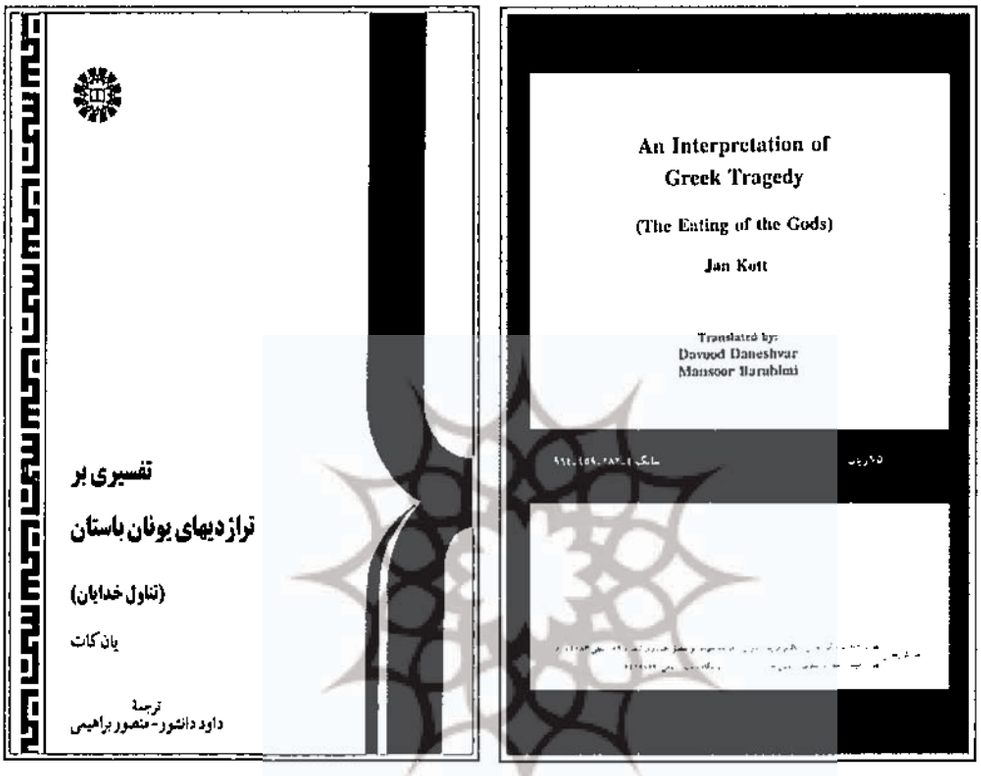
اسطوره، قساوت و روزگار



■ **تفسیری بر تراژدی‌های یونا ن (تناول خدایان)**
■ **نوشتهٔ یان کات**
■ **انتشارات سمت**
■ **ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی**

● **محمد رضایی راد**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمانی فریدریش هبل گفته بود: «درام باید روابط جدید را نشان دهد، نه داستان‌های جدید را».

و این کاری بود که تراژدی‌نویسان عصر طلایی یونان انجام داده بودند. آنان با نمایش روابط جدیدی میان انسان‌ها و ایزدان در قصصی که همهٔ یونانیان از طریق روایات هومر و هزیود با آن آشنا بودند، کوشیدند تا روزنه‌ای جدید در تفسیر اساطیر بگشایند. یان کات در اثر کم‌نظیر خود، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان تناول خدایان[1] ، می‌کوشد این منظر را به عنوان تلاش اصلی تراژدی‌نویسان یونان بنماید. او نشان می‌دهد که تفسیر و تاءویل از همان زمان نزد آشیل، سوفوکل و اوریپید کاملاً شناخته شده بود. تفسیرهای کات از تراژدی‌های یونانی از این حیث با اهمیت است که او نه‌تنها قرائت معاصر تراژدی‌نویسان از اسطوره را در نظر دارد، بلکه آن را در «افق فکری روزگار خود قرار می‌دهد».[2] اما او به شدت بر این نکته پای می‌فشارد که هر اثری برای درنوردیدن مرزهای زمانی می‌باید نخست معاصر روزگار خود باشد. به عبارت دیگر منتقد می‌باید ابتدا جوهر تاریخ را در اثر تاریخی محترم بدارد، سپس آن را در پرتو مسائل روزگار خویش تفسیر مجدد کند به نظر او این همان کاری است که تراژدی‌نویسان یونانی به فراست انجام داده بودند. او در تفسیرهایش بر سوفوکل بارها اشاره می‌کند: «سوفوکل هومر را از حفظ داشت، اما آن را در پرتوی تیره و تلخ تفسیر کرد»[3] . آنان، چنان که ورنر یگر، گفته است بر آن بودند تا محتوای فکری حماسه را به مسائل دوران خود منتقل سازند و بدین گونه ضمن استفاده از اسطوره به عنوان منبعی پایان‌ناپذیر آن

را مفسر زندگی خود کنند[1].

در عصر طلایی یونان حادثه‌ای بنیادین به وقوع پیوسته بود. حادثه‌ای که دامنهٔ آن تا ادوار مابعد هم‌چنان مؤثر و ممتد بود. این حادثه تاریخ تمدن بشری را به ماقبل و مابعد خود تقسیم می‌کرد. جنبش عظیم پایدیا، فرهنگ را در مرکز کیهان شناخت یونانی قرار داده بود. کیهانی که دیگر قاعدهٔ هرم آن واژگونه شده بود. این حکم معروف پروتاگوراس «انسان میزان همه چیز است» جانِ همه تلاش یونانیان را در بر می‌گرفت. از آن پس همه کوشش آنان مصروف ترسیم انسان و جهان او می‌شد. بی جهت نبود که یونانیان برای اولین بار تفاوت وقایع بشری را با حوادث کیهانی دریافتند و شروع به ثبت

