# بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه

**ژاله کهنمویی‌پور***
استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، ایران

**چیترا رهبر**
دانشجوی دکتری فرانسه، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۵/۱۱/۳۰، تاریخ تصویب: ۸۵/۱۲/۰۹)

**چکیده**

بی شک یکی از عناصر غنی موجود درگنجینهٔ فرهنگ و آیین‌های بشری، اسطوره است و اسطوره‌پردازی نیز از قدیمی‌ترین شیوه‌های داستان پردازی به شمار می‌رود. در فرانسه، به تبعیت از تراژدی نویسان سترگ باستان، استفاده از اسطوره‌های کهن، بخصوص در ادبیات و هنرهای نمایشی، از دیرباز مرسوم بوده است. اما رویکرد قرن بیستم به مقولهٔ اسطوره، با توجه به شمار آثاری که در آن‌ها داستانی اسطوره‌ای مورد بازنگری و بازخوانی قرار گرفته، رویکردی خاص به نظر می‌رسد، چراکه ظهور چنین پدیده‌ای، آن هم در عصر مدرنیته و نوگرایی، نمی‌تواند اتفاقی تلقی شود و قطعاً تأمل‌برانگیز است. در این بحث موضوعاتی که به صورت اجمالی مدنظر قرار گرفته‌اند، عبارتند از بررسی علل بازگشت اسطوره به عرصه ادبیات نمایشی فرانسه در نیمه اول قرن بیست و همچنین شناسایی ویژگی‌های اسطورهٔ نو، یعنی اسطوره‌ای که با نگاهی تازه بازآفرینی شده؛ مباحثی که پرداختن به آن‌ها بدون شناخت ضمنی زمینه‌های اجتماعی و تاریخی ممکن نیست. از این رو دیدگاه مقاله به طور اهم، دیدگاهی اجتماعی- تاریخی است.

**واژه‌های کلیدی**: تراژدی، تئاترقرن بیست، بازخوانی اسطوره، اسطورهٔ نو، فرانسه.

* تلفن: ۶۱۱۱۹۰۲۸-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰-۰۲۱، E-mail: jkahnmoi@ut.ac.ir

**مقدمه**

گرچه اسطوره دیریست وارد حیطهٔ ادبیات شده و از ابتدا جذابیت‌ها وکارکردهای منحصر به فرد آن مدنظر نویسندگان و تراژدی نویسان بزرگ جهان بوده، اما رویکرد قرن بیستم به این مقوله، تنها به خاطر بازنمایی جنبه‌های زیبایی‌شناسی اسطوره و خلق تجربه‌های ادبی در زمینهٔ فرم وقالب نوشتار نبوده است. فضای اجتماعی و موقعیت تاریخی در این دوره (نیمهٔ اول قرن بیستم به ویژه فاصله زمانی بین دو جنگ جهانی و دوران پس از جنگ جهانی دوم) ابزاری نو ودیگرگونه را برای به تصویر کشیدن وضعیت انسان و جهان طلب می‌کرده، ابزاری که بتواند در حوزهٔ ادبیات به کار آید و در عین حال قادر به ترسیم فضایی با عناصر متنوع و گاه چند لایه باشد. این ابزار چیزی نبود جز اسطوره که البته این بار در هیأتی نو و قرن بیستمی قدم به عرصه می‌گذاشت.

اسطوره‌های قرن بیستم که در واقع محل برخورد وهم کنشی روایات افسانه‌ای، روایات مذهبی مربوط به خدایان باستان و روایات تاریخی‌اند، افزون بر این که امکان بازخوانی و بازنگری داستان‌های اساطیری کهن را فراهم می‌آورند، خود آیینه‌ای می‌شوند که مختصات اخلاقی، اجتماعی و سیاسی جو حاکم، بازتاب جالب توجه‌ای در آن پیدا می‌کنند. جالب توجه از این روکه زبان اسطوره هرگز زبانی مستقیم وآشکار نبوده است؛ گرچه اسطوره به تحلیل موقعیت‌هایی می‌پردازد که همواره وجود داشته و خواهند داشت، ولی دربارهٔ آن‌ها هرگز حکم قطعی صادر نمی‌کند. در همین راستا، هدف اسطوره مدرن، ارائهٔ جواب‌های از پیش تعیین شده نیست، بلکه ایجاد زمینه‌ای برای تعمق وتأمل پیرامون سوال‌ها و جستجوی پاسخ‌های ممکن است.

اسطوره به اقتضای سرشت خود، در دوره‌های زمانی مختلف، معانی و مفاهیم مختلفی را تداعی کرده که البته دوام و بقای آن در گرو همین روند تحول وتکامل است. در واقع آنچه منبع الهام نویسندگان و مجالی برای جولان اندیشه‌هایشان شده، کشش و گنجایش اسطوره در پذیرش معانی گوناگون و بکر و انتقال آن ها به غیر بوده است. این چنین است که نویسنده با بازنویسی اسطوره، نوری تازه به روایات هزاران ساله می‌تاباند و از این طریق دغدغه‌های خاص زمانه‌اش را بازتاب می‌دهد و مخاطب نیز بسته به تجربیات عینی و ذهنی که از سر گذرانده، به حلاجی آن‌ها می‌پردازد. در این ارتباط پژوهش‌ها و تأملات بسیاری صورت گرفته، اما مهم‌ترین منبع در دسترس به زبان فارسی، کتاب *مرگ تراژدی* اثر جورج اشتاینر، به ترجمه و تألیف دکتر بهزاد قادری است.

