نوشته ی سی. ام. باوره

شخصیت های سوفوکل

ترجمه ی منصور هاشمی

هفت نمایشنامه ی به جا مانده از *سوفوکل* فقط بخش کوچکی از آثاری را که او به وجود آورده تشکیل می دهد و به این خاطر نتیجه گیری کلی درباره ی ماهیت هنر او نمی تواند دقیق باشد. شاید بعضی از نمایشنامه های مفقود شده ی او (که تعدادشان به بیش از صد می رسد) بر اساس اصولی کاملاً متفاوت از آنچه به جا مانده تحریر شده باشد. در چنین وضعی فقط می توان امیدوار بود که مجموعه ی به جا مانده معرف کل آن آثار باشد. این مجموعه را می توان دست کم گزیده‌ای واقعی محسوب کرد. در هر زمانی که آن را جمع آوری کرده باشند، اهداف آموزشی مدنظر بوده و گزینش به دست افراد فرهیخته ای انجام شده که معتقد بودند این گزیده تصویری مفید و منصفانه از تراژدی های *سوفوکل* ارایه می دهد. به علاوه، به رغم تردیدهایی که در مورد تاریخ ها وجود دارد، این مجموعه حدود چهل سال از زندگی *سوفوکل* را در بر می گیرد. به نظر می رسد که «آژاکس» نسبت به «آنتیگون» که حدود سال ۴۴۲ قبل از میلاد تهیه شده، و «فیلوکتتس» که در سال ۴۰۹ (ق. م.) نوشته شده تقدم تاریخی داشته باشد و «ادیپ در کولونوس» نیز باید در سال های آخر عمر *سوفوکل* به رشته ی تحریر درآمده باشد. تاریخ نگارش سه نمایشنامه ی دیگر را جز به صورت تقریبی نمی توان تعیین کرد. حتی به این شکل هم مناقشه های زیادی وجود دارد امّا کسی تا به حال اعلام نکرده است که تاریخ نگارش آن ها زودتر از «آژاکس» بوده. این هفت نمایشنامه وسعت زمانی گسترده‌ای را در بر می گیرد و از حیث ساختار حال و هوا و اندیشه ی تکوینی با هم تفاوت دارد. از سه گانه ی *اسشیلوس* که اهمیّت کامل آن ها فقط در صورتی روشن می شود که تمام اجزای یک کلیت پیچیده را در اختیار داشته باشیم، نمایشنامه های تکی در دسترس است؛ امّا در مورد *سوفوکل* این مشکل وجود ندارد. هریک از این هفت نمایشنامه به تنهایی کامل است و گوناگونی گسترده ی این نمایشنامه ها امکان کشف اصول نهفته در آن ها را به وجود می آورد و نیز شواهدی از هنر تراژدی *سوفوکل* ارایه می دهد.

عجالتاً به نظریه ای می پردازیم که توجهی بیشتر از استحقاقش را به خود جلب کرده بود و هنوز هم از اعتبار نیفتاده: اغلب گفته می شد که *سوفوکل* از جهاتی از *اسشیلوس* یا *اوریپید* «خالص تر» است واین که وی اهمیتی برای مسایل جنبی گسترده‌ای که نمایشنامه هایش مطرح می کرد و نتیجه گیری هایی که می توان از آن ها کرد قایل نبود و این که اصلاً به مسایل مذهبی یا اخلاقی یا ماورای طبیعی که احتمالاً طرح نمایشنامه هایش ارایه می داد علاقه نداشت و بالاخره این که هیچ جوابی هم برای آن مسایل نداشت. این ادعاها تنها اندکی صحّت دارد؛ و به این شکل که *سوفوکل* برخلاف *اسشیلوس* و *اوریپید* به مسایل و مشکلات معاصر خود خیلی کم اشاره می کرد.

این نیز درست است که وی در مقایسه با *اوریپید* تحت تأثیر جریان های روشنفکری خلاق زمان خود نبوده و نیز مبهوت

معلّق بازی سوفسطاییان نشده بود. امّا با تحلیل نمایشنامه های وی می توان پی برد که هر یک از آن ها به طور جدی به بررسی ماهیت خدایان و انسان می پردازد و سرنخی برای حدود رأی نهایی در مورد رخدادهای به نمایش درآمده ارایه می دهد. *سوفوکل* را نباید تنها نمایشنامه نویسی «خالص» به حساب آورد، به این مفهوم که در نمایشنامه هایش فقط به طرح و شخصیت می پردازد و تنها هدفش این است که برای رخدادهای نمایشنامه دلشوره و اضطراب ایجاد کند و با ارایه ی این رخدادها به شکلی واضح و فصیح التذاذ بیافرینند. *سوفوکل* با دانش عمیق، پویا و دلسوزانه ی خود در مورد روح انسان از این تفکر که او را غیراجتماعی و انزواطلب تلقی کنیم ممانعت می کند. هیچ انسانی مثل او نمی نویسد مگر این که از هوس ها و هیجاناتی که انسان را متحول می کند متأثر شده باشد. تنهایی و انزوای او از نظر گستردگی دید و قدرت خلق به راستی می تواند خداگونه باشد، امّا چنین خدایی برای مخلوقات خود حس دلسوزی دارد و برای سرنوشت شان عمیقاً دلواپس است. این فکر که *سوفوکل* بی اعتنا و بی طرف بوده اشتباه است و در اینجا لزوماً باید در این باره اظهارنظر کرد.

