

دربارہ اور ستیا

(اثر آیسخولوس)



سایمون گلدهیل

ترجمہ رضا علیزادہ

از مجموعه‌ی آشنایی با کتابهای جاودان

اورستیای آیسخولوس، از هنگام نخستین اجرای آن در آتن سده‌ی پنجم پیش از میلاد جزو آثار صدرنشین ادبیات کلاسیک و منادی شکوفایی تراژدی در یونان باستان شد و تا امروز نیز هیچگاه اهمیت و منزلت ادبی خود را از دست نداده است. اورستیا سرمنشأ تئاتر غربی بوده و از سوفوکلس و اورپیدس که به بزرگداشت و تقلید آن پرداخته‌اند تا واگنر و الیوت و سارتر و اونیل که به گونه‌هایی متفاوت آن را باز نوشته‌اند، همه گواه تأثیر عمیق آن بر اندیشه و ادبیات غرب بوده‌اند. هنوز هم پیوسته اجراهایی تازه و خلاقانه از آن به روی صحنه می‌رود. با این حال خواندن اورستیا، با توجه به فاصله‌ی زمانی و فرهنگی بین ما و نویسنده‌ی آن آسان نیست و کتاب حاضر در کوشش برای رفع این دشواری، قرائتهای مختلف از این اثر مهم را معرفی و بررسی می‌کند و به بحث درباره‌ی مضامین محوری آن و جنبه‌های مختلف بیانی و نمایشی آن می‌پردازد.

طیف خواننده: علاقه‌مندان و پژوهندگان ادبیات دراماتیک و تاریخ ادبیات غرب و نظریه‌ی ادبی

از این مجموعه

اعترافات آگوستین

اعترافات روسو

✓ درباره‌ی اورستیا اثر آیسخولوس

درباره‌ی خانه‌ی ماتم‌زده اثر چارلز دیکنز

درباره‌ی آسوموار اثر امیل زولا

درباره‌ی نوسترومو اثر ژوزف کنراد

درباره‌ی آدولف اثر دنیس وود



۱۲۰۰ تومان

ISBN: 964-305-594-9



9 789643 055943

درباره اورستیا

سایمون گلدھیل

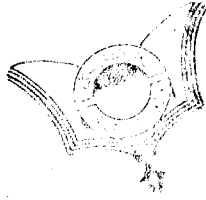
ترجمه رضا علیراده



۱/ف

۴/۱۲

۱/۱۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

دربارهٔ اورستیا



نشر مرکز

دربارهٔ اورستیا

(اثر آیسخولوس)

از مجموعهٔ آشنایی با کتایهای جاودان

سایمون گلدنیل

ترجمه‌ی رضا علیزاده



نشر مرکز

گلدھیل، سایمون
درباره اورستیا اثر آیسخولوس / تألیف سایمون گلدھیل؛ ترجمه رضا علیزاده.
— تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
هشت، ۱۵۶ ص. — (نشر مرکز؛ شماره نشر ۵۶۷).
ISBN: 964-305-594-9

۱. اشیل، ۴۵۶-۵۳۵، ق. م. **Aeschylus**. اورستیا — نقد و تفسیر. ۲.
نمایشنامه یونانی. ۳. ادبیات یونانی — تاریخ و نقد. الف. علیزاده، رضا، مترجم.
ب. عنوان.
۸۱۳۸۰ الف ۵ الف PA ۳۸۲۹ الف ن / ۵۶۳ الف ۱ / ۸۸۲



درباره اورستیا
سایمون گلدھیل
ترجمه‌ی رضا علیزاده
طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۸۰، شماره نشر ۵۶۷
۲۲۰۰ نسخه، چاپ سعدی
کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است
نشر مرکز: تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱
شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۵۹۴-۹
ISBN: 964-305-594-9

فهرست

سخنی از ناشر.....	هفت
یادداشت مترجم.....	۱
مقدمه.....	۳

فصل اول

نمایش و شهر آتن.....	۸
۱. زمینه پولیس.....	۸
۲. زمینه دموکراسی.....	۱۸
۳. زمینه جشنواره.....	۲۵
۴. زمینه تئاتر.....	۳۳

فصل دوم

اورستیا.....	۳۹
۵- مقدمه: طرح و طرح ریزی.....	۳۹
منشوری برای شهر؟.....	۴۶
۶. انتقام: نظم و حرمت شکنی.....	۴۶
۷- زن است که مرد را می کشد.....	۶۱
۸. هومر و آیسخولوس: بازنویسی گذشته برای حال.....	۷۴
دغدغه های بشری.....	۸۵
۹. زبان و سلطه: خشونتِ اقتناع.....	۸۶
۱۰. پیشگویی، ترس و تأثیر گذشته.....	۹۶

شش درباره اورستیا

۱۱. تصویرپردازی نظم ۱۰۵
۱۲. نظام امور الهی ۱۱۵
- بافت شعری ۱۲۷
۱۳. پیچیدگی پیش‌گویی غنایی ۱۲۸
۱۴. مشاجره خشونت‌بار: گفتگوی نمایشی ۱۳۴
۱۵. بلاغت سیاسی ۱۳۹

فصل سوم

- تأثیرگذاری اورستیا ۱۴۵
۱۶. از سوفوکلس تا جنبش زنان ۱۴۶
- راهنمای مطالعه بیشتر ۱۵۷
- واژه‌نامه فارسی به انگلیسی ۱۶۰
- نمایه ۱۶۲

سخنی از ناشر

مجموعه‌ی «آشنایی با کتابهای جاودان»، که کتاب حاضر به آن تعلق دارد، طرح گسترده و پردامنه‌ای است که حتا اگر توفیق انجام بخشی از آن دست دهد، جای خرسندی خواهد داشت. قصد این مجموعه معرفی مهمترین آثار و کتبی است که در تاریخ فرهنگ بشری جایی استوار و ماندگار یافته‌اند و ستونهای اصلی فرهنگ کنونی جهان شمرده می‌شوند. معیار گزینشی این کتابها همین ماندگاری و اهمیت خواهد بود و مجموعه به یک دوره‌ی زمانی خاص، یا یک مضمون معین، یا یک سرزمین و تمدن معین محدود نخواهد شد. به همین دلیل، برخی از کتابهای مجموعه تألیف نویسندگان فارسی زبان خواهد بود که درباره‌ی آثار مهم فرهنگ ایران و جهان اسلامی سخن خواهند گفت و برخی دیگر، ترجمه از زبانهای دیگر خواهند بود.

قصد از ارائه‌ی این مجموعه معرفی آثاری است که امروزه آشنایی با آنها برای هر فرهیخته‌ای بایسته است اما چه بسا فرصت و امکان مطالعه‌ی کامل برخی از آنها را نداشته باشند. کتابهای این مجموعه خواهند توانست خواننده را با مضمونها و بُنمایه‌های اصلی اثر آشنا کنند، زمینه‌ی

هشت درباره‌ی اورستیا

تاریخی و فکری و فرهنگی شکل‌گیری آن را روشن سازند، وجوه گوناگون محتوایی و زیبایی آن را بررسی کنند، اهمیت تاریخی آنها و علت این اهمیت را باز نمایند، و ربط هر اثر با نویسنده‌ی آن و جایگاه آن در کل آثار وی را نشان دهند. چه بسا پس از خواندن این معرفی فشرده، خواننده از خواندن کل اثر بی‌نیاز شود، اما شاید هم نتواند در مقابل وسوسه‌ی خواندن کامل آن اثر ایستادگی ورزد.

نشر مرکز

یادداشت مترجم

این کتاب نخستین درآمد بر تریلوژی اورستیا است که در سطح دانش عمومی به زبان انگلیسی تألیف شده است. دکتر گلد هیل، استاد ادبیات کلاسیک دانشگاه کمبریج در این کتاب به بحث درباره جشنواره نمایشی یونان و پس زمینه اجتماعی و سیاسی تراژدی می پردازد و قرائت های مختلف از این اثر مهم را معرفی و نقد می کند. وی به مضامین عدالت، سیاست جنسی، خشونت و جایگاه انسان در این فرهنگ پرداخته و اسطوره ای را که آیسخولوس برای شهرش آتن ساخته، و همچنین تأثیر اورستیا را بر تئاتر مدرن، به طور خلاصه مورد بررسی قرار داده است. از مزایای کتاب این است که زیر نظر و سروراستاری جی. پی. استرن تألیف و منتشر شده که ترجمه آثار متعددی از او به فارسی موجود است.

خوشبختانه در زبان فارسی ترجمه ای زیبا از اورستیای آیسخولوس وجود دارد که خوانندگان می توانند به آن مراجعه کنند.^۱ اما ترجیح داده ام که همه نقل قول ها را به سبب پاره ای اختلافات در متن و همین طور به سبب استناد کتاب روی تک تک واژگان، از روی ترجمه انگلیسی -

۱. اورستیا (تریلوژی)، آیسخولوس، ترجمه عبدالله کوثری، تجربه، ۱۳۷۶

هرچند خام و زشت، اما دقیق – خود مؤلف انجام دهم. نقل قول‌ها همه در پانویس به صورت اختصار ذکر شده و شماره‌ی سطر موردنظر از پی آن آمده است. این اختصارات به ترتیب زیر هستند:

Aga در مقابل آگاممنون؛ Cho در برابر خوئنه‌فوروئه، یا آن‌گونه که اغلب ترجمه شده است، نیازآوران؛ Eum در برابر اومنی‌دس، یا الاهگان انتقام. علاقمندان و دانشجویان ادبیات نمایشی در صورت دسترسی به متن‌هایی که این شماره‌ی سطرها را دارند و یا احیاناً کتاب‌هایی که فاقد این شماره‌ها هستند، با اندکی کوشش می‌توانند ارجاعات را بیابند و در صورت نیاز ترجمه‌های این متن را با ترجمه‌های دیگر مقایسه کنند. مؤلف نام و نشان کامل دیگر ارجاعات پانویس را به طور مفصل در انتهای کتاب (راهنمای مطالعه بیشتر) و به ترتیب موضوعی آورده است و در صورت نیاز می‌توان به آنها رجوع کرد.

مقدمه

آثار اندکی را می‌توان سراغ گرفت که برای گنجاندن در مجموعه آثار برجسته جهان مناسب‌تر از اورستیا، تریلوژی^۱ آیسخولوس باشد. این اثر از هنگام اولین اجرا، جزء آثار برجسته قرار گرفت و بزرگترین اثر نویسنده‌ای شناخته شد که سردمدار شکوفایی تراژدی در آتن باستان بود؛ و هنوز هم هست. پیش از همه، اورستیا برای خود یونانیان بی‌چون و چرا مؤثرترین نمایشنامه‌ای است که تاکنون نوشته شده است. فنون نمایشی، تحول روایت و شعر پرشور این اثر، روند ادبیات نمایشی یونان و بالطبع اروپا را دگرگون کرد. اورستیا نمایشنامه‌ای است که اورپیدس و سوفوکلس و دیگر نمایشنامه‌نویسان بزرگ قرن پنجم قبل از میلاد که آثاری از آنان باقی مانده است، بارها و بارها در بزرگداشت، رقابت و تقلید متوجه آن شده‌اند. سرمنشاء تئاتر غربی از این اثر بوده است.

علاوه بر این، به خصوص از دوره رمانتیک به این سو، اورستیا تأثیری مستمر و نیرومند بر تولیدات فرهنگی اروپا داشته است. این همان اثری

1. سه‌گانه (سه گانه)

است که واگنر کوشیده در حلقه بازتابی از آن ارائه دهد؛ برای مارکس و انگلس متن محوری در تکوین عقاید خودشان درباره‌ی خانواده، مالکیت خصوصی و دولت بوده است؛ تی.اس.الیوت، سارتر، اونیل صورت‌های دیگری از آن را عرضه کرده‌اند؛^۱ نیچه و هگل آن را همچون مثالی محوری در نوشته‌هایشان به کار برده‌اند. متنی است که اهمیت مسلم آن (از کیت میله^۲ گرفته تا هلن سیکسوس^۳) برای سیاست‌های فرهنگی فمینیستی اثبات شده است. با اجراهای جدید و چشمگیر سال‌های اخیر، در پاریس، برلین و لندن، این نمایش تماشاگران جدید را به تفکر و مباحثه واداشته. اورستیا یادمان تاریخی دست‌نخورده و سالمی نیست، بلکه میدانی است که درگیری شدید و مستمر در آن به وقوع می‌پیوندد.

با این حال خواندن اورستیا آسان نیست. در وهله نخست این اثر برای آتن ۴۵۸ پیش از میلاد نوشته شده و این فاصله زمانی و فرهنگی، مانعی عمده بر سر راه خواننده ایجاد می‌کند. نمایشنامه، تحت شرایط تئاتری، سیاسی و اجتماعی کاملاً متفاوتی با ادبیات نمایشی مدرن به وجود آمده است. ما نه تنها موسیقی، حرکات و مکمل‌های صحنه‌ای اجرا را از دست داده‌ایم و هیچ کدام را نمی‌توانیم علی‌رغم کوشش‌های بسیاری که صورت گرفته است با قطعیت از نوبازسازی کنیم، بلکه همچنین نمی‌توانیم وانمود کنیم که انتظارات فرهنگی مدرن از تجربه تئاتری، چیزی کمتر از تحریفی فاحش برای تئاتر باستان خواهد بود. نمایش، برای بار اول در روزی معین و فقط یک روز، هنگام برگزاری جشنی رسمی به

۱. نمایشنامه الیوت با نام Family Reunion که با نام مولودی، نمایشنامه منظوم به وسیله قاسم هاشمی‌نژاد ترجمه شده است (نشرمرکز، ۱۳۷۸)؛ سارتر، مگس‌ها و نمایشنامه اونیل با نام الکتراسوگوار می‌شود.

2. Kate Millett

3. Hélène Cixous

افتخار رب النوع دیونوسوس^۱، در مراسم جشنی که گفته می‌شد همه در آن شرکت داشتند، و منظور از همه، عمدتاً بزرگسالان مرد غیر برده بود، به روی صحنه رفت. شهر آتن در آن زمان اولین و از بسیاری جهات بنیادی‌ترین روند توسعه نظام دموکراتیک را دنبال می‌کرد و اجرای تراژدی، چنانکه خواهیم دید بخشی از آن روند سیاسی بود. پس، اولین بخش این کتاب به زمینه‌های مختلف تراژدی آتنی نظر خواهد افکند تا شیوه‌ای را که فرهنگ باستان و بخش‌های مختلفش با آن، شرایط خاص آفرینش اورستیا را فراهم آورده‌اند، کشف کند.

با این حال حتی درون این زمینه‌ها، خواندن نمایشنامه به سبب الگوهای روایی پیچیده و شعر غنایی پیچیده آن، آسان نیست. در فصل دوم نقب‌هایی در میان روایت تریلوژی ایجاد خواهم کرد که شامل تجزیه و تحلیل مشروح فرازهایی از نمایشنامه برای نشان دادن پیچیدگی زبان یونانی آیسخولوسی است. امیدوارم این مباحث خواننده متجدد را در برداشتن گام‌های نخست برای فهم این که چرا اورستیا به طور مسلم یکی از قابل توجه‌ترین آثاری است که تاکنون برای تئاتر نوشته شده، یاری کند.

جدول گاهشماری

زندگی و آثار آیسخولوس / وقایع تاریخی و فرهنگی در آتن

۵۲۸/۷ قبل از میلاد - / هیپیس جبار جانشین پیسیستراتوس می شود	
۵۲۵/۴ تولد در الوسیس / -	
۵۰۷ - / اصلاحات کلهستینس به دموکراسی منجر می شود	
۴۹۹ ارائه اولین اثر نمایشی / شورش یونانی بر ضد شاهنشاهی پارس	
در مدیترانه شرقی	
۴۹۰ نبرد در ماراتن، جایی که برادرش کونه گریوس کشته می شود / تجاوز	
ایرانیان به یونان. شکست ایرانیان از آتنی ها در ماراتن	
نخستین پیروزی در رقابت های نمایش تراژدی / -	
۴۸۴	
۴۸۳ - / تمیستوکلس آتنیان را وادار می کند که ناوگان جنگی عظیمی	
تدارک ببینند.	
۴۸۰ احتمالاً شرکت در نبرد سالامیس / خشایارشا، شاه پارس یونان را مورد	
تجاوز قرار می دهد. نبرد در ترموپولای، آرتمیسیون، سالامیس. آتن	
غارت می شود	
۴۷۹ - / یونانیان سرانجام ایرانیان را شکست می دهند	
۴۷۸ - / ایجاد اتحادیه دلوسی به رهبری آتن	
۴۷۶ دیدار از سیسیل برای به روی صحنه آوردن نمایش هایی برای	
هیرون، جبار سوراگوز / -	
۴۷۲ ربودن جایزه نخست با یک تریلوژی که تراژدی ایرانیان را نیز شامل	
می شد؛ تأمین مالی نمایش بر عهده پریکلس بود / -	

جدول گاهشماری ۷

بازگشت به سیسیل؛ بر روی صحنه بردن ایرانیان در آنجا / شورش ناکسوس علیه اتحادیه دلوسی. شرایط سخت از جانب آتن تحمیل می‌شود	۴۷۰
— / اعطای نخستین جایزه به سوفوکلس در رقابت‌های نمایش تراژدی	۴۶۸
ربودن جایزه نخست با یک تریلوژی که نمایش مخالفان هفت‌گانه تبس نیز جزو آنها بود / —	۴۶۷
ربودن جایزه نخست با یک تریلوژی که نمایش دوشیزگان ملتمس جزو آنها بود / —	۴۶۳
— / اصلاحات افیالتس	۴۶۲
— / ترور افیالتس. تبعید کیمون	۴۶۱
— / لشکرکشی آتنی‌ها به مصر	۴۶۰
ربودن جایزه نخست (برای هجدهمین و آخرین بار) به وسیله اورستیا	۴۵۸
مرگ در گلای سیسیل / —	۴۵۶
— / اولین نمایش اورپییدس	۴۵۵
— / انتقال خزانه اتحادیه دلوسی به آتن	۴۵۴
— / قوانین شارمندی پریکلس	۴۵۱
— / شروع بنای پارتنون	۴۴۷
— / شروع جنگ پلوپونزی	۴۳۱
— / مرگ پریکلس	۴۲۹
— / شکست آتن در جنگ پلوپونزی	۴۰۴

فصل اول

نمایش و شهر آتن

کسی که بیرون از پولیس زندگی می‌کند یا برتر
از بشریت است، یافروتر از آن
ارسطو

تمام تراژدی‌های بازمانده از یونان، برای آتن قرن پنجم پیش از میلاد نوشته شده و برای نخستین بار در آنجا به روی صحنه رفته‌اند. برای فهم و درک تراژدی باید چیزهایی را از چهارچوب فرهنگی و تاریخی آن دانست. در این فصل، چهار زمینه بنیادی را برای نوع ادبی تراژدی مورد بررسی قرار خواهم داد.

۱. زمینه پولیس

بهتر است با واژه یونانی پولیس^۱ (جمع: پولیس^۲) که واژه‌ای کلیدی است، شروع کنیم. مجبورم حرف نوشت این واژه را استفاده کنم، زیرا هیچ ترجمه‌ای، و البته ترجمه‌های معمول «شهر» و «دولت-شهر»

1. polis

2. poleis

نمی‌تواند طیف پیچیده تصورات سیاسی (پولتیکی)، مکانی، مذهبی، تاریخی و اجتماعی را که این اصطلاح یونانی در ذهن برمی‌انگیزد، انتقال دهد. اکنون از اصطلاح جدید «سیاسی» (پولتیکی) استفاده کردم که از اصطلاح یونانی «چیزهای مربوط به پولیس» مشتق شده است و این مشکل را به وضوح نشان می‌دهد. فکر می‌کنم برای بسیاری از خوانندگان امروزی، اصطلاح «سیاسی» متضمن چیزهایی است که کمابیش به گونه‌ای تنگاتنگ با حکومت، سازمان‌ها و برنامه‌های ایدئولوژیکی ارتباط دارد؛ مثلاً «سیاست را در ورزش دخالت ندهید». اما پولیس در زبان یونانی، دقیقاً شرط هستی انسان است (همانطور که نوشته ابتدای همین فصل چنین ادعایی دارد) و «چیزهای مربوط به پولیس» - یعنی چیزهای سیاسی یا پولتیکی - تمام جنبه‌های زندگی یک شهروند را دربرمی‌گیرد. (بدین ترتیب شعار «سیاست امری شخصی است» در قرن پنجم پیش از میلاد نمی‌توانست خریداری داشته باشد، و همین طور این ادعا که پیروزی ورزشی در اصل به مرتبه شهروند و پولیس او ارتباط ندارد.) همانطور که ارسطو در این جمله مشهور می‌گوید، «انسان حیوانی سیاسی است»، و با این جمله می‌خواهد بگوید که «انسان لزوماً و طبیعتاً در پولیس زندگی می‌کند». تراژدی یونانی، هم بخشی از زندگی این پولیس است و هم متناوباً بر هستی تماشاگران در مقام «حیوانات سیاسی» تأثیر می‌گذارد. پس ابتدا می‌خواهم درباره چهارچوب اساسی پولیس صحبت کنم.

بحث من ناگزیر بر آتن متمرکز خواهد بود، آتنی که از بعضی جهات نوعی پولیس بسیار غیرعادی است، اما در بخش نخست این فصل خواهم کوشید راه و رسم‌هایی را که آتن در آنها، تصویرگر انتظارات قرن پنجمی رابچ و معین از پولیس است، نشان دهم. بحث را با ملاحظات بسیار کلی

درباره‌ی قرن پنجم، که دوران ویژه‌ای را در تاریخ پولیس تشکیل می‌دهد، آغاز می‌کنم.

قرن پنجم پیش از میلاد در سرتاسر یونان دوران تغییرات سیاسی سریع و عمیقی بود. جوامع گوناگون، متعدد و با حکومت مستقل، که طی قرون پیشین شکل گرفته بود، در سه جبهه با مشکلاتی یکسان دست به گریبان بودند. ابتدا، به سبب یک رشته روابط پیچیده اقتصادی و اجتماعی، بسیاری از پولیس‌ها، از تنش‌های داخلی و به خصوص تنش میان خواص زمین‌دار و ثروتمند و توده وسیع مردم در تب و تاب بودند. مفسران دوره باستان یک رشته جابجایی خشونت‌آمیز قدرت را میان الیگارشی (یعنی حکومت تعدادی معدود)، استبداد^۱ (حکومت یک تن) و دموکراسی (یعنی حکومت تعدادی بسیار) شرح می‌دهند. در اواخر قرن ششم، پیسیستراتوس جبار بر آتن حکومت می‌کرد و پس از او پسرش هیپاس جانشین پدر شد؛ اما در سال ۵۰۷، پس از سال‌ها اختلاف و دو دستی، اصلاحات کلهستینس نخستین نظام دموکراتیک را مستقر ساخت و این اصلاحات برای آتن شیوه حکومتی را به ارمغان آورد که در بیشتر طول قرن پنجم پایدار ماند و من در بخش بعدی این فصل از آن سخن خواهم گفت. هرچند آنچه بیشتر جلب نظر می‌کند، صرفاً آشوب‌های خشونت‌بار سیاسی این دوران نیست، بلکه در حقیقت این تغییرات با نوعی مباحثه شدید، فراگیر و موشکافانه درباره‌ی روند و اصول تغییرات، همزمان با وقوع آنها، همراه بود. این خودپژوهی^۲ و خودسنجی^۳ بلندپروازانه را به طرز قابل قبولی، عامل تعیین‌کننده روشنگری قرن پنجم می‌دانند: همان شکوفایی فوق‌العاده هنرها، علوم، طب و فلسفه که در آتن

1. Tyranny

2. self-scrutiny

3. self-criticism

قرن پنجم متمرکز شده بود.^۱ در واقع رسم تراژدی و به ویژه خود اورستیا را همانطور که خواهیم دید، می‌توان در وهله نخست همچون بخشی از این مباحثه همگانی مستمر درباره توسعه سیاسی داخلی تلقی کرد.

فشار عمده دوم بر پولیس از شرق بر آن تحمیل می‌شد. از ابتدای شروع قرن پنجم، شهرهای یونان، و مخصوصاً ابتدا شهرهای ایونیایی^۲ آسیای صغیر، درگیر منازعه با امپراتوری پارس بودند. تهاجم تمام عیار به یونان دو بار دفع شد: نخست در ماراتن به سال ۴۹۰ که آتنی‌ها در آن نقش رهبری را بر عهده داشتند و خود آیسخولوس نیز در نبرد شرکت داشت؛ و بعد در سال ۴۸۰/۴۷۹ در یک رشته نبرد که از آن میان نبرد دریایی سالامیس و نبرد زمینی پلاتیا سرنوشت‌ساز شدند. احتمالاً آیسخولوس در نبرد سالامیس نیز جنگیده است، و ایرانیان اولین تراژدی بازمانده از او، لشکرکشی و نبرد دریایی را از دیدگاه ایرانیان شکست خورده به نمایش می‌کشد. جنگ با پارس نوعی حس «یونانی بودن» افراطی و همانقدر بحث‌انگیز را در مقابل «بربر بودن»، به ارمغان آورد و به مباحثات سیاسی پرشور در باب سیاست خارجی و آزادی انجامید. اورستیا مانند بسیاری از تراژدی‌ها، جنگ یونانی‌ها با ترویایی‌ها (شرق بربر) را در پس‌زمینه خود دارد و با ترغیب پولیس برای پیروزی در کشمکش‌هایی که دور از خود آتن صورت می‌گیرد، به پایان می‌رسد. اینجا نیز تراژدی، در برابر پرده پس‌آویز سیاسی مهم این کشمکش عمده اتفاق می‌افتد.

سومین فشار که بخشی از آن به سبب شکست امپراتوری پارس بود، برآمدن و تعارض امپریالیزم آتنی‌ها و اسپارتی‌ها در جهان یونانی بود.

1. Lloyd 1987

2. Ionian

تمیستوکلس آتنیان را وادار کرده بود که درآمد حاصل از معادن نقره تازه کشف شده‌ی لوریون را در ساخت یک ناوگان بزرگ جنگی که عاملی مؤثر در پیروزی سالامیس بود، سرمایه‌گذاری کنند. پس از آن که از تهدید پارس کاسته شد، آتن عاملی مؤثر در تشکیل «اتحادیه دلووسی» شد. این اتحادیه، گروهی از نیروهای هم‌پیمان بودند که برای دفاع و جبران خسارت‌های مشترک، بر ضد پارس گرد هم آمده بودند. آتن به سرعت رهبری را به دست گرفت و در سال ۴۵۴، چهار سال پس از نوشته شدن اورستیا، خزانه اتحادیه را از جزیره دلوس به آکروپولیس در آتن منتقل کرد. در این مقطع پریکلس مجمع را واداشت تا بودجه را برای آراستن آتن، که پارتئون مشهورترین نتیجه این برنامه است، و مهمتر از آن برای تأمین هزینه عملیات جنگی امپریالیستی در سرتاسر مدیترانه، به مصرف برساند، به نحوی که «هم‌پیمانان»، بیش از پیش به خراج‌گزاران تحت سلطه آتن تبدیل شوند. این موضوع آتن را به رویارویی با امپرات کشاند و در سرتاسر سال‌های پسین قرن پنجم، آتن و اسپارت در جنگ‌های پلوپونزی در حال کشمکش بودند. تمام تراژدی‌های بازمانده برای ما، با گسترش و سقوط امپراتوری آتن که بر سرتاسر جهان یونانی تأثیرگذار بود، هم‌جهت هستند.

از این رو بیشتر قرن پنجم تحت‌الشعاع این نفاق داخلی و تعارض خارجی، میان پولیس‌ها و مابین یونان و همسایگانش قرار داشت. با این حال، کشمکش داخلی پولیس، تنها بر سر این موضوع نبود که چه کسی باید قدرت حکومتی را در دست بگیرد، بلکه گاه به مقوله «شهروند» یا پولیتس^۱ بودن نیز ربط پیدا می‌کرد. شهروند بودن به تعلق و محرمیت

1. polites

دلالت داشت و تفاوتی شدید در امتیازات طبقاتی، منزلت و موقعیت اجتماعی شهروندان و غیر شهروندان برقرار بود. تعاریف قانونی شهروند به نحوی روزافزون محل مناقشه بود: چندین پرونده قانونی متعلق به قرن چهارم وجود دارد که به صدور رأی آن از آتن اعتراض شده است. اما شهروند بودن تصورات وسیع دیگری را نیز تداعی می‌کرد که همه آنها به نوعی با معیار مرد و بالغ و یونانی بودن شروع می‌شود. نقل می‌کنند که، سقراط با دیدگاهی که خصلت ویژه یونانی دارد، گفته است: «خدایان را سپاس می‌گویم که انسان به دنیا آمدم و نه حیوان، مرد به دنیا آمدم و نه زن، یونانی به دنیا آمدم و نه بربر». بنابراین در آتن فقط مردان بالغ می‌توانند شهروند باشند؛ زنان را حتی آتنی نمی‌دانند، بلکه به آنها «زنان آتیکا» می‌گویند؛ و پریکلس در سال ۴۵۱ قانونی را بنیاد نهاد که بر اساس آن، برای شهروند بودن، پدر شخص باید شهروند و مادرش، دختر یک شهروند باشد. این قانون نه تنها واجدان شرایط شهروندی را محدودتر، بلکه ازدواج میان افراد پولیس‌های گوناگون را عملاً غیر قانونی اعلام کرد و به این ترتیب سنت پیوند به واسطه ازدواج میان خانواده‌های اشرافی سرتاسر یونان را از میان برد. وجه تمایز میان شهروند و غیر شهروند به خصوص در آتن اهمیت زیادی داشت، آتنی که به عنوان مرکز عمده تجاری و فرهنگی یونان استثنائاً دارای جمعیت عظیمی از خارجی‌ان مقیم (metics) و همچنین بردگان بود.

