پرویز عباسی داکانی

مقدمه‌ای بر اندیشهٔ تراژیک

یادداشتهایی دربارهٔ مفهوم فلسفی تراژدی

ارسطو نخستین متفکری بود که به‌گونه‌ای جدی به تحلیل ماهیت تراژدی پرداخت. او هنر را بازآفرینی واقعیت می‌دانست و بر این عقیده بود که این امر در تراژدی به واسطهٔ کنش آدمیان صورت می‌پذیرد. تاثیر تراژدی تاثیری دوگانه است: از سویی حس شفقت و ترحم مخاطب برانگیخته می‌شود و از سوی دیگر هراس و رعب بر جان او چنگ می‌اندازد. در تراژدی، بیم و امید و بشارت و انذار حضوری توامان دارند. تراژدی بدین ترتیب مخاطب خود را به پالایشی روحی سوق می‌دهد. ارسطو لذتبخشی را به‌مثابهٔ کارکرد اساسی تراژدی تلقی می‌کند. اگرچه او میان لذت چونان امری روان‌شناختی و لذت استحسانی (که نمره نسبت وجودی آدمی با هنر است) مرزی مشخص نمی‌دارد.

وحدت طرح و ماهیت در تراژدی نوعیتی ارسطویی پدید می‌آورد و خطیر بودن وجهه‌ای حماسی بدان می‌بخشد. همچون درام، تراژدی نمایش نیروهای درگیر وجود است. تراژدی تقلید طبیعت و سطحیت حیات و حیات سطحی نیست و با هنجارها و ناهنجارهای اعتباری و نسبی سروکار ندارد، بلکه با فرو رفتن در ژرفنای حقیقت به تصویر ارزشهای مطلق می‌پردازد. تراژدی، محاکات زندگی است. پلیدی و پاکی وجود در این صحنه به پیکار هم صف می‌کشند و تمامی نیروهای درگیر جهان یک‌بار دیگر در این عرصه به مقابله با هم برمی‌خیزند. صلاح و سلاح در برابر هم می‌ایستند و آدمی تبلور عینی تمامی ارزشهای مطلقی را که در جستجویشان تاریخ را زیسته به مشاهده می‌نشیند. تراژدی نزد ارسطو امری انتزاعی نیست، بل به تمامی صحنهٔ عمل است ـ صحنه‌ای به وسعت زندگی. آدمیان در تجسم اراده‌هاشان کسوت نیکی و بدی بر تن می‌پوشند. عمل آیینهٔ تمام‌نمای روح آدمی است. در تراژدی نه ارزشها در خدمت افراد که اشخاص در خدمت ارزشها هستند.

تراژدی درعین‌حال حرکت از جهل به معرفت و از عدم احساس به احساسی پرشور نیز هست. تراژدی صرفاً حرکت از شوربختی به نیکبختی نیست، چرا که در این صورت بیم و امید توامان صورت نخواهد بست. در تراژدی آدمیان تباهی و تابناکی ذاتی ندارند، بل به ضرورت تقدیر به این سوی و آن‌سوی کشیده می‌شوند. حرکت تراژدی از دینامیسم خاصی برخوردار است که به تأثیرگذاری نهایی می‌انجامد. این جریان به‌هیچ‌وجه جریانی مکانیکی نیست (و نباید باشد)، بل جریانی سیال و پویاست.

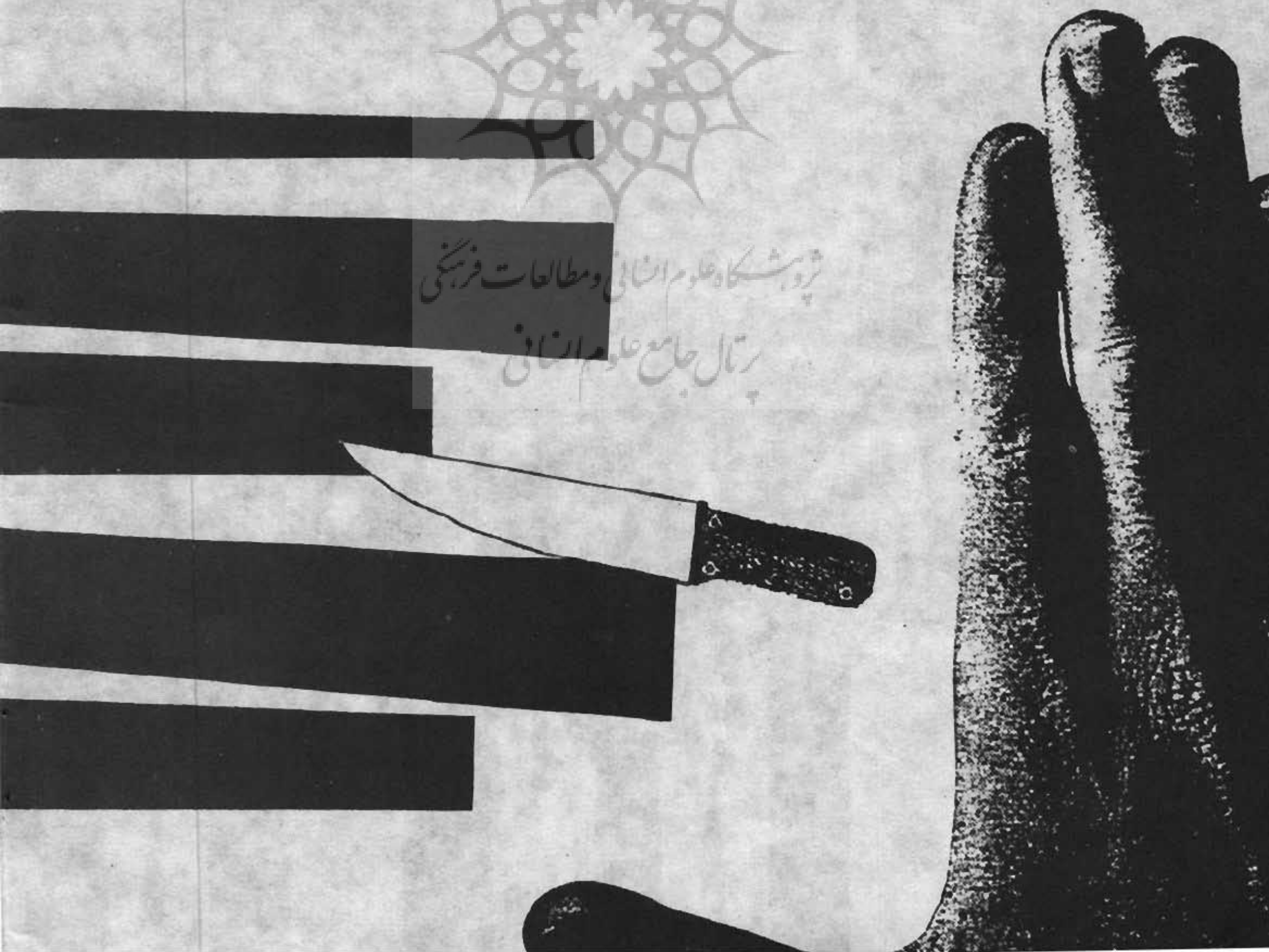
روان‌شناسی تراژدی نزد ارسطو مبتنی بر دو مقولهٔ اساسی شفقت و هراس است. شفقت بر گذشته و هراس از آینده. انسانی که بر صراط لحظه ایستاده است، در برزخ گذشته و آینده در جهانی از بیم و امید می‌زید. گسترش در آینده، گسترش در عدم نیز هست و انسان در این فرا رفتن از خویش به دیالکتیک هستی و نیستی می‌رسد. اشتیاق بی‌پایان وجود در برابر ناقوسهای هشداردهندهٔ مرگ به‌گونه‌ای آگاهی در عذاب یا همان احساس تراژیک منجر می‌شود.

تعریف ارسطو از تراژدی چنین است: «تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین به وسیلهٔ کلامی به انواع زینتها آراسته و آن‌زینتها نیز هریک به حسب اختلاف اجزا مختلف و این تقلید به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد[1]».

در دید ارسطو یکی از ارکان اساسی تراژدی، درافتادن فرد از اوج سعادت در حضیض ذلت است، فردی که نه خوب مطلق است و نه بد مطلق. بنا بر برداشتی که منتقد معاصر ای. ا. ریچاردز از دریافت ارسطویی تراژدی دارد، جز در تراژدی در هیچ‌جا موردی روشنتر نمی‌توان یافت که حالات روحی معارض و ناهمگون چنین مجتمع گردند و به هماهنگی و همگونی نایل شوند. شفقت که انگیزهٔ نزدیک شدن، و ترس که انگیزهٔ عقب‌نشینی است در تراژدی به‌گونه‌ای به سازگاری می‌رسند که در هیچ مورد دیگری چنین چیزی پیش نمی‌آید. تلفیق این گرایشات متفاوت با یکدیگر و تاثیر روان‌شناختی آنهاست که به‌گونه‌ای خودشناسی و خودسازی می‌انجامد. این همان «کاتارسیس» ارسطویی است که به واسطهٔ آن تراژدی مورد توجه قرار گرفته است، زیرا اگر این انگیزه‌ها برانگیخته شوند هیچ راهی جز سرکوب آنها وجود ندارد. ریچاردز بر آن است که: «در تجربهٔ تراژیک تمام عیار هیچ نوع سرکوبی وجود ندارد[2]».