اسطوره را ابزاری معرفتی نیز نامیده‌اند. معرفت جان وجهان، آفـاق و انفـس (ر.ک. الیـاده ۲۳-۲۴): همانطور که اسطورهٔ نو- اسطوره‌ای که مورد بازخوانی قـرار گرفتـه – عـاملی اسـت برای شناخت زمینه‌های اجتماعی‌ای که خود در آن متولد شده، به همان نسبت می‌توانـد عامـل شناخت درون باشد، چرا که اسطوره در پس روایت افـسانه وار آنچـه در جهـان بیـرون اتفـاق می‌افتد، به واقع با ظرافتی تمام، روند حوادث و تحولات روح آدمیزاد را دنبـال مـی‌کنـد: پـس درخوانش اسطوره از شناخت جهان به شناخت خود می‌رسیم وبالعکس.

البته ابعاد تأثیرگذار اسطوره بسی فراتر از آن است که در این‌جا نکته وار شرح داده شد و انتخاب آن از سوی بعضی نمایشنامه نویسان، تأیید این مدعاست. در این گفتار سـعی خـواهیم کرد به بررسی اجمالی برخی دلایل ظهور دوبارهٔ اسطوره‌های باسـتان در تئـاتر نیمـهٔ اول قـرن بیست فرانسه بپردازیم تا روشن شود که نگاهی نو به اسطوره، نه نگاهی تفننی یا تصادفی، کـه از سر ضرورت و متناسب با نیاز زمانه بوده است.

**بحث و بررسی**

فرهنگ بشری اغلب اسطوره‌های کهن را در قالب تراژدی می‌شناسد، چرا که "تراژدی، به آرامی، هستی را در تار و پود و نسج پرغلیان‌اش به نمایش می‌گذارد." (دوو وینیو، ۲۰) وشـاید اولین دلیل بازگشت اسطوره به عرصهٔ ادبیات قـرن بیـستم ایـن باشـد کـه فـضای اسـطوره‌ای، موقعیت تراژیک انسان این دوره را به خوبی به تصویر می‌کشد.[۱] مخاطرات وتنش‌های مربوط به جنگ و کشتار و بحران‌های اجتماعی قبل و بعد ازآن، در تک تک نمایشنامه‌های اسـطوره‌ای این دوره بازتابی آشکار دارد. مگر نه این‌که روایات اساطیری اغلب داستان هایی با بن مایه‌های تراژیک‌اند که به بیان ضعف بشری در مقابل نیرویی برتر می‌پردازند: نیرویی کـه سرنوشـت را، هرچند تلخ و مصیبت بار، رقم می‌زند و انسان فانی، بـی‌پنـاه و سـرگردان، همـواره تـسلیم آن است؟ همان طور که می‌بینیم فضای خاصی که اسطوره ترسیم می‌کند، بسیار نزدیک به دیـدگاه کلی از جهان زمان جنگ بوده و از همین رو بهترین محمل برای رساندن پیـام رنـج انـسان در جهان است.

به طور کلی بازخوانی هیچ روایـت اسـطوره‌ای، جـدا از زمینـهٔ اجتمـاعی روزگـار خـود

۱- گرچه اشتاینر در کتاب خـود، *مـرگ تـراژدی*، معتقـد اسـت، بـازخوانی نـوع ادبـی تـراژدی دوران باسـتان و اسطوره‌های مربوط به آن توسط درام نویسان معاصر، با مسیحیت و مارکسیسم و جهان بینی آنان که مـاهیتی ضـد تراژدی دارند، نمی‌خواند( اشتاینر،۳۰۰).

صورت نمی‌گیرد. افزون بر آن، اگر قرار باشد هر نسخه دقیقاً شبیه نسخه قبل از خود باشد، نیاز به بازنویسی اسطوره و نگرش به آن از منظری متفاوت، منتفی خواهد بود. بنابراین هر بار که اسطوره‌ای از نو متولد می‌شود، خود را با داده‌های روز جامعه وفق می‌دهد و در هیچ دوره‌ای بازگشت به داستان‌های هزاران ساله باب نشده، مگر به منظور بازگویی واقعیات و مناسبات آن دوره به زبان رمز و در چارچوب روایی قصه‌های کهن. پس در هر خوانش جدید، اسطوره جانی تازه می‌گیرد و اسطوره‌ای که به این ترتیب پا به عرصه وجود می‌نهد، قطعاً دربرگیرندهٔ اشارات بی شمار به زمان خود وبازتاب آن است.

