

پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۷، بهار ۱۳۸۶، از صفحه ۴۳ تا
۵۴
۶۳

بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه

ژاله کهنمویی‌پور*

استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های
خارجی، دانشگاه تهران، ایران

چیترا رهبر

دانشجوی دکتری فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی،
دانشگاه تهران، ایران

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

چکیده

بی شک یکی از عناصر غنی موجود در گنجینه فرهنگ و آیین‌های بشری، اسطوره است و اسطوره‌پردازی نیز از قدیمی‌ترین شیوه‌های داستان‌پردازی به شمار می‌رود. در فرانسه، به تبعیت از تراژدی نویسان سترگ باستان، استفاده از اسطوره‌های کهن، بخصوص در ادبیات و هنرهای نمایشی، از دیرباز مرسوم بوده است. اما رویکرد قرن بیستم به مقوله اسطوره، با توجه به شمار آثاری که در آن‌ها داستانی اسطوره‌ای مورد بازنگری و بازخوانی قرار گرفته، رویکردی خاص به نظر می‌رسد، چراکه ظهور چنین پدیده‌ای، آن هم در عصر مدرنیته و نوگرایی، نمی‌تواند

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

۶۴ ژاله کهنمویی‌پور/ چیترا رهبر

اتفاقی تلقی شود و قطعاً تأمل‌برانگیز است. در این بحث موضوعاتی که به صورت اجمالی مدنظر قرار گرفته‌اند، عبارتند از بررسی علل بازگشت اسطوره به عرصه ادبیات نمایشی فرانسه در نیمه اول قرن بیست و همچنین شناسایی ویژگی‌های اسطوره نو، یعنی اسطوره‌ای که با نگاهی تازه بازآفرینی شده؛ مباحثی که پرداختن به آن‌ها بدون شناخت ضمنی زمینه‌های اجتماعی و تاریخی ممکن نیست. از این رو دیدگاه مقاله به طور اهم، دیدگاهی اجتماعی-تاریخی است.

واژه‌های کلیدی: تراژدی، تئاتر قرن بیست، بازخوانی اسطوره، اسطوره نو، فرانسه.

مقدمه

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

بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر ... ۶۵

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

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

دکتر بهزاد قادری است.

اسطوره را ابزاری معرفتی نیز نامیده‌اند. معرفت جان و جهان، آفاق و انفس (ر.ک. الیاده ۲۳-۲۴): همانطور که اسطوره نو- اسطوره‌ای که مورد بازخوانی قرار گرفته - عاملی است برای شناخت زمینه‌های اجتماعی‌ای که خود در آن متولد شده، به همان نسبت می‌تواند عامل شناخت درون باشد، چرا که اسطوره در پس روایت افسانه وار آنچه در جهان بیرون اتفاق می‌افتد، به واقع با ظرافتی تمام، روند حوادث و تحولات روح آدمیزاد را دنبال می‌کند: پس درخوانش اسطوره از شناخت جهان به شناخت خود می‌رسیم و بالعکس. البته ابعاد تأثیرگذار اسطوره بسی فراتر از آن است که در اینجا نکته وار شرح داده شد و انتخاب آن از سوی بعضی نمایشنامه نویسان، تأیید این مدعاست. در این گفتار سعی خواهیم کرد به بررسی اجمالی برخی دلایل ظهور دوباره اسطوره‌های باستان در تئاتر نیمه اول قرن بیست فرانسه بپردازیم تا روشن شود که گاهی نو به اسطوره، نه گاهی تفننی یا تصادفی، که از سر ضرورت و متناسب با نیاز زمانه بوده است.