□

با بروز و ظهور مسیحیت و آغاز سیطرهٔ آن باورهای اسطوره‌ای یونان و روم قدیم استحاله یافته، از ظاهر تفکر غربی به باطن آن منتقل شد. خدایان یونانی با فرشته‌ها و شیاطین عالم مسیحیت همگونی یافته، در آنها حلول کردند. این بود که در تراژدی دورهٔ رنسانس اگر تقدیری نیز دیده می‌شود، صورت تقدیر مسیحی است، نه مشیت خدایان. در اینجا به ظاهر هنوز خدا نمرده است و نفس می‌کشد. تراژدی دورهٔ رنسانس عرصهٔ بروز و ظهور



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تضاد رمانتیك عقل و احساس است. تقابل گرایشات و ارزشهای اخلاقی با امیال نفسانی جانمایهٔ اصلی تراژدی این دوره را تشکیل می‌دهد. مشخصترین چهره‌ای که پس از رنسانس از تراژدی سخن می گوید **هگل** است.

هگل از **آنتیگون** به عنوان «رفیعترین چهره‌ای که تاکنون در روی زمین ظاهر شده[۳]» یاد می کند. هگل از سه نوع دین سخن می گوید:

۱. دین طبیعی

۲. دین هنری

۳. دین مبتنی بر وحی

دین طبیعی آگاهی به جهان عینی است. در این مرتبه آگاهی بر هر چیزی رنگی از تصور میزند، حتی به خویشتن نیز چونان یك مفهوم می‌نگرد. این حرکت نخستین گام درجهت انسانی کردن طبیعت است. پس از آن در جریان چالشی درونی و در عصیان علیه خویش و با نفی من موجود به من ایده‌آل یا مطلق یا دیگر گونه سیر می شود و بدین سان حرکتی از آگاهی به خود آگاهی صورت می‌پذیرد. این حرکت درواقع سیر از دین طبیعی به دین هنری است. دوگانگی میان ذهن و محصولات آن در این مرتبه نمود می‌یابد. دوگانگی زمین و آسمان و انسان و خدایان نیز در این مرحله رخ می‌نماید. اوج چنین بینشی را در هنر یونانی شاهدیم. بزعم هگل دل سپردن به دین هنری به‌مثابهٔ دلبستگی به اخلاق در معنای اصیل آن است. ملتی که دین هنری را می‌پرستد، ملتی اخلاقی است. هنر یونانی و بالتبع تراژدی یونانی در ذات خود وقوف به جهانی یکسره اخلاقی است. در تراژدی، بشر پنجه در پنجهٔ تقدیر می‌افکند. جوهر الهی در تك‌تك چهره‌ها نمود می‌یابد و هر قهرمان از جانب خویش سخن می گوید. برخلاف حماسهٔ یونانی که در آن مشیت مطلق جایی برای ظهور ارادهٔ فردی باقی نگذاشته است. به نظر هگل بشر در تراژدی با خدایان به معارضه برخاسته است. این برابر ایستادن با خدایان جرئت و جسارتی عظیم برای آدمی به ارمغان می‌آورد و نقطه عزیمتی برای پیدایش احساسی از استقلال در درون جان تابناك است. کمدی پس از رنسانس در کنار و شاید در مقابل تراژدی بر احساس تنهایی و سرگشتگی بشر در جهان بدون خدا تکیه و تاکید دارد. خدایان مرده‌اند و آدمی خود حقیقت آنهاست. بشری که جز خویش پشت و پناهی ندارد با وقوف به تنهایی و رهایی توامان با ناتوانی‌اش، از رضایتی کمیك به ناخوشنودی تراژیك می‌رسد. این عبور درحقیقت عبور از دین هنری به دین مبتنی بر وحی نیز هست. به نظر هگل در حالتی که آدمی خود با وضع قوانین و به وجود آوردن حقوق، حاکم و قانونگذار هستی خویش می گردد، دین و اخلاق هیئتی کمیك می‌یابند و در آگاهی کمدی غوطه‌ور می‌شوند. وقوف تراژیك آگاهی از این باختن کلی است. در این حالت دیگر سروش غیب دم بر نمی‌آورد و روح در پیکر مردهٔ خدایان نیست. ایمان از خانهٔ کلمات می گریزد و عطش روح را هیچ دستی فرو نمی‌نشاند. آگاهی تراژیك از میان چنین خرابه‌هایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سر برمی‌کشد، و در پناه بردن به درون خویش و در گریز از جهانی که غربت آن را فرا گرفته به دین مبتنی بر وحی منتهی می‌شود. خودآگاهی تراژیك در ذات خود زاییدهٔ غربت در جهانی از خودبیگانه است.

اندیشهٔ تراژیك زایش آگاهی در روشنی است. تراژدی پیش از اوریپید؛ تراژدی پیش از فلسفه، معرفتی منفعل نبود. به تعبیر زیبای هگل، عنصر تراژیك آگاهی در عذاب و خودآگاهی در جهانی از خودبیگانه بود. هگل بر آن بود که در دیالکتیك خدایگان و بنده، بنده باتجربهٔ هراس در برابر مرگ به امکان نیستی توجه می‌کند و با وقوف به مرگ به خودآگاهی که زمینهٔ رهایی است می‌رسد. آگاهی تراژیك بدینسان به تغییر انسان و جهان می‌انجامد. تراژدی در برزخ یاسی منفعل و امیدی یکسره فعال شکل می‌گیرد. نزد هگل، آنتیگون بهترین نمونه برای نشان دادن آگاهیی است که به‌واسطهٔ عمل اخلاقی، جوهر روحی خود را به نمایش می‌گذارد. در مدینهٔ باستان، قانون حاکم بر درون با قوانین حاکم بر عینیت روابط اجتماعی سازگاری و انطباق دارد. به‌زعم هگل در تراژدی یونانی، گونه‌ای تقابل میان آگاهی و روح اخلاقی از یك طرف و مشیت خدایان از طرف دیگر مشاهده می‌شود. اوج این تقابل را در تراژدی آنتیگون شاهدیم. تقابل قانون آدمیان که بر ارادهٔ بشری مبتنی است و مقدس و مطلق نیست با قانون نانوشتهٔ خدایان که مطلق و مقدس بودن ذاتی آن است. در این تراژدی، مرگ به‌مثابهٔ امری که اراده و مشیت خدایان نسبت بدان تعلق و عنایت دارد رویاروییم. قانون نانوشتهٔ خدایان، مرگ را امری فراطبیعی تلقی می‌کند. نگرش آنتیگون نگرشی دینی است. او مرگ را امری قدسی می‌داند. برای قدرت سیاسی و متولیان قدرت، مرگ امری طبیعی و زمینی است و از هیچ گونه قداستی برخوردار نیست و وجههٔ روحانی ندارد. اعتقاد به جاودانگی روح نزد آنتیگون نقطهٔ عزیمت اراده معطوف به ابدیت است. برای تراژدی کلاسیك این امری غیر قابل پذیرش است که قانون خدایان به بهانهٔ ارادهٔ انسان زیر پا گذاشته شود. در این تراژدی، ستیز اصلی ستیز میان مشیت مطلق و اراده‌های جزئی است. به نظر هگل، تراژدی غلبهٔ آدمی بر اخلاق فردی و اجتماعی است. «تراژدی مصاف انسان و تقدیر است»، تقدیری که در تاریخ صورت پذیرفته است. بدین اعتبار، تراژدی ساحت ستیز انسان و تاریخ، و تمرد ارادهٔ فردی از تقدیر تاریخی و تحقق بخشیدن به خویش در عصیان علیه جهانی غیر اخلاقی است.[۲]

