آیندهٔ «تراژدی»[1]

به نقل از کتاب تعهد کامو گزیده و ترجمه مصطفی رحیمی

فرزانه‌ای شرقی همیشه در دعاهایش از خدا می‌خواست که زندگی‌اش در دورانی «جالب» نگذرد و دوران ما دورانی است کاملاً «جالب» یعنی، ما در عصر تراژدی به سر می‌بریم.

اکنون ببینیم آیا دست‌کم برای تصفیه شدن از شوربختی‌ها[2]، دارای تئاتر زمان خود هستیم؟ یا می‌توانیم به داشتنش امید ببندیم؟ به‌عبارت دیگر آیا تحقق «تراژدی نو» ممکن است؟

این سؤالی است که من امروز می‌خواهم مطرح کنم.

اما آیا این سؤال معقولی است؟ آیا از نوع آن سؤال‌ها نیست که: «آیا حکومت خوبی خواهیم داشت؟» یا «آیا ممکن است نویسندگان ما فروتن شوند»[3] یا «آیا توانگران به‌زودی ثروت خود را میان نیازمندان تقسیم خواهند کرد؟» این‌ها بی‌گمان سؤال‌هایی است جالب، اما پیش از آنکه انسان را به اندیشیدن وادارد، خواب می‌آورد.

گمان نمی‌کنم سؤال بر حق ما دربارهٔ تراژدی نو از این گونه باشد. به عکس، عقیده دارم که جز این باشد، به دو دلیل: نخست آنکه در تاریخ، دوران‌های بزرگ هنر تراژدی در زمانی قرار دارند که دو جریان مختلف با هم تلاقی می‌کنند، در زمانی که زندگی ملت‌ها هم از افتخار و هم از تهدید سنگین است. در عصری که به آینده اطمینانی نیست و زمان حال دردناک است. اشیل در دو جنگ شرکت کرد و شکسپیر در عصری نیست که وحشت‌های فراوانی در پی داشت. به‌علاوه این هر دو وقت خود را صرف بررسی نوعی نقطه عطف پرخطر در تاریخ تمدن خود کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت که در طی سی قرن تاریخ مغرب‌زمین از زمان «دورین»[4]ها تا عصر بمب اتمی، ما تنها دو عصر هنر تراژدی داریم و هر دو عصر از نظر زمان و مکان کاملاً فشرده‌اند. اولی مربوط می‌شود به یونان کهن. این عصر از وحدتی شایان توجه برخوردار است و به مدت یک قرن، از اشیل تا اوریپید، ادامه می‌یابد. دومی کمی بیشتر طول می‌کشد و در غربی‌ترین نقاط اروپا می‌شکفد. در واقع این امر به اندازهٔ کافی توضیح داده نشده است که شکوفایی پرشکوه تئاتر عصر شکسپیر، و تئاتر دوران زرین اسپانیا و تراژدی قرن هفدهم فرانسه تقریباً متعلق به یک دوران‌اند.

هنگامی که شکسپیر درگذشت لوپه دو وگا[5] پنجاه و چهار سال داشت و بیشتر نمایشنامه‌هایش اجرا شده بود. کالدرون[6] و کرنی[7] نیز هنوز زنده بودند. از طرفی فاصلهٔ زمانی میان شکسپیر و راسین بیش از فاصله میان اشیل و اوریپید نیست. پس دست‌کم از نظر تاریخی می‌توان گفت که یک شکفتگی پرشکوه هست با جنبه‌های مختلف هنری، مربوط به دوران «رنسانس» که در آشفتگی تئاتر عصر الیزابت زاده می‌شود و در کمال صوری تراژدی فرانسوی پایان می‌پذیرد.

میان این دو دوران، دو دوران شکفتگی تراژدی، نزدیک بیست قرن فاصله است. در این بیست قرن، هیچ چیز نمی‌بینیم.

هیچ چیز جز «میستر[8]»های مسیحی که شاید بتوان آن‌ها را درام نامید اما تراژدی نه. خواهم گفت که چرا. بنابراین می‌توان گفت

که دوران‌هایی بسیار استثنایی هست که پژوهندگان باید، حتی با جداماندگی آن‌ها، روشن کنند که چگونه و چرا آبستن تراژدی‌اند. به عقیدهٔ من این تحقیقی است بسیار گیرا، و تاریخدانان حقیقی باید آن را با دقت و شکیبایی دنبال کنند. اما این کار در صلاحیت من نیست. تنها می‌خواهم در این باره اندیشه‌هایم را به عنوان کسی که با تئاتر سروکار دارد عرضه کنم.