بحث و بررسی

فرهنگ بشری اغلب اسطوره‌های کهن را در قالب تراژدی می‌شناسد، چرا که "تراژدی، به آرامی، هستی را در تار و پود و نسج پرغلیان‌اش به نمایش می‌گذارد." (دوو وینیو، ۲۰) و شاید اولین دلیل بازگشت اسطوره به عرصه ادبیات قرن بیستم این باشد که فضای اسطوره‌ای، موقعیت تراژیک انسان این دوره

را به خوبی به تصویر می‌کشد.^۱ مخاطرات و تنش‌های مربوط به جنگ و کشتار و بحران‌های اجتماعی قبل و بعد از آن، در تک‌تک نمایشنامه‌های اسطوره‌ای این دوره بازتابی آشکار دارد. مگر نه این‌که روایات اساطیری اغلب داستان‌هایی با بن‌مایه‌های تراژیک‌اند که به بیان ضعف بشری در مقابل نیرویی برتر می‌پردازند: نیرویی که سرنوشت را، هرچند تلخ و مصیبت‌بار، رقم می‌زند و انسان فانی، بی‌پناه و سرگردان، همواره تسلیم آن است؟ همان‌طور که می‌بینیم فضای خاصی که اسطوره ترسیم می‌کند، بسیار نزدیک به دیدگاه کلی از جهان زمان جنگ بوده و از همین رو بهترین حمل برای رساندن پیام رنج انسان در جهان است.

به طور کلی بازخوانی هیچ روایت اسطوره‌ای، جدا از زمینه اجتماعی روزگار خود صورت نمی‌گیرد. افزون بر آن، اگر قرار باشد هر نسخه دقیقاً شبیه نسخه قبل از خود باشد، نیاز به بازنویسی اسطوره و نگرش به آن از منظر متفاوت، منتفی خواهد بود. بنابراین هر بار که اسطوره‌ای از نو متولد می‌شود، خود را با داده‌های روز جامعه وفق می‌دهد و در هیچ دوره‌ای بازگشت به داستان‌های هزاران ساله باب نشده، مگر به منظور بازگویی واقعیات و مناسبات آن دوره به زبان رمز و در چارچوب روایی قصه‌های کهن.

۱- گرچه اشتاینر در کتاب خود، مرگ تراژدی، معتقد است، بازخوانی نوع ادبی تراژدی دوران باستان و اسطوره‌های مربوط به آن توسط درام نویسان معاصر، با مسیحیت و مارکسیسم و جهان بینی آنان که ماهیتی ضد تراژدی دارند، نمی‌خواند (اشتاینر، ۳۰۰).

پس در هر خوانش جدید، اسطوره جانی تازه می‌گیرد و اسطوره‌ای که به این ترتیب پا به عرصه وجود می‌نهد، قطعاً دربرگیرنده اشارات بی‌شمار به زمان خود و بازتاب آن است.

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

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

و نگرانی عمیقی شده بود و هر چه زمان می‌گذشت، جنگ اجتناب ناپذیرتر به نظر می‌رسید.

در ابتدای نمایشنامه، هکتور که فاتحانه از نبرد برگشته، اذعان می‌کند که آخرین جنگ را پشت سر گذاشته‌اند و دیگر هرگز جنگی در نمی‌گیرد. در سال ۱۹۱۴ نیز همگان فکر می‌کردند که جنگ جهانی اول "آخر آخرها"^۱ خواهد بود. پس برای تماشاگر آن زمان (۱۹۳۵)، شخصیت هکتور که می‌گفت: "تمام آن تروآیی‌هایی که جنگیده‌اند و هنوز هم می‌توانند بجنگند، جنگ را نمی‌خواهند" (ژیروود و ۱۹۹۱، ۶۶)، کاملاً قابل لمس و تداعی‌گر کهنه سربازان جنگ جهانی اول بود. ولی جنگ - همانطور که در فضای نمایشنامه از همان صحنه اول قابل پیش‌بینی است- بالأخره به وقوع پیوست.

نمایشنامه دیگر وی یعنی الکترا (*Electre*) که دو سال بعد نوشته شد، با نگاهی متفاوت به مقوله جنگ پرداخت: الکترا قصد دارد با تهییج برادرش اُریست (*Oreste*)، انتقام خون پدر را که ناجوانمردانه به همدستی مادر و فاسق وی اژیست (*Egiste*)، به قتل رسیده، بازستاند. در این میان دشمن به نزدیکی حصار شهر رسیده و جنگ کشور را تهدید می‌کند. اژیست که اکنون حکمران و جانشین پدر است، تنها نقطه اتکا و امنیت سرزمین محسوب می‌شود. در حقیقت ژیرودو با بازنویسی این نمایشنامه کلاسیک به طرح پرسش‌هایی پرداخت که موضوع روز آن سال‌های اروپا بود: آیا باید به هر قیمتی، حتی به بهای زیر پا گذاشتن حق و عدالت، از جنگ

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

دوري کرد؟ آیا می‌بایست جانب قدرت را، هر چند فاسد، نگاه داشت تا امنیت ملک دستخوش تهدید و نابودی نشود یا افشاگری از چهره پلید جنایت و تباهی، تنها شرط آزادی، برقراری عدالت و در نهایت رستگاری است؟ پرسش‌هایی اساسی که پاسخ به آن‌ها آینده جهان را رقم می‌زد، همچنان که زد.