*ماشین جهنمی*(۱۹۳۴) کوکتو، که به بازخوانی روایت *ادیپ* می‌پردازد، اولین بار در سال ۱۹۳۴ به صحنه رفت، یعنی زمانی که ایتالیا تحت رژیم فاشیستی موسولینی و آلمان نازی به رهبری هیتلر اداره می‌شدند. دلیل آن هم این بود که بخش قابل توجهی از جامعه خواستار روی کار آمدن حکومتی مقتدر و در رأس آن رهبرانی بانفوذ و بلامنازع شده بودند. کوکتو در نمایشنامه‌اش این نیاز جامعه را به خوبی منعکس کرد. از همین روست که اشارات متعدد نمایشنامه به "دیکتاتور"ی قاطع و قوی، در صورت لحاظ کردن زمینه اجتماعی آن، به خوبی قابل درک خواهد بود.

ژان ژیرودو در نمایشنامهٔ *جنگ تروا به وقوع نخواهد پیوست* که به سال ۱۹۳۵ نوشته شد، ترس‌ها و امیدهای یک ملت را به تصویر کشید؛ آنچه که به گونه‌ای کنایه‌آمیز در عنوان کتاب نیز به چشم می‌خورد. چرا که همه و بیش‌تر از همه، خود ژیرودو می‌دانست که جنگ تروآ سده‌های پیش‌تر به وقوع پیوسته است! گویی با انتخاب این عنوان ژیرودو قصد داشت تهدید هیولای جنگ (۱۹۴۰) را از گسترهٔ جهان دور کند. به این ترتیب گرچه داستان نمایشنامه به قرن‌ها پیش برمی‌گشت، اما حدیث زمانهٔ خود بود و آشکارا شرح تلاش‌های مذبوحانه‌ای که می‌خواست هر طور شده، مانع از شروع جنگ دوم جهانی شود. چرا که با بالا رفتن قدرت و نفوذ فاشیسم در دههٔ سی، اروپا دچار تشویش و نگرانی عمیقی شده بود و هر چه زمان می‌گذشت، جنگ اجتناب ناپذیرتر به نظر می‌رسید.

در ابتدای نمایشنامه، هکتور که فاتحانه از نبرد برگشته، اذعان می‌کند که آخرین جنگ را پشت سر گذاشته‌اند و دیگر هرگز جنگی در نمی‌گیرد. در سال ۱۹۱۴ نیز همگان فکر می‌کردند

که جنگ جهانی اول "آخرِ آخرها"[1] خواهد بود. پس برای تماشاگر آن زمان (۱۹۳۵)، شخصیت هکتور که می‌گفت: "تمام آن تروآیی‌هایی که جنگیده‌اند و هنوز هم می‌توانند بجنگند، جنگ را نمی خواهند" (ژیرودو ۱۹۹۱، ۶۶)، کاملاً قابل لمس و تداعی‌گر کهنه سربازان جنگ جهانی اول بود. ولی جنگ – همانطور که در فضای نمایشنامه از همان صحنهٔ اول قابل پیش‌بینی است– بالأخره به وقوع پیوست.

نمایشنامهٔ دیگر وی یعنی *الکترا* (*Electre*) که دو سال بعد نوشته شد، با نگاهی متفاوت به مقولهٔ جنگ پرداخت: الکترا قصد دارد با تهییج برادرش اُرست (Oreste)، انتقام خون پدر را که ناجوانمردانه به همدستی مادر وفاسق وی اژیست (Egisthe)، به قتل رسیده، بازستاند. در این میان دشمن به نزدیکی حصار شهر رسیده و جنگ کشور را تهدید می‌کند. اژیست که اکنون حکمران و جانشین پدر است، تنها نقطهٔ اتکا وامنیت سرزمین محسوب می‌شود. در حقیقت ژیرودو با بازنویسی این نمایشنامه کلاسیک به طرح پرسش‌هایی پرداخت که موضوع روز آن سال‌های اروپا بود: آیا باید به هر قیمتی، حتی به بهای زیر پا گذاشتن حق و عدالت، از جنگ دوری کرد؟ آیا می‌بایست جانب قدرت را، هر چند فاسد، نگاه داشت تا امنیت ملک دستخوش تهدید و نابودی نشود یا افشاگری از چهرهٔ پلید جنایت و تباهی، تنها شرط آزادگی، برقراری عدالت و در نهایت رستگاری است؟ پرسش‌هایی اساسی که پاسخ به آن‌ها آیندهٔ جهان را رقم می‌زد، همچنان که زد.

مسئلهٔ دیگر این که در فضای اختناق و دیکتاتوری فاشیستی، بهترین راه برای مطرح کردن مسائل روز، آن هم بدون ایجاد حساسیت، استفاده از داستان‌های اساطیری است. اسطوره در واقع نقشی استتاری دارد و از سد سانسور به راحتی عبور می‌کند. از آن‌جا که بر اساس تعریف، اسطوره متعلق به زمان‌های باستان است، لااقل در ظاهر پیوندی با زمان حال ندارد. مثلاً در نمایشنامهٔ *مگس ها*(۱۹۴۳)ی سارتر،که بازخوانی دیگریست از داستان الکترا واُرست، چه قرابتی است میان شهر آرگوس با پاریس تحت اشغال؟ در ظاهر هیچ، ولی به واقع آیینهٔ تمام نمای آن است. یا در نمایشنامهٔ آنوی، آنتیگون در برابر کرئون خونخوار قد علم می‌کند و به این ترتیب قهرمان مقاومت – مقاومت ملی فرانسه در زمان اشغال – می‌شود. از این منظر ضرورت بازآفرینی اسطوره بیش از پیش محرز می‌شود؛ هنرمند باتوجه به مقتضیات زمان به

---

۱– اصطلاحی که در آن زمان بین عامهٔ مردم متداول شده بود و نشان می‌داد که در آرزوی آن‌ها این جنگ، آخرین جنگ کره زمین قلمداد می‌شده است.