□

پس از هگل. فردریش نیچه فیلسوف و متفکر برجستهٔ قرن نوزدهم نیز به تحلیل تراژدی می‌پردازد. فیلسوف آلمانی طفل تراژدی را پروردهٔ دامان آیین دیونوسوس خدای باروری و شراب می‌داند. البته دیونوسوسی که پس از قرنها چالش با آپولون اینك با او به یگانگی رسیده است و خود را با او چونان یك روح در دو تن احساس می‌کند. روح هنر دیونوسوس که در موسیقی تجلی می‌یافت، عدم تعین شکلی بود و حال آنکه هنر آپولونی خود را در شکل متعین متحقق می‌کرد و اینك که پس از سیری جدلی و تاریخی این هر دو درهم می‌شوند، روح تراژدی پا می‌گیرد. روح حیات که منبعث از روح موسیقی بود، در تراژدی بروز و ظهور یافته بود. اراده‌ای که درپی تعین بخشیدن به موسیقی است به اسطوره می‌پیوندد. موسیقیی که می‌باید متصور شود و به تصویر درآید به اسطوره میل می‌کند و بدین سان اساطیر تراژیك پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند. اسطورهٔ تراژیك گشایشی به متافیزیك است. این گشایش ترجمان فنای فردیت و هماغوشی با ابدیت است. در فراسوی فردیت، اساطیر تراژیك همچون «خضرهای هزاره» بر ابتدای جاده‌های ابدیت ایستاده‌اند تا سالکان را به سرچشمه‌های اصیل و پربرکت حیات برسانند. تراژدی حیات دوگانه را درهم می‌ریخت و به یگانگی می‌پیوست. آپولون به‌مثابهٔ نماد قدرتهای خلاق جهان بر خیال آدمی فرمان می‌راند. دیونوسوس خدای شراب و تاك و سمبل سرمستی و رهایی نیز کله‌های عظیم بشری را به رهایی از تعلقات و شوریدگی و نشاط حیاتی می‌خواند. در سایه‌سار احساس دیونوسوسی آدمیان گرد هم جمع می‌شدند و شاخه‌های دوستی بارور و بارآور بود. روح یونانی که در دو رود به هم آمیخته آپولونی ـ دیونوسوسی خود را تطهیر می‌کرد، در معبد تراژدی حقیقت را نماز می‌برد و آزادی و عشق را می‌چشید. این اوج هنر یونانی بود، اما با سر برداشتن فیلسوفان که چراغ عقل جزئی را روشن می‌کردند و خاك در دیدگان روح می‌پاشیدند، آرام‌آرام کاروان تراژدی بار خود را بست و رفت تا جای خود را به لفظ‌پرستان مدعی عقل بسپارد. اینك چراغ به‌دستان با غروب سر می‌رسیدند. عقل گرایی سقراطی و شکاکیت سوفسطاییان ریشه‌های تراژدی را خشکاند و با اوریپید نمایشنامه‌نویسی که تحت تاثیر عقل گرایی سقراطی بود، تراژدی از مسیر اصلی خود فاصله گرفت و سر در نشیب زوال و اضمحلال گذاشت. شك فلسفی بر روح بشر چنگ انداخت و عقل کارافزای، جنون فرزانه را لگام زد و «مکاشفه» اریکهٔ خود را به «تحلیل» سپرد. چنین بود که تراژدی خلاق چونان محتضری دیده بر هم نهاد و در انتظار، مرگ خود را زیست. این نه مرگ که خودکشی تراژدی بود. کشتی بی‌بادبان و بی‌ناخدای تراژدی اینك در برخورد با صخره‌های سرد عقلیگری فلسفی درهم می‌شکست و تنها تخته‌پاره‌هایی از آن نصیب آیندگان می‌شد. از این پس بود که خشکی علوم بر حیات سیطره آغازید و طراوت بی‌پایان غریزه و شعله‌های احساس که حیات را گرمی می‌بخشید رو به خاموشی رفت.[۵]

□

پس از نیچه، متفکر و شاعر و نویسندهٔ بزرگ اسپانیایی یعنی میگوییل اونامونو شاخصترین چهره‌ای است که به تحلیل فلسفی تراژیك می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی در تفکر اونامونو مسئلهٔ میل به جاودانگی و گریز از فنا و نیستی است. انسان میل به جاودانه بودن را با ذره‌ذره وجودش احساس می‌کند و می‌خواهد که به زیستن خود تا ابدیت ادامه دهد، اما مرگ به‌مثابهٔ تقدیری که گریزی از آن نیست این آرزو را محال می‌نماید. دل طالب بقاست و عقل پاسخی جز فنا برای این تمنا سراغ ندارد. در چالش عقل و دل و تعارض مرگ و جاودانگی، تراژدی شکل می‌گیرد. حیات، تراژدی است، چرا که آدمی و اراده و خواست او در برابر تقدیری چنین تلخ به شکست و بن‌بست می‌انجامد. این معنا را هم در آثار فلسفی نویسندهٔ اسپانیایی و هم در قصه‌هایش به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. در تفکر تراژیك اونامونو، چالش اصلی میان «خیر» به‌مثابهٔ آنچه که آرزوی حیاتی ما را برآورده می‌کند و «شر» چونان چیزی که در جهتی عکس این معنا سیر می‌کند، نمایانده می‌شود. فلسفه در این صورت به‌زعم او تاملی بر مفهوم تراژیك حیات است. اما تلقی فیلسوف اسپانیایی نیز شدیداً تحت تاثیر تراژدی نوین اروپایی است. او اوج تراژدی روزگار ما را در مشاغلی می‌داند که خرج معاش با فروش روح به دست می‌آید.[۶]

اونامونو این سخن را می‌پذیرد که «زندگی برای کسانی که احساس دارند تراژدی است و برای کسانی که فکر دارند کمدی.»[۷]

اونامونو بر آن است که زندگی تراژدی است و تراژدی یعنی کشاکش بی‌پایانی که فاقد پیروزی یا حتی امید پیروزی است.

به‌زعم او تراژدی در «کیشوتیسم» ظهوری تام‌وتمام می‌یابد. کیشوتیسم چه در نظر و چه در عمل نشئت‌یافته از کاتولیسیسم است. منتها تراژدی «دون‌کیشوت»، تراژدی انسانی است در برابر تراژدی «مسیح» که الهی است.

تراژدی نقطهٔ عزیمت به جاودانگی است: «دون کیشوت را دیوانگی‌اش جاودانه کرد.»[۸] در مواجهه با مرگ به‌مثابهٔ یك پرسش آغازین و اساسی سه گونه پاسخ به ذهن متبادر می‌شود:

الف ـ من می‌میرم و هیچ از من باقی نمی‌ماند.

ب ـ من می‌میرم، اما بخشی از من جاودانه است.

ج ـ من می‌میرم و نمی‌دانم که می‌مانم یا نه؟

اونامونو یك ماتریالیست یا یك روحی‌مسلك نیست. او خود را متمایل به لاادری‌گری معرفی می‌کند و بالطبع این تمایل با پاسخ سوم سازگارتر است. این نسبیت به تراژدی می‌انجامد. لاادری‌گری نقطهٔ عزیمت تراژدی است. «دون کیشوت» به لحاظ شخصیتش مثال مناسبی برای آنچه که بدان اشارت رفت است. چالش میان جهان آنچنانکه هست و آنچنان که باید باشد، یعنی تعارض عقل و علم از یك‌سو و عشق و اراده از دیگرسوی به تراژدی منجر می‌شود. دون کیشوت عنایتی به علم، منطق، فلسفه، و اخلاق رسمی ندارد و نه‌تنها وقعی بدین امور نمی‌نهد که درست علیه آنها اقدام می‌کند. در اینجاست که تراژیك چهره می‌نماید. در شهود عبث بودن رنج خویش، خواست نامعقول و جنون‌آمیز شکل می‌گیرد. اونامونو بر آن است که مردم از کمدی بیزارند. آنان تشنهٔ تراژدی‌اند.[۹] آنچه که دانته «کمدی الهی» می‌نامد، درواقع و در ذات خود تراژیکترین تراژدی است. تراژیك بودن یعنی در فرافرهنگ خانه کردن. یعنی جنونی فرزانه داشتن، جنونی از آن‌گونه که سقراط از آن سخن می‌گفت. سقراط جنون را به جنون منحط و جنون متعالی تقسیم می‌کرد. جنون منحط همان است که در دیوانگان سراغ می‌گیریم. اما جنون فرزانه را درواقع نزد شوریدگان عشق می‌توان جستجو کرد. فرزانگان آن کسانند که از سطح متعارف زندگی از روز مرگی فرا رفته‌اند و به‌گونه‌ای آزادگی و آزادی دست یافته‌اند که داخل حوزهٔ فرهنگ به معنای متعارف آن نمی‌گنجد. «دون کیشوت» جنونی فرزانه دارد. او تن به دنیا نمی‌دهد. نه علم و نه منطق و فلسفه و زیبایی‌شناسی و اخلاقیات هیچ‌یك روح او را اقناع نمی‌کند. در دون کیشوت ما جلوهٔ تراژیك جدال بین عقل علمی و ایمان مذهبی را مشاهده می‌کنیم. علم خشك است. جهان در تصویری که علم از آن ارائه می‌کند بس خشن و غیر قابل تحمل است. دون کیشوت درواقع شورشی عاشقانه علیه چنین نگرشی به عالم است.

«می‌پرسید دون کیشوت از خودش چه گذاشت؟ جواب می‌دهم خودش را باقی گذاشت. یك آدم زنده، یك آدم جاویدان به همهٔ تئوریها و فلسفه‌ها می‌ارزد. ملتهای دیگر از خودشان قاعده و قانون باقی می‌گذارند و ما روح. سان‌ترزا به هزاران نقادی خرد ناب می‌ارزد».[۱۰]

□

پس از نیچه و اونامونو، **کارل یاسپرس** فیلسوف و متفکر آلمانی بزرگترین چهره‌ای است که به تحلیل فلسفی تراژدی می‌پردازد. کارل یاسپرس برخلاف نیچه، میان «امر قدسی» و «خصلت تراژیك» رابطه‌ای متقابل در نظر می‌گیرد. یاسپرس بر آن است که معمولاً در ساخت بنیانی