اساساً این فکر بر دو جنبه استوار است که هر دو در جای خود جالب اند امّا هیچ کدام ربطی به نتایجی که از آن ها می گیرند ندارد. اولین جنبه مبتنی بر نظریات دیرین در مورد *سوفوکل* است. برخی از منتقدین ادبی دوره ی یونانی-رومی زیبایی شعر او را تحسین می کنند امّا حرفی از بینش تراژیک او و دیدگاهش نسبت به زندگی نمی زنند. حتی *یوحنای زرّین دهان* که به جنبه های اخلاقی تراژدی بسیار علاقه مند بود *سوفوکل* را کلاً در مقام یک شاعر می ستاید و با تأیید، دو بیت از *اریستوفان* نقل می کند:

به لب های *سوفوکل* زبان می نواخت
که چون جام عسل پرانگبین بود

دیونیزوس هماهنگی سروده های *سوفوکل* را می ستاید و نویسنده ی «در باب والایش» که عظمت کار او را کاملاً مورد ستایش قرر می دهد سخنی از جنبه ی مذهبی آن نمی گوید. این منتقدین شعر او را تحسین می کردند امّا این مسئله ثابت نمی کند که آن ها از دیدن مسایل نهفته در آن آثار قاصر بودند و قضاوت آنان را نباید به موضوعاتی که از آن ها حرفی به میان نیاورده اند ربط داد و باید گفت که زمینه ی مذهبی آثار *سوفوکل* تنها به صورت اتفاقی موضوع کار آن ها نبوده. ثانیاً برخی از منتقدین شواهدی کم ارزش از ظاهر و رفتار *سوفوکل* را گویای هنر او دانسته اند. شاید مجسمه ی مشهور *لتران* (Lateron) مجسمه ی او باشد: مردی را نشان می دهد که آرام و بی اعتنا به نظر می آید. امّا ظواهر نمی توانند افکار درونی شاعر را برملا کنند *وقتی ایون* - اهل خیوس - در مورد *سوفوکل* می گوید که «در کار حکومتی نه هوشمند بودند و نه پرتحرک و فقط به یک نجیب زاده ی آتنی می مانست.» برای مان از زندگی اجتماعی شاعر می گوید که با هنرش رابطه ی زیادی ندارد و از رفتار وی می گوید که هیچ ربطی با هنر وی ندارد. وقتی *اریستوفان* بلافاصله بعد از مرگ *سوفوکل* او را به این صورت توصیف می کند:

«کسی که در اینجا خوش بود، آنجا نیز خوش است.»

از مردی صحبت می کند که می شناخته و اشاره ای به شهرت او پس از مرگ دارد ولی چیزی از آثار او نمی گوید. *فرینیکوس* نیز زندگی وی را به صورت مشابهی وصف می کند:

«*سوفوکل* نیکبخت زیست و در پیری، به وقت مرگ، در دو چیز ماهر بود: خوشبختی و خلق هنر. تراژدی هایش زیبا بود و بسیار فرجام عمرش نیز زیبا بود و بی دغدغه زیست.»

این ها واژه ها با توصیف *سفالوس* از *سوفوکل* پیر که آرامش ذهنی را در رهایی از هوس های جوانی یافته بود همخوانی دارد. این ها همه داوری های شخصی چند دوست نسبت به یک دوست

چهره ی سوفوکل

مشترک است و ربطی به تجاربی که منجر به خلق دنیای تراژیک *سوفوکل* شد و مقاصد هنری وی ندارد. این مسایل هیچ چیز به دانش ما از آثار *سوفوکل* اضافه نمی کند همان گونه که اوصاف معاصران *شکسپیر* از او مانند این توصیف که: «[شکسپیر] مرد خوش چهره و قامتی بود و مصاحب خوبی محسوب می شد و با جملاتی زیبا و به سهولت بذله گویی می کرد» چیزی به دانش ما از «هملت» و «شاه لیر» اضافه نمی کند.

نکته ی مهم در مورد *سوفوکل* و همچنین نمایشنامه های آن هاست.

اشتباه دیگری که رایج تر نیز هست استفاده ی نادرست از نظرات منتقدین پرنفوذ است به این بهانه که آن ها عظمت هنر *سوفوکل* را درک می کنند و در شعر سررشته دارند. این شیوه ی تفکر که تجارت مبنی بر نوعی خلط کلام است اعلام می دارد که

تراژدی *شکسپیر* و *سوفوکل* گونه های مختلف یک شکل خاص هستند. این مسئله که «تراگودیا»ی یونانی همانند تراژدی دوره ی *الیزابت* است ظاهراً صحیح به نظر می رسد. واژه ها این گونه نشان می دهند. به علاوه این دو از چند جنبه به هم شباهت دارند. هر دو تحولات سریع و پیش بینی نشده ی بخت و اقبال را به نمایش می گذارند و دارای جذبه و حس عمیق همدردی هستند. هر دو مخاطرات دنیای فانی انسانی و ژرفایی را که سرنوشت انسان می تواند تجربه کند نشان می دهند. هر دو با شخصیت های برجسته، هم از بعد مقام و هم از نظر عظمت و موهبت های ذاتی سر و کار دارند. هر دو کم و بیش به تعمق در باب نیروهایی که بر جهان حاکمند و در باب عدالت یا بی عدالتی این نیروها و همچنین بی اعتنایی یا نگرانی آن ها برای انسان های رنج کشیده می پردازند. هر دو از بحران و عذاب و فاجعه به پایانی می رسند که به رغم وحشت به وجود آمده نوعی آرامش به ارمغان می آورد. شباهت های میان تراژدی های *شکسپیر* و *سوفوکل* ظاهراً هر مقایسه ای را توجیه می کند و تعمق در این باره را جایز به حساب می آورد امّا تفاوت هایی نیز وجود دارد که بی اعتنایی به آن ها موجب سوء تعبیر و قیاس بی جا می شود. «تراگودیا»ی *سوفوکل*، «تراژدی» *شکسپیر* نیست. از جنبه هایی محدودتر و از جنبه هایی گسترده تر است و این تمایزات نشان دهنده ی تمایزی اساسی در مفهوم کلی این دو شکل است.

