تراژدی و انسان

آندره بونار

جلال ستاری

نشر مرکز

آندره بونار

تراژدی و انسان

برگردان:

جلال ستاری

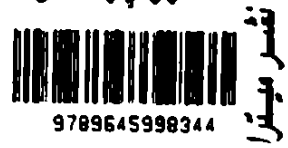
نشر مرکز
تهران ـ ۱۳۷۷

این کتاب ترجمه‌ای است از:

André Bonnard,
La tragédie et l' homme,
Etudes sur le drame antique.
Neuchatel (Suisse), 1951.

بونار، آندره
تراژدی و انسان / برگ
[۱۲۲] ص.
فهرستنویسی بر اساس
عنوان به فرانسه:
۱. تراژدی ـ تاریخ و نقد. الف. ستاری، جلال، ۱۳۱۰ـ، مترجم. ب. عنوان.
۴ ت ۹ ب / PN ۱۸۹۲
۱۳۷۷

Bonnard, Andre
: نشر میترا، ۱۳۷۷
ISBN 964-5998-34-
پیش از انتشار).
La tragedie etlaun:
۸۰۹/۹۱۶
م۷۷ ـ ۱۱۹۰۱



تراژدی و انسان
آندره بونار
برگردان: جلال ستاری
چاپ نخست: زمستان ۱۳۷۷ ـ چاپ: چاپخانهٔ تابش
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی: میترا
طرح و اجرای جلد: محمدحسین سجادی
شمار: ۲۰۰۰ نسخه

همهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر میترا: خیابان مجاهدین اسلام، شمارهٔ ۲۶۲، تلفن: ۲۱۲۴۵۲۲
شابک: ۴ـ۳۴ـ۵۹۹۸ـ۹۶۴ ISBN:964-5998-34-4

فهرست مطالب

مقدمه مترجم ۵
پیشگفتار ۹
شورش پرومته و دگرگشتن دادورزی ۱۹
«هیپولیت» و درام سرکوبی شور و شیفتگی ۵۳
اندیشه‌های کوتاه ۸۳
۱. در آفرینش تراژدی ۸۳
۲. در شجاعت و امید ۹۳
۳. در پیشی‌گرفتن بر مقولهٔ تراژیک ۹۹

مقدمهٔ مترجم

کتابی که ترجمه‌اش از نظر خوانندگان ارجمند می‌گذرد[1]، نوشتهٔ یونان‌شناس بزرگ سوئیسی آندره بونار (André Bonnard)، استاد سابق دانشگاه ژنو (سوئیس) است که مانند همهٔ نوشته‌های پژوهشی وی دربارهٔ فرهنگ یونان باستان و ترجمه‌های مشهورش از تراژدی‌نویسان باستانی آن سرزمین [و از آن جمله‌اند: تألیفات گرانقدر تمدن یونان (در سه جلد) و خدایان یونان و پرومتهٔ اشیل و آنتیگن سوفوکل و ترجمه‌های زیبای پرومته در زنجیر (اشیل) و ادیپ شهریار و آنتیگن (سوفوکل) و ایفی‌ژنی در اولیس (Aulis) و السست (Alceste) اوریپید و غیره] زیبا و خواندنی است.

تفسیر استاد فقید از تراژدی‌های یونان باستان، انسان‌دوستانه است. تراژدی از دیدگاه وی، مجموع مقدرات محتومی است که بر وضع و موقع بشر، سنگینی می‌کنند. معهذا به زعمِ وی، شاعر یونانی، گرچه سختی و

۱. بجز فصل اولش: آنتیگون و لذت نوازیک که پیشتر به قلم شیوای دوستم شاهرخ مسکوب، ترجمه و به ضمیمهٔ ترجمه آنتیگون سوفوکل (به روایت آندره بونار، کانون انتشارات نیل، ۱۳۳۴)، منتشر شده است.

خشونتِ قوانین تقدیر را که حاکم بر انسان‌اند، آشکار می‌سازد، اما در بازپسین تحلیل، نیتش این نیست که ما را بترساند و به تن در دادن به آنها فراخواند؛ بلکه فقط برایِ اینست که بهتر بشناسیمشان و به برکت این شناخت بهتر، توانائیمان در ستیز با آنها بیشتر شود.

در واقع به اعتقاد آندره بونار، تراژدی یونان، فقط تراژیک نیست، بلکه پهلوانی نیز هست و خاصه، انسانی است. اثرِ شاعر تراژدی‌گوی، نمایش پیکار انسان با تقدیر است. چه باک که قهرمان در این میان، از پای درمی‌آید، چون در ذهن و ضمیر ما که انسانیم، تلاشش برای بهروزی آدمی و احراز بزرگی شایسته و درخور وی، هرگز شکست نمی‌خورد.

لذّت تراژیک، لذت اشکباری بر تیره‌روزی‌هایمان، لذّت شگرفی که آندره بونار در تفسیر تراژدی آنتیگن به تحلیلش می‌پردازد، بیگمان درنیافتنی می‌بود اگر قهرمان تراژدی با پیکار و مرگش به ما این مجال را نمی‌داد که بتوانیم به تصویر دورانی نیم‌نگاهی بیفکنیم که پاره‌ای از سخت‌ترین اسارت‌های وضع و موقع‌مان، از آن رخت برمی‌بندد.

بنابراین تراژدی یونان، به نظر آندره بونار، کاری سترگ در انسان‌پذیرکردن جهان و سرّ و راز آن است.

اینست چکیدهٔ نظر آندره بونار که کلاس درسش، محفل دانشجویان مشتاق و گرم‌رو بود و به سابقهٔ نوع‌دوستی، صلیب سرخ سوئیس را در جنگ میان دو کره (۱۹۵۰ ـ ۱۹۵۳) متهم به جانبداری از آمریکا و پوشیده‌داشتن حقایق کرد و گزارش وی در این باب در همایشی که این بنده نیز در آن حضور داشت به آگاهی حضار رسید، جنجال به پا کرد و غوغایی برانگیخت که به درازا کشید و البته از لحاظ سیاسی، در سوئیس آن دوران، به زیان استاد تمام شد.

نکته‌ای که در پایان این مختصر، تذکارش خالی از فایده نمی‌نماید،

گرچه با موضوع کتاب ارتباطی ندارد اینست که بعضی اندیشه‌مندان، از دیرباز خاطرنشان ساخته‌اند که سهم آسیا و کلاً شرق در تکوین فرهنگ و تمدن یونان باستان که ارنست رنان آنرا «اعجاز» اصطلاح کرده دست‌کم گرفته شده و بنابراین در سایه مانده است.

مقتدای این جمع، اگر اشتباه نکنم، رنه گنون است که در تألیف مشهورش «شرق و غرب» (Orient et Occident ۱۹۴۷ ، چاپ دوم) از «اشتباهات غرب» و «پیشداوری دربارهٔ یونان باستان» (Préjugé classique) سخن گفت و پس از این کتاب و دیگر آثار رنه گنون در همان زمینه، مهمترین اثر، تألیفات گرانقدر دانشمند برجستهٔ ایرانی امیر مهدی بدیع است. در این اواخر نیز مضمون بار دیگر در کتاب Black Athena اثر مارتین برنال (Martin Bernal) که معتقد است بخش اساسی فرهنگ یونان، مرهون مصر و خاورمیانهٔ سامی است تجدید شده است.[1] مارتین برنال توضیح می‌دهد که در هزارهٔ دوّم پیش از میلاد، گروههایی از مصر و خاورمیانه به یونان مهاجرت کردند و چون تمدن‌های مصری و سامی، ریشهٔ مشترکی دارند که آفریقایی - آسیایی است ولی موطن اصلی‌اش آفریقای شرقی است، پس می‌توان گفت که یونان، غیرمستقیم، فرزند آفریقاست.[2]

1. Martin Bernal. Black Athena. Les racines afro - asiatiques de la civilisation classique. Volume I : L'invention de la Grèce antique. Traduit de l'anglais, 1996.

۲. نک. به نقد کتاب در روزنامهٔ لوموند، ۱۳ دسامبر ۱۹۹۶.

ایضاً نک به:

Henri Stierlin, *Grèce d'Asie*.

که تأثیر کارساز خاور نزدیک را در نضج و قوام‌یابی فرهنگ غرب، آشکار می‌سازد.

پیشگفتار

تراژدی یونانی به ما ربط دارد.

مرادم از این سخن فقط این نیست که تراژدی یونانی به تاریخ بشریّت یا حتی به آیندهٔ انسان ـ آنچنانکه در این کتاب آرزومند القای آن معنی‌ام ـ مربوط می‌شود، بلکه، پیش از هر چیز غرض اینست که تراژدی یونانی در لذتی که ارزانی می‌دارد و در تصویری که از زندگی رقم می‌زند و در رفتاری که به التزام آن دعوتمان می‌کند، با هر یک از ما ارتباط می‌یابد.

اما این ملاحظه یعنی اثربخشی تراژدی یونانی، ملاحظهٔ پیش پا افتاده‌ای است. آثار بزرگ هنری ـ چنانکه می‌گویند و تکرار می‌کنند ـ گرچه در زمان معینی از تاریخ اندیشیده و آفریده شده‌اند و مخاطبانشان تحقیقاً مردم همان زمانه‌اند، اما در واقع همچنان با مردم قرنهای بعد نیز که روی سخن آن آثار عموماً با ایشان نبوده است، سخن می‌گویند، و همین خصلت موجب شده که آن آثار را عموماً بیمرگ بدانند، اگر تا آنجا پیش نروند که بگویند جاودانی، به معنای افلاطونی کلمه‌اند.

من این واژه‌ها را به هیچ وجه دوست ندارم. جاودانگی برای توصیفِ اثر تراژیک که سوزشش را در خود احساس می‌کنم، بی‌آنکه نخست بدانم که آن سوزش برای نابودساختن علل زیست است و یا پالودن و یا برانگیختنشان، صفت نامناسبی است، یعنی سرد است. خاصه که به نظر من، واژهٔ جاودانگی به نوری بیش از اندازه ثابت می‌درخشد و بیم آن هست که واژهٔ ابدی یا جاودانی این معنی را به ذهن القاء کند که آثاری که چنین افتخاری دارند که از خطّ دیرند خارج شوند، از زمانی که پدید آمده‌اند، هیچ حرکتی نکرده‌اند و همزمان، مردمی که امروزه می‌توانند در آن سودی برای خود بیابند، بعینه مانندِ همان کسانی هستند که از آن آثار در قرنهای گذشته، لذت می‌بردند و توشه و مایه می‌گرفتند. مفهومِ شاهکار «جاوید»، تلویحاً با مفهومِ ثباتِ سرشت انسان همبسته است و لازمهٔ قرائتی تنگ‌نظرانه از تاریخ است که معتقد است زیر گنبد کبود هیچ چیز تازه نیست و اینچنین تلاش و کوشش انسان را تخطئه می‌کند (Nil novi sub sole: هیچ متفکّر یونانی، هرگز این نفی و انکار مسکنت‌آمیز صیرورت را تصدیق نکرده است. هراقلیطوس می‌گفت هرگز دوبار در یک رودخانه شست‌وشو نباید کرد).

در واقع پیوند ما امروزه با پرومته یا آنتیگون، دیگر همان پیوند معاصران اشیل یا سوفوکل با تراژدی‌های آن شاعران نیست. و یا اگر همانند است، دو حدّ قضیه تغییر کرده‌اند.

و یقیناً ما نیز. ما دیگر آتنی‌های قرن سالامین و سقراط نیستیم. جهان ما گسترده‌تر است و گرانبارتر از تجربه‌ای طولانی‌تر. نگاه زئوس دیگر نمی‌تواند از فراز المپ سراسر جهان را دربر گیرد و آذرخش‌اش، نظم را بر آن حاکم سازد. نزدیک به دو هزار سال است که خدایی دیگر، رسماً رسالت وی را به عهده گرفته است و آفرینش عالم در شش روز و کشتی نوح و الواح شریعت در طور سینا و نجات و رستگاری از دولتِ مسیح مصلوب، جزء اساطیر

محسوب‌اند و کهنه و منسوخ گشته‌اند و در منظر پهناورتر و دقیق‌تری که دانشهای فیزیک و زیست‌شناسی از کیهان عرضه می‌دارند و وعده و نوید مطمئن‌تر و دستیاب‌تری که علم جامعه‌شناسی در حال تکوین می‌دهد، گنجیده‌اند[1]. دماغهٔ اروپا، فروکاسته به چیزی مضحک و مسخره، و تن درداده موقتاً به خموشی، بیهوده بر تکّه گِلی که در قلب کهکشان می‌چرخد، پای می‌فشارد[2]، چون مردم اروپا از زمان تراژدی یونانی، بیش از دو هزاره راه تکاملی پیموده‌اند و آن تکامل که همچنان ادامه دارد، نگاههای دیدگان ما فرزندان سال ۱۹۵۰ راکه غرق در ناز و نعمتیم و گسیخته از هم، دگرگون کرده است. چه بخواهیم و چه نخواهیم (مهّم این نیست، مهّم واقعیت و نفس‌الامر است)، ما درگیر ساخت جهانی معقول‌تر شده‌ایم، و در رفتار هر روزینه‌مان، گوش به فرمان کشفی علمی هستیم که «سرنوشت» مان را تنظیم می‌کند (چه کسی درنمی‌یابد که پنی‌سیلین و تجزیهٔ اتم در سرنوشت ما انسانهای میرا تأثیر دارد؟)، ما امروزه بیشتر فرزندان داروین و اینشتین‌ایم تا فرزندانِ سقراط و مسیح.

پس چگونه ممکن است غیب‌آموزی آپولون به لایوس (Laïus) و پسرش و یا اهانتی که آفرودیت با پیکر وسوسه‌انگیزش بر شرف فدر (Phèdre) روا می‌دارد، هنوز ما را تا حدّ اشکباری ـ چون این نیز واقعیّتی قابل ملاحظه است ـ متأثر سازد؟ چگونه می‌توان پذیرفت که تراژدی یونانی هنوز با ما ارتباط می‌یابد؟

دلیلش ساده است. تراژدی‌هایی که اینک به پیشگاه ذهن

۱. این نگرش در نیمهٔ قرن، هنگامی که شاعری چون آراگون از «فرداهایی که گلبانگ می‌زنند» بشارت می‌داد، مذهب مختار عصر بود، اما بعد با گردش زمانه، معلوم شد که خوش‌باوری است. (م).

۲. کلامی طعنه‌آمیز در حق اروپای سنت‌گرا و خاصه سرزمین سوئیس بی‌جنب و جوش و خاموش به زعم مؤلف (م).

دگرگون‌شده‌مان عرضه می‌شوند، با تراژدی‌هایی که نخستین نویسندگانشان برای مردم هم‌عصر خویش نوشتند، کاملاً تفاوت دارد.

می‌گویند آثار هنری، زنده می‌مانند. چیزی از این سخن، حتی اگر به صورتی سطحی نیز فهم شود، درست‌تر نیست. در واقع آثار هنری، به محض بریده‌شدن بند نافی که آنها را به زهدان اصلی می‌پیوست و گسستن از حیات شخصی شاعر که آنها را در خود داشته و از ذات هستی‌بخش خویش روزی داده است و همزمان گسستن از دورانی که آن آثار، نشانش را بر چهره دارند، مخلوقاتی زنده و جاندار محسوب می‌شوند. و این بدین معناست که آنها برای مدت زمانی که گاه دراز است، حیاتی مستقّل دارند، حیاتِ مستقلّی که بیگمان طیّ آن، تغییر می‌یابند. اینچنین و برای آنکه فقط در قلمرو شعر بمانیم، واژه‌هایی که در یک بیت با ضرباهنگی خاص ـ و ضرباهنگ برای ذهن در حد ابزار و وسایل تجسّمی یعنی حجم‌آفرین است ـ به شیوه‌ای، چنان استوار و نیز کشدار ساخته شده‌اند که شعر می‌تواند هیجانات و اندیشه‌هایی بیان دارد که پس از جوشش از نخستین سرچشمه‌شان، مدت زمانی دراز تغییر و تنوع پذیرفته و گسترش و انتشار می‌یابند، و زندگی در عین حال به دو معنای دیرند یا استمرار و دگرگونی است.

بنابراین آثار شعری پس از آنکه زاده شدند، با سیر در قرون و اعصار از ذات انسان‌هایی که در آن روزگاران زیسته‌اند، تغذیه کرده می‌بالند. مشاهده می‌کنیم که اساطیر باستانی، با همهٔ بار رمزی‌شان، نسل بعدِ نسل (آنگونه که تاریخ نقد به خوبی نشان می‌دهد)، مجدداً محمل رمزپردازی‌ای در عین حال، هم‌مذات و هم‌سرشت با رمزپردازی پیشین و نیز رمزپردازی‌ای نوین می‌گردند. امروزه امکان ندارد که با خواندن ایلیاد، نه تنها حضور مرگ خشن و هرروزینه‌ای را که جنگ بر دو نسلِ قرن ما تحمیل کرده به یاد نیاورد، بلکه از اندیشیدن مجدّد به وزنهٔ سنگین تقدیر که آشیل با سرافرازی و هکتور با

آزادگی در برابرش می‌ایستند، همچنانکه انسان کوشای امروزین، غافل ماند و طفره زد. خواندن اودیسه بی‌معنی است مگر در پرتو پیروزی‌های بسیار انسان ابزارساز (Homo Faber) که اولیس، پیش‌نمایش اوست، اولیسی که همواره بر آن است تا جهان را دوباره بسازد و صورتِ اندیشه و طرحِ کارهایش را بر آن الزام دارد (آثار دموستن، اهانت‌آمیز خواهند نمود اگر در قرائتش، تپش سخن بالداری که به سوی آزادی پرواز می‌کند و آهنگ دم‌زدن قومی که مادرزاد سرکش در برابر بیگانه است و از کوشش برای رهیدگی باز نمی‌ایستد، شنیده نشود).

امّا اگر خصلت ویژهٔ کار و عمل تراژیک ـ بدانگونه که تحقیقات گردآمده در این کتاب سعی در نشان‌دادنش دارند ـ ستیزه‌جویی با امر محتوم و مقدّر است و اگر تراژدی یونانی به بشر آزادی‌ای نوید می‌دهد که به آزادی مورد نظر دانش جوان هلنی، همجوار تراژدی یونانی، نزدیکتر از آن است که عموماً پنداشته‌اند، پس چگونه می‌توان تراژدی یونانی قرن بزرگ آتن را که به غایت انسانی، اما به مقیاس انسانی دلاور است، بدون درنظرداشتن یورش تهوّرآمیز علوم جدید برای رهانیدن انسان از سخت‌ترین اسارتش که اسارت از زندان موقعیتی است که داراست و رهانیدن اندیشه‌اش از یوغ آنچه محتوم و مقدر است، دریافت؟ از آن پس صخرهٔ ساکن پرومته، چنانکه گویی در مدار گردش زمین افتاده، با اختراعات پیاپی‌ای که کشف آتش مبدأ و نماد آنهاست، در پیشرویِ هندسی صیرورت انسان، شتابان به جلو می‌تازد.

آثار هنری به هیچ وجه ابدی نیستند، بلکه امروزین و کنونی‌اند و یا از ما می‌خواهند که آنها را امروزینه کنیم و نیز در پرتو زمانِ حال و برای بهروزی و فردای بهترمان، بخوانیم.

هستی هیچ اثر هنری بسته به وجود پایان‌یافته و از دست‌شدهٔ خالقش، نیست. هیچ اثری «فی‌نفسه» ـ و این اصطلاحی است که پوچ و بی‌معنی

می‌نماید ـ جدا از کسی که بدان نیازمند است تا اثر زاد و توشهٔ زندگانیش باشد، موجودیّت ندارد. هستی اثر هنری فقط در لحظه‌ای که ذهن انسانی زنده می‌پذیرش تا اثر زاد و توشهٔ راهش باشد، آغاز یا تجدید می‌شود. از آن پس، اثر ظرف و دست موزهٔ تولیدمثلی است که در آن، زندگانی پُرجنب و جوش اثر، سرشار از تخمک‌هایی که نخستین نویسنده‌اش نیز از وجودشان غافل است، برای بارورشدن تخمک‌ها، با اندیشه و قلب انسان‌های زنده‌ای که مائیم، دیدار می‌کند. نطفهٔ تمدن در اینجا بسته می‌شود و نه در جای دیگر: نه در کتابخانه‌ها بلکه تنها در جان و ذهن‌مان که مواظب و هشیار است تا مدام ارزشهایی برای خود و دیگران، بزاید.

هدف پژوهشهایی که در این کتاب گردآمده‌اند و بر اساس مفهومی از اثر هنری که شرحش رفت انجام یافته‌اند، تلاش برای درک حضور معنی‌دار بعضی از زیباترین اساطیر یونانی است که امروزه‌روز ما را از لحاظ عاطفی و عقلانی، متأثر می‌سازند.

و این دلالت، اگر آن تراژدی‌ها پس از خواندن صفحاتی که در شرحشان سیاه شده، همگرا، به رشد انسانیّت در ذات ما بیانجامند و شاید هم روزی، به شکست نیروهای تراژیکی که جهان آنها را به ستیزه با تلاش و کوشش آدمی وامی‌دارد، آنهم شکستی به دستِ خودِ وی، ممکن است در ما برانگیزندهٔ فعل و انفعالی شوند و زایندهٔ ارزشهای انسانی.

روشی که از اصول و مبانی یادشده حاصل می‌آید و ما آن را به کار برده‌ایم، کاملاً ذهنی به نظر می‌رسند و نگارنده منکر این معنی نیست، امّا بر آن است که روش دیگری برای دست‌یابی به مرکز و هستهٔ چنین آثاری، وجود ندارد. شاعر، تراژدی‌اش را برای هر یک از ما، برای من نوشته است و خواسته است دستم را بگیرد و کمکم کند که راهِ دردناک زندگانی را بپیمایم ـ

و این درد، دردِ او و من و درد همهٔ ما انسانهاست ـ تا سرانجام مرا به کرانهٔ شادی برساند، و برای آنکه بتوانم بدان کرانه برسم، از قلبم و خونم و نَفَسم و گوشتم که به روانم بسته است می‌خواهد که با او آزمون تراژیک را تجربه کنم: و چون اینک من زنده‌ام و او مرده است، از من می‌خواهد که خود را صاحب و مسئول تراژدی‌اش بدانم تا تراژدی‌اش در من ریشه بدواند و میوهٔ نوی به بار آورد و این تنها وسیلهٔ رساندن لُب شادی، همچون خوراک، به زنجیرهٔ زندگان است، شادی‌ای که ذاتش نخست به همّت او، نضج و قوام یافته است.

چون اگر شاعر تراژدی‌گوی تراژدی‌اش را برای من نوشته، پس برای همگان نوشته است و صریحاً بگویم برای جماعت انسانها نوشته است. هنری که وی پرورده، تنها در جماعتی که برادروار برای تماشای نمایشش گردآمده‌اند، قابل شناسایی و تشخیص است. تراژدی به مثابهٔ بلندگوست بدین معنی که روی سخن شاعر تراژدی‌نویس با همگان است.

با همگان، جز مردگان.

امّا روش تاریخ ادبی معروف به روش عینی چه می‌کند؟ می‌کوشد تا معنایی را که نوشته‌های اِشیل و اوریپید، از لحاظ معاصرانشان، بر آن دلالت می‌کرده‌اند، بازیابد و این اقدامی نه تنها بیهوده بلکه واهی است و نیز خیانتکارانه، چون مطمئن‌ترین نیّت شاعر را که اعطای دلایل نوین و قابل وثوق‌تر برای زیستن به انسانهای زنده بوده است، کج تاب می‌کند. بیدارکردن اندیشه‌های خفتهٔ تماشاگران همعصر سوفوکل، به همان اندازه هتک حرمت و قداست خدای سوفوکل است که خدایی زنده بود که به خاک نسپردن جنازهٔ پولی‌نیس تا جانوران بدرندش.

آثار شاعران که در تاریخ و از تاریخ زاده شده‌اند، برای ما دریافتی نیستند و ارزشمند نمی‌شوند مگر در زمانِ حالِ تاریخ‌مان، یعنی پس از استنتاج از زمان تاریخی‌ای که فاصلهٔ میان آنها و ماست، یعنی با حضوری نوین در

میان‌مان. تنها روش انتقادی که به نظرم اندیشهٔ شاعران یعنی آن کلامی را پاس می‌دارد که دهانشان بدان گشوده شد، اینست که بجوئیم تا ببینیم سخن‌شان برای ما چه معنی می‌دهد. زیرا آنچه شاعر گفته یا نوشته، کلامی در حالِ شدن است و بس. کلامی که شاعر از ما می‌خواهد تا آنرا در هر لحظه از قرائت، با لبان خویش، از نو بیافرینیم.

* * *

تفکراتی که شرح‌شان گذشت، پُرمدّعی می‌نمایند، امّا ابداً بدین معنی نیستند که نگارندهٔ این کتاب، راهش را به تنهایی پیموده است و یا چنین می‌پندارد که فقط با بررسی متن، به یاری تجربهٔ خاص خویش، همهٔ معانی‌اش را کشف کرده است. برعکس متون بزرگ را باید چند نفری خواند. هر قرائت در عین حال شخصی (و فردی) و جمعی است. هر قرائت، داد و ستد درازنفسی است با نوشته‌ای، گفتگویی که بارها گسیخته شده و از سر گرفته می‌شود؛ و این گفتگو نه تنها با شاعر بلکه با همهٔ کسانی است که نوشته‌اش را خوانده‌اند و در آن باره اندیشیده‌اند.

به جای ذکر کتاب‌شناسی‌ای که جایش در این کتاب نیست، اجازه می‌خواهم که مراتب سپاسگزاری و حق‌شناسی‌ام را فقط از نویسندگان چند کتاب که بسیاری از صفحات‌شان به تفکراتی که خواهید خواند، بال و پر داده‌اند و یا به اندیشه و احساسی گاه مبهم، روشنی و صراحت بخشیده‌اند ابراز دارم. از جمله:

Max Pohlenz: *Die griechische Tragodie*

Gilbert Murray: *Aeschyslus the Creator of the Tradedy*

Heinrich Weinstock: *Sophokles*

André Rivier: *Essai sur le tragique d'Euripide*

امّا شاید بهترین حق‌شناسی و قدردانی استادی که بعضی فصول درسهایش را به صورت مقالات تحقیقی و سپس کتاب درآورده است، در قبال دانشجویانی است که مشکل‌پسندی و مطالبات‌شان، انگیزهٔ تحقیقات وی بوده‌اند و استاد بدینجهت مرهون آنهاست.

ژانویهٔ ۱۹۵۰

یادداشت

یکی از پژوهشهای این کتاب ـ دربارهٔ پرومته ـ در Suisse contemporaine در مه ۱۹۴۶، انتشار یافته است، و بقیه یا تاکنون چاپ نشده بودند یا عمیقاً تجدیدنظر و دستکاری شده‌اند آنچنانکه دیگر یادآوری حالت نخست‌شان بیهوده می‌نماید.

نگارنده آرزو داشت نحوهٔ نگرشش به تراژدی یونانی و عنوان پرطمطراق کتابش را با بررسی شمار بیشتری از تراژدی‌ها، خاصه تراژدی ادیپ شهریار که در نگاه اول، ظاهراً ناقض برنهاد اصلی ایست که وی در اینجا شرح داده است، توجیه کند. امّا شرایط موجود نشر اجازه ندادند که این کتاب بیشتر بسط یابد. نگارنده خواهد کوشید تا در آینده‌ای نزدیک، مفهومش از عملکرد تراژیک را با سلسله تحقیقات جدیدی دربارهٔ درام دوران باستان، از سر گرفته، تکمیل کند.

شورش پرومته و دگرگشتن دادورزی

بیابان و آسمان...

خدایی که سرور عالم، خدای خدایان، او را به گناهِ زیاده دوست‌داشتن آدمی‌زادگان، بر صخره‌ای میخکوب کرده است... کشاکش خدایان، چون زخمی سرباز، در قلب اندیشهٔ اِشیل، عیان در برابر دیدگان ماست.

هر تراژدی اِشیل زادهٔ عدالتخواهی وجدان دینی‌اش از نیروهای حاکم بر وضع و موقع بشری است. برای شاعر تراژدی ایرانیان (Perses) و اورستی (Orestie)، زئوس باید مطلقاً دادگر باشد و شاهان جنایتکار و اقوام بیخرد را عقوبت کند، امّا انسان خیراندیش را که در اسارت جبر و تقدیر جنایتهای نیاکان خویش است، نجات بخشد. معهذا با وجود آنکه در سراسر آثار باقی‌ماندهٔ اشیل، جز پرومته، این عدالتخواهی مؤکد و ابرام‌آمیز تراژدی‌نویس، در برترین چهرهٔ عالم شعر و شاعری وی تجسم یافته و می‌درخشد، یعنی زئوس سرور جهان، مظهر دادورزی و فریادرسی

ستمدیدگان است، تنها تراژدی پرومته در زنجیر (راست است که پس از آن پرومتهٔ رسته از زنجیر نمایش داده می‌شد که بیگمان معنای تراژدی نخست را متقابلاً روشن می‌کرد) سعی دارد که در تصویر شخص زئوس، نقش خودکامهٔ به غایت ستمگر و خدایی دشمن خونی زندگانی انسان و پیشرفت و امیدهایش را رقم زند.

آیا این درام اثر اشیل نیست؟

بعضی دانشمندان چنین پنداشته‌اند و هنوز بر این عقیده پای می‌فشارند. امّا به اشتباه، اگر تحقیقاً این شاعر، دست‌کم، یکبار خواسته باشد با عزمی راسخ تا حدّ نهایی تشویش تراژیک پیش رود که ممکن نیست نمایشِ جهان و جریان تاریخ و آشوب‌طلبی اسطوره، چنان تشویشی به انسان دین‌ورز تشنهٔ عدالت الهام نبخشد. برای جان و دلی که به گرمی دوستدار انسان و میوه‌های نبوغ اوست و شیفتهٔ بزرگی‌اش و همزمان آزرده از بینوایی وضع و موقعش، چون جان و دل اشیل، ایمان به عدالت خدایان، چون فتحی است که باید همواره تجدید شود، فتحی که ریشه در دردِ زیستن دارد و مایهٔ حیاتش، شورشی است که پیشتر روی داده است. کسی که انسان را با همان جهش و تمایل قلبی دوست دارد که به خدا ایمان آورده است، شورش و عصیان نخستین کاری است که از او سر می‌زند. زیرا خدا باید نفس عدالت باشد و اگر نیست، پس همان بهتر که سرانجام چنان شود!... اشیل هرگز با حدت و شدتی بیش از آنکه در سه تراژدی به هم پیوسته‌اش جلوه‌گر است (تراژدی پرومته در زنجیر و تراژدی پرومته رسته از زنجیر، در پی هم می‌آمدند) از خدا یعنی زئوس بازخواست نکرده است.

بیابان و آسمان... بیابانِ درد و رنجی ناشایست که عریان چون برهوت، در برابر است؛ جور و شکنجه‌ای که بر صاحب نبوغی رهانندهٔ بشریت از مرگ و گشایندهٔ دیدگان وی بر توانائیش، روا می‌دارند... امّا بیابانی که آسمان

در آغوشش گرفته است، آسمانی آبستن بیم و تهدید که آماده است تا بر شورش قهرمانِ نوع بشر، آوار شود و شعلهٔ نزار اندیشه‌ای را که پنهانی و بی‌اذن خدایان، بر زمین روشن شده، بمیراند... امّا هر آسمان، ژرفایی دارد و سرّی و شاید هم نوید و مژده‌ای... هر آسمان پر از خداست... اما کدام خدا؟

۱

درام آغاز می‌شود. ما در قلب دشتِ (Steppe) سیتی (Scythie زادبوم سکاها) بسی دور از مناطق مسکونی هستیم. موکبی پیش می‌آید: خدمتکاران زئوس ـ مظهر خویشتن‌کامی و خشونت ـ پرومته را دست‌بسته می‌آورند و در پس آنان هفستوس (Héphestos) با ابزار آهنگریش روان است.

نخستین صحنه که صحنهٔ زنجیرکردن تیتان (Titan) است، با صلابت و سادگی، کشاکش در این درام شگفت را خاطرنشان می‌کند که برای دراماتیک‌بودن، هیچ نیازی نیست که دو خصم ستیزه‌جو، در آن، در برابر دیدگان‌مان با هم دیدار کنند: یعنی پرومته زنجیرشده بر صخره تا ابد و زئوس که در فراسوی زمین دوری گزیده است. معهذا شاعر، کمان آذرخشینِ کشاکش را میان آندو یعنی از آسمان تا زمین، به خم آورده است که به زودی شراره‌های درخشان و سوزانی خواهد افکند. همزمان شاعر ما را در این شکنجه‌گاه جهان، در کنار کسی که دوستمان می‌داشت و دهشت از موجود ناپیدایی را که ستایشش می‌کند، الهام می‌بخشد، جای می‌دهد. به سخنی دیگر در این نزاع ما جانب پرومته را می‌گیریم.

