تراژدی و فلسفه:

هگل و تراژدی یونان باستان

نویسنده: والتر کافمن
ترجمهٔ مراد فرهادپور

نظرات و شروح هگل درباره سوفکل[1] و تراژدی یونانی عموما از تیزبینی نادری حکایت می‌کند که متأسفانه بارها و بارها به نحوی نادرست معرفی شده است. ما می‌توانیم دیدگاه خود در مورد بُعد فلسفی تراژدیهای سوفکل را بدون مراجعه به هگل آغاز کنیم. اما با توجه به نفوذ آراء او در میان نویسندگان جدید که با تأثیر نظرات ارسطو برابری می‌کند و با در نظر گرفتن ناسازگاری عقاید واقعی وی با آنچه بدو نسبت داده می‌شود، ندیده گرفتن هگل و عدم اشاره به او در کتابی که به فلسفه و تراژدی می‌پردازد، غیر طبیعی و نادرست است و لازم است که این کاستی‌ها جبران گردد.

در این بخش ما فقط سهم هگل در شناخت تراژدی یونان باستان را مورد بحث قرار می‌دهیم و بررسی آراء او در باب تراژدی شکسپیری را به فصل دیگری واگذار می‌کنیم. نکته اصلی آن است که هگل نمی‌خواست همه نمایشنامه‌های یونانی را به اجبار در قالب «نظریه تراژدی» خود بگنجاند، بلکه برعکس توانست خیلی بیشتر از تمامی فلاسفه ماقبل خود، ماهیت بسیاری از تراژدیهای اشیل، سوفکل و اوریپید را روشن سازد. پیش از بررسی یك به یك تراژدیهای سوفکل، بهتر است به جای نفی و انکار دربست دو حرف اصلی هگل درباره تراژدی یونان، آنها را مورد تأمل و سنجش قرار دهیم.

برخلاف سوفکل که از حمایتی خاص برخوردار است و هر گونه اشاره به خطاها و کاستی‌های او اقدام نادرستی به شمار می‌رود، هگل و نیچه یاغی و قانون‌شکن‌اند و نیش زدن به آنها عموما نشانه آداب‌دانی محسوب می‌شود. بیان آشکار یا القاء این نظر که هگل نسبت به افراد و موضوعات مورد بحث خویش، منصف نبوده، گذشته را به دلخواه تغییر شکل داده و حقایق را برای تطابق با نظام خویش تحریف می‌کرده است، نمونه آکادمیك همان ترفندهایی است که سیاستمداران خُبره به کار می‌برند، و بدیهی است که چنین کارهایی نیازی به تحقیق تاریخی ندارد.

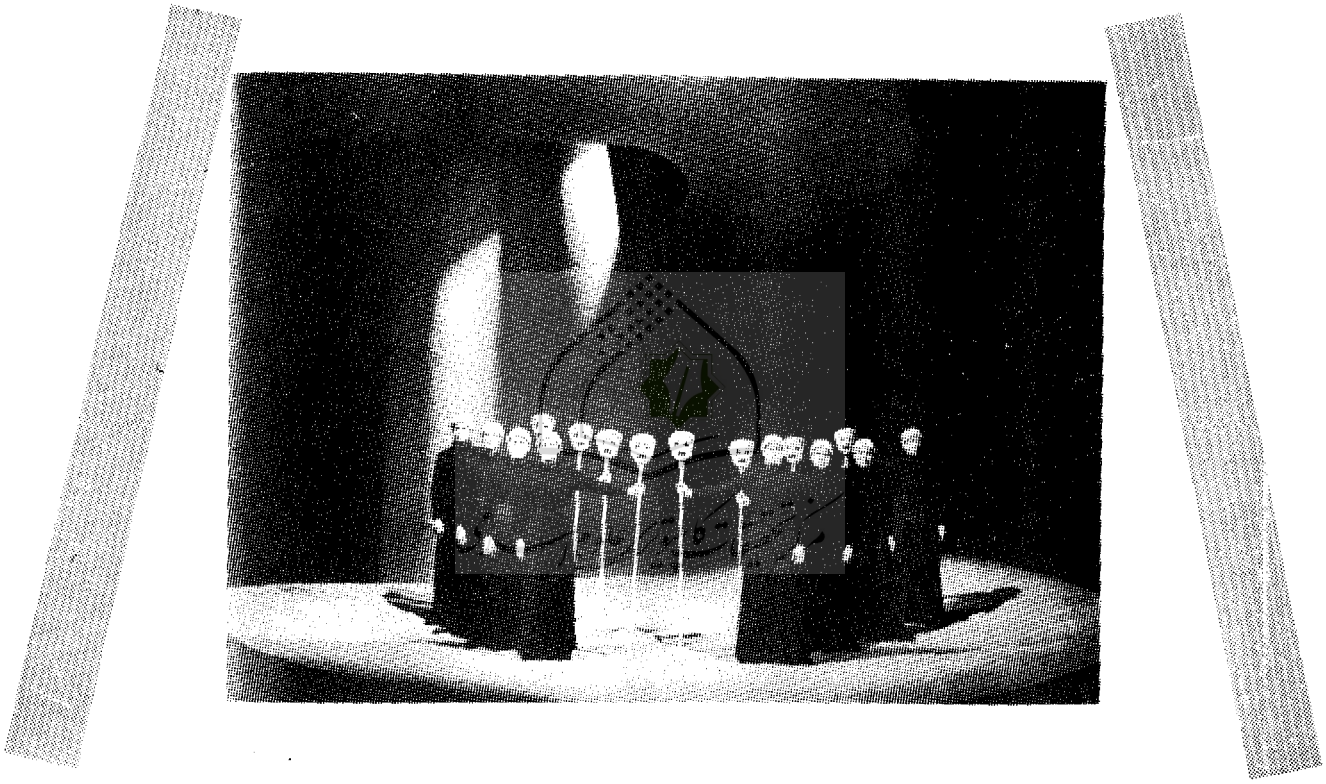
تقلید مضحك ف.ل.لوکاس F.L.Lucas از آراء هگل در باب تراژدی، فقط به سبب شهرتی که بودس در انواع مشابه یافته است[2] کتابچه H.F.Kitto به نحوی استثنایی خلاصه و موجز است، اما قضاوتش درباره هگل نیز به همین نسبت ناعادلانه است، زیرا او را متهم می‌کند که فقط کژیها و نواقص را می‌بیند.[2]