هنگامی که سیر اندیشه را در این عصر، و نیز در آثار تراژدی آن دوران، بررسی کنیم خود را در برابر امری یگانه می‌یابیم. هر دوی این دوران‌ها در واقع نشان‌دهندهٔ مرحله‌ای از انتقال‌اند میان صورت‌هایی از اندیشهٔ جهانی، کاملاً آغشته با مفاهیم اولوهیت و تقدس از یک سو و صورت‌های عکس آن، مبنی بر فردگرایی و عقل‌گرایی از سوی دیگر. مسیری که اشیل را به اوریپید می‌پیوندد، به طور کلی مسیری است که فیلسوفان پیش از سقراط را به خود سقراط پیوند می‌دهد (سقراط که تراژدی را تحقیر می‌کرد از نظر اوریپید استثنایی بود). همچنین از زمان شکسپیر تا کورنی، از جهان نیروی تاریک و اسرارآمیز، افکاری که هنوز از آن قرون وسطا است، به جهان ارزش‌های فردی، که عقل و ارادهٔ انسانین آن‌ها را تأیید و نگهداری می‌کند، وارد می‌شویم (تقریباً همهٔ فداکاری‌های عقلی است). روی هم رفته همین جنبش فکری است که الهیات پرشور قرون وسطا را به دکارت می‌پیوندد. هر چند که عین این تحول از آن رو که در سرزمینی واحد، یونان، دیده می‌شود ساده‌تر و به همین دلیل روشن‌تر می‌نماید، ولی در هر دو مورد یکسان است. در هر مورد، در تاریخ اندیشه، آدمی رفته‌رفته خود را از قالب تقدس بیرون می‌آورد و در برابر دنیای قدیم، دنیای وحشت و زهد سر برمی‌کشد. در هر مورد، در آثار هنری، ما از تراژدی زادهٔ آداب و رسوم و از مراسم شبه‌مذهبی وارد تراژدی مسائل روانی می‌شویم و در هر بار پیروزی قطعی خرد فردی، چه در قرن چهارم پیش از میلاد در یونان، و چه در قرن هجدهم در اروپا، در قرون متمادی، چشمهٔ خلق تراژدی را می‌خشکاند.

تا جایی که به ما مربوط است از این ملاحظات چه نتیجه‌ای می‌گیریم؟

نخست این نتیجهٔ بسیار کلی که دوران تراژدی‌گویی هر بار با تحولی همراه است که در آن بشر، خودآگاه یا ناخودآگاه، از صورت قدیم تمدن جدا می‌شود و در برابر آن در حال گسیختگی می‌ماند بی آنکه صورت نوین تمدن او را خشنود کند. به عقیدهٔ من ما در سال ۱۹۵۵ در چنین جایی قرار داریم. پس بی‌درنگ این سؤال مطرح می‌شود که آیا گسیختگی درونی ما در عصر حاضر بیان هنری تراژیکی خواهد یافت یا نه؟ بیست قرن سکوتی که اوریپید را از شکسپیر جدا می‌کند ما را به تأمل و احتیاط وامی‌دارد. وانگهی تراژدی، گلی است بسیار کمیاب و دیریاب و بخت اینکه به روزگار ما بشکفد زیاد نیست. اما علت دوم ما را به پی‌گیری سؤال خود تشویق می‌کند. این بار، با پدیده‌ای خاص سروکار داریم که سی سال است در فرانسه شاهد آنیم، یعنی پس از نوآوری ژاک کوپو[9] در تئاتر. این پدیده عبارت است از آمدن نویسندگان به تئاتر، تئاتری که تا آن زمان در انحصار سازندگان و بازرگانان صحنه بود. بدین گونه دخالت نویسندگان رستاخیزی در صورت و قالب تراژدی ایجاد کرد و هنر نمایشنامه‌نویسی را بر سر جای خود، ستیغ هنرهای ادبی، قرار داد. پیش از کوپو (جز در مورد کلودل[10] که هیچ کس نمایشنامه‌هایش را روی صحنه نمی‌آورد) در فرانسه جای ممتاز فداکاری در تئاتر، تخت‌خواب دو نفره بود. هنگامی که نمایشنامه مخصوصاً قرین موفقیت بود فداکاری افزایش می‌یافت و تخت‌خواب‌ها نیز. خلاصه آنکه تئاتر تجارتی بود مانند تجارت‌های دیگر که همه چیز، اگر جسارت نباشد، هم‌وزن حیوان مبادله می‌شد. آنچه کوپر در این باره می‌نویسد این است:

... اگر می‌خواهند که احساسی را نام ببریم که ما را به هیجان می‌آورد، به پیش می‌راند، ملزم و مکلفمان می‌کند و سرانجام باید که در برابرش سر فرود آوریم باید بگوییم که این احساس، نفرت است.