زئوس گرچه غائب است ولی وکالتاً حضور دارد، بدین معنی که دو

موجود شوم و نحس که نام‌هایشان از همه توانی زئوس ریشه گرفته است، از زبان او سخن می‌گویند. و قدرت فائقهٔ زئوس، حدّ و مرزی ندارد و مهارشدنی نیست و قانون اخلاق را به هیچ نمی‌گیرد، چنانکه از نامِ Cratos برمی‌آید، چون به معنی قدرتی است که دلخواهانه، به شدت و قوّت تمام، اعمال می‌شود و این بیانگر خودرایی و خودسری زئوس است. و نیز قدرتی است که با زور و خشونت حکم می‌راند، چنانکه از نام Bia برمی‌آید که به معنی خشونت محض است. این دو شخص که مأمور اجرای حکم زئوس‌اند، به درستی از روحیّه‌ای که لازمهٔ مأموریتشان است برخوردارند یعنی ذهنیتِ خاص شکنجه‌گران. آنان که مأمورند تا بر زنجیرشدن گسست‌ناپذیرِ تیتان به دست خدای آهنگران نظارت کنند، لذتی را که از کوبیده‌شدن میخ در پیکر دوستدار انسانها می‌چشند، پنهان نمی‌دارند. با فرومایگی و پستی محکوم را ریشخند می‌کنند و دشنام و ناسزا می‌گویند. سخنان‌شان ما را از آنان بیزار می‌سازد و از کسی که هر دو در خدمت اویند و نمایندگانش، نفور. جهت‌گیری محسوس درام از همان آغاز، روشن‌تر از این نمی‌تواند بود. پیداست که زئوس آماجگاه است...

شخص هفستوس، بسان دو خدمتگزار، ولی به صورتی کاملاً متفاوت، سنگدلی سرور خدایان را بر ما آشکار می‌سازد. هفستوس که از شفقت و دلسوزی به حال کسی که مأمور بستنش با زنجیر بر صخره است و به مهری برادرانه دوستش دارد، لبریز است با ناله و زاری کارش را به انجام می‌رساند. از سر ناچاری، به تعظیم و تکریم قدرت سرور عالم می‌پردازد امّا همزمان اشکباریش، از نامردمی وی پرده برمی‌افکند. ایستادگی درونی هفستوس و چاکری وقاحت‌آمیز و کلبی‌مسلکانه کراتوس و یارش، به درستی گویای یک معنی‌اند یعنی هر دو نقد حال قلب شوریدهٔ مایند و به یک زمان از شوریدگی قلبمان حکایت دارند.

خاموشی تیتان نیز به همین معنی است. پرومته رویاروی دژخیمانش، خم به ابرو نمی‌آورد و با لب فروبستن، آنچه می‌خواهد بگوید، می‌گوید. ریشخندش می‌کنند و به حال زارش رحمت می‌آورند و دل می‌سوزانند، ولی پرومته نه به ترحم اعتنا دارد و نه به لودگی. سکوت غرورآمیزش که بر سراسر صحنه حکمفرما می‌شود، از سیل سخنان غضب‌آلود، زنده‌تر و گویاتر است. پرومته با سکوت، عقوبتش را به دست زئوس، انکار می‌کند و نیز خدایی را که به فرمان وی، عقوبتش می‌کنند. پرومته، از سر تا پای، مقاومت و ایستادگی است. از آن پس، مادهٔ بیجانی که زئوس می‌خواهد دشمنش را بدان زنجیر کند، یعنی آن صخرهٔ بیحرکتی که گویی داستان از آغاز، به نحوی بس دست و پاگیر برای تراژدی‌نویس، همراهِ قهرمان، بدان زنجیر شده است، این صخرهٔ بیجان با بهره‌گیری زیبای شاعر از مشکلات موضوعش، بدانگونه که وی آنرا از اسطوره بریده است، نشانِ آشکارِ پایداری تزلزل‌ناپذیر پرومته در برابر فرمانروایی زئوس می‌شود. مادهٔ خام به کارمایه (انرژی) بدل می‌گردد. همهٔ حمله‌هایی که زئوس فوج‌فوج از بلندای آسمان، مقرّ قدرت انکارشده‌اش، به خطّ مورب فرومی‌فرستد، در برخورد با این سنگ خارای نمادین که در مرکز نمایش جای دارد و در استواری و خلل‌ناپذیری همتای ارادهٔ کسی است که با آن هم‌پیکر شده است، چون خیزابه در برخورد با صخره می‌شکنند. لازم می‌آید که در بازپسین ابیات تراژدی، این صخرهٔ نمادین، بر پرومته، البته به صورتی نمادین و نه واقعی بدانگونه که برخی دانشمندان معتقدند، فروریزد مگر وی را به اعماق عالم فروغلتاند تا سرانجام نابودش سازد. امّا بیهوده، اگر ارادهٔ پرومته همچنان شکست‌ناپذیر است.

بنابراین، این تراژدی، همانگونه که از آغاز درام به روشنی پیداست، چون غالب تراژدی‌های یونانی، سراسر درونی است. واقعه‌ای که مجذوبش

می‌شویم، چیزی جز پیکار درونی قهرمان با تقدیرش نیست. اشیل، عقوبت تیتان را در پایان بسی فراز و فرودهای ماجرا، فرجام داستان، نکرده است، چیزی که مایهٔ بیم و هراس‌مان بود، بلکه آنرا به طریقی باطل‌نما، مبدأ حرکت ساخته است. برای ساختن داستان درام یونانی که اصل و مبدأش، رفتار معنوی انسان در برابر رب‌النوع است، تنها به جفت و جورکردن ساده و مختصر چند حادثه که در این تراژدی، به حداقل ممکن تقلیل‌یافته، نیاز است. خیزگاه دراماتیک و باطنی پرومته در زنجیر و تکانش یگانه و نیرومند این درام درونی، همانا امتناع تیتان مصلوب از اقرار به شکست خویش است. بنابراین کشمکش میان زئوس و پرومته، ابداً با عقوبت تیتان پایان نیافته است، بلکه همچنان باقی است. زیرا پرومته که معتقد است ناحق عقوبت شده، سر به شورش برمی‌دارد. نقشش، به محض آنکه پذیرفت دهان بگشاید، با ابراز نافرمانی ـ که سکوتش نیز پیشتر همان معنی را می‌رساند ـ و اعلام جنگ به زئوس، آغاز می‌شود. اما زئوس پرومته را به بند کشیده تا از او اقرار بگیرد که چاکر و فرمانبردار وی است. از آن پس، داستانِ درام، تا پایان، بر برخورد دو ارادهٔ دشمن‌خو، متمرکز می‌شود. ارادهٔ کدام یک بر ارادهٔ دیگری خواهد چربید؟ این تنها چیزی است که می‌خواهیم بدانیم و توجه‌مانرا به خود جلب می‌کند.

و چگونه ممکن است ما ـ انسانهایی که پرومته نجاتشان داده ـ در این پیکار، یار و یاورش نباشیم؟ زیرا چیزی که بر سرش، خدایان با هم می‌ستیزند، انسان است..

معهذا نوکران زئوس با لحنی تمسخرآمیز به پرومته بدرود می‌گویند و او را در تنهائیش رها می‌کنند. شکنجهٔ ظریفی که زئوس برای خیرخواه بشر تدارک دیده، همین است. منظور فهمانیدن این نکته به دوستدار انسان

(Philanthrope این واژه، برساختهٔ اشیل است و آن رنگ و بوی دلازاری را که در آثار کفرآمیز، امروزه روز دارد، ندارد) و یار و یاور مردمان است که چیزی جز خواست میرندگان بینوا را گرامی بدارد، «خودکامی زئوس را عزیز بشمارد». ازینرو انسان دوست‌ترین خدایان را از جامعهٔ انسانها رانده و «به بیابانی که در آن هیچ انسانی نیست» برده‌اند. بر این بیابان، طبیعت با همهٔ سختی و خشونت غیرانسانی‌اش، حاکم است. صخره‌ای با شیب‌های تند که طوفان بر آن تازیانه می‌زند، و شعلهٔ خورشید که پوستِ نرمِ لطیف پیکر پرومته را می‌پژمراند و شب با ردای ستاره‌نشان و یخبندانش و دوباره سوزندگی آتش خورشید که پرومته آنرا ربوده است ـ و اینهمه تا ابد. تنهایی و انزوایی ابدی که چنانکه هفستوس غمگسار به پرومته می‌گوید تو «در آن نه صدای انسان خواهی شنید و نه چهرهٔ انسان خواهی دید». امّا آیا برای کسی که عشق به جهان را در خود می‌پرورد، تنهایی وجود و معنی دارد؟ نه، حتّی در دل سرکش‌ترین طبیعت و اشیل آنرا می‌داند. اشیل که در آغاز تراژدی‌اش، با سخنِ دژخیمان، مضمونِ تنهایی را قویاً خاطرنشان ساخته است، ناگهان مضمون را باژگون می‌کند و این از مطمئن‌ترین نتایج هنر برابر نهادی (antithétique) اوست و بدینگونه آنچه از حد اعلای تنهایی و بیکسی، حاصل می‌آورد، همبستگی معنوی کامل است. برای جان پرومته که بر روی عالم گشوده است و از حضور بیجان‌ترین طبیعت نیز به رقّت می‌آید، بیابان برهوت وجود ندارد. و اینک که به طبیعت بیجان تسلیم شده، آنچه می‌جوید و در بیکسی‌اش به خود می‌خواند، زندگانی‌ایست که در آن پنهان است. با عزیمت خدایان دشمن‌خو، هنگامی که پرومته با جهانِ دوست تنها ماند، نخستین کلماتی که بر زبان می‌راند، قلبمان را از شادی لبریز می‌کند، شادی بازیابی سیمایِ دوست.

ای آسمان زیبا، گردش شتابان ابرها، سرچشمه‌های جویباران...

این کلمات چون پرنده‌ای به یک بال‌زدن، از دام تنهایی می‌رهند و یادآور اثیر و باد و مهربانی زمین، مادر همهٔ زندگان، و عدالت خورشید شاهد جاودانی پادافرهٔ انسانها و چیزی کاملتر و ابتدایی‌تر و ابدی‌تر از همهٔ آنها: شادی آب ـ «خنده‌های بیشمار خیزابه‌های دریا» ـ یعنی سراسر طبیعت بی‌اندیشه و آوایند که پرومته او را به داوری دربارهٔ محکمه و دعوای خود می‌خواند و بدینگونه از زندگانی سرّی جهان می‌خواهد که در باب آنچه زئوس گستاخانه جرم و جنایت پرومته نامیده، داوری کند...

و این طبیعت بیصدا که پرومته به یاری می‌خواندش، به او پاسخ می‌دهد... نوای موسیقی‌ای فضا را درنوردیده به سویش پرواز می‌کند، فضای بیابان خشک از بوی خوش ناپیدایی آکنده می‌شود، صدای بال‌زدن‌ها هوا را پر می‌کند، پرها به آسمان می‌سایند. گروه همسرایان مرکب از پریان چشمه‌سارها و جویباران و خیزابه‌های دریا (Océanides) در کنار صخرهٔ پرومته جای می‌گیرند... بیهوده نیست که شاعر، دختران لاجوردی دریا را برای ترکیب گروه همسرایان تراژدی‌اش و زدودن تنهایی تیتان، برگزیده است. «اوسآنیدها» نمادهای حیات طبیعت‌اند، همان خنده‌های بیشمار خیزابه‌های دریا...

در سراسر درام، آوایِ همسرایان، پژواک کیهان را که همراه پرومته بر غاصب آسمان شوریده است، به گوش دوستدار انسان می‌رساند. چون سرور نوین جهان، مدعی است که بر حسب قانون خویش، حکم خواهد راند، دختران دریا جانب پرومته را می‌گیرند که رویاروی خودرأیی زئوس، نجات‌بخش عالم می‌شود. آوازهای همسرایان، دلسوزی این دختران نازک‌دل را به حال تیتان شکنجه شده، به مقیاس همهٔ اقوام روی زمین و همهٔ مناطق جهان و طبیعت بیجان، گسترش می‌بخشد.

ای پرومته، من بر طالع شومت می‌گریم... ننگ بر فرمان‌های زئوس باد که می‌خواهد

خودسرانه شهریاری کند... سراسر زمین زار می‌گرید... و نژاد میرندگان از اروپا تا آسیای مقدس می‌نالد... و آمازون‌های کُلشید (*Colchide*)... و طوایف سکاها (*Scythie*) ... به حالت مویه می‌کنند... و امواج دریاها و ژرفای اقیانوس‌ها و بطن تارتار (*Tartare*) قیرگون و سرچشمه‌های رودهای قدسی می‌نالند...

اینک که تنهاست؟ نه پرومته در بیابانی که در آن هیچ انسانی نیست، بلکه فرمانروای جهان با «قانون خودساخته‌اش» که سراسر عالم نفی‌اش می‌کند...

در اینجا زئوس بر آن می‌شود که به تندی پاسخ گوید. او از ژرفای اقامتگاه آسمانی‌اش، همه چیز را می‌بیند و می‌شنود و به خاطر می‌سپارد که پرومته وی را به چالش و نبرد می‌خواند. در این درام بی‌همتا که شاعر بدان نه ابعاد صحنهٔ تئاتر و نه وسعت دشت‌های سرزمین سکاها را داده بلکه به مقیاسی که از صخرهٔ پرومته تا عمق آسمان امتداد دارد، گسترشش بخشیده و بدینگونه درام، ساحتی کیهانی یافته است، زئوس همواره هم حاضر است و هم غائب؛ غائب از هر صحنه‌ای که در آن، شکوه و حشمتش مجال نمود نمی‌یابد و حاضر در هر سخنی که بر صحنه به زبان می‌آید، حاضر در هر تحبیب و تهدیدی که در برابر صخرهٔ پرومته، بیان می‌شود.

بنابراین زئوس اراده می‌کند که پاسخ گوید.

پیکی رسمی به نام Océan سخنگوی اوست. این پیام‌رسانِ نیک‌اندیش، می‌آید تا برای دوست و خویشاوند گرامی‌اش، پرومته وساطت کند و او را با شهریار هر دوی آنان یعنی زئوس که اُسثان به خود می‌بالد که دوست عزیز وی نیز هست، آشتی دهد.

اشیل این شخصیت را به شیوه‌ای طنزآمیز، همچون نمونهٔ نوعی درباری‌ای تمام‌عیار و اندرزگو و مشاوری نرم‌زبان اما دورو و معلّم اخلاقی

ازخودراضی پرداخته است که دیدارش در تراژدی شگفت‌آور می‌بود اگر از نمونه‌های دیگر در تئاتر اشیل، نمی‌دانستیم «نبالت و نجابت»ی که وی بر گونهٔ نمایشی تراژدی که خود آنرا بنیاد کرده الزام می‌دارد، در نظرش، قانونی مقدم بر حقیقت نیست، و حقیقت شخصیت درام در این مورد، تحقیقاً بر نجابت دروغین لحنی که وی برمی‌گزیند و تقریباً مضحک و مسخره‌آمیز می‌شود، مبتنی است.

اُسئان پیشتر در جبههٔ دشمنان زئوس بوده است و سپس به فاتح پیوسته است و اینک در دربار، روزگار خوشی دارد و بدان می‌بالد و می‌نازد. اعتبار مقامش در دربار به وی رخصت می‌دهد که بخشایش پرومته را از پسر کرونوس (Cronos) بخواهد. البته به شرطی که تیتان نیز بکوشد تا کار را بر او آسان کند. بنابراین نخست در ستایش حزم و احتیاط‌کاری که فضیلتِ فرزانگان است و او را بسی سودمند بوده است، سخن می‌گوید. سخن اُسئان، وعظی طولانی و ملال‌آور است، به سبکی رنگین و مرصّع و مزیّن به امثال ورد زبان که خود نیز درمی‌یابد که آنگونه خطبه‌خوانی دیگر کهنه شده است. بنابراین عذر می‌خواهد که «سخنان کهنه و فرسوده به زبان می‌آورد»، اما سرانجام، نه اخلاق‌گرایان قدیمی تقصیر دارند و نه واقع‌گرایانی که چون او، اُسئان، معتقدند که باید «رفتار و کردار را با موقعیت‌ها سازش داد».

خلق این شخصیت به ما می‌فهماند که زئوس چه پستی و فرومایگی‌ای از مخلوقاتش انتظار دارد و البته می‌توان پنداشت که پرومته چه پاسخی به چنین دعوت‌هایی می‌تواند داد. پاسخ پرومته، آکنده از طعنه‌هایی است که چون تازیانه بر پیکر اسئان فرود می‌آیند. پرومته با «خالی‌کردن باد» این میانجیِ تیره‌بخت، در واقع با زئوس می‌ستیزد و زبان ادب‌آمیز آن مرد ساده‌دل را به کار می‌گیرد تا نیشش بهتر در او کارگر افتد.

پس به اینجا آمده‌ای تا بینوائی‌ام را بنگری!... شریک بیزاری‌ام باشی!... تهنیت

می‌گویم که این ماجرا به تو مربوط نمی‌شود، تویی که پیشتر در کنارم، دل و جرأت داشتی و آن را نشان می‌دادی... از پیشنهادی که به من می‌کنی سپاسگزارم و همواره سپاسگزار خواهم بود. غیرتت ستودنی است. امّا به خود این زحمت را مده ـ اگر واقعاً قصد چنین کاری را داری. هشیار باش که لو نروی... امّا تو تازه کار نیستی و به درسهایم نیاز نداری. پناه بگیر، آنچنانکه می‌دانی چگونه باید پناه گرفت...

اُسئان مدت زمانی دراز وانمود می‌کند که نمی‌شنود و خود را به نفهمی می‌زند و اصرار می‌ورزد و به مبالغه می‌گوید:

ـ بگذار این غیرت تهوّرآمیز را رو کنم... و حتی اگر باید، از فرط نیکوکاری بیمار شوم.

دوستدار انسان سخنش را نیشدارتر می‌کند:

ـ بیگمان این گناهی است که بیشتر آن را به پای من خواهند نوشت نه به حسابِ تو...

اُسئان که ناگزیر است این کوچک‌شمری و توهین را بر خود هموار کند با حالتی حاکی از تحقیر و سردی پاسخ می‌دهد:

حال که چنین است و این بازپسین سخن توست، برایم کاری جز این نمی‌ماند که بروم...

و پرومته تصدیق می‌کند:

ـ کار خوبی می‌کنی، چون ممکن است سرورمان را به خشم آوری...

ـ تیره‌بختیت، پرومته، درس عبرتی است.

ـ خوب، اینک برو! و محتاط باش!

بدینگونه مرد پایداری و ایستادگی با کارگزاران شهریار غاصب، می‌ستیزد.

تراژدی با عزیمت این مرد پوشالی به صلابتِ طبیعی‌اش، بازمی‌گردد و در صحنه‌ای اصلی که پرومته معنای عملش در جهانِ آدمیان را روشن می‌کند، عمق می‌یابد. پرومته که از همدردی اُسئانیدها، تسکین یافته است و اینک که

با شنیدن سرودهایشان دانسته که میان کار او و کار جهان هماهنگی و سازواری هست، جسور شده است، با غرور و سربلندی تمام فاش می‌سازد که به سائقهٔ عشق به انسانها، رویاروی زئوس که نابودی‌شان را می‌خواست، برای بهروزی آنان چه کرده است.

اشیل در اینجا کهن مضمون اساطیری ربودن آتش را با فروغ و تابشی شگفت، از سر می‌گیرد و می‌پرورد، یعنی آن مضمون را بسط می‌دهد و بدان معنایی رمزی می‌بخشد. پرومته دیگر آنچنانکه در افسانه آمده، تنها رباینده و بخشندهٔ آتش نیست، بلکه پرورندهٔ بشریت هم هست. نفخهٔ نبوغ انسان را در او می‌دمد و قدرت و عظمتش را بر وی آشکار می‌سازد. تملک آتش یعنی هنرآفرینی و تمدن‌سازی. چون آتش نخستین نعمتِ تمدن‌ساز است و پیش‌نمایش همهٔ نعمت‌هایی است که در پی‌اش می‌آیند. بذر است و سرچشمه و راهی بی‌پایان. از آن پس، پرومته نماد نبوغ بشریّت می‌شود که به کشف فنون توفیق می‌یابد و از صعوبت قوانین طبیعت، می‌رهد. انسان به رهنمونی خیرخواهش، از غارهایی که در آنها از آغاز، چون مورچگان در دل تیرهٔ زمین می‌زیست، بیرون می‌آید و در پرتو خورشید، خانه‌های خشتی و چوبین می‌سازد. دانش دشوار طلوع و غروب ستارگان را فرامی‌گیرد و نیز دانشِ اعداد «سلطان همهٔ دانش‌ها» را. حروف را می‌آفریند که چون گردآیند «حافظ اندیشهٔ انسان و کارگر در کار سازندگی دانش» می‌شوند. گاو را به خیش می‌بندد و اسب را رام می‌کند و بر آب، با بالهای بادبان، کشتی می‌راند. فلزّات را می‌ورزد و دانش پزشکی را که امکان می‌دهد زندگانی انسان در امان ماند و بپاید، بنیان می‌نهد.

این شرحِ نخستین پیشرفت‌های بشر که پرومته آنرا در قلب درام، برای اُستانیدها نقل می‌کند، بسان نوعی نشید شاعر در تجلیل انسان، اوج می‌گیرد و به عرش برمی‌شود. شورانگیز است که این سرودِ پیروزی از اشیل یعنی

همان شاعری است که به فاتحان سالامین (Salamine) یادآور می‌شد که حد و مرزی هست که انسان دلیر باید مواظب باشد تا از آن نگذرد. امّا همین شاعر روزی از هوای بهاری آتن، سرمست شد. اشیل متعلق به همان قرن بزرگ، یعنی نخستین سدهٔ بزرگ تاریخ بشریّت است که انسان به روزگار جوانسالی شاداب و نیرومندش، به پا خاسته، به قلمروش می‌نگرد و دیدگانش را به آسمان می‌دوزد. چند سالی دیگر، شیرهٔ اندیشه‌ای که به آرامی پخته شده، در هزاران شکوفهٔ تازه خواهد شکفت. به زودی سقراط خواهد آمد و توسیدید (Thucydide) و بقراط و بسیاری دیگر که اعتمادشان را به توانایی انسان، اعتمادی که بر پایهٔ ارزش خردمندی استوار است، فاش خواهند گفت. پرومته کاری جز این نمی‌کند که انسان را مالک گرانبهاترین ابزارش می‌گرداند. اشیل این معنا را در دهانش می‌گذارد و از زبانش به صراحتی شگفت‌آور، باز می‌گوید. انسان دیگر کودک نیست و دوران کودکیش به سر آمده است: یعنی با اندیشه‌ورزی، به بالیدگیش شعور می‌یابد و به سن خردورزی می‌رسد.

بشنوید که به این کودکان ناتوان که من آنانرا به خردورزی و اندیشه‌مندی توانمند، رهنمون شده‌ام چه گفته‌ام... پیش از این مردمان دیده داشتند، امّا نمی‌دیدند؛ و آوای چیزها را نمی‌شنیدند و مانند صور اشباح و اوهام در جهان آشفته، به تصادف، پرسه می‌زدند.

اما چه کسی این رؤیت آشفته از جهان را رخصت داده بود؟ چه کسی خوش داشت که انسان اسیر نادانی بدوی باشد؟ چه کسی جز زئوس؟ اینک زمانِ شناخت و نظم، نظم انسانی فرارسیده است. چه پیروزی شگرفی بر خدای خودکامگی و خودرایی، بر زئوس که تنها به بوالهوسی می‌خواست نژادِ انسانی بس نافرمانی را براندازد و نژاد انسانی نوینی بیافریند!

این صحنه، بسان سراسر تراژدی، در مرکز درام با اشاره به زئوس و

اقتدار بیمناکش و خصومت عمیقی که با تهی‌دست‌ترین مخلوقات می‌ورزد، جای دارد. پرومته، ایمنی انسان را پی افکنده است و این نوعی دیگر خوارشمردن زئوس و جهان پرهرج و مرج اوست.

تیتان از این نکته آگاهست. می‌داند که خود خطر می‌کند و انسان را با واداشتنش به رویارویی با زئوس و بیدادگری‌اش که زئوس غیرتمندانه بدان پایبند است، به مخاطره می‌افکند. اشیل در جوش و خروش شورانگیز وجدآمیزی که اینک به وی دست داده است، احساس حدودی را که طبیعت و خدایان بر وضع و موقع ما آدمیزادگان مقرّر داشته‌اند، ابداً از یاد نبرده است. بلکه فقط صحنه با صلابتی کم‌نظیر معلوم می‌دارد که اگر شاعر حدود انسان را بازمی‌شناسد، به فطرت بزرگی‌خواهی وی و محدودیت سخت دست و پاگیرش، یکسان و به یک اندازه حساس است. سراسر آثار اشیل گواه بر این معنی است، اگر نه با شعور و هیجانی یکسان، دست‌کم به روشنی تمام. معنای تراژیک برای اشیل، در مورد اتئوکل (Etéocle) و آگاممنون و خشایارشا و قوم ایرانی، همواره از این ندای دعوت به بزرگی که آمرانه در دل انسان می‌پیچد و او را قاطعانه به خطرکردن وامی‌دارد، پدید می‌آید. بی‌خطر کردن پرومته‌وار، تراژدی وجود نمی‌تواند داشت. ارزش انسان به فراگذشتن از حدّ، شناخته و دانسته می‌شود.

امّا زئوس همواره حاضر است تا مانع این کوشش برای گذر از مرز شود. زئوس بر بزرگی تازیانه می‌زند. «آذرخش زئوس بر ستیغ‌ها فرومی‌افتد». اشیل از این نکته نیز آگاهست. در پایان این صحنهٔ شورانگیز که تیتان از بزرگی انسان سخن می‌گوید و با شنیدن آن سخنان، شادی‌مان، فشفشه‌وار به آسمان می‌جهد، شاعر در دهان پرومتهٔ روشن‌بین، پاسخی می‌نهد که جهش ما در برخورد با آن، در هم می‌شکند. همسرایان که سرمستی خیرخواه بشر در ایشان نیز اثر کرده است از خود می‌پرسند شاید زین پس با صاحب نبوغ

چابک‌دست، هر امیدی رواست و زنجیرهای پرومته خواهند گسست و قدرتش با قدرت زئوس برابری خواهد کرد. امّا پاسخی که می‌شنوند و چون ضربه بر آنان فرود می‌آید، اینست:

صناعت بسی ناتوان‌تر از ضرورت و اضطرار است.

صناعت ـ technè به لغت یونانی ـ همان واژه‌ای است که اندکی پیش، پرومته آن را با غرور به کار برد، آنجا که گفت: «پرومته همهٔ هنرها، همهٔ دانش‌ها، همهٔ فنون (technique) را به انسان‌ها بخشیده است». و اینک می‌گوید: «برتر از هنر، برتر از هوشمندی، ضرورت است ـ تقدیر».

پس بزرگی انسان هر چه باشد و تواناییش هر اندازه بیشتر شود، باز وی به تقدیری گنگ و کور زنجیر شده است، بسان پرومته بر صخره. جنبشی که در صحنه بود و ما را به آسمان می‌برد، ناگهان در برخورد با قوانین سرّی زندگی که اشیل، سرنوشت می‌نامدشان، می‌شکند.

ما می‌شکنیم و هزار تکّه می‌شویم. هنر شاعری اشیل در این گسستِ ناگهانی مضمون شعر، ظفرمندانه می‌درخشد و همانگونه که پیشتر مضمون تنهایی را به همدلی برگرداند، اینک سدی که در برابر جهش شادی‌مان برپا می‌دارد، یکسره ما را از یک قطب حساسیت و امیدواری به قطب دیگر که تشویش و دل‌نگرانی است، می‌راند. شعر اشیل از این نوسانات قدرتمند که با شهوت و لذت ما را در آغوش گرفته، می‌جنبانند (یعنی بر خلاف انتظارمان، عمل می‌کنند)، فراهم آمده است.

امّا ناگهان ـ باز بر اثر تقابلی نو که راهگشای صحنه‌ای گرانبار از نقیض‌های نمایان است ـ در برابر صخرهٔ ساکن، تصویر دیوانهٔ دوره‌گرد و چرخان، پدیدار می‌گردد. باری دیگر سرشت زئوس پنهان، در توصیف بی‌نقص دو سیمای رودررو: پرومته، قربانی کینهٔ زئوس و

یو (Io) قربانی شهوت‌رانیش، نمودار می‌شود.

تا اینجای درام، هیچ سخن و شرحی از افسانه‌های پرومته و یو که درست ضدّ یکدیگرند، نرفته است تا تماشاگر چشم به راه پیدایی وهم‌آمیز دختر ایناکوس (Inachos) باشد. یو، دستخوش هجوم جنونی که او را به هرزه‌گردی در سراسر جهان کشانده، ناگهان آشفته به میان درام می‌جهد و برابر چوب دارِ محکوم به سیاست و عقاب، میخکوب می‌شود. یو چنانکه گویی در خواب است، پرومته را در جمع اشباح کابوسگون دیگری که در سرش غوغا برانگیخته‌اند، می‌بیند. از آن جمله گاوچران مرده‌ای که با سیخکش او را دنبال می‌کند و نیز خرمگسی که در هرزه‌پویی‌هایش به او نیش می‌زند. چشم حشره، چون چشم آرگوس (Argus) که هرگز بسته نمی‌شود، مرکب از چشمان بیشمار است... یو نیز به نظر تیتان روشن‌بین، چون صورتی می‌نماید که از خوابی تمسخرآمیز بیرون جسته باشد، خوابی که پرومته از پیش، داستان دردناکش را می‌داند و از رهایی هر دو از شکنجه در آینده، به نحوی مبهم حکایت دارد.

بدینگونه در فراسوی سرزمین‌های مسکون، بر اثر اتفاق و تصادفی نامعلوم (امّا در جهان مقدرات که قهرمانان تراژیک درمی‌نوردندش، تصادف و اتفاق وجود ندارد) مرد روشن‌بین و زن دیوانه، آنکه بر صخره میخکوب شده و کسی که ولگرد آواره است، با هم دیدار می‌کنند... هر دیدار تصادفی، پرمعنی است امّا آن معنی، سرّی است. تقابل دو پادافره، عقوبتگاه ثابت اندیشه و چرخ گردان دیوانگی، همذاتی این دو سرنوشت را عیان می‌سازد. پرومته و یو یکسان، قربانیان برگزیدهٔ سنگدلی زئوس‌اند و قربانی هوس سوزان زئوس، کمتر از قربانی نفرتش، مجروح نیست و زخمی که هر دو خورده‌اند به یک اندازه وحشیانه است.

یو باری دیگر در درام، سرور جهان را محکوم می‌کند که این شاید

بدترین نوع محکومیت اوست. زئوس در روایات دختر جوان، نه تنها مظهر قانون پوچ جهان که خصم جان انسانها و رمز بی‌عدالتی‌ای که بر انسانها روا داشته، نموده می‌شود، بلکه خود انسان است، امّا انسانی برتر از دیگر انسانها. زئوس از لحاظ یو، اغواگر نامردی است که پس از کام‌گیری از دختری پاک و ساده‌دل، به ناله و زاریش گوش فرا نمی‌دهد و به درد و رنج‌های بی‌پایان یو که حاصل یک لحظه کامرانی با اوست، بی‌اعتناست. بنابراین علّت وجودی شخصیت یو که اشیل او را در تراژدی پرومته جای داده، با علّت وجودی شخصیت‌های دیگر تفاوت ندارد، چون همهٔ آنان برای این آمده‌اند که از زئوس بگویند و به ما امکان دهند که اندازهٔ قدرتش را بسنجیم و بدانیم و هستی سرّی‌اش را به دام افکنیم. و سرانجام همه، دوست یا دشمن تیتان، همزبانند و همه، خدمتکار و محرم دربار پسر کرونوس و این زنی که نخست معشوق بود و سپس رها شد، صداهای زائیدهٔ تشویش شاعرند و گواهان حاضر در برابر خلق آتن که گویی در دادگاه گردآمده‌اند، حاضر در برابر وجدان انسان ـ گواهانی که علیه زئوس شهادت می‌دهند.

و بلندترین صدایی که محکومیت زئوس را اعلام می‌دارد، بانگ پرومته است.

در پایان درام، یورش شاعر دو چندان می‌شود و پرسشی که از خدای پنهان می‌کند، خطاب به آسمان، ابرام‌آمیزتر. تاکنون شورش پرومته، به ناسزا و دشنام‌گویی و طعنه‌زدن و هتک حرمت منحصر می‌شد، امّا تهدیدی که زئوس را آماج می‌گرفت، در پرده بود. ولی اینک شورش بر آسمانی که دشمن پرومته، شهریار آن است، آفتابی می‌گردد.

نمایش درد و رنج ناروای یو، به جای آنکه پرومته را به میانه‌روی و ملایمت وادارد، بر شدت خشمش می‌افزاید و به آنجا می‌رساندش که

آخرین تیر را از ترکش رها کند و زئوس را به نبرد نهایی فرا خواند. ازینرو ناگهان تصمیم می‌گیرد سلاحی را که تا آن هنگام برای بازپسین حمله به زئوس نگاه داشته بود و در صحنه‌های پیشین و در هر مفصل‌بندی درام، فقط‌اندکی از آن پرده برمی‌گرفت و جهش برقش را در تاریکی نشان می‌داد، به کار برد. این سلاح ـ که شاعر همچون وسیله‌ای برای پیشرفت خارجی داستان، تخیّل کرده است و تنها موقعیت خارجی است که وی برای تحکیم درام درونی، به کار برده است ـ رازی است که پرومته از مادرش تمیس (Thémis) شنیده است و به ایمنی زئوس مربوط می‌شود. در واقع پرومته می‌داند که از همهٔ زنانی که زئوس با آنان هماغوشی می‌تواند کرد، تنها یک زن، پسری نیرومندتر از پدرش، زئوس، خواهد زائید، پسری که قادر است زئوس را از تخت شهریاری به زیر کشد، همانگونه که وی کرونوس را واژگون کرد.

