برائت از گناه یا ایثار؟*

نوشتهٔ کلیفورد لیچ

ترجمهٔ رخشنده نبی‌زاده

چکیده

در این جستار، دربارهٔ اصطلاح «روان‌پالایی» که نخستین بار آن را ارسطو در تعریف تراژدی به‌کار برده و نیز تفسیرهای مختلفی که از دورهٔ رنسانس به این سو دربارهٔ تعریف ارسطو ارائه شده، بحث شده است. از میان این تفسیرها، دو تفسیر که تا حدی مقابل یکدیگر قرار دارند، اهمیت ویژه‌ای یافته‌اند. بنابر یک تفسیر، تراژدی قادر است دفع شرّ کند و دلسوزی و ترس آدمی را از ناخالصی و زواید پالایش دهد؛ و بنابر تفسیری دیگر، قهرمانان تراژدی به‌خاطر ما رنج کشیده و جان باخته و بارگناهان ما را بردوش گرفته‌اند. بین تفسیر دوّم ـ یعنی الگوی بلاگردان ـ و اعتقاد به ایثار مسیح، همسانی بسیار وجود دارد. از دیدِ نویسنده، شاید لمحه‌ای آیین بلاگردان پذیرفته به‌نظر آید؛ ولی آدمی ته دل خویش از این

---

* . این مقاله، ترجمه‌ای است از فصل چهارم کتاب **تراژدی**، اثر کلیفورد لیچ:

Leech, Clifford, "Cleansing? Or Sacrifice?", *Tragedy*, London, 1989, pp. 47-55.

پذیرش احساس شرم می‌کند. از سوی دیگر، هر تراژدی ما را وامی‌دارد تا در یک زمان هم ماجرایی را پایان‌یافته تلقی کنیم و هم دلواپس آن باشیم.

واژهٔ «روان‌پالایی» شاید بیش از هر واژهٔ تخصصی دیگر، درموردِ تراژدی به‌کار رفته است. این واژه را نخستین بار ارسطو در تعریف از این نوع ادبی مطرح کرد. در باور همگان، این‌واژه به‌دلیل تمایل ارسطو در جوابگویی به استدلال افلاطون که به بیانی شیوا در کتاب دهم جمهوریت به‌رشتهٔ تحلیل درآمده است، به خاطر وی خطور کرد. براساس این استدلال، شاعران باید نکوهش و از جامعه رانده می‌شدند؛ زیرا با انگیزش عواطف بشری، ازجمله دلسوزی، انسان را از عمل به تکلیف خود یعنی پیروی از ندای خرد، بازمی‌داشتند. در مخالفت با این نظریه، ارسطو اظهار داشت که در تراژدی، عواطف بشری، به‌ویژه دلسوزی و ترس، ضمن برانگیخته‌شدن، «پالایش» نیز می‌یابند. ارسطو با استناد به این دستاویز که گویا تراژدی را از کاربرد موسیقی در آرام‌ساختن بیماران مبتلا به روان‌پریشی برگرفته بود،(۱) استدلال کرد که شاید بتوان گفت تراژدی قادر است «دفع شرّ» کند. هنوز در درک مفهوم سخن وی اختلاف‌نظر وجود دارد. آیا این سخن بدین معناست که دلسوزی و ترس به این ترتیب از سامانهٔ عواطف کنار گذاشته می‌شوند یا تنها از ناخالصی و زواید پالایش می‌یابند؟ به‌نظر می‌رسد که میلتون در پیش‌گفتار کتاب سامسون پهلوان تا اندازه‌ای بر رأی اخیر مهر تأیید می‌زند، آنجا که می‌گوید: تراژدی

> به گفتهٔ ارسطو قادر است دلسوزی و ترس یا هراس برانگیزد تا روان را از این هیجانات یا هیجانات مشابه بپالاید؛ یعنی به‌واسطهٔ خرسندی حاصل از قرائت یا رؤیتِ تقلیدِ نیکوی این هیجانات، آنها را تعدیل کند و به‌میزان مناسب و معقول کاهش دهد.

وی سخن خود را با ذکر نمونه‌هایی از حرفهٔ پزشکی ادامه می‌دهد:

> همان‌طورکه در طب نیز از هر آنچه آب و رنگ و کیفیت غم‌انگیز دارد در درمان

مالیخولیا، از ترشی‌ها در درمان ترشرویی و از نمک برای زدودن اخلاطِ(۲) شورمزه استفاده می‌کنند.

