اریک بنتلی

تراژدی در جامه‌ی مدرن

محمد نجفی

الف:

در عصر واقع گرایی بر سر تراژدی که اغلب مهم ترین نوع ادبی نمایشی شمرده می شود چه می آید؟

اگر به عرف موجود اعتماد کنیم، تراژدی هنوز هم با حمایت «برادوی» درحال رشد و بالیدن است. اما اگر از سوی دیگر این سوآل را از متخصصان بپرسیم، آن ها معمولاً پاسخ خواهند داد که تراژدی ناب همراه با جامعه ی اشرافی از بین رفته و جوامع دمکرات و طبقه ی متوسط فاقد حس تراژیک هستند. این متخصصان باور دارند که تراژدی نمایشگر قامت سلحشورانه ی انسان و عدالت خدایان است، اما واقع گرایی به نمایش انسان به عنوان قربانی بالقوه ی جهانی پرخشونت یا شورَشی علیه نظم معنوی می پردازد. اگر بحث را به همین منوال پی بگیریم، پس تراژیک و واقع گرا دو قطب مخالفند.

اجازه دهید ابتدا به اموری مسلم بپردازیم. اجازه دهید به ویژه به تلاش هایی نگاه کنیم که قصد دارند نمایشی خلق کنند که هم واقع گرا باشد و هم مطابق سنت تراژیک.

داستان در اوایل سده ی هجدهم با پی ریزی نوعی ادبی که بین تراژدی قدیمی تر و کمدی قرار داشت آغاز می شود، نوعی ادبی که وقتی تمایل بیشتری به تراژدی داشت «تراژدی بورژوا» و هنگامی که به کمدی تمایل بیشتری داشت «کمدی اشک ریزان» خوانده می شد. تحلیل گران جامعه، فلسفه و فرهنگ سده ی هجدهم اغلب به این نوع ادبی میانه به عنوان شاهدی بر مرگ تراژدی اشاره می کنند. تحلیل گر اجتماعی ظهور نوع ادبی جدید را نمود برخاستن طبقه ی متوسط می داند، طبقه ای که سلیقه ای متفاوت با اشراف دارد و خوش بینی و عشق به رفاهش کاملاً ضدتراژدی ست. فیلسوف نیز اگر به همین سبک اندیشه وابسته باشد می تواند فلسفه ی تخیلات خام سده ی هجدهم را متهم کند که طبیعت انسان را خیر می پندارد و با اطمینان بسیاری به رشد انسان به سوی کمال خویش باور دارد. منتقد ادبی و مورخ فرَهنگی از تلاشی حسّ تشخیص، رشد تفکر و روح اندیشه، شخصیت غیرشاعرانه ی دوران، دورانی که ـ به شکایت او ـ زمانی به خردورزی مباهات می کرد، سخن بگوید.

چنین منتقدان و مورخانی بیش از همه به ذکر نمونه هایی از احساساتی بودن، ادبیات آموزش گرای بچه مدرسه ای، و مداهنه ی ساده لوحانه ی نوع ادبی جدید به خود می بالند. به این نمونه های باستانی توجه کنید:

۱ ـ شور و هیجان ملپومین melpomene وحشی و افراطی ست، اما شور و هیجان ما، تحت مهار آموزش و کنش های اجتماعی ست. شرارت هایی که تراژدی به تصویر می کشد جنایت است، و شرارتی که ما تصویر می کنیم ضعف های انسانی ست.

۲ ـ مولف بودن خود موضوع مهمی ست، اما مولفی مفید بودن و بر اعمال و سنت های اعضای جامعه ی خویش تأثیرداشتن و تطهیر آن ها در شعله ی اخلاقیات آشکار زیباترین

امتیاز انسانی ست.

۳ ـ طبیعت «نوع ادبی میانه» genre serieux ایجاد علاقه ای موجه تر و اخلاقیاتی بی واسطه تر نسبت به تراژدی و اخلاقیاتی ژرف تر نسبت به کمدی سبک است.