مسئله دیگر این که در فضای اختناق و دیکتاتوری فاشیستی، بهترین راه برای مطرح کردن مسائل روز، آن هم بدون ایجاد حساسیت، استفاده از داستان‌های اساطیری است. اسطوره در واقع نقشی استتاری دارد و از سد سانسور به راحتی عبور می‌کند. از آن‌جا که بر اساس تعریف، اسطوره متعلق به زمان‌های باستان است، لااقل در ظاهر پیوندی با زمان حال ندارد. مثلاً در نمایشنامه مگس‌ها (۱۹۴۳) ی سارتر، که بازخوانی دیگریست از داستان الکترا و اُرسطو، چه قرابتی است میان شهر آرگوس با پاریس تحت اشغال؟ در ظاهر هیچ، ولی به واقع آئینه تمام نمای آن است. یا در نمایشنامه آنوی، آنتیگون در برابر کرئون خونخوار قد علم می‌کند و به این ترتیب قهرمان مقاومت - مقاومت ملی فرانسه در زمان اشغال - می‌شود. از این منظر ضرورت بازآفرینی اسطوره بیش از پیش محرز می‌شود؛ هنرمند با توجه به مقتضیات زمان به دنبال شیوه‌ای می‌گردد که پیامش را بی‌کم و کاست و بدون آن‌که دستخوش آسیبی جدی شود، به گوش مخاطب برساند، در این میان زبان تمثیلی، ساختار و فضای کلی اسطوره، بهترین قالب و چارچوب را پیش روی او می‌نهند.

اما اینکه چرا ظهور مجدد اسطوره‌ها، بیش از همه انواع ادبی، در نمایشنامه اتفاق می‌افتد، خود

مسئله‌ای است در خور تأمل. واقعیت این است که ژانر تئاتر، همواره مناسبترین بستر برای پرداختن به اسطوره بوده ولی در قرن بیستم ضرورت آن بیش از پیش احساس شده، چرا که تأثیرات آن، با توجه به خلق فضاهای دراماتیکی از یک سو و اجرایی صحنه‌ای از سویی دیگر، بسیار عمیق‌تر و سریع‌تر صورت می‌گیرد و این همان چیزی است که جامعه آن زمان فرانسه به آن نیاز دارد: ضربه‌ای مؤثر و آنی برای جلوگیری از وازدگی و سکون ناشی از جو خفقان. این تأثیرگذاری از جنبه‌های دیگر نیز قابل بررسی است: خطوط اصلی و روند حوادث در داستان‌های اساطیری از پیش مشخص و معلوم است؛ همه می‌دانند که آنتیگون می‌میرد، ادیپ پدرش را به قتل می‌رساند و با مادرش ازدواج می‌کند. جنگ تروا به وقوع می‌پیوندد، ارست و الکترا با همدستی یکدیگر، مادرشان را می‌کشند و ... از این رو برای نمایشنامه‌نویس، دغدغه طرح داستان، گره افکنی و گره‌گشایی از بین می‌رود. در عوض آنچه سمت و سوی کلی نمایش را تعیین می‌کند، معنای جدیدی است که وی به اسطوره می‌بخشد و به دنبال آن، نمایشنامه فضایی می‌شود برای رویارویی اندیشه‌ها، آرا و مسائل بیشماری که ذهن را به پرسش و کند و کاو وامی‌دارد.