پرومته این راز را از همان آغاز گفتگو با اُسآنیدها و سپس اندکی بیشتر در گفتگو با یو، درست به میزانی که لازم می‌داند افشا می‌کند، تا سرور جهان را به تشویش افکند.

به یو می‌گوید:

زناشویی‌ای خواهد کرد که پشیمانی به بار می‌آورد.

و یو می‌پرسد:

زنی تاج و تختش را از او بازمی‌ستاند؟

ــ با زادنِ پسری قدرتمندتر از او.

ــ هیچ راهی برای گریز از سرنوشتش نیست؟

ــ چرا، با رهانیدن پرومته از غل و زنجیر.

نقشِ تحریک‌آمیز این موقعیت خارجی (نسبت به درام درونی) در اینجا آشکار می‌گردد. زئوس در ژرفای اقامتگاه آسمانیش، مشوّش می‌شود. امّا

پرومته تا پایانِ درام، لبهٔ تیز راز یعنی نام زنی را که زئوس با باردارکردنش، خود نابود خواهد شد، پنهان می‌دارد.

پرومته بیدرنگ پس از عزیمت یو، که دستخوش حملهٔ دیگری از هذیان و جنون شده بود، زئوس را در قلب آسمان، آشکارا تهدید می‌کند و به پیشگویی آنچه روی خواهد داد: سقوط زئوس، اگر پرومته از بند نرهد و به تاج و تخت رسیدن دشمنی که از بطن زنی محبوب زئوس زاده خواهد شد، می‌پردازد؛ می‌گوید سلاح‌های جدید از آذرخش فرسودهٔ زئوس، اثربخش‌تراند، چون شهریار جهان را به مرتبهٔ اسیران تنزّل خواهد داد، مگر آنکه زئوس سرانجام در برابر پرومته عقب نشیند.

این چالش، زئوس را وادار می‌کند که دست به کاری زند که سرانجام فاجعه‌آفرین می‌شود. هرمس فرامی‌رسد و به نام پدرش، مصرّانه از تیتان می‌خواهد که غیب‌آموزی تمیس را با او در میان نهد و نام زنی را که زئوس باید از باردارکردنش بپرهیزد، بی‌پرده بگوید و بیم می‌دهد که جز آن، پرومته دچار سخت‌ترین عقوبت‌ها می‌شود. کشاکش میان ارادهٔ خدایان، به اوج شدت و تنش می‌رسد. پرومته، اتمام حجّت و ضرب‌الاجل زئوس را سرافرازانه با لعن و نفرین‌های غرّا پاسخ می‌گوید و دشمنش و همهٔ فرمانبردارانش را به مبارزه می‌طلبد که اگر می‌توانند، نابودش کنند و می‌گوید اگر هم آسمان از پیچ و تاب بادها به جنبش آمده زمین را از بیخ و بن برکند و خیزابه‌های پیاپی دریا راههای ستارگان را در آسمان بشویند، باز بیهوده است، چون پرومته حتّی در برابر فروپاشی کیهان نیز کوتاه نمی‌آید و بازپس نمی‌نشیند و سر تسلیم فرود نمی‌آورد.

آنگاه گره درام گشوده می‌شود. تیتان می‌بیند که زئوس، مبارزه‌خواهی وی را می‌پذیرد و جهان را می‌ترکاند. زمین می‌لرزد و آذرخش از آسمانِ گشوده، فرومی‌افتد و عناصر طبیعت به هم می‌آمیزند و عالم به حرکت

درمی‌آید تا او را در هم کوبد. و در این میان، پرومته که از جهان خارج غائب شده و در خود فرورفته است، از شکوه و حشمت مادرش تمیس که نفسِ عدالت است یاد می‌کند و به آسمان بیکران، ظلمی را که بر او رفته است، باز می‌گوید، و شکست‌ناپذیر، چشم به راه می‌ماند تا جهان بر او آوار شود...

تراژدی در این گره‌گشایی، به نقطهٔ اوج شدّت و خشونت می‌رسد. این جراحت اندیشه که اشیل هنرور، در سراسر داستان، دمی از کاویدن در آن، با حرص و ولعی سرکش، باز نایستاده است، در ژرف‌ترین لایه‌اش، خون‌چکان است.

زیرا این زئوس ستم‌پیشه و ریشخندشده که ترکیب اجزای درام به گونه‌ای است که حرمتش پامال می‌شود، این زئوس، وجود دارد و اندیشهٔ شاعر قادر به نفی و انکارش نیست. این زئوس به قطع و یقین خدای خدایان است و شورش، موجب رهایی از چنبرهٔ سلطه‌اش نیست...

۲

شاعر تراژدی‌گوی به زبان اسطوره سخن می‌گوید. امّا در مورد اشیل این گفته نارساست و حقّ مطلب را ادا نمی‌کند. سرایندهٔ تراژدیِ پرومته، اسطوره را باور دارد، حتّی کسانی در اسطوره را که بیش از همه اندیشه‌اش را می‌آزارند و درست همین کسانند که بیشتر او را به خود می‌کشند و نبوغ خلاقه‌اش را برمی‌انگیزند. اسطوره هر چه دشوارتر باشد، گویی روشنتر بدیهیّات وجدان را نقض می‌کند و اشیل نیز خویش را بیشتر ناگزیر می‌بیند که با آن بستیزد و درآویزد تا حقیقت مبهمی را که در بطن اسطوره پنهان است، به

چنگ آورد. اشیل همواره اساطیری را به عنوان مضمون تراژدی‌هایش برگزیده که ایمانش به عدالت خدایان را می‌آزارند و رنجه می‌دارند. امّا هرگز به خود اجازه نمی‌دهد که اسطوره را چنان کج‌تاب کند و به خم آورد که اسطوره جبراً، غیرمستقیم، به تجربه و ادراک شخصی وی از الوهیّت، نزدیک شود. به نظر اشیل، دست‌بردن در سنتی قدسی، کفر و هتک حرمت است و برای رهایی از اسطوره، گریز به وادی بدبینی رهایی‌بخش و گشودن مسئله‌ای که اسطوره مطرح می‌سازد با نفی اسطوره و یا با کُندکردن و سائیدن نیشش، کار بس راحت و آسانی است. برای اشیل، خدایان آنگونه که اسطوره آنانرا می‌شناساند، به قوّت و حدّتی تصوّرناپذیر وجود دارند و شک‌کردن در وجودشان تا آنجاکه دود شده به هوا روند، ناممکن است: چون آنان هستند. اما برای ذهنی که عدالت خدایان را باور دارد، مایهٔ رسوایی و فضیحتی فاحش‌اند و یا سرّی که باید دلش را شکافت و به درونش راه یافت.

ازینروست که اشیل باید و نیز می‌تواند دربارهٔ اسطورهٔ پرومته که توهین به ایمان اوست، تراژدی بنویسد. امّا برای توفیق در این کار شهامت روحی بزرگی دربایست است.

اشیل با عزم راسخ و صلابت تمام به اسطورهٔ پرومته روی می‌آورد و تراژدی‌اش را علیه زئوس می‌نویسد.

دو خصلت اساسی، سیمای سرور جهان را مشخص می‌کنند و از او نقش سیاهی رقم می‌زنند: بوالهوسی و امتناع.

زئوس، شاه نیست، غاصب ستمکار تخت و تاج شهریاری است. قدرتش از درشتی و تعدّی ناشی است و فارغ از عدل و انصاف، اعمال می‌شود و شاعر آنرا حکومت ستمگر یا حکومت جابرانه (tyrannie) می‌نامد. Tyran در لغت یونانی به معنی غاصب است. بنابراین tyrannie در بدترین معنای واژه،

یعنی قُلدری (dictature). شاه خودکامهٔ غاصب تاج و تخت، مشاورانی ندارد، بلکه تنها زیردستان و خدایان مأمور و مستخدم یا چاپلوسی که با پستی و فرومایگی به انجام‌دادن وظایف‌شان مشغولند، در میانش گرفته‌اند. زئوس به محض جلوس بر تخت شهریاری یعنی غصب آن، برای آنکه بهتر بتواند قوای جهان را به خدمت خویش درآورد، «مزایا و و مناصب را میان خدایان، قسمت کرد و بدینگونه هر کس به جای مقرّر خویش قرار گرفت و مقامش معلوم شد و وظیفه‌اش را به درستی دانست...». و این سیاست خودکامگان است که هر یک از موجودات عالم را به انجام‌دادن کاری معیّن مقیّد می‌سازند و آزادی بی‌حد و حصر را فقط برای خود می‌خواهند. شاعر با ملاحظهٔ این امر است که می‌گوید: «امروزه هیچکس جز زئوس، آزاد نیست». از آن پس هیچ چیز راه خودسری محض را نمی‌بندد. زئوس به میل و ارادهٔ خود، «قوانین نو» وضع می‌کند و آنها را به سختی الزام می‌دارد. زیرا «سروری نورسیده همواره سخت‌دل است». اما فرمان‌های زئوس درخور آن نیستند که قانون نامیده شوند، چون «قانون دلخواه» زئوس‌اند. زئوس مقیّد به هیچ عهد و پیمان با جهانی که بر آن حکم می‌راند و نیز کمتر از آن با وجدان انسانها که خواستار عدالت اویند، نیست. در هر موقعیت، فقط «مطابق میل و پسندش و همانگونه که خوشایند اوست» عمل می‌کند و «بوالهوسی‌هایش را به صورت قانون اقامه می‌دارد». اینها بیانات شاعر است که مصمّم است برای شناخت اندازهٔ آزادی و اختیار زئوس، حزن‌انگیزترین قطب اسطوره را بکاود.

اما آنچه این سلطنت هوی و هوس را ثابت و پابرجا نگاه می‌دارد، انکار و امتناع است. زئوس هر تدبیر اندیشمندانه و معقول و هر چاره‌جویی خردمندانه را ردّ می‌کند و پیش از همه، انسان و پیشرفتش، مطرود و بدآیند اوست. زئوس دشمن انسان است و با او سر ستیز دارد. نقشه‌ای که در سر می‌پخت تا روزی بشریت کنونی را با بشریت نوینی جایگزین کند، بی‌آنکه

انسان حتی یک گناه که مستحقّ چنین مجازاتی بتواند بود مرتکب شده باشد، مقیاسی از اشتیاقش به خودرایی و خیره‌سری به دست می‌دهد. ضمناً این نیّت، نمودار عداوت ریشه‌دارش با نوع بشر نیز هست. این عداوت تنها موجب امتناع وی از اعطای اجازهٔ کاربرد آتش به انسان و عقوبت‌کردن صاحب نبوغی است که چنین رخصتی به نوع بشر داد. وانگهی زئوس فقط آتش را از انسان دریغ نمی‌داشت، بلکه اینچنین، صنایع را که آتش مبدأ آنهاست و نیز اندیشه را که روشنایی آتش نماد آن محسوب است، از او مضایقه می‌کرد. زئوس مخالف کوشش و تلاش انسان است، چون آنرا تهدیدی برای ایمنی خود می‌داند و می‌خواهد تمدن را به خودداری از اعطای عنصری که بر آن حاکم است (آتش)، در نطفه خفه کند.

بنابراین اگر عقوبت پرومته در این تراژدی، به نظر ما، شایستهٔ خدایی که بدان فرمان داده، نمی‌نماید، ازینروست که شاعر آن عقوبت را نتیجهٔ حسادت خدای خدایان در حق انسان و صیرورت وی، جلوه داده است. شاعر می‌پذیرد که پرومته با ربودن آتش گناهی مرتکب شده که مستحق مجازات است. امّا این اندیشه را نیز به ذهنمان خطور می‌دهد که این گناه فقط در قبال خدایی که وی تصویر کرده، یعنی خدایی دشمن انسان، وجود و واقعیّت دارد. تنها، ارادهٔ زئوس دائر بر محروم‌داشتن انسان نادان و عریان از آتش و تثبیت هستی‌اش در پایگاه حیات جانوران، مسبّب گناهکاری پرومته است. اینکه چنین گناهی که تنها نتیجه‌اش، بخشش نعمتی به انسان بوده است، خشم خدای خدایان را در حق گناهکار برانگیزد، خود در حکم دادگاهی است برای داوری اعمال آن خدا و صمیمیت بلاعوضش برای ما... ما انسانیم و سرایندهٔ پرومته، آنی رخصت نمی‌دهد که انسان‌بودن‌مان را فراموش کنیم.

زئوس در اسطورهٔ کهن تیتانِ عقوبت‌دیده، چنین بود و چنین است سیمایی که اشیل ازو نقش می‌کند بی‌هیچگونه پرده‌پوشیِ سختی و خشونت

بیراهش. امّا چگونه ممکن است این تصویر خدای خدایان، با بخشی از تجربهٔ دینی‌اش، مطابق نیفتد؟ کدام جانِ شیفتهٔ خدا ـ زئوس و عدالت اوست که با این چهرهٔ بی‌چشم زندگی و نیروهای ناشناختهٔ جهان که پیروزی تلاش انسان را به درشتی مردود می‌شمارند و منکراند و شاعر، آهنگ آن انکار را در تراژدی به گوشمان می‌رساند، روبرو نشده باشد؟

در حقیقت، زئوس تنها خدای تراژدی نیست. پرومته نیز خداست، ولی این چهره چنان مظهر مجسّم نبوغ انسان و سرشت مبتکر و قدرت خلّاق و نیرو و توان مهارنشدنی و فطرت پهلوانی‌اش شده که آدمی ممکن است فراموش کند که پرومته نیز خداست. با اینهمه برای اشیل، پرومته خداست، خدایی که به قیمت شهادتی که از پیش شناخته و دانسته بود، راه بزرگی‌خواهی را پیش پای انسان نامطمئن گشود. پس در جهان، نیروهای مینوی‌ای هست که با انسان همدل و همراهند و بهروزی‌اش را خواستارند. وجدان دینی اشیل این سمت و سوی دیگر کار خدا را بازشناخته و آن شناخت را با خلق شخصیّت پرومته، بیان کرده است.

پرومته خدایی است که ما را دوست داشت، به رغم دیگر خدایان. ازینرو شاعر می‌گوید: «ای خدایی که از خشم دیگر خدایان نهراسیدی.. و در برابر زئوس نلرزیدی، تو جماعتِ میرندگان را سرافراز کردی، به غایت سرافراز کردی!..». پرومته به سائقه عشقِ انسانها، از حق‌شان در قبال زئوس دفاع کرد و بشر را از نابودی نجات بخشید، حتی از این نیز فراتر رفت، چنانکه می‌گوید: «من درد میرندگان را از دهشت مرگ، درمان کردم». پرومته با یاری‌دادن انسان به کشفِ سرشت و نیز سرنوشت‌اش، و آینده‌نگری و فراگیری چگونگی شناخت نویدها و تهدیدهایِ آن، همزمان به وی آموخت که چگونه به نیروی اندیشه و شهامت خویش، با جهان مقابله کند و به وی

سلاحی بخشید که برای دفاع از خود است و نیز ابزاری داد که آفریننده است.

خیرخواه انسان می‌دانست که بخشش رایگان این نعمت‌ها، تاوانی سخت دارد و به زیانِ اوست. اما در شور و غلبات عشق، مصیبت را به هیچ نمی‌گرفت. می‌گوید: «من به خاطر آنکه انسان را زیاد دوست داشتم، کینه و نفرت همهٔ خدایان را برانگیختم و به جان خریدم». چندین شخصیت تراژدی، این اقرار پرومته را به دوست‌داشتن دلاورانهٔ انسان، برای ستایش وی یا دلسوزی به حال او، تکرار می‌کنند. پرومته خود با سربلندی و غرور اعلام می‌دارد که ایثار را برگزیده است.

می‌دانستم چه چیز در انتظار منست. من به اراده و خواست خود گناه کردم و به اراده و خواست خویش آنرا نفی نمی‌کنم. من برای یاری‌دادن انسان‌ها، درد و رنج را به جان خریدم.

بنابراین اشیل در شخصیّت پرومته، ساحتی دیگر از خدا را که وجدان دینی‌اش کشف کرده و آن، مهربانی خدایی غائب ولی همواره حاضر است، در برابر دیدگانمان به نمایش می‌گذارد. نادرهٔ شفقت و رحمت، برای نجات‌مان، درد و رنج را که پادافره آن عواطف است، پذیرفت. پرومته نجات‌بخشی است که به خاطر ما در برابر ضربات تقدیر سینه سپر کرد.

از آن پس، گوهر تراژیک در تراژدی پرومته در زنجیر، بنا به اصل حاکم بر هنر اشیل، آمیزه‌ای می‌شود از تضّاد فاحش میان تاریکی و روشنایی. جهانی آکنده از تاریکی که انسان در آن دزدانه پا نهاده، کورمال، پاورچین راه می‌پیماید. آسمانی بسته، آسمانی بیرحم.. معهذا، فرشتهٔ روشنایی به هواخواهی ما، پیکار می‌کند. پس در میان خدایان، خدایی فریادرس و نگران بینوایی ما، هست... امّا زندانبان جهان، خدای رحمت و بخشایش را در بند کرده است که اینچنین کارش به جایی کشیده که بی‌عدالتی داور مینو نژاد خویش را افشا می‌کند، امّا بیهوده.

بدینگونه شاعر نزاعی را که به طرزی تراژیک موجب دو نیمه‌شدن ایمان اوست، بر قلب خدا می‌تاباند و بدو منسوب می‌دارد و نشان می‌دهد که خشم خدا، مهربانی خدا را سرکوب می‌کند. امّا آن هر دو، به یقین وجود دارند. خدا به نظر سوفوکل همچون کشاکشی میان نیروهای متخاصم می‌نماید، ستیز و آویزی که در آن، کسی که جانب انسان را می‌گیرد و هواخواه اوست، زود است که از پای درآید.

تراژیک اینست که انسان چون منجی خویش: پرومته، تسلیم خلق و خوی نرمش‌ناپذیر بازپسین سرور زندگانی یعنی زئوس شود؛ و تراژدیک‌تر از آن اینست که انسان ناگزیر از نقش‌کردنِ تصویر جهان پوچی در صفحهٔ ذهن و اندیشه خویش باشد که در آن، زور بر روح و معنی چیره است، جهان ناپذیرفتنی‌ای که خدای همه توانش، فارغ از عدل و انصاف و دادورزی است.

اشیل نمی‌تواند بر خود هموار سازد که به ستمکاری خدا بیندیشد. او بر این امر، و تنها بر این امر، می‌شورد. و در این شورش از دل و جان به عصیان پرومته، می‌پیوندد.

سیمای پرومته تنها نمودار خوبی و مهربانی نیست، نمایشگر شورش نیز هست و اساساً نمودگار شورش است. تنها از عشق قوام نیافته، بلکه با کینه و نفرت نیز سرشته و عجین شده است. اگر پرومته در وصف خویش می‌گوید که «منفور زئوس و همهٔ خدایان دربار اوست»، باید پذیرفت که خود آن نفرت را با نفرت پاسخ می‌گوید و به همان اندازه که آنان ازو بیزارند، او نیز از آنان بیزار است، چنانکه فاش به بانگ رسا اعلام می‌دارد: «راست می‌گویم: از همهٔ خدایان بیزارم». حتی این کینه و نفرت در سیه‌روزیش، قدرتمندترین علّت وجود و زیستش شده است. اندیشهٔ سقوط زئوس او را از شادی و شعفی قدرتمند و پرتوان، شادی و شعفی شیطانی، می‌لرزاند. در ترکیب‌بندی

شخصیت پرومته، عناصر اهریمنی و عناصر فرشته‌خویی، به هم آمیخته‌اند. و این نمونهٔ دیگری است از ذوق اشیل برای تضاد روز و شب و روشنایی و تاریکی و نشانهٔ نوینی از طبع هنرمندی رمانتیک و اگر هم نوشتهٔ اشیل برای اثبات این معنی کافی نباشد، تفسیرهای متضادّی که از پرومته طیّ قرون و اعصار شده است، سند غیرمستقیمی دالّ بر سرشت دوگانهٔ اوست. آباء کلیسا و فلاسفه و هنرمندان و شاعران و حتّی دانشمندان فقه‌اللغه و میکل آنژ که بر سقفِ Sixtine، تصویر پرومتهٔ زجردیده را نقش کرد، همه بعد از اشیل، گاه خدای دردمند اشیل را چهره‌ای دانسته‌اند که از پیش، ظهور مسیح را اعلام می‌دارد و بنابراین صخرهٔ پرومته را با صلیبِ مسیح، برابر نهاده‌اند؛ و گاه در اسطورهٔ پرومته، یاد و خاطرهٔ شورش لوسیفر (ابلیس) را بازیافته‌اند. بدینگونه در تفسیر تراژدی، زمانی منجی، جستجو شده است و زمانی عاصی. و این هر دو، قهرمانان اشیل‌اند منتهی در ذهن شاعرِ دوران باستان، در وحدتی هماهنگ، به گفتگو می‌پردازند. چه اگر منجی بشر از کسی که سیاستش می‌کند بیزار است و بر ظلم و جورش می‌شورد، ازینروست که جماعت میرنده‌ای را که محکوم و مطرود زئوس‌اند، بی‌دریغ دوست می‌دارد.

بنابراین اشیل با کرامت و بلندنظری تمام، شورش پرومته را تا آنجا که قابل درک و تصوّر بوده است، پیش برده است. وانگهی کرامت و بلندنظری اشیل در حقّ شخصیت‌هایش، از خصائص ممتاز هنر وی و هنر هر شاعر درام‌نویس بزرگ است؛ شاعر بزرگ در حقّ آفریدگانش، کریم و بزرگوار و جوانمرد است و تنها به نیروی کشش و جهش عشق، بی‌پیشداوری و ملاحظه‌کاری به نام اصول و مبادی، می‌تواند موجوداتی زنده بیافریند. اشیل که پرومته را قهرمانِ درام خود برگزیده است، حتی اگر باید در ادامهٔ راه از او جدا شود، سراسر نمایشنامه‌اش را در همدلی و همدردی با خیرخواه بشریّت

و بنابراین علیه زئوس نوشته است، و دیگر وجدانِ دینی و حرمتش برای زئوس، در کار آفرینشی که وی را تماماً به خود مشغول داشته است، تأثیر و اهمیتی ندارند. اشیل دیگر چیزی جز عظمت شخصیّت و کار پرومته که آفریدهٔ اوست، نمی‌خواهد و درست‌تر بگویم چیزی جز آن نمی‌تواند دید، و همانگونه که در عشق پرومته به انسان‌ها انباز است و شریک و هم‌پیمان وی در انسان‌دوستی است و خود با تیتان شکنجه‌شده همذات و یکی می‌شود، شورشش را هم آنِ خود می‌داند و به جان می‌پذیرد و با شورشی، به وحدت می‌رسد.

وانگهی از یاد نبریم که وقتی از پرومته چون قهرمان آفریدهٔ اشیل، سخن می‌گوئیم، زبان نقد ادبی مدرن را به کار می‌بریم که در حقّ شاعر باستانی، بسی نارسا و سست و نادرست می‌نماید. برای اشیل، پرومته واقعیتی مینوی است یعنی خدایی است که وجود دارد و نیرو و زیبایی کار این خدا در جمع انسان‌ها، او را افسون، مسحور و از خودبیخود می‌کند و اشیل در واقع با سجده‌کردن پرومته، در برابرش سر تسلیم فرود می‌آورد، همانگونه که در تراژدی‌ای دیگر با پرستش و عبادت زئوس، اظهار بندگی و عبودیت می‌کند. اشیل با پرستش خدا پرومته توانسته تراژدی پرومته در زنجیر را بسراید. ذهن‌گرایی زبان‌مان نباید این معنی را بر ما پوشیده بدارد که توانایی اشیل در خلاقیت، ریشه در ایمانش به واقعیّت ذوات الهی دارد.

امّا نمی‌توانیم از این زبان ذهنیّت‌گرا بگسلیم که دست‌کم بدین کارمان می‌آید که بگوییم اشیل نمی‌توانست پرومته را بیافریند اگر پاره‌ای از شورش تیتانی در او نمی‌جوشید. پس باید درباره‌اش بیشتر بگوئیم. اشیل آتنی پسر اوفوریون (Euphorion) نه تنها جانی شعله‌ور داشت، بلکه مردی بااراده و سرسخت نیز بود که در برابر شرّ، تاب و توان از دست می‌داد و طبیعتاً یوغ کسی را به گردن نمی‌گرفت و خود، تیتانی سرکش و گستاخ بود. جان اشیل و

نیز ایمانش، ذاتاً و مادرزاد، سر به زیر و فرمانبردار نیستند و دین‌داریش، پارسایی‌ای مشتمل بر عاداتی که منفعلانه پذیرفته‌شده باشند و یا شرعیاتی که بسان قرار دارد و مصالحه نامه‌ای قبول شده باشند، نیست. اشیل مدام ایمانش را با زندگی و وضع و موقعیت آکنده از بینوایی انسان که خدایان او را بدان حال و روز افکنده و رهایش کرده‌اند، می‌سنجد. حتّی به رغم آنکه سخنمان باطل‌نما خواهد نمود باید گفت که اشیل آنقدر باایمان است که از خدایان، آنچنان که با تماشای نمایش جهان و سلطهٔ شرّ می‌شناسدشان، بیزار است. او قویّاً به واقعیّت ذوات الهی اعتقاد دارد و حضورشان را در همه چیز، به شدّت احساس می‌کند و به همین جهت به خود اجازه می‌دهد که بیرحمی و دلشکنی هستی را بدانان منسوب دارد. بیگمان باید ایمانی قوی‌تر داشت تا با تأیید وجود خدایانی که به وجدانمان اهانت روا می‌دارند، خدایان ضد انسانی‌ای که اصل تشبیه یا انسان‌شکلی خدا را که مادرآورد است به چالش می‌طلبند، به «خدای مهربانی» ایمان آورد که عملش با مشیّت آسمانی و یا قوانین طبیعی کمابیش، خلط می‌شود.

چنین احساساتی ـ شورش و خشم در قبالِ زندگانی‌ای که برای زیستن سخت است و برای شناختن پوچ ـ در هر شخصیّت قدرتمندی می‌جوشند. هیچ صاحب دها و نبوغی نیست که اگر حکمرانی بر جهان را ضدّانسانی تشخیص دهد، طبیعتاً سر به شورش برندارد و آشوب‌طلب نشود. اشیل این احساسات را در وجود پرومته، شکوهمندانه از بند می‌رهاند. او پرومته را با قیام و عصیان خویش بر زندگی و نفرتش از واضعان قوانین آن، می‌آفریند و در سراسر نمایشنامه‌ای که اینک در اختیار ماست، با هیچ سد و مانعی راه آن احساسات را نمی‌بندد. اینکه این احساسات از حدّ مجاز تجاوز کنند که می‌کنند، اهمیّتی ندارد. سرپیچی از هر منع و نهی و بازآفرینی جهانی غرورآفرین که خدایان دشمن‌خو از آن رانده شده‌اند، جهانی که تنها خدای

دوستدار انسان (philanthrope) یگانه خدایش باشد و در آن تنها نبوغ انسان حکم براند، شادیبار است. چه باک که چنین جهانی ناممکن است و پرومته سرانجام از پای درمی‌آید. چون نی اندیشه‌مند (انسان) جهان را که لگدکوبش می‌کند، می‌شناسد و درباره‌اش به داوری می‌نشیند: او خود را ارجمندتر از عالم می‌داند.

* * *

امّا شورش، تنها مرحله‌ای از اندیشهٔ اشیل است. نیاز دیگری به همان اندازه‌توفنده و قهرآمیز و شاید هم قدرتمندتر، در او می‌جوشد و آن نیاز به نظم و هماهنگی است که تحقیقاً شورش، بیانگر همان نیازمندی است. تنها ذهنی سترون بدین خوش است که همواره مخالف‌خوانی کند. جانِ اشیل دربرگیرندهٔ نظمی است که به او فرمان می‌دهد خلافِ آنچه ویرانگر نظم است، بیندیشد تا بتواند با کسی که نظم‌آفرین است، هم‌اندیشه شود. شورش بی‌پایان تنها از ثنویّتی محدود و نظرتنگ، سرچشمه می‌گیرد و هیچ متافیزیکی نیست که کمتر از آن ذهن را خرسند دارد. اشیل بیش از هر شاعر دریافته است که جهان واحد است و کوشیده است تا از راه تراژیک‌ترین اساطیر، توازن و هماهنگی بنیانی آن را دریابد و به ما بشناساند.

ازینرو پس از تراژدی شورش، تراژدی آشتی را نوشته است، و پس از پرومته در زنجیر، پرومته رسته از زنجیر را. و آن هر دو، با توقّعات و خواست‌های شخصِ وی مطابقت دارند.

داستان پرومته رسته از زنجیر ـ که نمایشنامه‌اش به دست ما نرسیده است ـ از لحاظ تاریخِ آفاقی، سه هزار سال پس از درام پیشین روی می‌داد. چنین می‌نماید که این مدت زمان دراز برای فرسودن خشم خدایان دشمن‌خو،

کفایت می‌کرده است. در حقیقت، مقاومت و ایستادگی پرومته در برابر احکام صریح و قطعی زئوس خلل نپذیرفته است، مگر همین قدر که بر اثر سبعیّت شکنجهٔ جدید که بر او روا می‌دارند، افسوس می‌خورد که چرا از موهبت بیمرگی برخوردار است، حال آنکه پیشتر به خود می‌بالید که دشمنش نمی‌تواند آن موهبت را از او باز گیرد. امّا اینک تیتان آرزومند مرگ است.. بدینگونه با گذشت زمان، شدت و خشونت و یا دست‌کم وجد و شادمانی قیامِ پرومته از دست رفته است.

با اینهمه از دو هماورد، زئوس بیشتر تغییر کرده است. و بنابراین چنین می‌نماید که اشیل کوشیده است تا در مفهوم دگرگشتن زئوس، از راه ستیز و آویز میان وی و پرومته، به وحدت جهان که مطلوب اوست، دست یابد.

این مفهوم دگرگشتن خدا زئوس، ذهن انسان دوران باستان (و شاید هم ذهن مدرن‌ترین انسان) را نمی‌آزارد. خدا برای قدما، کارمایهٔ جهانِ در حال حرکت و دگرگونی است و ابداً خدای مطلق و متعالی که تا ابد، یکسان ماند، نیست، خالق کائنات (که تا ابد همان باشد که بود و هست، دور از دسترس) نیست، بلکه خدایی است پراکنده در جهان که زیبایی‌های متغیّر و نیروهای محرکش که بر زندگی و اندیشهٔ انسان اثر می‌گذارند، در کثرت زندگانی نباتی و تعدّد و تنوّع زندگانی حیوانی و خاموشی کانیها، جلوه‌گر می‌شوند. هستی پرماجرا و وقارآمیز خدایان اولمپ که همانند انسان، از زمین ـ مادر زاده شده‌اند و با انسان هم‌نژادند و با همهٔ موجودات جاندار، خویشاوندی سرّی مطمئنی دارند، فرخنده‌ترین صورتِ باروری و زایایی پایان‌ناپذیر طبیعت کلّ است. خدا، این جهش و خیزش حیات است که هر موجودی در شادی و اندوه، همبسته با دیگر موجودات، در صیرورت، از آن بهره‌مند است.

چنین خدایانی که زئوس، نگاهدار نظم کنونی جهان برتر از همهٔ آنهاست، در درون کیهان و دیرند، قابل تصور و فهم‌اند. بدینگونه خدا، تاریخ

و سرگذشتی دارد که اسطوره آنرا برایمان نقل می‌کند. اشیل در تفسیرش از اسطورهٔ پرومته می‌کوشد تا به ما بفهماند که داستان خدا، به چه سویی می‌رود. می‌کوشد تا شورش پرومته بر جور و ستمکاری آغازین زئوس را با دادورزی حتمی و قطعی کنونی‌اش، آشتی دهد و معلوم دارد. این کمال مینوی که زئوس اینک به نظرمان، مظهر آن محسوب است، همان غایتی است که زئوس با تمام وجود بدان متمایل است. برای اشیل کلید رازگشای اسطوره، در اینجاست.

زئوس وقتی به خودکامگی بر عرش آسمان جلوس کرد، طبعش هنوز زیاده هوس‌آلود و آکنده از خودپسندی و خودسری و خشونت بود و با همین طبع آشفته و آشوب‌طلب بر جهانی که هنوز در هم ریخته و پریشیده بود، فرمان می‌راند. شاعر با شرح عقوبت پرومته و شکنجهٔ ناروای یو، در روزگاری بس دوردست، دورانی ابتدایی از تاریخ جهان را تصویر می‌کند که قوانینی، در عین حال خشن‌تر و نامطمئن‌تر (از آنچه امروزه هست) بر عالم حاکم بود و رفتار خدایان، با خواست و انتظار وجدان آدمی، ابداً مطابقت نداشت.