صنعتی کردن لگام‌گسیخته‌ای که هر روز بی‌شرمانه‌تر از روز پیش تئاتر فرانسه را به انحطاط می‌کشاند و تماشاگر فهمیده را از آن می‌رماند، اشغال شدن بیشتر تئاترها از طرف مشتی دلقک جیره‌خوار، بازرگانان بی‌شرم، همه جا حتی جایی که سنت‌های عظیم باید از وقار و آزرمی نگهداری کند، روحیهٔ تصنع و سوداگری و پستی، همه جا تظاهر و بلند شدن روی دست یکدیگر، انواع و اقسام نمایش دادن تن روی صحنه. این‌ها همه چون زالو به تن هنری چسبیده‌اند که در شرف مرگ است و دیگر حتی مسئله‌اش نیز مطرح نیست. همه جا سستی، اغتشاش، بی‌نظمی، نادانی و بلاهت، تحقیر هنرمند آفریننده، نفرت از زیبایی. نمایش‌هایی بیش از پیش مجنونانه و یاوه، نقدهای بیش از پیش آسان‌گیر، و از جانب تماشاگر ذوقی بیش از پیش سرگردان: این است آنچه مایهٔ نفرت ماست و موجب بیزاری است.

پس از این فریاد بجا و پس از اینکه وی تئاتر ویوکلمبیه[11] را ایجاد کرد، هنر تئاتر رفته‌رفته در فرانسه حیثیت خود را باز یافت یعنی دارای سبکی شد، و این وامی است از کوپو به عهدهٔ ما که هیچ گاه ادا نمی‌شود. آندره ژید، مارتن دوگار، ژیرودو، منترلان، کلودل و دیگران شکوه و بلندپروازی‌هایی را که در مدت یک قرن از تئاتر فرانسه رخت بربسته بود بدان بازگرداند. در همین زمان تأثیر نهضتی فکری دربارهٔ تئاتر که مهم‌ترین محصولش کتاب جالب آنتونی آرتو[12] به نام تئاتر و همزاد[13] آن است، تأثیر صاحب‌نظران خارجه مانند گوردون کریگ[14] و آپیا[15] مسئلهٔ ابعاد تراژدی را برای ما مطرح کرد.

با توجه به تمام این ملاحظات است که من می‌توانم مسئلهٔ مورد بحث امروز را در مرزهای مشخصی مطرح کنم. دوران ما با بحرانی در تمدن روبه‌روست که، امروز مثل دیروز، امکان زایش تراژدی را تسهیل می‌کند. در عین حال بسیاری از نویسندگان، چه در فرانسه و چه در سایر کشورها، می‌خواهند تراژدی زمان ما را بنگارند. آیا این رؤیای معقول است و این کار ممکن؟ و اگر ممکن است در چه اوضاع و احوالی؟ به عقیدهٔ من برای تمام کسانی که در نظرشان تئاتر ارزش عمر دوباره را دارد مسئلهٔ روز همین است. مسلماً هیچ کس امروزه در وضعی نیست که به این مسئله جوابی قطعی بدهد. مثلاً بگوید اگر فلان اوضاع و احوال مساعد ایجاد شود تراژدی از پی‌اش خواهد آمد. بنابراین من به چند نکته مربوط به این امید بزرگ فرهنگ تمدن غرب

اشاره می‌کنم.

ابتدا باید دید تراژدی چیست؟ تعریف تراژدی فکر مورخان ادبیات و خود نویسندگان را زیاد به خود مشغول داشته و تا کنون هیچ تعریفی مورد قبول همگان قرار نگرفته است. بی آنکه مدعی باشیم که مسئله‌ای را کـه این همه فکر در برابر آن به تردیـد افتاده‌اند بتوانیم حل کنیم، دسـت‌کم، می‌توانیم با توسل به مقایسـه ببینیم مثلاً تفاوت تراژدی با درام و ملودرام چیست. تفاوت آن‌ها به نظر من این است:

