تراژدی، توجه بشریت براحوال خویش!

نقد و تحلیل ۶ (بخش پایانی)

«جوان مرگی» تقدیر ماست!
خیلی جوان‌تر از امروز بودم که کسی مرا ندا داد: «دلی که به «عشق» نیاز دارد و از عشق خالی است، صاحب دل را در پی گمشده‌اش می‌فرستد و تا آن را نیابد آرام نمی‌گیرد. خدا، آزادی، دانش، هنر، زیبایی و دوست، در بیابان طلب بر سر راهش منتظرند تا وی کوزه خالی و غبارگرفتهٔ خویش را از آب کدامین چشمه پر خواهد کرد.»

و چاروق پوشیدم و به راه افتادم.

خیلی جوان‌تر از امروز بودم که «جوان مرگم» کردند!! و جوان مرگی تقدیر شوم منِ شد! قرار بود این سلسله مباحث «نقد و تحلیل» دیر بپاید اگر پر نمی‌پوید! اگر نبود محبت برادرانه سردبیر شاید تا اینجا هم نمی‌پایید! نشد. این مباحث همه در کتابی گردآمده به نام «زاویه دید» که قرار بود خیلی پیشتر از اینها متولد شود! که نشد یا نگذاشتند یا نتوانستم و جز در کلاس‌های درسم جایی ارایه نشده است. این کودک دلبندم کی متولد می‌شود، خدا عالم است! این مبحث در همین بخش به پایان می‌رسد هرچند که می‌دانم تازه آغاز شده است من و علاقه‌مندان این مباحث سخت می‌مانیم تا روز موعدی که این کودک به دنیا آید!

«سکوت چیست، چیست، چیست ای یگانه‌ترین یار؟
سکوت چیست به جز حرف‌های ناگفته
من از گفتن می‌مانم، اما زبان گنجشکان
زبان زندگی جمله‌های جاری
جشن طبیعت
است.»

ooo

نقد چیست؟ تحلیل چیست؟ در مباحثی که ارایه شد تعریفی از نقد دادیم و اشاره کردیم که پایه و اساس نقد تحلیل است. درام را از دو ساحت کیفی و کمی دسته‌بندی کردیم و به نظریه انواع رسیدیم! از این منظر اولین «گونه / genre» این طبقه‌بندی را مورد توجه قرار دادیم. تراژدی چیست؟ مفهوم تراژدی در نظر و عمل چیست؟ این مفهوم را از یونان عصر طلایی تا امروز باید بررسی کرد و به یاد داشت که نظریه‌پردازانی در این زمینه نظریه ارایه کرده‌اند که در عمل پیاده نشده است. اما برای فهم تراژدی ناچار به بررسی آن هستیم. ما باید به این سوال پاسخ دهیم که: به چه آثاری تراژدی اطلاق می‌گردد؟ و بگوییم: چه ویژگی‌هایی باید در یک اثر وجود داشته باشد که به آن تراژدی گویند؟ و می‌دانیم که مفهوم تراژدی در یونان عصر طلایی با مفهوم آن در دنیای امروز متفاوت است. تراژدی از دل مراسم دیونیزوسی و آیین‌های مذهبی برآمده و شکل گرفته است. اما باید بدانیم که «آئین» چگونه به «مراسم آئینی» بدل شد و به چه شکلی تبدیل به تراژدی شد.

مفهوم «معنای تراژیک زندگی» در قرن نوزدهم رشد پیدا کرد. این مفهوم برای نخستین بار در آثار «کالریج» چهره نمود. اما می‌دانیم که درحقیقت فیلسوفان آلمانی و اسکاندیناوی و مهمتر از همه «هگل» و «کیرکه گور» بودند که این مقام جدید را به تراژدی بخشیدند، که ما هنوز هم با آن پیوند داریم.

«معنای تراژیک زندگی» انگاره‌ای است که متضمن موارد ذیل است:

الف: موقعیت ما بالضروره تراژیک است.

ب: تمامی نوع بشر در شرایطی شریرانه زندگی می‌کنند.

ج. اگر آدمی بر این موقعیت آگاه گردد دچار تشویش و اضطراب خواهد شد.

