رولان بارت
ترجمه رضا سیدحسینی

فرهنگ و تراژدی

خلاصه‌ای از این مقاله را که از کارهای دوران جوانی «رولان بارت» (بیست و هفت‌سالگی او) است و پیچیدگی فنی کارهای اخیرش را ندارد، در کنار مواد درسی «نقد ادبی» برای استفادهٔ دانشجویان مرکز آموزش تئاتر فرهنگسرای نیاوران ترجمه کرده بودم. اما چون مطلب با آن که چهل و پنج سال پیش (در سال ۱۹۴۲) نوشته شده است، برای خود من تازگی داشت بهتر آن دیدم که متن کامل آن چاپ شود، تا دوستانِ بیشتری بخوانند.

رضا ــ سیدحسینی

از همه انواع ادبی، تراژدی نوعی است که بیشتر در عصر خود اثر می‌گذارد و تشخص و عمق بیشتری به آن می‌دهد. اعصار درخشان و بی‌چون و چرا اعصار تراژیک

هستند: قرن پنجم پیش از میلاد آتن، قرن الیزابت و قرن هفدهم فرانسه. در خارج از این قرون، تراژدی ــ در اشکال جا افتاده‌اش ــ خاموش می‌شود. آیا در این دوران‌ها، در این کشورها چه پیش می‌آمد که تراژدی امکان پیدا می‌کرد و حتی آسان می‌شد؟ زیرا ظاهراً زمینه چنان مساعد می‌شد که نویسندگان تراژیک دسته‌دسته به‌دنیا می‌آمدند و همدیگر را ندا می‌دادند و تشویق می‌کردند. احساس می‌شود که این ارتباط بین وضع دوران و آفرینش تراژدی‌ها تصادفی نیست بلکه، درواقع این اعصار، اعصار «فرهنگ» بودند.

اما در این‌جا، لازم است که فرهنگ را نه به‌عنوان کوشش برای کسب علم بیشتر و نه حتی به‌عنوان حفظ غیرتمندانهٔ میراث معنوی بلکه، قبل از هر چیز به گفتهٔ نیچه: «وحدت سبک هنری در همهٔ تظاهرات حیاتی یک ملت» تلقی کنیم.

بدینسان می‌توان فهمید که در اعصار بزرگ تراژیک، کوشش نوابغ و هنردوستان به‌جای آن‌که پیوسته متوجه افزایش اطلاعات و تجارب باشد، مصروف پالائیدن هر چه دقیقتر آثار هنری از حشو و زواید و جستجوی وحدت سبک در این آثار می‌شد. می‌بایستی از دنیا تصویری هماهنگ ــ و نه به‌ضرورت روشن و واضح ــ دریافت کنند و بدست دهند. یعنی، به‌طیب خاطر یک رشته نکات ظریف، کنجکاوی‌ها و امکانات را رها کنند تا بتوانند معمای انسانی را در میان سادگی اساسی‌اش عرضه کنند.

این توصیف امکان می‌دهد فکر کنیم که تراژدی کاملترین و دشوارترین بیان فرهنگ یک ملت است؛ یعنی، قابلیت او به‌وارد کردن «سبک» در آن‌جا که زندگی حاکی از غناهای مبهم و نامنظم است. تراژدی بزرگترین مکتب «سبک» است. بیشتر پالائیدن یاد می‌دهد تا بنا کردن؛ بیشتر تأویل درام انسانی تا نشان‌دادن آن؛ بیشتر در حد آن بودن تا تحمل کردن آن. در اعصار بزرگ تراژدی بشریت یاد گرفت که‌دیدی تراژیک از هستی داشته باشد و شاید برای یک‌بار تئاتر نبود که از زندگی تقلید می‌کرد؛ بلکه، زندگی بود که از تئاتر تشخص و سبکی واقعاً عظیم را فرا می‌گرفت. بدینسان در این اعصار، با این تبادل متقابل صحنه و جهان، وحدت سبکی تحقق یافت که به گفتهٔ نیچه، بیانگر فرهنگ است. روح جمعی مردم برای این‌که شایستهٔ تراژدی باشد باید به‌درجهٔ معینی از فرهنگ برسد؛ یعنی، به‌درجهٔ معینی از سبک، نه دانش.