تأمل پیرامون موضوعات بنیادی و جهانشمول زندگی بشری، یعنی نوع دوستی، عدالت، آزادی، مشروعیت قدرت، جنگ طلبی، صلح دوستی، از خود بیگانگی و مقوله‌های متضادی همچون خیر و شر، جبر و اختیار، عشق و کین خواهی، همگی در تار و پود نمایشنامه‌های اساطیری قرن بیستم تنیده شده بطوریکه فارغ از آن‌ها بازخوانی اسطوره معنای ماهوی و دلیل وجودی خود را از دست

می‌دهد. البته طرح مباحث نظری به منظور درگیرکردن ذهن مخاطب و برانگیختن قوه تحلیل وی نه تنها در فحوای نمایشنامه، که گاه مستقیماً در متن نیز نمود پیدا می‌کند: در جنگ تروآ به وقوع نخواهد پیوست، اولیس و هکتور طی بحث و جدلی طولانی به این موضوع می‌پردازند که انسان‌ها اساساً نه در اختیار و آزادی که در توهم آزادی به سر می‌برند و در نهایت این حوادث اند که سرنوشت آن‌ها را رقم می‌زنند (همان، ۱۵۳-۱۶۰). الکترا در جای جای نمایش از هنر مملکت داری، عدالت و نیازهای مادی و معنوی یک ملت سخن به میان می‌آورد. صحنه دوم از پرده اول در نمایشنامه مگس‌ها، خطاب به ایست درباره اگزستانسیالیسم سارتر؛ اُرس‌ت نشان می‌دهد که چه‌گونه حق انتخاب و فعلی که از انسان سر می‌زند، معنای جدیدی به مقوله "اختیار" می‌دهد و چه‌گونه مفاهیم خیر و شر، بسته به شرایط سیاسی، جغرافیایی و اجتماعی، قابل تغییر، بازنگری و بازاندیشی‌اند و ارائه تعریف قطعی از هستی تنها زمانی امکان‌پذیر است که فرد در سایه تعهد هشیارانه به زندگی خویش معنا بخشد (سارتر، ۹۸-۹۳).

پس در واقع بُعد فلسفی اسطوره هم به نحوی مدنظر بوده است. اسطوره و فلسفه را از عهد باستان مرتبط به هم دانسته‌اند، نیز می‌دانیم که اصطلاح "اسطوره" در زبان فلاسفه، معنا و جایگاه ویژه‌ای دارد و صرفاً به داستانی آیینی اطلاق نمی‌شود که از گذشته‌های دور نسل به نسل تا به امروز رسیده؛ اسطوره فلسفی، روایتی است که به شیوه‌ای نمادین به بیان حقیقتی از حقایق هستی می‌پردازد. بر طبق این تعریف،

نمایشنامه‌های اسطوره‌ای قرن بیستم دو چندان از شاخص‌های فلسفی برخوردارند، چرا که در این نمایشنامه‌ها اندیشه‌های انتزاعی در قالب شخصیت‌ها تبلور می‌یابند، یعنی هر کدام از آن‌ها، گذشته از نقش خود به عنوان موجودی منفرد، تداعی‌گر دیدگاه و ذهنیتی خاص نسبت به هستی بوده و تحت این عنوان پا به صحنه می‌گذارد و کنش را آغاز می‌کند.

با این حال نباید این شبهه به وجود آید که هدف از اسطوره پردازی مدرن، نظریه‌پردازی در ساختاری روایی است. همانطور که می‌دانیم، بار دراماتیکی و عاطفی در تئاتر اسطوره بسیار قوی‌تر از سایر انواع نمایش است. در تئاتر اسطوره‌ای مدرن هم آنچه جایگزین مقوله کلاسیک تنبیه و عقوبت خدایان شده، در واقع همین بار تراژیک اسطوره است. اگر در تئاتر باستان خواست و مشیت خدایان و کشمکش ناگزیر انسان فانی با آن، فضای تراژیک ایجاد می‌کرده، تنها به دلیل اعتقاد تماشاگر و مخاطب آن زمان به وجود این خدایان بوده، ولی به مرور زمان وبا رنگ باختن این اعتقادات، مقوله تقدیر در خود اسطوره مجال بروز می‌یابد، در خود تمام و کمال و تغییرناپذیر اسطوره. به عنوان مثال، در پایان نمایشنامه *الکترا* ژیرودو، شخصیت گدا که به نوعی نقش شاهد و راوی را بر عهده دارد، جریان کشته شدن کلیمنستر (Clytemnestre) و اژیست را نه به زمان حال یا آینده که به زمان گذشته روایت می‌کند (ژیرودو و ۱۹۳۷، ۱۷۵-۱۷۷) در حالی که این اتفاق هنوز به وقوع نپیوسته است. به این ترتیب، گویی انجام کار از آغاز، از روز ازل، به همین صورت مقدر شده و هرگونه تغییر و تبدیل عملاً

منتفی است. به بیانی دیگر، در اسطوره‌پردازی مدرن، سرنوشت محتوم نه از جانب خدایان، که به واسطه خود روایت اسطوره‌ای رقم می‌خورد.

