



تیر ۹۹

این جستار بر آن است تا ارتباطی ذاتی بین تراژدی یونان و آیرونی برقرار کند. با طرح مسئله‌ی ذاتی بودن، مشخص می‌شود که مقصود نه تکنیک و صنعت آیرونی، که آیرونی کلی و اساساً هستی آیرونیک است؛ چه، تکنیک آیرونی امری است که بیرون از ذات متن قرار دارد و مولف از خارج بر آن سوار میکند، اما آیرونی کلی، در دل متن نهفته است و خود پیشروی متن وابسته به آن است.

با آیرونیک دیدن تمام دستگاه تراژدی یونانی، چالشی برای خوانش معمول آکادمیک از تراژدی یونان به دست خواهد آمد؛ خوانش‌های رسمی‌ای اعم از خوانش‌هایی که سیر تاریخ ادبیات نمایشی یونانی را در دیالکتیکی ایجابی فهم می‌کنند که منتهی به سنتزی نهایی و ایدئال برای پولیس یونانی می‌گردد (برای مثال این که سیر دیالکتیکی آثار آیسخولوس را حرکت از عدل الهی به عدل انسانی در نظر بگیریم، یا اساساً درام ارسطویی یونانیان را اساس آپاراتوس پولیس آتن بدانیم که همچون کبد، به تصفیه‌ی سیاسی سلطه می‌پردازد و کاتارسیسیسم عنصر نهایی همدل‌کننده‌ی شهروندان با قدرت سلطه است) و نیز خوانش‌های عامه‌پسندانه‌ی هگلی از برخورد ارزش‌ها که روی دیگر همین در دیالکتیک ایجابی فهمیدن سازوکار تراژدی است که قرار است به یک نظم نهایی یا آرامش و استقرار در پس‌پشت تمام برخوردهای حل‌ناشدنی و خائوس گونه برسد. اما آیرونیک دیدن دستگاه تراژدی، بدان معناست که موتور پیشروی سازوکار نه بر مبنای ایجاب، بلکه بر مبنای یک نفی درونماندگار عمل می‌کند که بی‌وقفه با ناسازوار بودن با بطن خودش، رفعی (نفی و رفع توأمان در معنای هگلی) نسبت به خودش صورت می‌دهد و در نتیجه، اضطراب و حرکتی دائم برای رهایی از وضعیت

ایجابی در کار است. این نفی دیالکتیکی درونی - که آیرونی ذاتی دستگاه تراژدی یونانی است - مانع از آن است که این سازوکار بتواند نقش اساسی در آپاراتوس قدرت سلطه بر عهده داشته باشد و اتفاقاً شورشی درونماندگار همواره نسبت به وضعیت موجود - و اساساً هر وضعیت ایجابی و تصویر ایدئولوژیک که در آن قرار داشته باشد - به دست می دهد. آیرونی، آن وضعیت مضطربِ رهایی بخشی است که بر خلاف تمام تلاش های رسمی در وفق دادن دستگاه تراژدی با ایدئولوژی پولیس، تراژدی یونانی را برخوردار از حیاتی رهایی بخش می کند.

برنامه ی پیش روی این جستار، بررسی اجمالی ریشه هایی است که باعث حاصل خیز کردن خاک اندیشه ی یونان برای کاشت «آیرونیک بودن» و «آیرونیک دیدن» شده اند. از دل آن، مسئله ی سوژکتیویته مطرح می شود. سوژکتیویته، آیرونی را می آغازد (آیرونی نتیجه ی برآمدن سوژه است، هنگامی که ایده ی سوژه با ایده ی ابژه از وحدت خارج می شود)؛ و از طرف دیگر، تراژدی یونانی هم آغاز سوژکتیویته در تاریخ اندیشه ی اروپایی است. از این رو، تراژدی یونان نمی تواند بری از هستی آیرونیک باشد.

در پایان هم موخره ای خواهیم داشت بر مسئله ی دیالکتیکی که به آیرونی می انجامد و نسبت حضور آن در تراژدی یونانی و نیز در تئاتر معاصر؛ که خود دلالت دیگری بر ارتباط ذاتی آیرونی و تراژدی یونان خواهد داشت و در خلال آن، به درکی از نسبت تئاتر معاصر با تراژدی یونانی دست خواهیم یافت.

اما هستیِ آرونیک به چه معناست؟

نمی‌خواهم از ابتدا به تعریفِ چِستیِ آرونی بپردازم. اما بد نیست برای ایجاد یک همسویی فکری اولیه دست به تعریف بسیار مختصری از این پدیده بزنیم. «کلمه ی آرونی معمولا نوعی اختلاف و ناسازگاری را می‌رساند. در آرونی لفظی این اختلاف بین آنچه گفته می‌شود و آنچه منظور است وجود دارد، اما در شکل‌های دیگر آرونی ممکن است این اختلاف بین ظاهر و حقیقت، یا بین توقع ما و آنچه انجام می‌گیرد، باشد. (Perrine, ۲۰۱۰: ۶۵۵)» حال چه چیزی می‌تواند این پدیده را - که اکنون تعریفی بیشتر به مثابه ی یک صنعت بلاغی از آن مطرح کردیم - به مثابه ی یک موضوع هستی‌شناسانه قرار دهد؟ چگونه این صنعت می‌تواند به مثابه ی یک هستی‌انبساط‌یابد؟ تفاوت تعریف اولیه ی ما از آرونی با آرونی به مثابه ی یک امر وجودی، تفاوت در جزئی و کلی بودن است. این آرونی تعریف شده، آرونی ای جزئی است؛ به یک جزء - یک کلمه، یک جمله، یک بخش، یک فرد، یک قربانی - می‌چسبد تا او را سپر بلای جامعه کند یا هرکار دیگری که دوست دارد با او انجام دهد (کاری که البته معنایی جزئی آن ندارد). اما آرونی می‌تواند فلسفی و کلی باشد و آرونیت کل نوع بشر را قربانی ذاتی زندگی بشر ببیند (یعنی نفی ای که شامل کل وضعیت، یا اساسا «امر کلی» می‌شود؛ نه شامل نفی یک جزء در برابر ایجاد کل). این رویکرد آرونیک تلویحا می‌خواهد بگوید که یک تناقض اساسی در امور هست، یعنی از منظر عقل ما یک پوچی بنیادین و بی‌درمان آرونی در این مفهوم نه این یا آن موجود خاص بلکه کل موجودیت در یک زمان و موقعیت

معین را نشانه می رود. تمامیت وجود است که تحت نوع آیرونی قرار می گیرد.

«شالوده ی آیرونی کلی در آن تناقض های ظاهرا بنیادین و بی درمان نهفته است که وقتی خود را نشان می دهند که انسان به مقولاتی می اندیشد از قبیل منشأ و مقصود هستی، حتمیت مرگ، نابودی فرجامین کل حیات، نامعلومی آینده، ناسازگاری های میان عقل و احساس و غریزه، جبر و اختیار، عینیت و ذهنیت، فرد و جامعه، مطلق و نسبی و بیشتر این ناسازگاری ها به یک ناهمخوانی بزرگ قابل تقلیل است: ظهور من های خودبزرگ پندار، خودآزاد انگار، ولی زمانمند در عالمی که کاملاً بیگانه، بی هدف، جبری، و بیکران به نظر می رسد. عالم گویی از دو دستگاه ناهماهنگ تشکیل شده است که هرکدام ساز خود را می زنند. (موکه، ۱۳۸۹: ۸۹)» پس مشخصاً هستی آیرونی، نتیجه ی برخاستن ذهنیت در برابر عینیت است؛ یعنی تولد «من». در عوامل اثرگذار بر شکل گیری جهان بینی آیرونیک در یونان، به این مسئله بیشتر می پردازیم.^۱

^۱ خوب است در تکمله ی این تعریف یادآور تعریف ژیزک از آیرونی در شرح ساختار آیرونیک رمان لوتسینده ی فریدریش شلگل شویم: آیرونی منفیتی درون فرم است که باعث یکی نشدن کلیت اثر با خودش میشود. یعنی بدین قرار که منفیت آیرونی در درون اثر با ایجاد تنش و عدم تقارن ریشه ای در دل اثر باعث تاخوردن اثر روی خودش و یکی نشدن آن با خودش میشود. این دو سطح بر روی هم می لغزند و رابطه ای پرتنش دارند. این مضاعف سازی درونی روایت باعث می شود اثر روی خود تا بخورد یا از درون دچار شکاف و تناقض شود.