شهروند بودن ابتدائاً و پیش از همه چیز متضمن این بود که فرد نسبت به پولیس احساس وظیفه و تعلق خاطر داشته باشد. این که اعمال یک مرد بایستی به سود پولیس خود تمام شود، و این که پولیس از موفقیت شخصی یک فرد منتفع می‌شود، ایده‌آلهایی هستند که کراراً بر آنها تأکید شده است. این که یک مرد بایستی آماده جنگیدن و مردن برای پولیس خود

باشد، امری بدیهی است. این که مردم یک پولیس، بنیانی اساسی برای زندگی مذهبی، تجاری و اجتماعی آن پولیس هستند، امری بدیهی فرض می‌شود. در حقیقت ایدئولوژی تعهد به پولیس چنان فراگیر و نیرومند است که همچون توجیهی پذیرفته برای عملکرد افراد، حتی (یا، به ویژه) در طول سال‌های شورش و کشمکش‌های داخلی قرن پنجم باقی می‌ماند. پس برای شهروند (پولیتس) بودن باید از تمامی جهات مرد پولیس بود.

اگر از لحاظ پیوند میان اجزاء لازم و ملزوم شهروند بودن، یعنی تولد و شهر به موضوع نگاه کنیم، عجیب نیست که پیوند نزدیکی میان پولیس و سرزمین آن برقرار باشد.^۱ حتی آتن، یکی از بزرگ‌ترین جوامع، در وهله اول جامعه‌ای کشاورزی باقی ماند، در حالی که حتی دورترین قلمرو آن دست‌کم در محدوده یک روز پیاده‌روی (حدود هفتاد کیلومتر) از مرکز شهریش گسترده بود. پولیس معمولاً مالک نواحی مرکزی بود، به ویژه آن بخش از نواحی که دارای اهمیت مذهبی و نظامی بودند و تقریباً بازار خرید و فروش ملک و زمین هیچ‌گاه در یونان شکل نگرفت. بدین ترتیب کوچیدن به شهر دیگر، به این معنی بود که شخص یا تبعه بیگانه مقیم پولیس، با حق و حقوقی بسیار محدود است و یا به اجبار به تبعید محکوم شده است. شهروند بودن تلویحاً به این معنی بود که شخص رابطه‌ای تام و تمام با سرزمین پولیس یا سرزمین پدری داشته باشد.

زندگی مذهبی نیز با معابد، قربانی‌های آیینی و جشنواره‌هایش در پولیس متمرکز شده بود (آتن ادعا داشت که بیشتر از پولیس‌های دیگر جشنواره دارد).^۲ معماری، مراسم مذهبی و اساطیر از طریق فعالیت‌ها و مکان مشترک نه تنها برای شکل‌گیری جامعه پولیس به مثابه نوعی جامعه،

1. Osborne

2. Easterling and Muir

مفید فایده بود، بلکه همچنین به انتقال و تحکیم ارزش‌های مشترک نیز یاری می‌رساند.^۱ برای مثال تصادفی نیست که پارتئون در پیکره‌هایش، جماعت آتن را در حال نیایش ارائه می‌کند و آن را با تصویر دو موضوع اساطیری در کنار هم قرار می‌دهد. نخست آموزن‌ها یا زنان وحشی، که در نبرد با تسئوس^۲، پادشاه آتن که آنجا را برای اولین بار به صورت پولیس درآورد، شکست خورده‌اند؛ و دوم کنتاروس‌ها^۳ - هیولاهایی نیم‌انسان و نیم‌حیوان وحشی - در کشمکش با لاپیت‌های^۴ متمدن و انسان. دنیای متمدن آتن و ارزش‌های آن با استفاده از تصویر شکست‌خورددگانی که اشکال مختلف وحشی‌گری، اشکال مختلف تجاوز را به‌نمایش گذاشته‌اند، احاطه، قالب‌بندی و تعریف شده است.^۵ وقتی آموزن‌ها به طرزی فزاینده، و به خصوص در چنین شمایل‌نگاری‌هایی تداعی‌گر شرق بربر شدند، بازنمایی پیروزی آتینیان متمدن، ارتباط پراهمیت جنبه‌های مذهبی و سیاسی پولیس را بیش از پیش تحکیم می‌کند.

پس بنابراین، شهروند بودن دلالت بر تاریخ (مشترک) پولیس دارد. شکست ایرانیان در ماراتن برای آتنی‌ها سریعاً به داستانی تبدیل شد که حدود و ثغور خود آتنی‌ها را مشخص می‌کرد؛ در ماراتن تعدادی محدود از یونانیان جان سخت، آموزش دیده و منضبط، تعدادی کثیر از شرقیان تن‌آسان و غیرمنضبط و مرفه را شکست دادند. بنابراین شالوده شهر نیز در توصیف شهروندان بیان شده است: آتنی‌ها نقل کرده‌اند که چگونه اولین ساکنان آتیکا از دل زمین بیرون آمده‌اند. به این صورت نه تنها زنان در اسطوره خاستگاه نادیده انگاشته شده‌اند و همانطور که پیش‌تر دیدیم

1. Vernant 1980؛ Gordon؛ Vernant 1983؛ Vidal-Naquet

2. Theseus

3. Centaurs

4. Lapiths

5. Tyrell

6. Iconography

نمی‌توانند شهروند آتن باشند، بلکه همچنین رابطهٔ تمام و کمال شهروند به زمینِ پولیس نیز از نوعی اسطوره-منشور^۱ برخوردار شده است، اسطوره‌ای که می‌گوید شهروندان چگونه از هر نظر «اهل زمین‌اند». جامعهٔ شهروندان، تا اندازه‌ای خود را از طریق اسطورهٔ مشترک گذشتهٔ پولیس تعریف می‌کند.

پولیس همچنین توجه را به طرزی اجتناب‌ناپذیر معطوف زندگی اجتماعی می‌کند. بازار یا agora مرکز تبادل است: مرکز تبادل کالا، پول، شایعه، مذهب، جایی است که زمانِ فراغتِ مردان بالغ می‌تواند به صورت منظم در آنجا صرف شود. سالن ورزش، نماد شاخص فرهنگ یونانی برای دیگر فرهنگ‌های اطراف مدیترانه بوده است: شهروندان در این سالن‌ها جمع می‌شدند تا برهنه (نوعی هوس کاملاً غیرشرقی) به تمرینات ورزشی بپردازند، و نه صرفاً در امور ورزشی بلکه بر سر مقام رقابت کنند و رابطه‌های اجتماعی و جنسی برقرار سازند. آنجا نیز یکی از اماکن عمومی پولیس است. مفهوم اجتماع و مشارکت، که عبارت «تعهد به پولیس» متضمن آن است، در سرتاسر تاریخ و بود جامعهٔ قرن پنجم تنیده شده است. خلاصه این که برای یونان قرن پنجم اگر بخواهیم آن را به صورت کلی بیان کنیم، اصلی پذیرفته بود که «زندگی خوب فقط در پولیس امکان‌پذیر، و انسان نیک کمابیش معادل شهروند نیک است و بردگان و زنان و بربرها، سرشتی پست‌تر دارند و به همین دلیل از هر گونه تبادل نظری مستثنی هستند».^۲ در اینجا بلافاصله نوعی جرح و تعدیل سخن پیشین لازم به نظر می‌رسد و برای انجام این کار مجبورم پای یک واژهٔ یونانی دیگر را به بحث باز کنم: oikos. oikos را که اغلب «خانواده» ترجمه می‌کنند،

1. charter myth

2. Finley

متضمن خانه عینی، مفهوم کلی خانه، اعضای خانه اعم از زنده و مرده، برده و آزاد است. آنچه کراراً به عنوان ایده آل oikos از آن سخن می‌رود، بقامندی آن است: بقای اقتصادی با امنیت مالی؛ بقای نسل با توالد پسران مشروع، بقای مکانی، یعنی بودن در طول زمان در یک مکان ثابت؛ و عدم وجود بازار خرید و فروش ملک که قبلاً متذکر شدم از همین جا نشأت می‌گیرد. این آرمان بقا در oikos، یکی از پایدارترین و معتبرترین هنجارهای حیات فرهنگی یونان است. oikos محل زندگی اختصاصی شهروند است و همانطور که خواهیم دید هرچه ایدئولوژی تعهد شهروند به پولیس، به ویژه در دموکراسی افراطی آتن بیشتر رشد می‌کند، همانقدر نیز آرمان‌های پولیس و آرمان‌های oikos می‌تواند در تضاد با هم تلقی شود. اورستیا، که از خانه یک خانواده شروع و به دادگاه شهر کشانده می‌شود، از میان تنش‌های ایجاد شده توسط این دو مکان اقتدار در فرهنگ قرن پنجم، یعنی oikos و پولیس عبور می‌کند.

در مباحث بعدی معلوم خواهد شد که من تا چه حد کوشیده‌ام تا خطوط کلی مقولات امروزی را که در ابتدای این بخش از آنها صحبت کردم، یعنی مقولاتی همچون سیاست، مکان، مذهب، تاریخ و اجتماع را با وضوح هرچه تمام روشن کنم. هدف من تا اندازه‌ای این بوده است که نشان دهم آنچه ممکن است امروزه امور معمولی جدا از هم به نظر برسند، به طرزی اجتناب‌ناپذیر در ایده پولیس با یکدیگر همپوشانی و ارتباط پیدا می‌کنند. پس به عنوان مثال اسطوره زایش از خاک که آن را نقل کردم، روایتی را ساخته و پرداخته می‌کند که با مفهوم مذهبی شهر، تاریخ آن، مفهوم مکانی آن، مفهوم شهروند بودن و مفاهیم اجتماعی ضمنی از چنین روایتی درباره قدرت و جنسیت ارتباط دارد. اگر واضح‌تر بگوییم، این نوعی داستان است از پولیس و برای پولیس.

۲. زمینه دموکراسی

با این حال آتن پولیسی معمولی نبود. این شهر نه تنها جمعیت زیاد و قلمرو وسیع و جاه‌طلبی‌های گسترده داشت، بلکه دموکراسی افراطی تمام جوانب فرهنگی آن را در سرتاسر قرن پنجم تحت تأثیر قرار داده بود، و من اکنون می‌خواهم به طور خاص به زمینه دموکراسی پردازم.

در این حجم کم نمی‌توان به تاریخ کامل اصلاحات دموکراتیک یا شرح کامل نهادهای دموکراسی پرداخت. شرح و وصف تاریخ آتن در دوران‌های مختلف برای خوانندگان به آسانی قابل دسترسی است.^۱ اما پیش از پرداختن به چگونگی تأثیر متقابل دموکراسی و تراژدی، با شرحی مختصر درباره توسعه و سازمان دموکراسی آتن شروع خواهم کرد.

اگرچه دموکراسی آهسته و دردناک و با تغییرات سیاسی و نهادی بسیار شکل گرفت، اصلاحات کلاستینس نقطه عطفی عمده در شکل‌گیری این روند بود. تعیین دقیق حدود نهادهای محلی، همچون دهکده‌ها و گروه‌های خویشاوند و تشکیلات مذهبی، که کلاستینس در مقابل آنها ایستاده بود، دشوار است، اما روشن است که او ساختار اجتماعی-سیاسی آتیکا را به کلی از نو سازمان داد. او ابتدا حد و مرز بخش‌ها^۲ را مشخص کرد و عضویت شهروندان را در این بخش‌ها سازمان داد. ۱۳۹ یا ۱۴۰ بخش تشکیل شد و بعدها تعداد آنها به ۱۷۴ رسید. بخش‌ها تشکیلاتی محلی بودند و بر اساس پیوندهای ارضی و بنابراین گریزناپذیر و همچنین پیوندهای خویشاوندی تشکیل شده بودند. ثبت نام در دفتر بخش، به یکی از ضوابط ضروری شهروند بودن تبدیل شد. در واقع از آن زمان به

1. Forrest; Manville; Sinclair; ober; Hansen

2. deme

بعد، آوردن نام بخش شهروند در کنار نام پدر، به روشی متعارف در اشاره به فردی خاص تبدیل شد. برای مثال نام کامل آیسخولوس چنین بود: آیسخولوس افوریونوس الوسینوس، آیسخولوس پسر افوریون اهل بخش الوسیس. بنابراین بخش جزء واحدهای بنیادی ساختار اجتماعی آتن شد و هم چنان باقی ماند.

کلتستینس همچنین ده قبیله^۱ را بنیاد نهاد. هر بخش، به یکی از این قبایل منسوب بود. هر قبیله تعمداً چنان شکل گرفته بود که تقریباً هم اندازه قبایل دیگر باشد و بخش‌ها از سه ناحیه مختلف آتیکا، یعنی از خود شهر، ناحیه ساحلی و اراضی مرکزی، به آن وابسته باشند. طرح این قبایل را چنان ریخته بودند که روابط را گسترده‌تر سازد و از تعارضات میان نواحی گوناگون سرزمین آتیکا بکاهد.

بدنه تصمیم‌گیرنده و قانون‌گذار آتیکا، مجمع بود، که هر شهروندی حق شرکت در آن را داشت. تمام سیاست‌ها پس از مذاکره به رأی گذاشته می‌شد و هر شهروند یک رأی داشت. هر مذاکره‌ای با این دستورالعمل معروف آغاز می‌شد: «چه کسی مایل است سخن بگوید؟»، عبارتی که تلویحاً به این معنی بود که هر شهروند فارغ از مکنت، سن و سال و یا مقامش از حقی برابر برای مورد خطاب قرار دادن مردم برخوردار است: یعنی دقیقاً سنگ بنای اخلاق دموکراتیک، هرچند که اگر در عمل معلوم می‌شد بعضی از شهروندان برابرتر از دیگر شهروندان هستند... دستور کار مجمع را شورایی متشکل از ۵۰۰ تن از شهروندان تعیین می‌کرد که بالای سی سال سن داشتند و هر ساله به حکم قرعه انتخاب می‌شدند و بالاترین مقام رسمی را در آتن دارا بودند. این مقام قابل تمدید نبود و فرد

فقط دوبار و آن هم نه در دو سال متوالی، می‌توانست عهده‌دار آن شود؛ اعضای شورا به اجبار از نواحی مختلف جغرافیایی بودند؛ تمام مقامات رسمی در انتهای سالی که بر مسند قدرت بودند، باید گزارش مالی خود را ارائه می‌کردند.

همچنین شورا موظف بود که ارادهٔ مجمع را به مرحلهٔ اجراء درآورد، و تعادل میان شورای اجرایی و مجمع سیاست‌گذاری برای به کار بستن دموکراسی امری ضروری بود.

نهادهای قضایی نیز از ضروریات دموکراسی بودند. از زمان اصلاحات افیالتس در ۴۶۲ بسیاری از دعاوی حقوقی، در جامعه‌ای که به کشاندن این دعاوی به دادگاه بسیار علاقه‌داشت، در دادگاه‌های عمومی طرح می‌شد و اعضای هیئت‌منصفه آن با قرعه از میان فهرست ۶۰۰۰ داوطلب انتخاب می‌شدند که حکومت به آنان حقوق می‌پرداخت. تساوی تمام شهروندان در برابر قانون و حکم لازم‌الاجرای قوانین شهر، اصول اساسی ایدئولوژی دموکراتیک بودند. مثال سقراط در عمل کردن به این کمال مطلوب، بسیار مشهور است که هنگام محکومیت ترجیح داد در زندان بماند و اعدام شود تا این که به تبعید برود و در امان باشد و به این صورت حکم قانون را زیر پا بگذارد. دموکراسی با قوانین مردمی شده‌اش که به وسیله عموم مردم و در انتظار مردم تصویب می‌شد، به طرزی چشمگیر در قطب مخالف استبداد، یعنی حکومت بی‌چون و چرای یک فرد با استفاده از زور، قرار می‌گرفت. بدین‌ترتیب دموکراسی و علنی بودن مراحل دادرسی، بر اساس مشارکت متقابل و تفویض اختیار متقابل پی‌ریزی شده بود.

اگرچه نباید مشکلاتی را که شهروندان تهی‌دست و از نواحی دورافتاده هنگام مشارکت تمام و کمال در دستگاه دولتی با آن مواجه بودند، دست‌کم گرفت، مشارکت طیف گستردهٔ شهروندان برای ادارهٔ امور

پولیس لازم بود.^۱ نه تنها موضوعات اضطراری همچون اعلان جنگ، باید با سربازان و دریانوردان احتمالی آینده مورد مذاکره قرار می‌گرفت، بلکه همچنین انتظار می‌رفت که در طول یک دهه، چیزی در حدود یک چهارم یا یک سوم شهروندان به طور منطقی در شورا، بدنه اجرایی حکومت انجام وظیفه کنند. این دموکراسی بی‌واسطه، بدون وجود بروکراسی و سلسله‌مراتب اداری، و انتخاب مقامات آن به حکم قرعه، و دخالت مستقیمش در حفظ و اجرای قانون، با حکومت‌های انتخابی غربی مدرن تفاوت بسیار دارد. «تعهد به پولیس» که من آن را عامل تعیین‌کننده ایدئولوژیک قرن پنجم توصیف کردم، اوج نهادینه شدن خود را در دموکراسی آتنی می‌یابد.

چنانکه در بالا متذکر شدم فرض بر این بود که شهروند به صورت متعارف باید آماده نبرد و کشته شدن در راه پولیس باشد. همانگونه که آیسخلوس در ماراتن و احتمالاً در سالامیس جنگید. هرگز نباید فراموش کرد که آتن تا چه حد جامعه‌ای جنگجوست و نظامی‌گری تا چه اندازه رابطه جدی با دموکراسی در سرتاسر قرن پنجم دارد. آتن تعداد زیادی شهروند شبه نظامی داشت: در طول سال‌های قرن پنجم، فرد برای آن که سرباز یا ملوان باشد، باید شهروند می‌بود؛ برای شهروند بودن از او توقع می‌رفت در فعالیت‌های نظامی برای پولیس شرکت داشته باشد. پیش از این گفته شد که اعلان جنگ در مجمع با حضور سربازان احتمالی آینده به بحث گذاشته می‌شد: موضوع در خور توجه این است که مجمع تقریباً در تمام سال‌های قرن پنجم به جنگ رأی داد، و دو سال متوالی نمی‌توان یافت که بدون عملیات نظامی به سرآمده باشد. ورنان، درباره آتن قرن

1. Sinclair; Hansen; Ober

پنجم می‌نویسد: «جنگ برای مرد همان چیزی است که ازدواج برای زن» و منظورش این است که جنگ موقعیتی برای مرد فراهم می‌آورد که در جبههٔ نبرد در کنار همشهریانش به مردی تمام عیار بدل شود، همچنان که ازدواج و آوردن بچه معیارهایی ضروری برای «زن» بودن است. در آتن دموکراتیک، سلحشور بودن یکی دیگر از عناصر مکمل پولیتس بودن، یعنی مرد پولیس بودن است.

به ویژه جالب است ببینیم که «تعهد به پولیس» چگونه با وظایف نوعی سیستم دموکراتیک بی‌واسطه و با نظامی‌گری آتنی ترکیب می‌شود تا نوعی ایدئولوژی جمعی نظامی را به وجود آورد که بر رسم و رسومات، زبان و فعالیت‌های دموکراسی آتنی سایه می‌افکند. یکی از رسم‌هایی که این امر را به نحوی بارز به نمایش می‌گذارد، تدفین جمعی کشته‌شدگان در جنگ است.^۱ تدفین در جامعهٔ یونان به صورت سنتی امری خانوادگی بود. اما در آتن، دست‌کم از حدود سال‌های ۴۷۰ به بعد آنهایی که هنگام جنگ برای شهر کشته می‌شدند از تدفین جمعی برخوردار می‌شدند و آنان را با ازابه به تفکیک قبیله‌ای که به آن متعلق بودند به گورستان حمل می‌کردند. نشانه‌هایی که بر فراز گورها نصب می‌شد، نام بدون پسوند کشتگان را بدون ذکر نام پدر و یا نام بخش که نشانه‌های معمول شناسایی بودند، فهرست‌وار اعلام می‌کرد. کشتگان در مقام شهروندان آتن به خاک سپرده می‌شدند. همهٔ ساکنان شهر آزاد بودند که در مراسم تدفین حضور یابند و خطیب برگزیدهٔ شهر برای مردم سخنرانی می‌کرد.

مشهورترین نمونهٔ بازمانده از چنین خطبه‌های مراسم تدفین، خطابهٔ پریکلِس در مراسم تدفین^۲ است که توکی دیدس^۳ مورخ آن را در اثرش نقل

1. Loraux

2. Pericles, Funeral Speech

3. Thucydides (II. 35-49)

کرده، و این خطابه از جمله آثاری است که برای نشان دادنِ فرافکنی عمومیِ آرمان‌های ایدئولوژیک دموکراتیک، به صورت مکرر به کار رفته است. یقیناً وقتی پریکلس در مقام یکی از شهروندان آتن می‌گوید: «همه ما شایسته قضاوت کردن هستیم... هر یک از ما مشتاقیم که بجنگیم و بمیریم»، به نحوی چشمگیر بر شعار وحدتِ دموکراتیکِ مجمع، دادگاه، نیروی دریایی و سپاهیان که من مشغول بحث درباره آن هستم، تأکید می‌ورزد. وی همچنین اعلام می‌کند: «از کسانی که آنان را به مقامی منصوب کرده‌ایم فرمان می‌بریم و نیز فرمانبردار خودِ قوانین هستیم.» و این که «وقتی بحث بر سر طرح دعاوی خصوصی است، همه در برابر قانون مساوی‌اند» و همچنین «هیچ کس تا آنجا که شایستگی خدمات دولتی را دارد، به سبب مکنتش در مهجوریت سیاسی نگهداشته نمی‌شود». در حقیقت نیاز به مشارکت چنان است که «ما در مورد مردی که به امور پولیس علاقمند نیست، نمی‌گوییم که فقط به کار و کسب خویش توجه نشان می‌دهد؛ می‌گوییم که او در اینجا هیچ کار و کسبی ندارد». سخنرانی پریکلس، به این نحو از نظام آتنی در مقام «نوعی آموزش برای تمام یونان» تعریف و تمجید می‌کند و سرانجام در ادامه، آن را در برابر نظام دشمنان خود، یعنی اسپارت‌ها قرار می‌دهد. هرچند از اول تا آخر سخنرانی پریکلس، نامی از فردی خاص به میان نمی‌آید؛ بر شجاعت اعجازانگیز فردی خاص انگشت گذاشته نمی‌شود. سخنرانی، کل شهر را در قالب یک گروه که درگیر نوعی عمل گروهی بوده است مورد ستایش قرار می‌دهد: «پس این شهر، شهری است که این مردان، مردانی که نمی‌توانند اندیشه از دست دادن شهرشان را به مخیله راه دهند، برایش شرافتمندانه جنگیدند و شرافتمندانه مردند. طبیعی است که هر یک از ما که از آن میان زنده مانده است در راه خدمت به او مشتاقانه

تمام دشواری‌ها را به جان خریدار باشد». بدین ترتیب هم رسم تدفین گروهی کشتگان جنگ برای پولیس و هم سخنرانی بزرگداشت مراسم تدفین آنان، ایده‌آل‌های مشترکِ آتن دموکراتیک را به تصویر می‌کشد و ترویج می‌کند.

فقط در بستر دموکراسی آتنی است که تراژدی در قرن پنجم ظهور پیدا می‌کند. در بخش بعدی این فصل نحوهٔ ارتباط ویژهٔ جشنوارهٔ تراژیک را با دموکراسی مورد توجه و بررسی قرار خواهم داد. اما به منظور نتیجه‌گیری از این بخش، می‌خواهم نگاهی کوتاه به نحوهٔ پیوند بسیار تنگاتنگ اورستیا با تاریخ و رسم و روال دموکراسی داشته باشیم. چهار سال پیش از اولین اجرای اورستیا، مردی به نام افیالْتس بانی اصلاحات عمده‌ای در نظام حقوقی دموکراتیک شد. آریوپاگوس^۱ دادگاهی بود پراهمیت که در امور سیاسی بسیاری درگیر می‌شد، اما اعضای آن فقط از میان کسانی انتخاب می‌شدند که پیش از آن دارای منصب آرخونی^۲ بودند و این کار موجب می‌شد که طبقات پایین اجتماع به این دادگاه راه نیابند. اگرچه آرخون‌ها اکنون به حکم قرعه انتخاب می‌شدند، آریوپاگوس دژ نفوذناپذیر، یا دست‌کم نماد اقتدار سنتی باقی مانده بود. افیالْتس در گرفتن اختیارات آریوپاگوس و اعطای آن به دادگاه‌های عمومی و شورا، به استثنای قضاوت در محاکمات مربوط به قتل و جنایات مذهبی خاص، همچون صدمه زدن به درختان زیتون مقدس، موفق بود. این دگرگونی تحت شعار بازگشت به وظیفهٔ اصلی و حقیقی آریوپاگوس صورت پذیرفت. تأثیر این اصلاحات کاهش اساسی حدود اختیارات آریستوکرات‌ها و افزایش اختیارات و صلاحیت قضایی دادگاه‌های عمومی

1. Areopagus

2. archon

بود. افیالتس زمانی کوتاه پس از این اصلاحات ترور شد و به قتل رسید. در مقابل کیمون، یکی دیگر از رهبران و چهره‌های سیاسی که در خط‌مقدم جبهه جنگ با ایرانیان قرار داشت و در سیاست داخلی محافظه‌کار بود، در همان سال‌های آشوب سیاسی تبعید شد. *الاهگان انتقام*^۱، سومین نمایشنامه اورستیا، آتنه را در حال بنیان گذاشتن آریوپاگوس به تصویر می‌کشد. می‌بینیم که «اسطوره-منشور» آن به نمایش گذاشته می‌شود. و این دادگاه آنگاه اورستس را به خاطر قتل مادر محاکمه می‌کند. مهم اینجاست که اورستیا تنها تراژدی بازمانده است که وقایع آن در دل خود آتن، ولو در گذشته‌ای بعید اتفاق می‌افتد. آتنه یک نطق طولانی در باب آریوپاگوس و وظایف آن می‌کند. اگرچه ناقدان به شدت با احتمال این که صحنه ممکن است بیانگر دیدگاه‌های سیاسی خود آیسخولوس باشد، مخالف هستند، چنانکه در بخش پانزده خواهیم دید یک چیز واضح است: این صحنه نمایش، رویدادی محوری و از نظر سیاسی بسیار مناقشه برانگیز روز را که موضوعی بنیادی برای تشکیلات قدرت در محدوده پولیس است، به طور مستقیم هدف گرفته است. اورستیا آنگاه چون روی سخنش با مخاطبان اهل پولیس در تئاتر است، صراحتاً به شکل گرفتن دموکراسی در آتن می‌پردازد.

۳. زمینه جشنواره

تراژدی در مقام یک نوع ادبی، و جشنواره‌ای که در آن تراژدی به روی صحنه می‌رفت چگونه با دموکراسی ارتباط پیدا می‌کنند؟ آیا پیوند اجتناب‌ناپذیری میان دموکراسی و تراژدی وجود دارد؟

1. Eumenides

اورستیا در جشنواره‌ای به نام دیونوسیای شهری^۱ یا بزرگ روی صحنه رفت. جشنواره کم‌اهمیت‌تر دیگری به نام لنایا^۲ نیز وجود داشت که در این جشنواره از سال ۴۴۰ پیش از میلاد، نمایش‌هایی را در شهر آتن به روی صحنه می‌بردند. با سپری شدن سال‌های قرن پنجم، اجرای تراژدی به ویژه در اقصا نقاط یونان گسترش یافت، اما جشنواره دیونوسیای بزرگ بود که در دوره حیات آیسخولوس زمینه نمایش تراژدی را فراهم می‌آورد.

می‌خواهیم با شرح مختصری درباره تشکیلات برگزاری این مراسم شروع کنیم. سرپرست رسمی جشنواره شخصی بود به نام اپونوموس آرخون^۳، یکی از ده آرخون، یا قاضی دادگاه که هر ساله با رسم دموکراتیک ناب با حکم قرعه منصوب می‌شدند، و هر کدام از یک قبیله، از میان فهرست پنج هزار نفری کاندیداها با معرفی بخش‌ها انتخاب شده بودند. از وظایف اولیه این آرخون در گماردن افراد به شغل‌های مختلف یکی آن بود که سه تن شاعر را برای عرضه و ساخت تراژدی برگزینند؛ از سال ۴۸۶ که اجرای کمدی در دیونوسیای بزرگ رواج یافت، پنج نمایشنامه نویس کمدی نیز به این منظور انتخاب می‌شدند.

به هر یک از نمایشنامه‌نویسان، به اصطلاح یونانی آن، گروه همسرایانی اعطاء می‌شد. از ملاک‌های انتخاب شاعران هیچ نمی‌دانیم. سپس اپونوموس آرخون، choregoi را منصوب می‌کرد که افرادی سرشناس بودند و وظیفه‌شان این بود که هزینه اجرای اثر شاعر را با پرداخت دستمزد به همسرایان تأمین کنند. شیوه مشابهی از تأمین منابع مالی که شیوه «همت عالی»^۴ خوانده می‌شد برای اغلب جشنواره‌ها و

1. City Dionysia

2. Lenaia

3. Eponymous Archon

4. Liturgy

همچنین هزینه‌های نظامی به کار می‌رفت. همت‌عالی، نوعی مالیات بر دارایی ثروتمندان بود و آنان را قادر می‌ساخت تا با نشان دادن دست و دلبازی برای شهر، بر سر موقعیت با هم به رقابت بپردازند. دست‌کم یک بار هزینه نمایش آیسخولوس را پریکلس تأمین کرد که بعدها قدرتمندترین و بانفوذترین سیاستمدار دوران شد. بازیگران نیز با حکم قرعه به بازی در نمایش گمارده می‌شدند. هر نمایشی سه بازیگر داشت که نقش‌های مختلف را میان خود تقسیم می‌کردند: نوعی رویه که مستلزم مهارت قابل توجهی از جانب بازیگر بود، و او ممکن بود مجبور شود که در یک نمایش، مثلاً هم نقش دختری جوان و هم نقش پیرمردی را بازی کند. تمام بازیگران مرد، و جزو شهروندان بودند. از این قرار، دیونوسیای بزرگ اولین و برجسته‌ترین جشنواره‌ای بود که پولیس دموکراتیک آن را برنامه‌ریزی، تأمین مالی و هدایت می‌کرد.

