در جنگل و پیر سال، مثل جهان

اورهان پاموک
مترجم: مرجان مفید

چشم انتظار می‌نشینم در جنگل؛ کار نقاشی‌ام تمام شده. اسبم، پشت‌سرم، و به چیزی نگاه می‌کنم... که شما نمی‌بینیدش. شما هیچ وقت از آن سر در نمی‌آورید، همین است که این‌طور قرار از من ربوده، گیرم که به چشم خسرویی ببینید که به آب‌تنی شیرین در برکه دزدانه می‌نگرد. در نقاشی‌ها هر دوشان را می‌توان دید: خسرو زاغ سیاه شیرین را چوب می‌زند. ولی نگارگر قرن پانزدهم میلادی که این نقاشی را سفارش گرفته بود، به انتخاب خود، آنچه را من می‌بینم، نشان نداد- همین بس که آنجا چیزی هست که من به آن نگاه می‌کنم. فقط به همین دلیل، کاش شما قدر این نقاشی را بدانید. ببینید چقدر قشنگ نقاشی‌ام کرده، گمشده در جنگل، لابه‌لای درخت‌ها، شاخه‌ها، چمن. همین‌طور که منتظرم، بادی می‌آید، یکی‌یکی، برگ‌ها می‌لرزند، شاخه‌ها تکان‌تکان می‌خورند. دلشوره دارم. چطور قلم هنرمند از پس این همه برآمده؟ شاخه‌ها در باد هی خم و راست می‌شوند، گل‌ها می‌رویند و می‌ریزند، جنگل مثل موجی متلاطم است، و جهان یکسره می‌لرزد. خشاخش جنگل را، ماتم جهان را به گوش می‌شنویم. هنرمند صبورانه برگ‌برگ ماتم جهان را باز می‌آفریند. حالا است که شما، همین که من در این جنگل بادرفته بنشینم، حس می‌کنید که بر سر تنهایی خویش می‌لرزم. حتی اگر از نزدیک‌تر نگاه کنید، خود می‌بینید که چه حس پیرسالی است، تنها در جنگل نشستن، حسی پیر سال مثل جهان.

اورهان پاموک، از پذیرش نقش بیننده نگارگری قرن نهم هجری تن می‌زند تا با این تمهید، به پرتره‌ای ۵۰۰ساله از غیاب خودش دست یابد. خسرویی تنها، مغموم، گم‌وگور در جنگل. به چیزی نگاه می‌کند که ما نمی‌بینیمش. اما می‌بینیم و می‌دانیم که به چیزی نگاه می‌کند. مقصد نگاه عاشق، جایی است بیرون از کادر. چاره‌ای نیست، باید از بیننده بودن دست کشید و به هیات مرد نشسته در نگاره درآمد. در غیر این صورت، اصل تصویر ندیده می‌ماند. همان طور که اصل مطلب نگفته ماند. پاموک، در نوشته پاموک، بیننده نیست. برعکس، موجودی است که می‌بینندش.

پاموک به زبان بی‌زبانی، در نگاه به نقاشی ایرانی، غیاب نگاهی را باز می‌یابد، که نقاشان اروپایی در ژانری موسوم به «ادالیسک» پی گرفتند و به اوج رساندند. ادالیسک، برگرفته از ادالیق ترکی است. معادلی نزدیک به «کنکوبن» فرانسوی. انگر، نقاش رمانتیک فرانسوی در تابلوی «حمام ترکی»اش یکی از نمونه‌های چشمگیر ادالیسک را به تاریخ هنر هبه کرد. در کادری دایره‌ای، با جسارت تمام ندیدنی‌های شرق را دید و شاید با همین طرز نگاه بود که طومار امپراتوری عثمانی را بر چید. بعد از انگر ادالیسک‌ها تطور می‌یابند و به ژانر «حمام‌گیرندگان» مبدل می‌شوند. گوستاو کوربه، ادگار دگا، پل سزان، و هانری ماتیس و بسیاری نقاشان از قرن نوزدهم به بعد در ژانر حمام گیرندگان طبع‌آزمایی کرده‌اند. در این ژانر نگاه مرد به زن با نگاه غربی به شرقی منطبق می‌شود. و البته این کاری است که در توان اورهان پاموک نیست. پاموک، نویسنده ترک، در مسقط الراس تقاطع غرب و شرق، در نگاره ایرانی چیزی را می‌بیند که بیننده ایرانی از دیدن آن عاجز است. در نمونه حمام گیرندگان نقاشی اروپایی مرد بیننده بیرون از کادر قرار می‌گیرد و این زن است که در متن تصویر به چشم می‌آید. و این به خلاف طرز نگاه نقاش ایرانی است که مرد را در وسط تصویر حفظ می‌کند و حضور زن را به غیاب بیرون از کادر ارجاع می‌دهد. جالب اینجاست که از منظر پاموک، نقاشی با نمونه‌های مشابه تفاوتی بنیادین دارد و لابد نقاش، بنا به سلیقه خود و بر خلاف سلیقه سفارش دهنده، «شیرین» را در منتهی‌الیه شعاع دید مرد متن تصویر جا داده است.