جوهر اصلی سهم هگل در شناخت تراژدی یونان نیز به همین نکته مربوط می‌شود. افلاطون انتظار داشت شعرا آدمیانی را نمایش دهند که «از هر جهت خوب‌اند».[3] ارسطو در مقابل مفهوم هاماریتا Hamarita (نقص، عیب)[4] را مطرح کرده و چنین استدلال می‌کند که سقوط مردان نیك سرشت از مرتبه سعادت به ذلت و خواری، پیش از آنکه امری تراژیك باشد، تکان دهنده (یا شوك آور) است. اگرچه ارسطو خود بر اهمیت بازی و طرح داستان نسبت به شخصیت تأکید ورزید، اما متأسفانه نتیجه تاریخی طرح مفهوم نقص یا خطای تراژیك از سوی او، آن بود که نسلهای بیشماری از منقدان و نمایشنامه نویسان توجه خود را بر آنچه به اصطلاح قهرمان تراژیك نامیده می‌شود، متمرکز کردند. به صورتی که حتی برخی از مفسران آنتیگون از جمله کیتو، با تکیه بر همین مفهوم، کرئون Creon را قهرمان واقعی نمایشنامه سوفکل می‌دانند. اگر بخواهیم به این نمایش به شیوه سنتی و مرسوم برخورد کنیم، یا باید مقام آنتیگون به منزله قهرمان نمایش را انکار کنیم و یا آنکه دیگر او را «نمونه کامل فضیلت» ندانیم (که البته معمولا شق دوم برگزیده می‌شود).

درك هگل از تراژدی یونان از فهم اکثر ناقدانش بسی عمیقتر بود. او دریافت که آنچه ما در مرکز بزرگترین تراژدیهای اشیل و سوفکل مشاهده می‌کنیم، برخوردی تراژیك است نه یك قهرمان تراژیك، و اینکه

ستیز و نزاع مشهود در آنها، نبرد میان خیر و شر نیست، بلکه در واقع ستیزی است میان مواضع و دیدگاههای یکسویه که هریك تاحدی تجسم خیر و نیکی هستند.

این نظر عمیق و بسیار ثمربخش هگل، او را به جستجوی عیب و نقص در شخصیت ملکوتی آنتیگون مقید نمی‌سازد. مسئله اصلی نه شخصیت اوست و نه شخصیت کرئون، بلکه مواضع و نگرش آنهاست. بی‌شك می‌توان به آنتیگون عشق ورزید و تحسینش کرد، یا از شجاعت لوتر در شورای ورمز



Worms یا از شخصیت و هوشمندی توماس مور، به هیجان آمد، اما هیچ یك از اینها مستلزم قبول دیدگاههای آنان نیست. تحسین و ستایش ما از انسانی که رنج می‌کشد و در لحظه مرگ نیز سرسختانه برعقایدش پایدار می‌ماند نیز به هیچ‌وجه بدین معنی نیست که موضع مخالفان او به کلی بری از خیر و نیکی است.

تمامی این نکات باید بدیهی و آشکار به نظر رسد، اما ناقدان هگل عموماً آنها را نادیده گرفته یا به طور ضمنی رد می‌کنند. دلیل این کار چیست؟ یکی از دلایل می‌تواند از عدم تمایل آنان به رویارویی با بعد فلسفی آثار سوفکل ناشی شود. زیرا هرگاه بپذیریم که «باشکوه‌ترین انسانی که دنیا به خود دیده است» (آنتیگون) بی‌هیچ تسلایی طعمه تقدیر خویش شد، و اینکه فاجعه کامل و جبران ناپذیر بود و نمایشنامه نویس نیز آن را به منزله رسم روزگار و نه نمونه‌ای استثنایی معرفی کرده است، آنگاه تصویر سنتی از سوفکل شادمان درهم می‌شکند. جهان بینی سوفکل دهشتناك بود و اکثر منقدان ترجیح می‌دهند بدان فکر نکنند. براساس نظر رایج و پذیرفته شده، سوفکل مردی درستکار، با عقایدی کاملاً معمولی مطابق عرف بود که برحسب اتفاق در سه زمینه استعداد بسیار داشت: سرودن شعر، خلق شخصیتها و تنظیم طرح داستان، چنین مردی مسلماً خطری برای آرامش هیچ کس محسوب نمی‌شد و به پاس همین امر چیزی بیش از استعداد صرف بدو نسبت داده شد: نبوغ راستین. درخشانترین شاعر تراژیك به اشتباه تنها به منزله صنعتگری ماهر معرفی شد و سپس ظاهراً برای جبران این بی‌حرمتی، سیل بی‌پایان جاری شد.

ردپای شکلگیری و تحول این تصویر از سوفکل را می‌توان تا آثار ارسطو دنبال کرد. هگل در چهارچوبی که ارسطو در فصل سیزدهم «فن شاعری» برپا ساخته بود، شکافی ایجاد کرد و دریچه‌ای به چشم اندازهای نوین گشود. اما برای مقابله با این خطر راههای گوناگونی کشف و ابداع شد. برخی به جستجوی عیب و نقص در آنتیگون ادامه دادند و نظریات هگل را یا به کلی ندیده گرفتند و یا ادعا کردند که نتیجه نهایی نظر او نیز همین است. برخی نیز مدعی شدند که هگل از کرئون طرفداری کرده است و همین امر اثبات می‌کند که او مردی خبیث بوده و می‌توان با اطمینان خاطر ندیده‌اش گرفت. راه سوم که از همه عمومی‌تر است این نکته را مطرح می‌کند که ندیده گرفتن نظریات هگل زیانی دربی ندارد زیرا برداشت او از تراژدی منحصراً متکی بر نمایشنامه «آنتیگون» است.