درام‌نویسان ما جز تعظیم و تکریم کاری با اساطیر و حماسه‌های ما نکرده‌اند

تاریخ نمودند. و باز بی‌جهت نبود که تراژدی برای نخستین بار در هیچ جای دیگر، جز در یونان، آشکار نشد. جواب هیولای اسفنکس در تراژدی ادیپ انسان است. با گفتن این جواب هیولا خود را از فراز صخره به زیر پرت می‌کند و می‌میرد. این لحظه حکمتی نمادین را به نمایش می‌گذارد، به طور نمادین اتفاقی را که در یونان به وقوع پیوسته بود، یعنی احراز مقام نخست توسط انسان و پس راندن اسطوره، را نمایش می‌داد. در پرومته نیز انسان حضور غایب، اما هشداردهنده‌ای دارد. در پس تمام وقایع انسان و تمدن انسانی حاضر است. دو دست‌آورد مهم فرهنگ، یعنی فلسفه و تراژدی هر یک به انسان به عنوان یک آگاهی می‌نگریستند، و هرگونه آگاهی تمرکزیافته، فی‌نفسه نقد اسطوره است[5]. فلسفه از طریق لوگوس، میتوس را به چالش می‌کشید. چنان که کاسیدر گفته است خرد فلسفی از طریق ابزار خود، تاریخ، شناخت طبیعت و مبداء چیزها، تفسیر عقلانی اسطوره و خودشناسی، به جدال با سیطره اسطوره برمی‌خاست[6]. تراژدی نیز از طریق نمایش منطق غیرعقلانی اسطوره و معارضه انسان تراژیک با امر نامعقول، سیطره سیمای اسطوره را برملا می‌کرد. بی جهت نبود که جز پرومته و هراکلس موضوع و قهرمان همه تراژدی‌ها انسان بود. در این دو نیز مصائب پرومته دقیقاً به ترسیم جایگاه انسان بازمی‌گشت و هراکلس نیز عاقبت انسان بودن را بر نیمه خدا بودن ترجیح می‌دهد. کات می‌نویسد: «در این جا [هراکلس] سرانجام پرومته و ادیپ بر هم می‌پیوندند[7]». و این نکتهٔ هوشمندانه‌ای است. زیرا پرومته حامی انسان نماد طغیان در برابر خدایان است. اسطوره‌ای که بر علیه اسطوره می‌شورد. و ادیپ نماد آگاهی نسبت به سرنوشت بشری و سرشت هستی. هراکلس نقطه تلاقی طغیان و آگاهی است. فرانتز روزنتسوایک تراژدی را لحظه بیداری نفس خوانده بود. و یان کات بی آن که اشاره‌ای به روزنتسوایک کند همین رویکرد را با بیانی دیگر پی می‌گیرد. روزنتسوایک این بیداری نفس را بیداری خاموشی می‌داند. ج. اچ. فینلی نیز گفته بود که آژاکس از قدرت خاموش زمین بهره‌مند است. قهرمانان تراژیک با تمام جان به سمت آگاهی از موقعیت خود پیش می‌روند، اما نمی‌توانند این خودآگاهی را به گفتار وادارند، پس زیر بار فشار خردکننده آن ویران می‌شوند. «به همین علت است که قهرمانان تراژیک سراپا کنش هستند. آنان توضیح نمی‌دهند و تفاوتی بین خودشان و اعمالشان قایل نیستند و مسؤولیت اعمال خود را تماماً می‌پذیرند. آنان تضاد خود با جهان بیرون را تنها از طریق کنش نشان می‌دهند. زمانی که ادیپ به قضیه پی می‌برد، چشم‌هایش را کور می‌کند[8]». آژاکس خود را می‌کشد و هراکلس دیوانه می‌شود. یان کات جسد آژاکس را مهم‌ترین شخصیت تراژدی می‌داند و این به طریقی نمادین، نمودگار نفس خاموش است. نفس خود را بیان نمی‌کند، بلکه یکپارچه کنش و تأثیر است. یان کات در تفسیر تراژدی پرومته در زنجیر نیز می‌نویسد: «پرومته یکپارچه آگاهی است و یکپارچه هوش؛ به صخره‌ای دربند شده، از اولین تا آخرین صحنه هم‌چنان بی‌حرکت بر جای می‌ماند. ایو یکپارچه جسم است، شکار و نیش‌زدهٔ خرمگس نامریی، لحظه‌ای آرام ندارد[9]». اما با این همه هر دو به یکسان تنها از طریق کنش خود را بیان می‌کنند. تراژدی از طریق لذت تراژیک تماشاگر را به نفس خویش شاعر می‌سازد. روزنتسوایک نوشت: «این عواطف در شخص تماشاگر بیدار می‌شوند و به فوریت به سوی اندرون او جهت می‌یابند و از این طریق او را به نفس بدل می‌کنند. اگر قرار بود این عواطف در خود قهرمان بیدار شوند، او دیگر نفس بی‌کلام نمی‌بود: خوف و شفقت خود را به منزله «حیرت و عشق» آشکار می‌کردند. جان زبان باز می‌کرد و کلمه اعطا شده از جانی به جانی انتقال می‌یافت. ولی در تراژدی چنین آشتی و پیوندی وجود ندارد. همه چیز بی‌کلام باقی می‌ماند. قهرمان که خوف و شفقت را در دیگران برمی‌انگیزد، خود نفسی خشک و بی‌تأثر باقی می‌ماند. تا آنجا که به تماشاگر مربوط می‌شود، بار دیگر همین عواطف فوراً به درون معطوف گشته و او را نیز به نفسی محصور و منزوی بدل می‌کند. هرکس با خودش، در مقام نفسی تنها، باقی می‌ماند. هیچ اجتماع یا جمعیتی حاصل نمی‌شود. با این حال نوعی محتوای همگانی ظهور می‌کند. نفوس مجزا به سوی هم گرایش نمی‌یابند، ولی نغمه‌ای واحد در همهٔ آنها طنین می‌افکند: حس کردن و تجربهٔ نفس خویشتن[10]».