بنابراین، وی به تعدیل عواطف و کاهش آنها به «میزان مناسب و معقول» اشاره می‌کند؛ اگرچه قیاس‌های پزشکی وی بیشتر بر حذف و رفع دلالت دارند. لسینگ(۳) در کتاب نمایش‌های هامبورگ (۱۷۶۹م.) استدلال کرد که براثر انگیزش «ترس» برای خودمان (چه ما نیز ممکن است به مصیبت گرفتار آییم)، «دلسوزی»مان شدیدتر می‌شود و درنتیجه با رغبت بیشتری دربرابر درد و محنت همنوعانمان واکنش نشان می‌دهیم. این عقیده، «روشن‌بینانه» است؛ امّا تعبیری دگرگون از سخنان ارسطو به‌نظر می‌رسد. با این حال، این اندیشه که «روان‌پالایی» بر نوعی تطهیر دلالت می‌کند، از زمان لسینگ تاکنون، بارها در نظریهٔ ادبی مطرح شده است. به‌عقیدهٔ بوچر، ما در تراژدی، دلسوزی و ترس را بدون درد و رنجی که معمولاً ملازم آنها شمرده می‌شود، تجربه می‌کنیم؛ زیرا کُنشی که به‌نمایش درمی‌آید، کاربردی جهان‌شمول دارد: شخصیت‌های تراژدی، انسان‌هایی همانند خود ما هستند، امّا عظمتی فراسوی حیطهٔ دسترس ما دارند و شدت ضرورتی که آنان را به رویارویی با مصایب وا می‌دارد، طاقت‌فرساتر از فشاری است که بر ما وارد می‌آید؛ درنتیجه، دلسوزی و ترسی که معمولاً تجربه می‌کنیم، در مقایسه ناچیز جلوه می‌کنند. همفری هاوس[1] درکتاب شعرشناسی ارسطو (۱۹۶۵م.) ـ که پس از مرگ نویسنده منتشر شد ـ هدایت واکنش‌های عاطفی ازطریق تراژدی را نیز درنظر داشته است:

> تراژدی، عواطف را با محرک‌های بایسته و درخور، از قوه به فعل درمی‌آورد؛ با هدایت عواطف از راه صحیح به‌سوی هدف صحیح، بر آنها تسلط می‌یابد و آنها را در محدودهٔ نمایش به همان شیوه که نیک‌مردان عواطف خود را به کار می‌گیرند، اعمال می‌کند. هنگامی که عواطف پس از پایان نمایش بار دیگر فرو

---

1. Humphry House

می‌نشینند و به نیرویی نهایی مبدل می‌شوند، این نیروی نهایی «کارآزموده‌تر» از پیش است. این همان چیزی است که ارسطو آن را «Káθapδls» می‌نامد؛ یعنی واکنش‌های ما به واکنش‌های مردم نیک و خردمند نزدیک‌تر می‌شوند (ص ص ۱۱۰-۱۰۹)

شاید بپذیریم که این یکی از تأثیرات تراژدی است (یعنی ما با مشاهدهٔ تراژدی، به‌طور موقت انسان‌هایی بهتر، حساس‌تر و روشن‌اندیش‌تر از آنچه معمولاً هستیم، می‌شویم)؛ لیکن ممکن است از خود بپرسیم آیا سخنان ارسطو به ما اجازه می‌دهد که بپنداریم منظور او از «روان‌پالایی»، چنین چیزی بوده است و آیا این گفته برای بیان پیچیدگی تأثیرِ تراژیک کفایت می‌کند یا خیر.

جرالد اف. السِ[1] معتقد است که نظریهٔ حذف و رفع و نظریهٔ تطهیریافتن دلسوزی و ترس هر دو نادرست‌اند. او در کتاب شعرشناسی ارسطو: استدلال (۱۹۵۷ م.)، می‌گوید که ارسطو پالایندگی رویداد تراژیک را درنظر داشته است. ما در «زندگی واقعی» به‌هیچ‌وجه قادر نیستیم با آرامش به تعمّق دربارهٔ پدرکُشی یا زنای با محارم بپردازیم؛ لیکن در نمایشنامهٔ اودیپ، به‌سبب اوضاع و احوال خاصی که این مسائل در قالب آن مطرح شده‌اند، آنها را تحمل‌پذیر می‌یابیم. کشتار فرزندان مده‌آ(۴) به‌دست خودش و سرنوشت شوم آنتیگون(۵) (می‌توان از کورکردن گلاسستر(۶) و دیوانگی لیر(۷) نیز یاد کرد) اگر خارج از تئاتر با آنها روبرو می‌شدیم، برای ما توان‌فرسا بود. به‌نظر می‌رسد استدلال ارسطو این باشد که در تئاتر بُعدِ فاصله و اقتدار اجرای نمایشی (یا هنگام خواندن، فرّ و شکوه شعر) جدایی و تسلّایی را فراهم می‌آورد که به ما امکان می‌دهد این رویدادها را با آرامش نظاره کنیم. امّا اِلس به‌صراحت اقرار می‌کند که درستی این امر دربارهٔ تراژدی یونانی محلّ تردید است و درمورد تراژدی پس از آن دوران، شاید به‌هیچ‌وجه درست نباشد. درحقیقت، هنگام تماشای لیر، قادر به حفظ آرامش خود