عوامل اثرگذار بر شکل‌گیری جهان بینی آبرونیک در یونان

اما چه عواملی می‌توانند باعث شده باشند که در نگاهی کوتاه بتوانیم آنها را ریشه‌هایی برای تبدیل تراژدی یونان به یک هستی آبرونیک بدانیم؟ (گفتیم اشاره ای گذرا، چرا که دنبال تبارشناسی و علت‌یابی نیستیم و به ذکر اجمالی عواملی چند بسنده خواهیم کرد و بیش از آن، هدف این مقاله هم نیست. هدف، نگاه سنکرونیک به وجود آبرونی به عنوان یک هستی مرکزی در دل تراژدی یونان است نه یافتن عللی که به این امر منجر شده‌اند).

یکی از مسئله‌های اساسی اولیه در این امر، خاصیت پارادوکسیکال نهفته در ذات زبان یونانی است و این که یک کلمه در این زبان می‌تواند حامل معناهای پارادوکسیکال باشد، چرا که از یک چگالی منحصر به فرد برخوردار است. این چگالی، ناشی از «کلی» دیدن امور است (یکی از دلایل علاقه‌ی رمانتیک‌های آلمانی از شلینگ و هگل تا مارکس به ذهن یونانی ناشی از همین عدم تقسیم‌کار مفاهیم در زبان و اندیشه‌ی یونانی است). کلی دیدن به این معنا که کلمه، گستره‌ای از معانی - حتی تا قطبِ متقابل خود - را در بر بگیرد. توجه به کل و تمامیت هرچیز ویژه‌ترین صفت ذهن یونانی است، همانطور که در تک‌تک ابعاد زیست یونانی این همزمان-چندین-چیز-بودن، متجلی است. هنگامی که به زبان یونانی می‌نگریم می‌بینیم که مفاهیم گسترده‌تری در واژگان زبانی گنجانده شده‌اند. «ماییم که با تقسیم مفاهیم به مقوله‌های متفاوت و شاید متقارن اخلاق و فکر و زیباشناسی و عمل، چنین کاری می‌کنیم. اما یونانیان اصلاً چنین کاری نکرده بودند؛ حتی فلاسفه‌شان از این کار رویگردان بوده‌اند. (کیتو، ۱۳۹۳: ۲۰۶) «پس این زبان چنان مایل به کلی کردن و ترکیب کردن است که

نمیخواهد این امور متضاد را در تقابل های دوگانه قرار دهد. سایمون گلدھیل در کتاب خود، درباره ی اورستیا، با تفسیر دریداییِ دو واژهی *dikē* (گلدھیل، ۱۳۸۰: ۵۲) و *telos* (همان: ۱۱۳) و واسازیِ طیف معناییِ این دو واژه، به همین موضوع اشاره دارد (و از همین روست که دریدا در خوانشهای واسازانه ی خود بسیار متوجه متون این دوره از یونان است، مثل ماجرای فارماکون افلاطون).

عامل مهم دیگر، مسئله ی در گذار بودن است. فعلیت تاریخی در زمان های گوناگون متفاوت است. فعلیت مفروض در یک زمان معین فعلیتی است که برای یک نسل خاص و افراد آن نسل معتبر است و با این حال، این فعلیت لاجرم باید جایش را به فعلیتی دیگر بدهد. «در نتیجه، در اینجا یک فعلیت با فعلیتی دیگر تصادم می کند. جنبه ی عمیقاً تراژیک تاریخ جهان درست در همین نکته نهفته است. در زمانی واحد یک فرد ممکن است به لحاظ تاریخ جهان بر حق باشد و با این همه در عین حال حق با او نباشد. تا بدان حد که حق با او نیست، او باید که قربانی شود؛ و تا بدان حد که حق با اوست، او باید چیره شود - به عبارت دیگر، او باید از طریق قربانی شدن چیرگی یابد. [...] اما قربانی از آن روی ضرورت دارد که یک عنصر تازه باید در عمل پدید آید و به ظهور رسد، زیرا فعلیت نوین صرفاً به معنای ختم گذشته نیست، بلکه حاوی چیزی بیشتر در درون خویش است. فعلیت نوین نه فقط تصحیح کننده ی گذشته، بلکه در ضمن آغازی نو است. [...] در این جا به فردِ باخبر از آینده ای بر می خوریم که از دور امر نوراً دید می زند. [...] او مالک آینده نیست فقط یک جور دل گواهی همراه با دلشوره درباره اش دارد. نمی تواند مدعی آن شود اما در ضمن دیگر اعتنایی به فعلیتی ندارد

که بدان تعلق دارد. [...] آنگاه قهرمان تراژیک به مفهوم اخص کلمه به میدان می آید. او در راه امر نو می رزمند و می کوشد آنچه را در نظرش فعلیتی رو به زوال است ویران کند، لیکن رسالت او نیز بیش از ویران کردن پیش بردن امر نو و بدین ترتیب، ویران کردن گذشته به نحوی غیر مستقیم است. (کیرکگور، ۱۳۹۵: ۲۷۲)» در اینجا است که به فاعل آبرونی می رسیم. در نظر فاعل آبرونی، واقعیت موجود یا همان فعلیت مفروض اعتبارش را بالکل از دست داده است. برای او این فعلیت صورت ناقصی است که همه جا سد راه کمال میشود. اما از طرف دیگر مالک امر نو نیست. او فقط می داند که فعلیت حاضر با مقتضیات ایده نمی خواند. دیالکتیک این فاعل آبرونی، دیالکتیکی جز نفی وضعیت - بدون هیچ نویدی از تثبیت و بدون ارائه ی تصویری ایجابی - نیست. این فاعل آبرونی، همان تراژدی یونانی است.

از این رو، در گذار بودن، به حضور ستیز ناشی از دو جهان بینی مختلف می انجامد.^۱

اما عامل دیگر می تواند خود زیبایی شناسی تراژدی باشد که بر پایه یک دوگانه ی پارادوکسیکال دیگر ایستاده است. افسونگری تراژدی مدیون خصلت پارادوکسیکال اشتیاق ما به تراژدی است: درام تراژیک ترسیمگر

^۱ و مگر نه این است که شکوفایی تئاتر در دوران گذار است؟ تئاتر در ادوار گذار جوامع گوناگون عهده دار نقش کاتالیزور فرایند گذار می شود. «در ادوار تغییر حیات اجتماعی، جامعه، خود تئاتری می شود. تئاتری کردن هستی، میتواند پویایی جمعی و فردی از یادرفته را که به قوه ی تخیل و شکفتگی روانی حیات دوباره می بخشد در گروه های انسانی به خواب رفته یا لگدکوب شده، بیدار کند. (دوینو، ۱۳۹۲: ۴)» و آیا نمی توان در این تئاتری شدن جامعه در لحظات گذار، رد پای تئاترکراسی رانسیری را مشاهده کرد؟ لحظاتی که سیاست، خود، صحنه ی تئاتر است؛ یا در بیانی دیگر، سیاست دموکراتیک، فعلیت یافتن صحنه ی تئاتری است؛ زیرا این سیاست، نفی وضعیت حاضر (نظم نمادین) است.