به نظر می‌رسد که دو نکته مؤید این نظر آخری است. «آنتیگون» نمونه‌ای عالی از برخورد تراژیك را ارائه می‌دهد، برخوردی که در آن هر دو طرف نشانی از خیر و نیکی دارند. و ظاهراً این نمایشنامه بیش از هر تراژدی دیگر مورد علاقه هگل بوده است[5]. اما علاقه عمیق و استثنایی او به «آنتیگون» از این حس ناشی نمی‌شد که تصمیمهای او تنها براین تراژدی استوار است. منشاء این علاقه، ستایش هگل از قهرمان زن نمایشنامه و حساسیت خود او به مضمون عشق خواهر به برادر بود. برای اثبات نادرستی نظریه رایج، باید فعلاً سوفکل را رها کرده و به اختصار این نکته را شرح دهیم که چگونه تصور هگل از برخورد تراژیك، معنای نهاتی برخی از شاهکارهای اشیل و اوریپید را روشن می‌سازد و در نهایت خواهیم

دید که نظریهٔ او با آنها، خیلی بیش از آنتیگون، سازگار و خوانا است.

بر خلاف ارسطو، هگل نظرات خویش در باب تراژدی را به هیچ وجه منحصراً از آثار سوفکل استخراج نکرد. شاعر تراژیکی که جهان‌بینی‌اش بیش از همه به فلسفه هگل شباهت دارد، اشیل است. برای بیان برخوردی تراژیك که در آن هیچ یك از دو طرف معرف خباثت ناب نیست و هر دو طرف در ادعاهای اخلاقی خود تا حدی محقق‌اند، هیچ نمونه‌ای کاملتر از اورستیا Orestia و پرومتئوس یافت نمی شود. در واقع عین عبارت «برخورد حق با حق» در یکی از تراژدیهای اشیل دیده می شود.[۶]

اشیل نه فقط به این ادعاهای متخاصم بیش از شخصیتهای مدعی آنها، علاقه و توجه داشت، بلکه آثار او چون تریلوژی پرومتئوس و اورستیا نمایانگر تلاشی دقیق و شکل یافته است تا هر دو طرف نزاع بتوانند موضع خود را توضیح دهند. و تنها پس از آن است که اشیل به راه حلی مناسب و عادلانه برای هر دو طُرف، دست می یابد.

در این دو تریلوژی هر دو طرف سر آخر آرام و پشیمان می‌شوند ونتیجه کار مسرت بخش است. نمایشنامهٔ دادخواهان نیز احتمالاً از همین نوع بوده است.

در هفت تن علیه تب، Seven against thebes هیچ یك از دو طرف ذره ای هم از سرسختی خود نمی کاهند و برادران یکدیگر را نابود می سازند، اما در اینجا نیز هیچ نشانی دال براینکه یکی خوب و دیگری بد است،دیده نمی شود. بلکه حتی می توان گفت عکس آن صادق است.

ایرانیان اشیل و زنان تروای اوریپید نشان می دهد که تمامی تراژدیهای یونان چنین ماهیتی نداشتند. اما اکثر آثار اشیل و بیشتر شاهکارهای اوریپید چنین بودند. مفهوم هگل از برخورد تراژیك به صورتی جادویی معمای جاودانه تراژدی باك ای Bacchae (یا «راهبه‌گان باکوس») اثر اوریپید را حل می کند.

این بیان نیچه که اوریپید «سرانجام حیات هنری خویش راباستایش ازشکوه خصم خود، دیونیسوس، به پایان برد.»[۷] همانقدر بر خطاست که نظریهٔ رقیب آن. نظریه‌ای که بر اساس آن شاعر پیر در آخرین اثرش، شدیدترین حملات خود را بر معایب و مفاسد دین سنتی وارد می‌آورد. هر دو این تفاسیر بر این فرض نادرست استوارند که نمایش به ستیز میان نیکی و بدی می‌پردازد، و سپس این سؤال را مطرح می کنند که مراد شاعر از قهرمان خوب کدام یك از طرفین نزاع بوده است.

آیا شاعر باید یا عقل، انتقاد و هوشیاری را مردود شمارد و یا به ندای اشتیاق روحی، جذبه و بینش قلبی گوش فرا ندهد. هرچند بیان این حقیقت در یك جمله کوتاه، خشك و بی‌رمق جلوه می کند، اما حیاتی بری از عقل، آدمی را به مرتبه وحوش تنزل می‌دهد و زندگی بدون اشتیاق و بینش قلبی در واقع حیاتی بی جان است. اوریپید نیز چون سوفکل در آنتیگون، عواطف را با جنس مؤنث مرتبط می سازد، اما او در پرهیز از ارائه تصاویر سپید و سیاه و یا هر چیز شبیه به آن، از سوفکل بسیار فراتر می‌رود. جوهر تراژدی سرسختی یکسویه هر دو منازع است. قدرت شاعرانه باك ای در نیروی سمبولیك فرجام شگفتی آور آن حضور دارد: ترس محافظه کارانه از شور و اشتیاق، خود به شهوت‌پرستی بدل می گردد؛ و انسانی که در برابر زیبایی گستردهٔ جنبه‌های غیر عقلایی و خود ستیز تجربه بشری نابینا و بی تفاوت است، سرانجام توسط کسانی نابود خواهد شد که عقل را به کلی کنار زده و شیفته هیجان کور خویش شده‌اند.

یونگ در کتاب انواع روانشناسانهٔ شخصیت در فصلی راجع به انواع «آپولونی و دیونیسوسی» مدعی شد که در این زمینه نیچه را پشت سر گذارده است. یونگ به این نکته اشاره می کند که «تمایلات و اشتیاقات سرکوب و محصور شدهٔ انسان متمدن بسیار مخرب‌اند و در مقایسه با تمایلات انسان ابتدایی خیلی خطرناکتراند، زیرا انسان ابتدائی، دائماً، تمایلات منفی خود را، تا حدی، ارضا می کند.» اما این امر نه فقط بر نیچه پنهان نبود، بلکهٔ حقیقتی کهن و شناخته شده است که می توان باك‌ای اوریپید را بیان کلاسیك آن دانست. اگاوی **Agave** و دیگر راهبه‌هایی که پسر او را تکه و پاره می کنند نه فقط وحشی و بربر نیستند، بلکه شکاکان و طعنه زنانی مافوق متمدن هستند که دیونیسوس شور و هیجان آنها را به جنونی حیوانی بدل کرده و از این طریق آنها را مجازات می کنند.