در نهمین ماه از تقویم سال که کمایش بر ماه مارس منطبق است، جشنواره آغاز می‌شد. پیش از شروع رسمی جشنواره، پیکره دیونوسوس، رب‌النوعی را که جشنواره به افتخار او برگزار می‌شد، از جایگاه خود در نزدیکی تئاتر برمی‌داشتند و به بیرون از شهر می‌بردند و آن را از روستای إلتوریا در بیرون از آتن با مراسمی جمعی به تئاتر می‌آوردند و در سرتاسر طول جشنواره در آنجا می‌گذاشتند. چند روزی پیش از آغاز نمایش‌ها، نمایشنامه‌نویسان موضوع نمایش‌ها را به اطلاع مردم می‌رساندند و گروه هنریشگان را طی مراسمی به نام proagon به شهر معرفی می‌کردند. نخستین روز رسمی جشنواره، درست مثل دیگر مناسبت‌های مذهبی یونان، با جمعیت عظیم مردم (pompe)، و در این مورد شهروندان و بیگانگان مقیم و دیگران، همگی با لباس‌های آراسته و گروهی با حمل تندیس آلت مردانه در حالت نعوظ، به عنوان نماد دیونوسی باروری و

جشن، آغاز می‌شد. نره‌گاوانی را برای مراسم قربانی به آنجا می‌آوردند و دست آخر ضیافت گوشت (که آتنی‌ها جز در مراسم جشنواره به ندرت می‌خوردند) و شراب برپا می‌گردید. رقابت آوازهای دسته‌جمعی، با همسرایان مرد و پسران جوان، بر اساس نظم و ترتیب قبیله‌ای و با تأمین مالی اعانه‌دهندگان برگزار می‌شد. حتی زندانیان محکوم به مرگ، با وجه‌الضمان از بند آزاد می‌شدند تا در جشن عمومی شرکت کنند.

در هر یک از سه روز بعدی، هر یک از سه تراژدی نویس، سه تراژدی و یک نمایش ساتیری را به روی صحنه می‌بردند. این سه نمایش تراژیک همانند اورستیای آیسخلوس می‌توانست به هم متصل یا متشکل از سه موضوع جداگانه باشد، اما روشن نیست که این نمایش‌ها تا چه حد از نظر مضمونی با هم پیوند داشته‌اند. نمایش ساتیری همیشه همسرایانی متشکل از ساتیرها داشت که موجوداتی نیمی انسان و نیمی بز و دائم در حالت نعوظ بودند، و این نمایش کوتاه، غالباً مضحک، هرزه و واقع‌گریز بود و نوعی رهایی از تنش تراژدی و همین‌طور نوعی تجربه‌ی دیونوسیایی کامل (ساتیرها ملازمان شریر رب‌النوع بودند) را به ارمغان می‌آورد. پیش از اجرای تراژدی، سلسله مراسمی در تئاتر انجام می‌گرفت.^۱ نخست، مراسم قربانی و شراب‌فشانی بر خاک را ده تن از رؤسا، یعنی مهمترین مقامات نظامی و سیاسی حکومت، که بیشتر افرادی برگزیده بودند و نه کسانی که به حکم قرعه انتخاب شده باشند، به انجام می‌رساندند. به ندرت اتفاق می‌افتاد که همه رؤسا به این نحو در مراسم حضور یابند: بیش از چهار مناسبت مذهبی این چنینی در طول سال ثبت نشده است و این مراسم ظاهراً تنها مناسبت منظم در تقویم بود که همه رؤسا در

1. Goldhill 1990

برگزاری آن شرکت می‌کردند. دوم، شهروندانی را که سودی به پولیس رسانده و از این راه تاج افتخار اهدایی دولت نصیبشان شده بود، یکایک اسم می‌بردند. این فرصتی بود تا در انتظار مردم بر وظایف و دیون شهروندان نسبت به پولیس تأکید شود و همینطور از افراد برجسته تجلیل به عمل آید. سوم رژه نوجوانانی که پدرانشان را در راه جنگ برای پولیس از دست داده بودند، برگزار می‌شد. یتیمان تحت حمایت پولیس قرار می‌گرفتند و با هزینه دولتی تحصیل می‌کردند و پس از رسیدن به سن بلوغ، با تجهیزات کامل نظامی که باز پولیس آن را برایشان تدارک می‌دید، رژه می‌رفتند و حضورشان در انتظار مردم این داعیه را به اثبات می‌رساند که اگرچه پدران این جوانان در جنگ کشته شده‌اند، ولی آنان منتظر ایستاده‌اند تا جای پدر را در صفوف نظامی پر کنند. و بدین ترتیب از این فرصت بهره‌ای دوباره گرفته می‌شد تا وظایف شهروند دموکراتیک را در میان عموم مردم تبلیغ کنند، وظایفی که به استناد آنچه به طور خلاصه در بالا گفتم، از این جهت دقیقاً معادل وظایف نظامی بود. از ۴۵۴ به بعد مراسم چهارمی نیز مرسوم شد: نمایش خراج دولت‌های امپراطوری آتن به وسیله شمش‌های نقره. تصور این موضوع دشوار نیست که این مراسم باشکوه نمایش خراج متحدان، نفوذ سیاسی و نظامی آتن را چقدر مهم جلوه می‌داد: انجام تشریفات چهارگانه پیش از به روی صحنه رفتن نمایش، و همینطور استفاده از جشنواره رسمی برای معرفی و تبلیغ خودانگاره^۱ حکومت به مثابه نوعی قدرت سیاسی و نظامی، و به صحنه بردن سرسپردگی الزامی شهروند به حکومت. نه فقط نمایش، بلکه تمامی این مراسم، توده شهروندان را مخاطب قرار داده‌است. دیونوسیای

بزرگ از تمامی جهات به راستی جشنوارهٔ پولیس دموکراتیک است. در پنجمین روز جشنواره، پنج کمدی روی صحنه می‌رفت. در طول جنگ‌های پلوپونزی، ظاهراً فقط سه نمایش کمدی، هر کدام پس از ارائه کار تراژدی‌نویسان به اجرا درمی‌آمد. بدین ترتیب هنگام جنگ، جشنواره فقط چهار روز طول می‌کشید؛ هرچند صریحاً دلیلی برای این کاهش روزهای جشنواره ذکر نشده است، اما خود جنگ به دلیل لزوم انتقال بودجه به سمت فعالیت‌های نظامی، منطقاً به عنوان عامل عمدهٔ این موضوع شناخته می‌شود. دو روز بعد مجمعی در مکان تئاتر تشکیل می‌شد تا نحوهٔ ادارهٔ جشنواره را مورد بررسی قرار دهد که از مقتضیات دموکراتیکِ مسئولیت‌پذیری بود.

تراژدی‌نویسان با گروه همسرایان خود در رقابت شرکت می‌کردند: ده تن خبره و یک نفر از هر قبیله، با روش پیچیده‌ای که به منظور از بین بردن ارتشاء یا پیش‌داوری طرح‌ریزی شده بود، به حکم قرعه انتخاب می‌شدند. رقابت با جدیت و اغلب با شور و حرارت برگزار می‌گردید و این موضوع فقط به نویسندگان و تأمین‌کنندگان بودجه این رقابت‌ها محدود نمی‌شد. پس از ۴۴۹ رقابتی نیز میان بازیگران تراژدی و پس از ۴۴۲، رقابتی بین بازیگران کمدی برگزار می‌شد. رقابتی بودن اجرای نمایش، امری است که خاص فرهنگ آتن است. مجمع، با طرح‌های رقابتی‌اش که باید به رأی گذاشته می‌شد؛ دادگاه، با شاکیان و متهمانی که جمعیت وسیع شهروندان در آن قضاوت می‌کردند؛ ورزشگاه، با مسابقات کشتی، دو و نمایش‌های شهوانی‌اش (اگر بازیهای المپیک و پان‌هلنیک را به حساب نیاوریم) همه رسم‌هایی هستند که رقابت در آن نوعی اصل ساختاردهندهٔ بنیادی است. یونان و به خصوص فرهنگ آتنی، علی‌رغم فراکنی‌های ایدئولوژیکِ برابری و تعهدگروهی، در تمامی سطوح‌اش سخت رقابتی بود.

پس این جشنواره که پولیس هزینه آن را پرداخته، سازمانش داده و جوابگوی نحوه برگزاری آن بود، از بسیاری جهات الگوی رسم‌های دموکراتیک آتنی است. با این حال دیونوسیای بزرگ، و ژانرهای نمایشی آن از جهتی عمیق‌تر و مهم‌تر محصول دموکراسی هستند. زیرا خود نمایش‌ها به اندازه جشنواره به شدت آکنده از روح رقابت هستند. agon یا مناظره/ مبارزه/منازعه رسمی، عنصر تکراری و اساسی تمام ادبیات نمایشی یونان است. شخصیت‌ها اغلب رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند و موضعی را با گفتار صحنه‌ای بیان می‌کنند که گفتار صحنه‌ای دیگر با آن از در مخالفت درمی‌آید و صحنه، به اختلاف‌نظرهای پرشور و حرارت منتهی می‌شود. این عنصر رسمی که نظیرش را در مجمع و دادگاه می‌یابیم، شاید نشانه و نماد کلیدی همان چیزی است که ورنان ویدال-ناکت^۱ آن را «لحظه تراژیک» می‌نامند.

این محققان تأثیرگذار فرانسوی با اصطلاح «لحظه تراژیک»، قصد پاسخ دادن به این سؤال را دارند که چرا تراژدی در این زمان و در این مکان به وجود آمد. در نظر آنان، تراژدی به عنوان نوعی ادبی، در لحظه‌ای خاص از یک رویارویی لاینحل میان دو دیدگاه عمده نسبت به جایگاه انسان در جهان، ظهور پیدا می‌کند و آن را دیدگاه «باستانی» و دیدگاه «حقوقی» نام می‌نهند. اهمیت قانون برای دموکراسی را پیشتر مورد تأکید قرار دادیم. نظام حقوقی فرض را بر این قرار می‌دهد که انسان مسئول اعمال خویش است و در مقام فردی مسئول که انجام‌دهنده این اعمال است، می‌توان درباره او قضاوت کرد و مطابق این قضاوت کیفری بر او بست. اما در سنت‌های اساطیری و حماسی جامعه باستان، عدالت

خدایان است که اعتبار دارد. پس، در آثار هومر خطا، موفقیت، عشق، حتی پرواز تیری، یا نگاه‌زنی نتیجه بلافصل و آشکار مداخله‌ی خدایان است: تمام ایلیاد^۱ تحت عنوان «نقشه‌ی ژئوس» به وقوع می‌پیوندد. پس تراژدی در لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که تنش لاینحل میان چنین نظام‌های فکری به حداکثر خود رسیده است: تراژدی هم نشانه و هم نماد چنین تنش‌هایی است. همانطور که ورنان و ویدال-ناکت می‌نویسند: «بدین ترتیب، نقطه‌ی عطف تراژیک زمانی اتفاق می‌افتد که شکافی در دل زندگانی اجتماعی پدیدار شود. این شکاف آن قدر وسیع است که تضاد اندیشه‌ی حقوقی و سیاسی از یک سو، با سنت اسطوره‌ای و حماسی از سوی دیگر به روشنی قابل تشخیص است. با این حال این شکاف آن قدر باریک است که تقابل ارزش‌ها امری دردآور باشد و از طرفی رویارویی همچنان ادامه پیدا کند.» بدین ترتیب تراژدی با استفاده از ساختِ agon خود، شکاف در تفکر اجتماعی را به روی صحنه می‌برد. تراژدی آرمان‌های متفاوت و متناقض، تکالیف متفاوت و متناقض، مفاهیم متفاوت و متناقض از کلمات را در پولیس رو به توسعه، عقاید متفاوت و متناقض درباره‌ی افتخار و موفقیت را مورد کندوکاو قرار می‌دهد. تراژدی شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که در ایجاد ارتباط با دیگران شکست می‌خورند، محکم به تصورات خود می‌چسبند، خود و جامعه را به تباهی می‌کشانند. تراژدی، تنش‌ها و ناهمخوانی‌های درون خود ایدئولوژی دموکراسی شهری را که زمینه‌ی اجرای تراژدی است کشف می‌کند.

یونانی‌ها مثل همیشه واژه‌ای برای آن دارند: *es meson*، که آن را تحت‌اللفظی می‌توان «به میان کشیدن» ترجمه کرد، اما در محدوده‌ی

1. Iliad

دموکراسی قرن پنجم یعنی «بحث و مجادله در انتظار مردم بر سر یک موضوع». تراژدی نظریات، واژگان و اعتقادات در حال تحول دموکراسی را می‌گیرد و آن را مورد بررسی موشکافانه، بحث‌انگیز، بی‌رحمانه و عمومی قرار می‌دهد. دموکراسی آتنی از جهت سعه‌صدر نهادهایش و اشتیاق به شنیدن هر دو وجه قضایا به خود می‌بالید (هرچند که به کار بستن این روش در آینده می‌توانست چنین ایدئولوژی را قلب کند). به هر حال این مراسم شهری که در آن یک جامعه، تحقیق عالمانه، جستجوگرانه و تکان‌دهنده اعتقادات و روش کارش را روی صحنه گرد هم می‌آورد، به ویژه برای جامعه غربی ما، مثالی قابل توجه و آموزنده باقی خواهد ماند.

۴. زمینه تئاتر

اگر پس زمینه اجتماعی و ایدئولوژیکی تئاتر، با اوضاع و احوال امروز این قدر تفاوت دارد، حال وضع خود راه کارهای نمایشی به چه منوال است. دیدیم که زمینه جشنواره تراژدی یونان، مفهوم چگونگی کارکردهای تئاتر را به عنوان رویدادی بی‌نظیر در اجتماع، به طرزی بنیادی تغییر می‌دهد. اکنون برای پایان دادن به این بخش باید نگاهی اجمالی به خود تئاتر داشته باشیم.

بیشتر شرح دادیم که چگونه هر نمایشنامه‌نویسی الزاماً سه تراژدی و یک نمایش ساتیری برای رقابت تصنیف می‌کرد و این که انتخاب نمایش را به اصطلاح، «اعطای گروه همسرایان» می‌گفتند. درک مفهوم همسرایان یکی از دشوارترین حوزه‌های تئاترشناسی^۱ یونان است و من می‌خواهم ملاحظات خود را درباره تئاتر با آن آغاز کنم. همسرایان از شهروندان

1. dramaturgy

تشکیل می‌شدند. چنان که متذکر شدم، بازیگران نیز جزء شهروندان بودند: در یونان، حتی وقتی بازیگران اتحادیه‌ی صنفی تشکیل دادند و خانواده‌های بازیگر مشهور در قرن‌های پنجم و چهارم شکل گرفت، مثل روم، قشری به نام «دست‌اندرکاران تئاتر» وجود نداشت. اورستیا احتمالاً همسرایانی متشکل از دوازده عضو داشت، اما بعضی از محققان، و شاید به درستی، اعتقاد دارند تعداد پانزده تنی که در سال‌های بعد معمول شد، در نمایش‌های آیسخولوس نیز صادق بوده است.^۱ اعضای همسرایان همانند بازیگران برای اجرای نمایش برگزیده می‌شدند و مربیان مخصوص به آنان تعلیم آواز و رقصی را می‌دادند که باید بر صحنه اجراء کنند. همسرایان همانند بازیگران ماسک کامل بر چهره می‌گذاشتند. این ماسک‌ها، «ماسک‌های تراژیک» با دهان‌های متمایل به پایین و چشمان بهت‌زده‌گروتسک نبودند که در دکوراسیون‌های تئاترهای نو به عنصری آشنا تبدیل شده‌اند، بلکه نقاشی‌هایی بودند که حالت خاصی از چهره را بازنمایی می‌کردند. همسرایان در صحنه رقص به نام ارکسترا، در زیر صحنه برآمده‌ای که بازیگران در آن مشغول اجرای نمایش بودند، به ایفای نقش می‌پرداختند. معمول چنین بود که پرده پس‌آویزی از یک خانه/کاخ، با دری در میانه آن، در پس زمین قرار گیرد، به نحوی که می‌توانستند از وسط آن با استفاده از یک چرخ، تابلو از پیش آماده‌ای (ekkeklemma) را به میان صحنه بیاورند. بسیاری منطقاً بر این نظر هستند که اورستیا اولین اثری بوده است که این سازمان‌دهی متعارف فضایی صحنه را به کار برده است. بازیگران از میان دری یا از میان یک راهرو طولانی در سمت راست یا چپ فضای اجرای نقش، وارد صحنه

1. Taplin

می شدند. فضای اجرای نقش، با بخش‌های جداگانه آن، بدین ترتیب در خلق نوعی ارتباط دیالکتیکی خاص میان گروه همسرایان و بازیگران منفرد روی صحنه، موثر بوده است.

اگرچه بر اساس رسوم صحنه‌ای نو، حضور مداوم جمعی روی صحنه دشوار است، اما مشکلات تفسیر نقش همسرایان، فراتر از این تفاوتِ انتظاراتِ مخاطبین است و از چیزی نشأت می‌گیرد که می‌توانیم آن را دوگانگی نقش بدانیم. از یک سو همسرایان، سرودهای همسرایان را می‌خوانند که صحنه‌های مختلف نمایشنامه را از هم جدا می‌کند. این سرودها با موسیقی و رقص همراه بوده و این دو جنبه از اجراء در حال حاضر وجود ندارد؛ این آوازا پیچیده‌ترین شعرهای غنایی نمایشنامه را در خود جای داده است و اغلب اظهار نظر و واکنشی است به صحنه قبلی نمایش. این سرودهای همسرایان، عمدتاً از دیدگاهی عام و تعمیم‌دهنده سخن می‌گویند. از طرف دیگر همسرایان در صحنه‌های نمایش، در نقش شخصیت‌های نمایش بازی می‌کنند و از دیدگاهی خاص در اجرای نقش نمایشی مشارکت دارند.

اجازه می‌خواهم به کندوکاوی بیشتر دربارهٔ این دوگانگی بپردازم. همسرایان به عنوان یک نهاد در فرهنگ یونان ریشه عمیق دارند. آموختن خواندن و رقصیدن در گروه‌های همسرایان، جزء بخش‌های معمولی و بنیادی تحصیلات پسران و نیز دختران بود. این کار، نوعی روش انتقال روایت‌های افتخارآمیز یک فرهنگ، به شکل مشترک و آموزشی بود. همچنین، همانطور که پیش از این متذکر شدم رقابت‌های همسرایی دیگری در دیونوسیای بزرگ برگزار می‌شد که در آن ده قبیله، گروه‌های همسرایی پنج نفره از مردان و پسران تشکیل می‌دادند. بنابراین فهمیدن این که چرا از همسرایان در تراژدی به عنوان ندای صریح آموزش‌دهنده

بهره گرفته می‌شد، آسان است. امروزه کمتر کسی برخلاف ناقدان دوره ویکتوریایی^۱ عقیده دارد که همسرایان فقط دیدگاه‌های خود شاعر را بیان می‌کنند، اما بسیاری اعتقاد دارند که صدای مشترک همسرایان، بازتاب دهنده، تعدیل‌گر و از جهات دیگر هدایت‌کننده پاسخ جمعی مخاطبان است: نوعی وسیله نظرسنجی جمعی برای عموم مردم پولیس.

با این حال همسرایان متشکل از چهره‌های خاص و حتی دارای صفات ویژه هستند و از زاویه‌ای خاص و با علایقی خاص سخن می‌گویند. چگونه می‌توان صدای مشترک، کلی‌نگر و آموزش‌دهنده همسرایان را با مفهوم شخصیت‌پردازی فردی پیوند داد؟ این مسئله را عمیقاً می‌توان در *الاهگان انتقام سومین نمایش اورستیا* درک کرد. همسرایان این نمایش عبارتند از *الاهگان انتقام (Erinyes)* که در پی خون‌خواهی، اورستس را تعقیب می‌کنند. آنان همچنین سرودی طولانی درباره عدالت در شهر به آواز می‌خوانند. در این صورت تعمق کلی ایشان درباره عدالت، با خون‌خواهی آنان چه ارتباطی دارد؟ فکر نمی‌کنم الگوی واحدی وجود داشته باشد که بتوان با آن گفته‌های کلی یا خاص هر یک از گروه‌های همسرایان را توضیح داد، یا در قالبی از پیش تعیین شده ریخت. بیشتر ترجیح می‌دهم از این دید به موضوع نگاه کنم که صدای جمعی همسرایان، مسئله ارتباط خرد مشترک یا دیدگاه‌های کلی را با وقایع خاص نمایش، در برابر تماشاگران قرار می‌دهد. من تراژدی را اندیشه‌های آزاردهنده، کندوکاوکننده و پرسشگر درباره رفتار و آرمان‌های شهر تلقی کردم. همسرایان به عنوان صدای جمعی، در *منازعه (agon)* نگرش‌هایی که تراژدی را می‌سازند، نقشی ویژه در نمایش دارند. لازم است که

1. Victorian

تماشاگران در مباحثه مداومی که بر سر دیدگاه رسمی درگرفته است شرکت کنند. تراژدی، همسرایان را در مقام صدای مشترک رسمی قرار می‌دهد، اما صدایی که با صداهای مخالف دیگر احاطه شده است. همسرایان از سویی اجازه می‌دهند که تصویر وسیع‌تری از کنش داستانی شکل بگیرد و از سویی دیگر دیدگاهشان یکی از دیدگاه‌های متعدد مطرح شده باقی می‌ماند. بدین ترتیب همسرایان نوعی ابزار دراماتیک کلیدی برای به صحنه آوردن تحلیل، تأمل و نوعی صدای مشترک رسمی، به عنوان بخشی از تقابل تراژیک در نمایش هستند.

اما تماشاگران نمایش؟ تماشاگران که احتمالاً تعدادشان به ۱۶ هزار نفر بالغ می‌شد، به ردیف در بخش‌های گوه‌ای شکل آمفی تئاتر می‌نشستند. ردیف‌های جلو از آن مقامات عالی‌رتبه بود. همچنین حدس زده می‌شود که نشستن بر اساس تقسیمات قبیله‌ای سازمان داده می‌شده است و هر یک از قبایل در بخش مخصوص خود می‌نشسته‌اند. بنابراین تئاتر با فضای خود، شهر را بازنمایی می‌کرده، همانطور که نمایش‌ها شهر را مخاطب قرار می‌داده است. خارجی‌ها هر سال با تعداد زیادتری در دیونوسیای بزرگ حضور می‌یافتند و پس از انتقال خزانه از دلوس، سفیرانی که خراج به آتن می‌آوردند، برای دیدن نمایش‌ها به تئاتر می‌آمدند. متأسفانه هیچ مدرک قطعی در دست نیست که آیا زنان نیز حق حضور در تئاتر را داشته‌اند یا نه. محققان به طور مفصل راجع به این موضوع بحث کرده‌اند، اما هیچ توافقی در این زمینه حاصل نشده است. اما یک موضوع روشن است: اگر هم زنان در آنجا حضور داشته‌اند، در اقلیت مطلق بوده و «به معنای واقعی کلمه یا از روی قصد» جزء تماشاگران نبوده‌اند.^۱ تراژدی

یونانی با گروه بازیگران مرد، تهیه کنندگان و نویسندگان مرد، و تماشاگران مردش جزء اشتغالات شهروندان است.

زمینه‌های تراژدی یونانی، با بازیگران مرد ماسک بر چهره، همسرایان مرد ماسک بر چهره که آواز می‌خواندند و می‌رقصیدند، و طیف گسترده بیندگانی که بر اساس تقسیمات رسمی و اجتماعی-سیاسی حکومت در جایگاه خود نشسته بودند، و در جشنواره پنج روزه‌ای که به افتخار رب‌النوع دیونوسوس برگزار می‌شد، شرکت می‌کردند، جشنواره‌ای که مراسم آن از اهمیت اجتماعی و فرهنگی خاصی برخوردار بود... به واقع از تاثیر بورژوایی غربی که وارث تراژدی است، فاصله بسیار دارد.

بنابراین تراژدی یونانی را نباید فقط نوعی تجربه هنری، عاطفی، دینی تلقی کرد، هرچند که این سه مورد نیز درباره آن صادق است. تراژدی همچنین واقعه‌ای است که تنش‌ها و تضادهای یک نظام سیاسی و فرهنگی روبه توسعه را در برابر عموم مردم به بحث و مجادله می‌گذارد. گذشته از این، اورستیا برخلاف دیگر تراژدی‌های موجود، در قلب پولیس دموکراتیک آتن، یعنی دادگاه آن به پایان می‌رسد. نمایش با پولیس سخن می‌گوید. اورستیا به معنی واقعی کلمه، نوعی نمایش سیاسی^۱ است؛ و قضاوت شما - ما - را انتظار می‌کشد.

۱. political یا مربوط به امور پولیس. م

فصل دوم

اورستیا

۵- مقدمه: طرح و طرح ریزی

توضیح رویدادهای نمایشی اورستیا، از جنبه‌هایی همچون ورود به صحنه و خروج از آن، مرگ، زنا و چیزهایی از این دست، نسبتاً آسان است. آنچه این سه گانه (تریلوژی) را چنین شگفت‌انگیز می‌کند، ساختار پیچیده توضیح‌ها، اظهارنظرها و گفتگوهاست که رویدادهای نمایشی محوری و هیجان‌انگیزش به وسیله آنها احاطه شده‌اند.

در آگامنون، آگامنون پس از ده سال محاصره تروا پیروزمندانه به خانه بازمی‌گردد و به دست زنش کلوتایمنسترا که با معشوق خود آیگیستوس دست به یکی کرده است، کشته می‌شود. در نیازآوران^۱، اورستس پسر کلوتایمنسترا و آگامنون از تبعید بازمی‌گردد، با خواهرش الکترا متحد می‌شود و با حيله راه به قصر می‌جوید و آیگیستوس و مادرش را در آنجا به قتل می‌رساند. او که کارش از دست الاهگان انتقام به جنون کشیده است، پابه گریز می‌گذارد. در الاهگان انتقام، اورستس در

1. *Choephoroi*

دلفی است، و در آنجا به دست آپولو تطهیر شده است؛ اما الاهگان انتقام تا آتن هم دست از تعقیب او برنمی‌دارند و اورستس در آنجا نخستین متهمی است که در دادگاه آریوپاگوس به خاطر قتل محاکمه می‌شود. الاهگان انتقام وکالت شاکی را به عهده دارند و آپولو دفاع از متهم را. اورستس به دشواری از مهلکه می‌جهد و این را مدیون مداخلهٔ آتنه است که ریاست دادگاه را بر عهده دارد. الاهگان انتقام متقاعد می‌شوند که از خشم گرفتن بر آتن دست بردارند، آشتی کنند و در آنجا اقامت گزینند.

این طرح کلی رویدادهای نمایش، به هیچ وجه روایت را بازنمایی نمی‌کند. در آگاممنون، تمهید بازگشت شاه با دوروش عمده انجام می‌گیرد. نخست با سه سرود همسرایان که بی‌نهایت طولانی و پیچیده است، و در پس زمینه اخلاقی، تاریخی و اجتماعی جنگ با تروا به کندوکاو می‌پردازد. دوم، با سه صحنه. در صحنهٔ اول سرآهنگ، یعنی دیده‌بان به آشفتگی حاکم در خانهٔ آگاممنون تأسف می‌خورد و آنگاه شرار آتشی را می‌بیند که مأمور است چشم‌انتظار آن باشد. در دومین صحنه، شهبانو کلوتایمنسترا به همسرایان ناباور، یعنی ریش سفیدان شهر توضیح می‌دهد که چگونه آتش علامت از تروا به نشانهٔ سقوط آن و بازگشت قریب‌الوقوع آگاممنون، به آنجا رسیده است. در سومین صحنه، قاصد باخبر کلامی غارت تروا و خبر توفانی که کشتی‌های یونانیان در حال بازگشت را درهم شکسته - هرچند که آگاممنون به سلامت به خشکی رسیده - پیش از ورود شاه، از راه می‌رسد.

کشتن شاه نیز در یک رشته از صحنه‌های طولانی به نمایش درآمده است. کلوتایمنسترا ورودی کاخ را بند آورده و در یک صحنهٔ نمایشی مشهور و درخشان، فرشینه‌های سرخِ خونِ رنگ را در برابر درگسترده

است؛ شاه که ابتدا از پا گذاشتن بر فرشینه‌هایی چنین پرتجمل امتناع می‌کند، سرانجام با اصرار کلوتایمنسترا مجاب می‌شود که با گذاشتن از روی آنها وارد کاخ شود. کلوتایمنسترا، موفق نمی‌شود کاساندر را، شاهزاده خانم تروایی را که بخشی از غنائم جنگی شاه است، راضی کند که بلافاصله وارد قصر شود و او با همسرایان در صحنه باقی می‌ماند. کاساندر را غیب‌گویی است که به او الهام می‌شود و او توصیف سرگذشت خانواده و همچنین پیشگویی وقایع خونین آینده را با نوعی پیچیدگی عجیب و غریب و یک رشته تصویرهای قوی شروع می‌کند. سرانجام با علم به این که کشته خواهد شد وارد خانه می‌شود. سپس فریاد مرگ آگاممنون بیرون از صحنه شنیده می‌شود، و کلوتایمنسترا بالای سراجساد ظاهر می‌شود تا بار دیگر سیل ملامت‌ها و دفاعیه‌ها میان شهبانو و همسرایان رد و بدل شود. سرانجام آگیستوس وارد می‌شود تا انگیزه‌اش را از قتل توضیح دهد؛ و شهبانو و معشوقش در حالی که اختیار خانه را به دست گرفته‌اند بر جای می‌مانند.