«دزدیده نگاه‌کردن» یا «نظر در پیش‌کردن» در ادبیات فارسی، شیوه‌ای است برای توصیف نگاه که بر طبق آن نگرنده تمام و کمال وصف می‌شود، اما تصویر نگاهیده را به خلأ خیال مخاطب واگذار می‌کند. این است که در «شمایل خوب» مخاطب غزل سعدی دزدیده نگاه می‌کنیم و شیخ صنعان عطار هم دختر ترسا را «با نظری در پیش‌داشته» می‌بیند. با این همه، پاموک بر نکته دیگری تاکید می‌کند، امپرسیون نگاره ایرانی حال عاشق را در طبیعت و مکان او بازگو می‌کند. او چشم انتظار است، تنهاست، مثل برگ‌های جنگل می‌لرزد، مثل شاخه‌ها تکان‌تکان می‌خورد، پر از تمنا است. مثل برگ‌ها خم و راست می‌شود، بی‌تاب است. اما مهم‌تر از همه این، تصویر بسی بیش از آنکه دیدنی باشد شنیدنی است. پاموک تصویر را می‌شنود. با میانجی نوشته او، صدای برگ‌ها در گوش ما هم هست. سعدی در بیتی می‌گوید: «بازا که در فراق تو چشم امیدوار/ چون گوش روزه‌دار به الله‌اکبر است.» الله‌اکبر بیت سعدی حامل دو معنا است. هم به صدای الله‌اکبر اذان مغرب اشاره دارد و هم به دروازه الله‌اکبر شیراز، محل انتظار. محل باز آمدن یار. فراق دیدنی با امید شنیدنی در یک جا جمع آمده‌اند و از کجا معلوم که پاموک حین نوشتن از این نگاره، اینها را می‌دانسته یا نه. هرچه باشد، گوش و حس سامعه در تشخیص صداها بسیار محدود است. با گوش، نمی‌توان صداهای زیادی را از هم تفکیک کرد. اما گوش همه صداها را از ۳۶۰درجه پیرامون کاسه سر دریافت می‌کند. در عوض چشم، میدان دید محدودتری از گوش دارد، با چشم در میدان دیدی کمتر از ۱۸۰درجه همه چیز را می‌توان دید. همه چیز را می‌توان دید، به شرط آنکه ما به‌ازای دیده‌ها کلمه‌ای از قبل در اختیار داشته باشیم. مرد نگاره ایرانی، مثل عاشقی که در بیت سعدی آمده، هم چشمی نگران دارد و هم گوشی نگران. اما اگر گوش صدای الله‌اکبر رمضان سعدی شیراز را بشنود، معنی‌اش این است که مغرب آمده و به شب چیزی نمانده. پس شنیدن صدا، برای چشم فراق‌زده حامل هیچ امیدی نیست. در شب، صدا به صدا هم نمی‌رسد، چه رسد به چشم‌ها.

نگارگر قرن نهم، شیرین را به خواسته خود و در تقابل با خواسته سفارش‌دهنده به جایی بیرون از تابلو سوق می‌دهد؛ با این کار، نه خسرو، که خودش، غیاب خودش، و حزن تنهایی هنرمندانه‌اش را در تصویر جا می‌دهد. نقاش با آنکه در دوردست به کسی نگاه می‌کند، تنهاست. دیگری او را، مرجع نگاهش را تا ما نبینیم، تا در نگاه شریک او نشویم، تنهاست. دور است. صداها را می‌شنود ولی تن‌ها را نمی‌بیند.بندی حصار چارچوب تصویر است. نگران، چشم انتظار. گرفتار در جنگل دیوان. سوار با اسبش آمده، اما راهی به بیرون ندارد. در نگاره باد می‌آید. جهت باد از راست به چپ است. شاخه‌ها و برگ‌ها از راست به چپ تکان می‌خورند، می‌لرزند. مثل به فارسی نوشتن، مثل همین کلمات که از راست به چپ می‌خوانیدش. مثل پیامی محدود به چارچوب قاب، خطاب به محذوفان.