این اظهارات بر فرضیات جالبی تکیه دارد. نمایشگر اخلاقاً باید بر مخاطبش تأثیر گذارد. مخاطبش همان اعضای جامعه ی اویند و نه پشتیبانش. و چون آموزش ومقوله هایی نظیر آن به بازرسی شور و هیجان پرداخته است و جنایت را از چهره ی آن زدوده است، «نوع ادبی میانه» روشی بهتر از تراژدی و کمدی ست تا به تنها اشکالات نسل انسانی بپردازد: ضعف ها. این ها عقایدی انقلابی ست. سنت قدیمی تر کمدی انتقادی طبیعت انسان را پر از تباهی می شمرد و تراژدی ناب نشان می داد که حتی طبیعتی سلحشورانه نیز برای نیازهای وضعیت انسانی کافی نیست. هنگامی که انسان احساساتی از حضور طبیعت انسانی معتدل خشنود می شود تراژدی و کمدی قدیم به پایان خود می رسند... اما ـ به رغم آنچه از متخصصان ذکر کردم ـ باور داریم تراژدی جدیدی درحال رشد بوده است.

«نوع ادبی میانه» که نتیجه ی عقاید ذکر شده است، نوع ادبی مغلوبی بود. «تراژدی»هایی چون «جورج بارنوئل» و «قمارباز» «کمدی»هایی چون «عشاق هوشیار» و «ملانید» را تنها می توان با علاقه ای کاملاً تاریخی و بدون خطی خواند. تازگی *لیلو* و هم قطارانش در عظمت هنرشان ریشه نداشت، بل در جرئت ایشان نهفته بود که باوری دمکراتیک و از سر مسیحیت داشتند که صرف انسان بودن امری تراژیک است. این حتی اگر دیدگاه طرفداران قدیمی تراژدی نباشد، حتماً دیدگاه طرفداران بعدی که الگوی تراژدی نویسان سده ی هجدهم بودند هست. حتی آن حساسیت افراطی که به تلاش *«تراژدی بورژوا»* می انجامد تأثیرات و کارکردهای خوبی داشته است. ما باید در آن هم طفره و ابطال را ببینیم و هم دستاویز بانشاط و تفکر برانگیزی را که خرد می کوشید از آن تابو بسازد. خام دستی تراژدی سده ی هجدهم را می توان با همین خام دستی در اوایل دوران الیزابت مقایسه کرد.

موفقیت «نوع ادبی میانه» کشف تراژدی ای جدید، تراژدی زندگی مدرن بود. احتمالاً برای اولین بار *لسینگ* متوجه شد که انسان معمولی و خانواده اش در کانون توجه فرهنگ جدید قرار گرفته است (گرچه در زمان او هنوز جامعه بسیار اشرافی بود) و به همین دلیل او تجربه ی تراژیک را در محیط انسان معمولی جا داد. *شیلر* حتی مشکل خانوادگی را به جامعه نسبت داد و آن را نتیجه ی دشمنی بین طبقات جامعه دانست. با این وجود «نوع ادبی میانه» طی سده ی هجدهم رشد نکرده باقی ماند و برای مثال، مصیبت تراژیک، نه همانند *«هملت»* که به قصد تصادف بیرونی محض است، از درون تصادفی باقی ماند. به نظر می رسد **«Kabale und liebe»** *شیلر* به تفاوت طبقات اجتماعی می پردازد، با این حال ارتباطی بین این مضمون و مصیبتی که در پایان داستان واقع می شود وجود ندارد.

گئورگ بوشنر

اجرای «والنشتاین» اثر شیلر ـ برلین ۱۹۰۵

ب:

وظیفه ی تغذیه ی تراژیک «نوع ادبی میانه» بر دوش نسل بعد قرار گرفت. هر یک از چهار نمایش مرد بزرگ آلمانی که در سال ۱۸۱۳ به دنیا آمدند، یعنی *ریشارد واگنر*، گئورگ بوشنر، فردریش هه*بل* و *اتو لودویگ*، تعبیر خود را از نمایش داشتند و تعبیر هه*بل* و *لودویگ* ـ یا لااقل یکی از تعابیر آن ها ـ به رشد «نوع ادبی میانه» می پردازد. هردو آگاه بودند که نمایش های موجود سبک جدید چه اشکالاتی دارد. اما هر دو به امکانات واقع گرایی یعنی به تصویر کشیدن صمیمی زندگی بورژوا باور داشتند؛ به شرطی که نمایش شکل منطقی و دقیق می یافت و از چشمه ی تخیل شاعرانه سیراب می شد.