در تراژدی نیروهایی که به مقابلهٔ هم می‌آیند، به یک نسبت مشروع و برحق‌اند. به عکس در درام و ملودرام تنها یکی از نیروها مشـروع است. به عبارت دیگر تراژدی دو پهلوست و درام ساده‌گیر. در تراژدی هر نیرو در عیـن حال هم خوب اسـت هم بد. در دومـی خوبی و بدی در برابر هـم قرار می‌گیرند (و از همیـن رو در روزگار ما تئاتر تبلیغاتی چیزی نیست جز زنده شدن دوبارهٔ ملودرام). آنتیگون حق دارد، اما کرئون نیز بی‌حق نیسـت. همچنین پرومته در عین حال، هم کار درستی می‌کند هم کار نادرسـتی و زئوس نیز که بی‌رحمانه بر او ستم می‌کند دلایلی بر حقانیت خود دارد. ملودرام را می‌توان چنین تعریف کرد: «تنها یک چیز درسـت و بر حق اسـت.» و بهترین عبارتی کـه در مورد تراژدی می‌تـوان گفت اینکـه: «همه بر حق‌اند و هیچ کس محق نیسـت.» از این روسـت که گروه «هم‌آوازان» (کر) تراژدی‌هـای کهن اصولاً اندرز احتیـاط می‌دهند. زیرا این گروه می‌دانند کـه در حدی هر کس حق دارد و کسی که بر اثر نابینایی یا شورش عواطف از این حد غافل باشد و می‌خواهد حقی را که می‌پندارد ملک مطلق اوسـت بر کرسی بنشاند به سوی فاجعه می‌رود. بدین گونه مایهٔ تغییرناپذیر تراژدی کهن حدی است که نباید از آن گذشت. در دو سوی این حد نیروهایی به یکسان بر حق، در مواجهه‌ای لرزان ولی ناگسستنی رو در روی هم قرار می‌گیرند. غافل شـدن از این حد، تمایل به گسـیختن این تعادل یعنی نابودی. در تـراژدی مکبث یا فدر[16] (هر چند نه چندان ناب که در تراژدی‌های یونان) نشـانه این حد را می‌توان بازیافت. حدی که نباید از آن گذشت و گذشـتن از آن موجـب مرگ و مصیبت اسـت. از اینجا می‌توان این نکتـه را تبیین کرد که چرا درام کمال‌یافته، مانند درام عصر رمانتیک، پیش از هر چیز حرکت و عمل است، زیرا تصویرگر مبارزهٔ خوبی است بـا بدی و تحول ایـن مبارزه. در حالی که تـراژدی آرمانی و مخصوصاً تراژدی یونانی عبارت است از تنش، از آن رو که تقابل دو قدرت است. هر یک دارای دو نقاب خیر و شـر بر چهره، در سـکونی هیجان‌انگیز. ناگفته پیداست که میان این دو قطب مختلف نمایشی، درام و تراژدی، همه گونه نمایشنامه‌های واسطه می‌توان یافت.

ولـی مـا که دربـارهٔ صورت نـاب تـراژدی گفت‌وگو می‌کنیـم باید ببینیـم دو نیرویی کـه مثلاً در تراژدی کهن به مقابله هم می‌شـتابند کدام‌انـد؟ اگر نمایشـنامهٔ پرومته در زنجیر را به عنـوان صورت نوعی تراژدی انتخاب کنیم می‌توانیم بگوییم که از یک سـو انسـان و تمایل او به قدرت مطرح اسـت و از سـوی دیگر قانـون خدایی که در جهان منعکس اسـت تراژدی هنگامی صورت می‌بندد که انسـان به سـبب غـرور (یا به سـبب بلاهت، چنان که در مورد آژاکس چنین اسـت) با نظـام خدایان، که در قالب یکی از ایزدان یـا در جامعه تجلی می‌یابد، بـه معارضه برخیزد. و به نسـبتی که این سرکشـی مشـروع‌تر، و آن نظام ضروری‌تر باشـد، تراژدی به همان نسـبت عظیم‌تـر خواهد بود.

در نتیجـه، هـر چیز کـه در درون تراژدی این تعـادل را بر هم زند، حفـظ تراژدی را مختل می‌کند. اگر چیزی بـه معارضه با نظم خدایی برنخیزد و تنها خطا و پشـیمانی در کار باشد با تراژدی سروکار نداریم. در این صورت نمایشنامه نام‌های دیگری می‌یابد[17]. مثلاً اثری که در آن حقیقت منحصری با آداب و تشریفات اعلام می‌گردد.

بنابرایـن درام مذهبی ممکن اسـت امـا تراژدی مذهبی نـه. از این دیدگاه می‌توان دوران خاموشی تراژدی را تا زمان رنسانس توجیه کرد. مسیحیت همهٔ کیهان، انسان و جهان را در نظام خدایی مستحیل کرده اسـت. میان بشـر و قانون الهی معارضه‌ای نیسـت اما به ناچار جهالت هست و مشـکل، محرومیت از لذات جسـمی و روی‌گردان از عواطف است برای در آغوش کشـیدن حقیقت معنوی. شاید تنها یک تراژدی مسـیحی در طول تاریخ وجود داشـته باشـد، همان که در یک لحظهٔ کوتاه و نامرئی بر تپهٔ جلجتا گذشـت و مسیح فریاد زد: «خداوندا، چرا مرا رها کردی؟» این شـک یگانه، این تردید گـذرا دوگانگی موقعیت تراژیک را نشـان می‌دهد. پس از آن الوهیت مسـیح جایی برای تردید باقـی نمی‌گذارد. نماز جماعت مسـیحیان که هر روز ایـن الوهیت را منعکـس می‌کند، صورت واقعی تئاتر مذهبی در غرب اسـت. در اینجا چیزی خلق نمی‌شود، مراسمی تکرار می‌گردد.