در نیازآوران، الگوی مشابهی از مقدمه‌چینی‌های گسترده برای مواجهه محوری قهرمانان داستان، یعنی مادر و پسر وجود دارد. نخست اورستس با دوستش پولادس^۱ باز می‌گردد تا بر سر گور پدر برای به دست آوردن حمایت خدایان به نیایش پردازد. الکترا^۲ و همسرایان نیز که متشکل از خدمتکاران زن قصر هستند، بر سر راه خود به سوی گورستان، در حال آوردن نیازهای کلوتایمنسترا وارد می‌شوند.^۳ کلوتایمنسترا خواب وحشتناکی دیده و دخترش را فرستاده است تا روح آگاممنون را با نیازها

1. Pylades

2. Electra

۳. منشاء عنوان نمایش، به معنی «نیازآوران»، همانطور که اغلب در ترجمه‌های تریلوی از آن استفاده می‌شود، از اینجاست.

تسلّی دهد. اما الکترا کلمات نیایش را تغییر می‌دهد و نیازها را به امید «انتقام عادلانه» بر خاک می‌فشاند. سپس نیازهای اورستس و ردّپای او را تشخیص می‌دهد و بلافاصله به این نتیجه می‌رسد که برادرش بازگشته است؛ برادر آشنایی می‌دهد، و در تجدید دیداری پرشور، اورستس ابتدا توضیح می‌دهد که چگونه آپولو او را برانگیخته تا برگردد و انتقام پدر را بازگیرد و بعد نوبت به سرودی طولانی می‌رسد که معمولاً آن را Kommos می‌نامند و در آن اورستس و الکترا و همسرایان، برای آگاممنون سوگواری می‌کنند و برای حمایت به او متوسل می‌شوند و از میان مردگان احضارش می‌کنند: مناسبی بسیار عجیب که ترکیبی است از سوگواری و احضار ارواح. سپس اورستس از خواب کلوتایمنسترا باخبر می‌شود و آن را برای عملی که قصد انجامش را دارند، به فال نیک می‌گیرد، و پس از اینکه همسرایان سرودی درباره نفرت‌انگیز بودن خطای زنان می‌خوانند، سرانجام اورستس بر در قصر می‌کوبد و وانمود می‌کند قاصدی است که خبر مرگ اورستس را آورده است. پس مقدمه‌چینی برای ورود به قصر، فقط از طریق بسط دادن نقشه انتقام و توضیح انگیزه، صورت نمی‌گیرد. بلکه از طرفی به وسیله تأکید بر پیوندهای خویشاوندی میان برادر و خواهر و پدر که حمایتش را از گور به یاری طلبیده‌اند، و از سوی دیگر از طریق یک رشته از سناریوهای آیینی مبسوط، مثل شراب‌فشانی، نیایش و تقدیم هدایا و Kommos انجام می‌گیرد که انتقام را در بستر عمل دینی سازمان یافته قرار می‌دهد.

کشتن شهبانو مثل کشتن شاه در آگاممنون، پس از صحنه‌های طولانی مقدمه‌چینی، از بیان مبسوط نمایشی برخوردار می‌شود. کلوتایمنسترا آنگاه اورستس ناشناس را در قصر پذیرا می‌شود، و پرستار پیرش به نحوی غیرمترقبه بیرون می‌آید تا آبگستوس را فراخواند؛ پرستار در

مرگ ظاهری اورستس شیون می‌کند و کودکی اورستس را به یاد می‌آورد. همسرایان مجابش می‌کنند تا به آیگستوس بگویند که بدون محافظ همیشگی حاضر شود و این مثالی است در خور توجه از مشارکت مستقیم همسرایان در رویدادهای نمایش. همسرایان آنگاه برای موفقیت انتقام، دست نیایش به درگاه خدایان برمی‌دارند. آیگستوس برمی‌گردد و به خانه داخل می‌شود و اورستس بی‌تأمل کارش را می‌سازد. شهبانو فریاد خدمتکار را می‌شنود و در حالی که اورستس از پی اوست به صحنه می‌آید. بدین ترتیب مواجهه آنان در وسط صحنه صورت می‌گیرد. کلوتایمنسترا سینه عریان می‌کند و بخشش می‌طلبد، و اورستس در صحنه‌ای که بسیار مشهور است درنگ می‌کند و با این سؤال کلاسیک تراژیک که «من باید چه کنم پولادس؟» برای مشورت رو به دوستش می‌کند. پولادس که تاکنون ساکت بوده و تا آخر نمایش نیز سکوت خواهد کرد، در سه خط، آمرانه بر ضرورت اطاعت از دستور خدایان تأکیدی مجدد می‌کند. اورستس مادرش را به داخل خانه می‌کشانند؛ همسرایان فرارسیدن عدالت نهایی را به سرود می‌خوانند؛ و اورستس بر فراز پیکر کشته مادر و آیگستوس ظاهر می‌شود، چنان که کلوتایمنسترا بر فراز پیکر آگاممنون و کاساندرا ایستاده بود. همانطور که اورستس همانند مادرش از عادلانه بودن قتل سخن می‌گوید، نزدیک شدن الاهیگان انتقام را می‌بیند، ولی دیگران قادر به دیدن آنان نیستند. سرانجام وحشت او را از پای درمی‌آورد و از صحنه فرار می‌کند و همسرایان در بهت باقی می‌مانند که سرانجام کار به کجا خواهد کشید.

پس در نیازآوران درست مثل آگاممنون، رویداد محوری بازگشت مردی به خانه‌اش، قتل دوگانه‌ای که با حيله‌گری به آن دست می‌یازند، نمایش

اجساد کشتگان، در میان یک رشته زمینه‌های پیچیده، از خلال تفسیر وقایع، مناسب، پیشگویی و توضیح به وقوع می‌پیوندد.

این روند در *الاهگان انتقام* ادامه پیدا می‌کند و در آنجا قتل موضوعی است که بیشتر مورد بحث قرار می‌گیرد و به بررسی رسمی آن در صحنه محاکمه منجر می‌شود. شروع *الاهگان انتقام* در دلفی است، جایی که کاهنه می‌خواهد وارد زیارتگاه آپولو و مشغول نیایش شود. وقتی او از ترس منظره هولناکی که در داخل زیارتگاه دیده است، یعنی *الاهگان انتقام*، چهار دست و پا از زیارتگاه خارج می‌شود، آرامش می‌شکند. اما پیش از آن که *الاهگان* در برابر چشم بینندگان ظاهر شوند، آپولو به اورستس آرامش می‌بخشد و پس از تطهیر آیینی روانه آتن‌اش می‌کند؛ آنگاه روح کلوتایمنسترا ظاهر می‌شود تا *الاهگان انتقام* را تشویق به تعقیب اورستس کند. *الاهگان انتقام* بیدار و وارد صحنه می‌شوند تا آپولو آنان را از زیارتگاه بیرون کند: رویدادهای سریع، صحنه‌های کوتاه^۱ از شخصیت‌های جدید و گوناگون! اما دو طرف درگیر، قاطعانه مشخص شده است: اورستس و آپولو؛ کلوتایمنسترا و *الاهگان انتقام*.

صحنه به آتن می‌رود، جایی که اورستس برای رستگاری به درگاه آتنه نیایش می‌کند؛ همسرایان در تعقیب او وارد می‌شوند. اورستس می‌کوشد خود را تبرئه کند، اما *الاهگان انتقام*، دفاعیه او را وارد نمی‌دانند و شروع به خواندن «سرود کین‌خواهی» می‌کنند: افسونی که مرگی خونین و نفرت‌انگیز را برای قربانی آنان، به پادافره گناهش نوید می‌دهد. آتنه وارد صحنه می‌شود و موافقت می‌کند که قضاوت را بر عهده گیرد و اظهارات اولیه را از هردو طرف می‌شنود و دادگاهی از شهروندان تشکیل می‌دهد تا در این دعوای حقوقی قضاوت کند. پس از سرود همسرایان درباره عدالت، که در بخش پیشین از آن سخن گفتیم، محاکمه با بازجویی

اورستس و صحبت‌های آپولو در دفاع از وی آغاز می‌شود، و سپس هیئت منصفه رأی می‌دهد. آتنه اعلام می‌کند که اگر تعداد آراء مساوی باشد، اورستس تبرئه خواهد شد و خود به نفع او رأی می‌دهد. در حقیقت تعداد آراء مساوی است. اورستس آنجا را ترک می‌کند و الهه را سپاس می‌گوید و عهد می‌بندد که آرگوس تا ابد پشتیبان آتن باشد. اما الاهگان انتقام بر آتن خشم می‌گیرند. آتنه، الهه آتن، راضی‌اشان می‌کند که خشم خود فرونشانند و از جایگاهی آبرومند در پولیس برخوردار شوند. الاهگان انتقام سرانجام می‌پذیرند و نمایش با نوعی مراسم راهپیمایی و ستایش و گرامیداشت نظام جدید پولیس، و مفهوم جدید نظم و عدالت خاتمه می‌یابد. الاهگان انتقام، نه تنها با روشی رسمی، رویداد محوری نمایشنامه‌های قبلی را مورد قضاوت قرار می‌دهد، بلکه همچنین تصمیم‌گیری را به سطحی وسیع‌تر می‌کشاند. شاکیان، وکیل مدافع و قاضی همه جزء خدایان هستند؛ خود شهر در کشمکش‌های نهایی و پیروزی نهایی شرکت دارد. سه‌گانه (تریلوژی) ای که ابتدا نگهبان دون پایه کاخی را به صحنه می‌آورد که از خدایان می‌خواهد او را از وظیفه شاق و انتظار آتش علامت‌رهایی بخشند، با نمایش نوعی مراسم مشعل‌افروزی در مرکز خود پولیس به رهبری خدایان پایان می‌پذیرد.

سه بخش بعدی این فصل، سه راه متفاوت کندوکاو در این روایت را عرضه می‌کند. نخست نگاهی خواهم داشت به سه تمهید ساختاری روایت؛ دوم، درباره روش‌هایی صحبت خواهم کرد که با آن جایگاه انسان، در چهارچوب موقعیت اجتماعی و سیاسی بیان شده است؛ و سرانجام فرازهایی را به صورت مشروح برای نشان دادن چگونگی کارکرد شعر آیسخولوس، مورد مطالعه قرار خواهم داد.

منشوری برای شهر؟

۶ انتقام: نظم و حرمت شکنی

اورستیا زیرسلطه نوعی الگوی روایتی انتقام قرار دارد. «انتقام» در فرهنگ جدید غرب ممکن است تا حدی مشغولیت ذهنی حقیرانه‌ای جلوه کند. در دنیای سلسله مراتبی و رقابتی یونان، جایی که «خوش رفتاری با دوستان و بد رفتاری با دشمنان» یکی از اصول اخلاقی مورد حمایت و تصویب شده عموم مردم است، انتقام از بسیاری جهات هنجاری اجتماعی است. با این حال روایت انتقام در اورستیا مثل هملت شکسپیر، برای کندوکاو در طبیعت عمل و تکلیف انسان به کار گرفته می‌شود و نیز برای کندوکاو در مفاهیم کلی عدالت و حرمت شکنی که انتقام در مقام نوعی اصل اخلاقی از آن نیرو می‌گیرد. تمرکز اورستیا بر انتقام در داخل یک خانواده، درست مثل هملت منجر به تراژدی تکلیف‌های متناقض و خشونت درون خانوادگی می‌شود. با این حال ساختار تریلوژی آیسخولوس، این الگوی انتقام را همچنین با نوعی الگوی بخت‌برگشتگی پیوند می‌دهد: تریلوژی با کندوکاوی فوق‌العاده باریک‌بینانه در مورد این ضرب‌المثل یونانی که «هر که هر چه کند، همان بیند»^۱، یا آن گونه که بیشتر اوقات ترجمه می‌شود، «کسی که بد کند، بد بیند» نشان می‌دهد که همان عمل گرفتن انتقام، مجدداً انتقام گیرنده را آماج انتقام قرار می‌دهد. انتقام در اورستیا، بخشی از یک کین‌خواهی خانوادگی است: «کین‌خواهی در طلب غرامت خود، به صدای رسا فریاد برمی‌آورد: بادا که تاوان زخم کشنده، زخم کشنده باشد»^۲. پس پرداختن به انتقام، چشم‌اندازی از

1. Cho. 313

2. Cho. 310-12

خشونت، تکلیف، کیفر و عدالت را در برابر چشم قرار می‌دهد: یعنی همان پویایی‌شناسی بسیار گسترده نظام اجتماعی.

هر یک از تعارض‌های محوری نمایش که در بخش پیشین مختصراً به آن پرداختیم، بایستی به دقت در درون این روایت انتقام و بخت‌برگشتگی قرار داده شود. اجازه دهید با صحنه محوری آگاممنون یعنی کشتن شاه شروع کنیم. کلوتایمنسترا عمل خود را برای همسرایان دست‌کم تا اندازه‌ای به عنوان انتقام مرگ دخترش ایفی‌گنیا توجیه می‌کند. ایفی‌گنیا قربانی شده بود تا ناوگان نیروهای یونانی بتواند برای گرفتن انتقام رבוده شدن هلن به دست پاریس، شاهزاده تروایی، عازم تروا شود. آگاممنون و برادرش منلائوس شوهر هلن «همچون الاهگان انتقام از پی حرمت‌شکنان» فرستاده می‌شوند.^۱ زئوس زینوس، یعنی زئوس پادشاه خدایان، در مقام حامی روابط مشروع میان زنان و شوهران، اعزام‌کننده این نیروهاست. تجاوز پاریس از محدوده این قید و بندها، باید کیفری در خور یابد. با این حال الهه آرتمیس، ناوگان را در اثولیس نگه می‌دارد. الهه بر نشانه‌ای شوم که هنگام آماده شدن ناوگان برای حرکت پدیدار می‌شود، خشم می‌گیرد: دو عقاب، خرگوشی باردار را از هم می‌درند. به سبب این رویداد، همانطور که کالخاس^۲ نهان‌بین تعبیر می‌کند، الهه ممکن است خواستار «قربانی دیگری» باشد: دختر شاه. قتل‌ی که کلوتایمنسترا مرتکب می‌شود به ادعای او انتقامی است از مرگ ایفی‌گنیا، که آن نیز خود محصول توالی پیچیده‌ای است از علت و پیامد، حرمت‌شکنی و مکافات.

داستانِ تصمیم‌گیری آگاممنون برای قربانی کردن دخترش، به وضوح

1. Aga. 59

2. Calchas کاهن معبد آپولون در طی جنگ تروا

نشان‌دهنده این است که چگونه عمل انتقام‌گیری، انتقام‌گیرنده را به موضع تعارض تراژیک و حرمت‌شکنی هدایت می‌کند.^۱ همسرایان که قربانی شدن ایفی‌گنیا را در روایت خود به عنوان بخشی از مبدأ تاریخ جنگ تروا می‌آورند، از تفأل عقابان و خرگوش، و تعبیر کالخاس از این نشانه سخن می‌گویند. در آن هنگام ناگهان به خواندن سرود زئوس، پادشاه خدایان روی می‌کنند. آنان چنین می‌سرایند: قانون اوست که «معرفت از آنچه بر تو روی می‌دهد، حاصل شود»^۲؛ و «خشونت موهبتی الهی است». این قاعده خشن سلطه خدایان بی‌درنگ در آگاممنون متمثل شده است و او اکنون در حالتی نشان داده می‌شود که به سبب تقاضای آرتیمیس با گزینشی ناگوار روبروست: یا باید لشکرکشی برای انتقام از زناکاری را کنار بگذارد، یا باید دخترش را قربانی کند. این نمونه‌ای کلاسیک از گزینش تراژیک است^۳:

تقدیری است شوم که نمی‌توان از آن سرپیچید
اما شوم‌تر آن که دخترم را قطعه‌قطعه کنم
دخترم که شکوه‌خانه است
با آلودن دستان پدری
به جویبار قربانی باکره‌ای در برابر قربانگاه
کدام یک می‌تواند از فاجعه دور باشد؟

آگاممنون می‌داند دست به هر اقدامی که بزند - و از آن میان فقط می‌تواند یکی را برگزیند - فاجعه‌آمیز خواهد بود. این تعارض تکلیف‌های ضد و نقیض و محتوم را به نام «الزام دوگانه»^۴ می‌شناسند. دهشت‌بار بودن

1. Nussbaum

2. Aga. 177

3. Aga. 206-11

4. double bind

مراسم قربانی آشکار است: «قربانی باکره»، به «دست پدر»، در برابر «قربانگاه»، هم گناه قربانی کردن انسان را از نظر امری دینی، و هم وحشتناک بودن کشتن پدر، دختری را که «شکوه oikos (خانه) است» از نظر امری خانوادگی، مورد تأکید قرار می‌دهد. باری اواز میان تکلیف‌های متناقض، تقاضای اردوی نظامی را می‌پذیرد: «چگونه می‌توانم از میدان نبرد بگریزم و هم پیمانان خویش را وانهم؟»^۱. بنابراین اگر آگاممنون بخواهد از حرمت‌شکنی پاریس انتقام بگیرد، خودش الزاماً باید حرمت‌شکن باشد. این، منطق روایت انتقام و بخت‌برگشتگی است.

و او انتقام خواهد گرفت. وقتی قاصد می‌گوید^۲: «نه پاریس و نه شهری که با او هم‌رأی بود، نمی‌توانند بر خود بی‌الند که اقدام آنان بزرگتر است از کیفری که دیده‌اند.» اصل «کسی که بد کند، بد بیند» تمام و کمال در مورد پاریس و تروا تحقق یافته است. و باز قاصد، از درهم کوبیده شدن ناوگان یونانیان خبر می‌دهد که بی‌تردید نتیجه بی‌حرمتی آنان نسبت به محراب‌های شهر ترواست. گناه پاریس منجر به تباهی او می‌شود. گناه ناوگان یونان منجر به نابودی آنان می‌شود. قتل دختر آگاممنون به دست او منتظر پادافره است. وقتی آگاممنون پا به تله کلو تا یمنسترا می‌گذارد، از یک سو نقش فاتحی را دارد که گناهان را کیفر می‌دهد و از طرف دیگر نقش گناهکاری را دارد که منتظر کیفر است. از هنگام اولین سرودی که قربانی شدن ایفی‌گنیا را به تصویر می‌کشد، آگاممنون در روایت انتقام و بخت‌برگشتگی گرفتار آمده است: انتقامی که کردار بد را کیفر می‌دهد، اما از طرفی انتقام گیرنده را در مقام خطاکاری که شایسته کیفر است، تثبیت می‌کند.

1. Aga. 212-13

2. Aga. 532-3

با این حال کاساندر را چشم‌انداز وسیع‌تری را از آگاممنون و مرگش به نمایش می‌گذارد. زیرا او در پیش‌گویی‌هایش، گذشتهٔ خشونت‌بار خانهٔ آگاممنون را یادآوری می‌کند. آترئوس پدر آگاممنون از برادرش توئستس (که با زن آترئوس مرتکب زناشده بود) انتقامی سخت گرفت، بدین نحو که فرزندان توئستس را کشت و از گوشت ایشان خوراکی ساخت و از او پذیرایی کرد. در تصویر کاساندر^۱ «گروهی از الاهیگان انتقام‌مست از خون آدمی» را در حال عیش و سرور می‌بینیم که «در خانه نشسته‌اند و سرودِ هتک حرمت اولین و آغازین را به آواز می‌خوانند.» خانه، گذشته‌ای خشونت‌بار دارد که بر رویدادهای حال حاضر نیز اثر می‌گذارد. مرگ آگاممنون، یعنی صحنهٔ اصلی آگاممنون، نه تنها مثالی است از الگوی حرمت‌شکنی و انتقام، بلکه نوعی تکرارِ خشونتِ ویژه و موروثی در درون خانواده است. بنابراین آگیستوس در صحنهٔ نهایی آگاممنون با غرور می‌گوید که سهم او از کشتن شاه، انتقامی بوده است از آنچه آترئوس، پدر آگاممنون با توئستس، پدر آگیستوس کرده است. آگاممنون خود بخشی از تاریخچهٔ خانواده است و او را از آن گریزی نیست.

پس، کشته شدن آگاممنون از جنبه‌های مختلف معین شده است، یعنی باید آن را نتیجهٔ الگوهای مختلف و متعددِ انتقام و بخت‌برگشتگی، و هول و هراس حاکم بر خانواده دانست.

کلوتایمنسترا، عامل نابودی آگاممنون نیز وقتی بر فراز اجساد قربانیانش فخر می‌فروشد، به عبث امیدوار است که اشتهای «اهریمن سه بار شکم از عزا درآوردهٔ خانواده» فرو بنشیند. امیدهای او بیهوده است زیرا اورستس، در تعارضِ محوریِ نیازآوران، باز می‌گردد تا «الزام دوگانه»

1. Aga. 1187-92

تراژیک را تکرار کند. اورستس فکر می‌کند که مجموعه‌ای از محرک‌های قوی او را پیش می‌راند.^۱ او فرمان خدایان را برای گرفتن انتقام موبه‌مو اجرا می‌کند، اما از طرف دیگر مجبور می‌شود که در داخل خانواده خود دست به قتل زند. وقتی کلوتایمنسترا را به سوی مرگ می‌برد، وضعیت خود را در جمله پایانی و اوج داستان چنین خلاصه می‌کند:^۲ «کسی را کشتی که نباید می‌کشتی، اکنون کیفری می‌بینی که نباید می‌دید.» منطق الزام دوگانه، منطق انتقام و بخت‌برگشتگی، آشکارا به نمایش گذاشته می‌شود. کیفر دادن خطاکار، به خطاکاری می‌انجامد: کیفر ندادن خطاکاری نیز کاری خطاست. هر که هرچه کند، همان بیند...

در واقع وقتی اورستس، چنانکه پیش از او مادرش، بر سر اجساد قربانیانش ظاهر می‌شود، به نوبه خود از فاتح و کیفر دهنده، به قربانی و حرمت‌شکن تبدیل می‌شود. همان مثال‌های ملموس انتقام و کیفر، یعنی الاهگان انتقام بر روی صحنه ظاهر می‌شوند و سردرپی او می‌گذارند. اکنون صیاد، خود صید شده است.

در *الاهگان انتقام*، الاهگان انتقام در تعقیب بی‌رحمانه اورستس از دلفی تا آتن، ظاهراً عزم کرده‌اند که این الگوی انتقام و بخت‌برگشتگی را، تا به آنجا دنبال کنند که به نابودی تبار مردان خانه آگامنون بینجامد. با این حال محاکمه به اورستس فرصت می‌دهد که از کیفر بگریزد. و وقتی الاهگان بر آتن خشم می‌گیرند، ترغیب آتنه موجب می‌شود که آنان در مقام پاسداران نظم، جذب شهر شوند. در آخرین صحنه‌های تریلوژی، هم در میان انسان‌ها و هم در میان خدایان نوعی رویگردانی از برخورد خونین که در آن هر پیروزی منجر به یک حرمت‌شکنی فاجعه‌آمیز

1. Cho. 299-305

2. Cho. 930

می‌شود - و روی آوردن به نوعی رسم و روال که هدف از آن حل کردن تعارض‌ها بدون ویرانگری حرمت‌شکنانه است، وجود دارد. همانطور که الگوی حرمت‌شکنی و کیفر، انگیزه‌ای برای شکل گرفتن روایت بوده است، به همان ترتیب، روایت با کشف امکان اجتناب از خشونت بی‌پایان انتقام و بخت‌برگشتگی به پایان می‌رسد.

پس «هر که هرچه کند، همان بیند»، الگوی تکراری سلسله وقایع تراژیک است که به روایت اورستیا ساختار می‌دهد. آگاممنون، کلو تایمنسترا و اورستس، همه در کیفر دادن خطاکاری مرتکب خطا می‌شوند و به این ترتیب، صیاد با صید، قربانی‌کننده با قربانی، و کیفر دهنده با کیفر دیده، جای خود را عوض می‌کنند؛ و نیز همه به این تنگنای تراژیک که به چنین حرمت‌شکنی اجتناب‌ناپذیری منجر می‌شود، واقف هستند. پارادوکس الزام دوگانه، در طرح‌ریزی اورستیا، امری محوری است.

از طرفی، زبانی که شخصیت‌های تریلوژی با آن به بیان این رویداد می‌پردازند، روایت رویداد تراژیک را با مفهوم بسیار گستردهٔ عدالت و نظم اجتماعی پیوند می‌دهد. باز نیازمند یک واژهٔ یونانی برای اثبات استدلال خود هستم، و این واژه *dikē* است. این واژه یکی از مهمترین رایج‌ترین واژه‌های یونان قرن پنجم است. دامنهٔ معنایی واژه، از مفاهیم انتزاعی «عدالت» یا «حق» شروع می‌شود، «جزاء» و «کیفر» را دربرمی‌گیرد و در معانی حقوقی خاص در برابر واژه‌های «دادگاه» و «دعوی حقوقی» به کار می‌رود. این واژه، واژه‌ای بنیادی برای بیان نظم اجتماعی است که از یک سو بیانگر سازمان‌مندی مناسب جامعه در مقام یک کل واحد، و از سوی دیگر ترسیم‌کنندهٔ عملکرد صحیح برای اشخاص و نهادهایی است که از طریق آنان چنین نظمی باید حفظ و نگهداری شود. به این ترتیب برای مثال جمهوری افلاطون، که توصیف یک جامعهٔ مبتنی بر اصول

فلسفی است، صریحاً به منظور جستجویی برای بنیان گذاشتن پولیسی بر پایه *dikē* تدوین شده است: به عنوان مثال رفتار احترام‌آمیز با پدر و مادر نیز *dikē* است؛ و از طریق *dikē*، یعنی فرآیند قانون است که نظم اجتماعی برقرار می‌شود و تعارضات اجتماعی مورد بحث و مجادله قرار می‌گیرد. واژه *dikē* و واژه‌های مشتق از آن به طرزی وسواس گونه برای توضیح روایت انتقام در اورستیا به کار می‌رود. بدین گونه برای مثال، پاریس مردی توصیف شده است که «به محراب *dikē* لگد زده است»^۱؛ گویی *dikē* حکم زئوس را به اجراء درمی‌آورد که «دانش از تجربه حاصل شود»^۲؛ نابودی تروا را سبب «زئوسی است که آورنده *dikē* است»^۳؛ آگاممنون خود را در نابودی تروا، کارگزار *dikē* می‌داند^۴؛ کلوتایمنسترا خود را در نابودی آگاممنون، عامل *dikē* تصور می‌کند^۵؛ همسرایان اخطار می‌کنند که «*dikē*، به سبب اعمال زیانبار تازه، بر سنگ سوهای تازه سرنوشت تیز شده است»^۶. پس در نیازآوران، اورستس همچون کارگزار *dikē* از راه می‌رسد^۷؛ و همسرایان می‌خوانند که «*dikē* به موقع بر سر پسران پیام نازل شد...» و چنین است که *dikē*، دختر زئوس، به خانه آگاممنون نیز درخواهد آمد. هرچند الکترا آشکارا تمایزی قائل می‌شود: وقتی همسرایان با التماس از او می‌خواهند که برای رسیدن نجات‌دهنده دعا کند، از آنان می‌پرسد که آیا منظورشان «قاضی است، یا کسی که کیفر می‌دهد»: *dikastes*، یا *dikēphoros*. همسرایان پرخاشگرانه می‌گویند کسی را می‌خواهند که جان در برابر جان بستاند، ولی تمایزی که الکترا قائل می‌شود، از پیش اشاره به *الاهگان انتقام* دارد که در آن *dikē* طلبی

1. Aga. 382-3

2. Aga. 250-1

3. Aga. 525-6

4. Aga. 813

5. Aga. 1432

6. Aga. 1535-6

7. Cho. 641-5

الاهگان انتقام، به تشکیل دادگاه یا *dikai*، در پیشگاه هیئت منصفه یا *dikastai* ای منجر می‌شود که عدالت یا *dikē* دادگاه را مورد سنجش قرار می‌دهند. همسرایان برای «گرامی داشت محراب *dikē*» آوازی می‌خوانند^۱ که زبان به کار رفته برای حرمت‌شکنی پاریس را در آگاممنون به یاد می‌آورد. سرانجام با *dikē* شهر است که اورستیا به پایان می‌رسد.^۲

حتی از این چند مثال می‌توان دریافت که وقتی روایت انتقام و بخت‌برگشتگی متوجه دادگاه می‌گردد، چگونه به راحتی با واژه *dikē* قابل بیان می‌شود. این موضوع، قرائت رایجی را در تریلوژی باعث شده است، مبنی بر این که اورستیا، نوعی دگرگونی را از *dikē* در حکم انتقام، به *dikē* در حکم عدالت قضایی دنبال می‌کند: حرکت از کین‌خواهی مکرر و توأم با خون‌ریزی، به جهان با نظم و نظام پولیس و نهادهای آن. بنابراین از این دیدگاه، اورستیا گونه‌ای اسطوره پیدایش نهادهای قانونی را ارائه می‌کند که چنانکه دیدیم، برای توسعه شهر و دموکراسی آن از اهمیتی این چنینی برخوردار است: نوعی منشور برای شهر...