سیستمها ندایی خطاب به آزادی انسانی داده می‌شود که متأسفانه به این ندا توجه نمی‌شود. یاسپرس بر آن است که اندیشه‌های بزرگ متافیزیکی، خصلت قدسی یا تراژیك خود را از دست داده‌اند. باید این اندیشه‌ها را از شخصیتی تازه پر کرد. در نگاه یاسپرس، تراژدی امری مطلق و قطعی و استعلایی نیست. تراژیك در تجربه رخ می‌نماید و مقدماتی است. مطلق کردن مقولهٔ تراژیك یعنی مقوله‌ای که دارای این خصلت نیست تا مرتبهٔ خدایی و ترانساندانس بالا بردن، کاری بیهوده و پوچ است. در تاریخ لحظاتی بس تراژیك وجود دارد. لحظات اشیل، سوفوکل، شکسپیر، کی‌یرکگور، و نیچه از این قبیلند. تراژدی و اندیشهٔ تراژیك در گذار از تفکر اساطیری به تفکر فلسفی و در برزخ میان این هردو صورت می‌بندد. در این گذار است که اندیشهٔ تراژیك در وجود خانه می‌کند و به معرفتی فعال و درعین‌حال معذب بدل می‌شود. تراژدی یونانی در اینچنین فضایی شکل گرفته است، در فضایی بین اندیشهٔ میتولوژیك و جریان فلسفی. مایستر اکهارت در میان قرون‌وسطی و رنسانس وضعیتی تراژیك دارد. کانت، فیخته، شلینگ، و هگل نیز کماکان دارای چنین وضعیتی هستند، یعنی در دوره‌ای تراژیك زندگی می‌کنند. در دوره‌ای که جهان کهن و جهان جدید در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند در برزخ جهان قدیم که همه‌چیز بر کاکل خدا می‌گشت و روزگار جدید که خدا در آن مرده است. موقعیت تراژیك وضعیتی است که هستی در آن به استعلایی ویژهٔ خویش دست می‌یازد. چرا که تراژیك محصول گذر است و گذر بدون فرا رفتن ممکن نیست. خودآگاهی تراژیك نقطهٔ عزیمت اندیشهٔ عارفانه است. انسانی که به شکست ارادهٔ خویشتن در برابر اراده‌ای برتر و «مطلقاً دیگر» وقوف نیابد، حرکتی فرارونده نخواهد داشت. در برابر نامتناهی اگر متناهی تناهی خویش را درك کند و بدان وقوف یابد، فرارفتنی متصور خواهد بود. در تراژدی در لحظه‌ای که متناهی از پای درمیآید، انسان حقیقت نامتناهی را که متناهی پیشاروی او به زانو درآمده است احساس می‌کند. در تراژدی، انسان نه میان حقیقت و دروغ و نه میان نیکی و بدی، بل در میان حقایق و ارزشهای بسیار که او را در میان گرفته‌اند و آزادی انتخاب را با تردیدها از او بازستانده‌اند گرفتار آمده است. در چالش ارزشها، در حضور توامان ارزشهایی که یکدیگر را می‌رانند و با باور به این حقیقت که در این برزخ آدمی باید انتخاب کند، درونمایهٔ اصلی تراژدی پدیدار می‌شود. در اینجا حقیقت رویاروی باطل قرار نمی‌گیرد، بلکه حقیقتی با حقیقتهای دیگر رویاروی قرار می‌گیرد. در این حال آدمی به عظمتی قهرمانانه می‌رسد و گناه او ضرورتی بیگناه می‌یابد. انسان در تراژدی دست‌در ویرانی خویش دارد. کمال یافتن هستی در گرو ویرانی اوست و این یعنی ایثار خویش برای وجود. شکست پل پیروزی وجود است. تراژدی بدون مطلق تهی است و تراژیك بدون خدا بی‌معناست: «تراژیك بدون خدا یا «ترانساندانس» یافت نمی‌شود، نیز ترانساندانس واقعی بدون تراژیك» متناهی برای درك خود، و فرا رفتن از خویش در پی این درك محتاج رخ نمودن نامتناهی است. از دیگر سوی نامتناهی نیز تا زمانی که چهره‌ای از تناهی در درون متناهی ایجاد نکند، توجه او را معطوف به نامتناهی نخواهد یافت. بدین سان تراژیك جوهر هستی است. اما تراژدی هدف نیست، بل راه است. یاسپرس بر آن است که حتی در پرهیز از خدایان سرنوشت باز هم اندیشهٔ بشری به سوی ناکجایی وجود سیر می‌کند و با پذیرش شکست خود و نفی آن و وقوف به این تناهی چشم در ابهام نامتناهی می‌دوزد. «تراژیك به این دلیل پیدا می‌شود که مخلوقهای ناپایدار و گذران نمی‌توانند به خدا برسند، ولی می‌خواهند به او برسند.» در شکست تراژیك وجود آشکار می‌شود و باطن آن به ظهور می‌آید. در این آیینه رمزی هست که ما را به ترانساندانس می‌برد. اندیشهٔ تراژیك در میان بستگی و گشایش جان، بیقرارانه قرار می‌یابد. در خودماندگی و از خود فرار رفتن دو سوی متناقض جریان تراژیکند. تراژدی نقطهٔ عزیمتی برای شهود ترانساندانس در اشیا و اشیا با ترانساندانس است. مشاهدهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت. «گناه آگاهی» که از لوازم اصلی تراژدی کلاسیك است، یعنی وقوف به جدایی از نامتناهی و ناگشودگی جان. رنج، گناه و مرگ با هستی سرشته‌اند. رویاروی این حقایق مرزی ما تناهی و شکست را حس می‌کنیم. ما در حصار شکستیم و هستی در شکست جریان دارد. این همان عنصر اصیل تراژیك است. حالت تراژیك مختص هستی بشری است. تراژیك حقیقتی دارد و حقیقت هماره گونه‌ای آگاهی معذب است. حقیقت یگانه نیست. آدمی حقیقتهای بسیاری را در اطراف خود مشاهده می‌کند. بشر در گردونه‌ای از حقایق متفاوت و گاه معارض سیر می‌کند: «این تراژدی آگاهی در نزد تراژدی‌نویسان دیده می‌شود و ما را به ترانساندانس هدایت می‌کند.» حقیقت به‌مثابه یك آگاهی معذب در وجود کسانی چون **ادیپ**، **هملت**، کی‌یرکگور، و نیچه تجلی می‌یابد. اینان در مرزهای وجود و ترانساندانس قرار دارند. اینان کمند خویش را به سوی ما می‌اندازند و ما را از ورطه‌های بستگی بیرون می‌کشند و به گشایش می‌رسانند. تراژدی به همان میزان که به حقیقت وابسته است به همان اندازه نیز به ناحقیقت بستگی دارد، چرا که به تعبیر هایدگر و یاسپرس: حقیقت نیست مگر در بودن ناحقیقت. با فهم ناحقیقت است که می‌توان به سوی حقیقت رفت. تراژدی چالش این دو را به تمامی به نمایش می‌گذارد.[11]

□

پیش از اوریپید (از اشیل تا سوفوکل) تراژدی از اوج و اعتلای خاصی برخوردار است. خدایان هنوز زنده‌اند. مشیت در تاریخ حضور دارد و زمان تنها زمان زمین نیست آسمانی نیز هست. حیات عرصهٔ تجلی ارادهٔ خدایان است. زندگی و مرگ خاکیان چونان نقطه‌ای در پرگار تقدیرها و جبرها محصور است. آدمی به خود وانهاده نیست و آسمان و زمین جدای از یکدیگر نفس نمی‌کشند. تراژدی پیش از اوریپید، در فضایی سورئال سیر می‌کند، اما اوریپید می‌کوشد تا کسوتی رئالیستی بر اندام تراژدی بپوشاند. تراژدی با اوریپید رنگی رئالیستی به خود می‌گیرد و به ابزاری برای بیانداشت نهانیهای ضمیر آدمی بدل می‌شود. هزارتوهای درون جای تقدیر خدایان را می‌گیرد و احساس تازه‌ای از زیستن بر خاکستر و خرابهٔ مرگ خدایان قد می‌افرازد. به تعبیری، این وجه رئالیستی به تراژدی قساوت و بیرحمی تازه‌ای می‌بخشد. بدین سان تقدیر که ساختی اساسی در تراژدی است کنار گذاشته نمی‌شود، بلکه تغییر ماهیت می‌دهد و به مقوله‌ای یکسره زمینی بدل می‌شود. مشاهدهٔ تسلیم در برابر ضرورتهای مقدر که از جانب نیروهای سرشتی تاریخ اعمال می‌شود کماکان محفوظ است. در این حال چنانکه اشارت رفت، مشیت از جایگاه خدایان تنزل یافته در سطح انسانها استقرار می‌یابد.[12]

□

میراث اوریپید را در دوره‌های بعد شاهدیم. شاید علت اینکه پس از او تراژدی یونانی چهرهٔ بزرگی به خود نمی‌بیند، در همین نکته نهفته باشد. تراژدی پیش از اوریپید رنگ و بویی مذهبی دارد، حال آنکه پس از او ورق یکباره برمی‌گردد و تراژدی به راهی جدای از آنچه که تاکنون در پیش داشت می‌رود.