چکیده ی نظریه ی ناب *لودویگ* این است که تراژدی مدرن باید «نوع ادبی شاعرانه باشد که نه از دل ساعت در گذر که از دل کل پیچیده ی زندگی واقعی به بیرون می جوشد.» نمایش باید مصیبتی باشد که وضعیت ها و شخصیت ها بدان دامن می زنند، طراحی و گفت و گویش باید تحلیل کننده باشد، یعنی بتواند در آن واحد هم کنش را به جلو براند و هم حقایق اولیه را به آگاهی ما برساند، طرح آرمانی، طرحی ست که شخصیت های معدودی دارد و این شخصیت ها با خلقیات و انگیزه های متفاوت در کمترین فضای ممکن کنار هم قرار گرفته اند. اگر این گفته ها شبیه آنچه *ایبسن* گفت نیست، در جمله ی بعدی *لودویگ* حتماً می توان صدای *ایبسن* را شنید: «چشم نگاه داشتن بر هشت نفر روی صحنه آن هم در یک آن اصلاً کارساده ای نیست.» و

هنگامی که *لودویگ* به بسط کفرآمیزترین اصل دراماتیک ـ این که عمل، صرفاً فرصت مناسبی برای گفت و گوست ـ می پردازد، درآستانه ی شاویانیسم Shavianism هستیم.

هه بل رقیب *لودویگ* نیز نقاط مشترك فراوانی با او داشت. هردو به حرکت هنر نمایشی در سال های سخت میانه ی سده کمک فراوانی کردند. و هر کوشش خود را علیه *شیلر* جهت دادند، با این وجود آن ها از *شیلر* بسیار آموختند و چنان ژرف بدو ارتباط داشتند که *اگون فریدل*، گل سرسبد منتقدان نمایش، دیدگاه آنان را عقده ی اودیپ نامید. *هه بل* نیز همانند *لودویگ* و هم جهت با *شیلر* تأکید داشت که زبان اساس همه ی هنرهای شاعرانه از جمله نمایش است. هنگامی که هنر نمایش در خدمت سرگرم کردن طبقه ی بورژوا بود، *هه بل* همانند *لودویگ* و برخلاف سایر نمایش مردان اروپای غربی، ضرورت های نمایش ناب را بازشناخت. هنگامی که کوتسبو Kotzebue و اسکریبه Scribe نامی به نسلی از نمایش مردان آموخته بودند که چطور معلول ها را بدون علت، شخصیت ها را بدون پیچیدگی و تاریخ را بدون منطق جدلی dialectic به نمایش آورند، *هه بل* نمایشی را توصیف می کرد که می تواند جهان را به تصویر بکشد:

در هر قدم جهانی از دیدگاه ها و رابطه ها شکل می گیرد که به پشت و رو حرکت می کنند و همه باید به کنش خود ادامه دهند، نیروهای زندگی از هم می گذرند و هم دیگر را می گسلند، رشته ی اندیشه پیش از بافته شدن پنبه می شود، شور و هیجان تغییر می کند، هر کلمه ای استقلال خویش را باز می یابد و معنایی نهفته را باز می نماید و کلمات عادی را به نیستی می کشاند، چه هر واژه تاسی ست که چهره های بسیار برخود دارد. کاه جملات کوتاه، ذره ذره و رشته رشته به هم می آید و به مقصود می رسد. مسئله ارایه ی شرایط در وحدت سازمانی شان است ... نابرابری در ضرب آهنگ، پیچیدگی و سردرگمی دوره ها، و تناقض اشکال همه و همه ی به قله ی بلند و کیوان شوکت ابزارهای بدیع موثر و ناگسستنی ارتقا می یابد.

انتقاد *هه بل* نسبت به سایر هم نسلانش هم دریابنده تر است و هم پیوند نزدیک تری با تاریخ نمایش ناب در اروپا دارد. ناشناخته بودن او، *لودویگ* و کسانی چون این ها در جامعه ی طرفداران سینه چاك نمایش تنها نمونه ای از جهل های بی شمار نسبت به نمایش مدرن است. بسیاری می پندارند که گونه های نمایش و نظریه های نمایشی ابزاری ست تا کنار هم چیده شود و منتقد را خشنود کند. اما نمایش تاریخی دارد که مورخانش آن را به نگارش نیاورده اند. اغلب این مورخان هیچ درباره ی نمایش، و اگر انصاف به خرج دهیم، هیچ جز ادبیات نمی دانند. و نمایش تنها جزیی از کل تاریخی پیچیده است. جایگاهی که نمایش مرد بزرگ در تاریخ اشغال می کند بیشتر شبیه جایگاه *سقراط* و *کارل مارکس* است تا جایگاه *دیوید بلاسکو* یا *ویکتورین ساردو*.