اوّلین و واضح ترین وجه تمایز بین این دو، مرگ قهرمان یا قهرمانان اصلی در پایان تراژدی های *شکسپیر* است در حالی که فقط یکی از تراژدی های به جای مانده ی *سوفوکل* به نام «زنان تراخیس» به این شکل پایان می یابد. البته می توان «آنتیگون» را که در آن کرئون تمام آنچه که زندگی را قابل زیستن می کند از دست می دهد و «ادیپ شهریار» را که در آن سقوط ادیپ نوعی نابودی و جدایی از زندگی گذشته ی وی است اضافه کرد. امّا چهار نمایشنامه ی دیگر هیچ کدام پایان ناگوار ندارد. «آژاکس» مرگ قهرمان را به نمایش می گذارد، امّا با اعاده ی حیثیت و شرف از دست رفته پایان می یابد. سه نمایشنامه ی آخر با پیروزی و عظمت پایان می یابد با این که سرافکندگی و عذابی که وسیله ی دستیابی به این پیروزی و عظمت است عامل تعدیل است. قطع رحلی مجموعه ی آثار *شکسپیر* «ترویلوس و کرسیدا» و «سیمبلین» را در ردیف تراژدی ها قرار می دهد امّا این اشتباه است و معمولاً مورد قبول نیست.

منتقدین نظرات خود را درباره ی هنر تراژدی *شکسپیر* بر مبنای این نمایشنامه ها استوار نمی کنند. این نیز درست است که بعضی از نمایشنامه های *شکسپیر* مثل «حکایت زمستانی» و حتی «توفان» از بعضی جهات با نمایشنامه های آخر *سوفوکل* شباهت دارد. البته از این دید که حرکت آن ها از شهوات ناپسند و حتی موقعیت های هولناک به پایانی آرام است. امّا در این نمایشنامه ها عنصری غیرواقعی، جادویی و معجزه آسا و به دور از زندگی عادی وجود دارد که کاملاً از نمایشنامه های *سوفوکل* به دور است. ظاهراً این عنصر از خشونت اتفاقاتی که به وقوع می پیوندد می کاهد و پرتوی رویایی بر آن ها می تاباند به اندازه ای که حتی از اهمیت آن ها کاسته می شود. هنر مشابهی در برخی از نمایشنامه های *اوریپید* مثل «هلن» و «ایفی ژنی در تاوریس» که به درستی با کمدی های عاشقانه مقایسه شده اند به کار رفته. امّا در چنین نمایشنامه هایی کشمکش تراژیک واقعی وجود ندارند و هیچ موضوع جدی ای را نشان نمی دهد و بنابراین شبیه به نمایشنامه های *سوفوکل* که پایان خوشی دارند نیست. این نمایشنامه های *سوفوکل* کاملاً جدی محسوب می شود و احساسات تراژیک را برمی انگیزد. *سوفوکل* در این نمایشنامه ها مفهومی از تراژدی را ارایه می دهد که در آثار *شکسپیر* معادلی برای آن نیست. پس اشتباه است که فرض کنیم هنر تراژیک وی همان هنر *شکسپیر* است.

وجه تمایز دوم اساسی تر است. در تمام نمایشنامه های *سوفوکل* خدایان نقشی تعیین کننده و فعال دارند؛ اراده ی آنان حتی در صورت مقاومت انسان نیز اعمال می گردد. این اعمال اراده به دست شخصیت ها و برای آن هاست؛ و در هر صورتی وجود دارد. ممکن است خدایان مانند آتنه یا *هراکلس* مستقیماً وارد عمل شوند یا به صورت غیرمستقیم مثلاً از طریق تیرزیاس در «آنتیگون» و یا با پیش گویی هایی که بدون استثنا به وقوع می پیوندد دخالت داشته باشند. در نمایشنامه های *شکسپیر* نیز نیروهای فوق انسانی وجود دارد. جادوگران در «مکبث» و روح در «هملت» در روند نمایشنامه دخالت دارند امّا تا اندازه ای؛ و این که آن ها برای چیزی در وجود شخصیت هایی که برایشان ظاهر می شوند خوشایند می نمایند. مثلاً برای جاه طلبی پنهان «مکبث» و سوء ظن های نهفته ی «هملت». حتی اتفاق زیان آوری که در «شاه لیر» و «اتللو» موجب تباهی می شود به اندازه ی قدرت های الهی که *سوفوکل* به جریان می اندازد حاضر و مقتدر نیست. شرّی که لیر و اتللو را نابود می کند در طالع آن ها نیست بلکه در روح تباه انسانی سکنی دارد. *شکسپیر* شاعر غیرمذهبی ست و به این خاطر نمی توان اعتقادات مذهبی او را روشن کرد؛ در حالی که درک نمایشنامه های *سوفوکل* بدون درنظر گرفتن حضور خدایان المپ به گونه ای که در قرن پنجم (ق. م) آن ها را می شناختند ناممکن است. نمایشنامه های او مذهبی ست به همان مفهومی که نمایشنامه های *شکسپیر* نیست. آثار *سوفوکل* مستقیماً رابطه ی انسان و خدایان را به نمایش می گذارد. حوزه ی عملکرد آن ها، سیاسی یا ملّی یا حتی خانوادگی نیست بلکه واقعیتی مجرّد است که خدایان و انسان هر دو به آن تعلق دارند و این مسئله اتفاقی نیست. این نمایشنامه ها در مراسم مذهبی خاص اجرا می شد. همان گونه که از آثار *اشیلوس* برمی آید در ابتدا رسم بر این بوده که تراژدی اساساً درباره ی مسایل مذهبی باشد و *سوفوکل* نیز این رسم و روال را در خلق نمایشنامه هایی در مورد رابطه ی خدایان و انسان دنبال می کرد.