تراژدی‌نویسان «در معارضه با میتوس، نه لوگوس، بلکه قهرمان تراژدی به مثابه دی نوتاتون (deinataton) یعنی غریبه، بیگانه و بیگانه شده [11] را قرار دادند. در تفسیر کات قهرمانان تراژدی دچار این وضعیت، وضعیت بیگانه‌شدگی هستند. آژاکس به موقعیتی رسیده است که از نظر سوفوکل تنها وضعیت بشری یعنی غریبگی و بیگانگی است. جنگ اسطوره و انسان، که با اشیل آغاز شده بود نزد سوفوکول گسترش می‌یابد. کات می‌نویسد: «در تمام تراژدی‌های سوفوکل به جز آخری که در آن ادیپ خود محل مرگش را برمی‌گزیند، قهرمان‌ها به عمق وضعیت بشری سقوط می‌کنند، ما آنان را در موضعی بیگانه با انسان‌ها و بیگانه با جهان مشاهده می‌کنیم... آنان [اورست و الکترا] بخاطر انتقام خون پدرشان می‌زیستند. وظیفه و تنفر دولاشه‌اند در همان حال که خون به آرامی از اجساد کلی تمنسترا و اجیستوس بیرون می‌زند، اورست و الکترا علت وجودی خود را از دست می‌دهند. در نمایش‌نامه‌های سوفوکل هنر وی در خدمت آماده ساختن این لحظه بسیار مهم است که در آن شخصیت اول داستان سرانجام دریابد که زمین زیر پایش در شرف فروریزی است، و خدایان خاموشند. فقط در این دم، ضمن آگاهی از وضعیت بشری، انتخابی قهرمانانه ممکن است: خودکشی یا به زندگی ادامه دادن و یا همانند ادیپ با چشمانی از جا در آمده به دست خویش، نامعقولی دنیا را در تداوم زندگی به مبارزه طلبیدن[12]».

یان کات منتقدی جامع‌الاطراف است، او از اصول‌گرایی در نقد نمایش دوری می‌گزیند در تفسیر او انواع روش‌های نقد، اعم از نقد ساختاری (رولان بارت)، اسطوره‌شناسی (نورتروپ فرای و میرچاالیاده)، نقد روشناسانه (کلودلوی استروس)، و نقد اگزیستانسیالیستی (کامو، سارتر، کی‌یر کگور) به چشم می‌خورد، و این از آن روست که می‌کوشد از هر روشی برای هرچه آشکارتر کردن معانی نهفته در متن استفاده کند. اما به نظر می‌رسد، او ارادتی ویژه به آراء فلسفه هستی داشته باشد. پاره‌ای از عبارات کلیدی همچون وضعیت بشری، بیگانگی، حفرهٔ هستی انتخاب وجودی و... برای او روزنه‌هایی‌ست که از این طریق او بر کنه مقصود تراژدی‌نویسان پرتو می‌افکند، زیرا که برای آنان مسئله توامان هستی و بشر برای نخستین بار موضوع شعر و تراژدی قرار گرفته بود. همهٔ قهرمانان تراژدی عموماً بر سر دوراههٔ انتخابی وجودی قرار دارند. آنان می‌باید این یا آن را برگزینند و با این گزینش خود را فرا یا فروبرند. آگاهانه و انتخابی بودن خودکشی آژاکس و دیانیرا (زنان تراخیس)، آنان را به انتخابی وجودی بدل می‌کند. به عبارت اگزیستانسیالیست‌ها قهرمان تراژدی یک هستی اصیل است، زیرا از این دوراهی بنیادین گریزی ندارد. تراژدی از یک سو سیطره اسطوره را ویران می‌کرد، و از دیگر سو نمی‌توانست بر بیگانگی قهرمان در جهان جدید چشم بپوشد. آژاکس یک دی نوتاتون است، او می‌خواهد نه‌تنها در خود، بلکه برای خود باشد.[13] اما عاقبت درمی‌یابد که راهی به جز خودکشی که نوعی طغیان است ندارد. کات می‌نویسد: «آژاکس به نحوی جانگداز در پی مرگی قهرمانی است. اما برای این مرگ دیگر مکانی وجود ندارد.... جایی برای امکان مردن به سیاق قهرمانان وجود ندارد و جایی هم در میان نیست که به آنجا بگریزد. او می‌ماند و خودکشی... اما خودکشی در یونان اساطیری عملی قهرمانی نیست... دنیای ایلیاد با امر خودکشی آشنا نبود... خودکشی آژاکس فقط در چرخه حماسه مابعد هومری پدیدار گردید[14]». تراژدی آژاکس درواقع نشانگر مرحله گذار از جهان قهرمانی به جهان معاصر است، زیرا

تناول خدایان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نقد نمایشی از یکی از موثرترین منتقدان روزگار ماست نخست از جهت شناساندن چهره و اثر عظیم یان کات و اینکه اثری است که می‌تواند منبعی برای آموزش منتقدان ما باشد.

قهرمان پیروز آن ادیسه است و سپردن کمان آشیل (برجسته‌ترین قهرمان جهان هومری) به او به طور نمادین این دوران گذار را نشان می‌دهد یان کات می‌نویسد: «آشیل قهرمان و ادیسهٔ مکار ضدین جاودانه‌اند، نمونه دو نوع گرایش و دو نوع ساختار شخصیت، در آتن قرن پنجم ق. م.... آرزوی آشیل برای کسب شکوه و جلال به هر قیمت و آرزوی ادیسه برای کسب موفقیت به هر قیمت...[۱۵]». از یاد نبریم که اساس درگیری آژاکس بر سر سپردن کمان آشیل به ادیسه است. آژاکس تداوم سنت قهرمانی آشیل در دورانی است که شکوه و جلال چندان خریداری ندارد. ادیسه سیاستمداری است که منطق جهان نامعقول را درک کرده است. به نظر مفسر، در تراژدی آژاکس، او و ادیسه نمایانگر تقابل تراژیک میان کسی است که نامعقولی وضعیت بشری را رد کرد و دیگری که آن را پذیرفته و آن را موجب حزم و احتیاط می‌داند[۱۶]. بی‌جهت نیست که ایزد حامی ادیسه آتنا و آپولون هستند، ایزدان خرد و حکمت، که یکسر بر دنیای جدید فرمان می‌رانند، جهانی که از منظر نیچه‌ای به کیهان سرمستی دیونیزوسی را واپس رانده‌اند. ادیسه قهرمان این دنیا است، قهرمان زیرک، نه تراژیک.