هه بل اولین نمایش مرد و منتقد نمایشی ست که تأثیر هویدای آن تخیل تاریخی را نشان می دهد که یکی از تازگی های بزرگ زندگی مدرن است، تازگی ای که تأثیرش بر شعر نمایشی عظیم و نثر روایی گونه کاملاً مشخص است. آنان که می پندارند تاریخ و تراژدی، بر نهاد [آنتی تز] هم هستند گمان می کنند آنچه *هه بل* نوشته تاریخ است و نه تراژدی. چه تاریخ دید ویژه ی اوست. *هه بل* که چون هم نسلانش تحت تأثیر *هگل* بود تاریخ نمایش را برحسب روش *هگل* توصیف می کرد. او باور داشت که نمایش ناب در لحظه ی گذر دوره ای به دوره ی دیگر حادث می شود و تصادم «دیدگاه هایی از جهان» Weltanschauungen را بیان می کند.

تا آن زمان، تاریخ غرب دو تصادم را تجربه کرده بود. اول هنگامی که جهان باستانی از سادگی به تفکر قدم نهاد و از باور به خدایان به باور به سرنوشت رسید. و دوم هنگامی که نظم قرون وسطایی از فردگرایی پروتستانیسم به خود لرزید. تصادم سوم، تصادم امروز است که طی آن «شکل جدیدی از انسانیت» نضج می گیرد و رخ می نماید.

در نمایش تصادم دنیای اول با مواجهه ی بین انسان و آنچه *هگل* «ایده» نامید یعنی مواجهه ی بین فرد و بخش روشن «ایده» که خود از نهادهای سیاسی، دینی و اخلاقی تشکیل شده روبرو می شویم. در تصادم دوم مواجهه ی بین افراد رخ می دهد. و در تصادم سوم مسئله مستقیماً در ایده جای دارد. در نهادهای خود ساخته مان. بنابر این هنگامی که *هه بل* اعلام می کند که مسئله جوهر نمایش است می توان او را پیامبر «نمایش های مسئله» بنامیم. او نه تنها به نمایش هایی که به سوء استفاده های اجتماعی می پردازند اشاره می کند، بلکه هم نمایش هایی را که به نهادهای سیاسی، دینی و اخلاقی می پردازند دربرمی گیرد. *هه بل* به درستی پیامبر *ایبسن* «سوسیالیست» و «عارفانه» است.

حال دیدگاه *هه بل* نسبت به تراژدی چه ربطی به «نوع ادبی میانه» دارد؟ او می گوید شور و هیجان سده ی هجدهم نه با بازگشت به سده ی هفدهم که با کشف سده ی نوزدهم به موفقیت می رسد. برخلاف اغلب نویسندگان که موافق نمایش نو شکسپیری بودند، او در پی مواجهه ی «ایده» است. مواجهه ی نهادهای دینی، سیاسی و اخلاقی. او به نمایش استخوان بندی ای از منطق جدلی [دیالکتیک] بخشید. مواجهه ی مستقیم مفهوم *هه بل* با سازمایه ی او، در دیدگاه او از مصیبت تراژیک به خوبی مشخص است. آن ها که تراژدی را عزیز می دارند و برخلاف سازندگان تراژدی آن را از درد وجود خویش نمی سازند، تمایل دارند به زیبایی توافق نهایی تراژیک اشاره کنند. اما *هه بل* چنین نیست. او می گفت: «توافقی نیست. قهرمانان به مخاطره می افتند چون بسیار خودبین هستند. تمامیت تراژدی در تخریب نهفته است و هیچ چیز را به جز تهی بودن هستی ثابت نمی کند.» در توضیحات بیشتر *هه بل* به ما خواهد گفت درحالی که توافقی بین شخصیت ها، جبران فردی و عدالتی شاعرانه وجود ندارد، «توافق ایده» هست. این نکته با پیچیدگی در «ماریا ماگدالنا» دیده می شود.