1. Gerald F. Else

نیستیم. اگر منظور ارسطو همان باشد که اِلس می‌گوید، نظریهٔ ارسطویی، «روان‌پالایی»، کمک چندانی به ما نمی‌کند.

«روان‌پالایی» مورد نظر نویسندگان دوران رنسانس و پس از رنسانس، برای مثال میلتون، نوع دیگری از «روان‌پالایی» بود. میلتون)می‌پنداشت نیکی آخرین عمل سامسون (که البته ما امروز ممکن است در نیکی آن تردید کنیم؛ امّا میلتون از این امر آگاه نبود)، روان ما را آرام می‌سازد؛ زیرا هنگامی که همانندِ خودِ میلتون درمی‌یابیم پس از این، زمان سوگواری و ماتم فراخواهد رسید، باز می‌توانیم شادمان باشیم. اگر نتیجهٔ مورد نظر میلتون حاصل شود، یک دم احساس می‌کنیم بار سنگینی از دوشمان برداشته شده است نه آن‌که عملی روان ما را تطهیر کرده باشد.

شگفت نیست که این موضوع به‌کلی مورد تردید قرار گرفته است. لودوویکو کاستلوِترو(۸) در کتاب شرحی بر شعرشناسی ارسطو (۱۵۷۰ م.) اصرار می‌ورزد که «روان پالایی» صرفاً تصادفی است؛ آنچه اهمیت دارد، «نشاط» است که همهٔ انواع شعر باید ایجاد کنند (همان که هوراس(۹) در کتابش، هنر شاعری[1]، آن را «dulce» می‌خواند). در این روزگار، همان‌طور که اِف. اِل. لوکاس[2] در کتابش تراژدی براساس رسالهٔ فن شعر ارسطو (۱۹۲۷ م.) اشاره می‌کند، همهٔ ما گاه احساس کرده‌ایم که این اصطلاح عموماً تنها به‌قصد ادای احترام به کار برده می‌شود و هیچ ربطی به تجربهٔ حقیقی ما از تراژدی ندارد. جوهرهٔ اصلی مباحثهٔ دی. ام. هیل[3] در مقاله‌اش «تزکیهٔ نفس»: برشی از فرهنگ اصطلاحات نقد نیز همین مسئله است (دی. ام. هیل. ۱۹۵۸: ۱۱۹-۱۱۳). اخیراً این واژه به‌عنوان لفظی موهن به‌کار رفته است. هنگامی که پیتر بروک(۱۰) نمایش لیر را برای تئاتر رویال‌شکسپیر کارگردانی کرد، نمایشنامهٔ شکسپیر را به گونه‌ای به‌اجرا درآورد که تماشاچیان، سالن تئاتر را «آشفته‌حال» ترک گویند، نه «آسوده‌خاطر». چارلز مارووِیتز[4]

---

1. *Ars Poetica*
2. F. L. Lucas
3. D. M. Hill
4. Charles Marovitz

که در اجرای اثر با بروک همکاری داشت، می‌گفت: «مشکل ما با لیر این است که این اثر همچون همهٔ تراژدی‌های بزرگ به روان‌پالایی می‌انجامد» (۲۲:۱۹۶۳). برای روان‌پالایی و نمایشنامه‌نویسان نگون‌بختی که سعی در القای آن داشتند و باید از آنها اقتباس شود، بدتر این که روان‌پالایی ممکن است به‌کلی کنار گذاشته شود. به‌نظر می‌آید که این سخن، رهنمود این اجرا بوده است: «ما می‌خواهیم آنها در هر صورت ترس را احساس کنند».