متقابلاً هر چه موجب آزاد شدن فرد انسانی شود، مخصوصاً با نفی راز وجود، و جهان را تابع قانون کاملاً بشـری گرداند، باز تراژدی را مختل می‌کنـد. بنابراین برای طرفداران تعقل و منکران نظام الهی نیز تراژدی وجود ندارد. اگر جهان سراسـر قانون الهی باشد تراژدی در کار نیست، همچنـان که اگر همه جا خرد انسـانی فرمانروا باشـد. تـراژدی میان تیرگی و روشنایی و بر اثر تقابل آن‌ها زاده می‌شود. فهمیدن این معنی چندان دشـوار نیسـت. در درام مذهبی یا غیرمذهبی مشکل در واقع قبلاً حل شـده اسـت. در تراژدی آرمانی چنین نیست: قهرمان تراژدی نظامـی را که از آن رنج می‌برد نفی می‌کنـد. نیروی خدایی، با قدرتی که بر قهرمان اعمال می‌کند در همان معیاری که نفی می‌شـود، وجود خود را مسلّم می‌دارد. به عبارت دیگر سرکشی به خودی خود آفرینندهٔ تراژدی نیست. تأیید نظام الوهیت نیز به همچنین. باید که هم طغیانی باشـد و هم نظامـی، هر یک متکی بـر دیگری و هر کـدام، با نیروی خـاص خود تأییدکنندهٔ دیگری. اگر سرنوشـت بـه صورت پیش‌گویی ظاهر نمی‌شـد ادیپی در کار نبود. اما سرنوشـت، چندان شوم نبود اگر ادیپ به نفی آن برنمی‌خاست.

و اگـر تراژدی با مرگ یا کیفر یافتن پایـان می‌یابد، باید گفت آنچه مجازات می‌شـود، خود جنایت نیسـت، بلکه نابینایی قهرمان تراژدی اسـت که تعادل و تنش را نفی کرده اسـت. مسـلماً آنچه گفتم دربارهٔ تراژدی آرمانی صادق اسـت. مثلاً اشـیل که به سرچشمه‌های مذهبی و دیونیزیسـتی تراژدی نزدیک‌تر اسـت در آخرین عبارات تراژدی‌های سـه‌گانهٔ خود، پرومته را عفو می‌کند. در نمایشنامهٔ اومنید[18]ها نیز وی

بزرگ‌ترین تراژدی‌نویس همهٔ دوران‌هاست. اوریپید، به‌عکس، شاهین ترازو را در جهت خرد آدمی و روان‌شناسی فرود آورد. و با یان کار درام فردگرایی را بنیاد گذاشت و انحطاط تراژدی از همین جا آغاز شد. همچنین در تراژدی‌های بزرگ شکسپیر هنوز در جو، رازی بزرگ و جهانی سیر می‌کند که با کارها و هدف‌های قهرمانان پرشور تراژدی در تاریکی به مقاومت و مقابله می‌پردازد. در صورتی که در آثار کرنی اخلاق فردی به کرسی می‌نشیند و با تکامل این شیوه عمر تراژدی به پایان می‌رسد.

می‌توان گفت که تراژدی میان دو قطب نیهیلیسم افراطی و امید بی‌پایان در نوسان است. به نظر من این درست‌ترین تعریف‌هاست. قهرمان تراژدی به نفی نظامی می‌پردازد که او را می‌کوبد و قدرت نظام، به همین سبب بر او فرود می‌آید. بدین گونه هر دو، درست در همان لحظه‌ای که مورد نفی و مقابله قرار گرفته‌اند وجود متقابل خود را تأیید می‌کنند. از این ماجرا گروه «هم‌آوازان» درسی می‌گیرند، یعنی که نظامی هست. ممکن است این نظام دردناک باشد، اما دردناک‌تر آنکه کسی وجودش را انکار کند. صلاح در آن است که چیزی مورد نفی و انکار قرار نگیرد، راز وجود و حد بشری پذیرفته شود و نیز خود این نظام که بدون به رسمیت شناختن هم شناخته هست به رسمیت شناخته شود. ادیپ با دیدگان شکافته می‌گوید که «همه چیز خوب است». بی آنکه بتواند ببیند، می‌داند. شب او روشنایی است و بر این سیمای بی‌چشم بزرگ‌ترین درس جهان تراژدی می‌درخشد.