تباهی افرادی است که دست کم به نحو بارزی خوب ترین افراد در میان ما هستند، که نتیجتاً احساس منفی اندوه را در ما موجب می شود. اما اشتیاق ما به تراژدی نشان می دهد که در آنچه از تراژدی می گیریم باید چیزی سودمند، چیزی مثبت وجود داشته باشد (چه بستر مناسبی برای آیرونی!) و اساساً همین خصلت متناقض نمای تراژدی است که نظر فیلسوفان را به خود جلب کرده است (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۷). و باز اساساً تراژدی یونان در اوج سنت ایدئالیسم آلمانی بود که به جایگاه اقتدار در تاریخ تراژدی دست یافت؛ چرا که مسئله ی ایدئالیسم آلمانی - مسئله ی پارادوکس ابژه و سوژه - نتیجه ی پارادوکس آزادی و ضرورت بود که سازگاری این دو را در تراژدی یونان می دید. اما چرا؟

ایدئالیسم آلمانی وظیفه ی فلسفه را توجه به ناسازگاری میان آزادی و ضرورت می دانست، که نهایتاً باید سازگاری میان آن دو را به اثبات برساند؛ ناسازگاری ای که از دل شناخت شناسی مدرن سربرآورده بود، آنجا که عقل مدرن خواست تا برای تامل بر واقعیت، ابتدا به شناخت خود عقل و محدودیت های آن پردازد. شکافی که میان امر عقلانی و امر واقعی ایجاد شده بود، ریشه در چرخشی داشت که با دکارت شروع شد (درک این قضیه که شناخت ما از چیزها، نه واقعیت چیزها، بلکه واقعیتی است که سوژه از چیزها در می یابد، و لذا در شناخت شناسی پس از دکارت «ابژه» جایگزین «شیء» شد) و با کانت محقق گشت: انقلاب کپرنیکی؛ انقلابی که در نتیجه ی آن، فاصله ای ژرف میان سوژه و ابژه ایجاد گردید. حال بین دو آغازگاه ممکن، فیلسوف می بایست دست به انتخاب بزند: یا آغاز از سوژه و در

نتیجه، ناممکن شدن (واقعی) بودن ابژه، یا از ابژه و در نتیجه شیء شدن سوژه در ردیف سایر ابژه‌های فیزیک نیوتنی.^۱

شلینگ عقل را در شکل فلسفه، ناتوان به رسیدن به این مهم - یعنی پرکردن شکاف میان آزادی و ضرورت - تصور می‌کرد. لذا معتقد بود «برای پشت سر گذاشتن ناتوانی عقل [فلسفی] باید به [عقلانیت]^۲ هنر روی بیاوریم؛ و از میان تمامی هنرها، فقط تراژدی است که می‌تواند به این مطلوب نائل آید. (همان: ۱۲۲)» پس همانطور که ناسازگاری ایدئالیسم آلمانی توجه را معطوف به تراژدی یونان می‌کند، یقینمان بر اصل پارادوکسیکال زیباشناختی این جهانبینی (تراژدی یونان) بیشتر می‌شود. بعدها هگل و هگلیمان جوان و مارکس با درک نفی، به مثابه‌ی دیالکتیکی که

^۱ فیخته تمام تلاش خود را صرف جمع این پارادوکس نه در یک من کانتی - منی که صرفا حاصل وحدت ساختاری آگاهی است - بلکه در یک من مطلق و جوهری کرد که چیزی جز کنش نیست. این من مطلق همه‌ی آن چیزی است که در قلمرو شیء فی نفسه وجود دارد. فیخته استدلال می‌کند که در تجربه، شیء و عقل به نحو جدایی ناپذیری به یکدیگر تنیده‌اند اما فیلسوف قادر است یکی از این دو مفهوم را کنار بگذارد: اگر شیء را کنار بگذارد با عقل فی نفسه روبرو میشود و اگر عقل را کنار بگذارد با شیء فی نفسه. رویه‌ی نخست به ایدئالیسم و رویه‌ی دوم به دکاماتیسم منجر می‌شود. بر طبق رویه‌ی نخست، تمثالات ملازم با احساس جبر فرآورده‌های عقل فی نفسه‌اند و بر طبق رویه‌ی دوم، فرآورده‌های شیء فی نفسه. نهایتا فیخته شیء فی نفسه را انکار می‌کند؛ شیء فی نفسه که اصل بنیادی دکاماتیسم است از نظر او هیچ است و هیچ واقعییتی ندارد. (فیخته، ۱۳۹۵: ۵۹-۶۴). ایدئالیسم پساکانتی آلمانی آغازگاه درک همین موتور حرکت «نفی» است، تا آنجا که هگل بر آن می‌شود که تاریخ اساسا بر مبنای همین نفی بنیادین هر چیز است که به حرکت در می‌آید. بعدها فروید و لاکان نیز بر آن شدند که مبنای میل نیز آن نفی بنیادین سوژه است و زبان تنها برای پر کردن این مغاک است؛ زبانی که هیچگاه جز نفی آنچه میخواهد، نمی‌تواند (همان حرکت تاریخی آگاهی در هگل). اگر در این ایدئالیسم، من مطلق (سوژه‌ی محض) است که هستی ابژکتیو را با نفی بنیادینش در کام خود فرو می‌برد، در جهان یونانی هم، هنگام تولد سوژکتیویته، این زایش در زهدان تراژدی اتفاق می‌افتد.

^۲ افزوده‌ها از من است.

هیچگاه نمی تواند به ابژه ی میلش اشاره کند و هراشاره اش به مثابه ی نفی آن خواهد بود، دریافتند که باید رابطه ای دیالکتیکی بین آزادی و ضرورت در نظر گرفت؛ یا به بیانی دیگر، آزادی همان ضرورت، و ضرورت همان آزادی است (درکی که پایه در درک کانت از رابطه ی قانون و آزادی در مملکت غایب داشت: آنجا که آزادی با خودتعیین بخشی سوژه در وضع قوانین است که محقق می گردد؛ «اراده ی آزاد و اراده ای که پیرو قوانین اخلاقی است، با یکدیگر یکسانند. (کانت، ۱۳۹۴: ۱۲۴)»). این درک دیالکتیکی از آزادی و ضرورت به مثابه ی دو روی یک سکه، تنها با درک ناسازواری و آن نفی بنیادین پویاست که ممکن می گردد؛ بنابراین شلینگ هم با دست آویزی به تراژدی یونانی - که از اساس بر مبنای آبرونی خود، سوار بر نفی بنیادین وضعیت خویش است - توانسته بود پیش از صورتبندی هگلی اشاره ای به آن آبرونی مضطرب و همواره -در-کنش «بودن» داشته باشد.

عامل بعدی البته پارادوکس موجود در فلسفه ی پیشاسقراطی است. در اینجا با چند قضیه مواجهیم.

هراکلیتوس، اساس فلسفه ی خود را بر سیالیتی ناب بنیان نهاده است. سیالیتی که در دیدگاهی آنارکونیستی می تواند حتی به پرسپکتیویسم نیچه ای منجر شود، آن جا که میگوید: «اهمیت چیزها با زمان و مکان و بستر ناظر و گوینده تغییر می کند. (تایلور، ۱۳۹۰: ۱۷۱)» از منظر هراکلیتوس، بستر و گفتمان است که به امری معنا می دهد (حتی اگر در یک بستر با یک ابژه روبرو هستیم، وقتی از دو نگاه متفاوت بررسی شود، دو نتیجه ی متفاوت به دست می دهد). این مسئله ی اصلی هراکلیتوس است، مسئله ای که منجر شد مطابق فیلسوفان ایونانی پیش از خود به دنبال اصل آغازین چیزها

نگردد. تا آن جا پیش می رود که علاوه بر مسئله ی داوری، کیستی و چیستی انسان را نیز وابسته به بستری تعریف میکند که با اوضاع و احوال شیوه ی انسانی زندگی، میثاق های جنگ و جامعه تعیین می شود. هویت انسانها با معنای جایگاهشان در جامعه تعیین می شود. (همان: ۱۸۳). و در بطن این سیالیت، لوگوس، بنیاد عقلانی عینی و تبیینی جهان، را قرار میدهد. کار به آنجا می کشد که پیوند بین ترهای متناقض را - مشخصا مانند زندگی و مرگ - در ساختار زبان توجیه می کند (سوفسطاییان در ادامه این ایده ی هراکلیتوس را گسترش دادند و حتی اصل عدم تناقض را زیر سوال بردند).

اما از سوی دیگر، با پارمنیدس مواجه می شویم. او در وهله ی اول به رد «نیست» می پردازد. «آنچه فردی می تواند بگوید و بیندیشد، فقط چیزهایی اند که هستند. (همان: ۲۴۸)» از این رو، هر وضعیت ممکن از امور بالفعل است. از پیامدهای هست، به چند نتیجه ی مهم می رسد: الف) واقعیت نمی تواند به وجود آید یا از بین برود. ب) واقعیت تقسیم ناپذیر، منسجم و یگانه است. پ) واقعیت کامل، یگانه، غیرقابل تغییر است. ت) واقعیت تقارن کروی دارد. (همان: ۲۵۲-۲۵۸). تز مونیستی پارمنیدس توسط استدلالهای زنون به ثبوت و یگانگی کامل انجامید.