اگرچه این قیاس مدرن به نحوی گمراه کننده است، می توان امیدوار بود که چیزی را از قدما یاد بگیریم؛ به خصوص

از بحث تراژدی *ارسطو* در «بوطیقا». او آثار *سوفوکل* را می شناخت و تحسین می کرد. بخش اعظمی از نظریه ی او بر اساس «ادیپ شهریار» است. *ارسطو* حدود ۲۰ سال بعد از مرگ *سوفوکل* به دنیا آمد و به خوبی توانایی درك این نمایشنامه ها را آن گونه که نویسنده در نظر داشت یافت. هیچ منتقد قدیمی یا جدیدی از نظر صلاحیت با او قابل مقایسه نیست. آثار کامل نویسنده در اختیار او بود و می توانست با کنجکاوی همه جانبه اش و حافظه ی منحصر به خودش آن ها را مورد بررسی قرار دهد. اجرای اکثر نمایشنامه ها را حتماً دیده بود و متوجه نوع برداشت بازیگران آتنی از بخش های مختلف آن ها شده بود. بنابراین جای تعجب ندارد که تحلیل او از تراژدی یونان طی نسل ها بر این قالب هنری غلبه داشت و معیارها و مفاهیمی از خود به جا گذاشت که هنوز در مبحث تراژدی یونان متداول است. حجم زیادی از نقد *ارسطو* موشکافانه و صحیح است، امّا هنگامی که به ماهیّت تراژدی می پردازد، نظرات او دست کم آن گونه که ما در عمل از آثار *سوفوکل* درمی یابیم رضایت بخش نیست. به نظر می رسد که گاهی به خاطر اشتیاق او برای رسیدن به فرمولی جامع، عوامل مهمی نادید گرفته می شود. در مواقعی *ارسطو* فرمولی را نیز کشف می کند که تا حدی صحیح است امّا نمی تواند حیطه ی آن را مشخص نماید. البته فرمول بندی های او از روی حجم زیادی از موارد خاص انجام شده و از این رو هیچ فرمولی نمی تواند برای همه ی آن ها صادق باشد.

ارسطو توجه زیادی به تراژدی آن گونه که هست نداشت؛ بلکه تراژدی را آن گونه که خود می خواست می دید. با این حال تعریفی از تراژدی ارایه می دهد و خصوصیات اصلی آن را بررسی می کند و به این دلیل، به کار بردن نظریه های او در نمایشنامه های باقی مانده از *سوفوکل* موجّه است. وقتی *ارسطو* می گوید که تراژدی «تقلید از عملی جدّی ست» و منظورش این است که تراژدی به مواردی می پردازد که پیش پا افتاده و مضحک نیست، بحثی نمی توان با او داشت. تعریف او نمایشنامه های *سوفوکل* را در بر می گیرد و با این که ممکن است برای تمام نمایشنامه های *اوریپید* مناسب نباشد. نتیجه ی یک تراژدی *سوفوکل* هرچه باشد هنگامی حاصل می شود که مسایل مهم در سر صحنه با مخاصمه حل شده باشد. فضای ارایه ی این مسایل و شخصیت هایی که آن ها را ارایه می دهند و زبان گفتار و ترانه همگی به خلق نتیجه ای کاملاً جدی کمک می کنند. این را نمی توان وقت گذرانی به حساب آورد بلکه بینش خلاق شاعری محسوب می شود که هنرش را با جدیّت و تمرکز وسیله ای برای ارایه ی مسایل مهم می کند. به علاوه هنگامی که *ارسطو* در ادامه اعلام می کند که تراژدی تأثیر خود را با تأسف و وحشت به وجود می آورد، ممکن است همه ی چیزهایی را که می توان گفت نگفته باشد امّا حرف های او را می توان در مورد آثار *سوفوکل* به کار برد؛ تأسف برای شخصیت هایی که گرفتار توهّمات خود هستند و برای بیچارگی آن ها ـ که موجب حالت تواضع می شود و با ترس ارتباط نزدیک دارد. این مسئله هم در مورد شخصیت هایی مانند کرئون و هراکلس و ادیپ که به پایان تراژیک خود می رسند و هم در مورد شخصیت هایی مثل نئوپتلموس و فیلوکتتس که قبل از پیروزی از مخاطرات اخلاقی بزرگی می گذرند صدق می کند. در مورد الکتر، که در پیروزی نهایی اش هنوز عنصر وحشت [horror] که زیاد هم از ترس [fear] دور نیست وجود دارد و در مورد *ادیپ پیر* که پایان کار اش مملو از اضطراب و راز است و موجب برانگیختن تأسف برای او، و خوف [awe] از عدالت غیرقابل پیش بینی خدایان می شود هم این گونه است. این احساسات به رغم وحشتی که به وجود آورنده ی آن هاست در آخر منجر به حس آرامش و هماهنگی حتی در «زنان تراخیس» و «ادیپ شهریار» می شود و قبول اراده ی الهی و حالت تسلیم و رضا و «آرامش

اجرایی از «ادیپ شهریار»

ذهنی بعد از تخلیه ی هیجانات روحی» را به همراه دارد. این روند می تواند همان منظور *ارسطو* از «پالایش» باشد. تحلیل او تا اینجا هوشمندانه و صحیح است. فقط وقتی *ارسطو* وارد جزییات می شود کمی احتیاج به تصحیح دارد.

ارسطو اهمیت خاصّی برای دو عنصر طرح به نام «دگرگونی» و «شناخت» قایل است.