امّا آیا هیچ‌گاه با احساس ترس از تئاتر خارج می‌شویم؟ آیا هنگام خارج‌شدن از تئاتر احساس می‌کنیم که نوعی قابلیت عاطفی از ما بازگرفته شده است؟ اجرایی از لیر را در استراتفورد ـ اپان ـ ایون(۱۱) به‌خاطر می‌آورم که آن را همراه یکی از همکارانم دیدم. عادت داشتیم که پس از دیدن نمایش، در هوای شامگاهی گشتی بزنیم. من پیشنهاد کردم که در آن هنگام قدم بزنیم. او گفت: «بله، راه برویم؛ امّا من میل به صحبت ندارم». البته درست می‌گفت و ما گرچه آن شب چند کیلومتری راه رفتیم، با یکدیگر هیچ صحبت نکردیم. آن نمایش، اجرایی بس ارزنده از شاید بزرگ‌ترین تراژدی جهان بود که در آن، گیلگود(۱۲)، نقش شاه را ایفا می‌کرد. ما احساس نمی‌کردیم که از بند عواطف رسته‌ایم؛ وحشت‌زده نبودیم و ترغیب هم نشده بودیم که سلاح برگیریم. هنوز حالت تنش داشتیم، حالتی که حس می‌کردیم نیازمندیم خود را دیگرباره با موقعیت سازگار سازیم؛ امّا هیچ برنامهٔ مشخصی برای این کار پیش روی خود نمی‌دیدیم. جملهٔ «این رسم روزگار است»، بیان حالی را که ما تجربه کردیم، کفایت نمی‌کند. درعوض باید گفت: «این همان چیزی است که باید با آن روبرو شویم؛ نمی‌دانیم چگونه و نمی‌توانیم بر سر این‌که چرا نمایشنامه‌نویس از راه و رسم رویارویی با این وضعیت سخنی با ما نگفته است، با او به نزاع بپردازیم.» ما این اجازه را به خود نمی‌دهیم که خویش را همپایهٔ لیر بدانیم: «ما که جوانیم [یا میانسال یا سالخورده] / این همه را هرگز نخواهیم دید یا چنین دیر نخواهیم زیست.» امّا مرگ او نمادی است از مرگ ما، دیرانگی‌اش نمادی است از جنونی که ما خود گهگاه دچارش شده‌ایم و قهر او با کوردلیا(۱۳) نمادی است از قهرهای خودِ ما.

وحشت‌زده نیستیم زیرا این همه را به‌مثابه جزئی از وضعیتی که در آن زاده شده‌ایم، شاهد بوده‌ایم، همانند چیزی که واجد نوعی شکوه است؛ و به‌راستی همین به ما نیرو می‌بخشد. امّا این نیروبخشی با مرتبهٔ والایی از آگاهی همراه است که باید دست‌کم مدت کوتاهی با آن زندگی کنیم. شاید نه فقط برای مدتی کوتاه؛ چه، رویارویی تمام و کمال با لیر به‌منزلهٔ گام بلندی به پیش در خودشناسی و شناخت جهان است.

به‌تعبیری، شاه به‌خاطر ما رنج کشیده و جان باخته است. بین این تعبیر و اعتقاد به ایثار مسیح، همسانی بسیار وجود دارد. بین بلاگردان بزرگ غرب و قهرمانان تراژیک ما، از قهرمانان دوران رنسانس به بعد گرفته تا قهرمانانی که یونانیان به ما عرضه کردند، پیوندی مشهود است؛ هرچند داستان او در عهد جدید به‌عنوان تراژدی روایت نشده است. جان هالووی[1] در کتاب داستان شب (۱۹۶۱م.) بر انگارهٔ بلاگردان در تراژدی شکسپیری تأکید می‌ورزد. در دوران باستان، اعتقاد بر این بود که شاه آنگاه که زمانه اقتضا کند، باید در راه مردم جان ببازد و بدین گونه گناهان آنان را برعهده بگیرد. وقتی اودیپ می‌گوید «آن که شهر تِب(۱۴) را دچار مصیبت کرده است، باید کیفر ببیند» و سپس درمی‌یابد که از خود سخن گفته است، باید این اصل را که شالودهٔ انگارهٔ تراژیک است، به‌خاطر داشته باشیم. سارتر در مگس‌ها[2] نشان می‌دهد که اورِست(۱۵) با میل و رضا گناه اهالی آرگوس(۱۶) را به گردن می‌گیرد:

اورست. [کاملاً راست می‌نشیند.] پس اینجا هستید، رعایای درستکار و وفادار من؟ من اورست هستم، پادشاه شما، پسر آگاممنون(۱۷)؛ و امروز، روز تاجگذاری من است. [فریادهای شگفتی و همهمه درمیان جمعیت.] آه، سخن به زمزمه می‌گویید؟ [خاموشی کامل.] می‌دانم؛ از من واهمه دارید. پانزده سال پیش از این روز، آدمکشی دیگر رودرروی شما قرار گرفت؛ دستانش تا آرنج پوشیده در دستکش سرخ‌فام خون بود. امّا از او واهمه نکردید. در چشمانش