ادامه از صفحه ۷

ادبیات حاصل تجربه‌های نویسنده است

بعدها که بزرگ‌تر شدم ابراهیم گلستان را خواندم و نثر او هم خیلی تحت‌تاثیرم قرار داد. بعد از این دو رسیدم به نثر گلشیری و دیدم گلشیری از حاصل نثر گلستان و آل‌احمد و بیهقی، یک نثر واقعا پخته داستانی به وجود آورده است. همان دوره‌ها بود که غزاله علیزاده را شناختم. تازه از آلمان آمده بودم و اولین بار یادم است در یک روزنامه، داستانی از علیزاده خواندم. قبل از آن اصلا نمی‌شناختمش و این داستان را که خواندم رفتم دنبالش که ببینم کیست و بعدها با خودش آشنا شدم. از معاصران، نویسنده دیگری که نثرش را دوست دارم شمیم بهار است. به نظر من این چند نفر واقعا نثر معاصر ما را زیرورو کرده‌اند. از کلاسیک‌ها هم غیر از مولانا که گفتم، بیهقی هم جای خودش را دارد. بیهقی واقعا داستان‌گوی عجیبی است و نثر موجز وحشتناکی هم دارد.

فکر نمی‌کنید زبان عامیانه و شکسته‌نویسی که در نثرتان از آن زیاد استفاده می‌کنید، جاهایی به داستان لطمه بزند؟

بعضی‌ها شاید از این کار خوش‌شان بیاید و بعضی‌ها هم نه. من محاوره را بدون ویرگول و گیومه و دو نقطه و اینها، وارد نثر می‌کنم. در ترجمه هم همین کار را می‌کنم و جمله را به آن شکلی که گفتم جایی می‌برم توی محاوره و جایی هم از آن بیرون می‌آورم و دوباره نثر را رسمی می‌کنم. دلیلش هم این است که معتقدم نثر باید آزاد و انعطاف‌پذیر باشد. من اصلا برایم مهم نیست که لغاتی را از عربی یا هر زبان دیگر وارد نثر کنم و از هر لغتی که احساس کنم لازم است استفاده می‌کنم. عامیانه‌نویسی را هم هر جا لازم ببینم، بی‌واسطه وارد نثر می‌کنم. شاید بخشی از این هم برمی‌گردد به تاثیر من از گرامر آلمانی. دستور زبان آلمانی یک بخش خیلی مشکل دارد که مربوط به نقل‌قول‌ها است. این یکی از مشکل‌ترین بخش‌های زبان آلمانی است. در آلمانی وقتی بخواهی نقل‌قول بیاوری گرامر کاملا فرق می‌کند با زمانی که می‌خواهی یک جمله آرزویی بگویی. یعنی کلمه اصلا عوض می‌شود و چون کلمه عوض می‌شود، در زبان آلمانی کلمه‌هایی مربوط به زبان محاوره می‌توانند بدون ویرگول و گیومه و... بیایند وسط جمله، چون خواننده آلمانی بلافاصله می‌فهمد که این کلمه‌ها، نقل‌قول هستند. ما در زبان خودمان چنین چیزی نداریم و من به جایش کلمات را می‌شکنم و بدون علامت نقل‌قول وسط جمله می‌برم. اما خب خیلی‌ها این شکسته‌نویسی را نمی‌پسندند و ایراد می‌گیرند. ولی من نمی‌توانم کار دیگری کنم.

داستان‌هایتان اغلب با یک نثر و لحن واحد روایت می‌شوند. یعنی زبان متناسب با شخصیت یا محیط، تغییر نمی‌کند. دلیلش چیست؟

البته داستان‌های من معمولا اصلا آنقدر بلند نبوده که چنین شگردهایی را ایجاب کند و نیازی باشد که لحن را در آنها تغییر دهم. ضمن اینکه بعضی از این قصه‌ها را یک راوی واحد تعریف می‌کند و راوی هم یک زبان دارد و نمی‌تواند خودش را جای شخصیت‌های مختلف بگذارد.

این روزها کار جدید آماده چاپ ندارید؟

یک کتاب دارم که دو بخش است. سه داستانش راجع‌به قتل است و بخش دوم کتاب هم شامل هشت‌داستان است که اسمشان را می‌توانیم بگذاریم داستان‌های وهم و خیال یا داستان‌های بدون توجیه. اسم کتاب را هم گذاشته‌ام «سرش را گذاشت روی فلز سرد» که اسم یکی از داستان‌های مربوط به قتل است.