دیدگاه وی تا جایی که مربوط به حرکت دراماتیک است، صادق است. هیچ نمایشنامه ای بدون وجود مقداری از این دو عنصر قابل تصور نیست. «دگرگونی» به معنای تحول در وضعیت شخصیت های اصلی ست و «شناخت» یعنی آشکار شدن چیزی ناشناخته. نمایشنامه بدون این دو عنصر فاقد حرکت طولی و جاذبه ی دراماتیک است. این دو عنصر در تمام نمایشنامه های *سوفوکل* وجود دارد اما اهمیتش ظاهراً بیش از آن

است که *ارسطو* درك کرده؛ و یقیناً بیشتر از آن است که او اظهار کرده است. او هر دو عنصر را با دقت تعریف می کند و «دگرگونی» را چنین تعریف می کند: «تحول از وضعیتی به نقطه ی مقابل آن»؛ و منظور او تحول اقبال از خوب به بد، یا از بد به خوب است. شخصیت های اصلی *سوفوکل* به درستی چنین دگرگونی ای متحمل می شوند، در حالی که کرئون و هراکلس و ادیپ از سعادت به فلاکت می رسند، الکترا و فیلوکتتس و ادیپ پیر از فلاکت به چیزی می رسند که شاید بتوان آن را سعادت نامید و آژاکس هر دو تحول را با سقوط خود از حوزه ی شرف به ورطه ی مرگ و با اعاده ی حیثیت خود بعد از مرگ به نمایش می گذارد. امّا فرمول *ارسطو* تنوع گسترده ای را که چنین تحولاتی به وجود می آورد در برنمی گیرد. او ظاهراً این تحولات را به حساب خوش یا بد اقبالی می گذارد. این فرمول به دو علت نارساست. اوّل این که با تکیه بر عنصر بخت و اقبال بخش هایی را که توسط خود شخصیت ها یا خدایان ایفا می شود حذف می کند و ظاهراً اعلام می دارد که وضعیت بیرونی و تصادف یا چیزهایی مثل آن از عمل یا انگیزه مهم تر است. این صحیح نیست. «بخت» تقریباً هیچ نقشی در زندگی قهرمانان *سوفوکل* ایفا نمی کند.

دوّم این که: حتی اگر زیاد هم به کلمات او تکیه نکنیم، باز هم واضح است که تحولات عمده به هیچ عنوان محدود به اقبال بد یا خوب یعنی سعادت و فلاکت شخصیت ها نمی شود.

دیانیرا [همسر هراکلس در «زنان تراخیس»] حتی قبل از شروع مصیبتش غمگین است؛ پیروزی الکترا هم به هیچ وجه مایه ی مسرت نیست؛ حتی برای خود او. درست است که کرئون از خوشنودی خودپسندانه به فلاکت محض می رمد و فیلوکتتس از فلاکت پایدار به جلال، امّا در اغلب موارد دگرگونی چیز دیگری ست و به نظر می آید که مسئله ی رضایت خاطر و ناخشنودی در رابطه با اتفاقاتی که رخ می دهد نباشد.

در حالی که آژاکس از تکبّر دیوانه وار به سلامت عقل فروتنانه و دیانیرا از امید شتابزده به ناامیدی نابودکننده و ادیپ از توهّم اطمینان بخش به معرفت «خود ـ خوار کننده» و الکترا از عشق به نفرت و ادیپ پیر از زندگی انسانی به زندگی «ابر ـ انسانی» می رسند، دیگر هیچ واژه ای به تنهایی قادر به تحت پوشش قرار دادن این تحولات گوناگون نیست. به راستی که اکثر این تحولات بیشتر مربوط به احساسات می شود تا به طالع؛ و حتی اگر این تحولات به این شکل هم نباشد چیزی که ارزشمند به شمار می رود دگرگونی در موقعیت قهرمان نیست بلکه تحول درونی اوست.

کوته بینی مشابهی را نیز می توان در نحوه ی برخورد *ارسطو* با عنصر «شناخت» مشاهده کرد. وی این عنصر را با دقت به این شکل تعریف می کند: «تحول از جهل به معرفت و بدین طریق به سوی عشق یا تنفر در شخصیت ها که با طالع نحس یا سعد مشخص شده اند.» تنها شناختی که *ارسطو* می شناسد، شناخت خود از دیگری ست و مثال او یعنی اورست و ایفی ژنی در نمایشنامه ی «ایفی ژنی در تاوریس» منظور او را روشن می کند. در آثار *سوفوکل* تنها شناختی که به این شکل وجود دارد بین الکترا و اورست است که با تعریف *ارسطو* مطابقت دارد. خواهر و برادر یکدیگر را می شناسند و عشق و نیروی تازه ای می یابند و بدین شکل تحول مثبتی را در طالع خود تجربه می کنند. امّا در نمایشنامه های دیگر عنصر شناخت به این صورت نیست. درست است که *ارسطو* در این رابطه از «ادیپ شهریار» نام می برد و به صحنه ای که در آن قاصد، ادیپ را به عنوان بچه ای که سال ها پیش زندگی او را در تپه های سیتایرون نجات داده شناسایی می کند. امّا در بافت نمایشنامه اهمیت این موضوع به خاطر شناسایی ادیپ توسط قاصد نیست بلکه به خاطر شناسایی هویت اصلی ادیپ توسط خود اوست. این خودشناسی ست که ارزشمند است و به خاطر آن ادیپ خود را کور می کند؛ و در اغلب نمایشنامه های دیگر نیز عنصر «شناخت» در رابطه با شناسایی افراد توسط شخصیت های اصلی نیست بلکه توسط خود آن هاست. آژاکس در می یابد که قربانی توهمّات جنون آمیز بوده و کرئون متوجه می شود که با بی عدالتی غیرموجهی حکومت کرده و هراکلس به این درك نایل می شود که خدایان او را برای رسیدن به آرامش زنده نگه نداشته اند، بلکه مرگی فجیع در انتظار اوست. فیلوکتتس خود را سدکننده ی اراده ی الهی می بیند و ادیپ پیر که دیگر گدا و مطرود است به کشف توانایی قهرمانی خود دست می یابد. حتی الکترا نیز در شناسایی برادر، چیزی را درباره ی خودش درمی یابد که همان نیاز وی به عشق بعد از تنفر و رضایتی ست که با آن به ارمغان می آید. در هر مورد شخصیت اصلی چیزی را در مورد خودش درك می کند و این شناخت، روند نمایشنامه را تعیین می کند.