جستجو و کشف معایب یا خطاهای فکری دو شخصیت پنتئوس **Pentheus** کاری سهل و ممکن اما بی معنی است، زیرا در اینجا نیز محور اصلی تراژدی، ستیزی میان دو نظر یا دیدگاه یکسویه است و نه اعمال یك قهرمان تراژیك واحد. وجه مشترك این اثر با اکثر تراژدیهای مشهور اشیل و سوفکل نیز دقیقاً همین امر است.

یکی دیگر از تراژدیهای اوریپید، هیپولیتوس **Hippolytus** نیز، همین نوع ستیز و برخورد را تشریح

می‌کند. در اینجا نیز چون باك‌ای، قهرمان تراژدی به ندای الهه عشق بی توجه است، اما سرانجام در دام شهوت افسار گسیختهٔ خویش گرفتار می‌شود. به عقیده اکثر منقدان این دو تراژدی که مضمونی مشابه دارند، شاهکارهای او محسوب می‌شوند. و خود اوریپید نیز در دیباچهٔ هیپولیتوس به صراحت می‌گوید که قهرمان جوان عاقبت به خاطر وفاداری تام و انحصاری خویش به آرتمیس **Artemis** (الهه عفت) و کوتاهی در ستایش از آفرودیت **Aphrodite** (الههٔ عشق)، نابود خواهد شد، زیرا این هر دو الهگانی مقدس‌اند و آدمی باید به ندای هر دو آنها گوش فرادهد.

هگل به این نظر پایبند نیست که همهٔ تراژدیها متضمن برخورد تراژیکی از این نوع هستند. او به عوض اشاره به نمایشنامهٔ فدر **Phedre** راسین، به عنوان نمونهٔ دیگری از این نوع برخورد تراژیك، خلق معشوقه‌ای جدید برای هیپولیتوس را کاری ابلهانه می‌خواند. زیرا در این صورت مجازاتی که هیپولیتوس متحمل می‌شود دیگر غم عشق نیست، بلکه صرفاً نتیجهٔ بداقبالی اوست که به سبب عشقش به دختری دیگر نمی‌تواند به عشق آن زن، که به واقع همسر پدرش است، پاسخ دهد، اما عشق هیپولیتوس به آن دختر، اهمیت و معنای این مانع اخلاقی را تیره و مبهم می‌سازد. در این شکل جدید نمایش، دلیل نابودی هیپولیتوس دیگر بی توجهی او به قدرتی جهانی و عام (یعنی قدرت عشق) یا نقض اصلی اخلاقی نیست بلکه علت آن امری تصادفی و غیرکلی است.[۸]

آ.س. برادلی ـ برادر فرانسیس هربرت برادلی فیلسوف ایدآلیست انگلیسی ـ در مقاله‌ای به نام «نظریه هگل در باب تراژدی» می‌گوید: «همگان توافق دارند که در هر تراژدی نوعی برخورد یا نزاع وجود دارد ـ برخورد عواطف، افکار، آرزوها، خواستها و مقاصد، برخورد اشخاص با یکدیگر با شرایط و حوادث، یا حتی با خودشان. یك یا برخی یا همه این انواع برخورد می‌تواند به اقتضای ماهیت اثر در هر تراژدی وجود داشته باشد... حقیقت اساساً تراژیك، شکاف و جنگ درونی جوهر اخلاقی است که بیشتر جنگ نیکی با نیکی است تا نبرد خیر یا شر.»[۹]

از آنجا که برادلی یکی از برجسته‌ترین مفسران تراژدی شکسپیری بود، این نظریه در جهان انگلیسی زبان از منشأ اصلی آن در هگل، شناخته شده‌تر است. در مقایسه با عبارات پراکنده هگل در پدیده‌شناسی روح و سخنرانیهایش در زمینه زیباشناسی، فلسفه دین و تاریخ فلسفه، بیان برادلی از این نظریه بسیار فشرده و موجز و درعین حال گویاست. به علاوه زبان برادلی روشن و واضح و متن مقاله به قلم خود اوست، درحالی که نثر هگل بسیار پیچیده و دشوار است و سخنرانیهای او نیز پس از مرگش، با استفاده از یادداشتهای دانشجویان و شاگردانش، چاپ شد و ترتیب مطالب نیز در این یادداشتها که به سالها و ادوار مختلف تعلق دارند، اغلب حاصل انتخاب شاگردان هگل است. بااین همه تفسیر برادلی دچار همان نقصی است که «ایدآلیسم مطلق» انگلیسی را از فلسفه هگل متمایز می‌سازد: برادران برادلی نیز چون اکثر فیلسوفان معظم انگلستان، ذهنی غیر تاریخی داشتند.....

به نظر من تفسیر هگل از آنتیگون در پدیده شناسی روح، در بسیاری موارد بی معنا و بی ربط است. اما برخی از آراء او درك ما از تراژدی را به نحوی گسترش می‌دهد که از زمان ارسطو بی سابقه است و قصد من نیز بررسی همین آراء است.

بهتر آن است که از سخن گفتن در باره «همه تراژدیها» و «حقایق اساسی تراژدی» پرهیز کنیم تا مجبور نشویم همچون برادلی، زنان تروا و بسیاری تراژدیهای دیگر را اصلاً تراژدی به شمار نیاوریم و یا آنها را به زور در قالبهایی بگنجانیم که با این آثار هیچ تناسبی ندارند. بهتر است این نکته را به یاد آوریم که ریشه های تراژدی یونان در ایلیاد هومر نهفته است که درآن سلحشوران شریف در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و هیچ یك از قهرمانان آن شرور و ناکس نیستند، و اینکه اشیل جنگها ومبارزات قهرمانی هومر را به سطح برخوردها و ستیزهای اخلاقی ارتقاء داد. برخی از تراژدیهای اوریپید نیز به این سنت تعلق دارند ولی برخی دیگر از آثار او نماینده انواع متفاوتی از تراژدی هستند. این گمان برادلی که می توان چند اصل کلی را برهمه تراژدیها، از جمله آثار شکسپیر، اعمال کرد، از لحاظ تاریخی موهومی است. روح آثار شکسپیر نه از اشیل الهام می‌گیرد و نه حتی عمدتاً مدیون ایلیاد است. تاثیر و نفوذ عقاید مسیحی را نباید ندیده گرفت و مسیحیت از قرنها قبل این نکته را تعلیم داده بود که نه فقط شر بلکه آدمیان شرور و نابکار نیز به واقع وجود دارند.