این نمایش را می توان ادامه دهنده ی «گونه ی ادبی میانه» ی سده ی هجدهم و نقطه ی آغازین جنبش *ایبسن* نامید. البته طبیعت این روابط چندان واضح نیست. *هه بل* نمایش های تراژدی بورژوای موجود را نقد کرد زیرا چنین

نمایش هایی پر بودند از گفت و گوهای غیر حقیقی و «بیات» و مصیبت های مطلق و اختیاری، بگذریم که سایر اجزای نمایش بهره ای از انسجام نداشت. هه *بل* تصمیم گرفت چون *لسینگ* تراژدی را در محیط خانواده قرار دهد و چون *شیلر* به مضمون اختلافات طبقاتی بپردازد. اما از سویی هه *بل* بر قله ی «گونه ی ادبی مهانه» ایستاد. این گونه ی ادبی مخلوق دست طبقه ی متوسط برای مداهنه ی هم طبقه ی خویش بود. هه بل جو طاقت فرسا و تعصب ذهنیت طبقه ی متوسط را به سرنوشتی جهان گستر بدل می کند. همان گونه که *بوشنر* اولین نمایش مرد انسان کوچک در تراژدی واقع گرای عالی اش یعنی «وویتسک» است، هه *بل* اولین نمایش مرد انسان *متوسط* است، انسانی که *ایبسن* او را نماد جامعه و دوران ما می داند. *ایبسن* می نویسد: «شخصیت انسان معمولی از دیدگاه هنر به هیچ وجه بی اهمیت نیست؛ برای بازآفرینی هنری، این شخصیت چون هر شخصیت دیگری جالب است.» و پیش از *ایبسن*، هه *بل* نوشته بود: «کافی ست انسان باشیم تا سرنوشتی داشته باشیم.» چنین تفکراتی بود که هه *بل* را، که از نظر سیاسی محافظه کار بود، که می گفت قصد ندارد نهادهای موجود را سرنگون کند بلکه می خواهد بدان ها پایه ای مستحکم تر بخشد، به انقلابی پرشوری بدل کرد که مشتاقانه آرزو داشت به «پروازی جدید» در تاریخ نمایش و حتی به «شکل تازه ای از انسانیت» برسد.

ج:

ایبسن بارها اظهارشگفتی کرده است که چرا آلمانی ها با وجود هه *بل* چنان جذب آثار او[= *ایبسن*] شده اند، اما حقیقت این است که هه *بل* هیچ گاه نتوانست نظریاتش را به نتیجه ای قطعی برساند، حتی در نمایشنامه ی «مریم مجدلیه» یا اثر نمادین مدرن متاخرتر او نیز اثری از این قطعیت نیست. اما او در حقیقت به بازسازی پایه و اساس پرداخت و پس از او کار پرداخت به ساختار بیرونی چندانی سخت نبود. پژوهشگر جوانی که در سال ۱۸۴۴ در رم با هه *بل* گفت و گوهای مفصلی داشت شش سال بعد کتاب کوچکی منتشر کرد که در آن ضمن تمجید از هه *بل* به عنوان واضع نمایش جدید از او خرده گرفت و اظهار کرد که هه *بل* به قول مقالات و نمایش های اولیه اش عمل نکرده است. کتاب «نمایش مدرن» Das moderne Drama نوشته ی *هرمان هتز* ـ به سرعت پس از انتشارش به دست هنریک *ایبسن* جوان رسید. ایبسن در قسمتی از کتاب چنین خواند:

«در تلاش های رشد شخصیت درونی مان، در اسرار زندگی خانواده ای که تا اعماق وجود تکان خورده است و در ثابت ترین خاک شرایط اجتماعی مان، در این لحظه ژرف ترین ژرفنای روح اخلاقی قرار گرفته است. اما جایی که تلاش های اخلاقی هست، تلاش هایی بسیار عظیم، سرنوشت نیز هست و جایی که سرنوشتی عظیم و ضروری هست تراژدی ناب نیز هست.»

بنابراین حدود سال ۱۸۵۰ با تراژدی رشد یافته ای در جامعه ی مدرن برخورد می کنیم که برحسب زندگی مدرن تعریف شده و نظریه ی محکمی نیز همراه دارد. جنبش *ایبسن* که پس از *ایبسن* پی گرفته شد جنبشی کامل بود که نه تنها

اجرای «دشمن مردم» ایبسن ـ کارگردان: راسل وندنبروک

خصوصیات تکنیکی و اجتماعی «خانه ی عروسک» را، بلکه تأکید *ایبسن* را بر شعر و نماد نیز دربرمی گرفت. اگر نمایش عظیم «امپراتور و اهالی جلیلیه» *ایبسن* را در حد فرمولی کوچک کنیم آنچه می ماند سازمایه ی ناب هه بلی است: سازمایه ی نمایش اسطوره ای تاریخی ست، اسطوره در خاک جغرافیایی و زمانی خودش ریشه دارد، نشانگر تقابل و تصادم دو دوره ی متفاوت است و با این نمایش رابطه ای روشن با عصر حاضر را پی می نهد.