پس ظاهراً *ارسطو* در اهمیت دادن به دو عنصر «دگرگونی» و «شناخت» محقّ بوده، امّا تحلیل او به شکل نامناسبی آن ها را محدود می کند. اگر با دقت بیشتری نگاه کنیم، می بینیم که این دو عنصر تا چه اندازه در تراژدی *سوفوکل* جنبه ای اساسی دارد و در لحظات سرنوشت ساز به هم مربوط است. *ارسطو* نیز در محدوده ی خود متوجه این مسئله شده بود و اعلام کرده بود که بهترین نوع «شناخت» همراه با «دگرگونی»ست. واقعیت این است که این دو عنصر کاملاً و به صورت گریزناپذیری به هم مربوط است و این که این رابطه برای تاثیراتی که *سوفوکل* می خواسته ایجاد کند نقش اساسی دارد. حتی می توانیم بگوییم که اگر عنصر «شناخت *سوفوکلی*»، شناخت شخصیتی از حقیقتی حیاتی در مورد خودش باشد، «دگرگونی *سوفوکلی*» نیز دگرگونی هر دو وضعیت درونی و بیرونی محسوب می شود که همراه با شناخت است. *ارسطو* به درستی این ترکیب را در *سوفوکل* می ستاید، با این که قضیه مفصل تر از چیزی ست که او می گوید. زیرا وقتی ادیپ پی به هویت اصلی خود می برد، سقوط او کامل است. حقیقت شناخت فقط باعث سرافکندگی

او می شود. تصمیم آژاکس برای خودکشی، از شناخت او نسبت به کاری که در دیوانگی انجام داده و از شرمی که به این خاطر احساس می کند ناشی می شود و نابودی نهایی کرئون مربوط به شناخت او از عملکرد احمقانه ی خودش است و تخریب زندگی دیانیرا با شناخت او از اشتباه زشت خودش به وجود می آید. پس در نمایشنامه هایی هم که پایان خوشی دارند، عنصر شناخت است که پایان را رقم می زند. اورست و الکترا از شناخت یکدیگر نیروی کافی را برای انتقام فوری پیدا می کنند و فیلوکتتس سرنوشت پر افتخار را، وقتی که خویشتن واقعی خود را با مداخله ی هراکلس می شناسد قبول می کند و ادیپ پیر وقتی دامنه ی نیروهای خارق العاده ی خود را درمی یابد و متوجه می شود که حساب های دنیوی خود را تسویه کرده آماده ی مرگ می شود. در هر مورد، شناخت شخصیت از حقیقتی مهم اوج دراماتیک محسوب می شود. پس در مقام مقایسه تاکید *ارسطو* بر تحول به سمت «عشق یا تنفر» حتی وقتی چنین اتفاقی هم می افتد مسئله ای فرعی محسوب می شود. شناخت چنین واقعیتی آزمون طاقت فرسایی ست برای افرادی که به آن دست می یابند. *پندار* [Pindar] می گوید:

«آزمون انسان، گرفتاری ست.»

حرف او را شاید بتوان در مورد عنصر «شناخت» *ارسطو* به کار برد. فقط وقتی شخصیت ها حقایق مسلم را در مورد خودشان درمی یابند، خود را آن گونه که واقعاً هستند نشان می دهند. تمام آن ها با نوعی توهّم یا جهل زندگی می کنند تا این که خیابان حقیقت را به آنان تحمیل می کنند و با دریافت حقیقت ارزش خود را نمایان می کنند.

در پایین ترین نقطه ی این درجه بندی کسانی جان می گیرند که در منجلاب فساد و قساوت تا حدی فرورفته اند که از دریافت هر گونه حقیقتی بی بهره می مانند. کلیمنسترا رویایی را که خدایان با آن به او اخطار می کنند فراموش می کند و کرئون در «ادیپ در کولونوس» از درس سودمندی که تزه ئوس می دهد بهره ای نمی برد. چنین جهل پایداری قربانیان خود را از امید و رهایی، دور نگه می دارد. دیگران دست کم چیزکی از آنچه بر آن ها رفته درمی یابند. کرئون در «آنتیگون» دست کم پی به ناچیز بودن خود می برد. افراد بهتر از او بیشتر فرا می گیرند و بهره ی بیشتری می برند. زنانی مثل دیانیرا و یوکاسته ترجیح می دهند خودشان را از میان ببرند تا این که با پیامدهای شناخت خود روبه رو شوند؛ امّا قبل از مرگ دست کم خویشتن واقعی خود را نشان می دهند، دیانیرا با عشق خود به خانواده اش و یوکاسته با این تصمیم که جایگاه اصلی او کنار همسر مرده اش است. مردان ابهت بیشتری دارند. رنج بیشتری می برند و اولین ضربه ی حقیقت می تواند برای شان تقریباً نابودکننده باشد، آن گونه که برای آژاکس بود. آژاکس بهبود می یابد و خود را تحقیر می کند و هراکلس پایان نامطلوب خود را با شکیبایی قهرمانانه ای می پذیرد و ادیپ خدایان را در خوار کردن خود یاری می دهد. ضرباتی که انسان های کم ارزش تر را احتمالاً از میان می برد، برای آن ها تواضع تحسین برانگیز و شجاعت به بار می آورد و این چنین به گونه ای متفاوت، آنانی که شناخت حقیقت برای شان تحوّلی رو به روزگاری بهتر محسوب می شود نیروهای پنهان و صلابت نویافته ی شخصیت خود را عریان می کنند. الکترا و فیلوکتتس و ادیپ پیر در هنگام مواجهه با سرنوشت خود نیروهای غیرمترقبه ای بروز می دهند.