از این ملاحظات چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟! اندیشه‌ای و فرضیه‌ای برای ادامهٔ کار. همین و بس. می‌توان گفت که در غرب، تراژدی هنگامی زاده می‌شود که آونگ تمدن درست میان دو نقطه باشد؛ یکی جامعهٔ مذهبی و دیگر جامعه‌ای که بر محور انسان بنا شده باشد. ما دو بار، با بیست قرن فاصله، دو جهان را در مقابله با هم می‌بینیم: یکی دنیایی که هنوز با مفاهیم مذهبی سروکار دارد و دیگر دنیایی که با تفرد خود درگیر است یعنی به قدرت اعراض و اعتراض مسلح است. در هر دو مورد، خرد آدمی بیش از پیش خود را برمی‌کشد. تعادل رفته‌رفته از میان می‌رود و بدین سان، سرانجام روحیهٔ تراژدی‌آفرین می‌خشکد. هنگامی که نیچه سقراط را (با شعار «ای انسان خود را بشناس») گورکن تراژدی کهن می‌نامد، از بعضی جهات حق با اوست. درست به همان جهاتی که ظهور دکارت (آورندهٔ اصالت عقل) پایان تراژدی زادهٔ دوران رنسانس را اعلام می‌دارد. در دوران رنسانس، اندیشه‌های دورهٔ «اصلاح مذهبی» کشف قاره‌های جدید و شکوفایی روحیهٔ علمی، جهان سنتی مسیحیت را به معارضه خواند. خرد آدمی رفته‌رفته در برابر «مقدسات» و در برابر سرنوشت قد علم کرد. و شکسپیر آفریده‌های پرشور خود را به مقابله نظامی فرستاد که هم خوب بود و هم بد. مرگ و ترحم بر صحنه فرمانروا شد و کلام جاودان تراژدی دوباره طنین انداخت. «نومیدی من برترین چهرهٔ زندگی را می‌آفریند.» سپس باز شاهین ترازو در جهتی دیگر فرود آمد و به تدریج راسین و تراژدی فرانسه نهضت تراژدی را در کمال موسیقی مجلسی پایان دادند. عقل پیروز که به فلسفهٔ دکارت و روحیهٔ علمی مسلح بود، حقوق آدمی را در شیپور دمید و صحنهٔ تئاتر را خالی گذاشت: البته تراژدی بعدها به کوچه آمد و بر صحنه‌های خونین انقلاب مستقر شد. بدین گونه رمانتیسم خالق هیچ نوع تراژدی نبود و تنها آفرینندهٔ درام بود که در میان آن‌ها فقط تراژدی‌های کلایست[۱۹] و شیللر دارای عظمت واقعی است.

در این دوران بشر تنهاست. با هیچ چیز مواجه نمی‌شود، جز با خود. وضعش تراژدی‌آفرین نیست. به مقابلهٔ رویدادها می‌شتابد. درام و رمان بهتر از هر هنر دیگری موقعیت او را تصویر می‌کند. بدین گونه روحیهٔ تراژدی تا به دوران ما که عظیم‌ترین جنگ‌های تاریخ الهام‌بخش هیچ شاعر تراژیکی نیست، محو می‌شود.

پس آنچه ما را به ظهور مجدد تراژدی در دوران ما امیدوار می‌کند چیست؟

اگر نظریه‌هایی که گفتم درست باشد، تنها چیزی که ممکن است ما را امیدوار کند آن است که امروز آیین خردگرایی آشکارا دگرگون شود، و در زیر بار تاریخ، خرد آدمی رفته‌رفته حد خود را بشناسد.

جهانی که انسان قرن هجدهم تصور تسلط بر آن را و نیز ساختنش را به نیروی عقل و علم در ذهن می‌پرورانید، در واقع، صورتی یافته است، اما صورتی غول‌آسا. این جهان که هم عقلی است و هم بی‌اعتدال، تاریخ نام دارد. و تاریخ در این درجه از بی‌اعتدالی، صورت سرنوشت به خود گرفته است. بشر تردید دارد که بتواند بر آن مسلط شود، فقط می‌تواند به مبارزه با آن برخیزد. تضاد نمایی شگفت: بشر با همان سلاح‌هایی که سرنوشت را شکست داد سرنوشت دشمن‌کام دیگری برای خود تراشید. بشر، پس از آنکه خدایی زمینی و بشری ساخت، باز به معارضه با این خدا شتافت. بشر در اعتراض است. در عین حال هم مبارز و هم سرگردان، مانده میان امید مطلق و شک قطعی. پس در جوی تراژدی‌آفرین زندگی می‌کند. این معنی چه بسا مبین آن باشد که تراژدی در حال زایش است.