پس فلسفه ی پیشاسقراطی به یک دوراهی رسیده بود: یا سیلان و نسبیگرایی و حرکتِ هراکلیتوسی (وضعیت نفی)، یا ثبوت و مطلقگرایی و سکون پارمنیدسی (وضعیت اثبات). این دوگانگی در اندیشه ی فلسفی یونان تا جایی پیش رفت که به ثبوت در هستی شناسی و معرفت شناسی افلاطون انجامید و البته ارسطو در شیوه ای آبرونیکتر به جمع هردو در یک هستی

پرداخت (جوهر، نه در آسمان ایده/فرمهای محض افلاطونی، بلکه در دل فرم خود شیء حاضر است).

تراژدی یونان به مثابه ی یک هستی آبرونیک

با این اوصاف، تراژدی یونان، اولین امر فرهنگی غربی است که خصلت آبرونیک اندیشه ی غربی را به نمایش می گذارد^۱. و این در ذات «نمایش» هم هست. هر نمایشی در ذات خود همواره روکننده ی یک آبرونی است: چیزی که اصطلاحاً آبرونی دراماتیک می نامیم؛ آنجا که آگاهی مخاطب از آگاهی کاراکتر پیشی می گیرد و دیدن کاراکتر در وضعیتی با آگاهی کمتر، صحنه ای آبرونیک می سازد^۲. و این آبرونی از آن جا که با کل مربوط است

^۱ جدا از مسئله ی بررسی آبرونیک بودن هستی تراژدی یونان، این مسئله که تراژدی های یونان سرشار از انواع آبرونی است، خود ذهن را کنجکاو می کند که دشوار است نسبتی میان آبرونی و تراژدی یونان در کار نباشد. طنزهای آبرونیک نمایشی بسیار مانند کنایه های کلومنتسرا به آگاممنون روی فرش قرمز اورستیا؛ راه دادن اورست که خیر مرگ اورست را بیاورد! («بنگرید که مردگان زنده می شوند و زندگان را می کشند»); تراژدی ادیپ تیرانوس که جدا از پیشروی آبرونیک سرنوشت ادیپ، مملو از آبرونی دراماتیک است: لحظه به لحظه تماشاگر حقیقت را بیشتر می داند و ادیپ نمی داند؛ در آژاکس، دیالوگ آتنا با آژاکس و تمسخری که صورت می گیرد؛ هم سومین و هم چهارمین فریب آژاکس (فریب هایی که بان کات در کتاب تناول خدایان وصف می کند) تماماً فریب هایی آبرونیکند؛ در زنان تراخیس، دارویی که مقتول برای هراکلس می دهد؛ و نیز خیرخواهی دیانیرا که به مرگ می انجامد. مشخصاً در آثار اورپیدس شاهکارهای آبرونی موقعیت و آبرونی نمایشی به کار گرفته شده اند. در باکخانها، مادری که سر فرزند در دست دارد و سراغ فرزند می گیرد؛ یا مرگ پنتئوس که به طرزی آبرونیک یادآور مرگ خود دیونیزوس است؛ در الکترا فرایند رودرو کردن آگیستوس با جنازه ی کلومنتسرا کاملاً آبرونیک رخ میدهد؛ و باز هم خبرآوردن اورست از مرگ اورست؛ در هلن، جنگیدن برای هلنی که نیست؛ در آلسست آبرونی های لفظی بسیار، آنجا که آدمت بارها التماس میکند کاش خودش به جای آلسست می مرد! و موارد بسیار دیگر...

^۲ ر.ک: آبرونی، داگلاس کالین موکه، ص ۸۴ تا ۸۸.

نه با امر جزئی، و به عبارتی هسته ای ذاتی و لاینفک از پدیده ی نمایش است، به آیرونی کلی - هستی آیرونیک - مربوط است.

آیرونی دراماتیک گره می خورد با اصل دیگری در درام یونانی که ارسطو از آن برای ما با نام دگرگونی و بازشناخت (Reversal and Recognition)) نام می برد. «دگرگونی تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آن است و این امر نیز باید با آن چه محتمل یا ضروری است، هم خوانی و هماهنگی داشته باشد. (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۶)» چنان که از توضیح این تضاد برمی آید، مسئله در این جا ایجاد یک تحول در شخصیت است که تبصره ی ضرورتی که ارسطو بر آن سوار می کند، آن را جبرا منوط به روابط علی هستی شناختی پیش زمینه ی شخصیت می کند. «بازشناخت تغییری است از ناآگاهی به آگاهی نسبت به یک رابطه ی دوستی یا دشمنی میان افرادی که سرنوشتی خوب یا بد برای آن ها مقدر شده است. عالی ترین نوع بازشناخت با دگرگونی همراه می شود. (همان: ۶۷)» در این جاست که همراه شدن دگرگونی شخصیت با بازشناخت او، منجر به شکل گیری آیرونی برای سوژه می شود و این آیرونی، از آن جا که جبرا امری ضروری از لحاظ علی است، هستی شناسانه است. آیرونی هستی شناختی از نظر ارسطو، لازمه ی درام شمرده می شود. و ارسطو به درستی ادیب را مثال بارز این دگرگونی همراه با بازشناخت برمی شمرد.

به قول کیرکگور در ترس و لرز، این اخفا و سپس افشای آن در قالب بازشناخت، عنصر برسازنده ی «تراژدی» در تراژدی یونان است؛ قهرمان تراژدی یونانی باید کور باشد که نبیند، و در انتها و نقطه ی عطف ماجرا ببیند یا دریابد، تا بازشناسی محقق شود و در اینجا درام به درام تراژیک بدل گردد.

این عنصر بازشناسی که هسته ای آبرونیک در دل درام است، به عقیده ی کیرکگور چندان مناسب عصر تأملی ما نیست و منحصر به عصر تراژیک یونان است. به عقیده ی او، «درام جدید سرنوشت را وانهاد و خود را به گونه ای دراماتیک آزاد کرده است. او با چشم خود می بیند [و دیگر مثل تراژدی یونانی کور نیست تا ناگهان اخفا را افشا کند و به بازشناخت آبرونیک دست یابد]، در خود کنکاش می کند و سرنوشت را در آگاهی دراماتیکش منحل می کند. در این شرایط، اخفا و افشا به عمل آزادانه ی قهرمان بدل می شوند و او مسئولیت آنها را بر عهده می گیرد. (کیرکگور، ۱۳۹۳: ۱۱۲ و ۱۱۳)» پس فهم کیرکگور از درام دوران مدرن، فهم - به اصطلاح مارتین پوشر - افلاطونگرایانه ی دراماتیک است و مسئله ای که آن را از تراژدی یونانی جدا می کند، خودآگاهی فرد است که اساس به عهده گرفتن مسئولیت اخفا و افشا را نیز در اختیار او می گذارد. خودآگاهی ای که نتیجه ی چشمان باز اوست. اما در تراژدی یونانی، قهرمان هنوز در محاصره ی هستی است و آبرونی بازشناخت، نتیجه ی قدرت برابر ضرورت انضمامی هستی با آزادی و آگاهی انتزاعی قهرمان است. عصر تراژیک یونان هنوز راه حل جدال میان ضرورت و آگاهی (آزادی) را درنیافته و لذاست که راه حلی جز آبرونی که نتیجه ی ناسازواری میان این دو است، ندارد. اما عصر کیرکگور که از پیچ و خم های پسااسپینوزایی رومانتیسیسم گذر کرده و طعم دیالکتیک فرد و جامعه ی هگلی را - در قالب مفهوم دولت مدنظر هگل که محل تجلی جزء در کل و کل در جزء است - چشیده، دیگر غوغایی بر سر دعوای دترمینیسم یا آزادی ندارد و تمام هستی انضمامی را می تواند غرق در انتزاع کند و از منظر آگاهی و چشم ایده به هستی نظر اندازد و اینجاست که بار مسئولیت اخفا و افشا - که در تراژدی یونانی بر دوش سرنوشت بود و قهرمان کور بود و

آگاهی ای از آن نداشت - بر عهده ی آگاهی قهرمان است و عمل آزادانه ی او.