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

گرچه داستان اسطوره از قبل مشخص است و شخصیت‌های اصلی آن هم قابل‌تغییر و تعویض نیستند، اما قابلیت بسط تخیل در تئاتر اسطوره‌ای نامتناهی می‌نماید. در بسیاری موارد، نمایشنامه‌نویس در کنار شخصیت‌های اصلی دست به خلق شخصیت‌های دیگری نیز می‌زند که تماماً زاییده تخیل او بوده و در داستان اصلی هرگز سخنی از آنها به میان نیامده است. این مسئله تنها مختص شخصیت‌ها نیست، بلکه موقعیت‌ها، دیدگاه‌ها و کنش‌ها را نیز در بر می‌گیرد. یعنی نمایشنامه‌نویس کاملاً مختار است که بسته به اندیشه و نگاه خاص خود، موقعیت‌های دراماتیکی منحصر به فرد و حتی غیر معمولی را متصور شود. به این ترتیب است که جهان نمایشنامه هر چه بیشتر غنا و گستردگی معنایی می‌یابد. مثلاً در ماشین جهنمی کوکتو، ابوالهول گاه به

شکل دختری جوان و گاه به شکل جانوری خوفناک ظاهر می‌شود که در اسرارآمیز کردن بیشتر فضا نقش بسزایی دارد. در الکتراي ژیرودو، اومنیدها (*les Euménides*)، که همان ایزد بانوان کین‌خواهی‌اند، دائم رشد می‌کنند و بزرگ می‌شوند، چنان‌که در اول نمایشنامه بچه‌های کوچکی‌اند، در میانه نمایش ده دوازده ساله‌اند و در آخر آن هم سن و هم اندازه الکترا می‌شوند. در نمایشنامه مگس‌های سارتر، شخصیت‌های اُرس و اژیست با ژوپیت‌ر عوض می‌شوند و ... مثال‌هایی از این دست که نشانگر حضور تخیل خلاقه در نمایشنامه‌های اسطوره‌ای‌اند، به وفور یافت می‌شوند. ولی توجه به این نکته ضروریست که وجه تخیلی در اسطوره، اساساً با سحر و جادو در داستان‌های جن و پری تفاوت دارد. تخیل در اسطوره ابزاری است برای ملموس‌سازی ذهنیات و اندیشه‌ها، به شیوه‌ای که انتقال آن‌ها به مخاطب آسان‌تر صورت گیرد. مثلاً این‌که اومنیدها لحظه به لحظه بزرگ‌تر می‌شوند، می‌تواند کنایه‌ای باشد از چرخ سرنوشت که با سرعتی فزاینده به انتهای خود نزدیک می‌شود، بدون این‌که از کین‌خواهی و عقوبت آن گریزی باشد.

به همین ترتیب تئاتر ملهم از اسطوره، به دلیل فاصله زیادی که با مبانی واقع‌گرایی پیدا می‌کند، جهانی شاعرانه را به معرض دید می‌گذارد. همانطور که می‌دانیم در اواخر قرن نوزدهم شاعران بسیاری در شعر خود از نماد (*Symbole*) بهره جستند. به عقیده آن‌ها به واسطه سمبل‌ها و نشانه‌ها می‌توان به درون حقیقت ناپیدا راه یافت. حقیقتی که جهان پیدا و ملموس تنها بازتابی از آن است. در سال‌های انتهایی قرن نوزدهم و شروع قرن بیستم، نمایشنامه‌نویس‌ها نیز سعی