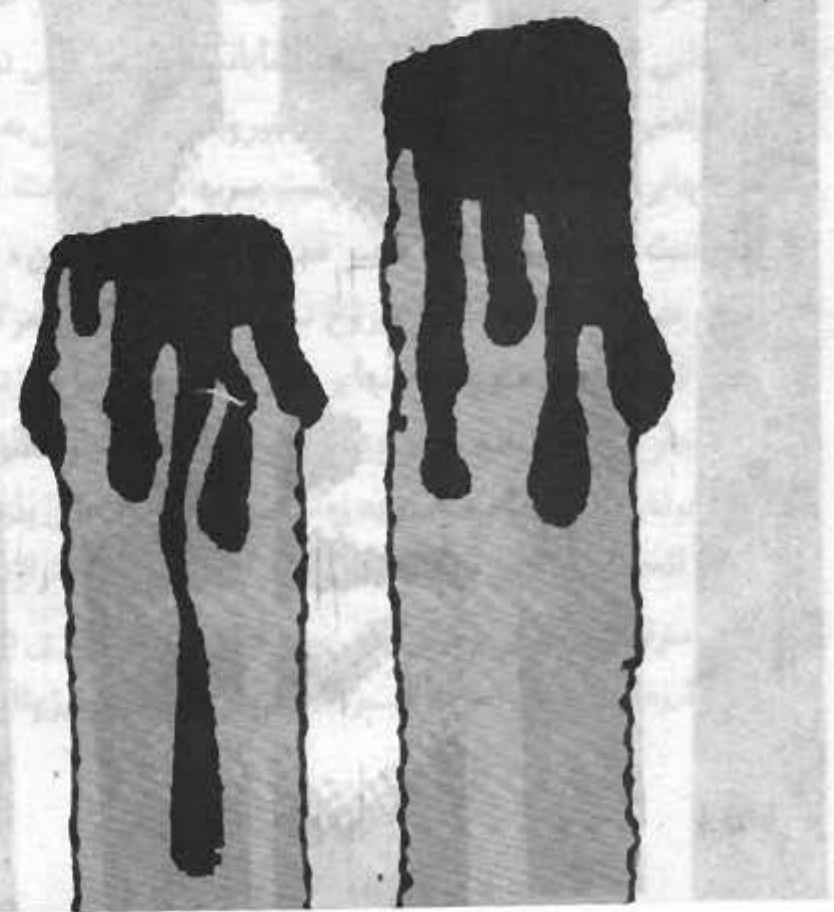
پس از این و پس از قرنها رکود، یك‌بار دیگر اوج و اعتلای تراژدی را در اروپای پس از رنسانس شاهدیم. کلاسیسیسم اروپایی می کوشد تا رجعتی به تفکـر دینی (که به‌زعم خود در مسیحیت اروپـایی نمـونـهٔ کامل آن را می‌یافت) داشتـه باشد. ضمن آنکه درعین حال الگوها و ارزشهای جهان باستان را نیز مورد تاکید مجدد قرار می‌دهد. اما در هجوم حادثه و در گرداب راسیونـالیزم و رمـانتیزم، کشتی کلاسیسیسم درهم می‌شکنـد و هنـرمنـد کلاسیك بسان غریقی که دستی از آب برون آورده باشد، در موجهای هایل گم می‌شود. رمانتیزم و راسیونالیزم دو تیغهٔ یك قیچی بودند که برای بریدن ریشه‌های وحیانیت و امر قدسی به حرکت درآمده بودند. بینش رمانتیك و اصـالت عقل دکارتی با ارزشهایی که ایمان مسیحی بر آنها تکیه و تاکید داشت در تقـابـل بود. به تعبیری اگـرچه نخستین امواج نهضت رمانتیك صورتی از تجـدید حیات دینی داشت، اما این امر در ذات خود به‌گونه‌ای آرایش صوری و تخـدیری وحیانیت می‌انجامید و به نفی امر قدسی سیر می کرد.[۱۳]

□

تئاتر پس از رنسانس (چنانکه **ملشینگر** نیز متذکر است)[۱۴] رویکردی به سطحی و غیر اخلاقی بودن داشت.

شکسپیر به عنوان یکی از تراژدی‌نویسان پس از رنسانس بر مسئلهٔ عقده‌های سرکوفته و نیروهای نهان و نهفتهٔ درونی تاکید می کند. در آثار او نیز «مشیت» جای خود را به تقدیر نیروهای روان‌شناختی سپرده است. در تراژدی «مکبث» نقش این نیروها را به خوبی شاهدیم. «مکبث» با ترغیب همسرش و با فشار تمایلات درونی خود برانگیخته می‌شود تا پادشاه را که به او لطف و عنایت بسیار دارد از میان بردارد و خود بر جای او بنشیند. تقدیر در اینجا تقدیری روان‌شناختی است: «من مهمیزی ندارم که در پهلوی مرکب عزم خود فرو کنم، مگر جاه‌طلبی جهنده که بیش از آنچه باید جستن می کند.»

هنر شکسپیـر آن است که توانست میان تراژدی و تفکر دورهٔ جدید پلی بزنـد. تراژدی‌نویس بریتـانیایی در تراژدیهای خود دغدغه‌ها و چالشهای درونی بشر معاصر را به نمایش می گذارد. در تراژدیهای شکسپیر قهرمانان خود مالك سرنوشت خویشتن هستند و اراده و انتخاب آزاد حرف نهایی را می‌زنـد، امـا ضعفهای بشری آنان را به زبونی و شکست سوق می‌دهد. «مکبث» را جاه‌طلبی به زانـو درآورد، «اتللو» مغلوب حسـادت می‌شود، «هملت» از اتخاذ تصمیم عاجز است و این همه یعنی بشر پس از رنسانس.



در دورهٔ جدید، دورهٔ پس از رنسانس، تراژدی «فاستوس» اثر **کریستوفر مارلـو** درام‌نویس دورهٔ الیزابت ترجمانی از ایده‌ها و خواستهای بشر جدید محسـوب می‌شود. این تراژدی بعـده زمینهٔ اصلی کار **گوته** یعنی تراژدی «فـاوست» قرار می گیرد. «فاستوس» دانشمندی است که روح خود را به شیطان می‌فروشد. در اینجا حس زیادت‌طلبی و خودپرستی و پرستش اهوا به‌مثابهٔ عاملی اغواگر و تقدیری گریزناپذیر جلوه می کنند. خردگرایی جدید، در «فـاوستـوس» مارلو، با سرشت و سرنوشت تراژیك خود رویاروی قرار گرفته است. بشری که قلمروهای دین و اخلاق را به نفع شیطان‌وا می‌نهد و به بهانهٔ دمی خوش بودن روح خود را سوداگرانه در معرض فروش می گذارد.

□

پاسکـال عارف مسیحی بر سر اعتقـاد به خدا یا پذیرش پوچی شرط می‌بست. او بر آن بود که یا باید به خدا دل سپرد و امید خویش را باز یافت یا خود را اسیر حصارهای دهشتناك پوچی دید. تراژدی به تبعیت از تفکر دورهٔ جدید، مفهوم پاسکالی حیات را از دست می‌داد. به تعبیری تراژدی در غرب در بزنگاههایی صورت می‌بست که بشریت میان جهانی مذهبی و جامعه‌ای یکسـره مبتنی بر خودمداری در نوسان بود. در برزخ حالیت و جاودانگی در زمانها و زمانهایی که سیلابهای افتخار و تهدید توامان زندگی را بستر عبور خود قرار می‌دادنـد. در برهه‌هایی که حالیت آکنده از رنج است و آینده در مه‌آلـودگی افق پیشاروی پنهان شده است. این تجربه را نخست در یونان شاهدیم (از اشیل تا اوریپید). پس از آن در دورهٔ رنسانس دیگربار این تجربه را به تکرار می‌نشینیم. افتخاری که عقل نوین به ارمغان آورده و تهدیدی که از ناحیهٔ بی‌ایمانی احساس می‌شود بر تراژدی این دوره (که در نوشته‌های راسین، شکسپیر، و پیر کرنی متبلور می‌شود) تاثیر ژرفی دارد. در تراژدی کلاسیك، چنـانکـه اشـارت رفت، ابدیت رویاروی حالیت قرار می گرفت. ارزشهای مقدس و جاودانه آتشی در اجاق جان آدمی می‌افروختند که سردی و تاریکی روز مرگی را می‌زدود.

برای تفکـر تراژیك، قداست و ابدیت اموری ذاتی و همبسته بودند و نسبیتی بر نظر و عمـل حاکم نبود. در این حالت، خودآگاهی در رهایی از صورت ظاهر جهان ممکن بود. حالتی که در آن آدمی از ورطهٔ بیگانگی با خویش می‌رست و به چنان تصعیدی که فرا رفتن از آن ممکن نباشد دست می‌یازید. حقیقت؛ متعالی و درعین حال دست‌یافتنی بود. به تعبیری ذهن تراژیك در جستجوی جهانی جاودان و تمام بود، اما اندیشهٔ پس از رنسانس که به نفی ابدیت برخاسته بود و ارزشها را یکسره اعتباری نسبی می‌انگاشت و به نفی امر قدسی میل می کرد، در تعارض با اندیشهٔ تراژیك قرار می گرفت. انسان پس از رنسانس، در اعراض از «مشیت» آسمان، خویشتن را مسجود خویش خواست و خود را نماز برد. در این دوره، تحت تاثیر آرا و آموزه‌های متفکران دورهٔ جدید، مفهوم ذات انسانی تنزل یافت و آن هالهٔ قدسی که گرد وجود آدمی مجسم می‌شد تارانده گشت. پس از این، آدمی دیگر نه چونان قهرمان، که بسیار عادی و معمولی در نظر گرفته شد. از این پس بود که تراژدی از فضای روحانی و قدسی خود فاصله گرفت و به خدمت طبقهٔ بورژوا درآمـد. در نمایشنامهٔ بورژوایی این دوره، دیگر با قهرمانان حماسی مواجه نیستیم، بلکه شخصیتهای این تراژدیها عموماً افرادی از طبقات متوسط جامعه‌اند.