اجازه بدهید جزئیات بیشتری را درباره این تأویل، با استفاده از تعبیر گویای اچ. دی. اف. کتیو ارائه دهم. در آگاممنون «نوعی قانون *Dikē*»^۳ وجود دارد - نه به مفهوم عدالت بلکه کیفر - به این معنی که باید از عمل خطا انتقام گرفته شود، «مرتکب باید تاوان ارتکاب خود را بدهد». برای آگاممنون معقول بودن جنگ به خاطر زنی سبکسر، امری بدیهی به حساب می‌آید: استنباط از *Dikē* همین است. استنباط زئوس نیز چنین

1. Eum. 539

2. Eum. 993-4

۳. ظاهراً اصرار کتیو به استفاده از D کاپیتال برای واژه *dikē*، A کاپیتال برای واژه *ares* نشان‌دهنده این است که وی آنها را همچون شخصیت‌های ربوبی (مثلاً حوری انتقام یا عدالت یا خشونت ... تلقی کرده است. م.

است و زئوس با نابود کردن کسی که باعث نابودی است، به آن عمل می‌کند. بدین ترتیب الزام دوگانه تراژیک آگاممنون، نقصی در ایده *dikē* تلقی شده است: «استلزام آشکار این است که ما مفهومی از *Dikē* داریم که نمی‌تواند کارآمد باشد، هرچند که اراده فعلی زئوس بر آن قرار گرفته باشد. میل برای انتقام‌گیری سبعانه و خونین بر سرتاسر نمایش حاکم است و آن را انسجام می‌دهد و در آخر منجر به نوعی اختلال تمام عیار می‌شود.»

نتایج ضمنی تصور «ناکارآمد» بودن *dikē*، وقتی اورستس در نیازآوران می‌خواهد به وظیفه گرفتن انتقام خون پدر عمل کند، بسط داده می‌شود. زیرا حتی وقتی الکترا دست به دعا برمی‌دارد که «پاک‌تر باشم، بسیار پاک‌تر از مادرم»^۱، و از بابت تفاوت «قاضی» و «کسی که کیفر می‌دهد» نگرانی دارد، حتی وقتی اورستس بر اساس هنجارهای رسم پدرسالارانه، قصد بازگشت به خانه را دارد، حس کیفر دادن بی‌واسطه همچنان غالب باقی می‌ماند: «فقط خویشاوندانند که می‌توانند موجب آزادی خانواده شوند. "Ares (خشونت) در برابر Ares قرار خواهد گرفت؛ *Dikē* در برابر *Dikē* قرار خواهد گرفت.»^۲ اما اگر *Dikē* در تعارض با *Dikē* است... جهان هاویه‌گون است، و *Dikē* باز هم نمی‌تواند عدالت باشد.» در نظر کیتو، هنوز هرج و مرجی در دل تصور از *dikē* وجود دارد، که کیفر خشونت‌بار نیازآوران آن را به صورت ملموس نشان داده است.

صحنه دادگاه الاهگان انتقام، احتمال سازش را جایگزین چنین کیفری می‌سازد. آتنه تضاد آپولو و الاهگان انتقام را فراتر می‌برد و «تساهل»^۳ و قضاوت منطقی را به دادگاه می‌آورد. سازش صحنه نهایی، نشان‌دهنده

1. Cho. 140-1

2. Cho. 461

3. tolerance

این است که «خشم... به مثابه‌ی ابزار *Dikē* جای خود را به تعقل می‌سپارد» و در میان خدایان، «زنوس از خشونت و اغتشاش... به خرد و رحمت میل می‌کند». نظم گیتی، نظم پولیس را انعکاس می‌دهد: «مشکل *Dikē* حل شده است».

سال‌ها رویکرد غالب نسبت به اورستیا، همین بود. مطابق این نگرش اورستیا از مسائل تراژیک به سمت نوعی راه‌حل در هماهنگی با نظم اجتماعی که تحقق یافته است، یعنی از خشونت به میانداری، از تاریکی و یأس خانه فاسد، به شکوه درخشان شهر آتن حرکت می‌کند.^۱ از این دیدگاه اورستیا، از روشنایی دروغین آتش علامت، به آتش راستین مراسم مشعل‌افروزی آتینان، در حال گذر است. این قرائت از تریلوژی، عمدتاً مورد مخالفت نقادان مارکسیست و فمینیست قرار گرفته است که «عدالت» پایانی اثر را پیروزی تمدن معقول تلقی نکرده‌اند، بلکه آن را از یک سو نوعی تحول در راستای سلطه‌ی دستگاه حکومت و از سوی دیگر در راستای اقتدار پدرسالارانه دانسته‌اند.^۲ همچنین از دیدگاه این قرائت‌ها اورستیا ترسیم‌کننده‌ی نوعی گذار به سوی نظم در زیر سایه‌ی عدالت حقوقی است: اما نظم عدالت حقوقی، همچون نوعی فرافکنی ایدئولوژیک مسئله‌دار انگاشته شده است و نه فقط نوعی «نظم اجتماعی» در خور تحسین. با این حال داشتن چنین دیدگاه تکامل انگارانه صرف درباره‌ی اورستیا (خواه تکامل در راستای «عدالت اجتماعی» باشد و یا «قدرت تعداد معدودی که ماسک عدالت اجتماعی بر چهره زده‌اند») دارای مشکلات عدیده است و من می‌خواهم این مشکلات را در سه حوزه ویژه مورد بررسی قرار دهم.

1. Meier

2. Goldhill 1984, 1986

اولین مشکل، خود محاکمه است. من اهمیت قانون را برای دموکراسی پیش از این متذکر شدم: و تردیدی نیست که محاکمه در آزادی اورستس نقشی حیاتی دارد. با این حال نباید فراموش کرد که تعداد آراء در محاکمه مساوی است. دادگاه در مقام یک نهاد، تردیدها و مشکلات تعارض‌های قبلی تریلوژی را انعکاس می‌دهد. از طرفی دیگر الاهیگان انتقام چنان از تصمیم دادگاه برآشفته‌اند که خود شهر آتن را تهدید به نابودی می‌کنند. بیشتر در نتیجه اقناع آتیه است و نه محاکمه که روایت به سرانجام خود می‌رسد و جشن برگزار می‌شود. در واقع یک سوم نمایش *الاهیگان انتقام*، پس از ترک اورستس هنوز ادامه پیدا می‌کند. بنابراین این نمایش با برقرار شدن عدالت حقوقی به عنوان عاملی مؤثر در سازش، پایان نمی‌پذیرد، بلکه این امر در نتیجه اقناع الهه و ستایش پولیس اتفاق می‌افتد. روند قانونی نیست که تنش اورستیا را حل می‌کند.

دومین مشکل این است که هر یک از تعارض‌های عمده نمایش، نوعی رویارویی تکالیف متضاد تلقی می‌گردد. تکالیف‌های متناقض برای آگاممنون، اول نقش نظامی او در مقام فرمانده لشکرکشی به تروا، و دیگری نقش خانوادگی او در مقام پدر و شوهر است؛ برای اورستس آرزوی تصاحب موقعیتی منصفانه در خانه‌ای سامان‌مند، با نیاز به تخطی از قید و بندهای اساسی خانه‌ای سامان‌مند است؛ برای کلوتایمنسترا، میل اوست به گرفتن انتقام خون دخترش که موجب تخطی‌اش از انجام وظیفه نسبت به شوهرش می‌شود. اورستیا از تکالیف‌هایی که در چهارچوب جامعه می‌توانند با یکدیگر در تناقض قرار گیرند و منجر به تراژدی شوند، پرده برمی‌گیرد. این تصویر آزاردهنده در سرتاسر تریلوژی دوام دارد و با پایان نمایش رفع نمی‌شود. اورستیا امکان تعارض خشونت‌بار منافع را در درون الزامات نظم اجتماعی به نمایش می‌گذارد.

مشکل سوم، شاید مهمترین مشکل هاست، و رابطه تنگاتنگی با مفهوم «لحظه تراژیک» دارد که پیش‌تر آن را مورد بحث قرار دادم. این امر، مربوط به زبان *dikē* است که ادعا می‌شود بیان‌کننده گرایش از کین‌خواهی به قانون است. مشکل را می‌توان به شکل موجز چنین بیان کرد: زبان *dikē* بسیار پیچیده‌تر و غامض‌تر از آن است که این رهیافت تکامل‌انگارانه پیشنهاد می‌کند. من دو مثال را از میان مثال‌های متعدد عرضه می‌کنم. نخستین مثال، ورود آگاممنون در نمایش آگاممنون است. پیش از این مقدمات ورود او را در مقام فاتح کیفردهنده و حرمت‌شکنی که به سوی کیفر می‌رود، توضیح دادم. نخستین کلماتی که آگاممنون بر زبان می‌آورد چنین است:^۱

نخست به آرگوس و خدایان زمین
حق (*dikē*) آن است که درود بایسته خود را نثار کنم؛ آنان پابه‌پای من کوشیدند
که به خانه باز گردانند. در انتقامی (*dikē*) که می‌جستم به یاری ام آمدند
در شهر پریم. خدایان از زبان آدمیان
سخنی به عدالت (*dik-*) نشنیدند، اما در یک رأی‌گیری بی‌تزلزل
آرایشان را درون جام خون انداختند.

تکرار سه‌باره *dikē* و *dikaios*، صفتی مشتق از *dikē*، در سه بیت متوالی بسیار چشمگیر است. در مورد اول به نظر می‌رسد که *dikē* به نوعی هنجار عمومی رفتار صحیح شاه در برابر خدایان دلالت دارد: «حق آن است که....»، در مورد دوم این واژه ظاهراً دلالت بر تلافی خون‌ریزی با ریختن خون دارد: «در انتقامی....» اما در مورد سوم، *dikē* به صورت جمع دلالت بر «دعوی حقوقی» و «محاکمه» دارد: «سخنی به عدالت

نشنیدند...؟! همانطور که در واقع رای انداختن خدایان در جام، پیشاپیش از نوعی آیین دادرسی در *الاهگان* انتقام خبر می‌دهد. حتی عبارت «بی‌تزلزل»، با نوعی جناس لفظی، انعکاس‌دهنده تکرار *-dik* در ابیات قبلی است: *ou dikhorropos*. ارسطو واژه *dikē* را دقیقاً از ریشه این اصطلاح استخراج می‌کند: *dikha*، یعنی «جداگانه»، «در دو قسمت». بنابراین وقتی شاه وارد می‌شود، نوعی تأثیر متقابل پیچیده، در معانی مختلف واژه *dikē* وجود دارد که نمی‌توان آن را در مقوله انتقام و بخت‌برگشتگی ساده گنجانند. دیدگاه تکامل‌انگارانه درباره تریلوژی باید چنین پیچیدگی‌های زبانی را نادیده انگارد تا بتواند مفهوم شسته و رفته خود را از پیشرفت حفظ کند.

دومین مثال من سطری است که در بالا از تحلیل کیتو نقل کردم، و نقادان معمولاً از آن استفاده می‌کنند و به روشنی نشان‌دهنده این است که چنین پیچیدگی‌های زبانی چگونه در عمل نادیده گرفته شده‌اند. «*Ares* (خشونت) در برابر *Ares* قرار خواهد گرفت؛ *dikē* در برابر *dikē* قرار خواهد گرفت».^۱ کیتو متذکر می‌شود: «اگر *Dikē* در تعارض با *Dikē* باشد... جهان هاویه‌گون است و *Dikē* هنوز نمی‌تواند عدالت باشد.» با این حال سطر بعدی چنین است: «ای خدایان، در آنچه مقرر می‌کنید، عادل (*dik-*) باشید.» از خدایان به تمنا می‌خواهند چنان‌کنند که وقایع به نحوی عادلانه (*en dikōs*) اتفاق بیافتد؛ یعنی نوعی توسل به استاندارد دقیقاً سامان یافته و عمومی حق انجام گرفته است که سطر پیشین را برای نشان دادن فقدان مطلق آن نقل کردیم! هاویه (هرج و مرج) تعارض، عبارت از تصادم شسته و رفته حق با حق نیست، چندانکه عبارت است از مجاورت

1. Cho. 461

سطری که بیانگر چنین تصادمی است، با سطری که محکی برای قضاوت در باب این تصادم را عیناً با همان واژگان فراهم می‌آورد. یک مفهوم گسیختگی خشونت‌بار ایجاد شده است، نه به خاطر این که مفهوم «عدالت» مفقود است، بلکه بیشتر به این دلیل که معانی فراوانی در نتیجه‌ی این استفاده‌ی مجاور هم از *dikē* به وجود آمده است.

پس زبان *dikē* را نمی‌توان چنانکه فرضیه‌ی «رسیدن از کین‌خواهی به قانون» پیشنهاد می‌کند، این قدر شسته و رفته داخل یک قالب تصور کرد. آیسخولوس مفاهیم پیچیده و متضاد اصطلاح را در سرتاسر تریلوژی نشان می‌دهد. منظور من از گفتن این که تراژدی ایده‌آل‌های مختلف و متناقض، مفاهیم مختلف و متناقض از واژه‌ها را در قالب نمایش ارائه می‌دهد، همین بود. آیسخولوس کاری با نشان دادن این ندارد که چگونه «مشکل *Dikē* حل شده است»، بلکه بیشتر نشان می‌دهد که مشکل چگونه فی‌نفسه در ابهام‌ها و دشواری‌های خود این اصطلاح، فعال باقی می‌ماند. این موضوع به یک بحث مهم و کلی‌تر می‌انجامد. قطعات نقل شده در بالا این را نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌های مختلف تریلوژی در زمان‌های مختلف، به عنوان معیار، تکیه‌گاه و دلیل عمل به *dikē* متشبث می‌شوند. در واقع هر شخصیت ادعا می‌کند که *dikē* به جانب اوست و ادعایی یک سویه نسبت به این اصطلاح ارزشی کلیدی دارد. از این نظر، تراژدی به بررسی این موضوع دست می‌زند که زبان متعارف و سیاسی و ارزشی، در محدوده‌ی تعارضات اجتماعی چگونه به کار گرفته شده است و چگونه منشاء تعارضات اجتماعی می‌شود. با این حال وقتی تراژدی سدها و موانع موجود در راه تلاش انسان برای برقراری ارتباط با این زبان ارزشی را به نمایش درمی‌آورد، مخاطب نمایش در موقعیتی غیرعادی قرار می‌گیرند؛ از یک منظر مخاطب می‌تواند ببیند که چگونه کلمات بسته

به این که چه کسی و چگونه آنها را به کار می‌برد، معانی مختلف به خود می‌گیرند. از دیدگاه دیگر مخاطب می‌تواند از طیف وسیع معنایی لذت ببرد، حتی در صورتی که شخصیتی خاص، اصطلاحی را به شیوه‌ای خاص به کار ببرد. این موضوع نه تنها در زبان تراژیک، ژرفایی ویژه و تشدید معنایی^۱ ایجاد می‌کند، بلکه از ناهمخوانی‌ها و تنش‌ها در محدوده‌ی واژگان ارزشی جامعه، پرده برمی‌گیرد. این موضوع را هیچ کجا به شدت اورستیا نمی‌توان احساس کرد، اورستیایی که در آن زبان *dikē* یا نظم اجتماعی و حق، با موشکافی تراژیک آیسخولوس، تکه‌تکه و شکافته شده است.

ما اکنون در موقعیتی هستیم که می‌توانیم به ارزش پیچیدگی خاص اورستیا پی ببریم. اورستیا از یک سو انسان‌هایی را به نمایش درمی‌آورد که درگیر یک روایت تراژیک از انتقام و بخت‌برگشتگی هستند و در آن هر رویداد با ظرافت به رویدادهای دیگر مرتبط است و هر عملی متضمن نوعی الزام دوگانه در برابر تکلیف‌های متناقض است. از سوی دیگر، زبان نظم اجتماعی که روایت در آن قابل درک می‌شود، خود به گونه‌ای نشان داده شده است که پر است از تنش‌ها و ناهمخوانی‌های بی‌چون و چرا. بنابراین داستان انتقام برای کندوکاو در شکل‌گیری نظم اجتماعی و تخطی از این نظم به کار رفته است. اورستیا در وهله نخست با پولیس درباره این موضوع سخن می‌گوید.

۷- زن است که مرد را می‌کشد...

این کندوکاو در امر نظم اجتماعی و حرمت‌شکنی، همچنین به طور چشمگیر از جنبه مناسبات میان جنس مرد و جنس زن نیز پی گذاشته

شده است. در جای جای روایت، وقایع به صورت تعارض میان مردان و زنان، جنس مرد و جنس زن نشان داده می‌شود. کاساندرا روایت انتقام و بخت برگشتگی را چنین خلاصه می‌کند:^۱ «اما پس از مرگ من، شاهدیم باشید، هنگامی که زنی به کفاره زنی می‌میرد، و وقتی مردی به کفاره مردی می‌میرد که زنی هوسباره داشت»، و قتل آگاممنون را از این زاویه می‌نگرد:^۲ «زن است که مرد را می‌کشد...» پرداختن به موضوع جنسیت از همان خطابه آغازین شروع می‌شود، آنجا که برگماردن دیده‌بان توسط کلو تایمنسترا با این جمله توصیف می‌شود: «چنین است اقتدار زنی که دلی تدبیرگر همچون مرد دارد.» واژه «اقتدار» (Kratos) در زبانی یونانی با قدرت جنس مرد و در وهله نخست در محدوده خانواده پیوند دارد. oikos برخلاف پولیس دموکراتیک، نظامی سلسله مراتبی دارد که پدر یا مرد در رأس آن قرار می‌گیرد. و نیز اطاعت زن از شوهر، جنس زن از مرد، که آن را عاملی تعیین‌کننده در تعریف شهروند بودن در آتن تلقی کردیم، عنصر بنیادی نظم oikos است. در واقع زن در سرتاسر عمرش از نظر قانونی و اجتماعی تحت اقتدار مردی خاص قرار دارد: ابتدا پدر یا یک سرپرست مرد دیگر، و بعد شوهر، و سرانجام حتی پسر. پس آیسخولوس برای توصیف زنی صاحب اقتدار، بی‌درنگ به نوعی رابطه عجیب جنسیت و قدرت در این روایت اشاره می‌کند. پس بنابراین مجاورت اصطلاحات «زن» و «تدبیرگر همچون مرد» بر این موضوع تأکید می‌کند که مسئله جنسیت است که اقتدار زن را غیرقابل قبول می‌سازد. در واقع صفتی که من آن را «تدبیرگر همچون مرد» ترجمه کردم می‌تواند به دو معنی باشد: «تدبیرگر مثل مرد» و «تدبیرگر بر ضد مرد». معنی دوگانه با

1. Aga. 1318

2. Aga. 1231-2

اهمیت است: زیرا برای زن تدبیرگری مثل مرد - و بدین ترتیب قصد جایگاه اقتدار را نمودن - به طرزی اجتناب‌ناپذیر تدبیرگری بر ضد مرد است: تدبیر بر ضد نظام تثبیت شده پدرسالاری.

جنیست و قدرت کلوتایمنسترا در سرتاسر آگاممنون هیچ‌گاه از کانون توجه کنار گذاشته نمی‌شود. در نخستین صحنه‌ای که کلوتایمنسترا وارد می‌شود، همسرایان می‌گویند:^۱ «به حرمت اقتدار (Kratos) تو آمدیم، کلوتایمنسترا» و بی‌درنگ توضیح می‌دهند: «زیرا زن فرمانروا را به هنگام فقدان مرد حرمت نهادن کاری شایسته است». فقدان «مرد» دلیلی است برای این که اقتدار زن بتواند مورد توجه قرار گیرد. بنابراین وقتی شهبانو همسرایان را به درست بودن خبر آتش‌پیغام‌رسان مجاب می‌کند، می‌گویند:^۲ «زن، تو همچون مردی خردمند سخن می‌گویی...»، و این موضوع وقتی قاصد از راه می‌رسد تا خبر کلوتایمنسترا را تأیید کند، اوجی دوباره می‌گیرد و کلوتایمنسترا به همسرایان طعنه می‌زند که از باور کردن خبر او «در مقام یک زن»^۳ سرباز زده‌اند. پس جای تعجب نیست که وقتی آگاممنون وادار می‌شود که با گام نهادن بر فرشینه‌ها به خانه وارد شود، به کلوتایمنسترا می‌گوید:^۴ «وظیفه زن نیست که در آرزوی نبرد باشد». آگاممنون آرزوی او را اشتیاقی برای بازی کردن نقش مرد، و جنگجویی و مبارزه‌طلبی تلقی می‌کند؛ با این که آگاممنون در استفاده از این زبان، که نوعی جنگ لفظی است، لحنی طنزآلود دارد، به زودی وقتی که زن او را در حمام با سلاح جنگی مردانه به قتل برساند، مناسبت چنین اصطلاحاتی را درخواهد یافت. در واقع کلوتایمنسترا آگاممنون را تحت سلطه خود درآورده است. تصویر کلوتایمنسترا چگونه با توقعاتی که از نقش زن هست جور در

1. Aga. 255

2. Aga. 351

3. Aga. 592

4. Aga. 940

می‌آید؟ دو روش خاص وجود دارد که تصویر کلوتایمنسترا با استفاده از آنها، تصویر فردی حرمت‌شکن نشان داده می‌شود: زبانی که به کار می‌برد و رفتار جنسی او. اجازه دهید به نوبت نگاهی به این دو داشته باشیم.

در آتن دموکراتیک چنانکه دیدیم نقش اجتماعی زنان بسیار اندک بود. علی‌رغم این که زنان در مراسم دینی خاص، وظایفی بر عهده داشتند، نه در مجمع و نه در دادگاه اجازه سخن گفتن به آنان داده نمی‌شد. در واقع پیوند زن با داخل خانه و با امور خصوصی و پنهان از دید دیگران، در نوشته‌های یونانی فراگیر است. ظاهر شدن زن در انظار و در مقام سخنران، مگر در محدوده مراسم دینی به شدت تحت کنترل، خود نشانه‌ای از تمرد اوست.^۱ کلوتایمنسترا در این زمینه نهایت افراط را به خرج می‌دهد. وی نه تنها صحنه را در مقام اصلی‌ترین و تأثیرگذارترین سخنران نمایش تحت تسلط خود درمی‌آورد، بلکه همچنین فریب‌کاری، اغوا و تزویر - زبان بازی - وسیله او برای این تسلط است. عموماً در اندیشه یونان قدیم میان جنس زن با زبان تحریف شده یا زبان رمزی خاص، همچون پیشگویی و گفتار مذهبی نوعی پیوند وجود دارد.^۲ کلوتایمنسترا دهشت و قدرت مربوط به چنین استفاده نادرست از کلمات را به نهایت خود می‌رساند.

از طرف دیگر کلوتایمنسترا از نظر جنسی فردی فاسد تصویر شده است. در سرتاسر جهان یونان علاقه اندکی به چنین داستان‌های روانشناختی درباره زنا که در ادبیات مدرن غربی موضوعی آشناست، وجود دارد: رضایت‌خاطر شخصی به واسطه ارضای عاطفی در آتن قرن پنجم در مقایسه با فرهنگ پسارماتیک نقشی بسیار محدودتر دارد.^۳

1. Foley; Gould 1980

2. Arthur

3. Tanner

زناکاری بیشتر تهدیدی اجتماعی محسوب می‌شود. بدین ترتیب زناکاری هِلن نیازمند یک لشکرکشی نظامی تمام عیار از یونان برای گرفتن انتقام است و تمام ساختار جامعه درگیر این موضوع است. «جرأت هِلن به انجام کاری که کسی را جرأت انجام آن نیست»، نه فقط پس‌زمینه غیبت آگاممنون است، بلکه الگویی است که رفتار خواهر او، کلوتایمنسترا را توضیح می‌دهد. پیوند زن با داخل خانه به طرزی ایدئولوژیک (همان‌گونه که در پاراگراف قبل از آن سخن گفتم) در نوشته‌های یونانی مکرراً همچون نوعی پاسخ به تهدید هوسبازی زن که به زنا می‌انجامد، نمایانده شده است؛ این زناکاری همچون تهدیدی برای الگوی محکم میراث جنس مرد در محدوده نظام اجتماعی پدرسالارانه تصویر شده است. تهدید سوءاستفاده از جسم زن، تهدیدی برای جایگاه اجتماعی جنس مرد است. بنابراین حفاظت از *oikos*، ادامه نسل و وضعیت مالکیت^۱ در آن، به خویشنداری شایسته^۲ زن آن *oikos* بستگی دارد. بنابراین «ازدواج شالوده اجتماع است». یا، «مهارجنسی زن، از الزامات پدرسالاری است». این موضوع به بهترین و روشن‌ترین نحو در سرود میانی دومین نمایش اورستیا جمع‌بندی شده است، جایی که همسران هوس هولناک زن را در سرود خود به تصویر می‌کشند^۳:

هوس، هوس، هوس فاسد، زن در قدرت،
به انحراف می‌کشد و شیفته می‌سازد، جامعه یوغ‌زده
چارپایان و مردان را

1. property

۲. proper، واژه‌های proper، به معنی شایسته، property، مالکیت و propriety، نزاکت، از یک ریشه هستند و هم‌نشینی آنها تصادفی نیست.

3. Cho. 599-601

هوس زن، امری فاسد است؛ *thēlukratēs* است. من این واژه را «زن در قدرت» ترجمه کرده‌ام؛ و این معنی را می‌دهد که چنین هوسی به زن قدرت می‌دهد (*kratos*)؛ یا هوس زن، تحت سلطه درمی‌آورد؛ یا این که میل به جنس زن بر ازدواج غالب می‌شود؛ یا هوس بر زن مستولی می‌شود که دیگران را منحرف و شیفته خود سازد. این هوس منفی، «جامعه یوغ‌زده چارپایان و مردان را» یعنی تمام انواع پیوندهایی که جامعه را شکل می‌دهد، به نابودی می‌کشاند. این تهدیدی است که کلوتایمنسترا مظهر آن است.

آنگاه قدرت‌طلبی کلوتایمنسترا از طریق سوءاستفاده‌اش از کلمات و سوءاستفاده از جسمش در زنا، تصویری هولناک از عوض شدن نقش زن و مرد رسم می‌کند. یکی از تأثیرهای این بازنمایی زن در منصب قدرت، کاهش عظیم نقش آبیگستوس است. در آگاممنون، او فقط در صحنه آخر ظاهر می‌شود و هنگام پرخاشگری مضحک جلوه می‌کند و در آنجا، همسرایان ناتوان‌پیشین، تنفر خود را نسبت به او ابراز می‌دارند و «زن»‌اش می‌خوانند. این تقارن تضاد بنیادی، چنانکه زن‌ها مثل مرد و مردها مثل زن می‌شوند، هم در اثر کاملاً ساختاری آیسخولوس، و هم در گرایش یونانیان به قطب‌بندی، آنجا که «تنها شق ممکن در برابر حکومت مردان، حکومت زنان باشد»، امری عادی است.^۱ تعارض میان آگاممنون و کلوتایمنسترا، بدین ترتیب همچون کشمکش میان مرد و زن، شوهر و همسر، شاه و شهبانو، جنس مرد و جنس زن، به شدت در کانون توجه باقی می‌ماند.

چنین توجهی را در نیازآوران نیز می‌توان مشاهده کرد. زبان جنسیت،

1. Zeitlin

همچنان از اهمیت برخوردار است (چنانکه همسرایی که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، این گونه نشان می‌دهند.) و آیگستوس در مقایسه با آگاممنون حتی زمان کمتری در صحنه حضور دارد؛ وارد می‌شود و چهارده سطر به طعنه دربارهٔ این که چگونه هیچ چیز از چشم او پنهان نمی‌ماند سخن می‌گوید و می‌رود تا با تقدیر غیرمنتظره خویش در کاخ روبرو شود. پس از مرگ ندرتاً از او حرفی به میان می‌آید. کشتن آیگستوس مسئله مهمی نیست.

الکترا شخصیت پیچیده‌تری است. دختر دم‌بخت در خانه، موضوعی است در خور بذل توجه خاص: او در لحظه گذار بین موقعیت‌ها (دختر/ همسر؛ نوجوان (parthenos) / زن) در نقطه گذار بین خانه‌ها (از خانه پدر به خانه شوهر) قرار دارد. دخترخانه‌ای فاسد بودن، موقعیتی نابه‌نجار است، هرچند که مجبور است برای بازگشت نظم به oikos در چنین موقعیت گذاری در انتظار بماند. الکترا دعا می‌کند که «پاک‌تر از مادرم باشم»، و روشن است که می‌کوشد نقش دختر خوب را بازی کند. در اینجا، مناسبی که در بخش اول نیازآوران در کانون توجه قرار گرفته است، از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود. چنانکه متذکر شدم موقعیتی وجود ندارد که زن در آن، بدون آن که تمبر به حساب آید، در انتظار مردم سخن بگوید، مگر در مراسم دینی. به صحنه بردن مراسم مذهبی به صورت مفصل در این نمایش، با نقش سخنگویی الکترا هم سویی دارد. وقتی زمان گرفتن انتقام فرا می‌رسد، اورستس او را به داخل خانه می‌فرستد. و بدین گونه او را ساکت می‌کند. بدین ترتیب الکترا به جایگاه مناسب دختر ازدواج نکرده، به اندرون بازگشته است تا منتظر پیامد کوشش مرد برای به نظم درآوردن مجدد oikos باشد. پس با توجه به انتظارات فرمایشی از نقش جنس زن و مرد، الکترا در جناح مخالف کلوتایمنسترا قرار می‌گیرد.