بشر امروز که عصیانش را فریاد می‌زند و می‌داند که این عصیان حدودی دارد، بشری که آزادی می‌طلبد و ضرورت بر او فرود می‌آید، بشر سرکش و گسیخته که دیگر به دوگانگی فرد و تاریخ آگاه است، چنین بشری نمونهٔ بارز بشر تراژیک است، و شاید تراژدی، اثر خاص این دوران، که در زمان ادای جمله «همه چیز خوب است» به دست خواهد آمد در کار تدارک باشد.

آنچه ما مثلاً در زایش دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی در فرانسه می‌بینیم تلاش‌هایی است در این راه. نمایشنامه‌نویسان ما در جست‌وجوی زبان تراژدی‌اند، زیرا تراژدی بی‌زبان خاص خود پدید نمی‌آید. و رسیدن به این زبان، به خصوص از آن رو دشوار است که باید تناقض موقعیت تراژیک را منعکس کند. چنین زبانی باید در عین حال هم ادیبانه باشد هم عامیانه، هم وحشی و هم منشیانه، رازآلود و روشن، غرورآمیز و ترحم‌انگیز. نویسندگان ما در جست‌وجوی این زبان، به طور غریزی به منابع نخستین، یعنی به دوران‌هایی که از آن نام بردم بازگشته‌اند. بدین گونه ما شاهد زایش مجدد تراژدی‌های یونان در فرانسه‌ایم، اما فقط در قالب صورت‌هایی که با روحیهٔ کاملاً خردگرایانه منطبق باشد. این صورت‌ها عبارت‌اند از هزل و ریشخند یا بازنویسی متصنع و ادیبانه، یعنی به طور کلی طنز و فانتزی و کمدی که قلمرو خرد است. دو مثال

بارز این معنی را ژید در نمایشنامهٔ خود به نام ادیپ، و ژیرودو در جنگ تروا آورده است (خواندن قسمتی از آن‌ها).

همچنین می‌توان در فرانسه از کوششی نام برد که در جهت احیای «امر مقدس» در صحنه به کار می‌رود. این کاری است منطقی. اما برای این کار نویسندگان ما دست به دامان تصاویر کهن «مقدسات» زده‌اند، حال آنکه برای ایجاد تراژدی تازه باید مقدسات تازه آفرید. در نتیجه دو نوع نمایشنامه پدید آمد. یکی «تقلید»[20] سبک و احساس نمایشنامه‌های کهن. مثل نمایشنامهٔ پور رویال[21] اثر مونترلان[22] که این روزها در پاریس با موفقیت روی صحنه است (خواندن قسمتی از آن) و دیگر بازآفرینی احساسات صادقانهٔ مسیحی مانند نمایشنامهٔ پرتو دومیدی[23] اثر کلودل (خواندن بخشی از آن).

اما می‌بینیم که چگونه تئاتر مذهبی ممکن نیست تراژدی باشد. میان آفریدگار و آفریده معارضه در کار نیست، بلکه فقط انصراف آفریدگار مطرح است. به یک معنی آثاری که کلودل پیش از گرویدن به مسیحیت نوشته است از دیدگاه مورد بحث ما با معنی‌تر است تا کارهای بعدی او. اما در هر حال تئاتر مذهبی همیشه پیش از تراژدی به وجود آمده است، و به یک معنی مبشر رسیدن تراژدی است. پس جای شگفتی نیست که نمایشنامه‌ای که سبک آن، اگر نه موقعیت تراژیکش، واجد حساسیت است نمایشنامه‌ای از مونترلان باشد[24] که دو صحنه اصلی‌اش را برای شما می‌خوانم (خوانده می‌شود).

به نظر من در این نمایشنامه تنشی واقعی وجود دارد هر چند که تا حدی مربوط به سبک بیان است. و نیز مخصوصاً زیاد فردگرایانه است. اما به نظر من زبان تراژدی در این نمایشنامه صورت‌بندی خود را یافته است و اثر، بسی چیزها بیش از یک درام در بر دارد.