تراژدی این دوره را در آثار کسانی چون، پیر کرنی (۱۶۰۶ م ـ ۱۶۸۴ م)، ژان راسین (۱۶۳۹ م ـ ۱۶۹۹ م)، کریستـوفـر مارلو (۱۵۶۴ م ـ

۱۵۹۳ م)، ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴ م ـ ۱۶۱۶ م)، توماس هایوود (۱۵۷۰ م ـ ۱۶۴۱ م)، توماس کید (۱۵۵۸ م ـ ۱۵۹۴ م)، جان‌وبستر (۱۵۸۰ م ـ ۱۶۳۰ م)، سایریل تورنر (۱۵۷۵ م ـ ۱۶۲۶ م)، جرج چاپمن (۱۵۶۰ م ـ ۱۶۳۴ م)، توماس ساکویل (۱۵۳۶ م ـ ۱۶۰۸ م)، توماس نورتن (۱۵۳۲ م ـ ۱۵۸۴ م)، جان‌درایدن (۱۶۳۱ م ـ ۱۷۰۰ م)، جوزف آدیسون (۱۶۷۲ م ـ ۱۷۱۹ م)، جرج لیلو (۱۶۹۳ م ـ ۱۷۳۹ م)، دنی دیدرو (۱۷۱۳ م ـ ۱۷۸۴ م)، پیر دوبو مارشه (۱۷۳۲ م ـ ۱۷۹۹ م)، لویی سباستین مرسیه (۱۷۴۰ م ـ ۱۸۱۴ م)، گوتهولد افریم لسینگ (۱۷۲۹ م ـ ۱۷۸۱ م)، و ویکتور هوگو (۱۸۰۲ م ـ ۱۸۸۵ م)، می‌توان مشاهده کرد. روح اومانیستی که به تدریج سایهٔ خود را بر سر اندیشه و ادب و هنر این دوره می‌گسترد، انسان طراز نو را پیروز و قائم به خویش معرفی می‌کند. لذا، در تراژدی پس از رنسانس شکست قهرمانان به کنار گذاشته شده و پیروزی آنان مورد تمجید و ستایش قرار می‌گیرد. در تراژدی کلاسیك، قهرمان با شکست خویش درواقع پیروز می‌شد و با مرگ خویش جاودانگی خود را فریاد می‌کرد. در تراژدی کلاسیك، تصویر پرقدرت، خطیر و ایده‌آل آدمی را در ستیز علیه تمامی نیروهای پنهان و آشکار جهان که او را زبون و به عجز کشیده می‌خواستند، مشاهده می‌کنیم. در تراژدی دوره رمانتیك برخلاف تراژدی کلاسیك، پیروزی، یك پیروزی سوداگرانه و سطحی است که در آن آدمی از مقوله‌های قدسی و مطلق فاصله گرفته است و در فرو ریختن تمامی ارزشهای قدسی و مطلق، به خوشباشی و دم غنیمتی و مصلحت‌اندیشی روی می‌آورد. آدمی، از «جای‌گاه» متعالی و دلاورانهٔ خویش هبوط یافته و روح سوداگرانه بورژوایی، برای قدرتمند نشان دادنش، او را پیروز و شکست‌ناپذیر تصویر می‌کند.

در پایان قرن نوزدهم مسیحی و با پیدایش مدرنیسم و آوانگاردیسم تراژدی نو پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. تراژدی مدرن را شاخه‌ای از شاخه‌های رمان نو محسوب داشته‌اند. در میان چهره‌های شاخص تراژدی نو می‌توان از میگوییل اونامونو، هنریك ایبسن، اگوست استریندبرگ، یوجین اونیل، جان میلینگتون سینگ، آلبرکامو، آرتور میلر، و حتّی ساموئل بکت[15] نام برد. قهرمانان تراژدی نو عموماً از طبقات متوسط یا محروم جامعه بوده تحت تاثیر جبرهای روانی یا اجتماعی به این سو یا آن سو کشیده می‌شوند. جبرهای وراثت، تاریخ، طبیعت و نیروهای پنهان روانی چنان عرصه را بر قهرمانان تراژدی مدرن تنگ می‌کنند که آنان ناخواسته و بی‌اراده سر در فرمان غرایز کور می‌گذارند و چونان پر کاهی در مصاف تندباد به این سو و آن سو کشیده می‌شوند. گئورگ اشتینر منتقد معاصر در کتاب خود به نام «مرگ تراژدی» به بحث دربارهٔ تراژدی مدرن پرداخته و آرای گروهی از منتقدان معاصر را که معتقدند عصر تراژدی به سرآمده و دیگر در این روزگار تراژدی امکان احیای دوبارهٔ گذشتهٔ خود را ندارد، مطرح می‌کند. به نظر اشتینر بشر دورهٔ معاصر که ارزشهای عظیم و مطلق گذشته را از دست داده در بحران علمی و فلسفی و ارزشی به سر می‌برد، دیگر از پدیدآوردن روحهای بزرگ ناتوان است و چون تراژدی پیروزی روحهای بزرگ به‌رغم شکست جسمانی است، بنابراین امکان احیای دوبارهٔ تراژدی ممکن نیست. به نظر اشتینر دورهٔ ما دورهٔ تصنع، ابتذال، سطحی‌بودن، مصالحه، تسلیم و همرنگ جماعت شدن است. در چنین فضایی، بشریت از فضای استعلایی کلاسیك خارج شده دیگر امکان پدیدآوردن روحهای بزرگ تراژیك از او سلب شده است.[16]

تراژدی کلاسیك بر سه محور اساسی استوار بود. نخست مشیت ماورای زمینی. دو دیگر مسئله گناه آگاهی و سوم مقولهٔ پیش‌آگاهی نسبت به تقدیر شوم و فاجعه آمیزی که در پیش است. تراژدی جدید این هر سه امکان را از دست داده است و از دست دادن این امکانات یعنی فروریختن درونی تراژدی نو.

تراژدی معاصر با بیانی فلسفی از سرگشتگی و از خودبیگانگی بشر معاصر سخن می‌گوید. موقعیت تراژیك بشر معاصر را در جهانی پرشور و شر که ایمان از آن رخت بربسته و ماشینیزم صورت حاکم بر آن است و آدمی در زیر بار فشار نیروهای سیاسی و اجتماعی خرد می‌شود، در تراژدی این دوره می‌توان بعینه مشاهده کرد. در آثار کسانی چون: اوژن یونسکو، لویی پیراندللو، ژان پل سارتر، تنسی ویلیامز، یوجین اونیل و آرتور میلر، (بویژه در نمایشنامهٔ «مرگ پیشه‌ور» او که منتقدان آن را بهترین تراژدی خانوادگی معاصر دانسته‌اند)، انسانی «بیگانه» را در جهانی دچار «طاعون» مرگ مشاهده می‌کنیم. انسانی «مسخ» شده که همانند «کرگدن» سخت و سنگین به راه می‌رود و با یك چشم به جهان می‌نگرد. جهانی دچار «تهوع» و دلهره که «در انتظار گودو»یی که شاید هرگز نیاید، زندگی را «محاکمه» می‌کند.

علاوه بر آنچه گئورگ اشتینر از آن سخن می‌گوید، علل دیگری نیز برای رو به ضعف‌نهادن تراژدی در روزگار ما می‌توان ذکر کرد. یکی از این

مطالعات فرهنگی
علوم انسانی

دلایل، طرز تلقی انسان‌شناسانهٔ خاصی است که روزگار ما نسبت به آدم دارد. تفکر معاصر، اغلب آدمیان را «سروته یك کرباس» محسوب می‌دارد و برابری ذاتی و سیاسی و اجتماعی همه را امضا می‌کند. بخش وسیعی از ادبیات معاصر، قهرمانان خود را از میان طبقات فروتر اجتماع انتخاب می‌کند. این برابر انگاری، سبب می‌شود تا هیچ کس را برتر از دیگران محسوب نداریم و لذا وجود قهرمان تراژدیك که انسانی برتر به نظر می‌آید، منتفی می‌گردد، علاوه بر این، در جهانی که نسبیت اخلاقی بر آن حاکم است، نمی‌توان قاطعانه فتوا به نیکی و بدی داد. لذا، بدین معنا نیز نمی‌توان تراژدی را که یکسره مبتنی بر تفکیك قاطع میان نیکی و بدی است، در چنین جهانی پذیرفت. در این باره سخن **فریدریش دورنمات** (۱۹۲۱م) نمایشنامه‌نویس مشهور معاصر جالب به نظر می‌رسد که دربارهٔ علت عدم به وجودآمدن تراژدیهای بزرگ در عصر حاضر می‌نویسد: «دنیای آشفتهٔ ما، بیشتر جایی است برای کمدی تا تراژدی. از آن هنگام که ایجاد تراژدی واقعی امکان‌پذیر نیست، کمدی بیان‌خوبی برای عرضهٔ حقایق است. دیگر انسان گنهکار یا مسئول وجود ندارد. همه ادعا می‌کنند که مقصر نیستند. تمام حوادث بدون اینکه شخص به‌خصوصی خواسته باشد اتفاق می‌افتند. ما هیچیك گناهکار نیستیم. گناه مستلزم عمل فردی است. گناه عمل مذهبی است. دنیا ما را به ورطهٔ عجیب و مسخره کشانده است. راه ما همان‌طور که در سیاست به بمب اتم رسیده است، در تئاتر نیز به کمدی ختم می‌شود.»[۱۷]