با عنایت به اینکه می‌دانیم معیارهای عامی برای مشخص کردن تراژدی وجود ندارد. ولی باید به این

می‌سازد و وادار می‌کند تا به دردها و رنج‌های خود با دیدهٔ بالاتری بنگریم. هنر غم و اندوه زندگی را تسکین می‌دهد. زیرا ما را از امور جزئی و زودگذر به جهان کلی و ابدی می‌کشاند.»۱

از این منظر دیگر «تراژدی» شامل نوعی سنت نمایشی نیست. بلکه متضمن مفاهیمی در باب زندگی انسان هم هست. در آثار و دیدگاه هگل، نیچه، کیرکه گور و... «معنای تراژیک زندگی» از همین ساحت بررسی شده است، «نیچه» بر لذتی تأکید دارد که در آثار تراژیک از همنشینی دیونیزوسی و آپولون حاصل می‌شود و «کیرکه گور» بر نیاز ناامیدانه انسان به گریز از یک الگوی تحمیلی توجه می‌کند. همچنان که «هگل» بر تضاد نیروهای جداکنندهٔ انسان از

همچنان که «نیچه» هم معتقد است که تراژدی از حد زیبایی‌پرستی درمی‌گذرد و به عشق به ماوراء می‌رسد و از این راه از انفعال دوری می‌گزیند. زیرا به همان گونه که [illegible] به ارادهٔ خویش بازمی‌دارد، تا ما را به رفتاری کاملاً احساسی برگشاند. در نمایش معصیت (تراژدی) نیز ما از ارادهٔ معطوف به حیات روگردان می‌شویم. به این ترتیب در نمایش معصیت ما با چهرهٔ زشت زندگی رو در رو می‌شویم و لذت و توجه بشریت را بر انگیزش خویش می‌بینیم، و تسلط اتفاق و حادثه و تقدیر، و سقوط و شکست عدالت، و تفوق و پیروزی شرارت را ملاحظه می‌کنیم و بنابراین آن جنبه‌ای از جهان در پیش چشمان ما قرار می‌گیرد که با اراده و خواهش ما تضاد مستقیم دارد. با مشاهدهٔ چنین نمایشی ارادهٔ ما بکلی از زندگی روگردان می‌شود، و از آرزو کردن و خواستن زندگی بازمی‌ماند.»۳

می‌دانیم که در تراژدی‌های یونان طلایی اکثراً حق انتخابی وجود ندارد، و پذیرفتن تقدیر، سرنوشت نهایی تمامی تراژدی‌های یونان است. با این همهٔ قهرمانان تراژدی‌های یونان به نحوی با تقدیر خود مبارزه می‌کنند با اینکه می‌دانند سرنوشت شوم و دردناکی در انتظار آنهاست. دنیای تراژدی مدرن هم چنین است. تراژدی مدرن نیز ترجمان چنین دعوتی نیست. آدمی در برابر «تقدیر» یا «سیستم» دست به مبارزه می‌زند. با اینکه کاملاً آگاه است که سرنوشت نهایی او تلخ و اندوهبار است. اما تسلیم نمی‌شود و ما را دعوت به تسلیم نمی‌کند. ممکن است در برخورد با

مخالف با ارادهٔ ماست. آنچه به تراژدی اعم از شکل نمایش آن، تمایل به جهان ماوراء را ارزانی می‌دارد، طلوع این معرفت است که جهان و حیات دنیوی به هیچ وجه نمی‌تواند وسایل رضایت خاطر کامل ما را فراهم آورد، و بنابراین ارزش تعلق خاطر و توجه ما را ندارد. این است جوهر تراژدی، رهنمون ما به تسلیم و وادادن.»۴

در تراژدی‌های کهن چنین روحیه‌ای مطلقاً وجود ندارد. تراژدی

اساساً شکست معنی ندارد. حتی تسلیم شدن قهرمان در برابر قدرت روحیه انسان‌پذیری او را نشان نمی‌دهد. گریز راه دیگری ندارد. همین تسلیم نوع عصیان است و ما را دعوت به مبارزه می‌کند. اساساً مفهوم «مبنای تراژیک زندگی» همین است. مگر نه این که اگر آدمی بر موقعیت خود در زندگی آگاه شود، دیوار نشویش و اضطراب خواهد شد و مگر این آگاهی به او اجازه می‌دهد که آرام بماند؟ خود شوپنهاور هم به چنین دیدگاهی رسیده است که بعداز صدور حکم قطعی خود فوراً یادآور می‌شود که:

«باشرافت می‌گویم که در تراژدی گذشتگان تمرد این روحیه تسلیم و واداری نشان داده شده است. ادیب خاشعانه تسلیم تقدیر می‌شود. معهذا در اتحفه مرگ او نشانه انتقام‌جویست است. «ایفی ژنی» در «تائوری» اثر «اوریپید» و «پرومته» اثر «اشیل» مردن است و این آمادگی به جهت علاقه‌ای است که به سرنوشت یونان دارد و همین علاقه سبب می‌شود که او به مرگی که در آغاز کار بشدت از آن گریزان بود تن دردهد.»۵