به مقدار کافی تاکید شد که مقصود این جستار استفاده ی اولیه ی تاریخ از آیرونی نیست، چرا که در عهد عتیق نمونه های آیرونی کم نیست.؛ و نه این که در فرهنگ خاص یونانی هم پیش از قرن پنجم تکنیک آیرونی بروز نداشته باشد (کافی است سراغ ایلید یا اودیسه رفته و با نمونه های بسیار آیرونی ملاقات کنیم)؛ بلکه ادعا در این است که در دوره ی تراژدی، تبدیل به مسئله می شود و اولین هستی مستقل خود را می یابد، بی اینکه بر آن اسم آیرونی گذاشته شود.^۱ این اتفاق می افتد، چرا که دایمونِ هراکلیتوسی مسئله ی تراژدیهای یونان بود. یا به عبارت بهتر، تراژدی یونانی تجلی گاه دایمون^۲ هراکلیتوسی است، با دایمون به دنیا آمد، رشد کرد و بزرگ شد: مسئله ی تضاد سرشت و سرنوشت. تضاد سرشت و سرنوشت (که با آمدن نامش یاد سوفوکلس می افتیم) منجر به یک آیرونی مسلط، آیرونی تقدیر، می شود که نه تنها یک تکنیک آیرونیک، که یک جهان بینی است (تضادی که ریشه ی هستی شناختی دارد). بنابر این، شاهد شکل گیری ایده ی من در جهانی هستیم که هنوز من نضج نیافته است (و در بحث سوپژکتیویته ی ترنسندنتال آلمانی اشاره کردیم که آیرونی نتیجه ی پیدایی من است. به قول کیرکگور:

^۱ حتی واژه ی Irony ساخته ی دوران ارسطو، آن هم به معنایی نه کاملاً منطبق به معنای مد نظر ما، بوده است.

^۲ جالب آن که خود دایمون از اساس پدیده ای متناقض است. «هنگامی که این نیرو تعین و حتی تشخیص بیرونی می یابد، دایمون به ایزد، خدا، فرشته ی نگهبان، سروش و در همان حال، به نحوی معماوار، به اهریمن، شیطان، جن و همزاد بدل می شود. [...] دایمونِ هراکلیت قدیمی تر، شعری تر و معمای تر است و از این رو طیف معانی و مصادیق آن نیز گسترده تر است. (محرمان معلم (مقاله ی رزنتسوایک)، 1390: 265)» (مقایسه کنید با دایمون تجزیه یافته و تماماً اخلاقی سقراط).

«آیرونی درد شدید زایمان ذهن عینی است؛ مبتنی بر رابطه‌ی نادرستی که من (I) میان هستی و ایده‌ی هستی کشف می‌کند (کیرگور، ۱۳۹۵: ۱۱)».

پس در نتیجه‌گیری می‌توان با مسامحه گفت تمام حرف بر سر این است که تراژدی یونان نخستین تجلیگاه من - با بار ایدئالیستی اش - در اندیشه‌ی اروپایی است؛ و از آنجا که با طلوع من، آیرونی آغاز می‌شود، تراژدی یونان هستی‌آیرونیک دارد.^۱ کارل زولگر می‌نویسد «تامل در سرنوشت دنیا به طور کلی، نقطه‌ی آغاز آیرونی واقعی است. (رنه ولک، ۱۳۸۸: ۳۵۲)» و مگر نه این که تراژدی یونان از این نقطه بنیان نهاده شد؟ هر جا سر و کله‌ی کلیت پیدا می‌شود، آیرونی هم پیدا می‌شود؛ و کلی‌گرایی شالوده‌ی تفکر یونانی است.

و البته سوای این که این اتفاق را به خاصیت زبانِ اندیشه‌ی یونان به نوعی تقلیل - یا بهتر است بگوییم تخصیص - دادیم، درک آیرونیک نیازمند یک ذوق کلی دیدن جزئیات هم هست. ذوق آیرونیک دیدن، یکی از عنصرهای لازم آیرونی است. «حس آیرونی هم به توانایی دیدن تضادهای آیرونیک نیاز دارد و هم به توانایی شکل دادن آن‌ها در ذهن. همچنین به توانایی مجسم کردن، یا به خاطر آوردن، یا توجه کردن به هر چیزی که تضاد آیرونیکی پدید

^۱ از نظر تاریخی، نخستین متون حاوی آیرونی کلی هم به دوران یونان باستان بر می‌گردد. و از این روست که تفکر معاصر قاره‌ای و فلسفه‌ی قرن بیستم که حول چنین نگاهی می‌چرخد (جمله‌ی مشهور دریدا که هرمتی همواره دومتن است)، چنین علاقه‌مند به فلسفه‌ی یونان شده است و مواجهیم با خوانشهای آنارونیستی و تفسیرهای واسازانه از متون سوفسطاییان و هراکلیتوس و آناکساگوراس و حتی خود افلاطون. از آن جا که الاهیات مسیحی وجود تعارضی اساسی بین انسان و طبیعت (انسان اشرف مخلوقات است) یا بین انسان و خدا (انسان فرزند پدری مهربان است) را انکار می‌کند، آیرونی کلی در متون کم‌رنگ شد تا زمانی که جهان بسته‌ی پیش مسیحی قدرت اقناعش را از دست داد.

می آورد. (موکه، ۱۳۸۹: ۶۴)؛ و البته در اپیستمه ای که فرد یونانی در آن می زیسته، این ذوق چنان فعال بوده که اساسا فلسفه ی ایونایی به دنبال آن آغازگاه اصیل، آن «چیز» خاصی است که کل هستی از آن تشکیل یافته.

موخره: نفی دیالکتیکی، تراژدی یونانی، تئاتر معاصر

اکنون که پیوند آبرونی و تراژدی را بررسی کردیم، بد نیست نگاهی به دیالکتیک - زاییده ی همین دوره از اندیشه ی اروپایی - در تراژدی یونان بیندازیم و از این رهگذر هم نگاهی به لاینفک بودن تراژدی یونان و آبرونی داشته باشیم.

دیالکتیک را محصول سوفسطاییان می دانند. این حرف درست است و مبنای دیالکتیک در معنای عام و سوفسطایی وارث، سفسطه است. نوع متاخرِ دیالکتیک، دیالکتیکی است که «تکاپوی خود را از انتزاعی ترین ایده ها می آغازد و می خواهد به آنها رخصت دهد تا در تعین هایی انضمامی تر جلوه کنند، دیالکتیکی که می خواهد از ایده واقعیت بالفعل بسازد. (کیرکگور، ۱۳۹۵: ۱۳۰)» (یا با تعبیری هگلی، به مثابه ی روشی که تضادها را در قالب امر کلی حل و رفع می کند، به قسمی که این حل و رفع تناقض ها و وجهی مثبت یا ایجابی دارد). این دیالکتیکی است که نمی تواند به آبرونی بینجامد، چرا که با ایجاب و اثبات مواجهیم. این دیالکتیکی است که با دستیابی به آن، دوآلیته سوژه/ابژه یا آزادی/ضرورتِ رمانتیک را نمی توان رفع (به معنای هگلی) کرد و ارتقا بخشید، بلکه صرفا به پاک کردن صورت مسئله می انجامد و دیگر جایی برای ناسازواری ای بنیادین در بطن آن باقی

نمی‌گذارد تا درد این ناسازواری به زایش آبرونی ای بنیادین و کلی بینجامد. اما نوع دیگر از دیالکتیک - که البته برای سوفسطاییان و افلاطون دوره ی جوانی یا کیرکگور یا نیچه یا تمام هگلیهایِ ضد هگلی و ماتریالیست، نوع پخته تر محسوب می‌شود - «با حرکت و تکاپوی مداوم پیوسته می‌کوشد تا پرسش در دام فهمی فرعی و درکی اتفاقی نیفتد، دیالکتیکی که خستگی نمی‌شناسد و همواره آماده است تا مسئله ی به گل نشسته را از نو بر آب های اندیشه شناور سازد؛ دیالکتیکی که همیشه می‌داند چگونه موضوع بحث را پا در هوا و به حال تعلیق نگه دارد و دقیقاً در این حالت و به همین وسیله می‌کوشد آن را حل و فصل کند. (همان: ۱۳۰)» (یا به تعبیر هگل، دیالکتیکی که نتیجه اش به تمامی منفی است). از منفی بودنش است که این دیالکتیک می‌تواند به آبرونی ختم شود. این دیالکتیک ساحلی برای کنار گرفتن و تثبیت نمی‌شناسد، بلکه همواره در حرکت و پویایی بی‌وقفه است و موتور نفی در دل این دیالکتیک، هر نقطه ی ثبات بعدی را نیز دود می‌کند و به هوا می‌فرستد.