در خلق نمایشنامه‌های سمبولیستی داشتند و بازگشت اسطوره به تئاتر در واقع ادامه و امتداد همین جریان محسوب می‌شود. چرا که در تئاتر اسطوره، جهان واقع، دائم رنگ می‌بازد و به عکس، آنچه اهمیت پیدا می‌کند، جهانی و رای آن، یعنی جهان درون آدمیزاد است؛ آنجا که آرزوها، امیدها، ترسها و اندیشه‌های مربوط به عشق و هستی و مرگ خانه دارد. و آیا شاعرانگی چیزی است جز به تصویر کشیدن احساسات، مکنونات و رازهای درون؟ این چنین است که مثلاً در پرده پایانی نمایشنامه *الکترا* آتش سوزی شهر آرگوس به "دمیدن سپیده صبح" تشبیه می‌شود (همان، ۱۷۹) که می‌تواند در عین حال نماد دگرگونی و امید باشد.

یکی دیگر از جنبه‌های مشهود و البته ملزوم نوگرایی در بازخوانی اسطوره، مسئله زبان است. زبان نمایشنامه‌های اسطوره‌ای قرن بیست از اساس با زبان نمایشنامه‌های اسطوره‌ای کلاسیک تفاوت دارد. همانطور که می‌دانیم، اسطوره باستان در قالب حماسه و یا تراژدی سروده شده، یعنی به زبانی فاخر و آراسته به زیور نظم. اصولاً زیبایی‌شناسی کلاسیک، تئاتر را نوعی شعر دراماتیک می‌داند. (نوگرت، ۲۰) در فرانسه نیز تراژدی نویسان، به پیروی از اسلاف یونانی‌شان، نمایشنامه‌های خود را به صورت منظوم می‌نوشتند. اما اسطوره پردازان نونه تنها از همان ابتدا بازنویسی اسطوره را در چارچوب وزن و قافیه، به عنوان شیوه‌ای آسان پسند و پیش پا افتاده مردود شمردند، بلکه از بکار بردن زبانی طنزآمیز و امروزی نیز پروایی نداشتند. آنان با بازی‌های کلامی و حتی نوآوری در ساختار نحوی زبان، تحوی در سنت نمایشنامه نویسی

باستان پدید آوردند که یقیناً از لحاظ بحث فرم و زیبایی شناسی قابل تأمل و بررسی است. چرا که زیبایی شناسی مدرن، به ویژه پس از نیچه، بر رد اصول هنر جاافتاده، متعالی و والا تأکید دارد و اصل را بر آفرینش و ابداع هنری قرار می‌دهد که از هر حقیقتی برتر و بالاتر است. (همان، ۱۵-۱۴) ولی در یک دید کلی، این بدعتها چه آن زمان که با تقلیدی ریشخند آمیز، زبان فخیم تراژدی را به سخره می‌گیرند، یا بالحنی عامیانه از زبان کلاسیک تقدس زدایی می‌کنند و چه زمانی که واژگان و قواعد دستوری زبان فرانسه را به چالش می‌کشند، همواره، همانطور که پیش‌تر هم اشاره شد، تجلی روزگار خودند: زمانه‌ای که تخریب، گسست، طغیان و وازدگی از مؤلفه‌های بارز آن است.

این نوگرایی شامل حال استعارات، تشبیهات و تصاویر هم می‌شود. البته فراموش نکنیم که در بحث جامعه‌شناسی تئاتر، بازتاب حضور پیدا و پنهان اجتماع در نمایش، همان تصاویر، نمادها و نشانه‌ها هستند. (دوو وینیو، ۲۳) در اسطوره‌های نوگام به تعبیر نامتعارف و دور از ذهنی برمی‌خوریم که گویی سعی در تقویت سویه ریشخندآمیز و غیر جدی نمایشنامه دارند و در نهایت نیز به زهرخند یا طنز تلخ بدل می‌شوند. مثلاً شخصیت گدا در *الکترا*، آدم‌ها را به جوجه تیغی تشبیه می‌کند. از نظر او هیأت جوجه تیغی مرده، تداعی‌گر چهره واقعی ما انسان‌هاست: "چشمان بی‌روحش چشمان شما و تیغ‌هایش ریش شماست. خونس خون خودتان است" (همان، ۳۷). *الکترا* نیز کینه و نفرتش را به سگی تشبیه می‌کند که "دستی را که او را از جفتش جدا