امّا سیصد قرن و حتی بیشتر از آن زمان گذشت و آنگاه به نظر انسان چنین نمود که آزادی پرومته، نه تنها نتیجه و نشانهٔ آرام‌گرفتن تیتان است، بلکه مقدّم بر آن، نمودگار تحوّلی است که در بطن سرشت زئوس صورت پذیرفته است. و بیهوده نیست که دانشمند یونان‌شناسی، به شیوه‌ای تلقین‌آمیز، ضمن مقایسهٔ بی‌رحمی آغازین زئوس باصلابت خدای سلحشور (یهوه)، معلوم می‌دارد که در تراژدی‌های پرومته سرودهٔ اشیل، تکامل زئوس، مشابه دگرگونی چهرهٔ خدای عهد عتیق و تبدیل‌شدنش به سیمای خدای عیسی مسیح است و در وصف زئوس پرومته در زنجیر، این کلامِ عالم متألهی دربارهٔ یهوه را به‌کار می‌برد که: Da war der liebe Gott selbst noch jung. معهذا

باید جانب احتیاط را نگاه داشت و از انتساب دیدگاهِ نوعی حکمت الهی به اشیل که به حسب آن، ناسازگاری میان زئوس طبق کهن‌ترین روایات و زئوسی که اشیل به سائقهٔ عاطفه اخلاقی‌اش نقش می‌کند، جلوهٔ تحوّلی در خدادانی در ذهن بشر است، احتراز جست. اشیل این توجیه را مردود خواهد شمرد. او نه به پیشرفت نظریات انسان دربارهٔ خدایان، بلکه به پیشرفت خود خدا قائل است و دگرگشتن دادورزی را باور دارد. تراژدی‌های دیگر اشیل گواهِ ایمانش به تصفیه و تزکیهٔ ذوات الهی، چه بر اثر تحولی کند و چه در پی جهشی ناگهانی‌اند.

مشکل بتوان گفت که پرومته رسته از بند، چگونه این کمال‌یابی زئوس را در عدالتخواهی، به نمایش می‌گذاشته است. به دلایلی می‌توان پنداشت که بُنمایهٔ سرّ که شاعر در نخستین نمایشنامه، آنرا چون حربه‌ای به دست تیتان می‌داد تا در پیکار با زئوس به کار برد، در نمایشنامهٔ دوّم نیز ظاهر می‌شد، امّا معنای عمیق‌تری می‌یافت. حدس می‌توان زد که زئوس در برابر این دو راهی که یا به غریزهٔ نفسش تسلیم شده، جهان را دوباره زیر و زبر کند و یا از زن ممنوع چشم بپوشد، بر عشقش لگام می‌زد و خویشتن‌داری پیشه می‌کرد و به قیمت سرکوبی شهوتش، ایمنی جهان را پاس می‌داشت و سزاوار آن می‌شد که زان پس، شهریار و نگاهدار نظم جهان باشد. بدینگونه زئوس از خشمش بر پرومته، دست می‌کشید و جانب عدل و انصاف را می‌گرفت و شهوتی که پیشتر موجب مجازات ظالمانهٔ پرومته شده بود، سرانجام در وی مهار می‌شد. بدینگونه فردِ زئوس جای به قانون اعلایی می‌سپرد که گردش جهان را نظم بخشیده، بر لوح قلب انسان حکّ شده است. پرومته نیز به نوبهٔ خود، آزادانه به نظام و قانون زئوس گردن می‌نهاد و در برابر شاه خدایان و انسانها که اینبار شایستگی احراز چنان پایگاهی را یافته بود، سر تسلیم فرود می‌آورد. کشاکش با رضامندی هماوردان که امیال و خواست‌های خویش را به خاطر

خدمت مشترک به نظم و قاعدهٔ جهان محدود کنند، فرو می‌نشست و هماهنگی در جهان مینوی برقرار می‌شد.

اینست معنایی که اندیشهٔ اشیل برای افسانهٔ کهن و تشویش‌انگیز قائل است. کشمکش زئوس با پرومته که به حسب تاریخ ادیان، در اصل، بیانِ تصویری نزاع میان خدایان کهن اقوام مقدم برهلن‌ها، و خدایان نوین اشغالگران یونانی بود، از دولتِ مجاهدت خلاق شاعر خداشناس، نمودگار رمزی صیرورت جهان و ارتقائش به مقام عدالت و توازن می‌شد.

حتی می‌توان گفت که پرومتهٔ اشیل، در دو سطح متفاوت، به مثابهٔ تراژدی صیرورت چهره می‌کند. در جهان انسان‌ها، پرومته با ابتکارات و نوآوری‌هایش، راه پیشرفت را پیش پای بشر می‌گشاید؛ امّا با پی‌ریزی صیرورت انسان، با بیحرکتی و سکون غیرتمندانه‌ای که اقتدار زئوس هنوز در بند آنست، می‌ستیزد. بنابراین باید جهان مینوی زئوس نیز به نوبهٔ خود بجنبد و تغییر پذیرد تا کشاکش فرو نشیند.

از آن پس، جهان سراسر ـ انسانی و مینوی ـ راهپوی است و سرمنزل مقصودش، عدالت[1].

۱. برای آگاهی از متن تراژدی، ر. ک. به اشیل، پرومته در زنجیر، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، نشر اندیشه، ۱۳۵۵ (م.).

«هیپولیت» و درام سرکوبی شور و شیفتگی

موضوع این پژوهش ـ حتی اگر از عنوانش چنین برمی‌آید ـ به هیچوجه این نیست که به بهانهٔ قید «سرکوبی» یا «واپس‌رانی»، اوریپید را پیشاهنگ فروید قلمداد کنیم و یا با کاربرد مبالغه‌آمیز زبان روانکاوی در حقِّ اوریپید، به تفسیر هیپولیت بپردازیم. اوریپید، نه روانکاو است و نه حتّی روانشناسی طراز نخست که از این لحاظ، سرآمد دیگر تراژدی‌نویسان باشد. هدف اصلی‌اش، توصیف و توجیه کارکرد ذهنِ انسان نیست. و اگر گاه تصادفاً در این حوزه به کشفیّاتی نائل می‌آید ـ که چنین نیز هست ـ نه از طریق پژوهش و تجسّس روشمند، بلکه به مدد شهود و اشراقی ناگهانی و برق‌آسا و درک و دریافت موجبات سیه‌روزی و تیره‌بختی کامن در قلب انسان، از راه همدلی و همدمی با اوست. شاعر تراژدی‌نویس، دانشمند نیست، اگر این معنی حقیقت دارد که دانشی مرد نباید با موضوع و متعلّقِ تحقیق‌اش، پیوند عاطفی داشته باشد. هدفِ شاعر تراژدی‌گوی، پیش از هر چیز اینست که با نمایش نگونبختی و مصیبتی انسانی، ما را متأثر سازد و در این کار به شرطی توفیق

می‌تواند یافت که با انبازشدن قلبی در درد و رنج آفریدگانش، خود متأثر شده به رقّت آمده باشد. بنابراین هدفِ شاعر تراژدی‌نویس اینست که با نمایش مصیبتی که مصیبت مشترک او و ماست، دلمان را به درد آورد و نیز دربارهٔ ریشه‌های آن مصیبت و شاید وسایل پیش‌بینی آن و مقابله با آن، روشن و آگاهمان کند. شاعر در اینجا، به دانشمند می‌پیوندد بدین معنی که هر دو، امّا با روشهایی متفاوت، انسان را برای رویارویی با خطرات جهان و دامهایی که قلبش می‌گستراند، آماده و مجهّز می‌کنند.

بنابراین اوریپید، بی‌آنکه به تحقیقی علمی کشانیده شود، از راه کشف و شهود کاملاً رسا و صائبی درمی‌یابد که پنهان‌ترین و مطمئن‌ترین مأمن نیروهای تراژیک، در ژرف‌ترین لایهٔ قلب انسان، جای دارد و ازینرو کوشیده است تا نور شعر را بر رموز و اسرار مکتوم هستی‌مان که روانشناسی ملهم از فروید، آفتابی‌شان کرده، بتاباند. و جالب توجّه است که اوریپید که دیرزمانی منتقدان او را «خردگرا» می‌پنداشتند، در شماری از زیباترین آثارش، مرجحاً و آشکارا به شرح درام مقولهٔ خردگریزی و ناخودآگاهی پرداخته است. نامعقولی یا خردگریزی و ناخودآگاهی در جهان و انسان ـ تصادف و شهوت ـ دو منبع مقولهٔ تراژیک در آثار اوریپید است، تازه‌ترین منبع دوگانه‌ای که وی کشف کرده است. از میان همهٔ شاعران باستانی که به تصدیق‌شان، در ما و پیرامون ما، نیروهایی وجود دارند که به درستی تشخیص‌شان نمی‌دهیم و هدفِ آنها نابودی شخص ماست و کارکرد آن نیروها را در تراژدی‌های‌شان باز نموده‌اند، اصالتِ شاعر مده (Médée) از جهتی در اینست که وی برخی از این نیروهای تراژیک را در قلمرو وجدان تاریک، در میدان روانی‌ای که هدف دانش جدید، کندوکاو در آن به نام ناخودآگاهی یا نیمه‌هشیاری (subconscient) است، جایگزین می‌بیند.

تراژدی هیپولیت (Hippolyte) به ویژه که نشان می‌دهد نابودی دو

قهرمان درام، حاصل اعمال قدرت فائقهٔ آفرودیت بر سرنوشت انسان است، با شدت و حدّتی خاص معلوم می‌دارد که سرکوبی یا انکار شور عشق و یا امتناع از جذب و هضم آن نیرو در وجود و حیات خویش و بنابراین به بیانی دیگر واپس‌زنی‌اش، خطر مرگ دربر دارد. شور عشق واپس‌رانده، عامل مرگ است. این کشفی است که شاعر هیپولیت کرده است. هدف پژوهشی که خواهید خواند، ضمن بررسی احوال فدر (Phèdre) و هیپولیت ـ و مرجّحاً به زبان مناسب و شایستهٔ نقد ادبی و بسی اندک به زبان فنی روانکاوی که نگارنده با آن همانقدر بیگانه و ناآشناست که اوریپید در آن روزگاران ـ بی‌نقاب‌کردن بازی تراژیک این نیروی خردگریز است که شاعر، آفرودیت را مظهر رمزی‌اش ساخته است و ساز و کار و ثمراتش با فرایند شهوت واپس‌رانده، یکی و قابل التباس است.

۱

هیپولیت، چهرهٔ اصلی درام است ـ تصویر کامل شور عشقی است که خوار و تحقیر شده است و شخص (هیپولیت) می‌خواهد آنرا از خانه وجود خویش براند، ولی عشق شورانگیز انتقام می‌گیرد.

معهذا فدر نیز از نظرگاهی که در اینجا مورد توجّه ماست، شایان اعتناست. او نیز از عشق توفنده روی برمی‌تابد و چون نمی‌تواند از وجود خویش براندش، زیرا آفرودیت پیشتر در آن جای گزیده است، می‌خواهد از وجدان خود دورش کند و ازینرو مدّعی است که تمنّای عشق را با خاموشی و امتناع از اقرار و افشای راز، نیست می‌گرداند. شکنجه‌ای که فدر بر خود روا می‌دارد، در نخستین بخش درام، پیش‌نمایش زجر و عذابی است که هیپولیت

در گره‌گشایی درام، خواهد کشید، و در هر دو مورد، سبب یکی است: طرد عشق. در مورد هیپولیت این امتناع، کاملتر، و به ظاهر فرخنده‌تر و آرمیده‌تر است، امّا نتیجه، همان درد شکنجهٔ فدر است. بنابراین اوریپید برای فدر، در ساختار اثرش، مقامی شاخص و چشم‌گیر قائل شده است. ملکه نه تنها وسیله‌ای برگزیده در دست آفرودیت برای نابودکردن هیپولیت است، بلکه چون هیپولیت، و پیش از او، نقش‌پرداز ناتوانی اراده‌ای لگام‌گسیخته برای غلبه بر آرزوهای مگو که ریشه در جسم دارند و یا فقط پس‌راندن آنهاست. فدر بسان هیپولیت، تصویر تقوای کامل بی‌نقصی است که در بزرگترین دامی که خدایان گسترده‌اند یعنی شور عشق، فرو می‌افتد و تباه می‌شود.

فدر از لحظهٔ ورود به صحنه، که روی در زوال و نیستی دارد تا لحظه‌ای که پانصد بیت پس از آن، شاعر وی را در بحبوحهٔ خشم و سرسام جنون، طعمهٔ جنایت‌کاری و مرگ می‌کند، در برابر دیدگانمان، یک دور تمام درد و رنج عشق را از سر می‌گذراند که در آن، سه مرحلهٔ سرنوشت‌ساز تشخیص می‌توان داد: اقرار، وسوسه و خواری و خفت. این سه صحنهٔ به هم بسته، پیشرفت داستان را در سه مرحله تثبیت می‌کنند. امّا این پیشرفت داستان، از درون، با تحلیل بی‌ملاحظهٔ شور عشق و قهّاری و جبّاریش تقویت می‌شود. همهٔ کوششهای فدر برای رهایی از چیزی که وسوسه‌اش می‌کند ـ اقرار پس از سکوت، استدلالات و امتناع تحقیرآمیز از شنیدن نصایح دایه ـ او را بی‌آنکه خود گمان برد، استوارتر به دردی که دارد و مصیبت‌زاست زنجیر می‌کنند. آنگاه خفّتی که از هیپولیت می‌بیند و یا خود چنین می‌پندارد، کافی است تا سراپا شعله‌ورش سازد و در آدمی محتضر و مشرف به موت، موجب جهش نیرویی شود که وی را در یک خیز به جنایت و خودکشی می‌کشاند. اوریپید از عشق و عاشقی فدر در آغاز کار، با صلابت و قدرتی هراس‌انگیز، مرگ دو قهرمان را به بار می‌آورد. بنابراین شاعر به یک تیر دو نشان می‌زند و آن دو

نشان همان چیزی است که نقد ادبی با نام‌های پیشرفت (رویدادها) و روانشناسی (آدمها) تشخیص داده است. حوادث و نفسانیات متفقاً پیش می‌روند و با هم به مرحلهٔ گره‌گشایی می‌رسند، بدین وجه که هر دو: حوادث و شخصیت‌ها همزمان، فروپاشیده نابود می‌گردند.

صحنهٔ اقرار. رفتار فدر به گونه‌ایست که در نظر دایه، ملکه به صورت معمّایی رنجش‌انگیز و آزاردهنده درآمده است. بیگمان این زن خواهد مرد. حالت دایه گواهی می‌دهد که می‌داند چرا فدر از افشای راز مگو، امتناع می‌ورزد در حالیکه اگر سخن می‌گفت، بی‌تردید نجات‌دادنش ممکن بود. این سکوت، به تنهایی، نشانهٔ دردی پنهان است: شاعر برای آنکه این سکوت را معنی‌دار کند، در دهان ملکهٔ «نشانه‌ها»، کلمات نامربوطی می‌گذارد که بی‌اختیار بر زبان جاری می‌شوند و بیانگر آرزوی سرکوفته‌اند. عشقی که عزّت و شرافت، مانع از بیان آن است، پیاپی با جامه‌هایی مبدّل که آفتابی‌شدنش را امکان‌پذیر می‌سازند و ما نیز در ورای آن پیرایه‌ها، چهره‌اش را باز می‌شناسیم، پدیدار می‌گردد.

این بیمار از چه می‌نالد؟

این نوارها بر سرم چه سنگین‌اند. بردارشان، بگذار گیسوانم بر شانه‌هایم چون امواج در هم غلتند!

اعصاب، چنان حسّاس و روان، چنان دردناک شده‌اند که چند نوار به هم گره خورده، درد و رنجی تحمّل‌ناپذیر می‌گردند.

آه! کاش می‌توانستم از چشمه‌ای خنک، آب زلال بنوشم و در میان علفهای بلند علفزار، زیر درختان سپیدار، دراز کشم تا آرام گیرم.

سری دردناک و دهانی تشنه و گلویی خشک. آیا این زن از درد صداع رنج می‌برد؟

علفزار و چشمه‌سار، تصاویری هستند که در آغاز نمایشنامه، ذکرشان به

میان آمده است از زبان هیپولیت در وصف باغ زیبای شرم و آزرم. فدر زنی نیست که تقاضا کند بدو جامی آب بنوشانند. آرزوی آب پاک و سبزه‌زار و آرامش، از سوزش شور عشق و خشکی روانی که تنهایی چون خوره می‌خوردش، حکایت دارد. فدر، تشنهٔ خنکی و طراوت است، تشنهٔ «پاکی و زلالی» و در حقیقت تشنهٔ هیپولیت و چیزی که این معنی را به نحوی دردناک به ما می‌فهماند اینست که فدر ندانسته، با کاربرد تصاویری پرده‌در در کلام، به زبانی سخن می‌گوید که هیپولیت به اقتضای پاکدامنی‌اش، همان تصاویر خیال را (در گفتار) به کار برده بود. این دو تن که یکی پس از دیگری، در دشمنی با هم، می‌میرند، هرگز نخواهند دانست که دو روان همانند داشته‌اند.

اینک به هذیان فدر می‌رسیم.

مرا به کوهستان برید! می‌خواهم به جنگل روم، میان درختان کاج، جایی که سگان تربیت‌شدهٔ شکاری به دنبال شکار می‌تازند، و در پی سگانی که شتابان به ماده‌مرال نزدیک شده‌اند بتازم.. می‌سوزم که فریاد برآورم: *Tatau*[1]! و نیزهٔ شکار را بالا برم.. می‌سوزم که نیزه به دست گیرم!

در این بیدار خوابی، تصویر واپس‌رانده به روشنی پدیدار می‌گردد، تصویر کسی که فدر از نامیدنش می‌پرهیزد، تصویر هیپولیت شکارگر. و دیگر بار، آرزو به گونه‌ای دیگر می‌خروشد:

آرتمیس (*Artémis*)، ملکهٔ کرانه‌ای.. که از صدای پای حیوانات لگام کرده و دهنه زده (گردونه کش) طنین‌انداز است، می‌خواهم به میدانت بیایم و اسبان ونتی (*Vénète*)[2] نژادت را رام کنم!

۱. با tayaut فریاد شادی شکارچی، هنگامی که شکار را می‌بیند (م).

۲. قوم هند و اروپایی که اساساً بر کرانه‌های آدریاتیک و در آرموریک (Armorique) سکونت داشتند. ونت‌های آدریاتیک در هزارهٔ اول قبل از میلاد در Vénètie کنونی (شمال غربی ایتالیا) می‌زیسته‌اند. آرتمیس (برابر Diane) همواره مسلح به کمان بود و شرح شکارهایش در کوهستان‌ها و بیشه‌زارها در داستانهای بسیار آمده است (م).

در اینجا نیز همان وسواس ذهنی و فکری دیده می‌شود: اشتغال وسواس‌گون ذهن به هیپولیت ورزشکار.

بدینگونه همهٔ سخنانی که به نیشِ درد از سکوت فدر، کنده می‌شوند، همهٔ اوهام و اشباحی که از ظلمات روانی فروبسته می‌گریزند ـ سبزه‌زار، شکار، مسابقهٔ گردونه‌رانی ـ تنها به یک تن ارتباط می‌یابند: هیپولیت محبوب و ممنوع. عقدهٔ فروخورده‌شده، مغلوب فشار شور عشق نمی‌شود، بلکه به زبان رمز حدیث نفس می‌کند، بی‌آنکه هرگز از شخص و کاری که عبورشان از مرز تفتیش ممنوع است، نامی به میان آید. در افول و زوال این زن نیمه‌جان که به گفتهٔ شاعر، اندام‌هایش در هم شکسته و گویی از او گسسته‌اند، و در سرسختی و لجاج خاموشش، پیکاری که میان دو نیروی متخاصم با خشونتی برابر در گرفته است و هر یک، آن روان زجردیده را به سوی خود می‌کشد، یعنی نبرد میان پاکدامنی و شور عشق، به روشنی نمایان است. آن نیروها چون شدت و قدرتی برابر امّا در دو جهت مخالف دارند، یکدیگر را فلج می‌کنند و دقیقاً لبانِ دردناک فدر را به هم می‌دوزند و در نتیجه فقط می‌گذارند فریادهای شگفتی که تنها گواه درام درونی فدر است، از دهانِ فروبسته‌اش، راه بیرونشویی بیابند.

فدر پس از این نخستین حمله، بر بستر خویش افتاده، کوفته و درمانده، چشمِ درون به شرمندگی و ننگ خویش (چنانکه خود می‌گوید) می‌دوزد. تنها آرزویی که دارد، اینست که بمیرد و رازش را با خود به گور برد و دایه، در آن هنگام، بر چهره‌اش حجابی می‌افکند، چنانکه گویی صورت زن مرده را می‌پوشاند.

در حالیکه فدر آنچنان بر بستر افتاده، دایه با زنان خوب و درستکار گروه همسرایان، به گفتگو می‌نشیند. پرگویی زنان گرم‌چانهٔ روده‌دراز دربارهٔ حال و روز شومناک ملکه که بر تختش لمیده است. سپس دایه دوباره با فدر سخن

می‌گوید به امید آنکه سرانجام او را به اقرار وادارد. و تصادفاً ـ امّا تصادف برای اوریپید، یار و یاور خیانت‌پیشهٔ قدرت تراژیک است ـ هنگامی که جویای دلیل است تا بانویش را به ادامهٔ زندگی دلگرم و امیدوار و تشویق و تشجیع کند، نام فرزند حرامزادهٔ شوهرش را به زبان می‌آورد که حق فرزندان فدر را به تاج و تخت، به مخاطره می‌افکند و پامال می‌کند و اینچنین، از هیپولیت نام می‌برد و دست بر زخم فدر می‌نهد. دردی که ناگهان بر فدر می‌تازد، برتر از طاقت و توان تحمل اوست و فدر بیتاب چنان فریادی می‌کشد که گویی از درد آخ می‌گوید!... زین پس دیگر فدر از دست رفته است و مرده است و گرچه دوچندان می‌کوشد تا با خاموش‌ماندن و لب فروبستن، شرفش را نجات بخشد، امّا راز از پیکرش بیرون می‌تراود، بسان دملی که سرباز می‌کند. پایان صحنه، همانند عمل جراحی دهشتناکی است که تمامی ندارد. دایه که دریافته بر نقطهٔ حسّاس انگشت نهاده، دیگر بیمارش را رها نمی‌کند. ملکه دست و پا می‌زند، از پاسخی به پاسخی دیگر، با سرسختی‌ای که مؤید دلبستگی عمیقش به تقوی و پارسایی است، بر پاکدامنی‌اش پای می‌فشارد. اگر آرزویش را گناه‌آلود می‌داند و در آن باره به سختی داوری می‌کند، هنوز مطمئن است که هرگز تسلیم نخواهد شد و به کاری ننگین تن در نخواهد داد. شور عشق، خانهٔ وجود: تن و دل و اندیشه‌اش را فرو گرفته است، امّا قادر نیست او را به عملی وادارد که آلوده‌اش می‌کند.

دستانم پاکند، تنها قلبم آلوده است!

هنوز نوعی ساده‌دلی و صفا ـ ضامن پاکدامنی ـ در این زن که اسیر کام و آرزوست، باقی مانده است. از دایهٔ کهنسالش می‌پرسد که عشق چیست.

فرزندم، برترین شیرینی و بدترین درد.

آنگاه آهسته می‌نالد که:

من از آن جز تلخکامی نشناختم.

امّا در ناله‌هایش هیچ پستی و فرومایگی نیست. پایبندیش به پارسایی، همواره او را از تن دردادن به شرّی که چون خوره به جانش افتاده، باز می‌دارد، چنانکه می‌گوید:

من با شرمساریم، شرافتمندی خواهم آموخت.

فدر بدانگونه که در لوح ضمیرمان نقش می‌بندد، با همهٔ دردها و شکنجه‌هایش، چهره‌ایست صاحب‌دل و جانی عمیقاً نجیب و شریف.

و سرانجام اقرار می‌آورد در کلام معروفی که راسین نیز آنرا به کار برده است:

تو او را به نام نامیدی!

وسوسه در کمین فدر است.

فدر که از قید سرّپوشی رسته ولی همچنان در اسارت درد خویش است، می‌تواند، حدیث نفس کند. لحن کلام تغییر می‌یابد و اینک کمتر دردانگیز و بیشتر استدلالی و برهانی است. تنش دراماتیک لحظه‌ای کاستی می‌گیرد، تا زمانی که درمی‌یابیم که بر اثر این توضیحات، فدر خود در شرف خمیدن است. بیگمان توقعاتش در حقّ خویش، همانست که بود. امّا هر چه هست، فدر اینک دربارهٔ حال و روز خویش، بحث و گفتگو می‌کند و با ورود در این مرحلهٔ بحث و گفتگو، پای مقاومتش سست می‌شود تا آنجا که ممکن است همچنانکه همواره خود گمان می‌برد، وسوسه شود.

از خطری که تهدیدش می‌کند، غافل نیست. می‌داند که اتّکاء به قوّهٔ عقلانی تمییز میان خیر و شرّ که از آن بهره‌مند است و پشتگرمی به چیزی که «خرد» می‌نامدش ـ آنچنان که تاکنون چنین کرده و چون تکیه‌گاه دیگری نداشته ناگزیر بوده که چنان کند ـ برای غلبه بر شور عشقش، کاری خطرناک است. او پیشتر کندی این سلاح را آزموده است، معهذا بدان دل بسته است، زیرا در هجوم شهوات پست به تصویر شرافتمندانه و نجیبانه‌ای که هر انسان

از خود در ذهن ساخته و پرداخته است، تنها سلاحی است که در دست دارد. اوریپید در این بازپسین سنگربندی خرد به دست فدر در درونش، با قید ملاحظاتی چند، از مفهوم سقراطی اخلاق، تجلیل می‌کند. فدر همنوا با سقراط می‌خواهد که شناخت خیر، در او به خردورزی کارآمد و قدرت عمل‌کردن بدان، تبدیل شود.

اوریپید نیز چنین می‌خواهد. امّا در عین حال می‌داند که راه تقوی و پارسایی از سر بصیرت و روشن‌بینی ـ تنها راهی که شایستهٔ نقشِ انسانی است که فدر با پیکارش در ذهن‌مان رقم می‌زند ـ هنوز پر از ورطه و پرتگاه و دیو و اهریمن است. اوریپید می‌داند ـ شاید چون سقراط ـ که کلام آخر سرنوشت‌مان، به ندرت از زبان خرد بیان می‌شود، بلکه هنوز، حتی نزد فرزانه‌ترین و تواناترین مردمان، حرف آخر با آرزوی تیره و تارِ قلب و دیوی است که در درون ما خانه گزیده و از حیطهٔ سلطه و اختیار هشیاری‌مان بیرون است. اوریپید اگر این معنی را نمی‌دانست، شاعر تراژدی‌گوی نمی‌بود، یعنی کسی که می‌داند ستیز و آویز میان بود و صیرورتِ انسان، او را دوپاره کرده است. اوریپید شاعر تراژیک است و خود خواسته که شاعر تراژیک باشد نه فیلسوف، چون با این تصویری که از انسان رقم می‌زند و بدان همانقدر دلبسته و پابند است که سقراط به تصویرش از انسان، باور دارد که برای غلبه بر امر تراژیک و پشت سر نهادنش یا پیشی‌گرفتن بر تراژدی، تنها وسیلهٔ معتبر، رودررو شدن با آن است.

اینک که فدر برای تن دردادن به وسوسه آمادگی یافته، دایه برهانی به بانویش عرضه می‌کند که فدر خود در تأملاتش، بدان رسیده بود.

سیپرس (Cypris)[1] هنگامی که به تندی خشم می‌آورد و بند می‌گسلد، چیزی را یارای مقاومت در برابرش نیست.

۱. نام ونوس معبود در جزیرهٔ قبرس (Chypre) (م).

این مقاومت ناپذیری، زمینه‌ساز وسوسه‌انگیزی است. دایه به شرح و بسط آنچه گفته می‌پردازد. آیا هر که عاشق شده باید بمیرد؟ اگر چنین باشد، پس سرانجاممان چه خواهد شد؟ دایه از خدایان که همواره در این مورد به یاری می‌آیند و مهربان‌اند، کمک می‌طلبد. به دو گونه: نخست اینکه مگر عاشقان تقصیرکارند که عاشق شده‌اند؟ و دوم که دلیل قانع‌کننده‌تری می‌نماید اینکه سیپریس، الههٔ بزرگی است و یکی از قوانین هستی است: چون از امواج دریا تا بلندای آسمان، از ماهی تا ماه، همه چیز و همه کس به فرمانش گردن می‌نهند و خُردشمردنش، حاکی از خودستایی و خیره‌سری است. و خروار خروار پند و حکمتِ مناسب، چاشنی این دلائل می‌کند. از جمله اینکه هرگز نباید رفتاری بس والا از مقولهٔ نمط عالی را هدف قرار داد و قبلهٔ آمال ساخت. بهتر آنست که بر شرّ چشم فروبست و آنرا نادیده گرفت و اگر در دوران حیاتمان، سرانجام خیر بر شرّ چیره شد، می‌باید راضی و خوشنود بود.

این نطق از زبان خدمتکاری بی‌بهره از نرمی و ملایمت، امّا وابسته به بانویش، کاملاً بجاست. غالباً چنین قضاوت کرده‌اند که این دایه، زیاده «فیلسوف» است. امّا در نطقش، فقط همان فلسفه‌ای هست که در گفتار یک زن خدمتکار در نمایشنامه‌های مولیر هم می‌توان یافت، یعنی حکمتی مردمی و مردم‌پسند، اندکی ستبر و نتراشیده، امّا برخوردار از سلامت.

وانگهی ازین سو نیست که فدر به طرز خطرناکی، وسوسه می‌شود. لحن کلام خدمتکار، نشان از عامی‌گری و ابتذالی روحی دارد که فدر را می‌آزارد. فدر از سویی دیگر به وسوسه می‌افتد: تحقیقاً برای اینکه والاجاه بماند (وانگهی دایه گذرا متوجه این معنی شده بود). فدر به خواهش تن و وسوسهٔ لذت‌جویی، گردن نمی‌دهد، بلکه غرور تقوی و پارسایی است که ناگهان او را به جنایت وامی‌دارد. بنابراین با شنیدن سخنان خدمتکار که به زعمش «گفتاری دهشت‌انگیز» است، پای مقاومتش سست نمی‌شود و هر چه خامی

این زبان فزونی می‌گیرد، فدر در عزم و اراده‌اش که ایستادگی است، منقبض‌تر می‌شود. و سرانجام دایه موجودی پست و فرومایه و دلازار می‌گردد، چون می‌گوید:

این سخنان بلند چه سودی دارند؟ آنچه ترا می‌باید این گفتار زیبا نیست، آن مرد است.

معهذا همهٔ نیروی فدر در این پیکار ته می‌کشد و هنگامی که دایه، دوبار، به زبانی دوپهلو، در ستایش مهر دارو داد سخن می‌دهد، فدر می‌پندارد که منظور، دارویی است که آتش عشقش را فرو خواهد نشاند، حال آنکه دایه به مهردارویی می‌اندیشد که می‌تواند هیپولیت سردمزاج را تافته کند. و این مهرداروی مورد نظر دایه، بسیار ساده است، چون نظرش فقط اینست که مرد جوان را از عشق ملکه بیاگاهانند! بنابراین در پایان این گفتگوی دراز میان فدر و دایه، سوءتفاهم تراژیکی هست که در مورد ملکه، پس از گذشت چند روز تب و تاب درون و طعام‌نخوردن، کاملاً قابل توجیه و پذیرفتنی است. ملکه در عمق خستگی عظیمی که بر او مستولی شده، مهردارویی را که دایه سودمند می‌داند، ردّ نمی‌کند. و از سوی دیگر آنقدر روشن‌بین هست که گمان می‌برد ممکن است خدمتکار، دلدادگی‌اش را بر هیپولیت آشکار سازد و ازینرو او را از افشای راز، برحذر می‌دارد، منتهی با کلماتی که اندکی گنگ و مبهم‌اند و سرانجام به دایه، پس از شنیدن پاسخی از او که نمی‌بایست موجب اطمینان خاطرش می‌بود، اذن رفتن می‌دهد. دایه از سر عطوفت و مهر به بانویش، از فرمانش سرمی‌پیچد و زندگانی فدر را به باد فنا می‌دهد. سوءتفاهم یکی از صور استهزاآمیز تقدیر محتوم است. امّا راست است که در این گونه خطاها، دل‌نازکی و رقّت قلب نیز سبب‌ساز است.

اینک صحنهٔ سرانجام بخش تحقیر و خوارداشت فرا می‌رسد.

فدر همچنان درمانده و خسته و نومید است. ناگهان صدای همهمه و غوغایی در کاخ برمی‌خیزد. فدر نفس‌نفس‌زنان گوش فرا می‌دهد و حدس می‌زند که خدمتکار به وی خیانت کرده است و از اینکه رازش برملا شده باشد، بر خود می‌لرزد. هیپولیت ناسزاگویان می‌آید و دشنام‌های دهشتناک به زبان می‌آورد و با فدر رو در رو می‌شود و بر رویش می‌ایستد و زود است که با افشای راز فدر، وی را در برابر زنان شهر که آنجایند، شرمنده کند. دست‌کم فدر چنین می‌پندارد.