دیالکتیکی که در تراژدی یونانی شاهدیم، از نوع دوم است، دیالکتیکی است که تماماً منفی است و از این رو آبرونی را در بر دارد. و با رسیدن به پایان دوره ی اقتدار تراژدی یونان، تراژدی قدم در راه دیالکتیک نوع اول می‌گذارد؛ دیالکتیکی که منفیت خود را از دست می‌دهد و به سطحی از ایجاب نائل می‌شود و بنابراین از آبرونی دور می‌گردد. می‌رود سراغ درکی تماماً ایجابی از واقعیت. ایجابی که هم ارزِ مفاهیم «احد (the One)» و «وجود محض» در فلسفه های مشائی و نوافلاطونی یا منطق زبانیِ رواقی ای که - متأثر از ارسطو - عیناً باز نمود زبانی واقعیت متافیزیکی روابط علی محسوب

می شود، در اخلاق گرایِ مطلق گرایانه نمایشنامه های سنکا (و بعدتر در نمایشهای مذهبی مسیحی) نمود می یابد. این، دیالکتیک مثبتی است که در دوره ی تراژدی رومی کم کم اقتدار پیدا می کند.

اینچنین است که دیالکتیکِ بدون سنتز (یا بهتر است بگوییم دیالکتیکِ با سنتزِ همواره-در-آینده یا سنتزِ همواره-نفی-شونده)، با حضور یافتن در درام یونانی، به التهاب ناسازواره ی آیرونیک تراژدی یونان می افزاید. آنچه را که نیچه در زایش تراژدی عامل نابودی عصر تراژدی یونانی می داند، غلبه ی نهایی همین دیالکتیکِ دوقطبیِ بدون سنتز است که برابر است با غلبه ی آپولونی (به نمایندگی سقراط و اورپیدس) بر دیونیزی (به نمایندگی آیسخولوس). دیالکتیک آیرونیک در مسیر از آیسخولوس تا اورپیدس شتاب می گیرد و در اورپیدس به اوج سقراطی خود می رسد. از نظر نیچه، تبدیل تراژدی از فرم راپسودی و رقص به فرم دیالوگ محور میان کاراکترها، سبب امتزاج دیالکتیک آیرونیک سقراطی-اورپیدسی با تراژدی شد (و عجیب نیست این که در آثار اورپیدس شاهد امتزاج تراژدی و کمدی، به تصویر کشیده شدن پرسوناژهای اسطوره ای در هیأت آتنی های روزمره، و به کار گرفته شدن تقابل های انتزاعی آیرونیک مورد استفاده ی سوفسطاییان و سقراط هستیم) (پوشنر، ۱۳۹۶: ۲۴۷-۲۴۹). از این منظر، رساله های افلاطون نه واکنش، بلکه نقطه ی عطفی است برای آیرونی تراژدی ها.

پس کم کم میتوان درک کرد که چرا تراژدی - که از ابتدا بحث کردیم اساسش بر دوگانگی و پارادوکس و ناسازواری ذاتی و نه سطحی استوار است (حتی در جایگاه زیباشناختی اش) - هرچا سمت این نوع از دیالکتیک - دیالکتیک آیرونیک بن بست وار که خودش سازگاری و تناظر کامل با

دوگانگی و پارادوکس و ناسازواری ذاتی دارد - رفته، توانسته است از کیفیت ویژه و فلسفی (و به اصطلاح پوشنر: افلاطونی) برخوردار شود که در دورانی که از این نوع دیالکتیک فاصله گرفته و به سمت دیالکتیک غیر آبرونیک - یعنی دیالکتیک سه قطبی سنتزدار که بر پایه ی دیالکتیک بین ایده ی انتزاعی و امر انضمامی و تجربی است و از ناسازواری ذاتی و دوگانگی درونی برخوردار نیست - رو آورده، آن کیفیت را از دست داده است. مسیحیت، خود عاملی است برای برساختن پایه های ایجابی این واقعیت سنتز شده.

روایت عامه پسند هگلی از تراژدی بر این است که تراژدی نتیجه ی سازش ناپذیری ارزش هاست. هگل که اتفاقاً یکی از مدرن ترین روایت ها از منطق نفی درونماندگار مدرن را صورت بندی میکند، اما وقتی از تراژدی حرف می زند، مسئله ی هسته ای تراژدی را سازش ناپذیری ارزش ها می داند؛ حال آن که مقوله ی «ارزش» اساساً متعلق است به همین جهان ایجابی و توپُر. یعنی جایی که درک سوبرکتیو از واقعیت و خود واقعیت عمیقاً یکی شده باشند (که ایدئال آن، انتهای لحظه ی تاریخی مدنظر پدیدارشناسی هگل خواهد بود). نموده های آن را میتوان در این دید که اساساً فکری به نام «تراژدی مسیحی» ناممکن است و در مقابل آن، با کمدی معنوی دانه یا کمدی معنوی میلتن طرف هستیم؛ چرا که فکر مسیحی

¹ مگر آن که درسگفتارهای استتیک هگل را در پرتو پدیدارشناسی روح و منطق هگل بخوانیم - که باید هم اینگونه بخوانیم - و آن وقت است که ارزش های «جوهر اخلاقی» نه به مثابه ی ژست هایی ایستا و ایجابی در تاریخ، بلکه اتفاقاً متناظر با روح عام منطق هگلی و پدیدارشناسی روح، به مثابه ی وقته های گذرا در سیر تاریخی درک می شود و لذا درمی یابیم که تز و آنتی تز های به ظاهر حل ناشدنی درسگفتارهای استتیک (مثل قانون الهی و قانون انسانی، خانواده و دولت، آنتیگونه و کرئون) نیز در حال شدن و صبرورتند و از این رو، آنچه که هگل به عنوان جدال حل ناپذیر می خواند، صرفاً لحظه ای در یکی از وقته های گذرای تاریخ است که از اساس بر نفی و آفهیونگ استوار است نه ایجابیت.

سراسر معنابخشِ ایجابی به جهان است. اما در فکر یونانی، شکاف سوژه و واقعیت بیش از این هاست. از این رو، سوزان سانتاگ در جستارِ مرگ تراژدی خود صریحا روایتِ عامه پسندانه ی هگلی از تراژدی را زیر سوال میبرد. او برای تبیین مقصود خود از امر تراژیک، ابتدا ایلید هومر و سپس ادیپ را مثال میزند: «ارزش های سازش ناپذیر هومر کدام ها هستند؟ افتخار، منزلت، شجاعت فردی - یعنی ارزش های یک طبقه ی نظامی اشرافی؟ اما موضوع ایلید این ها نیست. [...] ایلید، به عنوان ناب ترین نمونه ی موجود بینش تراژیک درباره ی تْهیا و بی بنیادی جهان، بی معنایی غایی تمام ارزشهای اخلاقی، و حکمروایی دهشتبار مرگ و نیرویی نانسانی است. اگر سرنوشت ادیپ به عنوان چیزی تراژیک بازنمایی و تجربه می شد، به این علت نبود که او یا تماشاگرانش به "ارزش هایی سازش ناپذیر" باور داشتند، بلکه دقیقا به این دلیل بود که نوعی بحران آن ارزش ها را از آن ها ستانده بود. تراژدی سازش ناپذیری «ارزش ها» را نشان نمی دهد، بلکه سازش ناپذیری جهان را نشان میدهد. داستان ادیپ به این خاطر تراژیک است که گنگی و بی سخنی غیر انسانی جهان، و تَبانی نیات ذهنی با سرنوشت عینی را به تصویر می کشد. هرچه نباشد ادیپ، به عمیق ترین معنای کلمه، بی گناه است؛ چنان که خودش در ادیپ در کلنوس می گوید، او به وسیله ی خدایان به خطا رفته است. تراژدی چشم اندازی از پوچی است، چشم اندازی قهرمانانه یا شرافتمندانه از پوچی. (سانتاگ، ۱۳۹۷: ۲۰۶ و ۲۰۷)»

از این چشم انداز، اصلا از امر ایجابی ای به نام ارزش خبری نیست. آن ناسازواری بنیادین در ادراک هستی، آن دیالکتیکِ طاقت فرسای بی انتها (و بی هدف) که مطلوب سقراط رسالات اول افلاطون، یا هگلی های