می‌کند، می‌لیسد" (همان، ۷۴). همانطور که می‌بینیم تصاویر، غیرمترقبه و گاه به نظر فاقد ربط منطقی‌اند. در اکثر نمایشنامه‌ها، استعارات و تشبیهات تند و تیز و غیر معمول، به نوعی بار معنایی کلام را غنی‌تر می‌کنند. مثلاً در مگس‌ها، ژوپیتز از شعاع‌های نور خورشید که چشم را می‌زنند، با استعاره "ششیرهای دو دم گداخته" یاد می‌کند (سارتر، ۸۷) و شخصیت ابوالهول نمایشنامه ماشین جهنمی □ کوکتو، طی یک رشته تشبیهات نامأنوس، خواننده را به دنیای عجایب و خیال نزدیک می‌کند: "ظریفتر از صاعقه، شق و رقتر از درشکه چپ‌ها، سنگین‌تر از ماده گاو، سر به راه تر از محصلی که به اعداد زبان درازی می‌کند..." (کوکتو، ۸۳) مثال‌هایی از این دست گرچه غریب می‌نمایند، اما ادبیت خاص خود را به متن می‌بخشند و زبانی می‌آفرینند که از آنچه به طور معمول در اسطوره‌پردازی کلاسیک مورد استفاده قرار می‌گرفته، پویاتر و به همین دلیل شاید جالبتر و جذابتر باشد.

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

پس در مجموع دلایل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم، برگرفته از سه خاستگاه کلی ست: خاستگاه تاریخی و اجتماعی که تشریح عظمت حوادث زمانه را در

گرو مقایسه^۴ آنها با عظمت حوادث در افسانه‌ها و اسطوره‌ها می‌داند، خاستگاه ذهنی- فلسفی که برخورد و تقابل آرا و اندیشه‌ها را در چارچوب اسطوره ممکن می‌کند و سرانجام خاستگاه زیبایی‌شناسی که در پی نوگرایی در نثر و زبان تئاتری بوده است.

نتیجه‌گیری

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

شیوه‌ها جهانی خیالی ساخته و پرداخته می‌شود که تفاوت بسیاری با سنت باورپذیری در تئاتر غرب دارد. زیرا به زعم نمایشنامه‌نویس مدرن، حقیقت جایگاهی برتر از واقعیت بی‌مقدار و سهل‌الوصول روزمره دارد؛ این یکی جعلی‌ست و آن یکی ناب.

از طرف دیگر، نمایشنامه‌نویس بر این امر واقف است که مقوله‌هایی چون هراس، ترحم و رقت احساسات که ارکان تراژدی باستان را تشکیل می‌دهند، در اسطوره نو نقشی ایفا نمی‌کنند. چرا که دیگر قرار نیست مخاطب این نوع اثر، خود را در این یا آن شخصیت باز یابد و بر اساس هیجانات و تأثرات ناشی از هم‌ذات‌پنداری به مرحله^۴ روان‌پالایی (Catharsis) که هدف غایی تئاتر یونان باستان بوده، دست یابد. مخاطب اسطوره نو، منطق اثر را در کلیت آن دنبال می‌کند، چیزی که ذهنیت هوشمند وی را فعال کرده و به تفکر و تحلیل وادار می‌دارد. در واقع با این روش پایه‌های هر نوع قطعیت، جزمیت و اندیشه‌های قالبی به لرزه در می‌آید، بدون این که حس لذت تماشاگر - ناشی از فضای غیر تراژیک، خودمانی و طنزآمیز نمایشنامه - دستخوش نقصان گردد.

به این ترتیب تئاتر اسطوره‌پرداز قرن بیست، تئاتری است جسور که خطر می‌کند و با هنجار شکنی سعی در نوکردن دیدگاه و رسالت تئاتری دارد و مخاطب را نیز با این حس درونی مواجه می‌کند که زمانه‌اش، زمانه‌ای نوگرا و خود وی در مسیر دگرذیسی و تکامل است. گویی طرح مبانی جدید آزادخواهی، حقوق شهروندی و احترام به فردیت، وجهه^۵ از یاد رفته تئاتر - به ویژه تئاتر رخوت زده دهه بیست - را بار

دیگر به آن باز می‌گرداند.

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

منابع

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

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

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

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

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

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

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

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

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