شوپنهاور در ادامه این بررسی مواردِ دیگری را نیز ذکر می‌کند و دلایل تسلیم شدن هر کدام را ذکر می‌نماید. او معتقد است اگر «کاساندرا» در نمایشنامه «آگاممنون» اثر «اشیل» سر تسلیم به مرگ می‌سپارد، اما اندیشه انتقام آرامش می‌کند. «هرکول» در «زنان تراخیس» اثر «سوفوکل» در برابر ضرورت مرگ را پذیرا می‌شود و با شهامت و اطمینان خاطر می‌میرد اما هرگز حالت تسلیم ندارد. همو اشاره می‌کند:

«...همچنین در تراژدی «هیپولیتوس» اثر «اوریپید»، «آرتمیس» ـ الهه ماه ـ بر سر بالین هیپولیتوس قهرمان داستان می‌رسد تا او را تسلی دهد و او را به نام و جاه دلخوش می‌سازد، ولی هیچ اشاره‌ای به زندگی پس از مرگ نمی‌کند و او را راضی به مرگ می‌سازد.»۶

«شوپنهاور» معتقد است: استقامت توأم با آرامش، با تسلیم بلاقید گوسفندانی هستند که ما به چنین دارند. این دیدگاه در تراژدی‌های مسیحی دیده می‌شود که نیازمند بحث و بررسی تأملی ژرف است. خود شوپنهاور هم که چنین دیدگاهی را ارایه می‌دهد معتقد است که «تراژدی متأخرترین نوع نمایشی والا در متقدمین قرار دارد. هرچند که این دیدگاه هم جای نقد و بررسی بسیار دارد و نمی‌توان آن را در اینجا به بحث گذاشت. چرا که او معتقد است شکست حقیقی تراژدی سرنوشتی است و ایفی ژنی اوریپید در مقابل ایفی ژنی گوته خام و مبتذل است. احکامی چنین قاطع صادر کردن، بی آنکه دلایل آن را ذکر کنیم، کار صوابی نیست. شوپنهاور چنان بی‌مهابا پیش می‌رود که حتی تراژدی آرمانی هگل ـ آنتیگونه / سوفوکل ـ را نامطبوع و حتی مهوع می‌داند. درحالیکه همو پیش از این اشاره کرده بود که چنین روحیه تسلیم‌پذیری در تراژدی‌های قدیمی نیست. او حتی بلور دارد که گذشتگان به هدف تراژدی نرسیده‌اند و جهان‌بینی منسجمی ندارند. شوپنهاور در تبیین دیدگاه خود و یا بهتر بگوییم توجیه آن چنین می‌نویسد:

«...اگر گذشتگان فاقد روحیهٔ تسلیم و رضا بودند و به هیچ وجه نمی‌خواستند اراده خود را از زندگانی منحرف گردانند معهذا میل و استعداد کلی تراژدی، بیدارکنندهٔ همین تمایل در تماشاگر است. حتی اگر برای لحظه‌ای هم که شده احساس تسلیم را در مخیله بیننده بیدار سازد.»۷

شوپنهاور معتقد است: تراژدی درنهایت این احساس را در وجود ما بیدار می‌کند که بهتر است از زندگی را از شوپنهاور استنتاج می‌کند اما مجموعه دیدگاه او را نمی‌پذیرد و یا نگاهی انتقادی آن را رد می‌کند. نیچه مشخصاً این دیدگاه را که تراژدی با تعمق بی‌آلایش پیوند دارد و منظر تلخ حالت تسلیم‌پذیری تراژدی شوپنهاور را مردود می‌داند. او حتی نگاه «ارسطو» را به مفاهیم «ترس» و «ترحم» و «کاتارسیس» را باور ندارد. نیچه معتقد است: هنر «محرک سترگ» و «اراده سترگ معطوف به حیات» است و تراژدی را از قوه نشاط می‌داند. او باور دارد که تراژدی به کاتارسیسم ختم نمی‌شود، بلکه «نیروبخش» است.

عقیدهٔ گروهی بر این است که منشأ تراژدی از آئین‌های دیونیزوسی نشأت گرفته است و دیونیزوسی خدای شراب انگوری، خدای شبگردی، جسارت، شیطنت و رقص و بازیگری است. اساساً دیونیزوسی خدای عجیبی است. خدای دیگری نیز در یونان قدیم هست که «آپولون» نام دارد. آپولون خدای شراب معنوی و وقار و عقل و نور و شعر حماسی است. نیچه بر این اساس می‌گوید: تراژدی به وجود نمی‌آید مگر آن که دیونیزوسی و آپولونی با هم در یک نمایش بنشینند و هر دو با هم در تراژدی آمیخته شوند. او این افکار را در رساله «زایش تراژدی از روح موسیقی» آورده است.