جماعتی که بر اثر فرهنگی کاذب فاسد شده‌اند در سرنوشتی که آنها را از پا درمی‌آورد سنگینی «درام» را احساس می‌کنند. از بساط درام لذت می‌برند و این احساس

را تا آن‌جا می‌کشانند که در کوچکترین حوادث زندگی‌شان هم نوعی درام می‌بینند. آنها در درام فرصت طغیان خودخواهی را دوست دارند که امکان می‌دهد به کوچکترین خصوصیات بدبختی خاص خودشان دل بسوزانند؛ دربارهٔ وجود بی‌عدالتی بالاتری داد سخن بدهند که هر گونه احساس مسؤولیتی را نفی می‌کند.

به‌این معنی، تراژدی نقطهٔ مقابل درام است: تراژدی یک «نوع ادبی» اصیل است که جهانی را با تفاهم کامل فرض می‌کند و روشنایی تندی است بر گوهر انسانی. نمایش تراژدی فقط در کشورها و در دوران‌هایی امکان پیدا کرده است که تماشاگران آن خصوصیتی بغایت متشخص داشته‌اند؛ چه از نظر طبقهٔ اجتماعی (قرن هفدهم) و چه بر اثر فرهنگ عامهٔ اصیل (قرن پنجم پیش از میلاد در یونان). اگر درام (که نوع منحط آن ملودرام است و هر یک روشنگر دیگری است) ناشی از مبالغهٔ هر چه روزافزونتر دربارهٔ بدبختی‌های بشری و اغلب بزدلانه‌ترین آنهاست؛ تراژدی چیزی نیست مگر کوششی سوزان برای پیراستن رنج‌های انسانی و پوست کندن آنها تا آن‌جا که به‌جوهر کاستی‌ناپذیرشان برسیم و ــ با استیلیزه کردن آنها در شکل استتیک بی‌نقصی ــ بر روی ریشهٔ اولیهٔ فاجعهٔ انسانی تکیه کنیم که چنان بی‌پیرایه نمایش داده می‌شود که فقط هنر می‌تواند به‌آن برسد.

***

تراژدی تابع زندگی نیست؛ بلکه احساس تراژیک زندگی است که تابع تراژدی است. و از همین‌رو است که تراژدی در تئاتر آن نوع تحول تاریخی را دنبال نمی‌کند که مرحلهٔ دومش کاملتر از مرحلهٔ اوّل و مراحل بعدیش باز هم کاملتر باشد. اگر چنین بود می‌بایستی تراژدی تئاتر دقیقاً هماهنگ با تحول تدریجی قرون باشد و از تحول زندگی‌ها و طرز تفکرها تقلید کند و در اعصار فرهنگ کاذب، فاسدشدن را بر مردن ترجیح بدهد. تراژدی چنین کاری نکرده است. تاریخ آن توالی مرگ‌ها و رستاخیزهای پرافتخار است. با همان سهولت متعالی که ظاهر شده است، می‌تواند تحلیل برود و ناپدید شود: پس از اوریپید، تراژدی از دست می‌رود (با قبول این‌که بر خلاف نظر نیچه، اوریپید یک تراژدی‌نویس واقعی بود.) پس از «راسین» فقط، تراژدی‌های مرده وجود دارد تا آن که شیوهٔ تراژیک تازه‌ای به‌وجود می‌آید که عمیقاً متفاوت با اولی است.

***

در نمایش تراژدی، بر خلاف درام، توجه تماشاگر مصروف اقناع کنجکاوی

خودش نیست. تماشاگران با هیجان وقایع داستان را دنبال نمی‌کنند تا بدانند که پایان آن چه خواهد شد. در زیباترین تراژدی‌ها پایان ماجرا از پیش معلوم است. جریان وقایع جز آنچه بوده است، نمی‌تواند باشد. نه قدرت انسانی و نه گاهی قدرت خدایان (و این واقعاً غم‌انگیز است) نمی‌تواند سرنوشت قهرمان را تعدیل کند و یا تغییر دهد. با وجود این، روح تماشاگر با شور و شوق به‌جریان نمایش پایبند است. چرا؟

این معجزهٔ تراژدی است: به‌ما نشان می‌دهد که درونی‌ترین سؤال ما دربارهٔ عاقبت چیزها نیست؛ بلکه، دربارهٔ چرائی آنهاست. مهم نیست که بدانیم دنیا چگونه پایان خواهد یافت؛ آنچه دانستنش مهم است، این است که دنیا چیست؟ معنی واقعی آن چیست؟ نه در زمان که قدرتی است مشکوک و قابل‌بحث، بلکه در عالمی بلافصل، بیرون از دروازه‌های زمان.