شکلی از تراژدی که نویسندگان معاصر به آن روی آورده‌اند، تلفیقی از کمدی و تراژدی است که آن‌را «کمدی تراژیك» می‌نامند. البته، این امر را در تراژدیهای کلاسیك و نزد کسانی چون: اوریپید و شکسپیر نیز می‌بینیم؛ اما بدین شکل، صورت غالب نداشته است. امروزه این شکل، بویژه بر نمایش، سلطه و سیطره یافته است. کمدی تراژیك، درواقع بیان موقعیت خاص روزگار ماست، روزگاری که هم مضحك و هم رنج‌آور است. چه کسی از **ویرجیناولف** می‌ترسد نوشتهٔ «ادوارد آلبی» را منتقدان یکی از بهترین نمونه‌های کمدی تراژیك معاصر دانسته‌اند. فریدریش دورنمات، **ماکس فریش، و هارولد پینتر** نیز از زمرهٔ کمدی تراژیك نویسان بزرگ محسوب می‌شوند.[۱۸]

در تراژدی نو به تعبیری «گناه تراژیك» جای خود را به یك «کوری تراژیك» سپرده است.[۱۹] در اینجا تحت تأثیر رمانتیزم غربی، چالش اصلی، معارضهٔ عقل و عشق و اهواء و اخلاق است. گهگاه نیز بر اندام طبیعت جامهٔ خدایی پوشانده می‌شود. این همه نمایانگر تشتت درونی دورانی است که در آن آدمی بی‌پناه و پشتیبان در مسلخ نیروهای کور جهان به زانو درآمده است. جهانی که جنگهای عظیم را پشت سرنهاده در بن‌بست ایدئولوژیها گرفتار است. به تعبیر منتقد شهیر معاصر **لوسین گلدمن**، «طبیعت و سرنوشت هرگز به اندازهٔ امروز بیروح نبوده‌اند و روح آدمی هرگز به اندازهٔ امروز در کوره راههای متروك به تنهایی گام نزده است.»[۲۰] تراژدی در برزخ جبر و اختیار نطفه می‌بندد نه در جبر محض و نه در اختیار مطلق، تراژدی صورت نخواهد بست. درام معاصر به بهانهٔ نفی جبر و با ادعای پذیرش اختیار محض به انحلال تراژدی برخاسته است. در آثار دورهٔ جدید، تراژدی به مثابهٔ سرشت و سرنوشت زندگی زمینی تلقی شده است. حیات بشری در این مغاك هیئتی تیره و تار دارد. مرگ امر محتومی است که پژواك هولناك ناقوسهایش گوش تاریخ را کر کرده است. زیستن داغ مرگ را بر جبین دارد و این امری تراژیك است. زندگی تراژدی است. به یقین این امر معلول تلقی خاص بشر روزگار ما از مرگ و از زندگی است. انسانی که «درد جاودانگی» و میل به جاودانه زیستن را با تمام وجود احساس می‌کند، حیلتی برای افسانه و افسون مرگ می‌جوید. آدمی اشتیاق به ابدیت را همچون شراری مقدس در آتشکدهٔ روح خویش پاس داشته است. اما میل به بودن و هماره بودن چونان امواجی سهمگین در برخورد با صخره‌های سرد و سنگی مرگ در هم شکسته است. شاید بتوان از سخن **گئورکه لوکاچ** استفاده کرد که نوشت: «در تراژدی، انسان دست در خون خویشتن دارد.»[۲۱]

□

آلبرکامو در مقاله‌ای خواندنی به نام «آیندهٔ تراژدی» به ویژگیهای تراژدی دورهٔ جدید توجه کرده است. از دید او، تراژدی اساساً مربوط به دوره‌هایی از تاریخ است که در آن دوره‌ها امیدی به آینده نیست و حالیت حیات در گرداب رنج و درد غوطه‌ور است. عصری که حیات بشری هم از افتخار و هم از تهدید گرانبار است. وضعیتی که غرب معاصر پس از پشت سرنهادن و جنگ جهانی بدان دچار آمده است. وضعیت جدید سبب توجه تازه به اندیشهٔ تراژیك بوده است.

تراژدی محصول دوره‌هایی است که بشر به صورت جدیدی از تمدن می‌رسد و با فرهنگ پیشین خود گسستگی و انقطاع تاریخی احساس می‌کند. در این حالت او نه یکسره از گذشته اعراض کرده است و نه به آینده التفات. در برزخ سنت و مدرنیسم، زندگی به جهنمی تراژیك می‌ماند. نیهیلیسم بی‌امان از سویی و امیدی بی‌پایان از دیگر سوی زیستن را در میانه گرفته‌اند. کامو می‌نویسد: «در غرب تراژدی هنگامی زاده می‌شود که آونگ تمدن درست در میان دو نقطه باشد: یکی جامعهٔ مذهبی و دیگر جامعه‌ای که بر محور انسان بنا شده باشد.»[۲۲]

یکی از نمونه‌های کامل تراژدی نو را در «طاعون» آلبرکامو می‌بینیم.

طاعون به مثابهٔ یك حتمیت که گریزی از آن متصور نیست، تمثیلی از حقیقت مرگ است. مرگ تقدیر تراژیك آدمی است. نزد کامو جهان قابل فهم نیست. پس کار انسان نمی‌تواند تحلیل یا تبیین آن باشد. کار عمدهٔ آدمی شاید احساس کردن وجود و وصف این احساس باشد. در جهانی غیرقابل فهم، زندگی یعنی احساس و توصیف این احساس یعنی هنر. پس هنر توصیف پوچی جهان است. کوری دشور است، اما از آن دشوارتر چشم بستن بر حقیقت است و کامو چنین می‌کند: فراخواندن جهان به یك نابینایی ارادی! در «افسانه سیزیف» کامو تنهایی تراژیك آدمی را تصویر می‌کند. انسان سیزیف وار محکوم به تکرار سرنوشت پوچ و بی‌معناست. به‌زعم کامو اگر ارزشی وجود داشته در پذیرش شجاعانهٔ این تقدیر بوده است. در «طاعون» کامو می‌کوشد تا عبوری از فردیت به جمعیت داشته باشد. در اینجا آدمیان با هم در برابر مرگ قرار گرفته‌اند. کامو که آثار **تولستوی**، اونامونو، و هایدگر را مرور کرده به مثابهٔ نویسنده‌ای مرگ‌اندیش، مرگ را مقوله و محور اساسی اندیشهٔ خود قرار می‌دهد. طاعون نماد مرگ است و شهر جماعت عظیم بشری که در برابر این حقیقت گریزناپذیر محکوم به تسلیم است. کامو تلاش می‌کند تا بگوید آدمیان به‌رغم مرگ می‌توانند و باید به حراست از زندگی برخیزند. مبارزه با مرگ اگر چه کسوتی تراژیك دارد، اما تنها عملی است که زیستن بواسطهٔ آن ارزشمند می‌نماید.

طاعون را در تراژدی کلاسیك نیز دیده‌ایم و کامو بی‌تردید نسبت به این امر و استفادهٔ مجدد از آن وقوف دارد.

در تراژدی «ادیپوس» شهر تحت تاثیر گناه «ادیپ» دچار «طاعون» شده است. شهـر بی‌دفاع در برابر این بلا از شهریار ادیپ می‌خواهد که مسبب این فاجعه را یافته به این شومی پایان‌دهد. ذهن کلاسیك میان گناه آدمی و تقدیر جهان نسبتی تام و تمام می‌یابد. «کاهن» شهر به ادیپ که از او پرسیده است: «از من چه می‌خواهید؟» پاسخ می‌دهد: «نشان‌بده که کیستی و ما را از کام این طاعون برهان.» در اینجا مشیت خدایان و گناه آگاهی و طاعون محدوده‌ای است که تراژدی در آن اتفاق می‌افتد. در حالی که در «طـاعـون» کامـو نشانی از مشیت خدایان و گناه آگاهی به چشم نمـی‌خورد. طاعـون خود تقـدیر و مشـیت است. در تراژدی کلاسیك با دوآلیزمی در تمـامی عرصـه‌های نظر و عمل روبروییم. دوآلیزم انسان و خدا، مرگ و جاودانگی، زمین و آسمان، جسم و روح، نسبیت و مطلقیت، گناه و تقدس. در این دو آلیزم کفهٔ ترازو به نفع خدا، جاودانگی، آسمان، روح، مطلقیت و تقدس سنگینی می‌کند. اما در تراژدی نو، کفهٔ ترازوی دوآلیزم به نفع انسان، مرگ، زمین، جسم، نسبیت و گناه سنگینتر می‌نماید. در نگاه کامـو چون فرجام زندگی مرگ است، پس زندگی بیهوده است. سیزیف سنگ را کشان‌کشان تا قله بالا می‌برد و آنگاه در اوج، سنگ رها می‌شود و به جایگاه نخستین خود باز می‌گردد. آدمی سیزیفی است که سنگ زندگی را تا قلهٔ عمر خود بالا می‌برد و آنگاه مرگ است و سقوط. چرخهٔ تکرار مرگ و زندگی. در این وضعیت یا باید ادامهٔ بیهودگی را برگزید یا پایان‌بخشیدن‌بدان را. بودن یا نبودن کامو بر آن است که پذیرش مرگ، پذیرفتن بیهودگی است، در حالی که پذیرش زیستن با پذیرش بیهودگی ملازمه ندارد. با قبول زندگی باید بر بیهودگی شورید و زندگی را معنا بخشید. زندگی در وضعیت کنونی غیرقابل تحمل است، اما می‌توان طرح فردایی را درافکند که انسان معنی‌دار و جهـان قابـل زیستن باشد. اما گویی کامو از یاد می‌برد که گفته است بیهـودگی زندگی از آن است که سرانجام باید بمیریم. اگر بناست روزی بمیریم، چرا باید این همه رنج را به نام زندگی تحمل کنیم؟ کامو می‌گوید: «این جهان علت و حقانیت برتری ندارد.» اما معلوم نیست چگونه پـی به این موضوع برده است؟ مسئلهٔ او و تراژدی معاصر آن است که آیا می‌توان بی‌اتکا به آسمان، انسان باقی بود و انسانی زندگی کرد؟