ابلهانه است *ایبسن* را دنبال روی وفادار هه *بل* بدانیم، گرچه از سه سرچشمه ای که *ایبسن* از آن ها سیراب شد ـ اسکاندیناوی، فرانسه و آلمان ـ آخری در اغلب کشورهای غیر آلمانی زبان نادیده انگاشته شده اند. او از هرسه سرچشمه کاملاً سیراب شد و ترکیب *ایبسن* از رمانس نروژی، واقع گرایی فرانسه و روح هه *بل* اولین و آخرین تراژدی بورژوای حقیقی و ناب است. به ندرت جایگاهی برای ظهور تراژدی هست و حتی به ندرت می توان کسی را یافت تا این جایگاه را پر کند. سال ۱۵۸۰ برای شکسپیر بسیار زود و سال ۱۶۲۰ بسیار دیر می بود. سال ۱۹۱۴ برای *ایبسن* بسیار دیر و سال ۱۸۳۰ بسیار زود می بود. آن ها در دوره ی مناسبی ظهور کردند. برای دوره ای کوتاه شرایط مناسب بود تا شکسپیر نامی بر دوش اسلافش بایستد و «هملت» را بیافریند و *ایبسن* نامی پیر گینت و «استاد معمار» را خلق کند. برخی ادعا کرده اند که «شکل نمایش *ایبسن* فرانسوی است اما سازمایه از شکسپیر است.» این تفکری ضد تاریخی ست. در نمایش هایی از *ایبسن* که شکلی فرانسوی دارند ـ نمایش های واقع گرایی چون «ستون های جامعه» و بعد از آن ـ سازمایه تنها از آن جهت از شکسپیر است که کاملاً تخیلی و شاعرانه است. البته *ایبسن* نمایشی خام دستانه از روی «*رویای شب نیمه ی تابستان*» نوشت، اما او نمایش مرد شاعرانه

و ناب «پیرگینت» نیز هست، او بازآفریننده ی شکوه تاریخی دوره ی الیزابت با آفرینش «هداگابلر» نیز هست، او خالق قهرمان تراژیک در «استاد معمار» و «جان گابریل بورکمن» است و او همچون شکسپیر خالق تراژدی هایی ست که در آن ها افسردگی و نا امیدی ژرف انسان تنها با ایمان ژرف تر به نیروهای انسانی التیام می یابد. اما اگر تراژدی را آنقدر محدود نکنیم تا دربرگیرنده ی تنها یک سبک نمایشی باشد، باید انتظار داشته باشیم تا دست کم خصوصیات کلی موجود در آثار این دو نمایش مرد را در هرگونه تراژدی ببینیم. این بدین معنی نیست که همه ی آثار تراژدی یکسان و همانند هستند یا هر شاعر بزرگی که به طبیعت انسان نقب می زند به ژرفنایی یکسان می رسد. اما همه ی آثار تراژدی شرحی کلی و ژرف از زندگی فرد، و از روی قیاس، زندگی همراهان و نمونه هایش است که طی آن نه مشکلات انسان کوچک شمرده می شود و نه توانایی او در حل مشکلات. نمی توانیم در تراژدی خوش بینی افراطی را انتظار داشته باشیم، چه این کوچک شمردن مشکلات است، و نیز نمی توانیم بدبینی افراطی را تحمل کنیم، زیرا این نیز خار شمردن آدمی و توانایی هایش است. در دل تراژدی تلاش برحسب منطق جدلی در جریان است که در آن پیروزی هرسو باورکردنی ست. فرجام محتوم قهرمان اغلب گونه های تراژدی کنایه ای بیش نیست، چه همین قهرمان که بختی برای پیروزی ندارد در پایان برنده ی روحانی ست. نمونه های بسیاری از تراژدی ها ـ از «ال سید» گرفته تا «فاوست» ـ که به فرجامی خوش می رسند به ما یادآوری می کنند که نمی توان تراژدی را به سادگی مخالف کمدی نامید. در کمدی ما زندگی انسان را مشاهده و از آن انتقاد می کنیم؛ در تراژدی سرنوشت انسان را حس و ارزیابی می کنیم.