---

1. John Holloway
2. *Les Mouches*

خواندید که از تبار شماست؛ چه، شهامتِ تقبلِ جنایاتِ خویش را نداشت. جنایتی که مجرم به انکارش برخیزد، جنایتی بی‌عامل است، گناهش بر گردن هیچ‌کس نیست. پس بیشتر به پیشامدی شبیه است تا جنایت؛ این‌گونه می‌پندارید، چنین نیست؟

بدین‌سان، شما آن جنایت‌کار را در مقام پادشاه خود پذیرا شدید؛ و آن جنایتِ بی‌عامل، همچون سگی که صاحبش را گم کرده باشد، زوزه کشان در شهر پرسه آغاز کرد. ای مردم آرگوس! شما مرا می‌بینید؛ درمی‌یابید که جنایتم به‌تمامی از آنِ من است. من آن را مایملک خود اعلام می‌کنم تا همه بدانند که مایهٔ افتخار من است، حاصل عمرم؛ و شما نمی‌توانید مرا کیفر دهید یا بر من دل بسوزانید. از این روست که بیم در دلتان می‌افکنم.

ولیک مردم من! به شما مهر می‌ورزم و به‌خاطر شما مرتکب قتل شدم. به‌خاطر شما آمده بودم که اقلیم پادشاهی‌ام را طلب کنم و شما هیچم نمی‌انگاشتید، زیرا همتبارتان نبودم. اینک از تبار شمایانم، رعایای من؛ رشته‌ای از خون، ما را به هم پیوند می‌دهد و من اقتدار شاهانه‌ام را بر شما کسب کرده‌ام.

گناهانتان و ندامتتان، ترس‌های شبانه‌تان و جنایتی که اژیست(۱۸) مرتکب شد، همه از آنِ من است؛ همه را برعهده می‌گیرم. از مردگانتان واهمه نکنید. آنان مردگانِ من‌اند. و ببینید، مگس‌های باوفایتان شما را ترک گفته‌اند و به‌سوی من روان‌اند. امّا مردم آرگوس! بیمناک مباشید. من بر سریر قربانی خود جلوس نخواهم کرد و عصای سلطنت را در دست‌های آغشته به خون خویش نخواهم گرفت. خدایی آن را به من اهدا کرد و من گفتم: «نه». می‌خواهم پادشاهی باشم بی‌اقلیم و بی‌رعیت.

بدرود مردمِ من. بکوشید زندگی خود را دگرگون سازید! این‌جا همه چیز نو است. پس همه چیز باید ازنو آغاز شود. از برای من نیز حیاتی نو آغاز می‌شود؛

حیاتی غریب... اینک به این قصه گوش فرا دهید: یک تابستان، شهر اسکیروس(۱۹) به مصیبت یورش موش‌ها گرفتار آمد. این رویداد، شبیه شیوع مرضی هولناک بود. موش‌ها همه چیز را می‌جویدند و می‌آلودند و مردم شهر درمانده شده بودند. امّا روزی نی‌زنی به شهر آمد و در بازار شهر ایستاد؛ این‌چنین [اورست برمی‌خیزد.] نواختن نی را آغاز کرد و موش‌ها همه از لانه درآمدند و به دور او جمع شدند. سپس نی‌زن با قدم‌های بلند به‌راه افتاد؛ این‌چنین. [از جایگاه رفیع به زیر می‌آید.] و خطاب به مردم اسکیروس فریاد زد: «راه بگشایید!» [جمعیت برایش راه باز می‌کند.] و موش‌ها همه سر برافراشتند و درنگ کردند؛ همان‌گونه که مگس‌ها اکنون چنین می‌کنند. بنگرید! مگس‌ها را بنگرید! سپس به‌ناگاه همه به‌دنبال او به‌راه افتادند و نی‌زن، با موش‌هایش برای همیشه ناپدید شد.