علاوه براین، برخوردهای تراژیك هسته اصلی همه آثار سوفکل را هم تشکیل نمی‌دهد. نه آژاکس و نه زنان تراخیس، نه الکترا و نه ادیپ درکلن، هیچ یك این مفهوم را به روشنی تصویر نمی‌کند، ولی البته اگر شخصی به این نظر پایبند باشد، می‌تواند همچون برادلی نمایش را به نحوی تفسیر کند که سرانجام چیزی لااقل شبیه به این برخورد در آن یافت شود. اما بهتر است بپذیریم که تفاوتهای بسیاری میان تراژدیها وجود دارد و اینکه برداشت و تصور هگل ماهیت اورستیا و پرومتئوس، هیپولیتوس و باك ای را به صورتی درخشان آشکار می‌سازد و همین برداشت ـ اگرچه به درجه‌ای به مراتب کمتر به فهم آنتیگون، ادیپ شهریار و فیلوکتتس نیز کمك می‌کند.

برای مثال هگل در ادیپ شهریار برخوردهای اخلاقی را تحلیل نمی کند و نسبت به نفرین صداقت، با تأکید بر سویهٔ تاریك عدالت نیز بی‌توجه است. اما نگرش او بهتر از تاملات ارسطو در باب انواع طرح داستان، کشف چنین نکاتی را تسهیل می‌کند. هگل ما را از قید این نظر سرنوشت ساز ارسطو که فضیلت قهرمان نمایش نباید چشمگیر باشد، رها می‌کند و زنجیر این پیشداوری لجوج و دیرپا را که هر تراژدی فقط یك قهرمان دارد، پاره می‌کند. صدمات عمیقی که این دو مفهوم نادرست بر سنت نقد آثار سوفکل وارد کرده‌اند، هنوز هم جبران نشده است. حتی خود هگل نیز این پیشنهاد را آن طور که باید بسط نداد و نتایج لازم را از آنها استنتاج نکرد، اما هیچ فیلسوف دیگری نیز کار بهتری ارایه نداد

پیش از آنکه جدی‌ترین خطای مشهود درتصور هگل از برخورد تراژیك را مطرح کنیم، اجازه دهید دومین بحث او در باره تراژدی را معرفی کنیم، زیرا این بحث که با مطلب اول او کاملاً مرتبط است، به همان میزان در گسترش فهم ما از تراژدی یونان، موثر بوده است. هگل این نکته را مطرح ساخت که حوادث خارجی نظیر بیماری، از دست دادن ثروت و مرگ، نباید هیچ انگیزه‌ای درما ایجاد کند.

مگر «اشتیاق به شتاب و کمك کردن. اگر این کار برای آدمی ممکن نباشد، تصاویر اندوه و فلاکت فقط قلب ما را جریحه‌دار می‌کند. از سوی دیگر رنج تراژیك حقیقی تنها بر افراد فعال تحمیل می شود، آنهم به منزلهٔ نتیجه و عاقبت عملی که از خود آنان سرزده است. عملی که به خاطر برخورد و ستیزی که از آن حاصل شده است، به یك اندازه به حق و موجه و همچنین آغشته و لبریز از گناه است. و آنان نیز با تمام وجود پاسخگوی آن هستند»[۱۰]

این بیان به تمامی فقط در مورد تراژدیهایی که محور آنها را برخوردی تراژیك تشکیل می‌دهد، صادق است، یعنی در مورد آثاری چون ساقی‌ها، پرومتئوس هیپولیتوس و آنتیگون. اما در عین حال ماهیت برخی تراژدیهای دیگر را نیز روشن می کند، یعنی آثاری نظیر ایرانیان که در آنها حق با حق تلافی نمی کند. از بیان هگل به روشنی چنین برمی آید که رنج ومرارت زنان تروا در نمایشنامهٔ اوریپید، «رنج تراژیك حقیقی» نیست. برادلی و بسیاری از منقدان معاصر، این نظر هگل را پذیرفته‌اند. اما در اینجا نیز ریشه و بنیان گمراهی و خطا در تلاش برای جذب و ادغام همه تراژدیها در یك الگوی واحد، نهفته است؛ حال آنکه راه درست تأیید و

پذیرش وجود تفاوتهای بسیار میان تراژدیها است.

به نظر من برداشت و مفهوم هگل از «رنج تراژیک حقیقی» بیش از حد بسته و محدود و انتقاد بر آن جایز است. ولی با این حال توجه بدان ضروری است آنهم نه فقط به خاطر نفوذ عمیقش بلکه همچنین بدین دلیل که راه را برای تصحیح و پیرایش ضروری مفهوم هامارتیا باز می کند. آنهایی که می خواهند بهره و فایدهٔ اندیشه ای را به ارسطو نسبت دهند، خواهند گفت که هگل صرفاً ماهیت خطایی را که به درد و رنج منجر می شود مشخص کرده است ـ یعنی همان خطای مربوط به دیدگاههای یکسویه. هرچند به عقیده برخی منظور ارسطو از اشتباه خطا کردن در تشخیص هویت خویشان نزدیک (مانند برادر، مادر، پدر و غیره) بوده است که هیچ ربطی به تفسیر فلسفی هگل از مفهوم نقص یا خطا، ندارد. اما دلیل اصلی ارسطو در نسبت دادن نوعی نقص یا خطا (هامارتیا) به کسانی که رنج برده و نابود می شوند، آن بود که به نظر وی تحمل به ناحق و بی دلیل رنج، بیش از آنکه تراژیک باشد، تکان دهنده است. مفاهیم به هم پیوستهٔ هگل از برخورد و رنج تراژیک، بینشی تیزبین تر از ماهیت معصومیت و گناه را ممکن می سازد. پرومته و اورستس در قضاوتهای خود خطایی مرتکب نمی شوند و شخصیتهای ایشان هم ناقص و معیوب نیست، معهذا نظر هگل در مورد آنان صدق می کند.