زندگی انسان، یعنی اخلاقیات، «ایده» ها، شخصیت ها و غیره، ثابت و حتمی نیست، چه در سطح و چه در ژرف ترین سطوح آگاهی؛ و نیز مبارزه ای که انسان بدان دست می زند برای همیشه سرنوشتی محتوم نمی سازد؛ این حقیقت که دو حادثه مبارزه خوانده می شود و دو موجود انسان نامیده می شوند شاهدی نیست تا ثابت کند هردو از اساس شبیه و یکسانند. هنگامی که این فرض جهان شمول بی زمانی هنر را به نقد می کشیم، باور می آوریم که تفسیر تاریخی ابزاری صرف برای کشف جزیات آثار شکسپیر یا ایبسن نیست و این که فردیت شکسپیر در دوران الیزابت و نه در بی زمانی اش نهفته است. مسلماً شکسپیر به دوران ویژه ای تعلق ندارد، اما این بدین معنی نیست که آیندگان نمی توانند از الیزابتی بودن شکسپیر لذت ببرند. درباره ی این موضوع تفکرات آشفته ی بسیاری واقع شده است. و بسیاری از مورخان به این آشفتگی دامن زده اند. همه ی هنرها اجزای زمان و مکانی هستند که هنر در آنها بالیده است و نمی توان آن ها را چه با مفهوم و چه با تخیلی خارج از بافت شان فهمید. قوانینی عام که منتقدان ناآگاه از تاریخ وضع می کنند نتیجه ی ناآگاهی آنان از ویژگی های مربوط است. آیا در تراژدی

لارنس اولیویه در «ریچارد سوم» شکسپیر

اجرای «دوشیزه ی اورلئان» اثر شیلر ـ برلین ۱۹۰۵

به تصویری ذهنی از ژرفترین تقابل ها و تصادم های موجود در حیات زمان برنمی خوریم؟ هه *بل* اولین کسی بود که متوجه این امر شد اما تشخیص او از تقابل و تصادم بر پایه ی دانش تجربی کم بضاعتی استوار بود. تصادم و تقابل تراژیک در آثار شکسپیر، چنان که هه *بل* می پنداشت، همیشه در فرد ریشه ندارد. با این وجود ادعای هه *بل* مبنی بر این که شکسپیر نقطه ی برخورد دوران های قرون وسطی و مدرن است حقیقی ست که در کتاب های تازه انتشار یافته درباره ی شکسپیر نیز به چشم می آید.

همان گونه که تضادی عظیم ـ تضاد سنت قرون وسطی و فرد دوره ی رنسانس شالوده ی تراژدی دوره ی الیزابت را می سازد، تضادی دیگر ـ تضاد سازماندهی توده وار و فردگرایی مدرن ـ اساس تراژدی مدرن را شکل می دهد. شکسپیر مجبور نبود بین عقاید قرون وسطایی و «ایده» های رنسانس گزینش کند. آثار او *نشانگر* تضاد و تصادم این عقاید است. براساس خردورزی فیلسوفانه ی هنر مدرن، نمایش مرد مدرن، تقابل و تصادم را به چالش می گیرد.

اما او چه موضعی را باید انتخاب کند؟ فوتوریست ایتالیایی با شجاعت و عجله ماشین را به موجود زنده ترجیح داد. محافظه کاری چون هه *بل* یا مارکسیستی چون *اروین پیسکاتور* توده را بر فرد ارجح می داند. در این صورت مضمون، قربانی کردن فرد برای نفع جمع است. حتی فرد شکاك، که حامی هیچ کدام از طبقه بندهای بالا نیست، دیدگاه جامع و خداگونه ی شکسپیر را برنخواهد گزید. برای مثال *ارنست تولر* در نمایشش به نام «توده ها یا فرد» عجز جانکاهش را در گزینش بیان می کند. شاید اغلب نمایش مرد مدرن، فرد را در مقابل توده قرار دهد و تقابل را تقابل بین عظمت و میانگی، بین زنده و متحجر بداند. آیا این موضع نیچه در «*چنین گفت زرتشت*» و *تی. اس. الیوت* در «*سرزمین هرز*» نیست؟