معرفتی که شخصیت ها کسب می کنند درباره ی خودشان است امّا عمدتاً در مورد خودشان در رابطه با خدایان است. برای *سوفوکل* این معرفت است که اساسی و بنیادی محسوب می شود. انسان خود و جایگاه خود را نمی شناسد مگر در صورت شناسایی رابطه ی خود با خدایان. این مسئله در مورد آژاکس و کرئون و ادیپ و فیلوکتتس آشکار است. به آنان مستقیماً آموخته شد که کیستند و چه باید بکنند. هنگامی که

پیکره ی سوفوکل

در آخر اراده ی الهی را درمی یابند؛ دیگر توهّمی ندارند و وضعیت خود را قبول می کنند. این موضوع در مورد هراکلس که درمی یابد مرگ او را خدایان رقم زده اند و به این خاطر رنج ها و تنفّرش به دیانیرا را از یاد می برد و در مورد الکترا که تردیدها و تعلل و ناامیدی وجودش با اطمینان به این که خدایان کمین او هستند محو می شود و در مورد ادیپ پیر که در هنگام ورود به کولونوس پایان خود را نزدیک می بیند و با صدای رعد می داند که دیگر باید برود، صدق می کند. این شکل قبول حقیقت، حتی وقتی که برای الکترا امید و برای ادیپ پیر نوید قدرت می آورد، نوعی تسلیم و اطاعت است. شخصیت ها آموخته اند که باید آنچه را که خدایان می خواهند اجرا کنند و باید روشنگر آن دستوراتی باشند که سقراط افلاطونی Platonic Socrates یکی می دانست شان: «خود را بشناس» و «متواضع

باش». آنان تواضع می یابند؛ زیرا که فرا گرفته اند خود را بشناسند. بنابراین اندیشه ی اصلی تراژدی های *سوفوکل* این گونه است که با رنج، انسان می آموزد در برابر خدایان متواضع باشد. خدایان به شخصیت های اصلی درسی را می دهند که پندار به هیرون آموخت:

«خود را بیاب و آن باش!»

هر کسی جایگاه واقعی خود را درمی یابد و با رها کردن توهمات خود آن را قبول می کند. این نمایشنامه ها برای تماشاچیان چنین درسی دارد. تماشاچیان شخصیت هایی خوار شده یا ارتقا یافته را می بینند که نمونه ی افرادی هستند که با جهل یا نادیده گرفتن وجود خود در مقابل سرنوشت مقاومت کرده اند. هنگامی که آنان مجبور به مواجهه با حقیقت می شوند می بینیم که خدایان غلبه یافته اند و انسان باید ناچیز بودن خود را باور کند. این همان احساسی ست که در پایان تراژدی های *سوفوکل* نوعی حس آسودگی را به همراه دارد با وجود رنج و وحشت، احساس رنجشی در میان نیست و تنها آسودگی ست؛ زیرا که به رغم همه چیز، شخصیت های انسانی با خدایان به صلح رسیده اند.

افرادی که آن را فرا می گیرند باید بهای گزافی بپردازند حتی اگر قرار باشد در آخرت سعادت نصیب شان گردد. ورای این مسئله این مَثَل قدیمی را می توان دید که آموختن با رنج حاصل می شود. شاعران نسل های گذشته که این مَثَل را بیان می کردند در اندیشه ی معرفت خدایان نبودند؛ امّا *سوفوکل* بود. او این درس را به روش خاصی به کار می برد. خودی که انسان با رنج به آن نایل می آید این است که او در برابر خدایان هیچ است و باید به اراده ی آنان تسلیم شود. این نمایشنامه ها روند و شیوه ی فراگیری این حقیقت را نشان می دهد و به همین خاطر است که کشمکش این نمایشنامه ها بیشتر میان انسان و خدایان است تا انسان با انسان. این موضوع در «زنان تراخیس» که در آن هراکلس و دیانیرا هر دو برای اهدافی که خدایان از آنان دریغ کرده اند مبارزه می کنند، کاملاً روشن است. در «ادیپ شهریار» نیز، که در آن کشمکش میان باورهای ادیپ و حقیقت عریان شده به دست تیرزیاس و قاصد است، این مسئله به روشنی مشاهده می شود. در نمایشنامه های دیگر انسان ها درگیر کشمکش های انسانی هستند. امّا خدایان در این حال نیز مداخله می کنند. آژاکس در مقابل شان قد علم می کند امّا اراده ی آن ها را از زبان آتنه درمی یابیم؛ آترید از مراسم تدفین امتناع می کند و اودیسه نظر خدایان را اعلام می کند؛ آنتیگون همه جا از خدایان دفاع می کند و در مقابله با او کرئون باخدایان مقابله می کند و از این رو در «ادیپ در کولونوس» هم کرئون و هم پولینیسس در مقابل اراده ی خدایان که ادیپ بیانگر آن و تزه ئوس حامی آن است می ایستند؛ تمام مشکلات در فیلوکتتس به این خاطر است که تمام شخصیت ها هر کدام به نحوی در مقابل تصمیم الهی برای تصرف تروا مخالفت می ورزند. کشمکش در تراژدی های *سوفوکل* غالباً میان اهداف الهی و انسانی ست. معمولاً این کشمکش ها همراه با کشمکش های انسانی ست امّا در نهایت کشمکش های انسانی ناشی از تمایزات میان خدایان و انسان یا جهل انسان از موقعیت خود و یا امتناع انسان از انجام خواست خدایان می شود. از آنجا که انسان بالاخره محکوم به شکست است، چنین کشمکشی حزن خاصی دربر دارد. انسان با جهل عمل می کند و در نتیجه مستحق ترحم و همدردی و حتی بخشایش است. امّا تنها به خاطر این که انسان در مقابل خدایان ایستادگی می کند نباید او را شریف شمرد. حق همیشه با خدایان است و نباید در مقابل آنان ایستادگی کرد. وقتی هیلوس [پسر هراکلس] یا فیلوکتتس حکومت جهان را محکوم می کنند تنها فریب هوس های خود را خورده اند و نمایانگر جهل رقت انگیز خود هستند. این مسئله در آثار *اوریپید* متفاوت است. ارزش خدایان *اوریپید* آن قدر مشکوک است که نوعی شرافت را برای افرادی که با آن ها می جنگند به ارمغان می آورد؛ زیرا که آنان در مقابل قدرت هایی ایستادگی می کنند که به راستی می توانند شرّ محسوب شوند. هنگامی که هیپولیتوس با آفرودیته و یا کروسا با آپولو مبارزه می کند، منزلت خاصی برای شان وجود دارد. این خدایان قدرتمند هستند امّا عدالت شان مشکوک است. امّا *سوفوکل* جای هیچ گونه عیب جویی یا شکی باقی نمی گذارد. به راستی در مواقعی درک خدایان *سوفوکل* مشکل می شود، امّا به هر حال باید فرض را بر این گذاشت که هر چیز همان طور است که باید باشد. چنانچه روش های الهی اشتباه به نظر بیاید، این جهل انسانی ست که باید مقصر قلمداد شود. در پایان خدایان بر حق تلقی می شوند. پست ترین انسان کسی ست که در مقابل این روشن بینی که خدایان ارایه می دهند مقاومت ورزد. کلیمنسترا و اودیسه در «فیلوکتتس» و کرئون در «ادیپ در کولونوس» هر کدام به نحوی نمایانگر این حقیقت هستند که برخی هوس ها قلب و ذهن را به حدّی تیره و تار می کند که احساسات شایسته و والا از میان می رود؛ امّا این موجودات خوار شده هنوز انسان هستند و با شهوات و جاه طلبی و موقعیت اجتماعی برانگیخته می شوند. هیچ یک از شخصیت های *سوفوکل*، شاید به جز اجیستوس، به اندازه ی لیسوس در نمایشنامه ی «هراکلس» *اوریپید* شریر نیست. هیچ نزاعی بین افراد خوب و بد در نمایشنامه های *سوفوکل* مگر به شکلی خیلی محدود وجود ندارد. در مواقعی در یک فرد می توان نزاع بین خوب و بد را ملاحظه کرد امّا اکثراً نزاع بین انسان و خدایان یا نمایندگان اراده ی آنان است. از این حیث *سوفوکل* مغایر با شکسپیر است؛ زیرا کشمکش های تراژیک شکسپیر از یک سو افرادی را دربر می گیرد که به رغم معایب شان اساساً شریف هستند و از سوی دیگر افرادی را که از جلوه های بارز شرّ هستند. یاگو و بانومکبث و گانریل اعمال شان براساس انگیزه های شیطانی و مخرب است و هیچ توجیهی برای آن وجود ندارد. آنان به نیروهای شرّ این دنیا تعلق دارند و اتللو و مکبث ولیر با آن ها مبارزه می کنند و مغلوب می شوند.