ما باید تمایزی اساسی و مهم میان «گناه تراژیک» و «قصور اخلاقی» قایل شویم.

کسانی که توجه‌شان از آغاز معطوف به نقص تراژیک بوده است، غالباً از تشخیص رنج معصومانه سرباز می زنند، آنان به پیروی از ارسطو، این را امری تکان دهنده می دانند و اگرچه در زندگی واقعی از نزدیک شاهد آن هستند، اما نمی خواهند این حقیقت را در قلمرو ادبیات تأیید کنند. آنان همچون دوستان ایوب می کوشند تا به قربانیان رنج، قصوری اخلاقی نسبت دهند. اما رنج و نابودی آدمی می تواند محصول انتخاب، عمل و قهرمان بودن او باشد، علیرغم آنکه از لحاظ اخلاقی فردی قابل ستایش است.

قهرمانان کافکا در محاکمه و قصر را به یاد آورید. قهرمان رومان قصر ـ تا حدی ـ به انفعال مردی که حکایتش در فصل نهم محاکمه بیان شده، نزدیک می شود. در آن حکایت، مرد که حق ورود ـ مهم نیست به کجا ـ از او سلب شده است، کنار دروازه می نشیند و انتظار می کشد و هرازچندگاهی نیز سؤالی می کند، و بدین شکل تمامی عمر خود را بیهوده هدر می دهد. به همین شکل قهرمان محاکمه نیز اجازه می دهد تا خبر توقیف وی ـ که در واقع نیز بی پایه است ـ زندگیش را نابود و ویران سازد. او دیگر برای زیستن به رسم وشیوه خود تلاشی نمی کند. اما در عوض قهرمان قصر اغلب به خاطر فعال بودنش، سرزنش می شود. حتی اگر این مقایسه کمی بیش از حد مصنوعی باشد، باز باید این نکته را تشخیص دهیم که کافکا با برقراری رابطه‌ای نزدیک میان تصمیمات و نابودی هر قهرمان، توجه و علاقه ما به داستان را تداوم می بخشد. ولی نباید فراموش کرد که وجود رابطه مذکور به این معنی نیست که قهرمانان کافکا سزاوار سرنوشت خویش‌اند.

یکی از دلایل جذابیت همیشگی ادیپ شهریار آن است که پرسش گناه قهرمان و رابطه میان اعمال و رنج و مرارت وی، همواره پیش روی ماست، ادیپ فردی به تمامی فعال است. رنج او نتیجهٔ مستقیم اعمال گذشته وی ـ که پیش از شروع نمایش انجام شده است ـ و تصمیمات او در طی نمایش است. اما در همه مراحل حق با او بوده است. او لایوس (پدر ناشناس خویش، را در دفاع از خود می کشد. پس از آزاد کردن شهر بتس از سلطهٔ اسفینکس Sphinx هیولا، از او می خواهند تا با جوکاستا Jocasta ازدواج کرده و بر تخت تباهی نشیند؛ و تأکید و اصرار وی بر ادامه تحقیقات ـ که رها ساختن آن بدون قربانی شدن تعداد بیشتری از اهالی بتس بدست طاعون ناممکن است ـ کاملاً تحسین برانگیز است. او از لحاظ اخلاقی خطایی نکرده است، با این حال بار گناه قتل پدر و زنای با مادر بر دوش اوست.

او خود را کور می کند، اما نه برای اعتراف به اینکه اصرارش در ادامه تحقیقات نادرست بوده و آنهایی که او را به توقف آن توصیه می کردند، حق داشته‌اند. پس از بر ملا شدن حقیقت نیز بلافاصله اعلام بیگناهی نکرده یا انبوهی از علل مخففه را مطرح نمی سازد. اگر چنین می شد، نمایش از لحاظ شعری پایانی کمتر تراژیک و ضعیفتر می داشت، و از لحاظ اخلاقی نیز جنبه قهرمانی آن کاهش می یافت.

هگل در فلسفه حق خود چنین می گوید: «خود ـ آگاهی قهرمانی (یعنی آنچه در تراژدیهای باستانی نظیر ادیپ شهریار و غیره دیده می شود) هنوز مرحله صلابت Gediegenheit خود را پشت سر نگذارده و به مرحله باز اندیشی و تأمل در باب تفاوت میان عمل Deed و فعل Action تفاوت میان حوادث خارجی و برنامه‌ریزی و شناخت اوضاع و احوال، یا به مرحله (تشخیص) چند پارگی عواقب و نتایج، نرسیده است. این خودآگاهی گناه خویش را در قبال تمامی جوانب عمل می پذیرد.» (بخش ۱۱۸).

بسط همین مفهوم توسط هگل در دروس مربوط به زیبایی شناسی نیز ارزش نقل کردن را دارد: «ادیپ مردی را به هنگام نزاع به قتل رسانده است، امری که در اوضاع و احوال آن عصر می توانست به سادگی اتفاق افتد و جنایت نیز محسوب نمی‌شد. او نمی‌دانست که این مرد خشن که راه را بر او بسته، پدرش است، و نمی دانست که ملکه‌ای که بعداً با او وصلت کرد، مادرش است، اما هنگامی که این مصیبت آشکار شد، او به منزله قهرمانی تراژیک، همهٔ عواقب نخستین عمل خویش را می پذیرد و کفاره گناه قتل پدر و زنای با محارم را می پردازد.»[۱۱]

«صلابت و تمامیت شخصیت متکی به خود قهرمان، به او اجازه نمی‌دهد گناه خود را با دیگران قسمت کند، او چیزی در مورد تقابل نیات ذهنی و اعمال و عواقب عینی نمی‌داند، در حالی که نتایج ضمنی و عواقب جندگانه افعال در عصر جدید، چنان است که هر کس می کوشد گناه را تا حد ممکن از خود دور کند. دیدگاه ما از این لحاظ اخلاقی تر است، زیرا در قلمرو اخلاق، جنبهٔ ذهنی شناخت اوضاع و احوال و نیات خیر، عنصر مرکزی فعل را تشکیل می دهند. اما در عصر قهرمانی، فرد اساساً و ذاتاً یکی بود، و همه امور عینی اگر ازاوصادر شده بود. جزئی ازاو بوده وبه همین شکل نیز باقی می‌ماند؛ به همین دلیل بود که فرد فاعل می خواست آنچه را که انجام داده است، تماماً و به تنهایی انجام داده باشد.»[۱۲]