در هر حال آثاری که من قسمت‌های برجسته‌اش را برای شما خواندم اگر این اطمینان را به ما نمی‌بخشید که طلوع مجدد تراژدی ممکن است، دست کم امیدواری به آن را در ما بیدار می‌کند. راهی را که در پیش است نخست جامعه ما باید بپیماید. یعنی باید از دو قطب آزادی و ضرورت هم نهادی پدید آورد. و نیز هر کدام از ما باید نیروی سرکشی را در خود حفظ کنیم بی آنکه به قدرت نفی تسلیم شویم. بدین گونه حساسیت تراژیک که در عصر ما صورت می‌بندد، شکفتگی و قالب بیانی خود را خواهد یافت.

باید بگویم تراژدی نو و واقعی آن است که من برای شما نخواهم خواند، از آن رو که هنوز به وجود نیامده است. برای زاده شدن به شکیبایی ما نیاز دارد و به نبوغی.

اما فقط خواستم در شما این احساس را به وجود آورم که امروز در هنر نمایشنامه‌نویسی فرانسه نوعی تراژدی ابرآلود وجود دارد که در درون آن هسته‌های تراژدی کامل بسته می‌شود. بدیهی است ممکن است توفانی ابرها را، با هر چه در درون دارد، بپراکند. اما این نهضت به رغم توفان‌های زمانه ادامه خواهد یافت و نویدها خواهد داد و غرب چه‌بسا شاهد رنسانسی در هنر نمایشنامه‌نویسی باشد. مسلماً این معنی در هر کشوری مصداق دارد. با این همه، می‌خواهم بگویم ما در فرانسه شاهد طلایهٔ این رنسانس خواهیم بود. این را که می‌گویم بر مبنای ناسیونالیسم نیست (من وطنم را بیش از آن دوست دارم که ناسیونالیست باشم). آری این کار در فرانسه صورت خواهد گرفت، اما امیدوارم این معنی را روشن کرده باشم تا شما نیز مثل من قانع شده باشید که الگو و سرچشمهٔ زوال‌ناپذیر تراژدی، همان نبوغ یونانی است.

برای این پکه در عین حال هم نشانهٔ این امید را به شما نشان داده باشم و هم بیان‌کنندهٔ دو حق‌شناسی باشم، یکی حق‌شناسی نویسندگان فرانسه از یونان وطن مشترکمان و دیگر حق‌شناسی خودم از پذیرایی شما، بهتر می‌دانم که در پایان سخن قسمتی از بازنویسی عالی و عامداً وحشی پل کلودل را از تراژدی آگاممنون[25] اشیل برای شما بخوانم تا ببینید که هر دو زبان فرانسوی و یونانی چگونه در کلامی واحد، کلامی نامرسوم و پرشکوه تغییر چهره می‌دهد (خواندن اثر).

پی‌نوشت:

۱. سخنرانی کامو است در آتن به سال ۱۹۵۵.

۲. اشاره به عقیدهٔ ارسطو که معتقد بود کار تئاتر «تصفیه کردن» روان است.

۳. کامو در جایی می‌نویسد که «من پیش از دیدار با روژه‌مارتن دوگار به این نتیجه رسیده بودم که نویسندهٔ فروتن وجود ندارد.»

4. Dorin، قومی که در قرن دوازدهم قبل از میلاد در یونان مسکن گزید.

۵. Lope de Vega، نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ اسپانیایی (۱۵۶۲ ـ ۱۶۳۵) آفرینندهٔ تقریباً دو هزار اثر که برخی از آن‌ها شاهکار است.

۶. Calderon، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

۷. Corneille، نمایشنامه‌نویس بزرگ فرانسوی.

8. Myst ere.

۹. Coupeau. J، نویسنده، هنرپیشه و کارگردان تئاتر فرانسوی (۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۹) و بانی تئاتری نو.

۱۰. Claudel، نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی.

11. Vieux Colombier.

12. A. Artau.

13. Le Thêatre et son kouble.

۱۴. Gordon Graig، نظریه‌پرداز هنر تئاتر و هنرپیشه و کارگردان انگلیسی معاصر که در شهرهای مختلف اروپا فعالیت داشت و در فلورانس آموزشگاهی در تئاتر دایر کرد.

۱۵. Appia، کارگردان معاصر سوئیسی و صاحب کتاب مشهوری دربارهٔ کارگردانی تئاتر.

۱۶. Phedre، تراژدی اثر راسین.

17. Mystere, parabole.

18. Les Eumenides.

۱۹. هاینریش فن کلایست H.V. Kkeist نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ آلمانی (۱۷۷۷۷ ـ ۱۸۱۱) که در سی و چهار سالگی خود را کشت.

20. Pastiche.

21. Port Royal.

22. Monterlant.

23. PArtage de midi.

24. Maltra de Santiago.

25. Agamemnon.