کات می‌نویسد: «قسمت دوم نمایش آژاکس به ناگهان به زمان حاضر رجعت می‌دهد و در نظر مخاطبان معاصر جلوه می‌کند. در نظر مخاطبانی از هر سنخ، نه فقط یونانی این قسمت برای دنیای غیرقهرمانی معاصر است[۱۷]». اشیل نیز در پرومته آگاهانه زمان اساطیری را با زمان سپنجی درهم آمیخته بود. در انتهای رشتهٔ داستانی مربوط به پرومته همانند تریلوژی اورستیا، به آستانه تاریخ آتن متصل می‌گردد[۱۸]». در پایان تریلوژی اورستیا- نمایش الاهگان انتقام- شهروندان آتنی به مخاطبان اصلی مبدل می‌شود. اینک همسرایان به شهروندان دولتشهر آتن بدل شده‌اند و تماشاچیان بر سکوها خود را مخاطب تراژدی می‌یابند. ساز و کار معاصر شدن نه‌تنها در صحنه بلکه به جایگاه تماشاگران نیز تسری می‌یابد.

اهمیت و درخشش تفسیرهای یان کات به ویژه در تحلیل آثار اوریپید نبوغ‌آمیز می‌نماید. اوریپید را درام‌نویسی دانسته‌اند که مسائل روزگار خود را به گونه‌ای کنایی وارد تراژدی ساخت. کات در تفسیر تراژدی آلسست، سویه هجاگو و ریشخندآمیز آن را برملا می‌کند. پایان نمایش به نظر او تمسخر همه چیز است: فداکاری آلسست، وفاداری آدمتوس و معجزه ایزدان. او می‌نویسد: «نمایش آلسست، مانند دون ژوان، به خاطر آمیختگی سبک‌ها به نحوی شگفت امروزی است. گاهی چنان امروزی است که شخص وسوسه می‌شود آن را ضد تراژدی بنامد[۱۹]». درواقع او بدون آن که از واژه شالوده‌شکنی (truction-decons) نام ببرد، همان رویکرد را در تفسیر تراژدی شگفت‌انگیز اوریپید پی می‌گیرد. تراژدی آلسست در آمیزه‌ای از تراژدی و کمدی شالوده خود را ویران می‌کند. این آمیزش البته پنهان است، اما پس از آشکارگی که محتاج مفسری چون یان کات است، جنون‌آمیز و سرگیجه‌آور می‌نماید. به نظر مفسر: «اوریپید نمایش‌اش را به دو طریق نوشت، با رنگی طعنه‌آمیز برای دوستان سوفسطایی خود، و دیگر محض خشنودی توده‌های آتنی با تظاهر به باورداشت خدایان و معجزات[۲۰]». از همین رو هر چیزی در نمایش قابلیت تحویل به مضحکه و یا تراژدی را دارد. اوریپید با بی‌رحمی هرچیز را واژگون می‌کند، معجزه به شوخی بدل می‌شود، فداکاری به حماقت و وفاداری به خیانت؛ مرگ شجاعانه به مرگی عادی، بی‌اهمیت و غیرضروری تبدیل می‌شود. ضمن آن که توده تماشاگر می‌توانست به دلخواه خود سویه مورد پسند خود را برگزیند. به نظر یان‌کات اثر را می‌شد به هر صورت خواند، اما باز در هر صورت شالودهٔ آن ویران می‌شد. آلسست را می‌توان به صورت تراژدی خواند، اما نکته

همه پویش کات در تشریح تراژدی قساوت تشریح قساوت دوران خود بود از نظر او آیین و ایدئولوژی نمی‌توانند قتل و خشونت را تطهیر کنند. آنان به هرحال ـ از منظر انسان ـ قتل و خشونت باقی خواهند ماند.

در آن است که آدسترس متعلق به قلمرو کمدی است و در عین حال تراژدی به رستاخیزی تمسخرآمیز منتهی می‌شود. نمایش را همچنین می‌توان به شکل کمدی خواند، اما آلسست یک شخصیت زن تراژیک است و در عین حال کمدی به ازدواجی ختم می‌گردد[۲۱]. به این ترتیب، در هر دو صورت درام به تناقض و بحران می‌رسد. شالوده تراژدی با ریشخند، و شالوده کمدی با فاجعه ویران می‌شود. این بحران بی‌تردید تصویری از موقعیت بحرانی آتن در کشمکش‌های سیاسی روزگار اوریپید بود. این راه‌حل رندانه نیز به ترتیب سوفسطایی اوریپید بازمی‌گشت. ورنریگر درباره او نوشته است: «سوفسطایی‌گری جزیی از روح آثار او است و بی هیچ تردید می‌توان گفت که اندیشه‌های سوفسطایان، برای نخستین بار بر زمینه‌ای روحی که نمایش‌نامه‌های اوریپید آشکار می‌سازد، به روشنی قابل فهم می‌گردند[۲۲]». یکی از ویژگی‌های بااهمیت تفسیرهای یان کات، بازگشت مداوم او به موضوع نقد- یعنی نمایش است. او به خوبی می‌داند حیاتِ ثانویهٔ درام بر صحنه تئاتر رخ می‌دهد، پس از این رو نقد درام نمی‌تواند چشمان خود را بر تحلیل وجوه اجرایی اثر ببندد. یان کات تقریباً در همه تفاسیر خود از اجرا آغاز می‌کند و یا به آن باز می‌گردد. موقعیت تماشاگر را که در سرمای غروب دم آمفی‌تئاتر شاهد اجرای پرومته در زنجیر است، به سرمای گزندهٔ کوهستان قفقاز- مکان به بند کشیده شدن پرومته پیوند می‌زند، و یا در تفسیر تراژدی باکی، مشکل مفسران دیگر را درباره چگونگی وقوع معجزه بر روی صحنه، یعنی تکان خوردن زمین و فروریختن قصر را از همین طریق حل می‌کند. «بر صحنهٔ لخت، یونانی و هم امروزی، تکان زمین با تکان بدن‌ها [بدن همسرایان یا با کانت‌های سرمست] برقرار می‌شود[۲۳]». در تفسیر آلسست نیز از طریق تحلیل شیوهٔ اجرای درام‌های یونانی، به تفسیر درخشانی از نمایش می‌رسد؛ تفسیری که درعین حال پیشنهادی برای اجراهای امروزی نیز هست. «اجرای این نمایشنامه فقط به دو بازیگر نیاز داشت. از روی ترکیب صحنه‌ها به روشنی پیداست که نخستین بازیگر به نوبت آپولو، آدمتوس و خدمتکار را بازی می‌کرد و بازیگر دوم نقش مرگ، خادمه، آلسست، فِرِس و هراکلس را اجرا می‌نمود. در مؤخره نمایشنامه آدمتوس و هراکلس در یک زمان بر صحنه‌اند. پس نقش بیگانهٔ زیبا را چه کسی ایفا می‌کرد؟... به استثنای مؤخره نمایش آلسست، هیچ نمونه دیگری در تئاتر یونان موجود نیست که صورتک یک شخصیت را بازیگر دیگری برچهره زند. این بیگانه همانا آلسست است، زیرا او صورتک خود را دارد، اما آلسستی است در جسمی دیگر [جسم بازیگری دیگر] ابهام شمایل این دومین آلسستِ خموش، یکی دیگر از معماهای این نمایش‌نامه است... بگذار نقش بیگانه‌ای را که آن نیم خدا با خود آورد دختری جوان بازی کند، و بگذار این سیمای دوم او را صورتکی سفید با ویژگی‌های چهرهٔ آلسست آشکار سازد. [بدین ترتیب] آلسست بازگشت و هم بازنگشت. بیگانه زیبا آلسست است و هم نیست[۲۴]» کات از طریق این پیشنهاد اجرایی، می‌خواهد جان‌مایه تراژدی معماوار اوریپید را مؤکد کند.