در اینجاست که هیپولیت دربارهٔ زنان، نطق غرائی ایراد می‌کند که منتقدان عموماً آنرا نکوهیده‌اند. به نظر من، دفاع از آن ادّعانامه، بی‌هیچ قید و بند و ملاحظه‌ای، ممکن نیست. بعضی خصائص هجوآمیز که در آن، به زنان منسوب شده، بیجا و نارواست. معهذا با کسانی که می‌پندارند آن تک‌گویی، وصلهٔ ناجوری بیانگر نظر شخصی نویسنده دربارهٔ زنان است، هم‌عقیده نیستم. هیپولیت نیز دربارهٔ زنان نظری دارد و نظری که در هجونامهٔ پرشورش به تفصیل شرح می‌دهد، با خلق و خویش سازگار است و روشنگر آنست. امّا حالیا فقط جا و مقام این قطعه در درام فدر، مورد نظر ماست.

این جا و مقام، کلان است. ایرادی که به این گفتار درازی که هیپولیت یک‌نفس می‌گوید، می‌گیرند اینست که زیاده کلّی است و ناسزاگویی مستقیم به فدرِ حاضر در صحنه نیست. امّا آیا تحقیقاً توهینی نیشدارتر و دلازارتر از این برای فدر هست که هیپولیت چنین وانمود می‌کند که از حضورش غافل است، بدان اعتنایی ندارد و روی سخنش با جنس زن فی‌نفسه است؟ برای درک این معنی، کافی است که صحنه را در تئاتر مجسم کنیم. فدر حاضر است. هیپولیت در نهایت هیجان‌زدگی و تب و تاب و التهاب و جوش و خروش، پیش می‌آید. او کسی است که فدر دوستش دارد. هیپولیت‌داز راز فدر آگاه است. چه می‌کند؟ ازو روی برمی‌گرداند، به وی نمی‌نگرد، با او سخن

نمی‌گوید، نادیده می‌گیردش، و در عین حال با دادن دشنام‌های سخت به زنان، با شدّت و حدّتی که می‌دانیم، پر واضح است که روی سخنش تنها با فدر است و به او گوشه می‌زند، امّا مواظب است و توجه دارد که از او به بیانی انتزاعی یاد کند، چنانکه گویی دستکش به دست می‌کند تا دستانش به چیزی نخورد که آلوده‌شان خواهد ساخت... در حقیقت، همهٔ قدرت دراماتیک این قطعه که قدرت دراماتیک عظیمی است، در حضور خاموش فدر نهفته است که با هر ضربه، زخم برمی‌دارد و نیز در بی‌اعتنایی و ظاهرسازی و تغافل کسی که با تظاهر به اینکه فدر را نمی‌بیند و نمی‌داند که حضور دارد، تحقیرش می‌کند.

بدینگونه رسوایی و بی‌آبرویی در انظار عموم که به اعتقاد فدر، بیدرنگ پس از این تندزبانی، پردهٔ حیثیّت و شرفش را خواهد درید، با توهینی که معشوق به حضور جسمانی وی می‌کند، توهین خون‌پالایی که بر غرور و جسم وی که پر از دوست است، روا می‌دارند، سنگین‌تر و خطیرتر می‌گردد. و این شکنجهٔ پیش‌بینی‌نشده‌ای است که بر رنج و عذاب طولانی‌ای که وی خواسته و دانسته بر خود هموار ساخته، افزوده می‌شود. فدر با تمام روح و جانش که شیفتهٔ تقوی و پارسایی است کوشیده تا این مرد را که همهٔ وجودش خواهان اوست، از خود دور کند: و اکنون او فرا می‌رسد و از برابرش می‌گذرد و ازو روی برمی‌گرداند و با وی، چون زنی روسپی رفتار می‌کند.

چنین درد و رنجی که به اوج شدّت رسیده، بی‌واکنش نمی‌تواند ماند. فدر که همزمان عزت نفس و عشقش، جریحه‌دار شده است، دیگر نمی‌تواند تنها به مردن خوشنود باشد و بسنده کند. باید ضربه زند. هیپولیت باید بمیرد و در رسوایی و ننگ بمیرد، چون به فدر با پستی و فرومایگی، اهانت روا داشته است. بیگمان فدر با رفتاری که در قبال هیپولیت می‌کند، همانند رفتاری که خود شکوه دارد که هیپولیت ناروا با او داشته است و با بهتان و

افترا وی را به دیار مرگ فرستاده است، یعنی با معامله به مثل، در نظرمان بزرگ نمی‌شود. امّا از کی حاصلِ شور عشق، از لحاظ اخلاقی، بزرگ‌کردن کسی بوده است که در چنبره‌اش گرفتار است؟ تهمت‌آلود و بدنام‌شدن، به خاطر شور عشق، در سرنوشت فدر که لبریز از شرافتمندی است، رقم خورده است.

به فرجام، جهت‌گیری‌های متضّاد قلب فدر که تاکنون یکدیگر را خنثی می‌کردند، ناگهان به هم می‌پیوندند تا او را به انجام‌دادن آخرین کاری که سند محکومیّت وی محسوب است، وادارند.

همّ و غم غیرتمندانهٔ فدر به حفظ ناموس و شرفش، به وی ندا می‌دهد که نابودساختن هیپولیت، تنها راه نجات اوست و این کار: انهدام هیپولیت، ننگ رسوایی‌ای را که به زودی طشتش از بام خواهد افتاد، ازو برگردانده، متوجّه هیپولیت خواهد ساخت. و این ضدّ حمله‌ای غریزی برای حفظ خود از حملهٔ طرف مقابل است. می‌خواهند به او ضربه زنند، پس او ضربه می‌زند. فدر چگونه می‌توانست بداند که هیپولیت به سوگندی که خورده تا رازدار و سرّپوش باشد، وفا خواهد کرد؟ فدر، هیپولیت را دوست دارد، امّا آیا این دلیل برآنست که می‌شناسدش؟.. ایراد خواهند کرد که دست به جنایت آلودن، برای حفظ شهرت پارسایی و پاکدامنی خویش، تصوّر غریبی از شرافتمندی و ناموس‌پرستی است. امّا فدر در این لحظه، تاوان اشتباه گران خود را می‌دهد که همانا بلندپروازی و خواست نیل به هدفی دشواریاب و دور از دسترس بوده است. او همه توانش را در راه حفظ و پاسداری عفّت و عصمتی بس والا به کار برده است و این کشش و تنش طاقت‌فرسا، یکباره در لحظه‌ای سرانجام بخش، چون کمانی که به غایت آنرا خمانده باشند، می‌شکند. فدر گول فرشتهٔ نگاهبان خود را می‌خورد و به دام چال می‌افتد. غیرتش در حفظ ناموس و نام، او را به جنایتکاری می‌کشاند. امّا تنها تقوایش

نیست که به بیراهه می‌راندش، بلکه شور عشق نیز اغوایش می‌کند. شاید فدر در این انتقام‌جویی از هیپولیت، خاصه جویای آخرین وسیله‌ایست که با توسّل بدان، به هیپولیت بپیوندد. آری سرانجام وی به وصال هیپولیت خواهد رسید، به رغم امتناع هیپولیت، بدینگونه که او را با خود به وادی مرگ خواهد کشاند. فدر اینچنین، تنها لذّت ممکن عشقی را که هر دو مشترکاً از پذیرشش امتناع دارند، خواهد چشید ـ و آن همبستگی در مرگ یا مرگ مشترکی است که عشق ممنوع و ناروا کامشان، الزام می‌دارد. در بازپسین کلماتی که فدر به زبان می‌آورد، این فریاد پیروزی طنین می‌افکند:

من او را شریک دردم خواهم کرد: با من همدرد خواهد شد.

این دردی که فدر هیپولیت را وادار می‌کند تا در آن با وی شریک باشد، شور عشق اوست. شور عشقی که زمانی دراز ناچار به خاموشی بود و در سیه‌چال احساسات گناه‌آلود، محبوس شده زجر می‌کشید و عذاب می‌دید، قدرت و حقّش به زیستن و کارآزمودن را به روشنی نمایان می‌سازد و مؤکّداً ابراز می‌دارد. سر برمی‌افرازد و در دستان فدر سلاح می‌گذارد و دوبار می‌کشد.

چنین است زنی که آرتمیس از فرازگاه آسمان برای برحق‌شمردن کارش می‌گوید:

قلبی شوریده از شهوت عشق داشت، امّا جانش به اعتباری شریف و نجیب بود.

حال چه تکانه‌ای می‌تواند قلب پُردردمان را برای فتح این آسمانی که آرتمیس از آن جایگاه ما را فرامی‌خواند، به جهش وادارد، مگر زیبایی درخشانِ شرف و نجابت زخم‌خوردهٔ فدر؟

۲

امّا شرافتمندی و نجابت هیپولیت هنوز درخشانتر است، هر چند بسان شرافتمندی و نجابت فدر از آسیب و گزند مصون نمی‌ماند و تقدیر تراژیکش نیز کمتر از تقدیر تراژیک فدر، شورانگیز نیست.

هیپولیت چهره‌ایست که زیبائیش از زیبایی فدر، کاملتر و نیز کمیاب‌تر است و در درام باستانی، کمتر چهره‌ای اصیل‌تر از او می‌توان یافت. برای دوستدار تراژدی فرانسه‌زبان، چه اندوهی برتر از این که ملاحظه می‌کند راسین با همهٔ نبوغ و درک و دانشش از شعر یونانی، جز این نتوانسته که از این نوجوان نجیب شیفتهٔ پهلوانی و پاکدامنی، عاشق بی‌نمکِ آریسی (Aricie) غمگین بسازد!

چنین می‌نماید که هیپولیت در وهلهٔ نخست، با سادگی و راحتی اعجاب‌انگیز، و بی‌کمترین شائبهٔ واپس‌زدگی، منحصراً مظهرِ مجسّم آرمانی باشد که در یونان باستان « Calos cagathos » نام داشت، یعنی مردی جسماً و اخلاقاً کامل، انسانی که در توازن میان جسم و روح، الگو و نمونه است، و برای ورزشکاری و پارسایی، به یک اندازه، مستعد و قابل. هیپولیت که «هم زیباست و هم نیک» (چه ترجمه‌ای!) در بسیاری از فعالیّتهای شخصِ شخیصش، چنین است. شکارگر پرشوری است و جاه‌طلبی‌اش، پیروزی در مسابقات ورزشی یونان. از میان شادی‌های زندگانی، آنچه بیشتر می‌پسندد، دوستی است و در قانون اخلاقی «کالوس کاگاتوس»، دوستی، در عین حال وظیفه است و لذّت. هیپولیت دارای همهٔ فضایلی است که اخلاقیات قدیم نجیب‌زادگان یونان، تعلیم می‌کرد. شهامت آنرا دارد که شوربختی‌هایی چون تبعید و تهمت را برتابد و به قولی که داده، شرافتمندانه، راستا راست، پایبند است، حتّی اگر سوگندی که غافلگیرانه خورده، به قیمت جانش تمام شود.

اقتدار پدر را پاس می‌دارد و در صحنه‌ای که پدرش بر او تهمتی می‌بندد که هم اهانت‌آمیز است و هم بی‌پایه و اساس، کوچکترین ایرادی به پدر جفاکار نمی‌کند، بلکه حرمتش را نگاه می‌دارد و دوستش دارد، و نه تنها به اراده‌اش گردن می‌نهد، بلکه به خاطر او رنج می‌برد و برای خطایی که پدر مرتکب می‌شود و او ناظر و شاهد است، تا حدّ اشکباری عذاب می‌کشد و غم می‌خورد. با سادگی در اثبات بیگناهیش می‌کوشد و بعدها پیش از مرگ، با مهر و نیکدلی بر پدر می‌بخشد.

چنین‌اند، فضایل ارجمند «کالوس کاگاتوس» و گویی هیپولیت با این اوصاف، چهره‌ایست که در شعر هُمر ستوده شده یا در شعر همانند شیشه‌بندی منقوش از پیندار (Pindare)، نقش بسته است.

به علاوه هیپولیت، بی‌هیچ تلاش و کوشش، بلکه با جهشی کاملاً فطری، به خیر می‌گراید: وانگهی با نظام طبیعت، همواره ارتباطی تنگاتنگ دارد و در بدو ورودش به صحنه، مدّعی است که در طبیعت،

فضیلتی می‌چند که میوهٔ آموخته‌ها نیست.

این فضیلت و تقوی چون گُلی می‌شکفد و هیپولیت در چندین جای درام، به سائقهٔ صمیمیّتش با حیاتِ طبیعت، در گفتار، تصاویری به کار می‌برد که آنها را از طبیعت به عاریت گرفته است. به راحتی می‌توان در حق هیپولیت وصف هُمراز نوزیکائا (Nausicaa) را صادق دانست: هیپولیت همانند ساقهٔ جوان و زیبای نخلی است که از زمین چون فوّاره جهیده است.

معهذا اوریپید این هیپولیت را که به غایت «طبیعی» است و چنین می‌نماید که تصویر کامل و بی‌نقص مرد جوانی کارافتاده و کارآمد، برابر با آرمان همر است، با خصائلی اصیل و حتی شگفت، ممتاز ساخته است که اینهمه موجب امتیاز فاحش‌اش از برادران بزرگتری است که در ایلیاد می‌تواند

داشت، مثلاً نوجوان تابناک دیومد (Diomède) و در نتیجه، هیپولیت ناگهان وجودی ممتاز و به برکت آرمان نوی که به خدمتش کمر بسته، بس دل‌انگیز و مدرن و سرانجام آدمی تراژیک می‌شود.

هیپولیت شیفتهٔ پاکی و پاکدامنی است و این خصلتی است که شخصیّتش را به نشانی خاص، ممتاز می‌کند. از این جهانِ طبیعت که گویا حیات صمیمی و زبانِ گفتار هیپولیت از آن بهره می‌گیرد، تنها چیزی که او برگزیده و بدان دلبسته است، چیزی است که دستکاری و آلوده نشده است، همه چیزهایی که بشر از آن برای سود خویش، بهره‌برداری نکرده است و آنها چیزهایی است که به نظرش، حاوی حیات بکر و دست نخورده‌اند، و بنابراین هیپولیت در این میدان پهناور حیات طبیعت، هیچ عنصری را که از نظام زاد و ولد و تولیدمثل برخاسته باشد، مطلوب نمی‌داند و چیزی را که برانگیزنده تمنیات جنسی است ردّ می‌کند.

زبان و رفتارش به محض ورود به صحنه، نمودگار جهت‌گیری غریبش در زندگانی است. در میان جمعی از خدمتکاران که در ضمن دوستان وی نیز هستند و سرودی در ستایش آرتمیس می‌خوانند، پیش می‌آید. نگاهی به تندیس آفرودیت که در قسمت چپ در ورودی کاخ قرار دارد، می‌اندازد، و با تاجی از گل در دست، نزدیک تندیس آرتمیس که در قسمت راست همان در نصب شده، می‌رود و می‌گوید:

من به تو، ای بانو، این تاج گل را که با دستان خودم بافته‌ام، پیشکش می‌کنم. گلهایش از دشت بکری که هرگز هیچ شبانی دل آن نداشته که گلّه‌اش را برای چرا بدانجا برد و تیغ هیچ خیشی، زمینش را نخراشیده، چیده شده‌اند. این دشت پاک در بهار جولانگاه زنبوران است و فرشتهٔ شرم و آزرم در آن چشمه‌های حیات‌بخش[1]

۱. eaux vives = «آبهای همواررو»، اشعیاء، فصل ۸، آیهٔ ۶. «آبهای منبع‌های نجات»، همان، فصل دوازدهم، آیهٔ ۶ (م).

برای کسانی که جانشان شیفتهٔ پاکدامنی است، می‌جوشاند.

تصاویری که روانکاوی‌شان بس آسان است! اندیشهٔ مرد جوان به هر چیزی که خصلتی بکر دارد: دشتی که شبان و گلّه پایمالش نکرده‌اند و رمه در آن نچریده است، سرزمینی که شخم نخورده است و جویهای خنک و زلال در آن روان است، گره می‌خورد. و سیمای آزرم یا پاکی (Aidôs) که بر این شهر بهشت‌آیین فرمانرواست، همهٔ تصوّراتی را که سرشت صمیمی‌اش به وی القاء کرده و او آنها را بر جهان خارج می‌تاباند، متبلور می‌سازد.

در جاهای دیگر نمایشنامه نیز خصایل همانندی به چشم می‌خورد. اندیشهٔ هیپولیت ذاتاً شیفتهٔ هر چیز تابناک و آفتاب و روز و روشنایی و پرتو خورشید است. راسین این پسند هیپولیت را به یاد داشته که در بیتی زیبا چنین بیانش کرده است:

روز از ژرفای دلم پاک‌تر نیست.

این فطرت شیفتهٔ پاکی و پاکدامنی، هیپولیت را با یکی از قوای عالم که مظهر مجسّم عفت و عصمت است، مربوط کرده است: الهه آرتمیس.

آرتمیس نگاهدار هیپولیت و ممدّد هیپولیت است یعنی نگاهدار خاطره‌اش پس از مرگ چنانکه گویی عمرش را درازتر کرده باشد. هیپولیت یار آرتمیس در شکار، خدمتگذارش، مصاحب جدایی‌ناپذیرش، و حافظ تصاویر اوست. آرتمیس، الههٔ محبوب هیپولیت است و هیپولیت پرستشگاه آرتمیس را می‌آراید و می‌ستاید. مهمتر از این، آرتمیس از میان همهٔ میرندگان، تنها به هیپولیت، مزیّتی خاص اعطا کرده است و آن اینکه هیپولیت، صدای آرتمیس را می‌شنود و با او سخن می‌گوید.

ای بانوی گرامی، این تاج را که دستی پارسا به تو تقدیم می‌کند، بپذیر و بر گیسوان زرّینت بنشان. از میان میرندگان، من تنها انسان برخوردار از این مزیّت‌ام که در کنارت باشم و با تو سخن گویم. و اگر چهره‌ات را نمی‌بینم، صدایت را می‌شنوم.

هیپولیت با الههٔ عفت و پاکدامنی روابطی دارد که آدمی ممکن است وسوسه شده آنرا «عرفانی» بخواند، ولی شاید ساده‌تر آنست که بگوئیم شخصی است. چنین مناسباتی میان انسان باایمان و خدایش، در دوران باستان، نادر است. و این واقعیتی است که شخص هیپولیت را تا اعماق شگفت وجودش روشن می‌کند. روانکاوی در اینجا توجیهاتی عرضه می‌تواند داشت. مثلاً اینکه هیپولیت چون مادرش را نشناخت، همهٔ مهر و عطوفت پسر مادرندیده را متوجه آرتمیس ساخت و باز گفته‌اند ـ و این سخن درست‌تر می‌نماید ـ که هیپولیت چون از عشق زن روی برگرداند، خواستِ واپس‌راندهٔ تن را در این مهر آتشین و تقریباً عرفانی به الههٔ باکره، تلطیف کرد و پالود و بنابراین آرتمیس، به اعتباری در حکم همسر روحانی اوست، گرچه این اصطلاح از زبان دینی دیگری اقتباس شده است، ولی همان واقعیت روانی را ترجمانی می‌کند.

آخرین صحنهٔ درام معنایی را که این بخش برگرفته از درآمد درام، دربارهٔ مناسبات میان هیپولیت و الهه‌اش می‌رساند، تأیید می‌کند. در واقع فقط به برکت حضور آرتمیس است که می‌بینیم قهرمان، به تحقق کامل ذات خویش توفیق می‌یابد و تا قلهٔ وجودش بالا می‌رود و به اوج اعتلا و عظمت خود می‌رسد.

امّا اینک زخمگین و خون‌آلود است و خدمتکاران، نگاهش داشته‌اند و چون حرکات کسانی که کمکش می‌کنند، ناخواسته ناشیانه است، گهگاه از درد فریاد برمی‌آورد. در این لحظه، حال و روحش چگونه است؟ می‌نالد و بر تقدیری که قسمتش بوده، لعنت می‌فرستد و حکم پدر را ظالمانه می‌داند. و مهمتر از این، تردید دارد که نکند زندگانیش را چون وقف پارسایی و پاکدامنی کرده، به باد داده است.

این منم، پرستندهٔ پرهیزگار خدایان، من، پاکدامن‌ترین کس از میرندگان که به زودی

زیر خاک خواهم خفت و به هادس (*Hadès*) که دروازه‌اش زیر پایم گشوده است، گام خواهم نهاد! آیا زندگانیم را پاک به باد داده‌ام؟ و بیهوده همهٔ احکام سخت پارسایی را روا داشته‌ام؟

اندکی بعد، پس از فریادهایی که از درد برمی‌آورد، باز همان پرسش را پیش می‌کشد:

این تقدیری که نصیبم شد از کجا آمد؟ چرا بیگناه باید عقوبت شود؟

در این لحظه است که صدای الهه را می‌شنود. آرتمیس که هم دور است و هم نزدیک، از بلندای آسمان با اوسخن می‌گوید. شاعر به کمک شگردی نمایشی، تصویر الهه را حاضر می‌گرداند و اینچنین به تماشاگران امکان می‌دهد که او را ببینند، امّا الزاماً این بدان معنا نیست که الهه از نظر کسانی که سخنش را می‌شنوند، دیگر نامرئی نباشد. هیپولیت هرگز الهه عزیزش را ندیده است. و از متن چنین برمی‌آید که وی با شنیدن صدا و بوی خوش الهه، به حضورش پی می‌برد، چنانکه می‌گوید:

آه این رایحهٔ الهی از کیست؟ در بحبوحهٔ درد و رنج آنرا می‌شنوم و سبکبار می‌شوم. اینجاست، الهه آرتمیس.

از آن پس بیدرنگ همه چیز در او دگرگون می‌گردد. کینه‌ای که از بخت نحسش به دل داشت و تلخکامی از بی‌عدالتی پدرش، همه رخت برمی‌بندند. حتی گویی تنش که از زخم دردناک است، بار رنج را بر زمین می‌نهد و سبک می‌شود. به یمن حضور آرتمیس، هیپولیت به ستیغ زندگی که جانش آرزومند زیست در آن بلندجای برگزیده بود، صعود می‌کند. اینک در او، تنها شریف‌ترین احساسات و کریمانه‌ترین اندیشه‌ها جای دارند. به جای آنکه بر بخت بد خود بنالد، به حال پدرش رحمت می‌آورد. و در آنچه به الهه مربوط می‌شود که دوستش بود، هیپولیت، به وی می‌اندیشد، هنگامی که الهه ترکش می‌گوید و او را در تنهایی احتضار، با شفقت و رحمتی انسانی، رها می‌کند.

بدرود ای دوشیزهٔ بختیار، خوشبخت باش! امید که قلبت بتواند آسان از دوستی درازمدت‌مان، بگسلد!

این بدرود آکنده از مهر و عطوفتِ رقّت‌آمیز آدمی میرا برای الهه‌ای که بنا به طبیعت و موقعیتش از هر غم و اندوهی مصون و مبرّا است، به سبب مهر و خیرخواهی ساده‌دلانه‌ای که در آن هست، تأثرانگیز است.

سراسر گفتگو میان هیپولیت مشرف به مرگ و الهه‌ای که حضور دارد، در حال و هوایی آکنده از آرامشی آسمانی و مینوی، می‌گذرد. امّا بلند نظری و بزرگواری و کرامت هیپولیت و بی‌اعتنایی آرمیده‌اش به مصیبتی که جانش را گرفته، برتر از عظمت روحی الهه است که نمی‌تواند دشنام‌ها را از یاد ببرد. آرتمیس کینهٔ سیپریس را به دل می‌گیرد و با خود عهد می‌کند که از او کین بستاند. با عزیمت الهه، هیپولیت در آغوش پدرش، به سادگی‌ای در نهایت زیبایی، چشم فرومی‌بندد.

پیکارهایم به پایان رسیده‌اند. پدر، من می‌میرم، چهره‌ام را با پرده‌ای بپوشان.

چنین است به ظاهر، آرامش هیپولیت و نجابت روحی و تعادل و توازن این دوست الهه آرتمیس.

من در این شخصیت دو قریحه تشخیص داده‌ام که به طور کلی عبارتنداز طبع پهلوانی و طبع «عرفانی». از لحاظ هنری، آمیختگی این دو ساحتِ شخص قهرمان، بی‌نقص و کامل است و در لوا و پناه آرتمیس، صورت می‌گیرد. هیپولیتی که اسبان ونتی را در ورزشگاههای مخصوص آرتمیس رام می‌کند، همراه آرتمیس به شکار می‌رود، از آمیزش با زنان احتراز دارد و صاحب شریف‌ترین فضائل و ملکات است، در همهٔ موارد، یک هیپولیت است و نه چند تا. توفیق هنرمند در تلفیق این صفات، کامل است و ماهرانه، خاصه که ظاهراً شاعر بسیاری از خصائص هیپولیت را نه از اعمالِ عادی آئین

پرستش آرتمیس، بلکه از سنن و آموزه‌ها و اسرار منسوب به اورفه گرفته و عالماً و عامداً به قلمرو دینی الههٔ عفت و پاکدامنی، منتقل کرده است. این نکته را برای آن آوردم تا معلوم شود که شاعر با چه مهارتی توانسته وحدت شخصیت هیپولیت را استحکام بخشد.

معهذا، اگر خلق و خوی قهرمان با استادی کامل از مزج و ترکیب خصائص گوناگون فراهم آمده، این بدین معنی نیست که هیپولیت در هر موقعیّتی توانسته به آن هماهنگی درونی که مطلوب اوست، دست یابد و یا آن یکپارچگی را نگاه دارد.

هیپولیت جوانی است که می‌کوشد با رعایت عفاف و پاکدامنی و ورزشکاری، میان تن و روان، تعادل و توازن برقرار کند. عشقی که هیپولیت از تن دریغ می‌دارد و «جسمانی» نمی‌خواهد، در زندگانی‌اش، به گونه‌ای «عرفانی»، قویاً تجربه می‌شود. امّا مرتکب این خطا نیز نمی‌شود که تمایلات جسمانی را نفی کند، زیرا زندگانیش در مصاحبت الهه، سراسر به شکارکردن و ورزش می‌گذرد و بنابراین حیات جسمانی بسیار فعالی دارد. پس چنین می‌نماید که تن را بر روان و یا روان را بر تن رجحان نداده و با فرزانگی حق هر یک را شناخته و گزارده است. امّا آیا حقیقتاً به تعادلی دست یافته که از ستیز و آویزهای درونی، اگر فرضاً وجود داشته‌اند، آسیب و گزند نبیند و همواره برتر از آنها باشد؟ آیا احساس‌مان اینست که به آرامشی تزلزل‌ناپذیر رسیده است؟ به اعتقاد من، نه!

اوریپید با دریافت شهودی نادری که از آدم‌ها دارد، در روان قهرمان تراژدی‌اش، مناطق نااستوار و لغزنده‌ای تعبیه کرده که در دو موقعیّت ـ صحنهٔ مواجهه با خدمتکار پیر و صحنهٔ نکوهش زنندهٔ زنان ـ نشانگر جای دقیق عقده‌ای است که در روان هیپولیت صورت می‌بندد و به نابودیش می‌کشاند. هیپولیت نه در گفتگو با سیپریس آرام است نه در سخن‌گفتن از زنان.

نخستین صحنه از این دو صحنه، بیدرنگ پس از ورود هیپولیت و نیایش پرمهر و عطوفتش به درگاه آرتمیس، جای دارد. خدمتکار پیری به وی یادآور می‌شود که بجاست به آفرودیت نیز درود فرستد و نماز برد. هیپولیت به او سخت تشر می‌زند و خشونت و تندی‌اش از پاسخی به پاسخ دیگر، اوج می‌گیرد. می‌گوید:

من به آرتمیس درود می‌فرستم، زیرا پاکم.

و اندکی بعد:

خدایانی را که شب‌هنگام گرامی‌شان می‌دارند، دوست ندارم.

خاصه پس از آنکه با تغییر لحن، دربارهٔ غذای شکارچیان و تیمار اسبان، دستورهایی داد، روی به سوی مرد سالخورده کرده با حرکت دست و سر در اشاره به آفرودیت می‌گوید:

به الههٔ تو نیز خوشامد می‌گویم!

جمله‌ای که اینگونه ترجمه می‌شود، در اصل لحنی دور از نزاکت و اهانت‌آمیز و ستیزه‌جو دارد و با رعایت ادبِ ظاهری تقریباً معادل اینست که بگوئیم: «همان بهتر که شرّش را کم کند» یا «شرّش را بکند»! این پرخاشگری چه معنایی می‌تواند داشت جز آنکه هماهنگی‌ای که مطلوب هیپولیت در زندگانی است، نااستوار و لرزان است.

حملهٔ شدید هیپولیت به زنان در حضور فدر که خاموش می‌ماند، برای شناخت شخصیّت وی، همان معنی را دارد، اما این معنی اینک، صراحت و دقت بیشتر یافته است. خشم شدید مرد جوان که در تضاد آشکار و خواسته و دانسته با آرامش و متانت زندگانی‌ای است که وقف آرتمیس شده است، به روشنی تمام نمودار این معنی است که در قلب هستی هیپولیت، عدم تعادل و آشفتگی‌ای ـ که روانشناسی مدرن آسیب‌دیدگی می‌نامد ـ لانه کرده که منشأاش فقط طرد کسی است که هیپولیت چنین خشم‌آلود به وی می‌تازد،

یعنی زن. این قطعهٔ معروفِ تراژدی که در واقع از عقیدهٔ اوریپید دربارهٔ زنان، پس اندک آگاهمان می‌کند، برعکس از حال و روز هیپولیت و شکست کوشش‌اش برای حصول و حفظ پاکدامنی مطلق، به درستی خبر می‌دهد. تخیلات شگفت و مضحکی که در این بیانات هست، چیزی جز نشانه‌های گرفت و گیر هیپولیت نیست. مثلاً وقتی مرد جوان افسوس می‌خورد که چرا زئوس برای ازدیاد و انتشار نسل بشر، روشی ابداع نکرد تا با کاربرد آن، تولیدمثلی بی‌واسطهٔ جماعت زنان صورت پذیرد و در اینباره به خدا توصیه‌هایی می‌کند، پوچی این سخنان، فقط نشانگر شکست هیپولیت در سرکوبی و واپس‌زنی غریزه است. مادینه در نظر این نوجوان سرکش، نماد ناپاکی است، و اغراق نمی‌کنیم اگر بگوییم که مادینه برای هیپولیت، شرّ مطلق محسوب است و چون سرانجام، ناگزیر از پذیرفتن همکاری ضروری جنس مؤنث در تولیدمثل می‌شود، می‌گوید پس دست‌کم همان بهتر که زن کورذهن و بی‌هوش و گول باشد و منحصراً برای تولیدمثل، به کار آید. چون به اعتقاد وی، هوش این جنس فروتر، فقط آشفتگی و بی‌نظمی به بار می‌آورد و زنی که به پرورش استعدادهای عقلانی‌اش همّت گمارد، سرانجام به جنون حواس، مبتلا خواهد شد.

شدّت این سخنان گواهی می‌دهد که هیپولیت روی در نیستی و زوال دارد.

بیگمان مرگ از خارج بر هیپولیت می‌تازد، چون به ارادهٔ آفرودیت فرا می‌رسد و دامی است که وی می‌گسترد. امّا در عین حال، شاعر که دیدگانمان را بر دنیای درون هیپولیت می‌گشاید، می‌فهماند که زبان عرفانی وی، بعضاً بیان تصویری تجربه و سرنوشتی بشری است که ممکن بود به زبانی مستقیم‌تر افادهٔ مقصود کند. هیپولیت ازینرو نمی‌میرد که به پری بوالهوس و حسود اسطوره، اهانت روا داشته است. بلکه بدین جهت می‌میرد که در

هماهنگی با مجموع قوای الهی یا روانی که بر عالم و آدم حکم می‌رانند، نمی‌زید. هیپولیت عشق را به هیچ نگرفته است و مدعی است که از آن می‌توان گذشت. این واقعیّت که هیپولیت انکارش می‌کند، به هر نامی که بخوانیمش، سرانجام به رویش تیغ می‌کشد و از پای درمی‌آوردش.

در حقیقت، هیپولیت منحصراً زن را به چالش نمی‌خواند که این خوارشمری، اندیشهٔ ثابت و سمج هر عزب زنگریزی است. کار هیپولیت بیش ازین معنی دارد، چون به راستی، قیام بر ساختار زندگی است که انسان ناگزیر از تجربه‌کردن آنست، ساختاری که انکار و به هیچ نگرفتن و بازسازیش، خطرناک است. امتناع هیپولیت از قبول عشق که چون نمی‌شناسدش، گمان می‌برد که ناپاک و آلوده است، امتناع از پذیرش موقعیت و وضع بشری است که الزاماً علی‌العموم ناقص و ناتمام است. این امتناع، پوچ و بی‌معنی است. معهذا هر قدر پوچ و بی‌معنی باشد، باز چیزی است که موجب بزرگی هیپولیت است و به گفتهٔ آرتمیس، مایهٔ نجابت و بزرگواری‌اش و نیز سبب مرگ و نابودیش و تنها این امتناع، سبب دلبستگی ما به اوست. ما هیپولیت را به خاطر یکدندگی‌اش در امتناع و نیز اهانتی که به عرف عام روا می‌دارد و خطر مرگباری که این شورش برای وی درپی دارد، دوست داریم.