توضیحات روشنگر هگل تصادفاً این نکته را نیز روشن می کند که چگونه اگزیستانسیالیسم سارتر، نگرش قهرمانی سوفکل به زندگی را احیاء می کند. آدمی همان اعمال و زندگی اوست، طبق نظر سارتر. عذر تراشی وگفتن اینکه نیات من از کارهایم بهتر بود، نشانهٔ سوء نیت یا ایمان به Bad faith است.[۱۳] واگرچه این گونه قضاوت کردن دربارهٔ دیگران به صورتی غیر انسانی سخت و تند است، ولی همه ما تمایل داریم کسانی را که خود را این گونه می بینند، تحسین کنیم.

این معیار دوگانه مبین نوعی سردرگمی است. تمایز ما میان گناه تراژیک و قصور اخلاقی، به اندازه کافی گویا نیست. «گناه» در آنجا که احساس گناه مناسبتی ندارد. کلمه درستی نیست و ما نیز کسانی را علیرغم عدم ارتکاب خطایا قصوری، چنین احساسی را درخود ایجاد می کنند، بواقع تحسین نمی کنیم. عنوان یا کلمه درست و بحق mot yuste نه گناه تراژیک، بلکه مسئولیت تراژیک است، زیرا مسئولیت نیز همچون غرور و افتخار، چیزی است که آدمی می تواند آن را تقبل کند.

افتخار کردن به آمریکایی، آلمانی یاحتی ادیپ بودن،

امری اساساً معقول نیست و اگر این افتخار شکل فخرفروشی به خودگیرد، حتی کریه و نفرت انگیز است. احساس مسئولیت کردن درقبال آمریکایی، آتنی یا ادیپ بودن نیز کاری اساساً معقول نیست و اگر شکل غوطه‌ور شدن دراحساس گناه را به خود گیرد، نشانه بیماری روانی است. اما غرور و افتخار می تواند بدین معنا باشد که معیارهای ما والاست و رفتار و کمالاتی که از دید دیگران ارضاء کننده است، برای ما کافی نیست. به همین شکل مسئولیت نیز می تواند از احساس گناه بری بوده و بدین معنا باشد که ما قلمرو فعالیت خود را تعیین می کنیم. بدین ترتیب افتخار و مسئولیت می تواند آینده نگر و به عبارتی دوسوی یك دیدگاه باشد.

بازگردیم به هگل و این مسئله که او فاقد یك «نظریه تراژدی» بود. هگل مفاهیم برخورد تراژیك و رنج تراژیك حقیقی را در بحث تراژدی یونان وارد ساخت و بدین نکته اشاره کرد که قهرمانان این آثار بنحوی خود مسئول رنج و مرارت خویش‌اند، آنان به یك معنا مقصرند و گناه خویش را نیز می پذیرند. این مفاهیم ماهیت بسیاری از بهترین تراژدیهای یونان باستان را روشن می سازد، اما همه تراژدیهای یونانی گرد محور برخوردی تراژیك ساخته نشده اند ، همه درد و رنجی که در تراژدیهای یونان به چشم می خورد، به مفهوم هگلی آن حقیقتاً «تراژیك» نیست، و همه قهرمانان نیز مانند ادیپ در نمایشنامه ادیپ شهریار سوفکل گناه خویش را نمی پذیرند. دیانریا Deianeria چنین می کند، اما الکتراوفیلوکتتس خود را قربانیانی معصوم می دانند و رنج آنها براساس نظر هگل «رنج تراژیك حقیقی» نیست. در حقیقت بسیاری از نویسندگان معاصر، تحت تأثیر هگل، اصولاً تراژیك بودن آنها را منکر می شوند. و نکته آخر آن است که هگل، مسئولیت تراژیك و قصور اخلاقی را، به قاطعیت ما، از هم متمایز نمی کند.

نابینایی ادیپ در پایان کار، از لحاظ شعری، بسیار قدرتمند است، زیرا کوری معنوی او تا آن هنگام را آشکار می سازد. عمل وی در کورکردن خویش، با موضع و شخصیت فعال او در طی نمایش، خواناست. تصویری که سوفکل از او به ما ارائه می‌دهد، تصویر یك قربانی یا بازیچه خدایان بوالهوس ـ نظیر گلوستر قهرمان شکسپیر در شاه لیر ـ نیست، بلکه تصویر شخصی است که تا پایان قهرمان باقی می‌ماند. با این حال، ادیپ خود را پس از سبك و سنگین کردن زندگی خویش و کشف گناهکار بودنش، کور نمی کند، او تصمیم نگرفته که به عنوان مجازاتی مناسب، خود را کور کند. چنین تصور یا برداشتی از مسئله، همانقدر از مقصود حقیقی سوفکل به دور است که کور شدن ادیپ به دست خادمان لایوس، یعنی آنچه در روایت گم شده اورپید از داستان ادیپ رخ می دهد. قهرمان سوفکل نه موجودی رنجور و غم انگیز است که متحمل بی عدالتی دهشتناکی گشته است، و نه شخصیتی است که در پایان سزاوار مجازاتی سخت و بی رحمانه باشد. او در یك لحظه در می یابد قاتلی که در جستجوی او بوده و نفرینش کرده است خود اوست، اوست که پادشاه و پدر خویش را کشته است، و زنی که با او ازدواج کرده و کودکان او را بدنیا آورده، مادرش است و اینکه او با ادامه دادن تحقیقات خویش تا پایان غایی آن، او را به خودکشی وادار کرده است. ادیپ با مشاهده. جسد مادرش، سنجاقهای پیراهن اورا کنده وبا آنها خود را کور می کند. هنگامی که او با چشمانی کور از قصر خارج می شود، احساس ما آن نیست که سرانجام عدالت تحقق یافته است. به عکس، این لحظه. چنان سرشار از دهشت است که کلام از بیان آن عاجز می‌ماند. در اینجاست که موسیقی کارل اورف[14] برای این نمایشنامه، ما را به فکر می‌اندازد که موسیقی اشیل و سوفکل در تراژدیهایی که می شناسیم، احتمالا چه نقش عظیمی داشته است. در پایان، تحقیر و سرزنش پارسایانه و عدالت استوار بر مجازات و انتقام، هر دو مورد تردید قرار می گیرند و تحت تأثیر این ضربه همه چیز در هم می شکند.