ماتریالیست است، مجالی برای برساخته شدن ایجاب‌ها نمی‌گذارد و همه چیز را در نفی مطلق، دود می‌کند. حتی در تراژدی آنتیگونه، تراژدی محبوب هگل، انتخابی وجود ندارد. یان کات در یادداشتی چنین می‌نویسد: «آنتیگونه ی واقعی سوفوکل چیزی را انتخاب نمی‌کند، زیرا برای او هیچ چیزی که صرفاً دنیوی باشد وجود ندارد. فقط کرئون، که در پراگماتیسم خود رفتاری دیوانه وار دارد و لجبازی اش حالتی بی‌معنی به خود گرفته است، دست به انتخاب می‌زند، آن هم برای نجات دادن چیزی که دیگر نمی‌توان نجاتش داد. [...] میان کرئون و آنتیگونه گفت و گویی در نمی‌گیرد، یا به عبارت بهتر، گفت و گوی آنها مانند گفت و گوی میان کرهاست. از همان شروع صحنه، آنتیگونه دائماً تکرار می‌کند که همه ی انسان‌ها باید بمیرند و دورانی که انسان به عنوان موجودی فانی خواهد زیست بسی کوتاه تر از زمانی است که در مرگ سپری خواهد کرد. برای آنتیگونه، جهانِ دیگر، عدم و نیستی را نمایان می‌کند. [...] او حتی جسد برادرش را دفن نمی‌کند، بلکه تنها مشت‌های خاک بر تن برهنه ی او می‌افشانند. این ژستی سمبولیک است و چیزی را عوض نمی‌کند. آنتیگونه پوچی را پذیرفته است: ما زندگی می‌کنیم تا بمیریم. پس تمامی اعمال ما صرفاً یک ژست است. (کات، ۱۳۹۷: ۱۴۱ و ۱۴۲)» آنتیگونه حتی برادرش را دفن نمی‌کند، و حتی رغبتی برای دفن کردن او و در نتیجه سرسپاری به قوانین الهی مدنظر هگل ندارد؛ بلکه تنها به ژستی توخالی اکتفا می‌کند. ژستِ آنتیگونه، ژستی که فاقد معنای کنش ژست است و معنای کنش خود را ملغی می‌کند، خود اتفاقاً تخریبگر ایدئولوژی است. این ژست، ژست محبوب رادیکال‌های قرن بیستمی است؛ از برشت گرفته تا بنیامین و آگامبن. این ژست، کنش تمام نشده است چرا که نقطه ی اتمام آن را - که همان مقصود و هدف ژست و آن معنای نهایی کنش

است - از خود سلب کرده. نفی ای درونی در خود کنش حضور دارد که معنای کنش را نفی می کند. بگذریم.

این ساختار نفی کننده که بحث شد، اساس پروژه ی رمانتیک های رادیکال آلمانی است که اندیشه ی آنان، پایه ی بخشی از تفکر انتقادی رادیکال دوره های بعدی را گذارد^۱: از یک سو، مسیری که هگل و مارکس پیش گذاردند و از سوی دیگر، مسیر بعدتر فروید و لاکان. هگل، در پدیدارشناسی خود، حرکت آگاهی بشری را بر مبنای «نفی» تبیین می کند؛ یا به عبارت دیگر، سیر آگاهی اساسا در یک فرآیند نفی ای ممکن می گردد. بدین صورت که آگاهی ها همواره اشاره به ابژه ی شناختی دارند که آن ابژه ی شناخت، منطبق بر آنچه آگاهی می خواهد به آن اشاره کند، نیست؛ از این رو، آگاهی بعدی همواره نفی آگاهی قبلی است تا بتواند اشاره ی دقیق تری داشته باشد به آنچه آگاهی می خواهد به آن اشاره کند. اما باز دچار همان امر ناممکن می شود و آگاهی بعدی باز نفی کننده ی آگاهی قبلی خواهد بود. هگل مسیر تاریخ را بر مبنای موتور نفی آگاهی ها تبیین می کند. مارکس، بر همین موتور نفی هگلی، تاریخ را نبرد ایدئولوژی ها می بیند؛ بدین صورت که رهایی بخشی نهایی، یا کمونیسم، همان ناممکنی است که چیزی جز نفی همواره ی ایدئولوژی ها نمی تواند باشد، اما از آنجا که در تاریخ خانه داریم و امکان برون رفتی از تاریخ وجود ندارد، رهایی از ایدئولوژی ممکن نیست. از همین روست که کمونیسم مدنظر مارکس جز با منطبق نفی فهمیده نمی شود و یکی از تمایزهایش از سوسیالیسم های مطلق و ایدئولوژیک زمانه ی

^۱ پروژه هایی مثل پروژه ی دلوز، فوکو و نگری - متاثر از اسپینوزا و نیچه - عملا در تلاشند برای رد منطق نفی، یا به عبارتی اسطوره مند و روایتمند خواندن تاریخ.

خود مارکس در همین است: هر بازنماییِ ایجابیِ ای از یوتوپای دموکراتیک همواره ایدئولوژی است و باید نفی شود؛ چرا که هر تصویر بازنمایانه ای، با سازوکار حذف است که میسر می‌گردد.^۱ لحن ستایش آمیز مارکس از بورژوازی نیز ریشه در همین نظر دارد و از این رو، برداشت مارکس از کمونیسم اتفاقاً برداشتی به شدت مدرن است: آنچه ستایش مارکس از بورژوازی را برمی‌انگیزد، نه فرآورده‌های تولیدشده، بلکه خود نیروی تولیدکنندگی و صیوررت محض است. هرآنچه تولید می‌شود، بایستی به محض تولید تخریب شود تا دوباره از نو تولید جدید صورت گیرد و باز تخریب گردد. از این رو، در تجربه‌ی مدرن، چیزی نمی‌ماند جز آرمان تحول و نفس تولیدکنندگی. اشکال کار برای مارکس آنجاست که بورژوازی خودش این نیروی تولید را صرفاً ابزاری برای رسیدن به ارزش اضافی تولید شده می‌بیند، چرا که تمام هدف او از فرآیند تولید، سود است و سود، در گرو تولید چیزهاست. حال آن که کمونیسم مارکس، که از این رو نوعی مدرنیته‌ی شدیداً مدرن شده است، جهانی است که این نیرو و تحول دائم، خودش برای خودش باشد. این صیوررت مدام، یا به قول کیرکگور این نفی مطلق نامتناهی، که آرمان تحول نام دارد، تماماً برخاسته از همان منطق نفی‌هگلی است: نفی مطلق «اکنون». مارشال برمن به خوبی دریافته است که «مارکس

^۱ این حذف، در نفس «انتخاب» حضور دارد؛ به طوری که در انتخاب الف از میان الف و ب، به طور خودکار دست به حذف ب زده ایم. پس لاجرم در هر سوسیالیسم مطلق که مبتنی بر این دیالکتیک نفی ای فعال نباشد، با طبقاتی محذوف مواجه خواهیم بود. کنار رفتن روایت‌های بازنمایانه از تئاتر معاصر، ناشی از چنین درک رادیکال از ایدئولوژیک بودن هر نوع بازنمایی ایجابی از وضعیت است. از همین رو، هر نوع یوتوپاپردازی از دموکراسی، ایدئولوژیک کردن دموکراسی است، و دموکراسی، جز با نفی نادموکراسی نسبتی ندارد. به قول دریدا، دموکراسی امر همواره در آینده است. این درک معاصر در تئاتر، یعنی صحنه پردازی شدن نفی درونماندگار (چه با نفی بازنمایی باشد و چه با تمهیدات دیگر)، تئاتر معاصر را در آرمان انتقادی خویش همسرخ ترازدی نفی‌کننده‌ی یونانی قرار می‌دهد.

چشم به آینده دوخته بود و کمونیسم را تحقق مدرنیته می دانست (برمن، ۱۳۹۲: ۱۲۹)، یا به بیان دیگر، «مارکس امیدوار است زخم های مدرنیته را با مدرنیته ی کامل تر و ژرف تری درمان کند. (همان: ۱۲۱)» این به آن معناست که مارکس، چشم به حدِ نهایی دیالکتیک مدرن، یعنی این نفیِ دائم اکنون، دوخته بود. پس کمونیسم مارکس نه یک تصویرِ ایجابی و روایتی سرراست و بازنمایانه از وضعیتی خاص، بلکه یک دیالکتیک دائمی و سیروت مدام بر مبنای منطق نفیِ اکنون است. از این رو، ماتریالیسم دیالکتیکی مارکس باید بر مبنای منطق نفیِ درک شود (درک اومانستی ای که همواره از آغاز تا انتهای پروژه ی مارکس حضور دارد).