دنبال شیوه‌ای می‌گردد که پیامش را بی کم و کاست و بدون آن‌که دستخوش آسیبی جدی شود، به گوش مخاطب برساند، در این میان زبان تمثیلی، ساختار وفضای کلی اسطوره، بهترین قالب و چارچوب را پیش روی او می‌نهند.

اما این‌که چرا ظهور مجدد اسطوره‌ها، بیش از همه انواع ادبی، در نمایشنامه اتفاق می‌افتد، خود مسئله‌ای است در خور تأمل. واقعیت این است که ژانر تئاتر، همواره مناسب‌ترین بستر برای پرداختن به اسطوره بوده ولی در قرن بیستم ضرورت آن بیش از پیش احساس شده، چرا که تأثیرات آن، با توجه به خلق فضاهای دراماتیکی از یک سو و اجرای صحنه‌ای از سویی دیگر، بسیار عمیق‌تر و سریع‌تر صورت می‌گیرد و این همان چیزی است که جامعهٔ آن زمان فرانسه به آن نیاز دارد: ضربه‌ای مؤثر وآنی برای جلوگیری از وازدگی وسکون ناشی از جو خفقان. این تأثیرگذاری از جنبه‌های دیگر نیز قابل بررسی است: خطوط اصلی و روند حوادث درداستان‌های اساطیری از پیش مشخص و معلوم است؛ همه می‌دانند که آنتیگون می‌میرد، ادیپ پدرش را به قتل می‌رساند و با مادرش ازدواج می‌کند. جنگ تروا به وقوع می‌پیوندد، ارست و الکترا با همدستی یکدگر، مادرشان را می کشند و ... از این رو برای نمایشنامه نویس، دغدغهٔ طرح داستان، گره افکنی وگره‌گشایی از بین می‌رود. در عوض آنچه سمت وسوی کلی نمایش را تعیین می‌کند، معنای جدیدی است که وی به اسطوره می‌بخشد و به دنبال آن، نمایشنامه فضایی می‌شود برای رویارویی اندیشه‌ها، آرا و مسائل بیشماری که ذهن را به پرسش و کند وکاو وامی‌دارد.

تأمل پیرامون موضوعات بنیادی و جهانشمول زندگی بشری، یعنی نوع دوستی، عدالت، آزادی، مشروعیت قدرت، جنگ طلبی، صلح دوستی، از خود بیگانگی و مقوله‌های متضادی همچون خیر و شر، جبرو اختیار، عشق و کین خواهی، همگی در تار و پود نمایشنامه‌های اساطیری قرن بیست تنیده شده بطوری‌که فارغ از آن‌ها بازخوانی اسطوره معنای ماهوی و دلیل وجودی خود را از دست می‌دهد. البته طرح مباحث نظری به منظور درگیرکردن ذهن مخاطب و برانگیختن قوهٔ تحلیل وی نه تنها در فحوای نمایشنامه، که گاه مستقیماً در متن نیز نمود پیدا می‌کند: در *جنگ تروآ به وقوع نخواهد پیوست*، اولیس وهکتور طی بحث و جدلی طولانی به این موضوع می‌پردازند که انسان‌ها اساساً نه در اختیار و آزادی که در توهم آزادی به سر می‌برند و در نهایت این حوادث‌اند که سرنوشت آن‌ها را رقم می‌زنند(همان، ۱۵۳-۱۶۰). الکترا در جای جای نمایش از هنر مملکت داری، عدالت و نیازهای مادی و معنوی یک ملت سخن به میان می‌آورد. صحنهٔ دوم از پردهٔ اول در نمایشنامهٔ *مگس‌ها*، خطابه ایست دربارهٔ

اگزیستانسیالیسم سارتر؛ اُرست نشان می‌دهد که چه‌گونه حق انتخاب و فعلی که از انسان سرمی‌زند، معنای جدیدی به مقوله "اختیار" می‌دهد و چه‌گونه مفاهیم خیر و شر، بسته به شرایط سیاسی، جغرافیایی و اجتماعی، قابل تغییر، بازنگری وبازاندیشی‌اند و ارائهٔ تعریف قطعی ازهستی تنها زمانی امکان‌پذیر است که فرد در سایهٔ تعهد هشیارانه به زندگی خویش معنا بخشد (سارتر، ۹۸-۹۳ ).