برای بیان چنین تقابل و تصادمی، *ایبسن* روش های بسیاری را آزمود و در گونه ی آن ها به تسلط دست یافت: شعر نمایش براساس «الگوی فاوست»، نمایش واقع گرایی براساس الگوی فرانسوی، و نمایش نمادین که گونه ی متاخرتر *ایبسن* از الگوی فرانسوی ست. برخلاف سایر روش هایی که *ایبسن* در آن ها مهارتی نداشت، این سه گونه تراژدی در جامه ی نوین و نه تنها در جامه ی نوین که در روح نوین است. برخلاف *یوجین اونیل*، *ایبسن* هیچ وقت قهرمان تراژیک باستانی را جامه ی نوین نمی پوشاند. چنین تصوری راه بسیار ساده ای به تعالی ست و بیش از حد به فرضیه ی طرفداران کلاسیک مبنی بر بی تغییر بودن طبیعت انسان، که آن را هم یونانیان توصیف کافی و وافی کرده اند، تکیه دارد. *ایبسن* فرض می کند که هرچیز در حال تغییر است، که هر نویسنده ای باید براساس تجربیاتش بنویسد، پس هرکس درباره ی عصر خویش قلم می زند. او در نامه ای اظهار می دارد که «پیرگینت»، که اغلب آن را نامدرن می شمارند، داستانی کاملاً مدرن است که از درون تجربیات میانه سده ی بیستم بالیده.

«*براند*» (۱۸۶۶) و «*پیرگینت*» (۱۸۷۶) دوستون تراژدی سبک *ایبسن* است؛ آثار دیگر همه از اجزای این دو ستون به هم آمده است. «پیرگینت» نقطه ی مقابل «فاوست» است و به نمایش روی دیگر سکه ی «فاوست» می پردازد. «پیرگینت» با بی پیرایگی شادمانه اش، خودخواهی ماجراجویانه اش و غیراخلاقی بودن دوستانه اش دون کیشوت بازار آزاد جهانی و قدیس صنف تولید کنندگان ملّی ست. اگر «پیرگینت» فرصت طلب است، «براند» متعصب است. این دو *اسکیلا* Scylla و *کارلیبدیس* Charybdis دنیای مدرن هستند: مردی بدون اصول و مردی با یک اصل، کافر و خشکه مذهب.

از دیدگاهی فلسفی، *ایبسن* روشن می کند که پراگماتیستی ست که به اقوال حتمی کافر است و ویتالیستی[1] ست که ایده های بی پایه را خوش نمی دارد. اما آثار او بیش از آن که مجادله آمیز باشد تراژدی ست و زندگیِ جدید، به باور او پس از آتش سوزی بزرگ می آید.

ایبسن، *سوفوکل* (گرچه شاید از جهات بسیار شبیه به *اوریپید* باشد). او سازنده ی مجسمه های متعالی و اخلاقی، چنان که برخی فکر می کنند در تراژدی باید ببینند، نیست. همانند بسیاری از هم عصرانش، او می پنداشت که مدرنیته عظمت را در نطفه خفه می کند، بنابراین او به تدریج چنان هنرش را محدود کرد که در انتها تنها خودش را دربرمی گرفت. او به تکامل «تراژدی بورژوا» پرداخت، اما این تکاملی سخت بود، و او هرچه بیشتر زیست بیشتر عقب نشینی کرد. آثار اواخر زندگی اش، از «مرغابی وحشی» (۱۸۸۴) گرفته تا «استاد معمار» (۱۸۹۲)، تراژدی عقب نشینی اوست، تراژدی آکسلِ توبه کار. نهاد [تز] و بر نهاد [آنتی تز] منطق جدلی تراژیک او مرگ و زندگی ست که مفهوم شان با کنایه و تراژدی معکوس شده.

ایبسن به *جیمز جویس*، ستاینده اش، شباهتی دارد: او هنرش را چنان ویژه و شخصی کرد که آن هایی که پس از او قصد تقلیدش را داشتند تنها توانستند جزیی از روش او را تقلید کنند و با حمایت از الهام او یا روی گردانی از او راه جدیدی بیابند، اما هیچ کس نتوانست راهی را که او پیموده بود ادامه دهد. ناتورالیست ها از یکی از کشوهای گنجه ی *ایبسن* توشه ای برداشتند و نئورمانتیست ها از کشویی دیگر. تنها یک نفر بعد از او توانست در سنت «تراژدی بورژوا» به موفقیت برسد: *گرهارت هاپتمان*، و حتی او نیز عظمتش را به دلیل نبودِ تازگیِ مفاهیم از دست داد.

۱. Vitalist: معتقد به این که زندگی وابسته به نیرو یا اصلی حیاتی ست که کاری به قوای فیزیکی و شیمیایی ندارد.