آخرین بخش کتاب، تفسیری بر تراژدی باکی اثر اوریپید است. در این نمایش، تراژدی برای نخستین بار به سرچشمه‌های اسطوره‌ای خویش - دیونیزوس و آیین تراگودیا- بازمی‌گردد. آئین تراگودیا به عنوان شکل آغازین تراژدی، به نمایشی مصائب و حیات مجدد ایزد

شهید شونده، دیونیزوس، می‌پرداخت. اگر مصائب دیونیزوس و رقص با کانت‌های سرمست را شکل‌الاشکال تراژدی بدانیم، آنگاه هر تراژدی وجهی از همین شکل بود. هر قهرمان تراژیک دیونیزوس و همه همسرایان با کانت‌ها بودند. اما اگر همسرایان به طور مستقیم از با کانت‌های آیین تراگودیا می‌آمدند، شکل‌گیری قهرمان تراژیک در فرهنگ جدید یونانی یکسر مرهون دیونیزوس نبود، بلکه به همان اندازه از آپولون نیز بهره می‌برد. به اصطلاح نیچه، در تراژدی، گفتگوی قهرمانان عنصری آپولونی و آوازها و رقص‌های همسرایان (دیتی رامب‌ها) عنصری دیونیزوسی بود. از همین روست که در تراژدی ادیپ شهریار، همسرایان دیونیزوس/ باکوس را مخاطب قرار می‌دهند: «باکوس، ای خدایی که به تو نامیده شده‌ایم[۲۵]». نیچه نوشته است: «به یاری آپولون و دیونیزوس، دو الوهیت یونانی هنر درمی‌یابیم که جهان یونانی تضاد عظیمی از لحاظ سرچشمه و اهداف، میان هنر آپولونی پیکره‌سازی و هنر دیونیزوسی غیرتصویری، موسیقی وجود داشته است. این دو گرایش متفاوت، موازی با یکدیگر و در بیشتر مواقع به صورتی آشکارا گوناگون، جریان می‌یابند و پیوسته یکدیگر را به زایش‌های تازه و پرقدرت‌تر وامی‌دارند، و به تضادی تداوم می‌بخشند که تنها در اصطلاح مشترک «هنر» به شکلی ظاهری و سطحی به سازش می‌رسند؛ تا سرانجام در اثر معجزهٔ مابعدالطبیعی «اراده» یونانی گرایانه با یکدیگر ظاهراً جفت می‌شوند و در راستای این جفت شدن، در نهایت شکلی از هنر- تراژدی آتنی را می‌آفرینند که به یک اندازه آپولونی و دیونیزوسی است». با این همه نیچه بر آن است که سوائق بنیادین حیات و روح دیونیزوسی نهفته است، و تراژدی اگرچه نیروی دیونیزوس و آپولون را به اتحاد می‌رساند، اما در عین حال نمایشگر رقابتی پنهان میان دو ایزدی است که یکی تجلی حیات نخستین بشر- زمین، مادر، تاک، باروری و رقص است، و دیگری نمایانگر دوران گذاری است که بشر به حکمت، خرد و گفتار جدلی می‌گراید. ارنست کاسیرر در همین زمینه نوشته است: «در کیش دیونیزوس» به دشواری می‌توان خصوصیت ویژه نبوغ یونانی را یافت. آن چه در این جا ظاهر می‌شود، احساس بنیادی نوع بشر است. این احساس اشتیاق عمیق فرد است، به آزاد شدن از زنجیر فردیت و غرق کردن خویش در جریان حیات جهانگیر، وانهادن هویت خود و جذب شدن در کل طبیعت[۲۷]». درواقع آن چه کاسیرر می‌گوید خصلت بنیادی عصر اسطوره است، یعنی انحلال تفرد و انضمام هویت به کل کیهان اسطوره. پویش سپهر اندیشه یونانی حرکت به سوی دموکراسی و تفرد در حالی که تفکر دیونیزوسی خواهان بازگشت به اجماع قبیله‌ای و سرمستی دوران ماقبل عقلانیت یونانی بود.

باخ ئوفن گفته بود که پیش از مذهب خدایان اولمپی، مذهب دیگری وجود داشته که مربوط به دوران مادرسالاری بود [۲۸]. آیین دیونیزوس اگرچه از آسیای صغیر به یونان آمده بود، و با اساطیر اولمپی آن درآمیخته بود، اما به تمامی نمادهای دوران مادرسالاری زمین، زن، مادر، توالد و باروری، سرمستی، روح شاعرانه، میتوس و هم‌آمیزی‌های گروهی (Orjy)- را نشان می‌داد، و تراژدی نیز اگرچه حاصل اتحاد روح آپولونی و دیونیزوسی بود، اما یکسر تولید جهان پدرسالار یونان است و نمادهای آن قانون، خردورزی، روح فلسفی، لوگوس، جدل کلامی، خدایان آسمانی، جنگ، انتقام و نوامیس جهان را می‌نمایاند. تراژدی به مثابه فرزندی است که از دو ایزد دوران مادرسالاری و پدرسالاری به وجود آمده است، اما برای مادر خویش (دیونیزوس را در برخی منابع ایزدی دوجنسی خوانده‌اند) فرزند چندان خلفی نبود. تراژدی اورستیا و باکی آشکارترین موضع‌گیری‌های تراژدی یونانی و روح آپولونی برعلیه بنیادهای دیرین مادرسالاری و آیین دیونیزوس بود.

