارند چرا که می‌دانند در مورد فرزندان خویش، چه اشتباه بزرگی داشته‌اند. اشتباهی که ناشی از نوعی دیر کردن و یا دیر تصمیم گرفتنشان است. در دیگر آثار تراژیک شکسپیر، همچون اتللو، رومئو و ژولیت، آنتونیوس و کلوپاترا، به راحتی می‌توان دریافت که چگونه حرکت از ناآگاهی نمی‌تواند دردی از دردها را درمان کند. شاید آنچه اتللو عطف به طبیعت و ذات آگاهی و دانایی به زبان می‌آورد، بتواند به صورت موجز و خلاصه چنین موضوعی را افاده کند. به نظر می‌رسد سخنان او قدرت بیان خلاصه‌وار این حقیقت تلخ را داشته باشد.

«اغواگری شیرین فریب خوردن را، کمی مزه‌مزه کن»

اتللویی که این چنین وجود می‌یابد نعره‌زنان و معترض آرزو می‌کند که ای کاش هیچ چیزی را نمی دانست. زیرا «اگر مرد لخت شده (به یغما رفته) متوجه چیزی نباشد که از او به یغما رفته است، و کسی هم وی را متوجه این حقیقت نکند مثل کسی است که اصلاً چیزی از او به یغما نرفته است». حتی «اگر همهٔ اردوگاه، (نظامی و غیر نظامی) وجود زیبای دزدمونا را به تسخیر در می‌آورد (و یا تصاحب می‌کرد) و اتللو چیزی از این قضیه نمی‌دانست، باز خود را خوشبخت و سعادتمند می‌پنداشت».

در دنیای تراژدی، دانایی و آگاهی، مدام از قافله عقب می‌ماند و زمانی که به قهرمان می‌رسد که کار از کار گذشته است. تنها آگاهی بر برخی مجهولات، (مگر کسی هم یافت می‌شود که بیش از اندازه آگاهی داشته باشد؟) نشان چیزهایی است که انسان نسبت به آن‌ها جاهل است، اضطراب و هیجان مضاعفی را به وجود می‌آورد.[۸] ندانسته‌ها در این وضعیت، همچون پرتگاهی عمیق است. اطلاعات کم و یا ناقص به کار نمی‌آیند. پس نمی‌توان بر ناآگاهی تکیه داد. از سوی دیگر اطلاعات کلی نیز، وضعیت مشابهی دارد و کارساز نیست.

از زمان یونان باستان به بعد، وجود هستی انسان به عنوان وجودی از قافله عقب‌انده به دلیل متوجه

بـودن به زمان و زمانگرایی، مرگ را به آگاهی بدل می‌کند و چنانکه هایدگر ادعا دارد آن را در افق‌های وجود خود جای می‌دهد[9] زیرا:

«مرگ مطلقا امکان‌گرا (هستی‌گرا) است. مرگ نمی‌توانـد فهمی به زندگی بدهـد و اگر بخواهیم واقعیـت و حقیقت امر را بیان کنیـم، نمی‌توانیم منتظرش بمانیم: برعکس، مرگ آینده‌ای که نشان گذشـته‌ای است در حالی که به صورت سوزناک و تلخـی نابود می‌کند و هر گونه درکـی را که برای زندگی لازم است، از میان می برد.[10]

سخنان سارتر که می‌گوید «زاده شدنمان احمقانه اسـت اما مرگمان احمقانه‌تر»[11] پاسخی را یادآور می‌شود که میداس از سیلنوس دریافت می‌کند و نشـان می‌دهد که چگونه تاریخی به طول دو هزار و پانصد سال، نگرش‌های جهان یونان باستان را، به جهان قرن بیستم و فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم پیوند می‌دهـد. این دو تعریف دور از هم، با هر وسـیله و هر گونه جهتی که خلق شده باشند هر دو به یک معنای واحد اشاره می‌کنند.

مفهوم گنـاه نابحق که میراث بر جـای مانده از اضافات تراژدی اسـت، نشان مغلوب گشتن و غیر قابل فرار و غیر قابل مهار است. دیگر قدرت مشخص و مطلقی وجود نداشـته و جای آن را حماقت‌های بشری گرفته است.»[12]

ویرانگری انتهای تراژدی‌ها، و محو کردن هر گونه درک و فهم توسط آن و یا هر گونه افاده کردن آن مفهوم، برخلاف هر گونه حیات قهرمان تراژدی و یا آناگنوریسیس آن، همزمان با این حقیقت که آگاهی نمی‌تواند انرژی و قدرت بخشـنده‌ایی داشته باشد، مسئله معرفت‌شناسی را در درون معادلات تراژدی جای می‌دهد.

anagnoris 2 آناگوریسیس از جمله مفاهیمی است که ارسطو در بررسی تراژدی آن در بوطیقای خویش به کار می‌برد معانی قابل فهم برای درک این کلمه عبارتند از: حرکت از ناآگاهی به سوی آگاهی- زمانی که انسان در یک آن بر جهالت خویش آگاهی می‌یابد و رامرفته‌اش را تغییر می‌دهد- دیدن چهرهٔ واقعی یک انسان- باطل بودن یک حقیقت ووقوف بر آن.

1-Elinor Fuchs. Karakterin Ölömü.Cev:Beliz Gucbilmez (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.9.
4-Ayni /S.9.
5-Aristoteles Poetika. Cev: Samih Rifat (Istanbul :K Kitapli˘gi˙. 2003). s.32
6-Ayni. S.31
7-William Shakespeare. Othello. Cev. A.Vahit Turan A. Oflazoglu (Istanbul :Istanbul Üniversitesi Edeb Fak. Yayinlari. 1965) .S.72-73.
8-Terry Eagleton. Shakespeare. Cev. A. Cüneyt Yalaz (Istanbul: Bogazici Universitesi Yayinevi. 1998) S.80
9-Martin Heidegger. Zaman ve Varlik Üzerine. Cev. Deniz Kanit (Ankara: A Yayinevi. 2001) S.8.
10-Emmanuel Mournier. Varolus Felsefelerinde Giris. Cev. Serdar Rifat Kirkkoglu. (Istanbul: Mitos Boyut. 1999). S.112
11-Ayni. S.93
12-Jan kott. Cagdasimiz Shekspeare cev. Teoman Guney (Istanbul: Mitos Boyut. 1999) S.112