در اینجا به مضمون اصلی تراژدی یونان می‌رسیم. هیچ قهرمانی نمی‌تواند، بی‌خطر حتمی از دست‌دادن زندگانی‌اش، از پذیرش وضع و موقعیّت بشری امتناع ورزد. تراژدی یونانی از این لحاظ بسیار واقع‌گرا و نیز بسی شورانگیز است. می‌داند که چنین انکاری، بی‌محّل و باطل است، و نیز می‌داند که اگر بخت یار بود، ممکن است بذر رهایی ما در همین کشتزار یعنی حدّ اعلای پوچی و گزافه، افشانده شود. تنها این کار قهرمان که جهان را ردّ می‌کند و پس می‌راند، موجب رهایی ما از اسارتی است که جهان مدّعی

است بر ما الزام داشته است. بفرجام تراژدی می‌داند که رهایی ما بسته به مرگ نمونه‌وار و الگوی دلاوران است. قهرمان تراژیک به خاطر ما دل به دریا می‌زند و خطر می‌کند و در اوج شدت پیکارمان، جان می‌بازد و مرگش راهگشاست.

اگر هیپولیت از خوردن و آشامیدن امتناع می‌ورزید، عقل سلیم مرگش را حتمی می‌دانست (گاندی به شیوهٔ خاص خود چنین کرد و پیروز شد). امّا با طرد عشق جسمانی که زندگانی انسان بی‌آن، ناممکن است، از قانون جهانشمولی که رعایتش بر انسان واجب است، سر می‌پیچد. چه کس این قانون را واجب‌الاتباع کرده است؟ خدایان؟ شاید، ولی این مطلب اهمیت ندارد، و شیوهٔ تنظیم درام هیپولیت به گونه‌ایست که اجازه می‌دهد چنین بیندیشیم که اوریپید پاسخ‌دادن به این پرسش را کار دشواری می‌دانسته است، و تنها این معنی را ملاحظه و تصدیق می‌کند و برجسته می‌سازد که قوانین هستی، بدانگونه که می‌شناسیمشان، حکم محکومیت هیپولیت را اعلام می‌دارند.

امّا توجه داشته باشیم که امور واقع و شرایط واقعی حیات هیپولیت، او را محکوم می‌کنند. تراژدی این امر را به قوّت تمام نشان می‌دهد، زیرا تراژدی همواره داده‌های واقعیت را، حتی اگر بس ضدّ انسانی باشند نیز منظور دارد. هنر شاعر، واقع‌گرایی‌ای اصیل و معتبر است. امّا قلب و اندیشه‌مان که قصد و اقدام هیپولیت را در کم‌کردن فشار منگنه واقعیّت، به خاطر ما، تصدیق دارد ـ از بس نیّت و کارش کریمانه است ـ هرگز محکومش نمی‌کند. پسر تزه (Thésée)، غریزه‌ای را که ابلهانه واپس‌زده، چنان شکوهمندانه پالوده وبه والایش رسانده است که این جلالت‌مآبی، سند شکستِ واقع در راه نیل به آرمانی که از آن کمتر پوچ و گزافه است، نمی‌شود. این والایش به قهرمان خصلتی می‌بخشد که شاعر آنرا نجابت و بزرگواری می‌نامد. چه باک که در

تراژدی یونانی غالباً سرانجام نجات و بزرگواری، مرگ است. چه باک که جهان اینک برای عظمت و بزرگی‌خواهی انسان ساخته و پرداخته نشده است و آماده نیست. هرگز هیچ تراژدی‌ای انسان را به دل‌کندن و دست‌شستن از بزرگی و بزرگی‌خواهی‌اش فرانخوانده است. تراژدی می‌داند که این بزرگی سرکوب می‌شود و قیمتی را که انسان باید برای بزرگی‌خواهی خویش بپردازد، تعیین کرده است و این چیزی است که می‌توان آنرا قطب منفی تراژدی نامید و آرتمیس همین معنی را به هیپولیت، هنگامی که باید تاوان بزرگ‌خواهی‌اش را بدهد، باز می‌گوید:

نجابت روحی‌ات موجب نابودیت شد.

چیزی از این روشنتر نیست. جهان چنین ساخته شده است و بهتر است که انسان بداندش تا با علم و آگاهی، تصمیم بگیرد که چگونه می‌خواهد زندگی کند ـ مگر آنکه تحقیقاً نجابت و بزرگواری و مرگِ بارور، پادافرهٔ آن اشتیاق را برگزیند. حکیمی اخلاق‌گرا خواهد گفت که هیپولیت از فرزانگی بهره نداشته است و در هنر زیستن نالایق بوده است. بی‌گفتگو چنین است. امّا سرانجام، هدف انسان تراژیک چیست؟ زیستن یا بازسازی شرایط زیست برای ما؟

شاعر تراژدی بهیچوجه معلّم اخلاق نیست و یا دست‌کم آموزهٔ اخلاقی‌اش هرگز بر قطب منفی تراژدی بنا نشده تا فقط مشتمل بر منهیّات باشد. زیرا تراژدی قطبی مثبت نیز دارد و آن عشقی است که ما را به پیشواز قهرمان می‌راند، شور و انگیزشی است که از دولتش تا قله‌ای که جایگاه فدر و هیپولیت است، بالا می‌رویم. ما آنها را با همهٔ خطاهایشان دوست داریم. ما همه چیزشان را می‌پسندیم و مبارزخواهی‌شان را می‌ستائیم. چون قهرمان تراژدی، جهان را ـ با هر معنا و محتوایی که هر چه هست، به‌شدت باطل‌نماست ـ به چالش فراخوانده است و با غرور و قدرت به مبارزه طلبیده

است و در ما انسانی می‌زایاند که روزی روزگاری خواهد توانست توانمندانه سرنوشتش را به گونه‌ای دیگر رقم زند، مرگش ممکن نیست ما را از پای درآورد. درست برعکس، این مرگ قلبمان را از شادی و جسممان را از سلامت لبریز می‌کند و اندیشه‌مان را گستاخ می‌گرداند و ما را به عمل‌کردن فرامی‌خواند. هیپولیت در نیت و نقشه‌اش خطا کرد، امّا در ارادهٔ بزرگ‌خواهی و جستجوی راه برونشویی از سیه‌چال وضع و موقعیت‌مان، حق داشت.

این چراغی است که تراژدی فراراهمان می‌دارد. هر شرافت و عزّتی که در زندگی، تجربه شده و در هم شکسته است، مؤیّد این معنی است که وضع و موقعیت بشری ما، برای عطش بزرگی‌خواهی‌مان، بس تنگ و محدود است. آموزهٔ اخلاقی تراژدی، تقریر منهیّات نیست، اعلام مژده و بشارت دگرشدن است. درام فدر و هیپولیت که مبیّن خطای آنان در واپس‌زدگی غریزه، به حکم برترین تقوی و پارسایی است، ایجاب می‌کند که جهان به گونه‌ای دیگر، به مقیاس بشر باز ساخته شود.

از هم اکنون طرح مبهم این دگرگونی در صفحهٔ قلبمان نقش می‌بندد. سوزش شور عشق فدر و پاکدامنی سوزان هیپولیت، در ورای هر واپس‌زدگی، به برکت شأن و منزلت کلام شاعرانه، جهانی می‌آفرینند که در آن، ندای جسم و شرافتمندی و نجابت فطری، با هم آشتی می‌کنند. هیپولیت و فدر که در زندگی از هم جدا بودند و در مرگ به هم پیوستند، در عالم یگانگی به صورت شعله‌ای واحد درمی‌آیند که روشنی‌بخش و رهنمون است.

اندیشه‌هایی کوتاه

۱. در آفرینش تراژدی

یونانیان تراژدی را آفریده‌اند. می‌خواستم بگویم سرزمین تراژدی ـ یعنی قارهٔ پهناوری از واقعیات را که دریانوردان شعر، در کرانه‌اش لنگر می‌افکنند ـ کشف کرده‌اند.

جهان تراژدیک، جهانی خیالی و آفریدهٔ نیروی قصّه‌پردازی ادیبی دفتر باره نیست. سرزمین بکری است که کشف و سپس سامان‌دادنش به گونه‌ای که انسان در آن صاحب قدرتهای نوینی باشد، آسان دست نمی‌دهد.

پیش از آنکه ادبیّات زاده شود، امر تراژیک افق اندیشهٔ ابتدایی را که برای بیانش هنوز خام و ناآزموده بود، تسخیر کرده بود. هراس انسان از قداست موجب می‌شد که محیطش آکنده از سرّ و راز باشد. مقولهٔ تراژیک در منتها درجهٔ هر کار و اقدام انسان جا خوش کرده، راه حادثه‌جویی را می‌بست و سیر پیشرفت را سدّ می‌کرد. انسان با هر گامی که پیش می‌گذاشت، بیدرنگ به این مانع برمی‌خورد و سرانجام به گودال یا چاله‌ای تیره و تار می‌رسید.

مقولهٔ تراژیک، حصاری بود که از هر سو، حرکات کورمالش را دوره کرده بود، قفس مرغ آزادیش بود.

کهن‌ترین شاعر تراژدی‌گوی یونان، به دیدار مقولهٔ تراژیک می‌شتابد و با آن روبرو می‌شود. هُمر حضور این ذات ناشناخته و مجهول در مرزهای هستی‌مان را به نامی می‌نامد که یکی از دهشتناک‌ترین نامهای اوست: تقدیر. سرایندهٔ ایلیاد، از نیروهای تیره و تاری که در دوران جوانسالی جهان، انسان بی‌سلاح را در میان گرفته‌اند، نیک آگاهست. سروران المپ، به برگزیدگانی چند، زیبایی و شور عشق و افتخار می‌بخشند، برگزیدهٔ خدایی‌شدن خطری است شکوهمند و بختی مرگبار. معهذا برای خدایان، هیچ چیز جز هوا و هوس و آرامش‌شان ارزمند نیست. آنان بی‌اعتنا و آزادند و دمدمی‌مزاج چون زیبایی آسمانی که اقامتگاهشان است، و اینچنین، فارغ‌بودنشان از همّ و غم انسان‌ها و قدرت بی‌حساب و کتابشان، گواه بر اینست که صاحب‌اختیاران خطرناک زندگانی مایند.

با اینهمه مقولهٔ تراژیک در آثار همر، هنوز به غلظت کامل نرسیده است. جانهای انسانهای ایلیاد مجموعاً بیش از آن پرتاب و توان و ساده‌اند که بتوانند همهٔ وزن تراژدی را کاملاً احساس کنند. اسب آشیل (Achille) که به گردونهٔ جنگی‌اش بسته شده، گرچه سرورش را از مرگ نزدیک وی می‌آگاهاند، امّا پسر تتیس (Thétis) بدان اعتنایی ندارد. اشیل چنان لبریز از زندگی است که نمی‌تواند معنای واژهٔ «مرگ» را دریابد، یا درستتر بگوییم، مرگ در نظرش حادثه‌ای از جمله حوادث عدیدهٔ زندگانیش و لحظه‌ای از کلیّت و تمامیّت خودآگاه اوست و بنابراین ممکن نیست از پیش متأثرش سازد، مگر هنگامی که حضور یافته و فرارسیده است. زیرا زمان حال است که در آشیل اثر می‌نهد و در هر آن، از دیرند و استمرار خود، سرمستش می‌کند و وقتی مرگ در بستر زمان فرارسید، اشیل آنرا در بافت زندگانی‌اش می‌تند. جانش که از هر غائبی

روی برمی‌تابد، مرگ حاضر را آنِ خود می‌کند. برای این روان که هر ضربه‌ای را به نرمی برمی‌تابد و حریصانه خواهان هر حادثه‌ای است ـ قتل و ترحم، خشم و عطوفت، و حتی مرگش را، امّا فقط هنگامی که نیزه پاشنه را شکافت ـ هر خوراکی برای خائیدن، خوب است.

آشیل دوندهٔ چالاکی است و تراژدی به گرد پایش نمی‌رسد.

هنگامی که «مرگ سرخ» جان جنگجویان ایلیاد را می‌گیرد، فرز و چالاک چون شمشیری که رگ گردن را می‌درد، یعنی زمانی که پهلوانان در صحنهٔ جنگ در خون خود می‌تپند، آنان به درستی حضور مرگ را درنمی‌یابند و فرارسیدنش را نمی‌بینند: پیکر تنومندشان بر زمین می‌افتد، «بزرگ، جاگیر، بی‌یادِ اسبان و گردونه‌ها»، که این تصویری پاک‌نشدنی است از زندگانی زودگذر و پرماجرایشان.

در آثار همر، شادی، گوهر تراژیک را می‌روبد، شادی زنده‌بودن که برایش بهائی تصور نمی‌توان کرد، مادام که نَفَس، هنوز بی‌بازگشت از لای دندان‌ها، نمی‌گذرد...

رؤیت جوهر تراژیک جهان، نخست به صورت کشف و شهود سرّ بود. برای چیرگی بر دهشت قداست، می‌بایست با آن روبرو شد. برای بی‌نقاب‌کردن خدایگان، می‌بایست خود نقاب بر چهره بست. برای پیوستن به رب‌النوع و سنجیدن خویش با وی، می‌بایست پوستش را دربر کرد، پوست ساتیرهای (Satyre) نیمه‌انسان و نیمه‌حیوان را که نیمه‌حیوان و نیمه‌خدا نیز بودند. تراژدی از وجد و جذبهٔ (extase) دیونیزوس زاده شد.

خدا پرستندگانش را با خود به بالای کوه می‌برد، و از طبیعت اطمینان‌بخش با جاهای آشنا و باغ‌های مأنوس که آنان به دیدنش، خو گرفته‌اند و به نحوی عادی با عقل سلیم خویش آنها را آراسته‌اند، دور می‌کند

و سرانجام انسان در خلوت ساکنان طبیعت و در راز و نیاز با انبوه باشندگان و مصایب و بلایای طبیعت و قساوت قوانین غیرقابل‌پیش‌بینی و حتمی‌اش، خصم را رو در رو می‌بیند. طبیعت، جایگاه نیروهای الهی است که نبوغ تراژیک با عزمی راسخ خواسته آنها را به زانو درآورد.

منادها (Ménade) در چرخش و پایکوبی به نوای موسیقی، هنگامی که بر نوک پنجه‌هایشان چرخ می‌زنند و دستان به دو سوی گشوده‌اند و گیسوانشان راست شده گویی به پا خاسته است، با صدایی تیز که بانگ سنج‌ها را می‌درد، خدا را می‌خوانند و ناگهان در حالت وجد و خلسه میخکوب شده، ظهور خدا را انتظار می‌کشند.. بدینگونه هنگامی که از سراندازی دیونیزوس، نخستین درام زاده می‌شود، آن درام، هنوز سراسر موسیقی و دست‌افشانی و پایکوبی اشارت‌آمیز و خاطره‌انگیز است. دورِ معبدِ دیونیزوس، سرودخوانانِ سرسپردهٔ باکوس (Bacchant) حلقه زده، در ستایش دیو نیزوس نغمه‌سرایی می‌کنند. پوست جانوری که دربر کرده‌اند، به آنان این قدرت شگرف را می‌بخشد که در خود، طبیعتی ناآشنا، بیابند. دیونیزوس آنان را «مجذوب» می‌کند و این بدین معناست که خدازده گشته‌اند و خدا در خانهٔ وجودشان اقامت گزیده است و آنان از خدا پُر شده‌اند. اینچنین به دنبال خدا، از جهان شناخته می‌گریزند و در اسطوره پناه می‌گیرند، یعنی در زمان حالی دیگر و حیاتی دیگر که پرالتهاب‌تر و بصیرتمندانه‌تر است و خدا آنرا به موجب پیمانی که با آنان بسته، به ایشان بخشیده است، سیر می‌کنند. افسانه، داستانی نیست که پیشتر روی داده باشد، آنچنانکه در حماسه می‌بینیم. افسانه جزء تاریخ نیست چون زمان تاریخی در افسانه، ملغی شده است. گروه همسرایان دیونیزوسی، شور و عشق خدا را تجربه می‌کنند و خود، همان پیکر پاره‌پاره‌شده و اندام‌های پراکندهٔ خدا می‌شوند، بر مرگش می‌گریند و به سوک می‌نشینند و خواستار رستاخیز اویند. همسرایان

تراژدی، سرنوشت قهرمان و پیکار و مرگ و افتخارش را چنانکه آنِ ایشان است، تجربه می‌کنند و می‌زیند و هنگامی که سرانجام بازیگران در کنار گروه همسرایان ظاهر می‌گردند، نخست چون دیونیروسی که بر کوهستان منادها، پدیدار شد، بسانِ تصاویری هستند که از موسیقی نشأت یافته‌اند و در برابر دیدگان تماشاگران، بر پردهٔ غنایی رقص و آواز همسرایان و همخوانان، تابانده شده‌اند.

آنان تصاویر تقدیر مایند. یعنی تصاویر انسانی شیفتهٔ بزرگی، انسانی رویاروی خدایی که همسرایان وی را در حضورمان، زنده می‌گردانند تا بفرجام بشناسیمش. اینک پیش روی ماست این خدا، برهنه و زیبا. پایکوبی «باکانت»ها دالّ بر حضور اوست و داستان درام، پرده از طبیعتش برمی‌افکند.

امّا کدام دیده است که به سیمای تابناک و هراس‌انگیز خدا خیره شود و هراسان نگردد؟ نگاهِ شاعر تراژدی‌گوی که خدا را از پردهٔ اسرار بیرون کشیده است و از دولت سرِ او، نگاه ما.

تراژدی یونانی، دیده‌ورانه و مکاشفه‌آمیز است. جویای کشف عالم غیب و کندوکاو در آن است. امّا بهیچوجه عرفانی نیست و هدفش در واقع به وجد آمدن از کوری و تیرگی سرّ و یا نمایشش به مثابهٔ دادهٔ نابودنشدنی و پایدار و ماندگار موقعیّت بشری، نیست. برعکس آرمانش، دوره‌کردن سرّ، نفوذ در آن برای شناختنش و خودادن دیدگانمان به تاریکی سرّ است تا سرانجام چشمان‌مان که انسانیم، بتواند قوانین حاکم بر ظلمت ظاهریش را بازشناسد.

تراژدی، ضد عرفانی است. قومی که تراژدی می‌آفریند، همان است که به موازاتش و همزمان، دانش می‌آفریند. اشیل و فیثاغورث زیر آسمانی یگانه دم زده‌اند. سوفوکل، دوست اناکساغورس (Anaxagore) بود و اوریپید همعصر دموکریت (Démocrite) و بقراط. لذتی که تراژدی ارزانی می‌دارد از لذّت دستاورد هندسه یا نجوم، ذاتاً متفاوت نیست و به همان اندازه قطعی

است و در هر دو مورد، لذّت شناخت است و دانش تراژیک ـ تجربهٔ تراژیک زندگی ـ برای پیشرفت بشر، از دانش تعادل اخلاط و یا ترکیب اتم، کمتر سودمند نیست. تراژدی، قوانین وضع و موقعیت آدمی و طبیعتش را به وی می‌شناساند تا انسان برای دفاع از خود و کمال یابی‌اش، از آن‌ها بهره برد و سود جوید. تراژدی از وجود میدان‌های مغناطیسی در عالم که موجب و مبیّن حوادث سرنوشت و گمراهی‌های قلب آدمی‌اند، آگاهمان می‌کند. تراژدی آن قطب واقعیّت را که مینوی می‌نامدش، مکشوف می‌سازد و به کندوکاو در آن می‌پردازد و تصویری که از آن رقم می‌زند و عرضه می‌دارد، هنوز نامطمئن و فرّار و مشحون به سرگیجهٔ روحی و معنوی یا مینوی انسان در نخستین اعصار حیات اوست. معهذا تراژدی با نقل کارهای خدایان، انسان را بر آن می‌دارد تا نیرویی را که در رویارویی با جهان، به گونه‌ای که می‌شناسدش، در اختیار دارد، بسنجد و وادارش می‌کند که با جهان سازش یابد و نیز فرامی‌خواندش که برای شناخت بهتر خویش، در داد و ستد دشواری که میان قهرمان و خدایان هست، سرّی‌ترین نیروهای جهان، یعنی سرچشمه‌های زندگی را متصرّف شود.

جهان پُر از خدایان زیبا و بیمناک است، خدایان کارمایه‌هایی هستند که از تعادل و توازنشان، کیهان پدید می‌آید و چون هر حادثه و واقعه‌ای به فرمان آنان‌ست روی می‌دهد، و سر رشتهٔ هر کاری در دست ایشان است، با کسانی که در برابرشان قد می‌افرازند، به صورت موجوداتی همه‌توان و مطلق العنان، شگفت و هوسکار، کریم و بزرگوار، سنگدل و آشتی‌ناپذیر، خندان و دوستدار ریشخند و سخریه، درگیر می‌شوند. آنان خدای یگانه نیستند، آن خدایی که به حکم طبیعت اخلاقی‌اش، کارهایی را که خود از انجام‌دادنشان ابا دارد، محکوم می‌شمارد و ممنوع می‌داند. خدایان تراژدی، همهٔ نداها و فراخوان‌های زندگی‌اند ـ یعنی همهٔ قدرت‌ها و همه محدودیّت‌ها، و نفی

عدل و هوس و سرنوشت و زیبایی و شناخت و خنده و ریشخند. انسان این خدایان را غالباً به صورت موانعی که بر سر راهش سبز می‌شوند می‌بیند که با این ایستادگی، فضیلت و شایستگی او را برمی‌انگیزند و انسانیّتش را به کمال می‌رسانند. امّا گاه نیز آنانرا، البتّه با سختی و دشواری بیشتر، همچون جریان‌های حیاتی می‌بیند و می‌شناسد که وی را در همان مسیر فطرت انسانی‌اش، پیش می‌رانند و با مایهٔ نیروبخش و پرقوّت جهان، خورش و پرورش می‌دهند که در نتیجه انسان، آفریدهٔ منزوی و سرکش‌ترین معمّا از میان معمّاها و مجهولات جهان، به حلقهٔ دوستان کیهان و به جمع زمین و موجودات برخوردار از روزی زمین و به انجمن ستارگان می‌پیوندد و سرانجام قادر می‌شود که مرگش را با آرامش تدارک ببیند، از سر عشق و دلبستگی به روشنایی، و این، بازپسین کاری است که در زندگی می‌کند.

خدایان، دشوارفهمند. همان دشواری‌ای هستند که انسان در درک معنای هستی دارد. خدایان برای ذهن آدمی که جهان را با نظم می‌خواهد، و برای قهرمان که می‌کوشد تا بدان نظم بپیوندد، تحقیقاً همان ظاهر دلخواه و خودرأیی هستند که جهان بدان صورت بر اندیشهٔ انسان پدیدار می‌گردد، آمیزه‌ای از سنگدلی و مهربانی که زندگی به گونه‌ای توجیه‌ناپذیر گواه آنست.

خدایی، نیکدلی و خیرخواهی انسان را با قتل و کشتار (وی) جزا می‌دهد و خدایی دیگر، بزرگی‌خواهی روحش را با جنونی که بر او چیره می‌گرداند، عقوبت می‌کند. آنان کسانی را که گناهشان خوشبخت‌بودن است، گوشمال می‌دهند. زیرا چنین پیداست که تنها خدایان در جهان توانسته‌اند به سهولت در ایجاد توازن دشواری که همانا موجب خوشبختی است، کامیاب شوند، چنانکه گویی نیک‌بختی و سعادت لم‌یزلی، منحصر به ایشان است. گاه نیکوکاری را چارمیخ کنند و یک تن از جمع خود را به خاطر عشقش به انسانها، سیاست. گویا دورادور فعالیت‌های آدمی، دایره‌ای جادوئی، حدّ و

مرزی نامرئی رسم می‌کنند که انسان اگر از آن بگذرد، گناهکار می‌شود. با اینهمه، بزرگی انسان که خدایان آنرا بازمی‌شناسند و اعلام می‌دارند، تنها با گستاخی و جسارت گذر از آن خط، تحقق می‌یابد.

امّا گاه برعکس دادگران را پاداش می‌دهند و گناهکاران را می‌بخشند و آلودگی‌ها را می‌شویند و زمانی هم تسلّی‌بخش‌اند، چنانکه جانهای پاک در جنگل‌ها و بیشه‌زارها، صدای آسمانی‌شان را می‌شنوند. و گاه نیز به سائقهٔ عشق که ندرتاً مجال نمود می‌یابد، بر محتضران، چون بازپسین رؤیت تابناک حیات، پدیدار می‌گردند.

همچنین گاه چنین می‌پسندند که انسان شرافتمند، شاهی بزرگ، عمری در درستکاری و دادورزی با افتخار بسر آورد و قومش را از نعمت و برکت برخوردار سازد، و ناگهان در پیچ نکوترین کارش سقوط کند: آنان همان ورطه‌اند که بر سر راهش کمین کرده است، همان خاری که وی با آن دیدگانش را می‌ترکاند.

خدایان همان آرزوی فناناپذیر عشق دو سری، در ژرفای قلب انسان‌اند و نیز همهٔ اسباب و ابزارهای جنایت عشقی و بهتان و افترا و رسوایی و بدنامی و طناب‌دار و زهر هلاهل.

آنان هم مرگ‌آورند و هم سبب‌ساز نام و شهرت نیک که تنها جاودانگی به شمار است.

خدایان رخصت می‌دهند که هر انسان میرای فانی، شادی زودگذر حیات را بچشد و این لذّت را از هیچ کس دریغ نمی‌دارند.

معهذا با حضور خویش، میان تنهایی هستی محدود ما و شگفتی و تمامیّت زندگانی بیکران، پلی می‌افکنند که آدمی را وسوسه می‌کند تا کبر آورد و به خود غرّه شود، ولی این حضور، دعوت به شجاع‌بودن از سر بصیرت و روشن‌بینی و فراخوان انسان به تجاوز از مرز خویش نیز هست.

خدایان تراژدی، قانون هستی مایند و تراژدی، هدف و موضوعی جز ظاهرساختن واقعیت نامرئی آنان و نشان‌دادن حضور انکارناپذیرشان، به آدم میانه‌حال، در آینهٔ شعر ندارد.

تراژدی یونانی، دیدار محقق انسان با خداست.

دانش تراژیک، معرفت به قدرت بی‌منتهای خدا، با مشاهدهٔ امتحان هایی است که قهرمان باید بدهد، و بنابراین شناخت سهم تقدیر محتومی است که در فرایند شکفتگی انسانیت خویش، بدان برمی‌خوریم.

معهذا شاعری که امر مقدّر محتوم را کشف و افشا می‌کند، انسان است، موجودی که خود را آزاد و همواره هر چه آزادتر می‌خواهد. مخلوقی در بند قدرت خداوندی امّا نه طبعاً بنده و نیز انسانی که می‌خواهد دیگر انسانها را از شرایطی که عالم بر بزرگی‌خواهی انسان الزام داشته است، بیاگاهاند. شاعر فقط شیفتهٔ بزرگی انسان است. تراژدی در خدمت خدا نیست، تنها در خدمت جمع انسانهاست. شاعر تراژدی‌گوی در شخص قهرمان، کمال‌یابی انسان را نقش و تصویر می‌کند، و این کمال‌یابی، به غایت دشوار و غالباً برای قهرمانی که بدان تحقق می‌بخشد، مرگبار است. امّا مرگ وی در ما شعلهٔ بلند زندگی می‌افروزد و به منزلهٔ تأیید نوید آزادی انسانی است که از بند جبر و قضای محتوم خدایان رهیده است.

در مرکز تراژدی همواره انسان جای دارد نه خدا. هیچ شاعر یونانی در رویارویی انسان و خدا، جانب خدا را نگرفته است. انسان در مرکز است و خدا در پیرامون. انسان تنهاست و زخم‌خورده و خدا، فضای بیکران را پُر کرده: امّا انسان، شاهکار شاعر است. انسان در خدمتِ بزرگی‌خواهی ماست و ازینرو شاعر در بزرگداشتش، اندازه نمی‌شناسد. بیگمان شاعر شکوه و حشمت قدرت خداوندی را می‌سراید و از نیرو و زیبایی پنهان زندگانی‌ای

دیگر که زندگانی وی را در میان گرفته و نگاهدار آنست سخن می‌گوید، امّا از زندگانی خویش دست نمی‌شوید و چشم نمی‌پوشد و هرگز آنرا برای بزرگداشت آن زندگانی ناآشنا، صرف نمی‌کند، بلکه برای نقش‌کردن تصویر انسان، به کار می‌برد. فرزانگی خدایان را یادآور می‌شود و به بانگ رسا می‌گوید که آن در قیاس با حکمت وی، نابرابر و غیرقابل‌سنجش و اسرارآمیز است و تصدیق می‌کند که سرّ و رازش هنوز دست‌نخورده مانده است، امّا هرگز قبول ندارد که اندیشه‌اش، همواره فرمانبردار آن حکمت رازآلود خواهد ماند. قهرمان، تن و زندگانی‌اش از دست می‌دهد، امّا هرگز جانش را به خدا تسلیم نمی‌کند. جانش یعنی خرد و عشقش، مال اوست و وی آنها را برای پیکاری که دیگر انسانها، برادرانش، بدان نیاز دارند، نگاه می‌دارد. قهرمان می‌داند که نخستین شهروند جمهوری اخوّت انسان‌هاست. وی بیش از دیگران در معرضِ خطر است، چون در صف اوّل می‌جنگد، و بنابراین مرگش نیز سرمشق و الگو می‌شود.

آری الگو و نمونه می‌شود. شاعر تراژدی‌گوی انسان را از خطری که بر راه پیشرویش در جهان کمین کرده است، چون آنچنان پیش می‌تازد که گویی جهان ملک مسلّم وی شده است و او در جهان تنهاست، می‌آگاهاند. امّا هر بار که انسان به ضرب خدایان از پای درمی‌آید، شاعر از پیش طرفی را که بیدرنگ به جانبداری ازو قیام خواهد کرد، برگزیده است و همواره انسان است که شاعر بی‌ناسزاگویی به خدا، به هواداری ازو برمی‌خیزد. وانگهی چرا باید به خدایان ناسزا گفت و در شورش، خود را بر تیغ حریف افکند؟ دانا به قوانین طبیعت دشنام نمی‌دهد، به انبان می‌آموزد که چگونه باید آنها را به کار گرفت.

شناخت سلطهٔ قضای محتوم در جهان، دعوت انسان به نبرد با آن برای کسب و حفظ آزادی خویش است. آفرینش تراژدی، اقدامی است در راه رهایی انسان.

آفرینش تراژدی، کاری بود که انجام‌دادنش، شجاعت شگرفی می‌خواست.

قوم یونانی، شجاع است. خونی که در قرون و اعصار متمادی در همهٔ ترموپیل (Thermopyle) های یونان ریخته شده ـ خونی که هنوز امروزه نیز در کوهستانها برای دفاع از قوم، بر خاک می‌ریزد[1] ـ به قدر کفایت گواه بر آن است.

معهذا جنگهای ماراتون (Marathon) و سالامین (Salamine) و صدها نبرد دیگر برای استقلال، پیکار Klephte ها و Palikar ها در ۱۸۲۵، «andartès» های گراموس (Grammos) و شهدای Marcronissos، تنها گواهان دلاوری هلنی نیستند. یونان باستان با پی‌ریزی تراژدی ـ چنانکه در مقابله با خطرکردن در مقولهٔ فلسفه ـ شجاعتش را نشان داد. و در همان زمان که آتن، قوم هلن را از بند اسارت رهانید، اشیل درام‌هایش را نوشت. همان نسل و همان آدم‌هایی که آزادی را به دست آوردند، تراژدی را پی‌نهادند ـ اشیل در ماراتون جنگید و شاعر سالامین بود.

توفیق در این دو کار، شجاعت می‌خواست و آن شجاعت در هر دو مورد، یکی است. تاب‌آوردن رؤیت تراژیک جهان، و مشاهدهٔ یورش دشمن، دیده‌ای گستاخ می‌خواهد و آن دیده در هر دو مورد، یکی است. اگر نگریستن زندگی رودررو، به گونه‌ای که رخ می‌نماید، یعنی خیره‌شدن به دردناک‌ترین چهره‌اش و دانستن اینکه دادورزی خدایان، بیش از آنکه حتمی باشد، اسرارآمیز است و هیچ مشیّتِ آسمانی، جهان را برای خدمت به انسان سامان نخواهد داد و انسان خود باید در آن، درپی رستگاریش باشد و تلقّی انسان به مثابهٔ بیگانه در جهانی که قوانینش به مقیاس آرزوهای وی ساخته و

۱. اشاره به جنگهای پارتیزانی سالهای دههٔ ۵۰ است (م).

پرداخته نشده‌اند و آدمی، بیگانه‌ایست که با اجازهٔ اقامت موقت، مجاز به زیست در آن است و شهروند جهان نیست، بلکه «اجنبی و غربتی» (métèque) است که همواره خطر اخراج تهدیدش می‌کند و گاه تنها گناهش اینست که زاده شده است.

بیگانه‌ای که وطن دیگری ندارد.

چنین است سیاه‌ترین چهره‌ای که تراژدی به انسان با موقعیّتی که دارد می‌نماید.

گشودن دیدگان در این ظلمت، خیره‌شدن به تاریکی برای سنجش ستبری‌اش: پُردلی و جسارتِ انسانی شیفتهٔ روشنایی است و از پیش، نویدبخش تابش نور.

روشن‌بینی نادرترین و بارورترین نوع شجاعت و دلاوری است.

برایِ باورنداشتن سراب امیدی کور، شجاعتی به قدر کفایت روشن‌بین و زلال دربایست است.

فضائلی هستند که صورت جهانی را نقش می‌کنند و نقد حالِ تمدنی محسوب می‌شوند. شجاعت یونانی است و امید، مسیحی.