پس در واقع بُعد فلسفی اسطوره هم به نحوی مدنظر بوده است. اسطوره وفلسفه را از عهد باستان مرتبط به هم دانسته‌اند، نیز می‌دانیم که اصطلاحد "اسطوره" درزبان فلاسفه، معنا وجایگاه ویژه‌ای دارد و صرفاً به داستانی آیینی اطلاق نمی‌شود که از گذشته‌های دور نسل به نسل تا به امروز رسیده؛ اسطورهٔ فلسفی، روایتی است که به شیوه‌ای نمادین به بیان حقیقتی از حقایق هستی می‌پردازد. بر طبق این تعریف، نمایشنامه‌های اسطوره‌ای قرن بیستم دو چندان از شاخص‌های فلسفی برخوردارند، چرا که در این نمایشنامه‌ها اندیشه‌های انتزاعی در قالب شخصیت‌ها تبلور می‌یابند، یعنی هر کدام از آن‌ها، گذشته از نقش خود به عنوان موجودی منفرد، تداعی‌گر دیدگاه و ذهنیتی خاص نسبت به هستی بوده و تحت این عنوان پا به صحنه می‌گذارد و کنش را آغاز می‌کند.

با این حال نباید این شبهه به وجود آید که هدف از اسطوره پردازی مدرن، نظریه‌پردازی در ساختاری روایی است. همانطورکه می‌دانیم، بار دراماتیکی و عاطفی در تئاتر اسطوره بسیار قوی‌تر از سایر انواع نمایش است. در تئاتر اسطوره‌ای مدرن هم آنچه جایگزین مقولهٔ کلاسیک *تنبیه و عقوبت خدایان* شده ، در واقع همین بار تراژیک اسطوره است. اگر در تئاتر باستان خواست و مشیت خدایان و کشمکش ناگزیر انسان فانی با آن، فضای تراژیک ایجاد می‌کرده، تنها به دلیل اعتقاد تماشاگر ومخاطب آن زمان به وجود این خدایان بوده، ولی به مرور زمان وبا رنگ باختن این اعتقادات، مقولهٔ *تقدیر* در خودِ اسطوره مجال بروز می‌یابد، در خودِ تمام و کمال و تغییرناپذیر اسطوره. به عنوان مثال، در پایان نمایشنامه *الکترای* ژیرودو، شخصیت گدا که به نوعی نقش شاهد و راوی را بر عهده دارد، جریان کشته شدن کلیتمنستر(Clytemnestre) و اژیست را نه به زمان حال یا آینده که به زمان گذشته روایت می‌کند (ژیرودو۱۹۳۷، ۱۷۵ـ۱۷۷) در حالی‌که این اتفاق هنوز به وقوع نپیوسته است. به این ترتیب، گویی انجام کار از آغاز، از روز ازل، به همین صورت مقدر شده و هرگونه تغییر و تبدیل عملاً منتفی است. به بیانی دیگر، در اسطوره‌پردازی مدرن، سرنوشت محتوم نه از جانب خدایان، که به واسطهٔ خود روایت اسطوره‌ای رقم می‌خورد.

از دیگر مؤلفه‌های اسطوره که می‌تواند به عنوان یکی از دلایل به‌کارگیری آن در قرن بیستم مد نظر قرار گیرد، یکی هم این است که اسطوره به خاطر دیرینگی چندین صد ساله‌اش، جزء جدایی ناپذیر فرهنگ و باور بشری شده و همین ویژگی، حقانیت و وجههٔ لازم را به آن می‌بخشد. از این رو نمایشنامه نویس اسطوره پرداز، فارغ از هر نوع وسواس واقع‌گرایی و دغدغه باور پذیری، جهان اسطوره‌ای نمایشنامه را ترسیم می‌کند. جهانی که در آن به دلیل نبود قید وبندهای رایج نوشته‌های رئالیستی، دو عنصر تخیل و شاعرانگی در حد اعلای خود مجال بروز می‌یابند.