این کتاب مجوز گرفته؟

نه، حروفچینی شده و دارد می‌رود ارشاد. یک رمان هم دارم که گفتم یک‌بار چاپش ممنوع شد و امیدوارم الان بتوانیم مجوزش را بگیریم.

در دولت قبلی ممنوع شد؟

بله، در واقع پنج، شش‌سال کار بررسی‌اش را کش دادند و بالاخره پارسال گفتند که ممنوع است.

فکر می‌کنید در شرایط فعلی اوضاع ممیزی بهتر از قبل شود؟

ظاهرا تعدادی از آثاری که قبلا یک مقدار رویشان بحث بوده مجوز گرفته‌اند. امیدوارم بقیه هم مجوز بگیرند.

ادامه از صفحه ۷

خاطره و یادآوری در شازده‌کوچولو

شفقت تنها مهرورزیدن به خوشی‌ها و زیبایی‌های زندگی نیست. بلکه حتی رنج را هم شامل می‌شود. «شاهزاده از آن لحظه‌ای مجذوب ناستاسیا می‌شود که تصویرش را می‌بیند چون در آن چهره رنج عظیمی بود که وقتی نگاهش می‌کرد احساس شفقتی در او برمی‌انگیخت.»[۸] مفهوم رنج در فلسفه داستایفسکی جایگاهی بلند دارد. او رنج را مقدمه رهایی و تطهیرکننده تمامی گناهان به‌حساب می‌آورد. رنج با عشق پیوند می‌خورد اما عشق از چنان پتانسیلی برخوردار است که رنج را نه‌تنها قابل تحمل بلکه حتی خواستنی می‌کند تا به‌آنجا که عاشق با میل خود و به‌رغم سختی برای تحمل رنج به استقبال آن می‌رود. داستایفسکی در خاطرات یک نویسنده در این‌باره می‌گوید: مردم روسیه به شیوه خاص خودشان به مسیح عشق می‌ورزند: یعنی تا سر حد رنج و این یگانه عشق آنان است.

۵. «شازده کوچولو گفت:

– خوب نکردی که آمدی. می‌دانم که ناراحت می‌شوی. من ظاهرا خواهم مرد ولی باطنا اینطور نیست.

من هیچ نگفتم

– می‌فهمی؟ آنجا خیلی دور است. من نمی‌توانم این تن را به آنجا ببرم، خیلی سنگین است.

من هیچ نگفتم

– ولی این تن مثل یک پوسته کهنه دورانداختنی است. پوسته‌های کهن دورافتاده که غصه ندارد...»[۹]

«مرگ نابودی کامل نیست» شازده کوچولو به این حرف باور درونی دارد به‌نظر او مرگ مسافرت است حالا آن سیاره هرقدر هم دور باشد باز یک سفر است. او به راوی که ساکت است قوت‌قلب می‌دهد که ازبین‌رفتن تن که یک پوسته کهنه دورانداختنی است چندان غصه‌ای ندارد. علاوه بر آن از نظر شازده کوچولو آنچه موجودی را برایمان یگانه و اهلی می‌کند، سختی و رنجی است که به پایش می‌کشیم و گاه حتی به‌ظاهر آزاری است که از جانب او می‌بینیم. شازده کوچولو باز به یاد حرف‌های روباه می‌افتد. روباه باز گفت:

«– همان مقدار وقتی که برای گلت صرف کرده‌ای باعث ارزش و اهمیت گلت شده است.

شازده کوچولو تکرار کرد تا در خاطرش بماند:

– همان مقدار وقتی که برای گلم صرف کرده‌ام...

روباه گفت:

– آدم‌ها این حقیقت را فراموش کرده‌اند اما تو نباید فراموش کنی، تو مسوول همیشگی آن می‌شوی که اهلی‌اش کرده‌ای تو مسوول گلت هستی... شازده کوچولو تکرار کرد تا در خاطرش بماند:

– من مسوول گلم هستم.»[۱۰]