«در آغاز سال ۱۸۷۲ نیچه نخستین کتاب خود را که تنها اثر کامل او محسوب می‌شود به نام «تولد تراژدی از روح موسیقی» منتشر ساخت...

در این کتاب از دو خدلوندی که الهام‌بخش هنر یونانی بوده‌اند سخن می‌راند، نخست دیونیزوسی یا باکوس

خدای شراب و عیش و نوش و لهو و لعب و حال و ذوق، و غریزه و استقبال خطر و رنج که خدای آواز و موسیقی و رقص و درام است.

دیگری که مؤخرتر است آپولون خدای صلح و فراغ و استراحت و جمال‌پرستی و سیر عقلانی و نظم منطقی و آرامش فلسفی، که خدای نقاشی و پیکرتراشی و شعر حماسی است. اصالت هنر یونان در اتحاد این دو کمال مطلوب - یعنی نیروی مردانهٔ تزلزل‌ناپذیر دیونیزوسی و زیبایی زنانه آرام آپولون - است. در هنر درام دیونیزوسی آواز دسته‌جمعی و آپولون مکالمه را الهام کرده‌اند.

آواز دسته‌جمعی از موکب لباس طرب‌پوشان هواخواهان دیونیزوسی برخاسته است و مکالمهٔ درام تفکری است که پس از اعمال لذت‌بخش حاصل می‌شود و درحقیقت انعکاس آن است.»۸

براساس نظر نیچه گفتگوهای نمایشی از آپولون ناشی می‌شود و به همین دلیل همسرایان آپولونی هستند و کاراکتر اصلی دارای روح دیونیزوسی است. چراکه قهرمان خطر می‌کند و دیونیزوسی هم همین حالت را دارد. تراژدی از منظر نیچه حاصل کشش پرتنش میان انرژی‌های گوناگون است.۹

اشاره کردیم که متفکرین جدید سعی دارند تراژدی را از مذهب جدا کنند. پس سوال اساسی که در اینجا مطرح می‌شود این است که: آیا در دنیای بدون مذهب می‌توانیم به تراژدی برسیم؟

«آلبر کامو» برای پاسخ به این سوال هم الگو ارایه می‌کند و به بررسی وجود تراژدی در اذهان مختلف می‌پردازد و می‌گوید:

۱. اگر تراژدی به سمت عقل صرف یا عقل سقراطی یا عقل دکارتی برود که به شک می‌رسد این آپولونی می‌شود و تراژدی نخواهد بود.

۲. اگر هم به سمت دیونیزوسی برود باز هم تراژدی نیست.

از این منظر او باور دارد که تراژدی بین «جنون» و «عقل» است و نه فقط در یکی از آنها. با این الگو شاید حالا نظریه نیچه را بهتر درک کنیم. همنشینی آپولون و دیونیزوسی در تراژدی باعث می‌شود که روحیه آپولونی کفهٔ متعادل‌کنندهٔ روحیه دیونیزوسی باشد. «ادیپوس» و «آنتیگونه» به عنوان کاراکتر تراژیک همین‌گونه هستند. اما همسرایان چون همیشه به فضایل اشاره می‌کنند و پند و اندرز می‌دهند روحیه آپولونی دارند.

«ارسطو» در مبحث تراژدی به مقوله «بازشناسی» اشاره می‌کند. معتقدان جدید ارسطو می‌گویند که جوهر تراژدی همین «بازشناسی» است. پس مفهوم «بازشناسی» مبنایی ارسطویی دارد و هر نوع تحولی از ندانستن به دانستن و شناختن است و گفته می‌شود که بهتر است همراه با «تحول» باشد. اگر ناگهانی بودن بازشناسی را مورد نظر قرار ندهیم بهتر می‌توان آن را بررسی کرد. یک برخورد امروزی در مورد تحول این است که آن را چیزی ناگهانی نمی‌دانند و می‌گویند تحول یعنی قهرمانی که کور است و بعد بینا می‌گردد. مثل ادیپوسی که نمی‌داند خودش قاتل است. تأثیر چنین تحولی مثل تأثیر بومرنگ است که به خودآدم بازمی‌گردد. در اتللو این‌چنین است. تراژدیر هم در عین اینکه دنباله عمل می‌کند باز چنین چیزی را می‌بیند.