گرچه داستان اسطوره از قبل مشخص است و شخصیت‌های اصلی آن هم قابل تغییر و تعویض نیستند، اما قابلیت بسط تخیل در تئاتر اسطوره‌ای نامتناهی می‌نماید. در بسیاری موارد، نمایشنامه نویس در کنار شخصیت‌های اصلی دست به خلق شخصیت‌های دیگری نیز می‌زند که تماماً زاییدهٔ تخیل او بوده و در داستان اصلی هرگز سخنی از آن‌ها به میان نیامده است. این مسئله تنها مختص شخصیت‌ها نیست، بلکه موقعیت‌ها، دیدگاه‌ها و کنش‌ها را نیز در بر می‌گیرد. یعنی نمایشنامه نویس کاملاً مختار است که بسته به اندیشه و نگاه خاص خود، موقعیت‌های دراماتیکی منحصر به فرد و حتی غیر معمولی را متصور شود. به این ترتیب است که جهان نمایشنامه هر چه بیشتر غنا وگستردگی معنایی می‌یابد. مثلاً در *ماشین جهنمی* کوکتو، ابوالهول گاه به شکل دختری جوان و گاه به شکل جانوری خوفناک ظاهر می‌شود که در اسرارآمیز کردن بیشتر فضا نقش بسزایی دارد. در *الکترای* ژیرودو، *اومنیدها* (*les Euménides*)، که همان ایزد بانوان کین‌خواهی‌اند، دائم رشد می‌کنند و بزرگ می‌شوند، چنان‌که دراول نمایشنامه بچه‌های کوچکی اند، در میانهٔ نمایش ده دوازده ساله‌اند ودر آخر آن هم سن و هم اندازهٔ الکترا می‌شوند. در نمایشنامهٔ *مگس‌های* سارتر، شخصیت‌های اُرست و اژیست با ژوپیتر عوض می‌شوند و ... مثال‌هایی از این دست که نشانگر حضور تخیل خلاقه در نمایشنامه‌های اسطوره‌ای‌اند، به وفور یافت می‌شوند. ولی توجه به این نکته ضروریست که وجه تخیلی در اسطوره، اساساً با سحر و جادو در داستان‌های جن و پری تفاوت دارد. تخیل در اسطوره ابزاری است برای ملموس سازی ذهنیات و اندیشه‌ها، به شیوه‌ای که انتقال آن‌ها به مخاطب آسان‌تر صورت گیرد. مثلاً این‌که اومنیدها لحظه به لحظه بزرگ‌تر می‌شوند، می‌تواند کنایه‌ای باشد از چرخ سرنوشت که با سرعتی فزاینده به انتهای خود نزدیک می‌شود، بدون این‌که از کین‌خواهی و عقوبت آن گریزی باشد.

به همین ترتیب تئاتر ملهم از اسطوره، به دلیل فاصلهٔ زیادی که با مبانی واقع گرایی پیدا

می‌کند، جهانی شاعرانه را به معرض دید می‌گذارد. همانطور که می‌دانیم در اواخر قرن نوزدهم شاعران بسیاری در شعر خود از نماد (Symbole) بهره جستند. به عقیده آن‌ها به واسطهٔ سمبل‌ها و نشانه‌ها می‌توان به درون حقیقت ناپیدا راه یافت. حقیقتی که جهان پیدا و ملموس تنها بازتابی از آن است. در سال‌های انتهایی قرن نوزده و شروع قرن بیست، نمایشنامه نویس‌ها نیز سعی در خلق نمایشنامه‌های سمبولیستی داشتند و بازگشت اسطوره به تئاتر در واقع ادامه و امتداد همین جریان محسوب می‌شود. چرا که در تئاتر اسطوره، جهان واقع، دائم رنگ می‌بازد و به عکس، آنچه اهمیت پیدا می‌کند، جهانی ورای آن، یعنی جهان درون آدمیزاد است؛ آنجا که آرزوها، امیدها، ترس‌ها و اندیشه‌های مربوط به عشق و هستی و مرگ خانه دارد. و آیا شاعرانگی چیزی است جز به تصویر کشیدن احساسات، مکنونات و رازهای درون؟ این چنین است که مثلاً در پرده پایانی نمایشنامهٔ *الکترا* آتش سوزی شهر آرگوس به "دمیدن سپیده صبح" تشبیه می‌شود(همان، ۱۷۹) که می‌تواند در عین حال نماد دگرگونی و امید باشد.

یکی دیگر از جنبه‌های مشهود والبته ملزوم نوگرایی در بازخوانی اسطوره، مسئلهٔ زبان است. زبان نمایشنامه‌های اسطوره‌ای قرن بیست از اساس با زبان نمایشنامه‌های اسطوره‌ای کلاسیک تفاوت دارد. همانطورکه می‌دانیم، اسطوره باستان در قالب حماسه و یا تراژدی سروده شده، یعنی به زبانی فاخر و آراسته به زیور نظم. اصولاً زیبایی شناسی کلاسیک، تئاتر را نوعی شعر دراماتیک می داند.( نوگرت،۲۰) در فرانسه نیز تراژدی نویسان، به پیروی از اسلاف یونانی شان، نمایشنامه‌های خود را به صورت منظوم می‌نوشتند. اما اسطوره پردازان نو نه تنها از همان ابتدا بازنویسی اسطوره را در چار چوب وزن وقافیه، به عنوان شیوه‌ای آسان پسند و پیش پاافتاده مردود شمردند، بلکه از بکار بردن زبانی طنزآمیز وامروزی نیز پروایی نداشتند. آنان با بازی‌های کلامی وحتی نوآوری در ساختار نحوی زبان، تحولی درسنت نمایشنامه نویسی باستان پدید آوردند که یقیناً از لحاظ بحث فرم و زیبایی شناسی قابل تأمل و بررسی است. چرا که زیبایی شناسی مدرن، به ویژه پس از نیچه، بر رد اصول هنر جاافتاده، متعالی و والا تأکید دارد و اصل را بر آفرینش و ابداع هنری قرار می‌دهد که از هر حقیقتی برتر و بالاتر است.(همان، ۱۵-۱۴) ولی در یک دید کلی، این بدعت‌ها چه آن زمان که با تقلیدی ریشخند آمیز، زبان فخیم تراژدی را به سخره می‌گیرند، یا با لحنی عامیانه از زبان کلاسیک تقدس زدایی می‌کنند و چه زمانی که واژگان و قواعد دستوری زبان فرانسه را به چالش می‌کشند، همواره، همانطور که پیش‌تر هم اشاره شد، تجلی روزگار خودند: زمانه‌ای که تخریب، گسست، طغیان و وازدگی از مؤلفه‌های بارز آن است.