امیدواری (espérance) ـ هجاهایی آکنده از نوید و بشارت ـ واژه‌ای است که هیچ واژهٔ دیگر در زبان فرانسه، بیش از آن، به نرمی بر دل مسیحی نمی‌نشیند و بدان اندازه، توانِ برانگیختن آمالِ عقیده و ایمان را، گاه بیهوده و با حسرتمندی ندارد. فرزانگی یونان به امید بدگمان است و برایش، چه دربارهٔ کارهای زندگانی زمینی و چه در باب چشم‌اندازهای عالم ماوراء، اعتبار چندانی قائل نیست. حکمت یونان، قصد فریبکاری را در شئون امید برملا می‌کند. می‌گوید: «بنگرید که در صحنهٔ بازی، دسته‌های گُل‌اش را تکان می‌دهد و پردهٔ اوهامش را می‌گستراند... از خوابهایی که با چشمان باز و در

بیداری می‌بینید، حذر کنید». امید در نظر فرزانگان، دامی است که آرزو، پیش پای خرد گسترده است، و چیزی جز دیوی وسوسه‌گر نیست. در زبان یونانی اصطلاحاً می‌گویند: «با امید فریب‌دادن» (induire en espérance)، بدون ملاحظهٔ اثر غافل‌گیرکننده‌ای که چنین کلامی دارد.

خاصه هر بار که امید از ما می‌خواهد که بر حسن نیّت دیگران بیشتر تکیه کنیم تا بر نیروی خویش، در نظر یونانیان، سُستی مادرآوردمان را بر آفتاب می‌اندازد. و در آن هنگام، چیزی نیست مگر یار و یاور بددلان نامرد سست‌عنصر و عذر و بهانه‌ای در دست شوخ چشمان بی‌شرم، و نه تنها «درغزون» است، بلکه «شرم‌آور» نیز هست و تنها برای کسانی سودمند است که «در سنین بیهودگی و سترونی زندگی» بسر می‌برند و «دایه‌ایست برای سالخوردگان».

شعر یونانی که همواره شیفتهٔ حقیقت‌گویی است، ادّعانامه‌ای است علیه آسان‌گیری‌ها و شیّادی و فریفتاری امید. تاریخ و فصاحت در سخنان توسیدید (Thucydide) و دموستن (Démosthène) طنین می‌افکنند. «بدا به حال قومی که بخت رستگاری را نه در محاسبهٔ قوا و تنش نیروها، بلکه در خیال‌پردازی‌ها و در ماند و جمود امید، می‌جوید. به امید دل‌بستن، قمارکردن بر سر آزادی خویش است و از پیش تن دردادن به سلطهٔ تقدیر و پذیرش بندگی».

امید، به مساعدت و عنایت آینده چشم دوخته و دل بسته است... امّا یونانی با واژگونی شگفت تصور و مفهوم‌مان از زمان، آینده را نه پیش روی خویش، بلکه پشتِ سرش، می‌بیند (زبانش گویای همین معنی است). آینده، در برابرش، همچون دستی که به سوی ناشناخته‌ها دراز شده باشد و به او اشاراتی مهرآمیز دارد، نیست، بلکه پشتِ سرش، پایی است که به وی نزدیک می‌شود، سلاحی است از قفا به او زخم می‌زند.

چنین انسانی می‌ترسد (زیرا در کنه قلب آدمی از قدیم. تشویش می‌جوشد)... امّا به شجاعتش چسبیده است.

امید تاج سر زندگانی مسیحی است. مسیحی یقین دارد که پس از مرگ، زندگانی‌ای جاودانی، در انتظار اوست. ازینروست که در عصر مسیحیت، هیچ تراژدی مسیحی، پدید نیامده است (Polyeucte، درامی فصیح و بلیغ و دردناک است، امّا تراژدی نیست). اگر انسان، برهنه با مرگ عریان روبرو نشود ـ و رویاروی مرگ به امید خوشدل و پشت‌گرم نباشد ـ و مُغی به وی مژده ندهد که پس از مدهوشی‌ای کوتاه زمان، نه تنها بیدار خواهد شد، بلکه از دردِ میرندگی نیز خواهد رست، هرگز در وجدان انسانی‌اش، این درد و غرور را که تنها جاندار تراژیک در روی زمین است، احساس نخواهد کرد.

تراژدی یونانی، در وهلهٔ نخست، شعور و وقوف‌یابی به ضرورت مرگ است. تراژدی، حضور نفس مرگ است و شناخت بی‌باکانهٔ پیکاری که هر یک در پیش داریم و قسمت مقدّر همهٔ ماست. تراژدی، رویاروی مرگ، امتناع از پذیرش هر امیدی است که در مرگ نهاده‌اند، و خودداری غرورآمیز از امیدبستن به خدایی که ما را از درد مرگ خواهد رهاند.

امّا در عین حال که تراژدی، طرد هرگونه امید موهوم است و باورنداشتن هر وعده و نویدی که خدایگانی که انسان نیست به انسان می‌دهد، پاسخی است به نومیدی، واکنشی است در برابر آن، و ملزم‌شدن انسان به شجاعت، در قبال خویشتن.

تراژدی باستانی، مدام انسان محکوم را در آبهای راکد و مردهٔ نفی امیدواری که در حکم آبهای روان و زندهٔ شجاعت و دلاوری است، غوطه‌ور می‌کند و هر بار انسان قدرتمند از پیش از آب سر برمی‌آورد، چنانکه گویی در چشمه‌ای سحرآمیز شستشو کرده باشد؛ و تنها غریزهٔ حیوانی صیانتِ ذات

نیست که به وی فرمان می‌دهد شنا کند تا غرق نشود، بلکه تن دردادن خردمندانه به نوسانات زندگی آنچنان که شناسائیش را آموخته است، نیز مانع از غرقه‌گشتن اوست. قهرمان تراژدی به مرگی درونی ناشی از نومیدی نمی‌میرد، برعکس با هر ضربهٔ تقدیر، در عشق سرسختانه‌اش به زندگی، راسخ‌تر می‌شود و نجاتش را در اعتماد بجا به خود، بر پایهٔ شناخت روشن‌بینانهٔ جهان و خود، می‌یابد.

امیدواری مسیحی، اعتماد به دیگری است. شجاعت تراژیک، اعتماد به خود است. (یا، اگر بخواهیم این شجاعت را با عنایت به ژرف‌ترین ریشهٔ عاطفی‌اش توصیف کنیم، باید بگوییم همانا امیدبستن به انسان بهتری است که قهرمان وظیفه دارد، او را در خود و به خاطر ما بیافریند).

اعتماد به خود از راه چیرگی بر خویش و صاحب اختیار خویشتن بودن. سخن سقراط که «خود، خود را بشناس»، بی‌کم و کاست، آموزش تراژدی است. اندرز کهن حکمای هفتگانه، انسان باستانی را به خوار داشت و قهر و کسر سرشت خود و کوفتن با دست برسینهٔ گناهکار خویش نمی‌خواند، بلکه قهرمان روشن‌بین و دلیر تراژدی را به تنبّه و خودآگاهی و سنجش درست نیروی انسان که معلوم می‌شود در برابر خشونت خام تقدیر، عظیم است، دعوت می‌کند. قهرمانی که کتاب جهان را چنان می‌خواند که معنای تراژیکش را درمی‌یابد، هر قدر زخم‌خورده باشد، باز در حملهٔ متقابلش به جهان که قدرتش را متحقّق می‌سازد، در نظرمان، به کمال ذات خود می‌رسد.

از آن پس، انسان سلاحهایی را که به دست تقدیر بر وی زخم می‌زنند، به اسباب بزرگی خود تبدیل می‌کند و ضرباتی که خدا بر او فرود می‌آورد، همه موقعیتهایی است برای نمود شجاعتش.

در نظر یونانی که شیفتهٔ ورزش است، جهان چون ورزشگاهی است که خدایان، نامدارترین هماوردان را برای مسابقه‌دادن با ما در آن نشان کرده‌اند و

این هماوردان، خود آنانند که ضرباتی را که ما می‌خواهیم بر ایشان فرود آوریم، به هیچ نمی‌گیرند و ریشخند می‌کنند. حریف، توپی است که برای باطل‌ساختن اقدام قهرمان و دلسردکردنش به زمین وی، پرتاب می‌شود و قهرمان آنرا با ضربهٔ مشت و سر، در شادی و دردِ تلاش، بازپس می‌فرستد. مصیبت، خیزگاهی می‌شود که پرش از آن، دوربُردتر است. و زئوس روزی، جهان را چون توپی به دست گرفته، به سوی پرومته پرتاب می‌کند تا قهرمان بشریت در پرتگاه فروغلتد. امّا تیتان با ضربه‌خوردن، دردناک ولی آشکارا، واکنش کرده، امتیازی می‌گیرد: شجاعتش متزلزل نمی‌شود. پس از آن حریفان از در آشتی درمی‌آیند. پیکارشان، مسابقه‌ای بود که به معنای جهان صراحت و شور و نشاط بخشید.

قهرمان حتی مرگ را که برترین حجت خدایان برای خاموش‌گردانیدن انسان است، از دست ذاتی بیگانه، فقط برای این می‌گیرد که خود مالکش گردد و بنابراین بهیچوجه قربانی مرگ نیست، بلکه اوست که به پیشواز مرگ می‌رود و برمی‌گزیندش و مرگ را بر ننگ ترجیح می‌دهد و به مرگ معنایی اخلاقی می‌بخشد و پای این سانحه نامهٔ ابلهانهٔ طبیعت را امضا نمی‌کند، یعنی مهر و نشان خود را بر آن می‌نهد، امّا این امضا و توقیع، نشان شکست وی نیست، بلکه شاهکار شجاعت و شهامت و آخرین کارش در دوران حیات است (و برای دیگران مبدأ نوینی در زندگانی).

حکم آرتمیس و تیغ آگاممنون (Agamemnon) نیست که زندگی را از ایفی‌ژنی (Iphigénie) باز می‌ستانند، زندگی ایفی‌ژنی آن خود اوست و وی آنرا به هر که بخواهد می‌دهد، ایفی‌ژنی پیکرش را به یونان می‌بخشد و پیروزی‌ای که با این مرگ، نصیب قومش می‌شود، هدیهٔ والایی است که او به خود پیشکش می‌کند، خوشبختی‌ای که وی آنرا در آغوش زنانه‌اش می‌فشارد.

پیروزی‌های شما، عیش و عشرت‌های من اند، فرزندانم و نام و ناموسم.

در نبرد با تقدیر، امتناع از خوشدل‌شدن به امید ـ یا درست‌تر بگوییم کج‌کردن راهش که به سوی آسمان می‌رود و برگرداندنش به سوی انسان تا تنها در خدمت بزرگی‌خواهی وی باشد ـ و احساس تپش دلاوری در خویش همچون تکانهٔ شادمانی: اینست هدیه‌ای که تراژدی یونانی به ما پیشکش می‌کند.

انسانی که عرصه بر وی در جهانی تنگ شده است که قانونش، ساخته و پرداختهٔ وی نیست، بر زمین، بیگانه‌ای بی‌وطن و آواره نیست. شجاعت و دلاوری نیز میهن و زادبوم است.

۳. در پیشی‌گرفتن بر مقولهٔ تراژیک

تراژدی، برای شاعر باستانی، همواره وسیله بوده است نه غایت. وسیله‌ای در دست انسان برای به کمال رساندن انسانیّتش، و رهانیدنش از بند نیروهای تراژیک. مقولهٔ تراژیک ابداً خوشایند تراژدی نیست، تراژدی از هر چه تراژیک است بیزار است و آن را پی‌می‌کند و ناگزیرش می‌سازد که در سنگر سرّ و راز پناه گیرد، به امّید آنکه براندازدش.

شاعران تراژدی‌گوی، روان‌رنجورانی نیستند که ذوق دهشت را در خود می‌پرورند و یا بیمارانی که زخم انسان را با شهوت و لذت نوازش می‌کنند. عمل جرّاحی تراژیک همانا کاویدن با خشن‌ترین ابزارها در جراحت است تا زخم درمان شود و گوشت تازه بروید. چون شاعران تراژدی‌گوی، بیمار نیستند، امّا مجروح‌اند و زخمشان همان جراحت جهان از هم گسیخته و پاره‌پاره، جهانی به ظاهر پوچ و بی‌معنی است. این زخم در درون آنهاست، و

همه کوشش‌شان برای این است که وحدت از دست شده را به جهان بازگردانند و جهان را با خود جهان، یعنی با اندیشهٔ انسان آشتی دهند. زیرا وحدت جهان، تنها در همگامی میان هستی جهان و اندیشهٔ ما و در هماهنگی‌ایست که این اندیشه با کشف تدریجی و هشیارانهٔ واقع، ظفرمندانه بر جهان الزام می‌دارد.

هیچ شاعر تراژدی‌گوی، در خدمت مقولهٔ تراژیک نبوده است و دوستش نداشته است. هیچ شاعر تراژدی‌گوی، مقولهٔ تراژیک را برای اینکه اثرات دراماتیک یا دردناکی از آن به دست می‌تواند آورد، به کار نبرده است. هیچ یک از شاعران تراژدی‌گوی، با واقعهٔ تراژیک، بازی نکرده است. تراژدی، بازی نیست: بازی با نیروهای تقدیر محتوم و پاس‌داشتن قرارهایش که اقرار آوردن به سلطهٔ آن است، خطرناک است. هدف چیزی است که اصلاً بازی نیست، سخن بر سر زندگی و مرگ انسان است و حتّی مهمتر از این، مقصود توجیه زندگانی انسان است و تلاش و شادی و درد و رنجش. تراژدی، هنر برای هنر و سرگرمی ادب‌پیشگان و مردم بیکاره نیست، نبردی است خونین با سروران ناشناس زندگانی‌مان. سرورانی که باید آنانرا دقیقاً شناخت و نام برد و شاید بی‌نقاب کرد و در آغوش طبیعتی که مادر آنها و ماست، در بطن کیهان چندپاره‌ای که خدایان مظاهر سرزندگی خشونت‌آمیزش محسوب‌اند، بدیشان پیوست تا آنانرا با خود در راه چیرگی بر واقعیت و نیز در اقدامی مشترک برای برقراری صلح و آشتی در جهان هستی، هم‌پیمان و یار کرد.

تراژدی عذر و بهانه‌ای زیبایی‌شناختی و «شعر»ی و تسلّی‌بخشِ بینوایی حال و روزمان نیست. اگر زیباست ـ و باید زیبا باشد ـ تنها برای اینست که زیبایی، طبیعی‌ترین میعادگاهی است که انسان و جهان آرامش‌یافته در آن، با هم دیدار می‌کنند و نیز بدینجهت که لذّت حاصل از زیبایی، وسیله‌ایست اثربخش برای اقناع ما و وثیقه‌ایست ضامن حقیقت.

هدف غایی تراژدی، نابودساختن تراژدی و پشت سر نهادن مقولهٔ تراژیک یعنی فراگذشتن از آن است.

واقعهٔ تراژیک، اگر شاعر به اهریمنش تسلیم شود، فضیلت انسانیّت را از انسان سلب خواهد کرد، آشفته و پریشانش خواهد ساخت و عقلش را خواهد ربود، به وادی پوچی‌اش خواهد کشاند و با نابودیِ انسانِ درکار، تقدیر محتوم را بر مسند نصرت خواهد نشاند. امّا آنچه پیش می‌آید، عکس این است. هر تراژدی، واقعهٔ تراژیک را به چالش می‌خواند. شاعر سرّ را انسانی می‌کند، بدین وجه که قالب روح انسان یا دست‌کم پاسداشت تمامیّت شخص انسان و شناخت بزرگی وی را بر آن الزام می‌دارد.

تراژدی یونان، همپای دانش یونانی، با پشت سر نهادن واقعهٔ تراژیک، به معنی غلبهٔ انسان بر مجهولات و ناشناخته‌هاست و گماردن واقعیتی که می‌گویند به کار نبردنی است و مینوی خوانده شده، در خدمت انسان و پیشرفتش.

در پیکار دراز نفس با فرشتهٔ تراژدی، هر یک از سه شاعر بزرگ باستانی، به شیوهٔ خاص خود می‌رزمد و چنین می‌نماید که هر نورسیده‌ای، ژرف‌تر از پیشین خویش در تاریکی فرو می‌رود، تا روشنایی شجاعت را در بطن واقعهٔ تراژیک تیره‌تری بتاباند، و در هر یک از این جابجایی‌های نظامی، انسان برهنه‌تر با سرّ دشمن‌خو، روبرو و درگیر می‌شود. معهذا هیچ یک از این تعهّدات و التزامات نیست که انسان در پایانش مصمّم‌تر و مسلّط‌تر بر خود و سرانجام انسان‌تر از آنچه بود، نشود. زیرا تراژدی سراسر، اقدامی انسان‌دوستانه است.

تئاتر اشیل ـ که منتقدان مدرن بر اثر خبطی شگفت، دیرزمانی و گاه هنوز نیز آنرا تئاتر تقدیر محتوم تلقّی کرده‌اند ـ در واقع موضوعی جز ستیزه‌جویی

مستمّر با قضا و نقشه‌ای جز تبدیل اضطرار به اختیار، ندارد، گرچه چنین طرحی بلندپروازانه است.

اشیل جهانی در حال‌شدن و دگرگشتن می‌آفریند. جهانی که در آن، تلاش انسان و پالایش تدریجی عالم مینو، با انحلال نیروهای تراژیک، همگام می‌شود.

در تراژدی اشیل، طلیعهٔ فرمانروایی خدایی دادورز و عادل بر ستیغ هستی پیداست. امّا این عدل هنوز مبهم و نوپاست و در واقع عدالتی نیمه‌کاره و ناتمام است که از بی‌شکلی الوهیّتی خام و خشن و ربّ‌النوعی که قضایش محتوم است و در ازل الازال مادهٔ جهان را تماماً ساخته و پرداخته و می‌کوشد تا با همهٔ توان خویش، پیشرفت عالم را در راه به کمال رساندنِ ذاتش، سدّ کند، سر برمی‌آورد.

در قلب کشاکش تراژیک ـ که ناشی از ثنویّت عالم مینو است، یعنی دوگانگی خدایی که به رغم شکوفایی در دادورزی، ریشه در قضای محتوم دارد ـ قهرمان اشیل که خود دوپاره شده و برترین تن‌بهایی است که بر سرش، نزاع تراژیک درگرفته است، هم سازندهٔ این عدالتی است که جهان را دگرگون می‌کند و هم دست‌موزه و هم‌پیمان و قربانی خدای کهنسال بیزار از هر پیشرفت، و نیز مقدّرات محتوم اهریمنی که هنوز در جهانی که از چنگشان می‌گریزد، پُراند، و طعمهٔ حسادتِ خشونت‌آمیز کیهان در حقّ مایه‌ورترین و پیچیده‌ترین مخلوقی که در آن می‌زید، مخلوقی که بیم می‌دهد تعادل جنایتکارانه مبتنی بر تقاص را ویران کرده با فرمانروایی موزون عدالت، جایگزین خواهد ساخت. معهذا قهرمان اشیل که مقدّرات بیمناکی دوره‌اش کرده‌اند و از راه وراثت خونی، دستی آلوده به جنایتی دارد که مرده‌ریگ نیاکان اوست، با یورش سنگین این خدای نتراشیده که به رغم درشتی‌اش، از نظر قهرمان، پاره‌ای گرامی و ارجمند و شایان احترام از الوهیت است، به

مقابله برمی‌خیزد. هیچ چیز بیش از این دلمشغولی که از سر آزادیخواهی و اگر لازم افتد، با اقدامی شجاعانه و خطرناک، بزرگی خویش را پاس بدارد و یا دست‌کم، جایگاه انسانی‌اش را در گردش جهان، بدانگونه که می‌بیندش، حفظ کند، به شور نمی‌آوردش. با یاری خدایان عادلی که چون او جوانسال‌اند، مدام در تلاش است که جراحت تقدیر، جراحت چرکین ارینی (Erinye) پلید را که چون خورده پوست‌نازک و لطیف انسانیت نوبالغش را می‌خورد، پاک و اندک‌اندک درمان کند، تا سرانجام دیوی که در سراسر وجود و پیکرش که برخوردار از جان امّا آلوده به ناپاکی‌هاست، لانه کرده است، از پای درآید.

انسان به عنایت خدایان برین، و در اتحّاد تنگاتنگ با آنان، در روی زمین، خصم خدایان زیرین، و بانی عدالت و سازندهٔ جوهر خوشگواری است که کار ویژهٔ عالم، تولیدش، رویاروی آسمان خداست. این، کار خاص و تنها بزرگی ارزمند انسان سازنده (homo faber) است و در اینباره، نباید در غلط افتد و به خطا رود، چون شاعر بی‌وقفه آگاهش می‌کند که قهرمان، بزرگی‌اش را تنها با عشق زاینده به عدالت، بنیان می‌تواند نهاد.

چنین است سرنوشت پرحادثهٔ انسان تراژیک اشیل: گام‌برداشتن بر ریسمان کشیده‌ای که هر لغزش پا موجب سقوطش در پرتگاه تقدیر محتوم خواهد شد، امّا حتی اگر اشتباه‌کاری‌ها، چشمانش راکور کرده باشند، همواره و در هر آن، این توانایی را دارد که خود به تنهایی، در پرتو روشن‌نگریستن ناگهانی راهِ عدالت که در پیشِ پایش گشوده شده است و به یمن شجاعت سرسختانه و خردمندانه‌اش، از فرو افتادن بپرهیزد و خویشتن را نجات بخشد و حتی در قفس جبر و تقدیر، با اقدامی نوآئین، آزادی بکرش را به چنگ آورد.

و این توانایی انسان، نویدبخش رهایی کیهان است.

وانگهی در روزگاری که اشیل تراژدی‌اش را می‌نویسد، دیگر در جهان هیچ تقدیر و قضای محتومی وجود ندارد که پیش از انسان، بوده باشد و خلاف عملِ وی کار کند و حتماً بتواند او را به زانو درآورد، چون در آن روزگار، نیروهای جبر و تقدیر در حال فرسایش‌اند: قدرت و چیرگی حتمی‌شان بر انسان را از دست داده‌اند. در واقع تیر تقدیر هیچگاه در تئاتر اشیل، به دست خدایان پرتاب نمی‌شود و تقدیر حتی اگر چنین می‌نماید که از بیرون در کمین انسان است، منشأ یا دست‌کم مطمئن‌ترین تکیه‌گاهش، چیزی جز ارادهٔ آزاد وی نیست. اشیل به روشنی می‌آموزد که در جهان به‌گونه‌ای که اینک هست، تقدیر ازینرو بر زندگی ما چیره می‌شود که ما خود آنرا خواسته‌ایم و بدان تن درداده‌ایم. تنها تقصیرهای ما در اندیشه در عمل، اشتباهاتی که آزادانه مرتکب شده‌ایم، جنایاتی که خواسته و دانسته کرده‌ایم، سرپیچی‌مان از قوانین مبهم امّا شناختنی، نخستین ضربه‌ای است که ساز و کار غیرانسانی قضا و قدر را به حرکت درمی‌آورد و آن چرخ چون به گردش افتاد، با هر خطای تازهٔ آدمی، چرخشش نیرو و شتاب بیشتر می‌گردد، تا حدی که مهارشدنی نباشد و بدینگونه بیم آن می‌رود که عمل آزاد و اختیاری انسان را که سبب‌ساز آن حرکت بوده است، نابود سازد.

هر خطای انسانی به طرز مؤثّری خطرناک است،چون نیروهای مینوی بدوی و نیم‌خفته را در ناخودآگاهی ساکن که هنوز بر اثر دگرگشتگی به مقیاس انسان شیفتهٔ هماهنگی و دادورزی، نضج نیافته است، بیدار می‌کند.

فشار نفس‌گیر تئاتر تراژیک بر ذهن و روان‌مان، از تلاقی خطای انسان، و دشمنی پشتِ پردهٔ جهان با انسان‌شدگی کامل‌مان و همزمان، از شعوریابی انسان به توانایی‌اش در شناخت و پیشبرد و اعتلای عدالت عالم ـ به بیانی دیگر از این دو گرایش به انسانیّت و به الوهیّت، گرایش نزولی به خطاکاری با

تصاعد هندسی و تمایل صعودی به عدالت پیشتاز که به همان اندازه، دوار سر می‌آورد ـ پدید می‌آید.

امّا تحقیقاً شاعر که به روشنی تمام درد تراژیک را تشخیص می‌دهد، رسالتی زیباتر از این بر خود نمی‌شناسد که ما را در غلبه بر آن، مدد کند. تراژدیش، درد تراژیک، را شفا می‌بخشد. زیرا در اثرش می‌بینیم که صاحب اختیار جهان، به دادورزی می‌گراید و به نیکی و خیر میل می‌کند، و سرّ دهشتناک اسطوره، روشن و اخلاق‌پذیر و اخلاق‌پسند می‌شود و خدا بر حسب معیارهای نظام اخلاقی کاملاً خردمندانه و در خود بسامانی، باورپذیر برای ذهن انسان به میزانی که خدا را سازنده و ضامن آن نظام می‌شناسد ـ خلعت عصمت می‌پوشد. از دولت این تلاش سترگ شاعر در بازاندیشی جهان تراژیک، ما حتی در بحبوحهٔ تشویش خویش درمی‌یابیم که در این تئاتری که قضا و قدر ظاهراً وزنهٔ بس سنگینی است، تیر تقدیر محتوم تنها بر گناهکار حقیقی، فرود می‌آید. گنهکار نه به مفهوم بدوی و «نژادی» واژه، یعنی شریک در گناهان نیاکان، بلکه گناهکار به سبب گناهی که انسان خود، دانسته و خواسته مرتکب شده است. قهرمان اشیل که جنایتهای تبارش، او را به خطر می‌افکنند و تهدید می‌کنند، اگر در زندگانی درستکار و پاک باشد، همواره توانایی کفارت‌کردن آن جنایات را دارد. شاعر، داستان تقدیرهای دهشتناک خاندان لابداسید (Labdacide) و خاندان آترید (Atride) را که میراث سنّت است و از آن راه به وی رسیده، به شیوه‌ای نو تفسیر می‌کند، به نحوی که آزادی عمل برای انسان محفوظ می‌ماند. تراژدی اشیل بی‌کاستن از سنگینی این «تقدیر» موروثی که هر انسان ـ حتی امروزه روز نیز ـ ممکن است از آب پشت پدر به ارث برد و آزادی عملش در گرو آن است، در خلق و خوی قهرمانان و در ساختار جهان، آزادیخواهی چنان قدرتمند و اثربخشی به دایعه می‌گذارد که در تراژدی‌ای هفت پیشوا (Sept Chefs) یا اورستی (Orestie)،

لحظه‌ای نیست که قهرمان تراژدی، در معرض خطر نیستی و نابودی و از دست‌دادن گوهر انسانیّت، به تحریک تقدیر، نتواند با قیامی خودجوش ـ که در حقیقت هر لحظه دشوارتر می‌شود، چون قهرمان با هر گامی سخت‌تر به بند تقدیر گرفتار می‌آید ـ یک‌ضرب، وزنهٔ سنگین تقدیر را که به زودی بر وی فرو خواهد آمد، از جا نکند تا حتی در مرگ و شکست، اگر لازم افتد، با حفظ آزادی انتخاب میان خیر و شرّ، ثابت کند که حیوان نیست، بلکه انسان است.

اگر آگاممنون در تراژدی‌ای همنام او، سرانجام از پای درمی‌آید، ازینروست که ـ در شخصیّت و معصیت وی ـ دوگونه قضا و قدر رشد می‌کنند و به هم می‌رسند: قضایی که از گناهان نیاکان سرچشمه می‌گیرد ولی به تنهایی، کارساز نیست، و قضای کارآمدتری که سرانجام بخش است و از گناهان خود وی نشأت می‌یابد. اگر شاه معصوم بود، هرگز امکان نداشت که جنایت‌های خاندان آترید، ضدّ وی به کار افتند. فاتح جنگ تروا، جنایتکار است، دست‌کم، جنایتکار جنگی. اشیل می‌خواهد که وی با مرگش، نه تنها قربانی‌شدن ایفی‌ژنی ـ قتل و هتک حرمت مقدسات و حریم خدایان بنا به تلقی اشیل ـ بلکه خون‌بارش و اشکباری قومش را نیز در جنگی ناروا و ظالمانه، کفارت کند. به گفتهٔ شاعر «شاه تاوانِ لعن و نفرین قوم را می‌پردازد» و به صراحت می‌گوید: «خدایان به کسانیکه سیل خون به دست‌شان جاری شد، خیره می‌شوند و چشم می‌دوزند و اریني‌های بیمناک با گردش ایّام، روزی انسان فانی میرایی را که خوشبختی‌اش موجب نقض عدالت بود، از پای درمی‌آورند». بنابراین در نظر اشیل کار اریني‌ها که رسالت باستانی‌شان رسیدگی به حساب و کتاب بازماندگان نیاکانی خونریز است، فقط به علّت گنهکاری انسان تیره‌بختی که خود با خونریزی و اعمال جنایت‌آمیزش، نیاکان را از خواب گران مرگ بیدار کرده است، توجیه‌پذیر است.

تقدیر، در برابر بیگناهی ناتوان است. رهایی و رستگاری اورست

(Oreste) که پایان‌بخش تراژدی‌های سه‌گانه است، به روشنی نمودار این معنی است. اورست چون پدرش، مورد هجوم جنایاتی است که نیاکانش مرتکب شده‌اند و دستانی آلوده به خون تازه‌ریخته مادرش دارد و بدین جهات طعمه‌ایست برای اریني (Erinye) هایی که خشمشان جنون‌آمیز است، امّا پاکی نیّت پسر کافی است که وی با وجود ارتکاب سیاه‌ترین جنایت‌ها، از دیوانگی نجات یابد و انسان‌ها و خدایان، گناهش را ببخشایند و او به لطف داوری‌ای عادلانه، به زندگانی و کارها و شادمانی‌هایش بازگردد.

و این بیگناهی چنان کارساز و ثمربخش است که برای نجات اورست، خدا، خود را از عناصر درشت و ستبرش می‌پالاید بدین معنی که الهگان انتقام، الهگان نیک‌خواه می‌شوند و خدا با خویشتن آشتی کرده، کاملاً انسانی یعنی انسان‌دوست می‌گردد. خلاصه آنکه چون واقعهٔ تراژیک چیزی جز ثنویّت و دوگانگی و کشاکش خدا با خود نبود، در نهایت، واقعهٔ تراژیک است که فرومی‌پاشد.

بدینگونه در آثار اشیل، مقولهٔ تراژیک در عین حال هم با قدرت سهمگینش پدیدار می‌گردد ـ و آن نیرویی بیهمتاست، زیرا برای آنکه خواستار بزرگی است، بیگناه ماندن کار آسانی نیست ـ و هم سرکوب می‌شود، یعنی انسان با اختیار آزادی‌ای که همواره در انتخاب دارد، انکارش می‌کند. تئاتر اشیل بهیچوجه تئاتر تقدیر محتوم نیست، بلکه تئاتری در تأیید آزادی‌ای نمونه، رویاروی تقدیر سخت و خشن است.

تلاشی نیروهای تراژیک در قلب خدا که ظاهراً تا ابد در آن پیگیر شده بودند، و ارتقاء خدایان با جهشی ناگهانی به پایگاه عدل و نیکوکاری انسان‌پسند، به روشنی، مبیّن توانایی شاعر در پیشی‌گرفتن بر امر تراژیک است و در عین حال، تأییدی است بر پیشروی ظفرمندانهٔ انسان در جهانی دستخوش صیرورت که انسان کشفش می‌کند و زین پس، بر اوست که

پرومته‌وار، مطابق والاترین تصویر و تصور خویش، به پیکربندی‌اش بپردازد.

سوفوکل در آثارش، سرِ مقابله و ستیز دارد، و قهرمان تراژدی‌اش را با سرّی نخراشیده‌تر از سرّ اشیل و از آن درنیافتنی‌تر برای انسان و تحویل‌ناپذیرتر به معیارهای انسانی، روبرو می‌کند.

شاعر ادیب شهریار، از تن دردادن به این آسان‌گیری خارج از اندازه و معمولِ شاعر اورستی که عالم را با نسخه‌کردنش به زبانی عقلانی، اخلاق‌پذیر می‌کند، امتناع دارد. در مقابل، اگر جویای قدر مشترکی میان خدا و انسان نیست، سهم انسان و سهم خدا در جهان را چنان به دقت تعیین می‌کند که انسان از آن پس می‌تواند به کار و وظیفهٔ خود بپردازد که همانا عبارتست از به تمام و کمال انسان‌بودن، بی‌آنکه هیچیک از ضربات خدایان بر وی ـ که برخی از آنها دهشتناک‌اند ـ قادر به متزلزل‌ساختن اراده‌اش در بزرگی‌خواهی باشد. بلکه برعکس آن ضربات وی را در عزمش راسخ‌تر می‌کنند.

جهان خدایان در آثار سوفوکل، بیش از جهان خدایان در آثار اشیل، به دنیای هراسناک خدایان ایلیاد که از عالم «طبیعی» برخاسته‌اند و بسان صخره‌های بلند، سخت‌اند و غضبناک و درنیافتنی چون خیزابه‌های دریا، شباهت دارد. به اعتقاد من سوفوکل از دو شاعر بزرگ دیگر تراژدی‌گوی، احساس تند و تیزتری از غرابت عالم مینو دارد. خدا برای او، حضور سرّ حیاتی بیگانه با زندگانی‌مان، در جهان ما و در کنار ماست، حضور ذاتی که انکار و تعریفش یکسان ناممکن است و آماده است که ما را از نعم و مراحمش لبریز کند و یا ببلعد و درباره‌اش هیچ نمی‌توان گفت مگر اینکه هست. این مفهوم از عالم مینو، نوعی تجربهٔ دینی بسیار مهمّی است. روانشناسی مدرن این احساس یا ادراک را تشخیص داده است و احساس

غیریّت، احساس وجود و حضور چیزی غریب و بیگانه، نامیده است. خدای سوفوکل در ناب‌ترین و فشرده‌ترین صورتش، کسی جز ذاتی غیرانسانی نیست.