مسیر دیگری که اندیشه ی رادیکال معاصر طی کرد، به غیر از مسیر «دیالکتیک تاریخ» محورِ پروژه ی هگلی-مارکسی، مسیر «دیالکتیک میل» در سوژه ی روانکاوی فرویدی-لاکانی است. میل جز حرکت مدام نیست و این حرکت، در یک مغاک و خلا صورت می گیرد: مغاکی به نام امر واقع. اما گره خوردگی میل با زبان، این سویه ی ذاتا منقسم را - که در هسته ی خود با امر واقع رویاروی است - بر آن می دارد که با زبان، به پر کردن این مغاک و خلا درونی برآید. ایدئولوژی، نتیجه ی پرکردن این خلا میل با زبان است؛ از این روست که سوژه همواره به درک ایجابی از وضعیت ها می رسد و چیزها را در یک نظم نمادین ادراک می کند. رادیکالیسم روانکاوی فرویدی-لاکانی در شناسایی این هسته ی خلا در دل سوژه است. سوژه اساسا منقسم است و هرتلاشی برای پرکردن این خلا، ساخت ایدئولوژی های زبانی است. این دو پروژه ی رادیکال هگلی-مارکسی و فرویدی-لاکانی در اندیشه ی مدرن، تئاتر مدرن را به این سو برد که صحنه ی خود را بر وضعیت های شکننده،

مضطرب، نابودشونده و نفی کننده برپا کند. در صحنه‌ی مدرن، چه در پرفورمنس‌ها و هپنینگ‌های بداهه و خارج از ساختارهای کلاسیک شده که به واسازی نظم‌های نمادین میدان‌های هنری می‌پردازند، چه در کنارگذاشتن متدهای ایجابی مثل تلاش‌های گرتفسکی و باربا و بروک، چه در - به بیان پوشنر - دیالوگ‌های افلاطونی مآبانه‌ی نمایشنامه نویسانی مثل ایبسن و استریندبرگ و استوپارد، چه در تئاتر دیالکتیکی برشت به واسطه‌ی منطقِ نفی‌ای وقفه و بیگانه‌سازی، چه در تئاتر ایزورد و... در همه‌ی این تلاش‌ها ما با نفی درون ماندگار وضعیت مواجهیم؛ یعنی تلاش برای نفی بنیادین وضعیت/صحنه در دل خود وضعیت/صحنه. اگر سازوکار آیرونی درون تراژدی یونانی، به نفی و دودکردن ایدئولوژی می‌پرداخت و کاستی داشتن هر نظم نمادین ایجابی را در اضطراب درونی خود اثر جلوه‌گر می‌ساخت، تئاتر مدرن به واسطه‌ی این آگاهی انتقادی رادیکال و مدرن خود، به سازوکار نفی کننده و آیرونیک تراژدی یونانی نزدیک می‌شود. و این البته همزمان است با اشتیاقی که تئاتر معاصر، به خصوص در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، به تراژدی‌های یونانی پیدا می‌کند و اقتباس‌های بسیاری که از آن‌ها صورت می‌گیرد.

این ساختار نفی کننده‌ی پویا اگر در تراژدی یونانی مشاهده می‌شود، با افول این دیالکتیک، و جایگزین شدن استدلال ایجابی به جای سفسطه و سنتز مطلق به جای نفی مطلق، تئاتر دوران رومی، قرون وسطایی و مسیحیت را لبریز از معنا می‌کند و منجر به طرد هرنوع آیرونی درونماندگار می‌شود. تا این که در تاریخ تئاتر، بار دیگر فکر آیرونی و شکاف درونماندگار - چه میان مولف و اثر، میان کاراکترها و اثر، میان بازیگر و نقش، میان تماشاگرها و اثر،

میان تماشاگرها و بازیگرها، میان متن و اجرا (و از این دریچه، تمام شکافهایی که در نظریه ی اجرای معاصر با آن مواجهیم^۱)، و ... - در دوره ی مدرن احیا می شود؛ احیایی که در نتیجه ی از دست شدن تمام آن ایجاب ها و فکرِ معنابخشیِ ایجابی است؛ چه آن معنابخشی از جنس ایده های انتزاعی مفسران مدرسی نوافلاطونی باشد، چه مسیحیت باشد، چه دولت باشد، و چه هرایدنولوژی دیگری.

لحظه ی احیای این آیرونی بر صحنه، یعنی صحنه ای که اساسا بر مبنای آیرونی استوار شده باشد، لحظه ی تولد «صحنه ی مدرن» است. آیرونی بر صحنه ی مدرن، بار دیگر نه یک تکنیک، که اساس صحنه و بنیان امکان تئاتر است. با این حساب، پیوندی نو میان آنچه تئاتر یونانی خوانده می شد، و آنچه به حق تئاتر مدرن باید خوانده شود، برقرار می شود.

^۱ شکر از چهار شکاف عمده میان چهار عنصرِ درام، متن، تئاتر و اجرا نام می برد که اجراهای آوانگارد نیمه ی دوم قرن بیستم، هر یک به نوعی درصدد عیان کردن آنها و بازتر کردن این شکاف ها بودند.

- Perrine, Lawrence, 2010, **Poetry: The Elements of Poetry**, Southern Methodist University, Dallas, Texas.
- ارسطو، ۱۳۸۶، بوطیقا، ترجمه هلن اولیایی نیا، چاپ اول، نشر فردا، اصفهان.
- برمن، مارشال، ۱۳۹۲، تجربه ی مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، چاپ هشتم، انتشارات طرح نو، تهران.
- پوشنر، مارتین، ۱۳۹۶، تئاتر ایده ها، ترجمه مرتضی نوری، چاپ اول، نشر شب خیز، تهران.
- تایلور، کریستوفر چارلز ویستن، ۱۳۹۰، تاریخ فلسفه ی راتلیج: از آغاز تا افلاطون، جلد یکم، ترجمه حسن مرتضوی، چاپ اول، نشر چشمه، تهران.
- دووینیو، ژان، ۱۳۹۲، جامعه شناسی تئاتر، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- ساتتاگ، سوزان، ۱۳۹۷، علیه تفسیر، ترجمه مجید اخگر، چاپ پنجم، نشر بیدگل، تهران.
- شکنر، ریچارد، ۱۳۹۶، نظریه ی اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، چاپ سوم، انتشارات سمت، تهران.
- فیشته، یوهان گوتلیب، ۱۳۹۵، بنیاد آموزه ی فراگیر دانش، ترجمه سیدمسعودحسینی، چاپ اول، انتشارات حکمت، تهران.

- کات، یان، ۱۳۹۷، جنسیت رزالیند، ترجمه رضا سرور، چاپ اول، نشر بیدگل، تهران.
- کانت، ایمانول، ۱۳۹۴، بنیاد مابعدالطبیعه ی اخلاق، ترجمه حمید عنایت و علی قیصری، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران.
- کیتو، هافمری دیوی، ۱۳۹۳، یونانیان، ترجمه سیامک عاقلی، چاپ اول، نشر ماهی، تهران.
- کیرکگور، سورن، ۱۳۹۳، ترس و لرز، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ دوازدهم، نشر نی، تهران.
- _____، ۱۳۹۵، مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط، ترجمه صالح نجفی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- گلدهیمل، سایمون، ۱۳۸۰، درباره ی اورستیا، ترجمه رضا علیزاده، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- لوکاچ و دیگران، ۱۳۹۰، مجموعه مقالات تراژدی، گروه مترجمان به گردآوری حمید محرمیان معلم، چاپ سوم، انتشارات سروش، تهران. (مقاله ی تراژدی و بیداری نفس، فرانتز روزنتسوایک، ترجمه مراد فرهادپور)
- موکه، داگلاس کالین، ۱۳۸۹، آیرونی، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- ولک، رنه، ۱۳۸۸، تاریخ نقد جدید، جلد دوم، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ سوم، نشر نیلوفر، تهران.

- هومر، شون، ۱۳۹۲، ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی، چاپ سوم، نشر ققنوس، تهران.
- یانگ، جولیان، ۱۳۹۵، فلسفه ی تراژدی از افلاطون تا ژیتک، ترجمه حسن امیری آرا، چاپ اول، نشر ققنوس، تهران.