تفسیر یان کات بر تراژدی باکی از درخشان‌ترین تفسیرهای اوست. او نشان می‌دهد که نمایش مکان آمیزش مینو و نامینوی‌ست و در همین جا اسطوره به چیزی قابل دیدن و آشکار تبدیل شده، خود را برملا می‌کند. برای اوریپید مینو (دیونیزوس) چیزی جز قساوت کور و نامینو (زنان باکی) جز طغیانی کور نیستند. «ساکروم (مینو) و پروفانوم (نامینو) به توافق رسیده‌اند[۳۰]». و این توافقی در کور بودن است. کات اصولاً تراژدی را نمایش قساوت می‌داند. نخست قساوتی که در ذات اسطوره وجود دارد. اوریپید در پایان نمایش هراکلس می‌گوید: «می‌بینید خدایان نسبت به همهٔ آنچه روی داد چه ترهم ناچیزی نشان دادند... برای ما آنچه اکنون پیش رو داریم مایه تاثر است و برای خدایان مایهٔ شرمساری[۳۱]». و دوم، نمایش فیزیکی قساوت از طریق بازگویی رنج و عذاب قهرمانان. کات سوفوکل را قسی‌ترین تراژدی‌نویس یونان می‌داند که هیچ‌گاه از عرضه تصاویر جسمانی درد شانه خالی نمی‌کند[۳۲]، و تراژدی باکی را قسی‌ترین صحنه قساوت در تئاتر یونان می‌داند[۳۳]. درواقع همه تراژدی‌نویسان یونان از طریق نمایش قساوت در پی انهدام قساوت ایزدان بوده‌اند. قساوتی که در ذات اسطوره در معارضه آن با جهان انسانی نهفته است. اسطوره انسان را از طریق آیین‌هایی که به دست انسان انجام می‌شود، ویران می‌کند. درنمایش باکی آیین واقعیت را از یا درمی‌آورد. مرگ و رستاخیز دیونیزوس، در نمایش، مرگ و رستاخیزی نمادین است، در حالی که درد و رنج انسان قربانی، واقعی و تکان‌دهنده است[۳۴].

اما این نیز هست که واقعیت انسانی نیز چهره مخرب اسطوره را آشکار و ویران می‌کند. «مصائب و مرگ پنتیوس عمداً با تمام واقعگرایی قساوت بارش به نمایش درمی‌آید.» یکی دستی را از بیخ برکند، و آن دیگری پایی هنوز گرم را با کفشش. گوشت دنده‌های او را به چنگ زدودند. «در پایی که با کفش از بیخ کنده شده، چیزی از هدیه آیینی باقی نمی‌ماند. آیین بر کشتار تبدیل شده است... اوریپید با آگاهی از شکل ژرف آیین، با نمادسازی ساختاری متغیرش، فقط به منظور آگاهی ما بر آن، و سپس افشاء و تخریبش استفاده می‌کند[۳۵]» .

تراژدی‌نویس همان کاری را که با اسطوره آلسست کرده بود، دراین جا نیز می‌کند، اما برعکس، این‌جا به طنز و سخره گرایش ندارد؛ اسطوره را ریشخند نمی‌کند. بلکه اسطوره را از طریق تراژدی قهرمان تراژیک، یا مصائب انسان مقتول (در برابر مصائب ایزد شهید شده) ویران می‌سازد. مصائب دیونیزوس از طریق نمایش مصائب انسان فرو می‌ریزد. در تراژدی باکی آیین مرگ و رستاخیز خدای سالانه ایناتوس دایمون بر قتلی آیینی تغییرشکل می‌دهد[۳۶]، و سپس این یک، به نوبه خود به عنوان یک قتل بازشناسی می‌شود. اوریپید از طریق جابه‌جاسازی‌های مداوم (جابه‌جا شدن ایزد باروری به ایزد مرگ، خدای شهیدشونده به انسان قربانی و...) جابه‌جایی آیین نمادین را به قتلی آیینی که به هر حال قتل است، نشان می‌دهد. کات می‌نویسد: «در مؤخرهٔ نمایش باکی [برخلاف اسطورهٔ دیونیزوس] هیچ تجلی‌ای وجود ندارد. آسمان و زمین به طور قطعی جدا مانده‌اند، و هیچ آشتی و توافقی میان انسان، طبیعت و خدا وجود ندارد. آسمان و زمین به طور قطعی جدا مانده‌اند، و هیچ آشتی و توافقی میان انسان، طبیعت و خدا وجود ندارد... تناول خدایان آیین دیونیزوس و آیین عید پاک[۳۶] - غلبه زندگی بر مرگ است، جشن پیروزمند تولد دوباره، باروری و وفور است. باکی با شکست نظم و زندگی از نازایی، نفی و زوال پایان می‌پذیرد. تجلی به ضد تجلی تبدیل می‌شود[۳۷]». تراژدی باکی، عالی‌ترین شکل معارضه حکمت آپولونی با سرمستی مخرب دیونیزوسی بود و به شکلی گذر از ساحت اسطوره را به تراژدی و مدنیت یونانی نشان می‌داد، ضمن آن که از طریق پسرکشی آگاوه مادر پنیتوس بر کافرکیشی دوران مادرسالار و انقراض آن، به شکلی پنهان انگشت می‌گذاشت کاسیرر نیز گفته است: «پس از ورود دیونیزوس به دین یونانی ما شاهد نبرد دایمی این دو نیروی مخالف هستیم. اوریپیدس بیان کلاسیک این نبرد را در نمایشنامه زنان باکوسی ارائه نموده است. اگر اشعار اوریپیدس را بخوانیم برای درک قدرت مقاومت‌ناپذیر احساس بی دینی کیش دیونیزوس و شدتش و خشونتی که به کار می‌گرفت، به شاهد دیگری نیاز نداریم[۳۸]». برای قانون و نظم عصر طلایی یونان، الاهیات و معجزات دیونیزوس نوعی معجزه واژگون بود، که جز به تخریب و نفی نظم و قانون نمی‌انجامید.