۶. شاهزاده میشکین قهرمان اصلی داستان در همه‌جا حاضر است و با جزءجزء داستان مربوط است. به نظر ماچولسکی او «مفهوم روحانی رمان است.»[۱۱] منظور از مفهوم روحانی به نظر ماچولسکی یعنی آنکه «در عین حال اصلش از ما پنهان می‌ماند... نمی‌توانیم به ذات او پی ببریم.»[۱۲] به بیانی دیگر میشکین در وهله اول به روحی می‌ماند که از دنیایی دیگر فرود آمده و در زمین تجسد یافته اما این تجسد هیچ کامل انجام نگرفته زیرا او همواره خاطراتی از آن سیاره و یا دنیای دیگر، دنیایی از نظر میشکین متعالی، غیرخاکی و هماهنگ با خود به همراه دارد و آن را به یاد می‌آورد. این تفوق آنامنیسیس خاطره/ یادآوری افلاطونی بر واقعیت دقیقا همان چیزی است که او را در همان حالی که غیرقابل فهم می‌کند- چون شبیه دیگران نیست- درمانده نیز می‌کند. این درماندگی مانند درماندگی صادقانه کودکی است که رفتار دیگران را کامل درک نمی‌کند. در میان شخصیت‌های متنوع رمان ابله تنها ناستاسیا فیلیپیوونا است که درماندگی کودکانه میشکین را می‌بیند و رنج و عذاب او را می‌فهمد و برایش احترام قایل می‌شود. از قضا همین احترام است که مانع از جواب مثبت به درخواست ازدواج میشکین می‌شود زیرا «او میشکین را مسافر آسمان می‌داند، در حضور او چنان هیبت و احترامی در خود حس می‌کند که عمقش به اندازه عمق آگاهی توبه‌آمیز خود او از ناپاکی و سقوط خویش است. به محض آنکه نگاهش با نگاه بخشنده میشکین تلاقی می‌کند، این آگاهی در درونش شعله می‌کشد و او را می‌سوزاند، نه حتی در خیال هم لایق اندیشیدن به او نیست، بیشتر لایق این است که پاهای او را بشوید و با گیسویش خشک کند.»[۱۳]

۷. «شازده‌کوچولو گفت:

– آنچه صحرا را زیبا می‌کند این است که چاهی در جایی پنهان است...

ناگهان با تعجب به راز آن درخشش شگفت ماسه‌ها پی بردم. هنگامی که پسربچه خردسال بودم در یک خانه قدیمی زندگی می‌کردم و افسانه‌ای بر سر زبان‌ها بود که گنجی در آنجا پنهان است. البته هرگز کسی نتوانست آن را پیدا کند و شاید حتی کسی دنبال آن نگشته باشد اما تصور این گنج همه اهل خانه را به شوق می‌آورد: خانه ما رازی در کنج دلش نهفته دارد...

به شازده‌کوچولو گفتم:

– آره، چه خانه باشد و چه ستاره و چه صحرا، چیزی که مایه زیبایی آنهاست، از چشم سر پنهان است.»[۱۴]

شازده‌کوچولو به ایمان مسیحی خود بعدی زیبایی‌شناسیک می‌دهد تا همه‌چیز را به‌خاطر آن «گنج پنهان» تحمل کند. معشوقی که در جایی وجود دارد که از چشم سر پنهان است اما تصور وجودش به زندگی امید می‌دهد مانند همان گل سرخی که جهان را معطر می‌کند تنها وجودش کافی است تا هروقت شازده‌کوچولو به ستاره‌ها نگاه می‌کند با یادآوری آن خاطره اولیه احساس خوشبختی کند.

۸. شازده‌کوچولو و شاهزاده میشکین ارواحی هبوط‌یافته از دنیایی دیگرند، آنان بیشتر به روحی می‌مانند که کالبد گرفته و نه روحی که صعود کرده است اما این روح میل به صعودکردن دارد و می‌خواهد به همان‌جایی بازگردد که از آنجا فرود آمده. میشکین هیچ آرمان‌گرایی زمینی از نوع راسکولینکوف نیست. او همچون شازده‌کوچولو سراپا آکنده از خاطره و یادآوری است. عشق در اینجا تنها میانجی می‌شود تا دیالکتیک دوست‌داشتن و نه دوست‌داشته‌شدن تا نهایت آنکه چیزی جز اضمحلال جسم یا به تعبیر شازده‌کوچولو چیزی جز یک پوسته کهنه دورانداختنی نیست ادامه یابد. مردن از نظر میشکین و شازده‌کوچولو پایان کار نیست بلکه ارتقایافتن به دنیایی دیگر است. «مرگ، خاموش‌کردن چراغ نیست

بیرون‌بردن چراغ است

چون سپیده دمیده است.»[۱۵]

۱، ۲، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۴) شازده‌کوچولو آنتوان سنت اگزوپری، ابوالحسن نجفی ۳) گلستانه ۸-۱۷ ص ۲۲