این نوگرایی شامل حال استعارات، تشبیهات و تصاویر هم می‌شود. البته فراموش نکنیم که در بحث جامعه‌شناسی تئاتر، بازتاب حضور پیدا و پنهان اجتماع در نمایش، همان تصاویر، نمادها ونشانه هایند. (دوو وینیو، ۲۳) در اسطوره‌های نوگاه به تعابیر نامتعارف و دور از ذهنی برمی‌خوریم که گویی سعی در تقویت سویهٔ ریشخندآمیز و غیر جدی نمایشنامه دارند ودر نهایت نیز به زهرخند یا طنز تلخ بدل می‌شوند. مثلاً شخصیت گدا در *الکترا*، آدم‌ها را به جوجه تیغی تشبیه می‌کند. از نظر اوهیأت جوجه تیغی مرده، تداعی‌گر چهرهٔ واقعی ما انسان‌هاست: "چشمان بی‌روحش چشمان شما و تیغ‌هایش ریش شماست. خونش خون خودتان است" (همان، ۳۷). الکترا نیز کینه و نفرتش را به سگی تشبیه می‌کند که "دستی را که او را از جفتش جدا می‌کند، می‌لیسد"(همان، ۷۴). همانطور که می‌بینیم تصاویر، غیرمترقبه و گاه به نظر فاقد ربط منطقی‌اند. در اکثر نمایشنامه‌ها، استعارات و تشبیهات تند و تیز و غیر معمول، به نوعی بار معنایی کلام را غنی‌تر می‌کنند. مثلاً در *مگس‌ها*، ژوپیتر از شعاع‌های نور خورشید که چشم را می‌زنند، با استعارهٔ "شمشیرهای دو دم گداخته" یاد می‌کند (سارتر،۸۷) وشخصیت ابوالهول نمایشنامهٔ *ماشین جهنمی* کوکتو، طی یک رشته تشبیهات نامأنوس، خواننده را به دنیای عجایب و خیال نزدیک می‌کند: "ظریف‌تر از صاعقه، شق و رق‌تر از درشکه چی‌ها، سنگین‌تر از ماده گاو، سر به راه تر از محصلی که به اعداد زبان درازی می‌کند..." (کوکتو،۸۳) مثال‌هایی از این دست گرچه غریب می‌نمایند، اما ادبیت خاص خود را به متن می‌بخشند و زبانی می‌آفرینند که از آنچه به طور معمول در اسطوره‌پردازی کلاسیک مورد استفاده قرار می‌گرفته، پویاتر و به همین دلیل شاید جالب‌تر و جذاب‌تر باشد.

به این ترتیب، اسطوره پردازان نو دیدگاهی تازه نسبت به زبان ارائه می‌کنند. دیدگاهی که بر اساس آن پالایش سبک، صیقل کلمات، سجع و قافیه و ...تنها توهم زیبایی را ایجاد می‌کنند، نه خود آن را. آن‌ها اسطوره‌ها را که طبق سنت از زبانی والا و منزه برخوردار بوده‌اند، با زبانی سبکسر، ولی زیرکانه به تصویر می‌کشند تا مخاطب را به تعمقی دیگر گونه پیرامون ارزش و اعتبار متن وادارند.

پس در مجموع دلایل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم، برگرفته از سه خاستگاه کلی ست: خاستگاه تاریخی و اجتماعی که تشریح عظمت حوادث زمانه را در گرو مقایسه ٔ آن‌ها با عظمت حوادث در افسانه‌ها و اسطوره‌ها می‌داند، خاستگاه ذهنی- فلسفی که برخورد و تقابل آرا و اندیشه‌ها را در چارچوب اسطوره ممکن می‌کند و سرانجام خاستگاه زیبایی شناسی که در پی نوگرایی در نثر و زبان تئاتری بوده است.