پانوشت

۱. «ارسطو و فن شعر»، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۱۲۱، چاپ اول، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۲. نگاه کنید به؛ فصلنامهٔ تئاتر شمارهٔ ۳ سال ۱۳۷۰، ص ۲۳۸ و ۲۳۷. دربارهٔ آرای ارسطو در باب تراژدی همچنین نگاه کنید به «ارسطو و فن شعر» تألیف و ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۱۴۷ ـ ۱۲۰ و همچنین نگاه کنید به «تاریخ فلسفه»، فردریك کاپلستون، ج اول قسمت دوم ترجمـهٔ سید جلال‌الدین مجتبوی، ص ۵۰۶ ـ ۴۹۹، چاپ اوّل، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲.

۳. «در شناخت اندیشهٔ هگل»، روژه کارودی، باقر پرهام، ص ۱۱۶، چاپ اول، انتشارات آگاه، ۱۳۶۲.

۴. دربارهٔ این بحث نگاه کنید به؛ «در شناخت اندیشهٔ هگل»، ص ۱۲۹ ـ ۱۲۴. و همچنین نگـاه کنید به «پدیدارشناسی روح بر حسب نظر هگل»، دکتر کریم مجتهدی، ص ۱۴۲ ـ ۱۳۵، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

۵. دربارهٔ آرای نیچه در باب تراژدی نگاه کنید به؛ «تاریخ فلسفه»، فردریك کاپلستون، جلد هفتم، از «فیشتهٔ تا نیچه»، ترجمهٔ داریوش آشوری، ص ۳۹۰ ـ ۳۸۷، چاپ اوّل، انتشارات علمی و فرهنگی با همکاری سروش، ۱۳۶۷. همچنین نگاه کنید به «زندگی و آثار نیچه»، ایوفـرنتسـل، فرشتهٔ کاشفی، ص ۷۶ ـ ۵۱، چاپ اوّل، آگاه، ۵۸. «تاریخ فلسفه»، ویل دورانت، زریاب خویی، ص ۳۷۸ ـ ۳۷۵، چاپ هفتم، دانش، ۱۳۶۲. «اندیشه‌های بزرگ فلسفی»، به انتخاب دکتر ح. بابك. «مقالهٔ نیچه و فرهنگ انسانی»، شارول ورنر. ص ۳۷۷ ـ ۳۵۴، چاپ اول، شرق، ۱۳۵۶.

۶. «درد جاودانگی»، میگـوییل. د. اونامونو. ترجمهٔ بهاالدین خرمشاهی، ص ۲۲۵، چاپ اول، امیرکبیر.

۷. همان، ص ۲۵۹.

۸. همان، ص ۲۶۴.

۹. همان، ص ۲۴۲.

۱۰. همـان، ۲۶۳، دربـارهٔ آراء و آموزه‌های اونامونو علاوه بر کتاب گرانسنگ «درد جاودانگی» می‌توانید به کتاب «موسوعة‌الفلسفیه»، عبدالرحمن بدوی، ج ۱ ص ۲۵۹ به بعد مراجعه کنید.

۱۱. درباره آراء یاسپرس در باب تراژدی، نگاه کنید به؛ «اندیشه هستی»، ژلن‌وال، باقر پرهام، ص: ۱۲۷ـ۱۱۶، ۲۴۷، ۲۴۶، ۲۷۲، ۲۷۱، چاپ دوم، طهوری، سال، ۱۳۵۷.

۱۲. نگاه کنید به «تئاتر و اضطراب بشر»، پی‌یرامه توشار، افضل و ثوقی، ص ۱۱۷، چاپ دوم، جهاد دانشگاهی.

۱۳. شاعر و منتقد بزرگ معاصر «تی. اس. الیوت» پشتیبانی از کلاسیسیم در ادبیات را با تایید از مسیحیت در زمینهٔ دیانت به هم می‌پیوندد. در نگاه او پذیرش نظریهٔ مسیحی درباره حیات با طرد رمانتیزم ملازمت دارد. در این باره نگاه کنید به «اگزیستانسیالیسم چیست؟» ویلیام بارت، منصور مشکین‌پوش، ص ۹۳ و ۹۲، آگاه.

۱۴. زیگفـرید ملشینگـر در کتـاب خوانـدنی «تاریخ تئاتر سیاسی» دربارهٔ «تئاتر رنسانس» می‌نویسد: «اکنون تنها مفاهیم بی‌بند و بارتر، خنده‌ها بلندتر و شوخیها خشنتر شده بود. اگر بخواهیم عبارت بهتری را به کار گیریم باید بگوییم؛ مبتذل و غیراخلاقی. «نگاه کنید به تاریخ تئاتر سیاسی»، زیگفرید ملشینگر، ترجمهٔ سعید فرهودی، ص ۱۱۱، سروش.

جورج ارول نویسنده برجسته معاصر این بروز و ظهور روح اومانیستی را در آثار شکسپیر بخوبی دریافته و بیان کرده است. او می‌نویسد:

«تولستوی در اواخر زندگی خود، حملهٔ سختی به شکسپیر کرد تا نشان‌دهد که او نه تنها مرد بزرگی نبود، بلکه نویسنده‌ای کاملاً نالایق بود. تولستوی، شکسپیر را آدمی بی‌تامل، با ضوابط اخلاقی مشکوك، غیرمتفکر و صرفاً سرگرم کننده می‌داند. اما نزاع وی با شکسپیر بالاتر از اینهاست ـ نزاعی است بین گرایش دین و اومانیستی نسبت به زندگی. در اخلاقیات تراژدیهای بعدی شکسپیر، دین مفهوم عادی نیست و بالطبع با مسیحیت هم ربطی ندارد. فقط دو نمایشنامهٔ «هاملت» و «اتللو» در محدودهٔ مسیحیت اتفاق می‌افتند؛ اما حتی در آنها هم نشانی از «جهان‌دیگر» که در آن همه چیز بر مدار و روال خود خواهد بود، دیده نمی‌شود. تمام این تراژدیها، با این فرض انسانی آغاز می‌شود که «زندگی، گرچه پررنج و الم است، ارزش زیستن را دارد». و «انسان حیوان شریفی است.» عقیده‌ای که تولستوی، در دوران کهنسالی، آن را نمی‌پذیرد. اغلب، نوعی آشتی میان اومانیستها و دینداران مشاهده می‌شود، اما درواقع طریقهٔ آنان مصالحه‌پذیر نیست. باید بین این جهان و آن جهان، یکی را انتخاب کرد؛ اکثریت عظیم مردم‌دنیا را برگزیده‌اند. نگاه کنید به، «مجموعهٔ مقالات جورج ارول»، اکبر تبریزی، ص ۱۱۴ ـ ۹۲، پیك، ۶۳.

۱۵. اوژن یونسکو دربارهٔ بکت می‌نویسد: «کاربکت در اساس تژادی است. زیرا که تمامیت جبر زندگی را وارد میدان می‌کند. در کار بکت مسئلهٔ غایات انسان مطرح است. تصوری که این نویسنده از تاریخ و از جبر زندگی می‌دهد پیچیده‌تر و مستندتر است. نگاه کنید به «درام‌نویسان جهان»، منصور خلج، ص ۴۶۳، چاپ اوّل، جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵.

۱۶. در این باره نگـاه کنید به «ادبیات نمـایشی در رم»، دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی، ص ۱۱۷ـ۱۱۵، چاپ اوّل، انتشارات برگ، ۱۳۶۹. همچنین در زمینهٔ این بحث نگاه کنید به؛ (مقدمه بر تئاتر، «اورلی هولتن»، محبوبه مهاجر، ص: ۱۶۴ و ۱۶۳، چاپ اول، سروش، ۱۳۶۴).

۱۷. «درام‌نویسان جهان»، ص ۴۰۴.

۱۸. در این زمینه نگاه کنید به، «کتاب نمایش، خسرو شهریاری، ج، ذیل لغت تراژدی، چاپ اول امیرکبیر» ۱۳۶۵.

۱۹. «فلسفهٔ تاریخ هنر»، آرنولد هاورز، فرامرزی، ص ۴۵۹ و ۴۵۸، انتشارات آگاه.

۲۰. «مالرو و جهانبینی تراژیك»، عباس میلانی، ص ۲۱، آگاه.

۲۱. همان.

۲۲. «تعهد کامو»، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، مقالهٔ آینده تراژدی، ص ۱۲۷ ـ ۱۰۹، آگاه.