آیگیستوس و الکترا بدین گونه از صحنه کنار گذاشته می‌شوند، تا توجه شدید در مرکز صحنه معطوف تضاد اورستس و کلوتایمنسترا، پسر و مادر، جنس مرد و جنس زن شود. و در واقع مواجههٔ رودرروی آنان نیز حول محور نقش جنس زن و مرد دور می‌زند. کلوتایمنسترا به یک بام و دو هوا بودن این موضوع اعتراض می‌کند که چرا آگاممنون مرتکب زنا و قتل می‌شود، اما همین کار موجب بدنامی زن می‌شود. اورستس با نوعی تأکید پی‌درپی، دقیقاً از دیدگاه چنین تقسیم‌بندی قطبی شده‌ای از نقش مرد و زن پاسخ می‌دهد:^۱ «زن که در اندرون می‌نشیند نباید مرد را که کار می‌کند ملامت کند»، «کارِ مرد، زن را که در اندرون می‌نشیند خوراک می‌دهد». برای اورستس نیز کشتن مادر، برقرار کردن دوبارهٔ حد و حدودهای مناسب رفتاری برای زن و مرد است.

الاهگان انتقام این مقابله را پی می‌گیرد. آپولو، خدای مذکر از اورستس حمایت می‌کند. الاهگان انتقام که شخصیت‌هایی مونث هستند، در دعوای حقوقی جانب کلوتایمنسترا را گرفته‌اند. خود محاکمه، موضوعات محوری را در ارتباط با نقش زن و مرد در صدر قرار می‌دهد. برای آپولو استدلال نهایی و ناگزیر^۲ این است که مادر صاحب فرزند نیست؛ صاحب واقعی فرزند «کسی است که نطفهٔ او را می‌گذارد» و مادر فقط «مثل میزبانی برای نطفهٔ مرد است». از این رو دلایل آتیه نیز برای رأی دادن به نفع اورستس، صراحتاً بر حمایت او از «در هر چیز، مردان»^۳ متکی است. دوباره مختصراً به این بحث بازخواهم گشت.

اما نخست می‌خواهم بر تأثیر این موضوع بر روایت انتقام و بخت-برگشتگی تأکید کنم. در هر نقطهٔ روایت که تقابل تراژیک روی می‌دهد،

1. Cho. 919, 921

2. Cho. 657-61

3. Eum. 737

این تقابل همچون تقابل میان جنس زن و مرد نمایانده شده است. آگاممنون از جانب زئوس که رب النوع است عازم می شود، اما الهه آرتمیس مزاحم کار اوست و او را مجبور می کند که میان کشتن دخترش و رها کردن لشکرکشی نظامی برای گرفتن انتقام برادرش، یکی را انتخاب کند. کلوتایمنسترا رودرروی آگاممنون می ایستد تا برای گرفتن انتقام دخترش، قاتل شوهر باشد. اورستس با کلوتایمنسترا مواجه می شود تا برای گرفتن انتقام پدر، قاتل مادر شود. رب النوع آپولو، در محاکمه ای که موضوع اصلی آن تبدیل به این شده است که فرزند به راستی از آن کیست، از آن مرد یا زن، با الاهگان انتقام روبرو می شود، الاهگانی که از خدایان مونث هستند.

علاوه بر این، در تمامی مقاطع این کشمکش ها، زنان به حمایت از دیدگاه و استدلال هایی متمایل هستند که مبنای آن بر اساس ارزش پیوند خونی قرار دارد، به درجه ای که این دیدگاه موجب طرد پیوندهای اجتماعی می شود، در حالی که مردان به نگرش هایی تمایل دارند که به طور گسترده از روابط اجتماعی حمایت می کنند، حتی اگر این نگرش موجب شود که ادعای خویشاوندی و پیوند خونی را نادیده بگیرند. از این روست که آگاممنون دخترش را قربانی می کند، دختری که «شکوه خانه است»، تا ناوگان پان هلنیک بتواند بادیان درکشد. او از وظایفش در مقام پدر چشم می پوشد تا جایگاه خود را در اجتماع به عنوان پادشاه و رهبر یک نیروی نظامی بین المللی حفظ کند. کلوتایمنسترا، پیوند اجتماعی زناشویی را با کشتن شوهر و هم با تن دادن به زنا رد می کند تا دست کم به نوعی انتقام دخترش را گرفته باشد. اورستس به ظاهر «طبیعی» ترین پیوند خونی را، پیوند خونی میان مادر و پسر را طرد می کند تا میراث خود را دوباره به دست آورد و نظام اجتماعی پدرسالارانه را از نو برقرار کند. آپولو، رب النوع دین رسمی، و بزرگ آورنده تمدن از معبدی بین المللی در

دلفی است. الاهگان انتقام همچون موجوداتی مونث تصویر شده‌اند که ظاهراً در تعقیب آنان که دست به قتل خویشاوندان خود زده‌اند، کسانی که از یک‌تبار بوده‌اند، حاضرند هرگونه ادعای اجتماعی را نادیده بگیرند. پس الگوی به ظاهر بی‌پایان انتقام و بخت‌برگشتگی، از سوی دیگر نوعی الگوی تضاد جنس مرد و جنس زن نیز هست که به تضاد تعلقات اجتماعی و سیاسی با پیوندهای خویشاوندی و خونی تمایل پیدا می‌کند. اکنون اجازه دهید به صحنه‌های پایانی تریلوژی بازگردیم. استدلال آپولو در حمایت از عمل اورستس، قصد دارد جنس زن را از داشتن هر گونه نقش مهمی در به وجود آوردن بچه محروم کند. در اینجا می‌توانیم داستان «زایش از خاک» را به یاد بیاوریم که در بخش اول، آن را به عنوان قسمتی از اسطوره-منشور آتنی‌ها توصیف کردم. الاهگان انتقام سعی دارند که هرگونه شرایط مخففه جرم یا استدلال برای توجیه خشونت بین فامیلی را نادیده انگارند. روشن است که تضاد آپولو و الاهگان انتقام به شکلی افراطی به تضاد بنیادی جنس مرد و جنس زن، و پیوندهای اجتماعی و پیوندهای خونی تأکید می‌ورزد. اما در مورد آتنه: بی‌تردید او جزء الاهگان است؛ اما الهه‌ای که در قرن پنجم بسیاری از خصیصه‌هایش تداعی‌گر مردانگی است. جنگجویی است که زره به تن می‌کند و سلاح به دست می‌گیرد؛ و چون با سلاح تمام از مغز پدرش زئوس بیرون آمده، در مقام الههٔ خرد و تزویر، تداعی‌گر تعقل بوده است. همچنین او الهه‌ای باکره بوده و جفت مذکر نداشته است. این موقعیت عجیب آتنه را باید وقتی که دلایلش را برای رأی دادن به نفع اورستس برمی‌شمارد به خاطر داشت، دلایلی که در نجات اورستس و همچنین در نتیجهٔ تریلوژی مؤثر هستند:^۱

1. Eum. 735-41

من این رأی را به نفع اورستس خواهم داد
 زیرا مادری نیست که من از او زاده باشم.
 من در همهٔ امور با جان و دل پشتیبان جنس مردم،
 مگر در امر زناشویی. من به تمامی از پدر هستم.
 پس امتیاز بر سرنوشت زنی قائل نخواهم شد
 که شوهر خویش را کشته است، شوهری که ناظر بر خانه است.

دلایل آتیه از این امر مسلم سرچشمه می‌گیرد که مادر ندارد. اهمیت روابط مادر و فرزندی در سرتاسر تریلوژی مورد تأکید قرار گرفته است، و در اینجا آتیه از داشتن هر گونه روابط با مادر، با تبار زنانه، با خون زن استثناء شده است. او از جان و دل در تمامی امور — به این مقوله کلی توجه کنید — پشتیبان «جنس مرد» است، مگر در زناشویی، یعنی به استثنای یک نقش اساسی که در محدودهٔ نظم انعطاف‌ناپذیر پدرسالاری برای جنس زن در نظر گرفته شده است. آتیه که پشتیبان جنس مرد است، با نقش زن در کارهایی که مردان مجاز به انجام آن هستند، موافق نیست. از این رو نتیجه می‌گیرد که «من به تمامی از پدر هستم». من از این عبارت نسبتاً عجیب در انگلیسی^۱ استفاده کردم تا بخشی از طیف معنایی این جمله را در زبان یونانی رسانده باشم. از این جمله چنین استنباط می‌توان کرد که: «من به تمامی فرزند پدرم هستم» همان گونه که آتیه می‌تواند چنین ادعایی داشته باشد؛ «من به کلی جانب پدر را می‌گیرم»، یعنی در تمامی تعارض‌های میان حقوق مادری و حقوق پدری؛ «من پیرو وفادار پدر هستم»، زیرا آپولو اعلام کرده که زئوس به اورستس فرمان داده است که چنین رفتار کند و از کارهای او حمایت می‌کند. آمیزه این موارد مهم است و جزئیات موقعیت آتیه و محاکمهٔ اورستس را چنانکه باید به جایگاه اجتماعی «پدر»

1. I am wholly of father

از نظر کلی در نظام پدرسالاری پیوندمی دهد. مجموعه این دلایل مستقیماً به نتیجه‌گیری او می‌انجامد («پس») که آتنه نتواند توجه خود را معطوف زنی کند که شوهرش را کشته است، شوهری که «ناظر بر خانه است»، یعنی کسی که مقام و موقعیت ارباب را در محدوده‌ی oikos داراست.

بنابراین رأی آتنه دو جنبه‌ی حیاتی دارد. از سویی این رأی بر اساس دلایلی صادر شده است که به صورت بنیادی با توقعات اجتماعی از جنس زن و مرد ارتباط دارد. آتنه، اورستس را به سبب نقش بی‌چون و چرای مرد، در مقام رئیس‌خانه، با تمام معانی ضمنی چنین اقتداری برای موقعیت «پدر» و موقعیت «جنس مرد» مورد حمایت قرار می‌دهد. از سوی دیگر، رأی توسط کسی داده شده است که به سادگی در این طبقه‌بندی جای نمی‌گیرد: یک الهه‌ی جنگجوی باکره، زنی بدون هیچ‌گونه پیوند با مادر، زنی که هیچ‌گاه پیوند ازدواج با کسی نمی‌بندد. همانطور که روایت برگرد تضادهای قطبی شده‌ی جنس زن و مرد ساخته شده است، همینطور نیز پایان روایت به شخصیتی وابسته است که به سادگی در داخل چنین تضادهایی قرار نمی‌گیرد.

این موضوع ممکن است به ماکمک کند که دریابیم چگونه تعارض او با الاهگان انتقام به طور قطعی پایان می‌یابد. برای نخستین بار در تریلوژی تضاد قطبی شده‌ی زن و مرد را که هر یک در صدد تسلط بر دیگری هستند، شاهد نیستیم. بلکه بیشتر تضاد این شخصیت عجیب یعنی آتنه و الاهگان انتقام به صورت مشهود دیده می‌شود، ولی آتنه بیشتر در صدد آشتی است و نه پیروزی از طریق نابود کردن. کم‌رنگ شدن تضاد سفت و سخت جنس زن و مرد که در مرکز توجه قرار دارد، برای رسیدن تریلوژی به سرانجام خودش موثر است، همانطور که این تضاد برانگیزاننده‌ی وقایع در سرتاسر تریلوژی بوده است.

آتنه، الاهگان انتقام را مجاب می‌کند که در شهرش آتن ماندگار شوند، اما موقعیتی که کسب می‌کنند آشکارا موقعیت «metics» است، یعنی بیگانگان مقیم. آنان از شهری که بناست نقشی در آن ایفا کنند باید جدا بمانند. زیرا حضور الاهگان انتقام صرفاً به خاطر این نیست که کیفر دادن خطاکاران را حق خود می‌دانند، بلکه به این دلیل نیز هست که ادعای پاسداری از پیوندهای خونی و حمایت از جنس زن را دارند، از همین‌رو موضعی اینچنین را اغلب پرمعنی دانسته‌اند. در نظر کیتو و کسانی که پیرو نحله او در تأویل هستند، این گره‌گشایی نشان‌دهنده فراگیر شدن عدم پذیرش نقش جنس زن توسط آپولو، و نوعی به رسمیت شناختن جایگاه ضروری در شهر برای چیزهایی است که الاهگان انتقام عرضه می‌کنند. این نتیجه‌گیری، برای سنت پژوهش‌های فمینیستی به معنای گسترده کلمه، توجیهی است قانع‌کننده برای موقعیت فرو دست ادعاهایی که الاهگان انتقام دارند، با نوعی مقایسه آشکار در مورد جایگاه زن در آتن. اورستیا را نوعی نمونه پیچیده همان چیزی تلقی می‌کنند که مردم‌شناسان آن را «اسطوره مادر سالاری واژگون شده» می‌نامند، یعنی داستانی که براندازی اقتدار زنانه، یا تکاپوی زن برای به دست آوردن قدرت را حکایت می‌کند و بدین گونه توجیه‌کننده وضع موجود پایداری می‌شود که اقتدار مردانه در جامعه داراست.^۱ یقیناً صحنه‌های پایانی تریلوژی، پولیس و منطق آن را در به سلطه کشیدن زنان، قوانین تثبیت شده زناشویی، به وجود آوردن کودکان مشروع و حقوق ناچیز زنان در کشور، تحسین می‌کند. با این حال پیش از آن که نمایش را فقط تأکید مجددی بر نظم شهر تلقی کنیم، ابتدا باید به یاد داشته باشیم که این تصمیم‌گیری از جانب آتنه

بوده است، شخصیتی که باز نمودش^۱، حتی در مقام الهه آتن، برای هنجارهای نقش زن و مرد چنین مثال پیچیده‌ای را عرضه می‌کند؛ و ثانیاً این باز نمود آتنه، در مقام زنی مردگونه، سلحشور و زبان‌آور، به طرز خطرناکی به شخصیت کلوتایمنسترا نزدیک می‌شود.^۲ به رغم احساس پیروزی و سازش در آخر اورستیا، احساسی قوی درباره حرمت‌شکنی بالقوه در درون نظام روابط جنس زن و مرد وجود دارد.

وقتی روایت انتقام و بخت‌برگشتگی متوجه پولیس، دادگاه آن و ستایش از نظم شهری آن می‌شود، به همین ترتیب، روایت جنس زن و مرد، تعارض‌های خود را به گره‌گشایی در صحنه سیاسی وسیع‌گسترش می‌دهد؛ جنسیت و سیاست به طرز اجتناب‌ناپذیری درهم‌ادغام می‌شوند. هم توجه موضوعی به خشونت و هم توجه موضوعی به جنسیت، به ستایش صحنه پایانی از پولیس به عنوان شرط امکان زندگی سعادت‌مند می‌انجامد. برای درک مضمون اصلی تلفیق خشونت، سیاست و جنسیت در اثر آیسخولوس لازم است وجه دیگری نیز مورد توجه قرار گیرد: یعنی رابطه این داستان با اودیسه^۳ حماسه عظیم هومر؛ و این موضوع را در بخش بعدی این فصل مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۸ هومر و آیسخولوس: بازنویسی گذشته برای حال

هومر جایگاه ممتازی در فرهنگ یونانی و آتنی دارد. دواثر حماسی بزرگ ایلید و اودیسه در دوران پیسیستراتوس^۴ به صورت متعارفش تدوین شده بود. در قرن پنجم این حماسه‌ها به عنوان حماسه‌هایی پان‌هلنیک، نقشی تمام عیار در امر تعلیم و تربیت، رسم و رسومات و ایدئولوژی آتن، و در

1. representation

2. Winnington-Ingram

3. *Odyssey*

4. peisistratus

واقع فرهنگ تمام یونان داشت.^۱ آثار هومر اولین متون آموزشی بود و در تمام سطوح آموزشی یونان بیشتر از هر چیز دیگر تدریس می‌شد و هر آتنی تحصیل کرده‌ای لزوماً آندوخته‌هایی از این آثار داشت. بخش‌هایی از حماسه به‌طور متعارف در نمایش‌ها شنیده و به‌عنوان مثال در گردهمایی‌ها و دیگر مناسبت‌ها از حفظ خوانده می‌شد (شخصیت یکی از دیالوگ‌های گزنفون، در اثر او به‌نام سمپزیوم^۲ از شنیدن هرروزه چنین از برخوانی‌هایی سخن می‌گوید)، و در مراسم پان‌آتنیای بزرگ^۳، جشنواره‌ای مهم در آتن به افتخار روز تولد آتنه، تمام حماسه‌ها را بازیگران حرفه‌ای به‌نام راپسودها در تئاتر ارائه می‌کردند. از هر یک از راپسودها خواسته می‌شد روایت را از آنجایی ادامه دهند که راپسود قبلی آن را در آنجا متوقف کرده است، و معمولاً اجراها در مسابقه مورد قضاوت قرار می‌گرفتند. همان شخصیت در اثر گزنفون، هرچند که خودش راپسود نیست، ادعا می‌کند که هومر را از بر دارد و چنین آموخته‌ای را که در نوع خود تحصیلی است می‌ستاید.

هومر همچنین اولین مرجع مستند برای معرفت، منش و اصول اخلاقی بود. از آثار هومر به صورت مداوم در تأیید استدلال‌ها نقل قول می‌شد؛ شخصیت‌های هومر الگوهای رفتاری ارائه می‌کردند، و تقریباً هر موقعیتی را می‌شد به الگوی ممتاز هومر نسبت داد. از این نظر، متن‌های هومری نه تنها برای فرآیند اصلی آموزش و نهادهای مربوط به جشنواره‌های آتنی، بلکه برای ساختار نگرش و فهم اجتماعی آتن از اهمیت حیاتی برخوردار بودند: او «شاعر» بود... شاعری که تصویرهای تجربیات بشری را خلق می‌کرد، تصویرهایی واقعی، حقیقی و دور از دسترس زمان، با شیوه‌های گوناگون، و با چنان استادی و مهارتی که برای

1. Nagy

2. Symposium

3. Great Panathenaia

آیسخولوس، سوفوکلس و اورپیدس، خود نوعی تحصیل به شمار می‌آمد.^۱ اگرچه مذهب آتنی «متون مقدس» نداشت، تا حدی قابل توجیه است که هومر را کتاب مقدس یونان خوانده‌اند: به ویژه مثلاً اگر استفاده از کتاب مقدس را در بریتانیای دوره ویکتوریا در نظر داشته باشیم؛ کتابی که پس از صرف شام می‌خوانند، در مدارس از آن استفاده می‌کنند، موضوع بحث‌های پرشور آکادمیک قرار می‌گیرد، نوعی پس زمینه فرهنگی است که در تمامی سطوح مختلف جامعه اشاعه دارد، منبعی برای هدایت اخلاقی و اجتماعی جامعه است که بیش از هر چیز دیگر به آن استناد می‌شود و چیزهایی از این دست.

نیروی فرهنگی هومر، علی‌رغم تفاوت آشکار میان جامعه حماسی^۲ که در ایلید و اودیسه به تصویر کشیده شده است و نظام اجتماعی پولیس در قرن پنجم، همچنان در آتن دموکراتیک به سلطه خود ادامه داد. این موضوع وقتی تکان‌دهنده می‌شود که مثلاً قهرمانان فردگرای هومر که هر یک به خاطر افتخار شخصی خود می‌جنگند، و جنگجویان دموکراتیک که نیمی از تعهدشان به پولیس است و پریکلس آنان را ستوده است، با هم مقایسه کنیم. بسیاری از تراژدی‌ها به جنبه‌های مختلف این تفاوت‌ها می‌پردازند. اما آنچه از نظر من هم اکنون اهمیت دارد نحوه ارتباط اورستیا با اودیسه است. زیرا داستان اورستس، نه بار در دوازده سرود نخستین اودیسه نقل شده و سپس هرازگاهی به آن استناد شده است. اگرچه بی‌تردید روایت‌های دیگری نیز از داستان اورستس موجود بوده است، اورستس آیسخولوس را در مقابل اورستسی که هومر او را ترجیح داده، بهتر می‌توان فهمید.

1. Gould 1983

2. heroic society

اجازه دهید با این موضوع شروع کنیم که داستان اورستس به چه نحوی بارها در اودیسه نقل می‌شود. توصیف طرح اودیسه به نحو سردستی آسان است. اولیس ده سال پس از سقوط تروا، از بازگشت به خانه‌اش در ایتاکا درمانده است. پسرش تِلماخوس در آستانهٔ مرد شدن قرار دارد. زنش پَنلوپه در محاصرهٔ خواستگاران قرار گرفته که در غیاب جنس مرد که مرجع قدرت است، در خانه‌اش مسکن گزیده‌اند و پَنلوپه را به ازدواج مجدد تشویق می‌کنند. داستان اودیسه از بازگشت اولیس می‌گوید و این که چگونه او و تِلماخوس خانه را از لوٹ وجود خواستگاران پاک می‌کنند، و این که چطور اولیس دوباره به خانواده‌اش ملحق می‌شود و جایگاهش را به عنوان ارباب خانه به دست می‌آورد.

داستان با روشی بسیار درهم بافته و پیچیده با فلاش‌بک، لباس مبدل پوشیدن، دروغ گفتن، داستان در داستان، و با تمام آن تمهیدات روایی نقل می‌شود که موجب شده است اودیسه را طلایه‌دار رمان مدرن بدانند. یکی از مضامین این اثر که در اینجا توجهی ویژه به آن خواهیم داشت، ارتباط اودیسه با رفتار شایسته است و به خصوص رفتار جنسی در محدودهٔ خانواده. این مضمون در لایه‌های مختلف حماسه جریان دارد. در یکی از لایه‌ها خواستگاران پا را از محدودهٔ هنجارهای اجتماعی بیرون می‌گذارند: به ویژه در عشق ورزیدن به پَنلوپه و خوابیدن با خدمتکاران او. آنان و همچنین خدمتکاران مرد با بازگشت ارباب قانونی رفتار انتقام می‌شوند و پایانی هولناک و خونین انتظارشان را می‌کشند. در لایه‌ای دیگر، اولیس در سفرهای خود با شخصیت‌های مختلف مواجه می‌شود و جوامع مختلفی را می‌بیند. هر یک از جوامع مختلف، بینش متفاوتی را در دنیای ایتاکا عرضه می‌دارد. از یک سو [دنیای] وحشی، بی‌رحم و اهریمنی، همچون [دنیای] سیکلوپ‌ها، تصویری منفی از جهان حرمت‌شکن رسم

می‌کند، جهانی که در آن ارزش‌های اجتماعی زیرپا گذاشته می‌شود و فریب‌کاری بی‌رحمانه، هرگونه روند طبیعی ارتباط را به فساد می‌کشاند. از سوی دیگر فئاسی‌ها^۱ در دنیایی پرافتخار و سحرانگیز زندگی می‌کنند، جایی که درختان همیشه بار می‌دهند، کشتی‌ها خودبه‌خود راه می‌پیمایند و حتی سگ‌های نگهبان موجوداتی جادویی هستند که خدایان آنها را از طلا آفریده‌اند. فئاسی‌ها در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که همانقدر در خصایص تمدن خود افراط به خرج می‌دهد که دنیای سیکلوپ‌ها عاری از این خصایص است. اولیس هر دو نوع این جوامع را پشت سر می‌گذارد. این جوامع، از هر دو نوع‌اش، چه مثبت و چه منفی به تعریف شدن دنیای ایثاکا که اولیس در راه بازگشت به آنجاست، کمک می‌کند. در لایه‌ای دیگر، تلماخوس نیز در اکناف دنیای یونانی دست به سفر می‌زند و از جوامع گوناگون بشری بازدید می‌کند و می‌کوشد چیزهایی در مورد پدرش دریابد. سفر او نیز سفری است که تعامل اجتماعی بزرگسالان را به او می‌آموزد. در تمامی این سه لایه، اودیسه درباره انسان در جامعه سخن می‌گوید و جایگاه او را مشخص می‌سازد و به کندوکاو در هنجارها و حرمت‌شکنی می‌پردازد. و اولین حرف حماسه در واقع «انسان» است: موضوع آن از همان ابتدا مشخص شده است. این، مضمون هنجارین^۲ اودیسه است – روش به تصویر کشیدن هنجارها – که نقش الگوسازی^۳ و آموزشی این اثر را در قرن پنجم تقویت می‌کند.

داستان اورستس در اودیسه همیشه از این جهت بازگو می‌شود که مایه عبرت قرار گیرد. داستان را از این جهت برای تلماخوس نقل می‌کنند که به او گفته باشند چگونه جوانی شایسته باشد؛ و برای اولیس به این دلیل که

او را از خطر زنان و بازگشتش به خانه آگاهانیده باشند. اورستس حیات خود را در ادبیات با سرمشق قرار گرفتن آغاز می‌کند. شباهت‌های میان خانه اولیس و آگاممنون بارها و بارها ترسیم شده است. همانطور که آیگیستوس کلوتایمنسترا از راه به در می‌کند و کنترل خانه آگاممنون را به دست می‌گیرد، خواستگاران، پنلوپه را تهدید می‌کنند که کنترل خانه اولیس را در دست گیرند. همانگونه که آگاممنون به خانه‌ای فاسد قدم می‌گذارد تا در دام بیافتد و کشته شود، به همان ترتیب اولیس نیز به خانه‌ای فاسد باز می‌گردد و باید هر حيله و ترفندی را به کار برد تا از افتادن در دام خواستگاران اجتناب کند. همانطور که اورستس جایگاهش را به عنوان پسر و وارث در آستانه نابودی می‌بیند، تلماخوس نیز از جانب خواستگاران تهدید به از دست دادن میراث پدری می‌شود. از این رو آتنه و نستور^۱ و منه‌لائوس^۲ تلماخوس را تشویق می‌کنند تا برای اثبات این که جوانی است شریف، همچون اورستس عمل کند و میراث‌اش را نجات دهد. بنابراین به اولیس اخطار می‌شود که خطای آگاممنون را مرتکب نشود.

اما در داستان اودیسه، چیزی که در کانون توجه قرار دارد با اورستیای آیسخولوس کاملاً متفاوت است. نخست، کشمکش‌های حماسه، میان مردان بر سر قدرت در درون خانه به وقوع می‌پیوندد. آیگیستوس است که کلوتایمنسترا را می‌فریبد، نگهبانی می‌گمارد تا مراقب ورود آگاممنون باشد، آگاممنون را با استفاده از مکر کلوتایمنسترا به قتل می‌رساند، کنترل خانه را به دست می‌گیرد، و به دست اورستس کشته می‌شود. آیگیستوس نخستین مثال از نحوه رفتار انسان است که در اودیسه مورد بحث قرار

1. Nestor

2. Menelaus

گرفته است. اورستس همانطور غاصب را می‌کشد که تلماخوس و اولیس خواستگاران غاصب را خواهند کشت. کلوتایمنسترا «مکار» خوانده می‌شود و با مکر خود به نقشه قتل آگاممنون کمک می‌کند: سپس سرانجام و فقط در سرود ۲۴ است که آگاممنون با تلخکامی می‌گوید این زن شوهرش را کشته است. اما در جاهای دیگر، کلوتایمنسترا به عنوان شخصیتی منفعل در داستان فریب و نابودی آگاممنون معرفی می‌شود. پنلوپه علی‌رغم مکرش به طبقه بالا فرستاده می‌شود و تا زمانی که مردان در طبقه پایین بر سر کنترل oikos با هم می‌جنگند، در اتاقش منتظر می‌ماند. در سرتاسر اودیسه، به واقع تنها در دنیای وحشی سفرهای اولیس است که شخصیت‌های زنِ قدرتمند را مشاهده می‌کنیم: در حقیقت این همانا نشانه وحشی بودن است.

نتیجه منطقی این رویکرد، سکوت تکان‌دهنده اودیسه درباره مرگ کلوتایمنسترا است. اگرچه داستان اورستس بارها نقل می‌شود، فقط یک بار از مرگ کلوتایمنسترا سخن به میان می‌آید و آن هم فقط به طور ضمنی^۱: «در هشتمین سال، اورستس خدای گونه از آتن بازگشت و آن مردم‌کش را بکشت، آیگیستوس پرمکر را که پدر پرآوازه‌اش را کشته بود. و وی پس از کشتن او، آرگوسی‌ها را به میهمانی مرگ مادر منفور و آیگیستوس بزدل بخواند.» روشی که داستان با آن از فاعل و مفعول مذکر و مفرد فعل کشتن («و وی پس از کشتن او... که پدر پرآوازه‌اش را کشته بود.») به میهمانی مرگ دوتن می‌رسد، شکاف واضحی را در روایت به جا می‌گذارد. از یک طرف، این نحوه بیان اختلاف مهمی را میان تلماخوس و اورستس یادآور می‌شود. اورستس با صرف کشتن آیگیستوس می‌تواند

1. Od. 3. 307-10

2. Argive

جایگاه خودش را باز یابد؛ پدر و مادر تلماخوس زنده هستند و او حتی پس از مرگ خواستگاران، پی خواهد برد جایگاهی که به دست می آورد، جایگاه اربابی نیست که به تنهایی و شکوهمندانه اختیار oikos خود را به دست می گیرد، بلکه در مقام پسر و وارث اولیس قرار خواهد گرفت. از طرف دیگر عدم وجود هر گونه ذکر از مادر کشی، هم تصویر مثبت را از اورستس و هم تمرکز روی تلاش مرد را برای به دست آوردن اختیار خانواده خود، ایجاد می کند. در واقع اگرچه اولیس در مقام شاه بازی می گردد و اگرچه انتقام او نتایجی منطقی در تمام جامعه ایتاکا به دنبال دارد (زیرا اولیس بسیاری از جوانان با اصل و نصب را می کشد) نخستین و مهمترین تأکید اودیسه همچنان بر نظم شایسته و تحت نظارت خانواده است. یکی از تصویرهای نهایی اثر به ویژه خیلی گویا است. اولیس، لائرتس پدر او و تلماخوس در حالی تصویر شده اند که در کنار هم ایستاده اند و به اتفاق هم با خویشان و ندان خواستگاران که کشته شده اند می جنگند: سه نسل از مردان، یک خانه مثالی، دودمانی که حفظ شده است، مظهر اقتدار پدرسالارانه. برای اودیسه هومر، هم حرمت شکنی هایی که انگیزه روایت و بازگشت و انتقام است و هم گره گشایی چنین حرمت شکنی هایی باید در نظم oikos قرار گیرد.