۴، ۸، ۱۳) آزادی و زندگی تراژیک ویچسلاف ایوانوف، رضا رضایی صص ۱۰۵، ۱۲۰

۵، ۱۱، ۱۲) ابله داستایفسکی، سروش حبیبی ص ۹۶۵، صص ۹۶۷ و ۹۷۷

۱۵) تاگور، شاعر بنگالی

درباره تراژدی «اویدیپوس» اثر سنکا

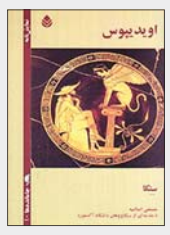
شهریار نابینا از سوفوکل تا سنکا

مهدی امیرخانلو

به یک تراژدی که دوهزار سال پیش نوشته شده است چگونه می‌توان وارد شد؟ می‌شود ویژگی‌های آن را به‌عنوان یک اثر نمایشی از نزدیک بررسی کرد و نحوه شخصیت‌پردازی، شگردهای گره‌افکنی و گره‌گشایی و سایر مختصه‌های شکلی و ساختاری آن را توضیح داد. می‌شود آن را با سایر تراژدی‌های درام‌نویس مقایسه کرد و در مقام قیاس، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را برشمرد یا می‌شود رد زندگی شخصی او را در اثر نمایشی دنبال کرد و مثلا نشان داد که جهان‌بینی او در سروشکل‌دادن به اثرش چگونه دخیل بوده است. اما به‌علاوه می‌شود حتی از این هم عقب‌تر رفت و این تراژدی دوهزار ساله را با تراژدی همنام دیگرش که پانصد سال قبل از آن نوشته شده است مقایسه کرد، تمام تمهیدات بالا را به یاری طلبید و از خلال برجسته‌کردن تفاوت‌ها و تغییرات، تحول یا تطوری کلی‌تر در سنت تراژدی‌نویسی را ظاهر کرد. منظور ما از این دو تراژدی، چنان‌که در عنوان مقاله آمده است، تراژدی ادیپ‌شهریار به‌قلم سوفوکل و سنکا است و اما به فراخور موضوع یادداشت، که معرفی کتاب «اویدیپوس» اثر سنکا به‌ترجمه مصطفی اسلامیه است، ما تمرکزمان را بر همین متن دوم خواهیم گذاشت.

سنکا نه‌فقط یک تراژدی‌نویس که، شاید شناخته‌شده‌تر از آن، یک فیلسوف بزرگ رواقی بود. اما ناهمخوانی تراژدی‌ها با نوشته‌های فلسفی او متداوما خواننده‌هایش را به دردسر انداخته است. از یک‌سو، ما با نوشته‌هایی سروکار داریم که در آنها اعتدال و میانه‌روی، پرهیزکاری، تسلط بر شهوات و دوری از افراط تبلیغ می‌شود و از سوی دیگر، با تراژدی‌هایی که در آنها گستره‌ای از احساساتِ ازحدگذشته بازنمایی می‌شود: «از شهوت فایدرا، یا شیفتگی آندروماخه به‌همسرِ مرده‌اش، تا کاهلی و آزمندی تسئوس، جاه‌طلبی هرکولس، ناامیدی مگارا یا هکوبا، یا بزدلی یاسون.» (ص. ۳۱) چطور می‌توان میان این دو قطب متضاد سازگاری برقرار کرد؟ شاید بهتر است با سنکاپژوهان دانشگاه آکسفورد همزبان شویم و بگوییم که سنکا، با هدف آموزش اخلاقی، این قهرمانان تراژیک را همچون نمونه‌هایی به‌کار گرفته است تا به ما نشان بدهد که اگر بر شورهای خویش مسلط نباشیم چه تراژدی‌ها روی خواهد داد. به این سان، مثلا در «اویدیپوس»، او «پیامدهای خشم پادشاه تبس بر [پدرش] لایوس را به ما نشان می‌دهد.» (ص. ۳۱) تبدیل صحنه نمایش به یک آزمایشگاه و بلکه قفسه‌ای که موجودات آزمایشگاهی را در آن نگهداری می‌کنند، منجر به خلق «دنیای بسته و هراس‌انگیزی» شده است که کنش‌ها و توصیفات دلهره‌آور و آشوبناک بر آن غالبند. (به‌همین سبب تراژدی‌های سنکا را تراژدی‌های «خون و وحشت» (blood and horror) نامیده‌اند.) برای مثال، رجوع کنید به توصیفاتی که حین قربانی دو گاو نر و ماده به‌فرمان پیشگو برای کشف معمای قتل لایوس عرضه می‌شود، یا گزارشی که کرئون از احضار روح لایوس به شاه و حاضران می‌دهد. راستش برای هیچ‌یک از اینها در تراژدی سوفوکل نظیری نیست. اما در همین دنیای بسته، انگار برای قهرمان تراژدی فرصت تامل در نفس و ابراز درونیات فراهم شده است. گویی قهرمان تراژیک از، به‌قول روزنتسوایگ، «گنگی» درآمده است و چون می‌داند که یک مورد آزمایشی است یا، به‌عبارت دیگر، از تقدیر خود آگاه است، به نبرد آن نمی‌رود بلکه به تامل در آن می‌پردازد و بلکه تسلیم آن می‌شود. به‌این‌ترتیب، ادیپ یا اویدیپوس، در همان مونولوگ افتتاحیه اینطور می‌آغازد: «اما بخت، بختِ نگون، چون نسیمی که بر دامنه‌های بلند می‌وزد، چون صخره‌ای که تخته‌هایش خیمه بر اقیانوس می‌زند، ... برتری قدرت را فرومی‌شکند.» (ص. ۵۳)