تراژدی باکی، دو سال پس از مرگ اوریپید، در سال ۴۰۵ یا ۴۰۶ ق. م. در جشنواره دیونیزوس بر صحنه رفت طنز تاریخ در آن بود که مجسمهٔ دیونیزوس در نخستین ردیف تماشاگران، با چشمان سنگی و بی‌فروغ خود شاهد فروریختن اسطوره‌اش بود، و به عبارتی پیروزی آپولون را بر خود می‌دید. اما کات به درستی تشخیص داده است که کیش باستانی دیونیزوس دیرزمانی بود که جنبه عبادی و آیینی خویش را از دست داده و تنها به شادخواری‌های عامیانه و جشن‌های تشریفاتی بدل شده بود[۳۹] پس منظور اوریپید از تحقیر آیین دیونیزوس، و نمایش جنون‌آمیز با کانت‌ها چه بود؟ یان کات منظور اوریپید را به دههٔ سوم جنگ‌های پلوپونز و پیشگویی سقوط

آتن پیوند می‌زند. باکی از نظر او نمایش جنون یونان، جنون حکام و جنون مردم یونان در جنگ‌های قساوت‌بارشان بود[۴].

ارزش تفسیرهای یان کات در احاطهٔ دقیق او بر اسطوره، تاریخ و فرهنگ یونانی است. او برای روشن شدن معنای اثر حتی از مراجعه به مجسمه‌های آتنی و نقوش گلدان‌های آنتیکی نیز دریغ نمی‌ورزد. نقطه‌چین‌های خالی پرومته را با روایت هزیود و هومر پر می‌کند، و برای روشن شدن نقاط ابهام و نمایاندن ارادهٔ تراژدی‌نویسان برای استفاده از اسطوره، در جهت تشریح مسائل روزگار خود، تقارن آنان با روایات تاریخی توسیدید و پلوتارک را نشان می‌دهد. او در آخرین قطعه تفسیر باکی که آخرین قطعه کتاب نیز هست، می‌نویسد: «در دوره‌های جنون، خدایان مجنون و پیامبران مجنون‌تر آن همواره پدید می‌آیند. در زمان جنگ پلوپونز خدایان مظلم از شرق، جنوب و شمال سررسیدند و کیش‌های جذبه‌آمیز و آیین‌های خونین قربانی طلب کردند... اما بنا به قول پلوتارک زمانی فرا رسید که باکی در برابر اُرُد، پادشاه پارت، اجرا شد و یک سر بریده واقعی یعنی سر کراسوس را به تئاتر آوردند... آنگاه جیون لباسی را که برای نقش پنتیوس پوشیده بود به یکی از همسرایان داد. قبضهٔ موی کراسوس را قاپ زد و در حالی که نقش زنی را که از باکوس الهام می‌گیرد، به خود می‌گرفت، با شور و شعف این اشعار را خواند: از کوهساران می‌آوریم/ شاخه نو بریده به قصر/ آه شکار دلپذیر ما... گویند این بود مضحکه‌ای که همچون پس‌پرده‌ای در پی تراژدی لشکرکشی کراسوس بازی شد. «در این موقع نیز خود تاریخ بود که تفسیر نهایی باکی را نوشت[۵]». این قطعه نهایی کتاب مانند ضربه‌ای نقد را همچون یک رمان به پایان می‌برد. پایانی که می‌تواند آغازگر و نطفهٔ الهام تفسیر باشد. همهٔ کوشش یان کات، در تفسیر باکی در همین لحظه، چون ضربه‌ای، آشکار می‌شود. او نوشت تاریخ تفسیر نهایی باکی است، و اکنون در پس تاویل اوریپید از اسطوره و آیین دیونیزوس، منظور کات را در این تفسیر دریافته‌ایم. کات در این تفسیر، همانند اوریپید، درپی معاصر کردن قساوت اسطوره در اساطیر و ایدئولوژی‌های روزگار خود است. هر قتل آیینی قتل است. ایدئولوژی‌های معاصر بهشت را وعده می‌دهد، اما عجب آنکه جز جهنم نمی‌سازند. کات می‌نویسد: «دیُونیزوس آزادی از بیگانگی و آزادی از همه قیود را وعده می‌دهد، اما فقط یک آزادی غایی را برآورده می‌کند: آزادی کشتن. دختران به گل آراسته، به زیبازنان قاتل بدل می‌شوند». اگر در این عبارت به جای دیونیزوس ساحت اسطوره و ایدئولوژی را بگذاریم کات به منظور خود نزدیک‌تر شده است. همهٔ پویش او در تشریح تراژدی قساوت، تشریح قساوت دوران خود بود، از نظر او آیین و ایدئولوژی نمی‌توانند قتل و خشونت را تطهیر کنند، آنان به هر حال از منظر انسان قتل و خشونت باقی خواهند ماند. اوریپید نشان می‌دهد که چگونه آیین جنون‌آمیز به جنون نیایشگران و قساوت آیینی (اسپاراگموس و اوموخاجیا = دریدن پیکر قربانی و تناول آن) منتهی می‌شود، کات نیز به اشاره می‌گوید ایدئولوژی‌های روزگار ما به جنون، تعطیل خرد و از بی خود شدن ختم می‌گردد و «از خود بیخود شدن مطلق تجربه‌ای خطرناک است... بهای تشدید همهٔ حواس، همانا از دست دادن نظارت و اختیار است[۳]».