این گونه به‌سوی روشنایی قدم برمی‌دارد؛ و الهه‌های انتقام جیغ‌زنان، با شتاب ازپی او روان می‌شوند. (استوارت گیلبرت ۱۹۴۶: ۳ـ۱۰۲)

امّا اودیپ سوفوکل و اورست سارتر هیچ‌یک به‌سوی مرگ نمی‌روند. اودیپ حتی رِخصت جلای وطن نمی‌یابد مگر تا مدت‌ها پس از پایان نمایشی که طی آن گناهش به‌اثبات رسیده است. بیرون‌راندنِ بلاگردان، آیینی است که در جوامع بدوی، گزینه‌ای تثبیت‌شده به‌جای کشتن وی به‌شمار می‌آید؛ امّا در نمایش سوفوکل، پافشاری کرئون(۲۰) بر این که اودیپ، نابینا و سرافکنده، در تِب بماند، گویی به‌عمد رهایشی را که تماشاگران نیمه‌آگاهانه درپی آنند، از آنان دریغ می‌کند. در نمایش سارتر، اورست به تبعیدی خودخواسته تن در می‌دهد و مگس‌ها را با خود می‌برد: گفته‌های او به گونه‌ای بسیار صریح، خواستاری و پذیرش ضرورتی را که جزءِ لاینفک انگارهٔ قهرمان تراژیک شمرده شده است، آشکار می‌سازد. شایان توجه است که اورست ادعا می‌کند جنایتش از آنِ وست؛ درعین‌حال اذعان دارد که این جنایت، او را با مردم پیوند داده و با پذیرش

آن ضرورت، جنایات آنان را نیز برعهده گرفته است. سوفوکل و سارتر در این جا دو گونهٔ متفاوت از الگوی بلاگردان را ارائه می‌کنند که ازحیث زمان و مفهوم با یکدیگر فاصلهٔ بسیار دارند؛ امّا به‌اتفاق، ما را از تفاوت میان آیین صرف و آنچه تراژدی باید عرضه کند، آگاه می‌سازند.

اگرچه این نکته را به‌فقه‌ریت درنمی‌یابیم، شاید حس کنیم که هملت و لیر به‌خاطر ما جان می‌بازند: آنها بار ما را بردوش گرفته‌اند. اگر چنین است، باید از خود بپرسیم آیا تابِ تحملِ این اندیشه را داریم که کسی به‌خاطر ما رنج بکشد و بمیرد. همان‌طور که فریزر(۲۱) در کتابِ شاخهٔ زرین شرح می‌دهد، برای یک جامعهٔ بدوی همین کافی بود که بپندارد با کشتن یا بیرون‌راندنِ انسان یا حیوانی که گناهان خویش را بر دوشش گذاشته است، می‌تواند از شرّ آن گناهان خلاص شود. در جامعه‌ای که اقتدار شاهانه در آن اعتقادی راسخ به‌شمار می‌آمد، این که گهگاه مرگ شاه نیز سبب برائت پنداشته شود، قابل فهم بود. مری رنو(۲۲) در رمان‌هایش راجع به تسیوس(۲۳)، شاه باید بمیرد (۱۹۸۵م.) و نره گاو دریایی (۱۹۶۲م.)، این نکته را به‌روشنی شرح داده است. امّا اوضاع در آتن قرن پنجم ق. م. و در انگلستان و فرانسهٔ قرن هفدهم آن‌قدرها هم ساده نبود؛ همین‌طور در جهانی که ما امروز در آن زندگی می‌کنیم.

این جوامع به‌رغم همهٔ معایبشان، جوامعی بوده‌اند بسیار خودآگاه که برای مسئولیت فرد درقبال خویشتن اهمیت فراوان قائل بودند. در چنین شرایط زمانی و مکانی، فرد نمی‌تواند به‌آسانی از زیر بار گناهان خود شانه خالی کند؛ لیکن آن‌قدر خوی بدوی در او هست که به این عقیده واکنش نشان دهد که شخص دیگری می‌تواند این گناه را برعهده بگیرد. اگرچه باز تأکید می‌کنم که آگاهی از این امر، به‌فوریت صورت نمی‌پذیرد. این واکنش که به‌درستی درکش نمی‌کنیم، با خشم و حیرت آمیخته است؛ زیرا ازجهتی دادنِ کفارهٔ گناهان ضروری به‌نظر می‌رسد و این احساس نیز وجود دارد که راه گریز ازطریق شخص دیگری فراهم شده است. ازنظر عقلانی، می‌دانیم که مرگ هیچ کس ما را پالوده

نمی‌کند؛ امّا از آن‌جاکه حس می‌کنیم پالایش ازطریق شخص دیگری تسکینمان می‌دهد، علیه این آگاهی طغیان می‌کنیم. آیین بلاگردان را شاید یک‌دم بپذیریم، امّا ته دل از این پذیرش احساس شرم می‌کنیم. نتیجهٔ غایی تراژدی این است که حس مسئولیت ما را افزایش دهد و بیش از پیش آگاهمان کند که خطا کرده‌ایم؛ همان‌گونه که شخصیت‌های تراژیک خطا کرده‌اند (چه نمایشی که می‌بینیم یک قهرمان تراژیک داشته باشد، چه بیشتر). ما علیه آنچه روی داده است، فریاد برمی‌آوریم؛ **روان‌پالایی** را تجربه می‌کنیم تنها برای این که آن را رد کنیم.