***

اگر حقیقت داشته باشد که هنر می‌تواند چیزی یاد بدهد، از همهٔ نمایش‌های تراژدی درس زیر را می‌توان گرفت: انسان، این نیمه خدا، نشانهٔ مشخصی که دارد اندیشهٔ او است و شوق او و قدرت شناخت او، سرچشمهٔ غناهای محسوس و اعمال ظریف و ماهرانه. اما این توانائی انتخاب در اندیشه، پیروزمندانه انسان را از نظم کلی دنیاها بیرون می‌کشد؛ بی‌آن که بتواند قدرتی همسان قدرت مطلقهٔ خدائی به‌او ببخشد. در نتیجه روح انسان را در غم و رنجی نا گفتنی و علاج‌ناپذیر، غرقه می‌سازد. از این رنج است که دنیا، دنیای ما، دنیای ما انسان‌ها شکل گرفته است.

نمایش تراژدی به‌ما یاد می‌دهد که این رنج را در زیر نور خونینی که بر آن می‌افکند، تماشا کنیم. یا بهتر بگوئیم این رنج را با تصفیه کردن و پالائیدن ژرف‌تر کنیم. در این رنج ناب انسانی که جسم و روحمان از آن آکنده است، غوطه زنیم؛ تا در آن نه دلیل هستی‌مان را ــ که این جنایتکارانه خواهد بود ــ بلکه جوهر نهائی‌مان و همراه با آن اختیار تملک سرنوشت انسانی‌مان‌را بازیابیم. آنگاه خواهیم توانست به‌یاری رنج شناخته و پذیرفته، بر رنج ناشناخته و ناخواسته غلبه کنیم. و آناً این رنج به‌شادی بدل خواهد شد. بدینسان اودیپ‌شاه که چون ناخواسته و ندانسته پدر را کشته و با مادر خود ازدواج کرده است قلبش از دردی جانکاه آکنده است؛ هنگامی‌که این درد را می‌پذیرد و بی‌آن که بکوشد خود را از آن فارغ کند دربارهٔ آن می‌اندیشد و تأمل می‌کند؛ رفته‌رفته تغییر چهره

می‌دهد و چهرهٔ او که جنایتکار بود با پرتوی فوق‌انسانی و نیمه‌خدائی می‌درخشد. (در اودیپ در کولونوس)

***

در صحنه‌های یونان، هنرپیشگان «کوتورن» (کفش‌های بندی پاشنه‌بلند. م.) به‌پا می‌کردند که قد آنها را بلندتر از قد آدم‌های معمولی نشان می‌داد. برای این‌که ما حق داشته باشیم تراژدی دنیا را ببینیم، می‌بایستی که این دنیا «کوتورن» به‌پا کند تا کمی بالاتر از عادات مبتذل‌مان قرار بگیرد.

همهٔ ملت‌ها و همهٔ اعصار شایستگی سر کردن با تراژدی را ندارند. درام به‌فراوانی در سراسر دنیا پراکنده است؛ اما تراژدی بسیار کمیاب است؛ زیرا به‌خودی‌خود وجود ندارد. تراژدی با رنج و هنر آفریده می‌شود؛ از مردم فرهنگی عمیق می‌خواهد و سبک و شیوهٔ مشترکی بین زندگی و هنر. خصیصهٔ قهرمان تراژیک این است که در خویشتن ــ ولو بی‌حاصل باشد ــ عناد والای شکست‌نخوردن را[1] حفظ کند.

پس نیروی بزرگی برای مقاومت قهرمانانه در برابر سرنوشت لازم است؛ یا بهتر بگوئیم، پذیرفتن قهرمانانهٔ سرنوشت، تا بتوان گفت که آنچه انسانی و یا ملتی در زندگی می‌آفریند تراژدی است.

اینک به‌عنوان مثال، روزگار ما: بی‌تردید دردناک است و حتی دراماتیک. اما هیچ دلیلی نیست که تراژیک باشد. درام تحمل می‌شود؛ اما تراژدی مانند هر چیز عظیمی شایستگی می‌خواهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱ ــ از ویکتور هوگو.