و اما این تامل در نفس یا آگاهی ضمنی از تقدیری که کل کنش تراژدی را برمی‌سازد، به‌علاوه با نوعی آگاهی از عمل نمایشگری همراه است. و این ویژگی دیگری است که اثر سنکا را از اثر سلف آتنی‌اش متمایز می‌کند. ظهور و بروز این آگاهی را مثلا می‌توان در شیوه‌ای دید که کرئون برای ارایه گزارش خود از احضار روح لایوس انتخاب می‌کند، جایی که او گویی خود در جلد لایوس می‌رود و از زبان او حرف می‌زند، یا در گزارش غلام از کاری که ادیپ با چشمان خود کرد: «نعره‌ای هول‌آور می‌کشد و دست‌ها در چهره فرو می‌کند، ... ناخن‌ها گردی چشم‌ها را به آز می‌کاوند، لزج‌مایعی از رگ و پی می‌درند و بیرون می‌کشند... آنگاه ناخن‌ها به ژرفای تهی‌مانده‌هایی می‌خلد که زمانی خانه چشم‌هایش بود.» (ص. ۱۰۰) گزارش‌هایی از این دست آشکارا به «نقالی» پهلو می‌زنند و تراژدی را به‌لحاظ شکلی به پیش از تولد آن، به سرودهای همسرایی برمی‌گردانند. از اینجا، می‌توانیم با آن دسته از سنکاپژوهان موافقت کنیم که در برابر تحلیل غالب از تراژدی‌های سنکا به‌منزله «درام‌های خواندنی» (closet dramas)، آنها را آثاری می‌دانند که برای نمایشنامه‌خوانی خصوصی یا توسط یک اجراکننده (نقال) نوشته شده‌اند.



اویدیپوس
سنکا
مترجم: مصطفی اسلامیه
نشر قطره
چاپ اول: ۱۳۹۲

واضح است که در اینجا بلاغت و، به‌واسطه آن، «فضاسازی» جایگزین درام‌پردازی می‌شود و ایجاد حال‌وهوا از طریق توصیف دقیق و ملموس دست بالا را می‌گیرد. و همانطور که در مقدمه سنکاپژوهان آکسفورد آمده است، سنکا برای غنابخشیدن به توصیفات خود (توصیفاتی که مثلا از دهان گزارشگران خارج می‌شود) از اشعار شبانی و داستان‌های منظوم پیشینیان خود (هوراس، ویرژیل و...) بهره می‌گیرد. اما او به‌همین اندازه اکتفا نمی‌کند چون در متن نمایشنامه پیوسته به اساطیر یونان و قهرمانان تراژیک آن هم ارجاع داده می‌شود. مثلا برای القای سقوط ادیپ در پایان تراژدی، سنکا از اسطوره ایکاروس استفاده می‌کند. هم‌او که در مقابل چشمان پدرش و مردم بی‌اعتنا از فراز آسمان به زمین فروافتاد. چنین استفاده بینامتنی‌ای از متون پیشین پیوند می‌خورد با آگاهی قهرمانان نمایش از عمل نمایشی خود و هر دو دلالت می‌کنند بر پیشرفت سنت تراژدی‌نویسی یا، به‌عبارت دیگر، پایه‌سن‌گذاشتن آن که به‌طرز متناقض‌نمایی، چنانکه گفتیم، تراژدی را به پیش از زایش آن برمی‌گرداندند. سنکا برای نوشتن تراژدی‌های خود از مصالحی استفاده می‌کرد که پیش‌تر نمایشی شده بودند، اما تراژدی‌هایی می‌نوشت که به‌احتمال فراوان به اجرا درنمی‌آمدند.