در رمان آلیژو کارپنتی‌یر(۲۴)، **گام‌های گمشده**، مراسم تدفینی توصیف شده است که سرخپوستان امریکای جنوبی آن را برگزار می‌کنند. در این مراسم، شَمَنِ قبیله حین کشمکش با مرگ فریاد برمی‌آورد؛ اما فریادش بی‌درنگ به مویه و زاری و ندای اعتراض مبدل می‌شود. حتی در این آیین بسیار ساده درمی‌یابیم که هیچ نعره‌ای قادر به راندن مرگ نیست:

نعره بر نعش مرده که سگان خاموش گرداگردش جمع شده بودند، رفته‌رفته هولناک و مخوف شد. شَمَن اینک روبه‌روی جسد ایستاده بود و در خروشِ خشمی تضرع‌آمیز که واجد عناصر بنیادین همهٔ انواع تراژدی بود، فریاد می‌کشید و پاشنهٔ پاهایش را به زمین می‌کوفت (کهن‌ترین تلاش برای نبرد با نیروهای تباه‌کننده‌ای که نقشه‌های آدمی را نقش بر آب می‌کنند). می‌کوشیدم درگیر این ماجرا نشوم و از آن فاصله بگیرم. با این حال نمی‌توانستم درمقابل جذبهٔ سهمناک این مراسم مقاومت کنم...

دربرابر سرسختی مرگ که از رهاکردن طعمه‌اش سرباز می‌زد، کلام به‌ناگاه خوار و درمانده می‌شد. در دهان شَمَن، که به لانهٔ ورد و افسون شبیه بود، **مرثیه‌خوانی** (چه، آن مراسم به‌راستی چیزی جز این نبود) درپی تشنجی بند آمد و خاموشی گرفت و چشمان مرا بر این واقعیت که در آن دم شاهد تولد موسیقی بودم، فرو

بست. (هریت دی اُنه ۱۹۵۶: ۱۸۵-۱۸۴)

بنابراین، مردم آتن در قرن پنجم و مردم لندن در قرن هفدهم، همچون خود ما می‌دانستند که آیین‌ها هدف اولیه‌شان را برآورده نمی‌کنند. ضمیر آگاهمان به ما اجازه نمی‌دهد که کسی را بلاگردان خود سازیم یا ادعا کنیم که تراژدی موجب پالایش ما می‌شود.

آنچه از این همه آشکار می‌شود، اهمیت تراژدی به‌عنوان نمایش و به‌عنوان آیین است. سخنان جان هاپکینز[1] و برتراند راسل(۲۵)، بیانگر حس تسلّای خاطری است (اگر بتوان آن را تسلّای خاطر دانست) ناشی از این امر که تراژدی رویدادهای گذشته را به‌نمایش می‌گذارد. همان‌طور که ملاحظه شد، از آن‌جا که به‌ناگزیر احساس می‌کنیم شخصیت‌های تراژیک از آغاز محکوم به فنا هستند، ما تماشاگران به‌عنوان انسان‌های زنده بی‌درنگ از آنها جدا می‌شویم. مردگان با ما هستند اما ازدستِ ما دیگر کاری برای آنها برنمی‌آید. تماشاچیانِ افسانه‌ایِ اجرایِ نمایشِ زنان تُروا در یک روستا گفتند: «اینها همه در مکانی بس دور و مدّت‌ها پیش روی داده است. بیایید امیدوار باشیم که هرگز به‌راستی به‌وقوع نپیوسته باشند». امّا دربارهٔ شخصیت‌های تاریخی نمی‌توان همین را گفت. یونانیان هم نمی‌توانستند درمورد زنان و مردان افسانه‌ای که تاریخچهٔ زندگیشان جزئی از روان آنها شده بود، چنین بگویند. ما نیز نمی‌توانیم دربارهٔ شخصیت‌های تراژیکی که تحت‌تأثیرشان قرار گرفته‌ایم (مثل اتللو که سرگذشتش افسانه‌ای بیش نبود)، با اطمینان چنین بگوییم. اینان اکنون مرده‌اند و به‌معنای واقعی کلمه دور از دسترس ما هستند. حتی شخصیت‌های تاریخی نیز صرفاً به تاریخ تعلق دارند. چه‌گوارا را که به روزگار ما بسیار نزدیک است، دیگر نمی‌توان بازگرداند: او در عرصهٔ نمایش، کم کم به مَثَلی مبدل می‌شود. امّا نکتهٔ شایان توجه این است که هر تراژدی موفقی ما را وامی‌دارد تا در یک زمان هم ماجرایی را پایان‌یافته تلقی کنیم و هم سخت دلواپس آن باشیم.