مفاهیم هگل به ژرفای یأس ادیپ نمی‌رسند. ولی آنها خیلی بیشتر از تحلیلهای افلاطون و ارسطو، به روح تراژدی یونان نزدیك می شوند، و در عین حال بر نظریات شوپنهاور و فیلسوفان بعد از او، ارجحیت دارند.

پیش از خاتمه بحث در مورد هگل باید به اساسی‌ترین نقص تصور او از برخورد تراژیك اشاره کنیم. به نظر هگل در چنین برخوردهایی، هر یك از دو طرف نصیبی از خیر و نیکی دارند، اما او علاوه بر این اعتقاد داشت که دو طرف نزاع به یك اندازه محق اند. ممکن است این امر در مورد آثار اشیل و اوریپید، دو شاعر فلسفی که نظریه هگل با تراژدیهای آنان تطابق بیشتری دارد، درست باشد، اما در مورد سومین شاعر فلسفی، یعنی سوفکل، هرگز چنین نیست.

* این مقاله ترجمه بخشی از کتاب «تراژدی و فلسفه» نوشته والتر کافمن است، که تحول مضموم تراژدی را در آراء و نظریات فیلسوفان ـ از افلاطون تا ماکس شلر ـ با دیدی انتقادی مورد بحث قرار می‌دهد. کافمن خود از محققان سرشناس، مترجم اصلی آثار نیچه به انگلیسی و صاحبنظر در فلسفه آلمان است و کتب و مقالات بسیاری در نقد فلسفه و ادبیات، به ویژه در باب فلسفه هگل و نیچه نوشته است. کافمن در این بخش فقط آراء هگل درباره تراژدیهای یونان باستان را مورد بحث قرار می‌دهد و در فصلی دیگر به بررسی نظریات هگل درباره شکسپیر و تراژدی متأخر می‌پردازد. برای متن اصلی مقاله ر.ك. به:
W.Kaufmann, Tragedy and philosophy, Anchor Books, Newyork, 1969, pp. 234 - 248.

1. Trogedy: Serious Drama in Relation to Aristotels Poetics, pp. 57 - 60

2. Greek Tragedy. P. 133

3. Plato, the Laws, trans. Jowett, Sec 6, 660

۴. ارسطو در فصل ۱۳ کتاب «فن شاعری» بحث خود درباره طرح داستان را ادامه داده و به چهار طرح اصلی اشاره می کند که هر یك معرف وضعیت دراماتیك خاصی است: سقوط افراد نیك به بدبختی و تیره روزی، پیروزی و سعادتمند شدن افراد شرور و بدجنس، سقوط افراد بدجنس از سعادت به ذلت، و سرانجام سقوط «مردی که فضیلت و پارسایی وی چشمگیر نیست، اما خوار شدن و تیره روزی او نیز نتیجه خبث طینت و شرارت نیست بلکه حاصل نوعی نقص یا خطا (هامارینا) است.» ارسطو در ادامه به شخصیت ادیپ اشاره می کند و به عقیده کافمن ادیپ شهریار الگوی اصلی او بوده است. در این فصل ارسطو از چهار وضعیت فوق، سه تای اول را مردود شمرده و فقط وضعیت چهارم را نمونه کامل تراژدی می داند. کلمه هامارینا که می تواند به عیب، نقص یا خطا ترجمه شود، علیرغم ـ و یا شاید به سبب ـ عدم بسط و توضیح آن از سوی ارسطو، همراه با مفاهیم دیگری چون مایمسیس، کاتارسیس، شفقت، هراس و غرور (Hybris, Phobos, Eleos)، مورد بحث و تفسیر فراوان قرار گرفته است. به عقیده برخی هامارینا نشانگر نوعی نقص یا ضعف اخلاقی و فکری است. در مقابل گروهی دیگر همان را برابر خطا یا اشتباه دانسته و استدلال می کنند که منظور ارسطو «اشتباه کردن و عدم تشخیص هویت خویشان نزدیك» بوده است. برخی دیگر نیز با رجوع به کتاب اخلاق ارسطو، آن را خطایی ناشی از جهل به شرایط می‌دانند، یا عمل نادرستی که آگاهانه اما به غیر عمد صورت می گیرد (نظیر اعمال ناشی از خشم) و گروهی نیز آن را نوعی نقص شخصیتی محسوب می کنند که باید از اشتباه و خطای ساده از یکسو، و از شرارت و بدجنسی ناب از سوی دیگر متمایز گردد. ترجمه و تفسیر درست این اصطلاح از لحاظ درك نظر ارسطو در باب ماهیت تراژدی، اهمیت بسیار دارد. والتر کافمن این مسئله را در فصل ۱۵ همین کتاب مفصلا مورد بحث قرار داده است.

5. G.w.F. Hegel. werke, ed. Glockner, XIII, 51, and XIV. 556.

6. The Libation Bearers, 467.

7. F.Nietzsche, The Birth of Tragedy, sec 12: P. 82.

8. Hegel. Philosophie der Religion, werke, ed. Glockner, XVI, P. 134.

9. A.C.Bradley, Oxford Lectures on poetry, 2ded, 1950, P. 70.

10. Hegel, Aesthetik, werke, ed. Glockner, XIV, 532.

11. Hegel, werke, ed. Lasson, xa, 1931, P. 266.

12. Ibid, published earlier in Hothos edition, also in werke, ed. Glockner, XII, 257 f.

۱۳. برای توضیح معنای این مفهوم در فلسفه سارتر، ر.ك. به «تئاتر از زبان سارتر» در نمایش شماره ۱۸، فروردین ۱۳۶۸، ص ۳۵، پانویس ۱۴.

۱۴. کارل اورف Carl Orff، رهبر ارکستر و آهنگساز معاصر آلمانی.