وقتی به آیسخولوس نگاه می کنیم، باید تأکید روی موضوع جنسیت را که در بخش قبلی مورد بحث قرار دادیم، آشکارا به منزله نوعی تغییر تأکید در نظر بیاوریم. در اورستس نه آییگستوس بلکه کلوتایمنسترا است که دیده بان را می گمارد؛ کلوتایمنستراست که آگاممنون را می فریبد، آگاممنون را می کشد، اختیار خانه را در دست می گیرد و در وهله نخست آماج انتقام قرار می گیرد. همانطور که پیش تر توجه کردیم، کشته شدن آییگستوس در اورستیا، درست برخلاف اودیسه هومر، موضوع مهمی

نیست. البته بسیاری تفاوت‌ها در طرح‌ریزی و جزئیات، میان هومر و آیسخولوس وجود دارد. اما این جابه‌جایی کلی در تأکید، به دو نکته بسیار حساس می‌انجامد.

اولین موضوع عبارت است از این: اگر کشته شدن کلوتایمنسترا در اودیسه هومر به سکوت برگزار شده است، این موضوع به مواجهه اصلی روی صحنه، در نمایش میانی تریلوژی آیسخولوس تبدیل می‌شود. آنجا که در نظر هومر اورستس سرمشقی است که تلماخوس جوان برای تبدیل به یک نجیب‌زاده باید به او تاسی کند، برای آیسخولوس نمونه‌ای عالی از الزام دوگانه است. پس از آیسخولوس دیگر هیچ کس نخواهد گفت که «مانند اورستس باش!»، مانند این مادرکش پرآوازه. آیسخولوس نمونه کلیدی متنی کلیدی را برگرفته و آن را تبدیل به نمونه‌ای مسئله‌ساز کرده است. وی در جایی که هومر سکوت کرده است، از نوعی سناریوی ناهمساز^۱، مشکل و سخت نگران‌کننده خشونت درون خانوادگی پرده برمی‌گیرد، که در آن مردی جوان برای بازگرداندن میراث پدری باید به طرزی اجتناب‌ناپذیر از هنجارهای خانوادگی که قصد اعاده آنها را دارد، تخطی کند. اورستیا به نحوی بسیار در خور توجه نشان می‌دهد که چگونه تراژدی وارد نوعی دیالوگ با متون و الگوهای گذشته می‌شود تا به کندوکاو در مسائل، تنش‌ها و ناهمخوانی‌های درون یک دیدگاه پذیرفته و سنتی بپردازد. اورستس آیسخولوس هنگام مواجهه با مادرش سوالی می‌پرسد که به پرسش مثالی^۲ تراژیک، نماد مثالی تردید و سردرگمی تبدیل می‌شود: «چه باید بکنم؟» اورستس هومر نمونه‌ای بود برای آنچه فرد باید انجام دهد. قابلیت تراژدی در مطرح کردن پرسش تماشاگرانش

1. paradoxical

2. Archetypal

به طرزی درخشان در بازنویسی روایت هومر به نمایش گذاشته شده است. دومین پیامد این جابجایی تأکید، مخصوصاً به صحنه‌های نهایی این تریلوژی مربوط می‌شود. پیش‌تر در این باره بحث کردم که روایت انتقام و بخت‌برگشتگی، در دادگاه مرکز شهر آتن به پایان می‌رسد و چطور پایان نمایش فقط به تبرئه اورستس مربوط نمی‌شود، بلکه به نقش جدیدی که الاهگان انتقام در شهر عهده‌دار شدن آن را پذیرفته‌اند نیز مربوط است، پذیرشی که به ستایش همسرایان از پولیس و نظم آن می‌انجامد. همچنین درباره این موضوع نیز صحبت کردم که چگونه این روایت تعارض به منزله تعارضی میان جنس زن و مرد انگاشته می‌شود، و هدف زنان در تمامی موارد، برخلاف روایت هومر، به دست آوردن قدرت و تسلط است، و در تمامی موارد، این کشمکش میان جنس زن و مرد، همچون تعارض میان ادای دین در قبال شهر و تعهد در قبال پیوندهای خونی انگاشته می‌شود. اکنون موضوع مشهود این است که آیسخولوس، روایت هومر را از نو نوشته تا به آن نوعی ویژگی سیاسی خاص اعطا کند. یعنی چنانکه بخواهیم این موضوع را به صورت موجز بیان کنیم، در حالی که برای هومر، تعارض‌های روایتش در نظم oikos پاسخ خود را می‌یابد، برای آیسخولوس، پاسخ در پولیس یافت می‌شود.

در نخستین فصل این کتاب از اهمیت پولیس به عنوان چهارچوبی برای تراژدی سخن گفتم. اکنون می‌توان دید که این موضوع مسلماً فقط نوعی «پس‌زمینه» اجتماعی یا تاریخی برای تراژدی نیست. پولیس از نظر تاریخی در حد واسطه آثار هومر، که در آن هیچ پولیسی در شکل شناخته شده قرن پنجمی آن وجود ندارد، و قرن ششم به وجود می‌آید. پولیس دموکراتیک، فرهنگی جدید و به سرعت در حال دگرگونی در قرن پنجم است. آیسخولوس چنان که پیداست داستان‌های برتر و مثالی گذشته را

برای اوضاع و احوال جدید پولیس بازنویسی می‌کند. از این رو تحول تأکید سیاسی اورستیا فقط آن هنگام اتفاق نمی‌افتد که صحنهٔ نمایش به آتن منتقل می‌شود. از همان جمله‌های آغازین تریلوژی، تأکید روی تضاد جنس زن و مرد و تعارض بین تکلیف‌ها، به طرزی چشمگیر به پولیس آتن و نهادهای آن کشانده می‌شود. حرمت‌شکنی‌ها، خشونت‌ها و انتقام‌های اودیسه در چهارچوب oikos حل و فصل می‌شود. در تریلوژی آیسخولوس، oikos باید به درون چهارچوب شهر انتقال یابد. بازنویسی هومر در اورستیا، نوعی تعامل ادبی صرف نیست. آیسخولوس مسائل داستان قدیمی را در حال حاضر و در اینجا، برای شهر خود روی صحنه می‌برد. در این فرآیند، اسطورهٔ جدیدی برای فرهنگ جدید پولیس دموکراتیک به وجود می‌آورد.

پس آیا اورستیا منشوری برای پولیس است؟ از یک طرف روشن است که پایان گرفتن اورستیا در مرکز آتن خود موضوعی بسیار مهم است. خشونت‌های مکرر و مکافات‌های خونین پایان می‌پذیرد؛ تقابل‌های جنس مرد و جنس زن، وارد نظم پدرسالارانهٔ پولیس می‌شود. اهمیت پولیس را می‌توان از این دید نگریست که حماسهٔ هومر، چهارچوب و نتیجهٔ کاملاً جدیدی پیدا می‌کند. بنابراین از تمامی جهاتی که در سه بخش قبلی این فصل مورد بحث قرار گرفت، می‌توان گفت که اورستیا نوعی اسطوره-منشور برای پولیس آتن ساخته است. در واقع راه‌پیمایی نهایی نمایش، هنگامی که الاهگان انتقام به خانهٔ جدیدشان در آتن مشایعت می‌شوند، چنان به نمایش درمی‌آید که یادآور جشنوارهٔ آتنی پان‌آتانیای بزرگ باشد. پان‌آتانیای بزرگ همانطور که از نامش پیداست جشنوارهٔ مختص آتنی‌ها بود. مراسم محوری این جشنواره، راه‌پیمایی بزرگی به سمت آکروپولیس بود که در آنجا قربانی‌هایی برای آتنه انجام می‌گرفت.

پس وقتی آتیه راه‌پیمایی نهایی اورستیا را هدایت می‌کند، نمایش، شهر را در برابر چشم شهر به نمایش می‌گذارد، از الهه‌اش و خود شهر در مقام جامعه ستایش به عمل می‌آورد. مسلماً این تصویر، پایان چشمگیر و برانگیزاننده‌ای برای تریلوژی است.

از طرف دیگر پایان اورستیا بیش از آن که آرمان‌گرایانه باشد، مشروط است. یعنی پولیس شرط امکان زندگی نیک است، اما تهدید حرمت‌شکنی هنوز پابرجاست. *dikē* شهر به عملکرد آتی شهروندان بستگی دارد. اگرچه الاهگان انتقام با ستایش نظم اجتماعی به پایان می‌رسد، شاید چشمگیرین موضوع این باشد که کاوش و پرسشگری تریلوژی درباره زبان نظم اجتماعی مجال انعکاس یافته است. تهدید تکلیف‌های متضاد و تنش‌ها و تعارض‌ها، در زبان *dikē* حتی مراسم مشعل‌افروزی پایان تریلوژی را تسخیر می‌کند. بینش آیسخولوس همچنان تراژیک باقی می‌ماند.

بنابراین می‌توان گفت که پایان اورستیا از طرفی تشویق، تجلیل و ستایش است و با این حال به سوالات، نگرانی‌ها و تردیدها نیز در درون مراسم اجازه طرح شدن می‌دهد. پس «اورستیا نوعی منشور برای شهر است»؟ شاید علامت سؤال همچنان باید باقی بماند.

دغدغه‌های بشری

در مبحث قبلی این فصل بررسی کردم که چگونه روایت به گونه‌ای تنظیم شده است تا در داستان نمونه‌وار مسائل جنسی، خشونت و قدرت، در موقعیت اجتماعی و سیاسی جدید پولیس دموکراتیک تجدید نظر کند. در این بخش می‌خواهم جنبه‌هایی از اورستیا را مورد بررسی قرار دهم که در آن جایگاه مرد، در درون این موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ارائه شده است. زیرا این موضوع نیز برای بینش تراژیک آیسخولوس امری حیاتی است.

۹. زبان و سلطه: خشونتِ اقناع

نخست می‌خواهم این موضوع را بررسی کنم که چگونه کاربرد زبان، خود به مضمونی در اورستیا تبدیل می‌شود. همانطور که زبان *dikē* برای بیان کشمکش در تریلوژی امری محوری است، بنابراین کاربرد و خطرات زبان خود به موضوعی تبدیل می‌شود که مورد توجه خاص آیسخولوس است.

برای شروع بد نیست به چند نکته ضروری درباره‌ی پیشینه موضوع اشاره کنیم. سخن گفتن در برابر عموم مردم، در دموکراسی افراطی آتن نقشی بنیادی ایفا می‌کرد. مباحثات مجمع، دعاوی حقوقی در دادگاه‌ها، حتی مذاکرات غیررسمی سیاسی در *agorá* یا سمپوزیوم به عملکرد سخنرانان متکی بود. موفقیت در زندگی اجتماعی مستلزم موفقیت در سخنوری بود. در قرن پنجم، زبان نیز از جمله موضوعات جنجال‌برانگیز ملاحظات روشنفکرانه و همچنین موجب رشد سریع مجموعه‌ای از رشته‌های تحصیلی از فلسفه زبان گرفته تا زبان‌شناسی شد: آیسخولوس در آغاز این جنبش قرار می‌گیرد. بالاتر از همه، تمرین و مطالعه فن بلاغت با علاقه شدید دنبال می‌شد. معلمان حرفه‌ای و کتاب‌های راهنما در زمینه فن بلاغت به جوانان و متمولان، دانشی را عرضه می‌داشتند که موفقیت در حوزه سیاسی را نوید می‌داد؛ همچنین آگاهی عمومی از این تخصصی شدن فن اقناع روبه رشد گذاشت. زبان و این که مردم چگونه آن را به کار می‌برند، موضوعی داغ در قرن پنجم است.

حال روایت انتقام و بخت‌برگشتگی در اورستیا، استفاده از زبان را تبدیل به موضوعی عمده می‌کند. پیش‌تر متذکر شدم که چگونه کلوتایمنسترا نگرانی عمومی یونانیان را درباره‌ی زنان و فریب‌کاری به

نهایت خود می‌رساند. اکنون هنگام آن است که در این موضوع وارد جزئیات شویم. صحنه مهمی که قدرت زبان او را نمایش می‌دهد و به «صحنه فرشینه‌ها» معروف است: در این صحنه کلوتایمنسترا جلوی ورود آگاممنون را به کاخ می‌گیرد، و بر سر راه او فرشینه‌هایی به رنگ سرخ می‌گسترد تا آگاممنون بر آن گام نهد. کلوتایمنسترا برای خوش‌آمدگویی، خطابه‌ای به هم می‌یافتد و در آن ریاکارانه ناامیدی‌اش را از غیبت آگاممنون و شادی‌اش را از بازگشت او به صورت مشروح بیان می‌کند. وی همچنین به یاد می‌آورد که چگونه گزارش‌های دروغین مرگ آگاممنون او را برآشفته است: مطابق همیشه سخن دروغ درباره سخنان دروغین. زن او را دعوت می‌کند که از روی فرشینه‌های گسترده وارد کاخ شود. اما آگاممنون کاملاً آگاه است که گام نهادن بر فرشینه‌ها عملی نامعقول است. این ریخت و پاش مایملک‌خانه راه و رسم مردان یونان نیست.^۱ می‌گوید: «مرا نه به شیوه زنان بنوازد و نه به شیوه بربران. همچون یک مرد حرمت من پاس بدارید، نه همچون خدایان».^۲ آگاممنون به وضوح می‌داند که لگدمال کردن این زیورها، عملی گناهکارانه خواهد بود که عمل زنان یا بربرها (موارد مشخص نافی شهروندی) است و عملی است که خشم خدایان را متوجه او خواهد کرد. آنگاه که بر فرشینه‌ها گام برمی‌دارد، تناقض (پارادوکس) فاتح در نقش قربانی، کیفردهنده در نقش خاطی، به طرز نمایشی درخشانی به تصویر کشیده می‌شود.

با این حال آگاممنون، بر فرشینه‌ها گام می‌نهد زیرا کلوتایمنسترا او را وادار به این کار کرده است. در یک دیالوگ مختصر اما فشرده، به تمام دلایل او برای امتناع از گام نهادن بر فرشینه‌ها حمله می‌برد و از پس

1. Jones

2. Aga. 918-25

پاسخ‌های شوهرش برمی‌آید، و وقتی آگاممنون از این موضوع شانه خالی می‌کند، رشته کلامش به این نتیجه مهم می‌رسد: «راضی شو! اقتدارت (Kratos) را بی‌چون و چرا به من واگذار.» آنچه در اینجا به نمایش درآمده است، زبان قانع‌کننده شهبانو است که در پی استیلاست. سلطه کلوتایمنسترا بر شاه، توانایی‌اش در متقاعد ساختن او برای لگدمال کردن زیورهای خانه‌اش، مؤثر بودن قدرت بلاغت فریبکارانه را نشان می‌دهد. باری «صحنه فرشینه‌ها» به دقت در ادامه صحنه‌های پیشین آگاممنون تدارک دیده شده است. اپیزود اول نمایش به «صحنه گفتارهای آتش علامت» معروف است. در اینجا همسرایان از کلوتایمنسترا درباره آتش علامت که پدیدار شده است، سوالی می‌پرسند. در دو گفتار طولانی که حاکی از اقتدار و شکوه است، کلوتایمنسترا توضیح می‌دهد که تروا به دست یونانیان فتح شده است. در گفتار اول وی رسیدن آتش علامت را شرح می‌دهد، و مسیرش را از تروا تا آرگوس. وی چگونگی سفر آتش را از جایی به جای دیگر نقل می‌کند. پس از این گفتار، همسرایان از او توضیح بیشتر می‌خواهند، زیرا هنوز مجاب نشده‌اند؛ می‌خواهند دوباره بشنوند. در دومین گفتار طولانی، غارت تروا را شرح می‌دهد. یعنی نوعی روایت را به گونه‌ای دلخواه از پیغام تعبیر می‌کند. پس از این گفتار، همسرایان با عباراتی که قبلاً آن را نقل کردم نتیجه می‌گیرند: «زن، اکنون سنجیده همچون مردی خردمند سخن می‌گویی. دلایل قابل اعتماد تو را شنیدیم و آماده‌ایم که برای شکرگذاری روی به خدایان کنیم.» این اپیزود جالب، از سه جهت ویژه با «صحنه فرشینه‌ها» که بعداً اتفاق خواهد افتاد، ارتباط دارد. نخست خیلی ساده از این جهت که کلوتایمنسترا را نشان می‌دهد که گروهی از مردان را با بلاغتی فریب‌کارانه و محسورکننده مجاب می‌کند («همچون مردی خردمند سخن می‌گویی...»). همسرایان وادار می‌شوند

به آنچه شهبانو اعتقاد دارد، اعتقاد پیدا کنند. دوم، تمام صحنه یعنی اولین اپیزود تریلوژی، رسیدن و معنی یک علامت^۱ را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد. ارتباطات به مثابه یک مضمون از همان آغاز برجسته شده است. (ردی از چنین زنجیره‌ای از علامت دادن‌هایی با آتش در هیچ یک از نسخه‌های قدیمی‌تر داستان وجود ندارد.) سوم و شاید جالب‌تر از همه، دو گفتار کلوتایمنسترا، علامت و معنی آن را از هم جدا می‌کند: گفتار اول فقط درباره انتقال آتش علامت حرف می‌زند و گفتار دوم درباره معنی^۲ احتمالی آن. این که کلوتایمنسترا احتمالاً نمی‌توانسته بداند که هنگام غارت تروا چه اتفاقی افتاده است – کلوتایمنسترا روایتی تخیلی را به هم می‌بافد – بر این موضوع تأکید می‌گذارد که نشانه‌ها و معناها می‌توانند دو چیز جداگانه باشند و دست‌کاری شده. دست‌کاری بعدی کلوتایمنسترا در واژه‌ها و معانی آن، و یا در عمل گام نهادن بر فرسینه‌ها و معنای آن، از «صحنه گفتار آتش علامت» آغاز شده است، یعنی از بحث و دست‌کاری در فرآیند ارسال علامت و قرائت آن.

اپیزود دوم نمایش حول موضوع پیام‌ها می‌گردد، زیرا این اپیزود عبارت است از رسیدن قاصد با اخبار بازگشت قریب‌الوقوع یونانی‌ها؛ و بازگشت قاصد به سوی شاه با پیامی دروغین از جانب کلوتایمنسترا. وقتی قاصد وارد می‌شود، همسرایان می‌خواهند با کنایه به او بفهمانند که اوضاع در شهر از هر بابت روبه‌راه نیست، اما قاصد از درک زبان کنایه‌آمیز آنان درمی‌ماند. در واقع وقتی همسرایان به طرزی شگفت‌انگیز می‌گویند که: «حتی مرگ نیز موهبتی بزرگ می‌تواند بود»، قاصد پاسخ می‌دهد: «آری! زیرا همه چیز خوب پیش‌رفته است»، گویی همسرایان از آنجا که

1. signal

2. significance

3. sign

امیدواری برای بازگشت لشکریان قوت گرفته است، از شادمانی این بازگشت مرگ را انتظار می‌کشند. این سوء تفاهم، همچون پیش‌درآمدِ معناداری برای گزارشِ قاصد و مأموریتِ بعدی وی قرار می‌گیرد: بازگرداندن پیامِ کلوتایمنسترا به آگاممنون، یعنی این که آگاممنون باید به خانه بشتابد تا «زنی وفادار، همچون آن هنگام که ترکش گفت، سگیِ نگهبانِ نجیبِ خانه، دشمن دشمنانش...» را بیابد؛ پیغامی که موجب می‌شود همسرایان نکته‌ای را دربارهٔ لزوم وجود «تأویل‌گر دقیق سخن» متذکر شوند. بنابراین در این صحنه نیز ارتباطاتِ همچون امری معیوب، بی‌دفاع در برابر دست‌کاری، خطرناک و نیازمند تأویل محتاطانه به نمایش درآمده است.

این دو اپیزود به «صحنهٔ فرشینه‌ها» می‌انجامد، و نیز هردو نشان می‌دهد که کلوتایمنسترا فرآیند ارتباطات را دست‌کاری می‌کند و از خطری که امری ذاتی در زبان اوست خبر می‌دهد. بنابراین در واقع وقتی کلوتایمنسترا بر سر اجساد آگاممنون و کاساندرا ظاهر می‌شود، با غرور می‌گوید: «پیش‌تر به مناسبت اوضاع سخنان بسیاری گفتم؛ اکنون شرمگین نخواهم بود که مخالف آنها را بگویم». در حقیقت او همان‌طور که همسرایان با شگفتی می‌گویند، «بسیار درشت سخن» می‌گوید. در زبان‌آوری، همچون رفتار جنسی‌اش بی‌شرم است: «شرمگین نخواهم بود».

در فاصلهٔ میان ورود آگاممنون و ظاهر شدن کلوتایمنسترا بر سر اجساد، صحنهٔ کاساندرا قرار دارد. بار دیگر مضمون ارتباطات برای صحنه امری ضروری است، زیرا کاساندرا غیب‌گویی است که آپولو موهبت گفتن حقیقت را به او اعطا کرده است، بی‌آنکه کسی حرفش را باور کند. این صحنه که طولانی‌ترین صحنه در تریلوژی است، نوعی نمایش مبسوط شکست ارتباطات است. صحنه از اینجا شروع می‌شود که

کلوتایمنسترا می‌کوشد کاساندرا را مجاب کند که وارد خانه شود. کاساندرا ساکت مقاومت می‌کند. همسرایان و کاساندرا می‌مانند که اگر شاهزاده خارجی، زبان یونانی نداند، با کدام زبان اشاره با او سخن گویند، آیا مترجمی می‌توان یافت... باز فرآیند ارتباطات عمداً به عنوان مقدمه معنی‌دارِ صحنه بعدی مورد بحث قرار می‌گیرد. وقتی کلوتایمنسترا خشمگین به داخل کاخ بازمی‌گردد، کاساندرا شروع به شیون می‌کند و در نهایت به زبان یونانی فصیح سخن می‌گوید. پس سکوت، حرکتی معنادار در مقابل زبان فریب‌کارانه شهبانو بوده است. این عمل، رهایی جدی کاساندرا را از دست شهبانو نشان می‌دهد. نمایش به طرزی عربان ساختارِ معمارانه مخصوص آیسخولوس، زنی را که دروغ می‌گوید و همه را مجاب می‌کند، در کنار زنی قرار می‌دهد که همیشه حقیقت را می‌گوید و هیچ کس را مجاب نمی‌کند.

هرچند زبان حقیقت‌گوی کاساندرا، یقیناً زبانِ شفافِ علمی نیست که بسیاری از مردم زبان واقعی را دارای این خصوصیت می‌دانند. بلکه بیشتر زبانی است اوج گرفته، استعاری، تلویحی که از بصیرتی پیش‌گويانه نشأت می‌گیرد، همان گونه که غیب‌گویان یونانی نوعاً چنین سخن می‌گویند:

کاساندرا: این چه خانه‌ای است؟

همسرایان: خانه آثرئوس.^۱ اگر بی‌خبری،

به تو می‌گویم، و این را نمی‌توانی دروغ بخوانی.

کاساندرا: نه! بهتر است بگویم خانه‌ای است که خدایان از آن نفرت دارند، گناه خون

خویشان در اندرون آن، خود شکنجه خویش است، آشفته‌گی سلاخ‌خانه

آدمیان، کف‌اش خون‌چکان است.^۲

به سؤال ساده‌ کاساندرا درباره‌ این که او را به کجا می‌برند، پاسخ ساده‌ای می‌دهند: «خانه‌ آترئوس»، و همسرایان برای اصرار ورزیدن بر فرآیند ارتباط، با روده‌ درازی عجیب خود ادامه می‌دهند: «اگر بی‌خبری به تو می‌گویم و این را نمی‌توانی دروغ بخوانی» - اطلاعات همسرایان صحیح، آگاهی‌دهنده و دقیق عرضه شده است. با این حال کاساندرا نمی‌تواند پاسخ را بپذیرد. او گفته‌ آنان را تصحیح می‌کند - «نه!... بهتر است بگوییم» - و خانه را سلاح‌خانه‌ای توصیف می‌کند که مورد نفرت خدایان است و برای تأمین قربانیانش به خود متکی است. پاسخ کاساندرا اهمیت روده‌ درازی به ظاهر پیش‌پاافتاده‌ همسرایان را نشان می‌دهد. زیرا او صراحتاً پاسخ آنان را به عنوان حقیقت نمی‌پذیرد، اگرچه نشود آن را به سادگی کذب خواند. حقیقت کاساندرا از استعاره‌های درهم تنیده ساخته شده است، تراکم شدید توصیفاتی که راه منحصر به فردی برای دسترسی به پیچیدگی وقایع پیشنهاد می‌کند، و نوعی زبان که توانایی بیان پیچیدگی این چینی را دارد.

پس قدرت اقناع‌گری کلوتایمنسترا، در مقابل حقیقت غیرقانع‌کننده‌ کاساندرا قرار داده شده است. نوعی هوشیاری نسبت به خطرات و قدرت زبان بدین ترتیب به دقت در سرتاسر آگاممنون پرورانده شده است. این امر به کوشش‌های متعددی منجر می‌شود که در جهت به اختیار درآوردن زبان و استفاده‌ آن در تریلوژی انجام می‌گیرد. شاید مشهودترین راه کاربرد این موضوع در نیایش‌ها باشد. زبان در هیچ کجا الزام‌آورتر از زمانی نیست که خدایان را خطاب قرار می‌دهد. حرف‌هایی که نادرست ادا شود نتایج نادرست به بار می‌آورد: فقدان دقت می‌تواند فاجعه‌آمیز باشد. پس در نیازآوران، الکترا پیش از آن که نیازهای خود را بر خاک پدر بیفشاند، مدتی دراز بر سر انتخاب کلمات صحیح درنگ می‌کند و وقتی با

نیرنگ این سوال را طرح می‌کند که کدام درخواست برای مرگ مادرش پرهیزگاران‌تر است، وجه تمایز «داور» و «انتقام‌گیرنده» را که پیش‌تر درباره آن سخن گفتیم، ارائه می‌کند. پس وقتی آیگیستوس وارد کاخ می‌شود، همسرایان می‌خوانند: «زنوس، زنوس، باید چه بگویم؟ وقتی ستایش می‌کنم و تو را می‌خوانم، باید از کجا آغاز کنم؟ پس از گفتن آنچه درست است چگونه باید به پایانش برسانم؟» خطر کلمات ایجاب می‌کند که دقت زیادی در مورد زبان به کار رود.

اورستس صراحتاً از آپولو دستور گرفته تا کلوتایمنسترا را که دست به قتل زده است، بکشد، و در واقع نقشه فریبکارانه‌ای را انتخاب می‌کند: با لباس مبدل قاصدان می‌آید تا در ورود به کاخ موفق شود. تشابه با صحنه‌های ارسال پیام آگاممنون روشن است. با این حال وقتی اورستس می‌خواهد وارد خانه شود، عنصر مهم دیگری را به بحث اضافه می‌کند. وی امیدوار است فردی صاحب اختیار برای گرفتن پیام او بیاید، «زنی، یا مردی، اما مرد مناسب‌تر است. زیرا کلمات از شرم در گفتار رنگ می‌بازند. اما مرد با مرد بی‌واهمه سخن می‌گوید و منظورش را بی‌پرده بیان می‌کند.»^۱ نظر اورستس این است که زن و مرد نمی‌توانند شفاف با هم ارتباط برقرار کنند و علت آن «شرم» در هنگام برخورد میان جنس زن و مرد است. از نظر نمایشی، این امر ممکن است موجب این انتظار شود که آیگیستوس برای افزایش تأثیر ظاهر شدن بی‌درنگ کلوتایمنسترای «بی‌شرم» بر آستانه، خود را نشان خواهد داد. اما از طرف دیگر این کارکرد را نیز دارد که علاقه به ارتباط را با دغدغه‌های تعارض بین جنس زن و مرد که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، به هم پیوند دهد. یقیناً گفتار

کلوتایمنسترا در خوش آمدگویی به قاصد دروغین در پی آن است که تمام نگرانی‌های اورستس را به واقعیت تبدیل کند. زیرا کلوتایمنسترا از او دعوت می‌کند که به خانه‌اش وارد شود، «جایی که اسباب آسایش فراهم است: گرمابه‌هایی گرم، بسترهایی برای افسون خستگان و حضور هم‌نشینان صادق». این خانه نه تنها از «اسباب آسایش» به دور است، بلکه همچنین از آنجا که آگاممنون در «گرمابه‌ای گرم» به قتل رسیده، و از آنجا که «بستر» و «افسون‌هایش» منشاء فساد کلوتایمنسترا است و از آنجا که «هم‌نشینان صادق» ریاکارانه آگاممنون را به این مرگ کشانده‌اند، طعنه قابل توجهی - «کلمات رنگ باخته» - در این رد و بدل شدن حرف‌ها میان زن و مرد وجود دارد. همهٔ تعارض‌های تریلوژی چنان به تصویر کشیده شده است که گویی تصادمی است میان جنس مرد و زن. ارتباط میان جنس مرد و جنس زن، طعنه‌آمیز، فریب‌کارانه و سلطه‌گرایانه، نمایانده شده است.