این بیگانه یا غیر، از آزادی بی‌حدّ و حصری برخوردار است. قانونش را (از نظر ما چه اخلاقی باشد و چه نباشد) بر همه تحمیل می‌کند، مجبورمان می‌سازد که به نوعی خاص رفتار کنیم، بی‌آنکه اجازه دهد که در پرتو آن قانون، به وصف و تعریف طبیعتش توفیق یابیم. امکان ندارد که انسان بگوید این خدا، نفسِ عدالت است یا مظهر عدالت خواهد شد. این توصیف به غایت، انسانی است (و در مورد خدایگان تراژدی سوفوکل صادق نیست). انسان به جای آنکه بتواند، صورت اندیشه‌اش را بر این بیگانه الزام دارد، باید فقط بدین بسنده کند و خوشنود باشد که از کیسهٔ لطف و مرحمت وی، عطایای معماآمیزی نصیبش شود و سپس از آنها چیزی دیگر، بدانگونه که خود می‌خواهد، بسازد (و این تنها اختیار اوست). چنانکه خدا در هدیهٔ مرگباری که به آژاکس (Ajax) اعطا می‌کند و آن دیوانگی است، به صورتی دهشتناک ظاهر می‌گردد (و آژاکس خدا را از آن طریق می‌شناسد) و گواه سخت و دردناک حضور ذاتش در نظر آنتیگون، مصایبی است که بر او و خاندانش می‌گذرد و سرانجام برای ادیپ، سرنوشتی ناب رقم می‌زند که پوچی و بی‌معناییش تا بدانجاست که گویی نفی بزرگی و تلاش آدمی و انکار مخلوقی است که مائیم، برخوردار از آزادی اراده و خرد و بدان مفتخر و سرافراز.

سوفوکل جویای قدر مشترکی میان این «عطایا»ی خدایان، نیست. برای وی تبیین این ابتکارات و تدابیر خدایان، مهمتر از جستجوی محلّ هندسیِ همبستگی و انسجام و پیوند منطقی آنهاست. سوفوکل به جای توجیه خودکامگی و خودرأیی خدایان، ترجیح می‌دهد که از راه اقدامی خردمندانه به مقابله با آن برخیزد.

خدای اشیل به دادگاهی که انسان‌ها برپا می‌دارند، فراخوانده می‌شود. در آنجا کاشف به عمل می‌آید که بیگناه است؛ امّا خدای سوفوکل مجبور نیست که در آن دادگاه، حضور یابد و پاسخگوی اعمال خویش باشد، و اگر هم بیاید، به زبانی سخت بیگانه و نامفهوم سخن خواهد گفت، نه به زبان اخلاقیات ما، بلکه به زبان فیزیک و شیمی‌ای که انسان هنوز به کشفشان نائل نیامده است، به زبان دانش ریاضیات که ذهن بشر در آن هنگام، یعنی پنج قرن پیش از میلاد، هنوز نتوانسته قواعد و ضوابطش را تقریر کند، گرچه به ارزش و سودمندیش، به فراست، پی برده است.

انسان تراژدی‌های سوفوکل، فقط تصدیق دارد که خدا واقعیّتی انکارناپذیر است و ازینرو وجودش را چون ذاتی مجهول و ناشناخته می‌پذیرد و قبول دارد که این جهل، مسئله‌ای از جمله مسائل خاص او و مربوط به اوست و بنابراین تنها بدین می‌اندیشد که از این واقعیت ناشناخته، انسانی‌ترین نتیجه را حاصل آورد. پس سخت‌گیری و صلابت خدا را که زخمگینش می‌کند، دستمایهٔ شاهکاری که خود می‌آفریند می‌سازد، یعنی وسیلهٔ ارتقاء به برترین درجهٔ انسانیّت.

و هیچ چیز مانع او در راه حصول این مقصود نیست. آزادی خدا و آزادی انسان، شبکه‌ایست از کارمایه‌های متوازی و یکی، دیگری را نابود نمی‌کند، بلکه برعکس، یکی رهنمون و برانگیزندهٔ دیگری است. آنها در دو میدان، با هم رقابت و چشم و همچشمی دارند. بدون عداوت اسارتبار خدایان، نجابت و شرافت قهرمان‌وار انسان که همواره خدا، هم بدان آسیب می‌رساند و هم تقویتش می‌کند و بنابراین محرکّش به رقابت است، وجود نمی‌داشت.

مادام که انسان، انسان می‌ماند، یعنی به گفتهٔ سوفوکل «شاهکار طبیعت» و مخلوقی همواره توانا به ابراز شجاعت و اثبات هوشمندیش، در احترام و عشق به «داده» و بازسازیش، خدا علیه این نیرو که همچون نیروی خود وی،

سرسخت است، هیچ کاری نمی‌تواند کرد، مگر مجبورساختنش به سازش‌یافتن و کنارآمدن بی‌وقفه با موقعیّت‌های خصمانه‌ای که خود در راهش پدید می‌آورد و سازگارکردن و تطبیق‌دادن زندگانیش با حرکتِ مخالف عالم. امّا آیا انسان در این سازشیابی مستمر، کاری جز یافتن و تعریف و به کمال‌رساندن انسانیّت خود می‌کند؟

اگر ادیپ در اقدامی سنجیده و اندیشیده و بی‌لاف و گزاف، چشمانش را می‌ترکاند، برای آنست که در این جهان که خدایان با ظلمت دوره‌اش کرده‌اند، نه نابینا، بلکه بینا باشد. نابینایی موجب یگانگیش با سرّ ظلمانی‌ایست که بدو آسیب رسانده است و بنابراین اینک که خود تاریک شده، می‌تواند تاریکی را به روشنی ببیند (یا در آن، روشنتر بنگرد).

به زعم من، برای کسی که بی‌اختیار متمایل به شرح و تفسیر تجربهٔ تراژیک همچون کاری انسان‌دوستانه است، در سراسر تئاتر باستان تراژدی‌ای دشوارفهم‌تر از تراژدی ادیپ شهریار، بر حسب چنین تفسیر و تعبیری نمیتوان یافت، چون تراژدی‌ایست معمّاآمیز و از این بابت به شدیدترین وجه دلازار. ولی در دهمین قرائت و یا در نخستین نمایش صادقانه و بی‌غل و غش تراژدی بر صحنه ـ و درام برای همین نوشته شده که به نمایش درآید ـ ناگهان تیرگی‌ها زدوده می‌شوند و تراژدی روشنتر از آفتاب می‌درخشد، تا آنجا که روشنایی‌اش را چشم می‌زند و خیره می‌کند.

چارچوب این تفکرات محدودتر از آن است که بتوان به تفسیر انسان‌دوستانهٔ این تراژدی تقدیر پرداخت. با اینهمه دست‌کم ذکر این ملاحظه ضرورت دارد که اگر سوفوکل، ادیپ را معصوم و مبرّا از هر گناهی شناسانده و بنابراین مستحق عقوبتی که بر او وارد می‌شود، ندانسته است و اگر ادیپ به سبب نیکوکاری و درستی و میهن‌پرستی و هوشمندی و به هیچ نگرفتن مصیبت در همه حال، شاهکار بشریّت است و بنابراین مطلقاً هیچ چیز و قطعاً

جنایات نیاکانش که شاعر دقیقاً آنها را از درامش دوده و شسته، افتادن ادیپ در دامی پلید، به خواست دل خدای خود سر و ضربهٔ ناگهانی‌ای را که بر این مرد درستکار فرود می‌آید، توجیه نمی‌کند، «بیگناهی» دیگری که از بیگناهی قهرمان بس باطل‌نماتر است، در این تراژدی شگفت، آفتابی می‌شود، و آن بیگناهی‌ای است که شاعر اعلام می‌دارد و همسرایان به آواز می‌ستایند و قربانی سرنوشت خود بدان معترف است: بیگناهی خدایان.

امّا نیازی نیست که این بیگناهی به اثبات رسد، زیرا واژهٔ بیگناهی زیاده، معنایی انسانی دارد و به اعتباری زیاده ناسره است برای آنکه بتوان آنرا بر مفهوم «عصمت» خاصِ خدایان اطلاق کرد (و یا فارغ‌بودن خدایان از گناهکاری را بیگناهی نامید).

این بیگناهیِ ذاتی است که به قوانین اخلاقی تن درنمی‌دهد، چون برتر از آنهاست.

بیگناهی‌ای که ممکن است در حقّ بهترین انسان، بزرگترین بی‌عدالتی را روا دارد، امّا نه آن انسان و نه ما، به محض فهم این معنی، با شکافتن درام، که این خدای بدخواه انسان، خدای عشق و عدالت نمی‌تواند بود ـ و این واژه‌ها او را به مقیاس انسانی، فرو می‌کاهد ـ زیرا وی نفس جهان است با بیچون و چرایی قانونش، چنین احساسی نداریم. قانون بیچون و چرا و خدشه‌ناپذیر حاکم بر گردش ستارگان و جاذبهٔ اتم‌ها، درخور چنین خدایی است و عشق و عدالت، شایسته و سزاوار ما. این کشفی است که در تراژدی ادیپ شهریار شگفت‌زده‌مان می‌کند. چون شاعر ما را از قید انسان‌مداری مادرزاد سرشت‌مان می‌رهاند و همزمان بر آن می‌دارد که همهٔ تلاش خویش را برای بسط هر چه اثربخش‌تر انسانیّت خود به کار بریم.

وانگهی سوفوکل ابداً نمی‌گوید این قانون جهان که چنین بیرحمانه سرنوشتمان را تنظیم می‌کند باید تا ابد ناشناخته ماند، بلکه سخنش فقط

اینست که او نمی‌شناسدش. و ادیپ که اراده کرده تا بدان بی‌اعتنا باشد و یا آنرا در جای درخورش جای دهد، یعنی بیرون از خود، در پیشی‌گرفتن بر او کامیاب می‌شود. رفتار ظالمانهٔ جهان با کسی که ناخواسته و ندانسته پدر کشته ـ این به بیانی دیگر «قداست» غیراخلاقی جهان است ـ بیداد غدّه‌ایست که زندگانی سالمی را چون خوره می‌خورد، و پیشرفت اجتناب‌ناپذیر سرطان است. سرطانی که در وضع کنونی دانش بشری، نه قابل پیشگیری است و نه درمان‌پذیر. امّا چرا و به چه علّت چنین سرطانی «ظالمانه» است؟ این پرسش در نظر سوفوکل، پوچ و بی‌معنی است. هنر سوفوکل ما را بر آن می‌دارد که پرسش را به گونه‌ای دیگر به زبان آوریم بدین قرار که بگوییم قطعاً سرطان جهان وجود دارد ـ هدف آزمونِ تراژدی، ملاحظهٔ آن است ـ امّا این بیماری برای ما هم بسیار ناآشنا است، چون نه آنرا درمی‌یابیم و نه عملاً برای احتراز از آن کاری می‌توانیم کرد، و هم چیزیست که نخست به ما مربوط می‌شود و ما را آماج می‌گیرد.

این ربط و پیوند چگونه است؟ اینچنین که به محض آنکه شاعر توانست با نمایش شجاعت نمونه‌وار قهرمان، ما را به شور آورد و با ارائهٔ تصویر دلکش جهان، آنچنان که هست، عشق‌مان را به جهان عشقی کند که در آتشش خواهیم سوخت، ندا درمی‌دهد که بزرگی‌خواهی‌مانرا بیازماییم و به اثبات برسانیم.

«تقدیر» ادیپ معنای دیگری ندارد. آیا این معنا به قدر کفایت انسانی نیست تا بتواند موجب خرسندی خاطرمان شود؟

بنابر این مصیبت زندگانی ادیپ در چیست؟ در واژگونی بزرگی‌اش، واژگونی‌ای که همانا تحقق ذات محسوب است.

بیگمان از همان آغاز درام، این شاهی که قومش او را عذاب می‌کند، بزرگ است. بزرگ چون اراده کرده که قوم محبوبش را نجات بخشد و این

نجات‌بخشی که بازپسین نیکوکاری اوست، چون تاجی بر فرق زندگانی‌ای که در خدمت شهری بوده که او را به پادشاهی برگزیده است، بدرخشد.

امّا چه بزرگ‌تر است این گروگانی که تقدیر محتوم، تیربارانش کرده است، در بازپسین نهانگاه تیره‌روزی که از سر ناچاری در آن خزیده است، و با اینهمه نه تنها در برابر رگباری که درو می‌کندش، سر برافراشته است، بلکه آزادانه خواسته تا با اقدامی سرکش و بیرحم، از گرانبهاترین نعمت یعنی دیدن روشنایی روز محروم شود و به دست خویش، مصیبتش را کامل کند و به انجام برساند و از آن تصویری بی‌نقص رقم زند.

در حقیقت، ادیپ با دست‌زدن بدین کار از سر آزادی و اختیار، آنگاه که در سیاه‌چالی به خواست تقدیر زندانی است، طلسم و سحر اهریمنی را تا ابد باطل می‌کند، بدین معنی که سراب تقدیر را در درون ما زایل می‌سازد.

می‌پنداشتیم که به ضرب خدایان از پای درآمده، بر خاک افتاده است، امّا قامت بلند انسان و بزرگی بیمثالش که با هیچ بزرگی دیگری برابر و قیاس‌کردنی نیست، دوباره در برابر دیدگانمان، افراخته می‌شود.

بدینگونه سوفوکل بر خلافِ راه و روش اشیل که برای نابودی واقعهٔ تراژیک، سرّ را معقول‌نما و نظامدار می‌کرد، بی‌این دلمشغولی که بیهوده بکوشد تا چگونگی کار و حیات ذات مجهول را بشناسد و بشناساند، بدین بسنده می‌کند که در برابر این گوهر ناشناختنی ـ هر چه باشد ـ بر توانایی انسان به حفظ عظمت و شأن و حیثیّتش، در هر حال و روزی، قویّاً اصرار ورزد. اگر خدا، خداست و بیگمان در وصفش چیزی جز این نمی‌توان گفت، اینهم راست است که خدا، هر که هست، انسان نیز همواره انسان می‌ماند. هیچ کار خدایی نمی‌تواند قدرت بیچون و چرای انسان را در انسان‌بودن سُست کند. درست برعکس، فضیلت و شایستگی خاص انسان اینست که هر

حادثهٔ برانگیختهٔ خدایان را علیه خود، به سود خویش و در راه تقویت انسانیت خویش، گردانده به کار برد.

پس پشت نهادنِ مقولهٔ تراژیک ـ آشتی انسان با جهان ـ در آثار سوفوکل، با حرمت‌نهادن متقابل دو خصم به هم، تحقّق می‌یابد. احترام انسان برای «دادهٔ» کاستی‌نیافتنی (امّا نه به کار نبردنی) خدا از سویی و از سویی دیگر، احترامی که خدا بنا به تعهدش، در نهایت برای تمامیت انسان قائل است. ادیپ که در اراده‌اش مبنی بر انسان‌ماندن، راسخ و پابرجاست، در کولون (Colone) بر خدا، غلبه می‌کند و آن ظفرمندی شگفت‌انگیز اینست که از وضع و موفقیت بشری معاف یا فارغ می‌شود. و مرگش به ناپیدایی تدریجی (évanescence) فانی‌شدن در باقی) مبدّل می‌گردد.

هنگامی که انسان یقین دارد که با پایبندی و وفاداری به خویشتن می‌تواند همواره انسانیّتش را حفظ کند و خدا را به پاس‌داری آن وادارد و سرانجام با گنجش تا ابد از چنگ این خدای زمانمند و گذرا (temporel) که به وی زور می‌گفت برهد، دیگر مقولهٔ تراژیکی وجود ندارد.

امّا با اوریپید، یورش مقولهٔ تراژیک به انسان تجدید می‌شود و این تعرّض جدید، خدعه‌آمیزترین حملهٔ اوست. درستتر بگوییم: تصویری که اوریپید از جهان مقدّرات محتوم رقم می‌زند، تیره‌تر و درست‌تر از نقشی است که پیشینیانش تصویر کرده‌اند، بدینجهت که قهرمان اینک درگیر سخت‌ترین پیکارش یعنی حفاظت از خرد در قبال خردستیزی و خردگریزی است.

خدای اوریپید، خدایی نقابدار است و چهره‌اش چنان پشت نقاب پنهان است که غالب اوقات خوانندگان و پیش از او نخستین تماشاگران تراژدی پنداشتند که وجود ندارد و اظهار داشتند که اوریپید خدانشناس است. امّا در

حقیقت این خدا، هست، منتهی معماآمیز و پرابهام و چندگونه و تغییرپذیر است، گاه دوستدار بیقرار انسان است، ولی غالباً با کژخویی و ستیزه‌جویی و خسّت دلبسته به امتیازات الهی‌اش، گاه آسمانی است و زمانی اهریمنی و هم‌زمان، سخریه‌گر و یار و برادر. امّا شاخص‌ترین خصلت کار خدایان اوریپید اینست که آن کار گرچه گویی عارض وجود و ماهیّتی دستاورد خدایانی است که انسان آنانرا شناخته و به دوستی گرفته است: آپولون، آرتمیس، آفرودیت، هرا یا زئوس، امّا برای آنکه در راه زندگی انسان، دامی تراژیک بگسترد، نه از این چهره‌های شناخته یعنی خدایان آشنا، بلکه از ناحیه کسانی دیگر ظاهر و صادر می‌شود. در تراژدی اوریپید، خدایان تقریباً همیشه به صورتی پدیدار می‌گردند و عمل می‌کنند که انسان نمی‌تواند آنانرا بازبشناسد. این خدایان، پسِ پردهٔ ظاهر خویش، پنهان‌اند و در پناه صورت سنتی و ثابت خود، می‌زیند و دست به کار می‌شوند. گاه این صورت که نام آنانرا بر خود دارد، چنان تهی می‌نماید که گویی خدایان غائب‌اند و در درام حضور ندارند. امّا در واقع این غیبت آنان در جاهایی که همه جویای ایشانند، به نیروهایی درنیافتنی چون آنان و خردگریز ـ و اصالتاً مینوی ـ مجال می‌دهد که به جای آن خدایان،عمل کنند و چنین فرانمایند که خود، آن خدایانند که (به جای ایشان) دست به کار شده‌اند و سرانجام انسان را از پای درآورند. در حقیقت خدایان، خود، این نیروی خردگریز بی‌نام و توصیف‌ناپذیرند که در ناخودآگاهی عالم و قلب انسان، می‌جوشند، همان صورت آشفته و آشوب‌طلب وجودند که مدّعی است انسان را به دیار عدم خواهد فرستاد.

واقعهٔ تراژیک که در آثار اشیل و سوفوکل با حضور سنگین خدایان درآمیخته است، در تراژدی اوریپید، به دو جریان تقسیم می‌شود که هیچ یک زیر نقاب خدایان پنهان نیست.

اینک قهرمان در دو جبهه می‌جنگد. نخستین جریان تراژیک، انسان را به

گرداب تصادف و اتفاق می‌کشاند: واقعهٔ تراژیک در اینجا بازی حوادث و سوانح غیرقابل‌پیش‌بینی و واژگونی بخت و تحالف دائمی میان لوگوس (Logos) و ارگون (Ergon)، نیت و عمل، رشتهٔ نیّات خیری که به هیچ نتیجه‌ای نمی‌رسند و به شکست انجامیدن واقعه در شبکهٔ تجارب است و اینهمه چنان به درستی علیه انسان به کار می‌افتد که گویی بی‌نظمی، چون ذاتی، شخصاً و با تردستی، توطئه‌چینی کرده است. پوچی، بازی‌اش را با روش حیرت‌انگیز و زیرکانه‌ای، پیش می‌برد و تصادف، ظاهری جبرآمیز به خود می‌گیرد و اگر در واقع، سرانجام خلاف چیزی می‌شود که از او انتظار می‌رفت، و پویایی و تحرّک سرشتش، عاقبت، با بیچون و چرایی تقدیر، برابر و همسر می‌گردد، ازینروست که نیّت الهی، خواستار نابودی انسان، سرسختانه، درکار است، و سدّکردن راه این قصد، خاصه ازینرو دشوار است که ذات مینوی به قوای بی‌نام و نشان متعدّد، تجزیه شده و به صورت ذرّات پراکندهٔ حوادثی سرکش درآمده است. با اینهمه ذات الهی ظاهراً غائب است، ولی این غیبت ظاهری برای اینست که حضورش، کارسازتر و مرگبارتر باشد.

معهذا درماندگی و پریشانی انسان در برخورد با این موقعیّت‌های آشوب‌انگیز تنظیم یافته، با مشاهدهٔ پرتگاه تشویش‌انگیز دیگری در ضمیرش که همانا دوار سر ناشی از شور عشق است، افزایش می‌یابد. در این کمینگاه نیز حضور خدایی را که خواستار نابودی اوست، به فراست درمی‌یابد و این ذات بدخواه، چنان با وی درآمیخته که باورکردنی نیست و چنین می‌نماید که چرخاندن اراده‌ای که به خواست خدای حاکم بر آن اراده، بیراه شده، علیه همان خدا، ناممکن است. چنین پیداست که سراسر روان انسان، ناگهان با ویروسی که خدا نازل کرده، بیمار شده است. یعنی آن ویروس به ریشه‌های بس ژرف و دست‌نیافتنی روان و حیات ناخودآگاهِ آرزوهای مگو و تمنیات و شهوات سرکوفته، زده است. امّا این، ویروس یعنی سمّ است یا شیرهٔ

حیاتبخش؟ انسان دیگر نمی‌داند و در این باره دودل است. حتی بزرگی‌خواهی‌اش که یگانه وظیفهٔ و رسالت قهرمان و تنها قریحه‌ایست که باید به همتش فعلیّت و تحقق یابد، اینک درپی هجوم عشق که سرانجام به فرمان غریبه، در خانهٔ وجودش ساکن می‌شود، مشکوک می‌نماید و.بر باد رفته تا ابد. آیا این مِده (Médée)، اهریمن مده است که در عشق مرگبار به فرزندان خویش، دست به خون‌شان می‌آلاید؟ آیا دلبستگی والای فِدر به شرافت، به سبب شرّ شرم‌آوری که در او جا خوش کرده است، ریشه‌اش آلوده و ناپاک و گُل‌اش، پژمرده نیست؟ اینچنین، خدا، عشق‌مان را کج‌سرشت و شرافتمندی‌مان را ننگ‌آلود می‌کند. بی‌خویشتنی جانهای قهرمانان اوریپید، ثمرهٔ خوفناک تصرف خدا در آنانست یا خدازدگی‌شان و آن چهرهٔ دهشت‌انگیز تراژیک، در درون ماست.

تصادف و عشق: دو روی چیزی است که خردستیز است. آیا انسان در تراژدی اوریپید، تاب می‌آورد که این خدای را برهنه، خیره بنگرد؟ هرگز واقعهٔ تراژیک چنین نیشتر زهرآلودی بر شرافت مادرزاد انسان و یکدلی و زندگانی روانی‌اش نزده است. هرگز وسوسهٔ تن در دادن اینسان به نومیدی، چنین مبرم و اصرارآمیز و طلبِ مرگ، اینسان دوستانه نبوده است... مرگ از سرسام برانگیختهٔ خدای درون، آنچنان که موج مرگ وی را از خود بسی دور کند، بدانسان که گویی آن موج، بازپسین پناهگاه اوست.

امّا برای انسان پناهگاه دیگری هست که تنها آن، درخورِ اوست: انسانیّت وی. همهٔ تلاش قهرمان اوریپید، حفظ این پناهگاه در خود و جای‌گرفتن به استواری در آن و مرتّب‌کردن آن است. نخستین حرکت انسان در معرض حملهٔ دوگانهٔ واقعهٔ تراژیک، با چشمان و دستان بسته، چنگ‌زدن به این پاره از انسانیت و آدمیّت است که به رغم همان یورش‌ها، نابودشدنی نیست. انسان می‌داند که انسانیّتش، زدودنی و ستردنی نیست؛ می‌داند که

خلاّق ارزشهاست. اگر خدا فقط یک پرتو از خرد، بدو ارزانی دارد و تنها به ثمررساندن یک عملِ خیرخواهانه و نیک را بر او مجاز بشمارد، وی ریسمان نجات و وسیلهٔ رهایی پرشکیبش را از دست نخواهد داد و دیگر بر خود نخواهد پسندید که به شک و تردید تن دردهد و تباه شود، بلکه عمل‌کردن به وظیفهٔ انسانیّش را از سر خواهد گرفت. انسان می‌داند که سازندهٔ Homo) (Faber فضایل است و نه ابزار و اسباب. و بیگمان هیچ اهریمنی، حتی دیو دیوانگی، مطلقاً نمی‌تواند این طبع و قریحه را در او بکشد یا از وی بگیرد، چون به جانش چسبیده است.

گاه فرصتی می‌یابد که طبع و سرشتش را، بی‌اعتنا به خدایی که بدخواه و خواستار نابودی اوست، در داد و ستد با خدای دیگری که بهترین حصهٔ وجودش را در او جاودانه، مجسّم می‌بیند، شکوفا سازد. آرتمیس، روان هیپولیت است. امّا هیپولیت برای بازیابی خویش و به‌چنگ‌آوردن و نگاهداری کمال شکوفایی‌اش، غالباً باید سخت‌تر بکوشد. یعنی باگنجش از کویر تنهایی بگذرد و گرمی عشق را با ترک‌گفتن همه کس، حفظ کند و در تنهایی بمیرد، که همواره چنین می‌میرند، امّا برای دیگری. اینچنین الست (Alceste) و ایفی‌ژنی (Iphigénie) در آغوش سرد و یخ‌زدهٔ (مرگ) سوزان می‌مانند.

گاه نیز نبرد، تند و تیز می‌شود و قهرمان برای رهایی از چنگ دشمنش، ناگزیر باید تا آنجا پیش رود که خدا را انکار کند، چون ممکن است لحظه‌ای فرارسد که قهرمان برای وفادارماندن به خویشتن و درخورِ انسانی‌بودن که می‌خواهد باشد، چاره‌ای جز انتخاب میان انکار خدا و انکار خود ندارد و آنگاه با درد، هدفی را که می‌پسندد، برمی‌گزیند و ناگهان قلبش از شادی می‌تپد. قهرمان مرگ را برمی‌گزیند و با دست شستنش از زندگی، این حقیقت آفتابی می‌شود که کاری که وی به خاطر دیگری کرده، ماندگار و پایدار است.

سرانجام تنهائیش پایان می‌گیرد، چون به جهان ارزشهایی می‌پیوندد که او همهٔ آنها را برای عمل‌کردن به رسالت و وظیفهٔ انسانیش، آفریده است. جهانی لبریز از شجاعت و عدالت و خوبی که با بلندنظری آفریده شده است. جهان برادری و بدینگونه آشکار می‌گردد که قهرمانِ تنهای اوریپید، از هر کس دیگر، برادروارتر عمل می‌کند، از هر کس متعهدتر و پایبندتر به خدمت و کمک به جمع انسانهای دردمند است. درد و رنج دیگران او را بدآیند است و برای کاستن از آن، خود سخت به تکاپو می‌افتد و سرانجام می‌میرد. ارادهٔ بزرگی‌خواهیش، لبریز از ترحّم و دلسوزی عمیق بر بینوایی ماست.

قهرمان اوریپید در آن هنگام که جهانی به مقیاس خود، جهانی استوار بر پایه‌های عقل سلیم و نیکی، پدید آورده است، دیگر می‌تواند خدا را فراموش کند. و در واقع هنگامی که خدای آشوب‌طلب گویی نزدیک بود جهان اوریپید را به کام درکشد، و انسان درمانده در گرداب تقدیر نابسودنی و شور عشق دهشتناک را طعمهٔ خود سازد، لحظه‌ای فرامی‌رسد که حضور انسانی اهل دل که بیشتر سلیم‌النفس است تا فیلسوف و خاصه با گوشت و پوستش، بینوایی شگفت‌انگیز وضع و موقع بشری را به دردناکی حس می‌کند، ناگهان وی را ناگزیر می‌سازد که رخت بربندد. انسان اوریپید که تنهای تنهاست ـ چون خدا چه باشد و چه نباشد (و این نکته برای اندیشه‌ای که از بس در بستر به هر سو چرخیده خسته شده است، بی‌اهمیّت است) از کمک‌کردن به وی دریغ می‌ورزد ـ ناگهان به خود می‌آید، و رهائیش را در دوستی گرمی که به انسان‌های دیگر پیشکش می‌کند، می‌یابد. رهائیش از چنگ این خدای نقابدار، بر همبستگی انسانها در بینوایی و خواست رهیدگی از قید دیگران، مبتنی است؛ و قهرمان تراژدی این رهایی را در همه آثار بزرگ شاعر، به خاطر ما پی‌می‌گیرد: چون در آن آثار، مهر و عطوفت برادری، از هر فضیلت دیگری روشن‌بین‌تر جلوه می‌کند و بفرجام عنان سرنوشتمان را به دست می‌گیرد.

جهان اوریپید، زیر فشار نیروهای خردستیزی که بر آن حکم می‌رانند، به صورتی تراژیک، در هم می‌شکند و هزارپاره می‌شود. امّا انسان شیفتهٔ آفرینندگی، انسانی که می‌تواند بمیرد، نه برای هیچ و پوچ، بلکه به خاطر کسی، انسان آکنده از عشق و شادمانی، در برابر دیدگانمان، باز می‌سازدش. انسان سرانجام می‌تواند با آشوب‌طلبی دل و بی‌نظمی حادثه، به مقابله برخیزد. چون احساس می‌کند که زاده شده است تا جهان را دوباره بسازد. وی از اعتماد و اطمینانی شگرف به خود لبریز است. می‌داند که می‌تواند به لایعنی و پوچی‌ای که با آن رو در روست ، معنا، معنایی انسانی، بخشد.

بدینگونه هنگامی که واقعهٔ تراژیک به بیمناک‌ترین صورتش نمودار شده است، انسان با شجاعت هر چه بیشتر و به روشنی، بر آن پیشی می‌گیرد.

هر سه شاعر تراژدی‌گوی، به یک نگاه، نگاهی شجاعت‌آمیز این جهان پرسرّ و راز خدایان، پناهگاه قوای تراژیک را نگریسته‌اند و هر یک، آن جهان را در پیوند با انسان، وارسی کرده و نمایش داده و به تبع انسان، اندیشیده است و این یگانه نکتهٔ مورد توجه و عنایت مهرآمیز آنانست. اشیل سرّ را تابع قوانینی که انسان در ذهن خود کشف می‌کند، می‌کرد و بدینگونه زایلش می‌ساخت. سوفوکل، می‌کوشید به انسان بیاموزد که زندگانیش را با خواست‌های واقعیّت مینوی سازش دهد. و اوریپید با صراحت و صداقت بیشتر بر واقعهٔ تراژیک، به قوت تمام، چیره می‌شود و در صورت لزوم، نفی‌اش می‌کند.

البته ابداً نه بدینجهت که در آثار اوریپید، انسان با سلاح خرد و اراده که شاعر به وی بخشیده است، می‌رزمد، بلکه از دولت نیرویی حیاتی‌تر و این یقین که مخلوقی حکماً بینوا، امّا منشأ خیر و احسان است، به پیروزی می‌رسد. قهرمانان اوریپید بهیچوجه، موجوداتی که اراده در آنان اصل باشد و

در باب هر چیز، دلیل و برهان بیاورند نیستند، بلکه جهش قلبی عمیقی آنانرا به تسخیر قلّه‌های زندگی می‌کشاند و با آن شور اهریمنی که می‌کوشد تا ایشانرا از درون فروریزد و بر ریشه‌های مهارنشدنی کارهایشان تیشه زند، شوری دیگر می‌ستیزد که سرانجام با سرافرازی و افتخار، نیاز سرکش تأمین سلامت و پیشرفت و تکامل سرشت قهرمان و همهٔ انسان‌های دیگر را جایگزینش می‌سازد.

تراژدی یونان در روزگار جوانی بشریّت، چون طوفانی که چشم را خیره کند، به پا خاسته است. شاعر نیروهای بدوی را از بند می‌رهاند. انسان در ظلمت می‌رزمد تا هر زمان که باید. از هم‌اکنون در قلبش، آبی‌شدن آسمان و از نو درخشیدن خورشید آغاز شده است و ابرها، دیگر چیزی جز لرزه‌های لذّت نیستند. در جهان، جا برای اینکه انسان سرانجام بتواند هوای شادمانهٔ درخور موجودی را استنشاق کند که برترین موجود آفریده در جهان است و فاتح نبرد با فرشته، سرور نوین طبیعت و نگاهبان آن و برخوردار از نعمت‌هایش و کسی چه می‌داند، شاید هم تنها خدایی که وعده‌اش را به ما داده‌اند یعنی انسان، باز است.

شابک :
ISBN
تهران ، خیابان مجاهدین اسلام ، شماره ۲۶۲
تلفن : ۲۱۲۲۵۲۳