---

1. John Hopkins

یادداشت‌ها

۱. مطابق آنچه اس. اچ. بوچر (Samuel Henry Buthcher، ۱۹۰۱ـ ۱۸۵۰م.، پژوهشگر انگلیسی در زمینهٔ ادبیات کلاسیک) در کتاب نظریهٔ ارسطو پیرامون شعر و هنرهای زیبا، صفحات ۹ـ۲۴۸، خاطرنشان می‌کند.

۲. Humors: اخلاط؛ هر یک از مایعات بدن (خون، بلغم، صفرا، سودا) که به‌عقیدهٔ قدما، طبایع چهارگانه (دموی، بلغمی، صفرایی و سودایی) از آنها به‌وجود می‌آمد و ترکیب آنها خصوصیات جسمانی و روانی فرد را رقم می‌زد.

۳. Gothold Ephraim Lessing (۱۷۸۱ـ۱۷۲۹م.): نمایشنامه‌نویس آلمانی، منتقد و نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی.

۴. Medea: از اساطیر یونان و همسر جیسن که برای انتقام‌جویی از همسر، دو فرزند خود را کشت.

۵. Antigone: دختر اودیپ که به‌سبب سرپیچی از فرمان شاه کرئون، به مرگ محکوم شد.

۶. Gloucester: یکی از شخصیت‌های نمایش «شاه‌لیر» اثر شکسپیر.

۷. Lear: شخصیت اصلی نمایش «شاه‌لیر».

۸. Lodovico Castelvetro (۱۵۷۱ـ۱۵۰۵م.): منتقد ادبی ایتالیایی در دوران رنسانس.

۹. Horace: شاعر رومی قبل از میلاد.

۱۰. Peter Brook (۱۹۲۵م.): تهیه‌کننده و کارگردانِ نوگرای انگلیسی که آثار ادبی متعددی را به شیوه‌ای نوین بر صحنهٔ تئاتر یا در اپرا اجرا کرده و یا با استفاده از آنها فیلم ساخته است.

۱۱. Stratford-Upon-Avon: شهر کوچکی در ناحیهٔ وارویک‌شایر انگلیس که زادگاه ویلیام شکسپیر بوده و به همین سبب از مراکز توریستی انگلستان است.

۱۲. Sir (Amhur) John Gielgud (? – ۱۹۰۴م.): هنرپیشه، تهیه‌کننده و کارگردان انگلیسی.

۱۳. Cordelia: یکی از شخصیت‌های تراژیکِ نمایشِ «شاه‌لیر».

۱۴. Thebe: شهری در یونان قدیم.

۱۵. Orestes: پسر آگاممنون و کلی تمنستر که معشوق مادر را به‌انتقام خون پدر کشت.

۱۶. Argos: شهری در یونان قدیم.

۱۷. Agamemnon: پادشاه آرگوس.

۱۸. Aegisthus: معشوق کلی تمنستر.

۱۹. Scyros: جزیره‌ای متعلق به کشور یونان در دریای اژه.

۲۰. Creon: یکی از شخصیت‌های اصلی نمایش «آنتیگون».

۲۱. Sir James Frazer (۱۹۴۱-۱۸۵۴م.): پژوهشگر بنام اسکاتلندی، بنیان‌گذار علم انسان‌شناسی اجتماعی و قوم‌شناسی در انگلیس و محقق در ادبیات کلاسیک.

۲۲. Mary Renault (۱۹۸۳-۱۹۰۵م.): رمان‌نویس انگلیسی.

۲۳. Theseus: از قهرمانان اساطیری یونان باستان.

۲۴. Alejo Carpentier (۱۹۸۰-۱۹۰۴م.): رُمان‌نویس و روزنامه‌نگارِ کوبایی.

۲۵. Bertrand Russell (۱۹۷۰-۱۸۷۳م.): فیلسوف انگلیسی.

کتابنامه

Gilbert, Staurt (translator). 1946. The Files and In Camera.

Hill, D. M. 1958. Essays in Criticism. VIII.

Marovitz, Charles. 1963. Lear Log', Encore. X.

(de) One's, Harriet (translator). 1956. *The Lost Steps*. New York.