**نتیجه‌گیری**

بازآفرینی اسطوره همراه با نوآوری‌های شگرف، در چارچوب روایت اولیهٔ اسطوره باستان، شهامت و دقت نظری در خور می‌طلبد: به راستی هم چه کسی می‌تواند غول‌های ادبیات نمایشی یونان را به چالش بکشد، اگر حس ضرورت و اضطرارِ رساندن پیامی بشری به انسان معاصر در میان نباشد؟ و اصولاً این پیام باید از چه محتوایی برخوردار باشد و به چه شکلی عنوان شود که لزوم باز نویسی اسطوره قابل توجیه باشد؟ به عبارت دیگر بر اساس چه ملاک‌هایی می‌توان ادعا کرد که اسطوره پرداز نو حرفی تازه برای گفتن دارد؟ پاسخ به این سوالات در واقع آغاز بحث پیرامون مدرنیت (Modernité) اثر است. چرا که اسطورهٔ نو برای برقراری ارتباط با مخاطب خود، شیوه‌های جدیدی را می‌آزماید و از همین روست که نوآوری و جنبه‌های مدرن چه در شکل و ساختار وچه در محتوی، به وفور در آن یافت می‌شود. این نوآوری‌ها از شگردهایی مثل ناهمخوانی زمانی (Anachronisme) و تداخل انواع ادبی و سبک‌های مختلف گرفته تا نمایش در نمایش (Théâtre dans le théâtre) و فاصله‌گذاری (Distanciation)، کمک شایانی به غنا و پویایی و چند صدایی شدن نمایش کرده و گفتمان تئاتری را رنگ امروزی می‌بخشند. در اصل با این شیوه‌ها جهانی خیالی ساخته و پرداخته می‌شود که تفاوت بسیاری با سنت باورپذیری درتئاتر غرب دارد. زیرا به زعم نمایشنامه‌نویس مدرن، حقیقت جایگاهی برتر از واقعیت بی‌مقدار وسهل‌الوصول روزمره دارد؛ این یکی جعلی‌ست و آن یکی ناب.

از طرف دیگر، نمایشنامه‌نویس بر این امر واقف است که مقوله‌هایی چون هراس، ترحم و رقت احساسات که ارکان تراژدی باستان را تشکیل می‌دهند، در اسطورهٔ نو نقشی ایفا نمی‌کنند. چرا که دیگر قرار نیست مخاطب این نوع اثر، خود را در این یا آن شخصیت باز یابد و بر اساس هیجانات و تأثرات ناشی از هم‌ذات پنداری به مرحلهٔ روان پالایی (Catharsis) که هدف غایی تئاتر یونان باستان بوده، دست یابد. مخاطب اسطوره نو، منطق اثر را در کلیت آن دنبال می‌کند، چیزی که ذهنیت هوشمند وی را فعال کرده و به تفکر و تحلیل وا می‌دارد. در واقع با این روش پایه‌های هر نوع قطعیت، جزمیت و اندیشه‌های قالبی به لرزه در می‌آید، بدون این که حس لذت تماشاگر - ناشی از فضای غیر تراژیک، خودمانی و طنزآمیز نمایشنامه – دستخوش نقصان گردد.

به این ترتیب تئاتر اسطوره‌پرداز قرن بیست، تئاتری است جسور که خطر می‌کند و با هنجار شکنی سعی در نوکردن دیدگاه و رسالت تئاتری دارد و مخاطب را نیز با این حس

درونی مواجه می‌کند که زمانه‌اش، زمانه‌ای نوگرا و خود وی در مسیر دگردیسی و تکامل است. گویی طرح مبانی جدید آزادیخواهی، حقوق شهروندی و احترام به فردیت، وجهۀ ازیاد رفته تئاتر- به ویژه تئاتر رخوت زده دهه بیست- را بار دیگر به آن باز می‌گرداند.

مسئلۀ تأثیر تئاتر اسطوره‌پرداز قرن بیستم، بر آنچه پس از آن پا به صحنه نمایش نهاد نیز از اهمیت بسیاری برخورداراست، چرا که گواهی است بر پیشگامی و مدرنیت این نوع تئاتر. با ظهور نمایشنامه نویسانی چون آداموف، بکت، ژُنه و یونسکو"تئاترنو"ای متولد شد که به لحاظ طرح بن مایه‌های سیاسی و اجتماعی و بحث بحران هویت از طرفی و بکارگیری تکنیک‌های خاص تئاتری از طرف دیگر، میراث دار تئاتر اسطوره بود. در واقع گذر از تئاتر کلاسیک به تئاتر سرشار از تلخی و تباهی عریان و نهایتاً پوچی دوران پس از جنگ، بدون زمینه سازی ممکن نمی‌شد و تئاتر اسطوره در این میان نقش پل ارتباطی را به عهده گرفت. بنابراین، چه از حیث مضمون و نوع نگرش به جهان وچه از لحاظ شکل و ساختار، تئاتر اسطوره قرن بیست به همان اندازه که وامدار تئاتر باستان است، پیشگام عرصه نمایشنامه‌نویسی نو نیز محسوب می‌شود و از منظر تاریخی مرحله‌ای تعیین کننده در شکل‌گیری آنچه امروز تئاتر مدرن می‌خوانیم، به شمار می‌رود.

## منابع


اشتاینر، جورج. (۱۹۶۱). *مرگ تراژدی*، مترجم، بهزاد قادری. تهران: نشر نمایش (۱۳۸۰).

Anouilh, J. (1998). *Antigone*, Editions de La Table Ronde.

Cocteau, J. (1999). *La Machine infernale*, Bernard Grasset.

Duvignaud, J. (1999). *Sociologie du théâtre*, Qadrige /Presse universitaire de France.

Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*, Gallimard.

Giraudoux, J. (1937). *Electre*, Bernard Grasset.

Giraudoux, J. (1991). *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Bernard Grasset.

Naugrette, C. (2005). *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin.

Sartre, J-P. (1947). *Huis clos* suivi de *les mouches*, Gallimard.