در باب مفهوم تراژدی نظریات دیگری هم وجود دارد که ظاهراً معقول‌تر به نظر می‌رسد. کسانی که در حیطه کارهای نمایشی شرکت دارند و بعد شناخت بدانیم و آن را امری «تجربی» در نظر بگیریم می‌توان آن را با تراژدی‌هایی که با مفهوم ارسطویی بازشناسی مطابقت ندارند بررسی کنیم. مثلاً در «پرومته»، او آتش را از خدایان می‌دزد، تا یک سوم حالت تراژیک دیده می‌شود. نظم جهان در اثر این کار پرومته بهم می‌خورد. بازشناسی در اینجا چگونه است؟

پرومته در اینجا چیزی را تجربه می‌کند که سبب می‌شود او در انتها چیزی شود که در ابتدا نبوده است. چیزی را تجربه کرده که تا به حال کسی تجربه نکرده است. او بازئوس درگیر می‌شود و بالاخره می‌فهمد که کاری کرده که دیگر به این سادگی‌ها از او دست برنمی‌دارند و عذابی را که تاکنون کسی تجربه نکرده او باید تجربه کند.۱۰ پس «مرگ» هم در تراژدی نوعی بازشناسی محسوب می‌شود. چرا؟ چون همه کسی آن را بارها تجربه نمی‌کند. پرومته دچار مرگ‌های پیاپی می‌گردد و این یک نوع بازشناسی است که با تعبیر ارسطو فرق دارد. در «آنتیگونه» بازشناسی فنی و کاملاً مشهود و قابل دید است. در «زنان تروا» زنانی که بعد از جنگ باقی مانده‌اند برای اولین بار در عمر خودشان به اسارت رفتن و کنیز شدن را تجربه می‌کنند و قربانی شدن فرزندان خود را برای بزرگداشت آشیل می‌بینند در این اثر بازشناسی فنی وجود ندارد. اما در آنتیگونه بازشناسی مشهود و فنی است. کرئون از ارزشهای اجتماعی و آنتیگونه از ارزش‌های اخلاقی طرفداری می‌کند و هر دو دچار

می‌دانیم که عاقبت ما مرگ است. اما بازشناسی واقعی این نیست که بدانیم همه ما خاک خواهیم شد بلکه تا زمانی که مرگ را به عنوان امری تکرارنشدنی تجربه می‌کنیم بازشناسی به وقوع می‌پیوندد و این با بازشناسی مرگ پرومته تفاوت دارد. این مفهوم از بازشناسی ـ تجربی ـ در اکثر تراژدی‌ها وجود دارد. پس تجربهٔ مرگ بازشناسی است و نه اطلاع از خود مرگ. صرف اطلاع از عاقبتی که مرگ است بازشناسی نیست بلکه تجربهٔ آن دارای اهمیت است و بازشناسی گفته می‌شود.

در نمایشنامه «معامله پرومته» بازشناسی با مرگ هفت پایان می‌پذیرد و حتی تا یک لحظه قبل از آن این امر صورت نمی‌گیرد. در

ملودرام و کمدی رنج بازشناسی یا وجود ندارد یا طوری است که ما هیچ گونه همدلی با آن نداریم. بازشناسی ملودرام «تأثرآور / Pathetic» است اما به هیچ روی رنج‌آور نیست. در ملودرام ممکن است بازشناسی همراه با اشک هم باشد اما همراه با رنجی که از آن در تراژدی نام بردیم نیست.

تراژدی به راهی می‌رود که مخاطب را تکان می‌دهد. تأثیری که از دیدن تراژدی بر وجود مخاطب باقی می‌ماند گوناگون است. بعضی تا ساعت‌ها ساکت می‌مانند و نمی‌توانند حرفی بزنند. برخی بعضی حرف می‌زنند. برخی می‌گریزند. تمامی این عکس‌العمل‌ها از طرف مخاطب به علت تجربه بازشناسی است که در اثر

این مقال را با کلامی از «مقامات حمیدی» به پایان می‌بریم:

«عشق را سه قدم است. اول قدم «کشش» دوم قدم «کوشش»، سوم قدم «کشش».

از این سه دو اختیاری است و یکی اضطراری. در قدم «کشش» هم صفت مار باید بود که بی پای بپوید و بی دست بجوید. در قدم «کوشش» هم‌پای مور باید بود که چون داعیه عشقش در کار کشد تن در بار کشد و قدم «کشش» خود نه قدم اختیاری است بلکه قدم اضطراری است که سلطان عشق متهم نیست و چون عاشق محرم نه.

ای جوانمرد ندانسته‌ای که حجره عشق در او بام ندارد و صبح محبت را شام نه؟!»

والسلام