تامل در نفس و محوریت‌بخشیدن به بازنمایی درونیات، آگاهی از عمل نمایشگری و تمرکز بر توصیف و فضاسازی و دست‌آخر نفوذ بینامتنیت و اوج‌گیری بلاغت؛ اینها وجوه مختلف تحولی هستند که می‌توان آن را «استحاله کنش تراژیک» نامید. چنین تحولی انگار حاکی از این است که یک سنت از تراژدی‌نویسی به انتها رسیده است و نقطه پایان بر نقطه آغاز مماس شده است. ما تا به اینجا از مقایسه متن‌ها به نتیجه‌گیری دست زدیم، حالا شاید قدری بتوان به بیرون متن راه باز کرد. پیش‌تر گفتیم که کشمکش درونی در تراژدی‌های سنکا جایگزین کشمکش بیرونی و جدال با تقدیر می‌شود. بر این اساس، نقش خدایان در تراژدی‌های سنکا نیز تا اندازه زیادی کم شده است. برای مثال تیرزیاس، همان پیشگوی نابینا، در اینجا نقشی مثبت و موثر دارد، وحال آنکه در تراژدی سوفوکل جدوجهد پیگیر و لجوجانه ادیپ برای حل معما اساسا از نفی پیشگویی (و طرد سخنگوی خدایان) آغاز شده بود. علاوه‌براین، تلاش نویسنده برای خلق «دنیای بسته و هراس‌انگیز»، کیفیت اجتماعی و میدانی تراژدی را از بین می‌برد. در روایت سنکا، ما حس بیشتری از یک سلسله‌مراتب درباری داریم تا در روایت سوفوکل. این دگرگونی با کاستن از نقش همسرایان (که در تراژدی‌های آتنی اغلب نماینده مردم شهر بودند) تقویت شده است. اما خودِ این فروپاشی «هسته اجتماعی» می‌تواند ما را به سرنخی دیگر هدایت کند و آن اینکه تراژدی سوفوکل در دوره رونق سیاسی و سرزندگی حیات اجتماعی ساخته شد و تراژدی سنکا، برعکس، در دوره فساد سیاسی و افول امپراتوری قدرقدرت روم. نتیجه آنکه، استحاله مذکور بر صحنه تئاتر را می‌توان به استحاله‌ای در صحنه سیاست گره زد و نتیجه گرفت که در دوره سنکا اساسا امکان بروز قهرمان تراژیک و کنش به‌طور کلی دور از دست است و تنها می‌توان تسلیم تقدیر شد یا دست‌بالا در آن تامل کرد. بر چنین زمینه‌ای، تقدم سنکای فیلسوف بر سنکای تراژدی‌نویس معنادار می‌شود. اگر تمثیل «جغد مینروای» هگل را به‌یاد آوریم، درخواهیم یافت که چرا به‌گفته وی فلسفه همواره دیر به صحنه تاریخ می‌رسد، یعنی آن‌هنگام که وقایع تاریخی (و بلکه بازنمایی آنها) دیگر به پایان رسیده یا یک دور کامل زده است. در زمان سنکا، به‌عبارتی، سوخت‌بار تراژدی به ته رسیده بود و باید چند قرن می‌گذشت تا، با به‌انتهارسیدن سوخت‌بار فلسفه، دوباره سنت دراماتیک جدیدی به راه بیفتد.

سنکاپژوهان آکسفورد در مقدمه کتاب تاکید کرده‌اند که «نمایشنامه‌های سنکا مدت‌ها از مقایسه با تراژدی‌های آتنی آسیب‌ها دیده» (ص. ۴۷)، می‌توان با آنها مخالفت کرد و نشان داد که این مقایسه لزوما به این قضاوت که تراژدی‌های او از اهمیت کمتری برخوردارند، منجر نمی‌شود. بلکه به‌عکس، ضرورت شناخت نمایشنامه‌های او را هرچه بیشتر می‌کند؛ شناختی که، از رهگذر مقایسه، ما را از تحولات و تغییرات یک سنت نمایشی در طول پنج سده آگاه سازد؛ شناختی که اینک امکان آن، با انتخاب بجای دست‌اندرکاران «بازی‌جامانده‌ها» و ترجمه این اثر، برای خوانندگان ایرانی فراهم شده است.