شخصیت های *سوفوکل* را نمی توان این گونه تقسیم کرد. سرشت آنان یکسان است و به درجات متفاوت دچار نقایص یکسان هستند.

فقدان شخصیت های شرّ را می توان این گونه تفسیر کرد که *سوفوکل* به دور از مفهوم شرّ به شکل مسیحی آن ـ یا حداقل به مفهومی که در دوره ی رنسانس رایج بوده ـ است. ممکن است حقیقتی در این نکته نهفته باشد، امّا زیاد مربوط به این موضوع نمی شود؛ *اوریپید* می توانست نمونه های کاملی از شر را بیافریند. پس این امکان وجود ندارد که فرض کنیم یونانیان نسبت به ما آگاهی کم تری از استعدادهای نهفته ی انسان برای

هم می تواند بزرگ تر و حادتر باشد. اعتقاد اودیسه به ذکاوتش نفرت انگیزتر از اعتقاد اودیپ به بی گناهی ست. با این همه هر دو در اشتباه هستند و زیان می بینند. این اوهام به اشکال مختلفی پدیدار می شود. خوی شاهانه ی ادیپ و عشق انحصارطلبانه ی دیانیرا و رنجش صعب العلاج فیلوکتتس به یک اندازه نا به جاست. این اوهام در جایی مخرّب می شود که قربانیان خود را به کوردلی می رساند و آنان دیگر حقیقت را نمی بینند یا قادر به دیدن آن نیستند و در نتیجه همانند کلیمنسترا ویرانی هراسناکی را در روح انسان به وجود می آورند. کلیمنسترا قاتلی پیروزمند نیست بلکه موجودی محسوب

تئاترِ اپیدوروس ـ یونان باستان

گرایش به شرّ داشته اند. *سوفوکل* وقتی انسان پلیدی را می دید او را می شناخت و گاهی نیز نمونه ای را روی صحنه خلق می کرد؛ امّا مسئله ای که برای او حایز اهمیت بود طبقه بندی انسان ها به دو دسته ی خوب و بد (که همیشه قراردادی تلقی می شود) نبود. بلکه به دنبال درجات متفاوت توهّماتی بود که انسان ها را تسخیر می کند. شخصیت های او را می توان با این مقیاس سنجید. اودیسه در «آژاکس» و آنتیگون و تزه ئوس در رفیع ترین جایگاه قرار دارند. آنان از این حیث که از اراده ی خدایان آگاهی دارند و یا دست کم به محض اطلاع، آن را می پذیرند بصیر و خردمند هستند؛ امّا شخصیت های دیگر به جز ادیپ پیر به نحوی گرفتار اوهام هستند. این اوهام در مقایسه با

می شود که هوس های انسانی خالق آن است و قادر به ایستادگی در مقابل امیال خود و یا انصراف از منفعت خود نیست. او «نه از گل نرم بلکه از گل آلوده» آفریده شده، امّا شیطانی مجسّم نیست. گافریل بخشودنی نیست امّا کلیمنسترا گر چه مستحق مجازات است باز می توان او را بخشید. در واقع شخصیت های شرّ نمایشنامه های *سوفوکل* به زندگی واقعی نزدیک ترند تا شخصیت های شکسپیر که مثلاً یاگو ی او نمادی از شرّی ست که هر انسانی در وجود خود می یابد. شخصیت های شرّ *سوفوکل* متعلق به همان جایی هستند که دیگر شخصیت ها به آن تعلق دارند و آنچه آنان را متمایز می کند بی اعتنایی به درس خدایان است.