به حکم نخست بازگردیم. فریدریش هبل گفته بود: «درام باید روابط جدید را نشان دهد» کات نشان می‌دهد که اشیل، سوفوکل و اوریپید در بازخوانی مجدد خود از اساطیر روابط جدیدی را به انسان نشان دادند، چنان که احاطهٔ کامل کات به درام جدید نشان می‌دهد که دورنمات، برشت، ژنه، آنوی، بکت، کامو، سارتر و ژیرودو نیز در پی کشف روابط نوین در اسطوره‌های کهن بوده‌اند. «موقعیت‌های تراژیک به یک معنا نمونه و غایی هستند، این موقعیت‌ها را می‌توان به تعدادی الگوهای محدود و معین تقلیل داد و این الگوها را می‌توان ساختارها یا سرمشق‌های پایه نامید. تراژدی‌های مکتوب تحققات متفاوت این سرمشق‌ها هستند[۲]» نمایش‌نامه‌نویسان یونانی با قرائت ویژه خود از اساطیر یکی از این تحقق‌ها را رقم زدند. اما فراتر از این کات نشان می‌دهد، نه‌تنها درام‌نویس، بلکه منتقد نیز می‌باید در پی کشف روابط جدید باشد. درام را در زمان تاریخی خود نشان دهد، اما تفسیر معاصر خود را از آن استنتاج کند. و این کاری است که کات با تراژدی‌های یونان می‌کند، یعنی معاصر کردن اشیل، سوفوکل و اوریپید، به اندازه درام‌نویسان امروزی

مؤخره

تناول خدایان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نقد نمایشی از یکی از مؤثرترین منتقدان روزگار ماست و ترجمه این اثر کاری بس ارزشمند است. نخست در شناساندن چهره و اثر عظیم یان کات، سپس به عنوان اثری که می‌تواند منبعی برای آموزش منتقدان ما باشد و دیگر در شناساندن نحوه به کارگیری موضوعات کهن و استخراج مسائل معاصر برای درام‌نویسان ما که جز تعظیم و تکریم کاری با اساطیر و حماسه‌های ما نکرده‌اند. با همهٔ احترام و ارزش نسبت به مترجمان، نگارنده نمی‌تواند شگفتی خود را از نشانه [...] در جای جای کتاب پنهان کند. این نشانه البته در اشعار هزل‌آمیز، برخی رمان‌ها، و امروز در ادبیات سیاسی روزنامه‌ای بسیار دیده می‌شود. اما هیچ‌گاه جایی در تحلیل‌ها و پژوهش‌های علمی، که خواننده محدود و مشخصی دارد، به چشم نیامده بود. تصور کنید ترجمه از از الکترا را با [...]!

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ کات، یان، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان) ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، ۱۳۷۷.

۲ـ همان، پیشگفتار مترجمان، ص ۴.

۳ـ همان، ص ۱۳۲.

۴ـ یگر، ورنر، پایدیا، ترجمه محمدحسن لطفی، ج ۱، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۶، ص ۳۲۸.

۵ـ تراژدی، مجموعه مقاله، گردآورنده، حمید محرمیان معلم، گفتگو با مراد فرهادپور، تهران، سروش، ۱۳۷۷، ص ۲۳۲.

۶ـ کاسیرر، ارنست، اسطوره «دولت» ترجمه یدالله موقن، تهران: هرمس، ۱۳۷۷، صص ۱۳۴-۱۳۲.

۷ـ تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان، ص ۱۶۳.

۸ ـ تراژدی، گفتگو با مراد فرهادپور، ص ۲۴۴.

۹ ـ تفسیری بر تراژدی‌ها...، صص ۴۵-۴۴.

۱۰- تراژدی، مقالهٔ تراژدی و بیداری نفس، فرانتز رونتسوایگ، ص ۲۸۰.

۱۱ ـ تفسیری بر تراژدی‌ها...، ص ۶۶.

۱۲ـ همان، ص ۵۵.

۱۳ـ همان، ص ۶۴.

۱۴ـ همان، صص ۶۸-۶۷.

۱۵ـ همان، صص ۱۷۷-۱۷۶.

۱۶ـ همان، ص ۸۳.

۱۷ـ همان، ص ۸۱.

۱۸ـ همان، ص ۲۸.

۱۹ـ همان، ص ۱۰۸.

۲۰ـ همان، ص ۹۵.

۲۱ـ همان، ص ۱۱۵.

۲۲ـ پایدیا، ج ۱، ص ۴۴۲.

۲۳ـ تفسیری بر تراژدی‌ها...، ص ۲۰۱.

۲۴ـ همان، صص ۱۱۰-۱۰۹.

۲۵ـ سوفوکلس، افسانه‌های تبای، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۶، ص ۶۳.

۲۶ـ نیچه، فریدریش ویلهلم، زایش تراژدی، ترجمه رویا منجم، تهران، پرسش، ۱۳۷۷، صص ۲۶-۲۵.

۲۷ـ اسطوره دولت، ص ۱۱۱.

۲۸ـ به نقل از: فروم، اریک، زبان از یاد رفته، ترجمه ابراهیم امانت، تهران، مروارید، ۱۳۶۶، ص ۲۷۱.

۲۹ـ تفسیری بر تراژدی‌ها...، ص ۲۱۷.

۳۰ـ به نقل از همان، صص ۱۴۸-۱۴۷.

۳۱ـ همان، ص ۱۶۷.

۳۲ـ همان، ص ۱۸۹.

۳۳ـ همان، ص ۲۱۴.

۳۴ـ همان، ص ۲۱۵.

۳۵ـ همان، ص ۱۲۵.

۳۶ـ یان کات در بخش‌های فراوانی و به ویژه در این بخش، تداوم سنت‌های کافرانهٔ آیین‌های یونانی و آسیای صغیر را در آیین‌های عبادی مسیحی و نمایش‌های مذهبی قرون وسطایی نشان می‌دهد. به عنوان نمونه رک: صص ۲۱۱-۲۰۳، ۱۲۱-۱۲۰، ۲۰.

۳۷ـ تفسیری بر تراژدی‌ها...، صص ۲۱۷-۲۱۶.

۳۸ـ اسطوره دولت، ص ۱۱۱.

۳۹ـ همان، ص ۲۳۳.

۴۰ـ همان، ص ۲۲۴.

۴۱ـ همان، ص ۲۲۵.

۴۲ـ همان، ص ۲۲۳.

۴۳ـ همان، ص ۲۲۲.

۴۴ـ همان، ص ۲۳۱.