دادگاهِ الاهگان انتقام، خشونت انتقام را به تعارض گفتارها تبدیل می‌کند. برقراری و حکومت قانون که روابط اجتماعی نظم را تدوین و تقدیس می‌کند، دخالت ضروری ایدئولوژی را در استفاده از زبان، در یک موقعیت اجتماعی برجسته می‌سازد: تصمیم دادگاه، همانطور که دیدیم، دست‌کم تا اندازه‌ای به جایگاه سیاسی - اجتماعی آگاممنون و کلوتایمنسترا به عنوان جنس مرد و جنس زن بستگی دارد. با این حال، سرانجام دادگاه نیز به آنجا می‌انجامد که آتنه، الاهگان انتقام را مجاب کند و تریلوژی با صحنهٔ دیگری دربارهٔ کارکرد زبان اغواگر پایان گیرد. برخلاف آگاممنون که همسرایان در آن چنین خوانده‌اند: «موهبت الهی بی‌رحمانه است»، اکنون آتنه می‌گوید که نیازی به اعمال قدرت زئوس، یعنی فرستادن صاعقه نیست: اقناع، تهدید نفرین آنان را دور خواهد

کرد.^۱ در واقع آتنه شادی می‌کند.^۲ «که چشمانِ اقناع، نگهبان زبان و دهان من بود. زئوس مکانِ گردهمایی (agorá) پیروز شده است». پس سازش نهایی تریلوژی تحت تأثیر نیروی اقناع بوده است که طرح انتقام، از میان آن جلو می‌رود. زبان، وسیله و ماده اولیه حرمت‌شکنی بوده است: وقتی همسرایان مجاب می‌شوند که از نفرین دست بردارند و دعای خیر کنند، زبان به یک وسیله و ماده اولیه سازش تبدیل می‌شود.

بنابراین تریلوژی حرکتی است از علامت آتش پیام‌رسان به سمت فرآیند قانون: اورستیا نقش‌مندی اجتماعی^۳ زبان را در پولیس ترسیم می‌کند. این مضمون استفاده از زبان، عنصری مهم در قرار دادن انسان در چهارچوب اجتماع است که پیش‌تر درباره آن بحث کردم. زبان وقتی به طرزی صحیح در نیایش، دعای خیر، نفرین و نامیدن به کار رود، می‌تواند تأثیری مستقیم و تعهدآور داشته باشد. زبان در قانون وسیله نهادینی برای تعدیل کردن تعارض‌های خشونت‌بار را فراهم می‌کند. با این حال ترس از سوءاستفاده از زبان نسبت مستقیم با قدرت آن دارد. اغواگری، یا بلاغت فریب‌کارانه می‌تواند برای پیش بردن بی‌نظمی و اغتشاشی که مکرراً خانه آگاممنون را عذاب می‌دهد به کار رود. اقناع برای مجمع و دادگاه‌های آتن دموکراتیک، موضوعی اساسی به شمار می‌آید. آیسخولوس در نهاد دموکراتیکِ تئاتر، خطر اقناع را به نمایش درمی‌آورد و نشان می‌دهد که چگونه فسادفرآیندهای ارتباطات، به خشونت و بی‌نظمی می‌انجامد و خود نشانه خشونت و بی‌نظمی است. ناپایداری واژه‌ای مانند *dike* را باید همچون بخشی از بی‌ثباتی روابط انسان تلقی کرد. در دیدگاه تراژیک آیسخولوس این موضوع بدیهی است که ناپایداری وجود انسان الزاماً با ناپایداری زبان پیوند خورده است.

1. Eum. 826-31

2. Eum. 970

3. social functioning

۱۰. پیشگویی، ترس و تأثیر گذشته

نگرانی درباره سوءاستفاده از زبان، فقط یک جنبه از احساس وحشت و عدم اعتماد فراگیری است که در سرتاسر اورستیا حاکم است. نخستین سرود طولانی آگاممنون برگردانی دارد که دائم تکرار می‌شود: «مصیبت را بسرا، مصیبت را، اما بگذار نیکی چیره گردد»، و این آمیزه نگرانی و امید تا صحنه‌های پایانی تریلوژی باقی می‌ماند. ریش سفیدان، وقتی آگاممنون وارد کاخ می‌شود، می‌خوانند: «چرا این احساس هراس‌انگیز در پرواز است، احساسی که نگاهبان قلب پیشگوی من است؟ آواز من ناخواسته و بی‌هیچ چشم‌داشت در نقش غیب‌گو ظاهر می‌شود؛ مرا توان آن نیست که همچون رویاهای مبهم از خود برانمش و نیز بگذارم که امنیت خاطر اغواگر در جایگاه اندیشه‌ام مسکن کند.» این هراس به کمین نشسته، وحشتی که فاجعه آینده را پیش‌گویی می‌کند و اطمینان‌خاطر را از بین می‌برد، به نوعی جمع‌بندی فضای افسرده حاکم در کل اثر است. در واقع وقتی آتنه آریوپاگوس را در *الاهگان* انتقام بنا می‌نهد، می‌گوید که ترس جایگاهی مهم را در شهر به خود اختصاص خواهد داد، زیرا ترس جلوی خطای شهروندان را خواهد گرفت.

این وحشت، به ویژه ترس از آنچه می‌خواهد اتفاق بیافتد، به یک رشته تلاش برای به دست آوردن تسلط بر نحوه اتفاق وقایع می‌انجامد. یکی از شایع‌ترین راه‌های اعمال این نظارت از زبان همسرایان در نقل قول بالا ارائه شده است: یعنی پیشگویی، هنر غیب‌گو. صحنه کاساندرا طولانی‌ترین صحنه پیش‌گویی در تراژدی یونانی است، اما این صحنه،

فقط یکی از صحنه‌های متعددی است که در اورستیا خبر از آینده می‌دهد. برای مثال خواب کلوتایمنسترا در نیازآوران موجب وحشت می‌شود، زیرا این خواب را پیشگویانه تلقی می‌کنند. شراب‌فشانی بر خاکِ آگاممنون، کوششی است برای تسلط بر پیامدهای خواب از طریق مناسک؛ ولی نه تنها الکترا مراسم شراب‌افشانی را به جهت تازه‌ای هدایت می‌کند، بلکه اورستس نیز برای خود خواب، نوعی تأویل موثق^۱ ارائه می‌دهد. کلوتایمنسترا در خواب می‌بیند که ماری به دنیا آورده است که هنگام شیر خوردن از سینه او خون می‌مکد. اورستس دست به دعا برمی‌دارد و اعلام می‌کند که خواب دقیقاً پیشگویانه است: می‌گوید از آنجا که مار از همان جایی زاده شده است که من زاده شدم و از همان جایی شیر خورده است که من شیر خوردم؛ معنای آن این است که کلوتایمنسترا هیولایی را پرورده و باید به مرگی فجیع کشته شود: «ماری تمام عیار شدم که او را خواهد کشت. چنانکه خواب به صراحت می‌گوید.» این حرکت تأویل‌گرانه، قدرت و خطر پیشگویی را نشان می‌دهد. از یک سو خواب گواه معتبری برای وقایع آینده انگاشته شده است: کلوتایمنسترا به طرزی فجیع به دست اورستس کشته می‌شود. از سوی دیگر زبانی که پیشگویی با آن بیان شده است، معانی تلویحی نگران‌کننده دیگری نیز دارد. اورستس خود را هیولا، مار و عامل خشونت اعلام می‌کند: کلماتی که با دیگر لحظه‌های خشونت درون خانوادگی در خانه آگاممنون تشدید می‌شوند. وقتی پیشگویی از مادرکشی در آینده خبر می‌دهد، از سویی دیگر پیوندی میان اورستس و روایت نفرین خانوادگی ایجاد می‌کند.

1. authoritative

مقدمات نخستین تعارض تراژیک را در آگاممنون پیشگویی از روی یک نشانه فراهم می‌آورد. در اثولیس، لشکرکشی با تکیه بر یک نشانه انجام می‌گیرد، نشانه دو عقاب، «پادشاه پرندگان که بر پادشاه ناویان ظاهر می‌شود»، و خرگوشی باردار را می‌کشد.^۱ کالخاس غیب‌گوی یونانیان این نشانه را چنان تأویل می‌کند که می‌توان از آن سقوط تروا را برداشت کرد؛ اما تعبیر دیگری را نیز اضافه می‌کند، و امیدوار است این نشانه به معنی آن نباشد که بیزاری خدایان، لشکرکشی را با ناکامی مواجه کند، زیرا آرتیمیس از خوراک عقابان بیزار است. او به درگاه آپولو دعا می‌کند که الهه را از خواستن قربانی دیگری بازدارد: اما چنان که دیدیم این قربانی در حقیقت انجام می‌گیرد و به جلو بردن تعارض‌های تراژیک خانه آگاممنون می‌انجامد. لازم است که دو نکته مهم را اینجا درباره این فراز پیچیده متذکر شویم. اولین نکته این است که به الگویی مشابه در این پیشگویی و تحلیل خواب اورستس توجه کنیم. پیشگویی کالخاس از روی نشانه در واقع نوعی خبر دادن از آینده است – تروا سقوط خواهد کرد، قربانی دیگری مطالبه خواهد شد – و زبان پیش‌گویی و تأویل آن پر است از چیزهای تلویحی. برای مثال عقاب‌ها خرگوش را نمی‌کشند بلکه «قربانی» اش می‌کنند و این موضوع به خبر «قربانی دیگر» و مرگ ایفی‌گنیا منجر می‌شود. نحوه بیان این تأویل را بعداً در بخش‌های ۱۱ و ۱۳ به بحث خواهیم گذاشت. ثانیاً الگوی علت و معلولی که این پیش‌گویی ایجاد می‌کند، بسیار دشوار است. در روایت‌های دیگر آگاممنون در اثولیس، قربانی کردن ایفی‌گنیا در قبال گناهی که آگاممنون مرتکب شده است از او مطالبه می‌شود. در یکی از روایت‌ها، آگاممنون گوزن نری را در بیشه

1. Aga. 111-20

مقدس آرتیمیس که شکار در آن مجاز نیست، می‌کشد؛ در روایت دیگر گوزن نری را می‌کشد و لاف می‌زند که در شکار برتر از آرتیمیس است، و از همین رو الهه مجازاتش می‌کند. در هردو مورد الگوی ساده‌ای از حرمت‌شکنی در برابر شخصیت الوهی و مجازات به دست او وجود دارد. ولی در روایت آیسخولوس، الهه قربانی را به سبب بیزاری از نشانه‌ای مطالبه می‌کند: خوراک عقابان. این امر چگونه منجر به این می‌شود که از آگاممنون قربانی کردن دخترش را مطالبه کنند؟ نقادان مباحثات طولانی بر سر موضوع داشته‌اند، ولی به نظر می‌رسد که این غامض جلوه دادن الگوی روشن علت و معلولی، خاص دیدگاه بسیار پیچیده و دشوار آیسخولوس به رابطه میان وقایع باشد: جایی که بی‌خبری و عدم قطعیت انسان و همین‌طور قدرت و سلطه خدایان مختلف به نمایش درمی‌آید.

درست است که یک نشانه، پیامی معتبر از آینده می‌دهد، اما این که چگونه این نشانه‌ها و پیش‌گویی‌ها به وقایع مربوط می‌شوند، محل تردید و سردرگمی است و تأویل قطعی از آن وجود ندارد. پس بسیاری از صحنه‌های پیش‌گویی در اورستیا، هم نشان‌دهنده جستجو برای تسلط قطعی بر چیزی است که باید اتفاق بیافتد و هم ناپایداری اجتناب‌ناپذیر این تسلط برای انسان.

ناتوانی در پیش‌گویی قطعی آینده چنان به نمایش درمی‌آید که منجر به ناتوانی در عمل می‌شود. وقتی فریاد مرگ آگاممنون شنیده می‌شود، همسرایان که عبارتند از ریش سفیدان آرگوس در یک دیالوگ عجیب از خود می‌پرسند که چه اتفاقی افتاده است و از انجام هر عملی در می‌مانند. قاعده‌ای وجود دارد که مطابق آن همسرایان وارد فضای صحنه بازیگران نمی‌شوند، قاعده‌ای که طبیعتاً همسرایان را از ورود به کاخ و تلاش برای

جلوگیری از قتل شاه بازمی‌دارد. اما این دیالوگ چنان نوشته شده است که هماهنگ با دلبستگی اورستیا به پیش‌گویی و تسلط بر آن باشد^۱: «آیا باید به گواهی ناله‌ها پیش‌گویی کنیم که مردی مرده است؟» «باید به روشنی بدانیم، تا آنگاه درباره‌ آن گفتگو کنیم. زیرا حدس زدن چیزی است کاملاً متفاوت از به روشنی دانستن.» عدم آگاهی - نوعی ناتوانی در پیش‌گویی دقیق از روی شواهد - به ناتوانی در عمل می‌انجامد.

آن وقت کاساندر را که شخصیتی انسانی در تریلوژی است و آگاهی کاملی از آینده دارد چطور؟ در یک حرکت نمایشی وقتی به سوی مرگ پیش می‌رود، چوبدست پیش‌گویی و حلقه گل‌اش را دور می‌اندازد. می‌گوید: «نه، دیگر گریزی از آن نیست، دوستان.» تقدیر کاساندر را گریزناپذیر است. آگاهی مطلق از آینده، به معنی دنیای جبری مطلق است. در حالی که همسرایان امیدوارند آگاهی روشن و پیش‌بینی موجب تسلط بر وقایع و مهار آن شود، کاساندر نشان می‌دهد که آگاهی قطعی فقط باعث می‌شود این احساس تشدید شود که از تقدیرگریزی نیست.

احساسی که آیسخولوس در اینجا از کنش انسان ایجاد می‌کند، احساسی شادی‌بخش نیست. تردید و بی‌خبری از آینده، به جستجویی برای به دست آوردن تسلط بر وقایع از طریق پیش‌گویی و نشانه‌ها و نوعی احساس وحشت فراگیر تبدیل می‌شود؛ اما نشانه‌ها و پیش‌گویی‌ها ظاهراً نه تنها معتبر و مطابق انتظارات، بلکه همچنین آکنده از چیزهایی تلویحی پنهان هستند. علاوه بر این یک شخصیت انسانی که تصوری دقیق از این دارد که در آینده به سوی مرگ خواهد رفت، به «گاوی می‌ماند که به قربانگاه می‌رود».

اگر گذر وقایع، حس عدم وجود تسلط انسان بر وقایع را ایجاد می‌کند، وضع درباره گذشته به چه منوال است؟ گذشته چگونه کنش انسان را در جهان اورستیا تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ پیش‌تر موارد متعددی را متذکر شدم که چگونه روایت خشونت در خانواده آگاممنون به گذشته می‌کشد و چگونه کاساندرا به طرزی ویژه تاریخچه کشتار زنان و مردان، والدین و کودکان را باز می‌گوید. روشن است که به این گذشته، به عنوان عاملی تعیین‌کننده در وقایع نگریسته شده است. وقتی کالخاس نشانه عقاب‌ها را توضیح می‌دهد، آخرین گفته‌هایش به نفرین ادامه‌داری اشاره می‌کند که علت موقعیت تراژیک آگاممنون است و خانواده را آزار می‌دهد. الزام دوگانه اورستس نیز معلول تأثیر ادامه‌دار کنش والدین اوست.

دو الگو وجود دارد که مکرراً درباره تأثیر گذشته بر حال مورد استفاده قرار می‌گیرد. نخستین الگو، بازگشت خصوصیات والدین در فرزند است. شاید بهترین مثال برای این موضوع، حکایت مشهوری باشد که در سرود همسرایان پس از صحنه قاصد در آگاممنون نقل می‌شود و داستان بچه شیری را باز می‌گوید. مردی بچه شیری را که «از پستان مادر گرفته‌اند و دوست دارد با پستانک غذا بخورد» به خانه‌اش می‌برد و این بچه شیر با فرزندان مرد، رثوف و مهربان است و دوست‌داشتنی است.

اهالی خانه همچون کودکی با او بازی می‌کنند، و شیر تحت فشار گرسنگی، دم می‌جنباند. «ولی با گذشت زمان بزرگ شد و خوی خود را که از پدر و مادر داشت آشکار ساخت؛ به پاداش پروردنش، بی‌اختیار در کشتار نابودکننده و وحشیانه گله‌ها ضیافتی برپا کرد و اهل خانه در باتلاق خون فرو رفتند».^۱ شیر رام می‌نماید، اما با گذشت زمان به ناچار خصلتی

1. Aga. 727-32

را که از پدر و مادر به ارث برده است به نمایش می‌گذارد و نتیجه هلاکت است، خون‌ریزی خشونت‌بار در oikos. این حکایت در وهله اول بدین سبب نقل می‌شود تا شادمانی نابجای تروایی‌ها را از رسیدن هلن زیبا به تصویر بکشد. اما تصویرپردازی شیرها، هلاکت خونین در خانه و ظهور مجدد شخصیت پدر و مادر در فرزندان، درمورد هر کدام از شخصیت‌های تریلوژی به صورت مکرر به کار رفته است، به نحوی که تصویر «شیر در خانه» را می‌توان در کل روایت به وفور پیدا کرد.^۱ کاساندرای برای مثال، کلوتایمنسترا را «ماده شیر» و آگیستوس را «شیر نحیف» و آگاممنون را «شیر نجیب» - هنگامی که هر کدام گرایش به خشونت را آشکار می‌کنند - نام می‌دهد. قبلاً دیدیم که اورستس چطور روی سینه پرورده شدنش را با ریختن خون تلافی می‌کند: همسرایان وقتی او و کلوتایمنسترا وارد کاخ می‌شوند، می‌خوانند:^۲ «شیران دوگانه وارد خانه آگاممنون شدند...» آپولو، الاهگان انتقام را که در تعقیب اورستس هستند و تهدید می‌کنند که خشونت درون خانه را ادامه خواهند داد، بیشتر شایسته «کنام شیری خون‌آشام» می‌داند. «شیر در خانه» بدین ترتیب به حکایتی برای نشان دادن تأثیر گریزناپذیر ارث بردن از والدین تبدیل می‌شود: فشار تعیین‌کننده گذشته بر حال.

دومین الگویی که به تناوب برای نشان دادن این رابطه گذشته و حال مورد استفاده قرار می‌گیرد، الگوی زایش است. در همان سرودی که حکایت شیر در خانه را در خود جای داده است، همسرایان ضرب‌المثل باستانی دیگری را می‌سرایند:^۳ «مکنت عظیم وقتی به کمال خود رسید، بارآور می‌شود و بی‌فرزند نمی‌میرد؛ اقبال نیک، ناامیدی بی‌سرانجام برای

1. Knox

2. Cho. 937-8

3. Aga. 751-5

زادورود به بار می‌آورد.» این حکم کلی، بازتابی است از یک عقیدهٔ هنجارین در نوشته‌های اخلاقی یونان که مطابق آن مکنت، به افراط و آن نیز به خشونت متکبرانه می‌انجامد که hubris خوانده می‌شود. همسرایان می‌خواهند بگویند که با این عقیده مخالفند، چرا که در نظر آنان عمل کفرآمیز است که تکثیر می‌شود و فرزندانی به دنیا می‌آورد که در نسل‌های بعد همچون خود اویند و نتیجه می‌گیرند^۱: «خشونت (hubris) کهنه دوست دارد در میان شرارت‌های مردمان، خشونت (hubris)‌های نو بزیاید». همسرایان ممکن است نظر خودشان را مبنی بر این که اشتباه به اشتباه می‌انجامد، بر عقیده عموم که مکنت، رغبت به گناهکاری را ایجاد می‌کند، ارجع بدانند، اما در سرتاسر تأملات آنان، واژگان زایش و تولید نسل به طور مداوم مورد استفاده قرار گرفته است: ثروت «بارآور» می‌شود، «بی‌فرزند» نمی‌میرد، عمل کفرآمیز «فرزندانی به دنیا می‌آورد»، hurbis «می‌زیاید». همانطور که شیر در خانه، خصوصیت‌های والدین را دوباره خلق می‌کند، به همان ترتیب روایت علت و معلولی در قالب عمل زایش و تولید نسل بیان شده است.

بنابراین گذشته‌نقشی تعیین‌کننده در حال دارد، و روشی که این رابطه به وسیلهٔ آن بیان شده است، تاریخچهٔ ویژهٔ خشونت درون خانوادگی خانهٔ آگاممنون را به نوعی الگوی کلی‌تر رفتار، از طریق زبان مشترک روابط فرزندان و والدین پیوند می‌زند. این موضوع هنگامی که اورستس می‌خواهد در دروازهٔ کاخ را بکوبد به همپوشانی قابل توجهی در بیان می‌انجامد. همسرایان می‌خوانند که انتقام، «فرزندِ خون‌ریزی پیشین را به خانه بازمی‌گرداند تا سرانجام کیفر آلودگی را ببیند»، یا «فرزند را به خانه

باز می‌گرداند تا سرانجام آلودگی خون‌ریزی پیشین کیفر ببیند». نحو یونانی کاملاً دو پهلوست. در قرائت اول، بازگشت اورستس آخرین جنایت در تاریخچه جنایت‌ها تلقی شده است. نقش او «فرزند خون‌ریزی پیشین» است. در برداشت دوم، اورستس «فرزند»ی است که به خانه بازگردانده، می‌شود تا انتقام اعمال خشونت‌بار گذشته مادر را بگیرد. وقتی روایت خانوادگی اورستس با الگوی کلی خشونت مکرر برای گرفتن انتقام همپوشانی پیدا می‌کند، این دو مفهوم از «فرزند» در هم ادغام می‌شود. تکان‌دهنده است که حتی در آخر تریلوژی، این حس تراژیک از انسان کاملاً به قوت خود باقی می‌ماند: انسانی که در باتلاق وجودی دست و پا می‌زند که گذشته آن را تعیین کرده است، گذشته‌ای که او هیچ تسلطی بر آن ندارد. وقتی الاهگان انتقام پیشنهادات آتنه را می‌پذیرند و برای سعادت آتن دعا می‌کنند، الهه از روابط میان انسان‌ها و الاهگان انتقام که کیفردهندگان حرمت شکنی‌های انسان هستند، در مشیت جدید الهیش سخن می‌گوید. انسانی که سروکارش با الاهگان انتقام می‌افتد «نمی‌داند که ضربه‌ها در زندگی از کجا می‌آید. زیرا گناهان نسل‌های پیشین او را به سوی «الاهگان انتقام» می‌راند و هلاکتی خاموش او را تباه می‌کند و او ممکن است از خشمی توأم با بیزارى فغان سردهد».^۱ الهه در اینجا بی‌خبری اجتناب‌ناپذیر انسان را تأیید می‌کند: آدمی که نمی‌داند فجایع زندگی‌اش از کجا ناشی می‌شود. دلیل این است که خطاهای نسل‌های پیشین حتی در آینده نیز مستلزم کیفر است. هیچ توضیحی برای چنین کیفری وجود ندارد: انسان هرچه فریاد کند، تقدیر، خاموش است. این تصویر خشن از عدم تسلط انسان بر گذر وقایع، نوعی نومییدی

فراموش ناشدنی را در میان ستایش پولیس به عنوان نظم اجتماعی به وجود می‌آورد.

پس در سرتاسر اورستیا گذر وقایع، وقتی الگوهای ناپایدار علت و معلولی، تلاش انسان را برای تسلط بر آن عقیم می‌گذارد، ترس و نوعی حس تردید ایجاد می‌کند. محور اورستیا و تنش تراژیک آن در این است که وقتی روایت متوجه بزرگداشت پولیس می‌شود، تصویر حیات فردی بشر، مانده در باتلاق بی‌خبری، در بند روایت‌های خانوادگی و گرفتار مجازات تقدیری خاموش و توقف‌ناپذیر و غیرقابل توضیح، بی‌تغییر باقی می‌ماند.

۱۱. تصویرپردازی نظم

هنگام بحث حکایت شیر در خانه، اشاره کردم که چگونه هر یک از شخصیت‌های اصلی تریلوژی با تصویرپردازی حکایت، ارتباط پیدا می‌کند. این از خصوصیات نوشته آیسخولوس است که در نتیجه آن، حکایت دارای شمول می‌شود و این امر صرفاً به خاطر ابهام و اهمیت مداوم آن نیست، بلکه همچنین به خاطر الگوی گسترده تصویرپردازی است که در طول اثر پا می‌گیرد و عمیق‌تر می‌شود.^۱ زیرا رابطه‌های متقاطع در تریلوژی، رشته‌ای از شیوه‌های تصویرپردازی مربوط به هم است که پابه‌پای روایت شکل می‌گیرد. در این بخش نگاهی خواهم داشت به برخی این تصویرپردازی‌ها که پیوند نزدیکی با جایگاه انسان در نظم امور دارد.

با تصویرپردازی مراسم قربانی و نخست با بعضی از پس‌زمینه‌های

1. Lebeck

ضروری درباره‌ خود مناسک در فرهنگ یونان شروع خواهم کرد. قربانی مسلماً یکی از بخش‌های بنیادی مذهب یونان است. و آن عبارت است از کشتن آیینی و مصرف حیوانی خانگی توسط گروه معینی از مردم، که از جهت شرکت در این مراسم مشترک آیینی تشکیل گروه داده‌اند. کشتن حیوان توسط گروه را بعضی از مورخان مذهب، روشی آیینی برای تعدیل خشونت در درون یک جامعه، به وسیله متوجه ساختن آن به سمت یک هدف دیگر تحلیل کرده‌اند: به عبارتی یک «سپر بلا»^۱؛ اما برای بحث فعلی بیشتر به این موضوع علاقمند هستم که چگونه قربانی کردن به منظور بیان نوعی احساس از نگرش‌ها و ارزش‌های جامعه انسانی به کار می‌رود. مراسم قربانی، ابتدا «جهان‌هایی» با نظام سلسله مراتبی بنیاد می‌نهد: یعنی مراسم قربانی، جامعه انسانی را در تقابل با جهان خدایان (که قربانی را دریافت می‌کند) و جهان حیوانات (که قربانی را برای مراسم قربانی تدارک می‌بیند) تثبیت می‌کند.^۲ از این گذشته تفاوتی میان حیوانات وحشی که شکار می‌شوند (به عنوان مثال گراز) و حیوانات اهلی که قربانی می‌شوند (به عنوان مثال خوک) وجود دارد؛ و همچنین میان انسان‌هایی که جامعه را تشکیل می‌دهند و انسان‌هایی که از این امر محروم هستند. وقتی اورستس می‌خواهد برای آتنه اثبات کند که کاملاً مطهر شده است، تأکید می‌کند که در مراسم قربانی جوامع مختلف بسیاری شرکت کرده است: یعنی رفتار او همچون رفتار عضوی قابل قبول از جامعه انسانی بوده است و نه مطرودی فاسد. مراسم قربانی بدین ترتیب بیانگر جایگاه انسان در نظم چیزهای دیگر است: متمایز از جهان جانوران وحشی و اهلی و از قلمرو جاودانه خدایان. دوماً مراسم قربانی

1. Burkert, Girar

2. Detienne and Vernant

یک مجموعه از ارزش‌ها را دربارهٔ فرهنگ و ماهیت انسان رمزگذاری می‌کند. مثلاً حیوان قربانی شده، حیوانی اهلی است، بخشی از تفوق انسان بر طبیعت است؛ روی حیوان، غله محصول کشاورزی انسان و شراب محصول موکاری انسان می‌افشانند. انسان گوشت حیوان را می‌خورد؛ استخوان را برای خدایان می‌سوزاند، خدایانی که فقط از بوی کباب لذت می‌برند. روابط الزامی انسان با زمین در کشاورزی برای تولید غذا، و پختن الزامی غذا در مقایسه با مصرف گوشت خام توسط جانوران وحشی و نیاز خدایان فقط به دود و بوی قربانی، در مقابل هم قرار گرفته است. بدین ترتیب مراسم قربانی، عقاید و صورت‌های ذهنی را دربارهٔ جسمانیت انسان، تولید غذا و کار رمزگذاری می‌کند. سوما، مراسم قربانی به عنوان مناسبی با تابوهای خود و مراعات دقیق قوانین آن، رسم خون‌ریزی کنترل شده را برای قرار گرفتن در کنار شکار و جنگ و مثلاً در مقابل خشونت، و سرانجام ضیافت، که مناسبتی اجتماعی و مراسم جشن گروه است، به وجود می‌آورد.

پس روشن است که اجرای صحیح مراسم قربانی، از جهات گوناگون، نوعی تعریف اساسی جایگاه انسان در نظم امور است. اگر در اورستیا یک تصویر وجود داشته باشد که منبعی از تصویرپردازی‌ها را در سرتاسر تریلوژی برانگیزد، همانا تصویر مراسم قربانی ایفی‌گنیاست. این تصویر تمام اعمال خشونت‌بار اثر را تحت الشعاع قرار می‌دهد. قربانی ایفی‌گنیا با این حال قربانی مخدوشی است.^۱ او «همچون بزی» قربانی می‌شود، اما ایفی‌گنیا انسان است و نه حیوان. پدرش او را قربانی می‌کند. در مراسم قربانی، یک «کمدی بی‌گناهی» وجود دارد و برای این طراحی شده است

1. Zeitlin

که اثبات کند حیوان در آرزوی قربانی شدن است: با ریختن مقداری آب روی سر حیوان و سپس با افشاندن دانه‌های غله، حیوان را وامی‌دارند که با تکان دادن سر پذیرش مناسک را تصدیق کند. اما ایفی‌گنیا رابه زور به قربانگاه می‌برند، دهانش را با دهان‌بند بسته‌اند که مبادا چیزی بدشگون بر زبان آورد. در پی این مراسم ضیافتی وجود ندارد، اما همسرایان به یاد می‌آورند که دختر چگونه پیش‌تر در کاخ، در چنین مراسمی، کنار میز پدر آواز می‌خواند. قربانی ایفی‌گنیا درست تجسم همان چیزی است که کالخاس پیش‌گو از آن می‌ترسید^۱: «قربانی دیگری، نامشروع، بی‌هیچ ضیافتی، آن جنگ‌افروز بالفطره، که از هیچ کس نمی‌هراسد». قربانی ایفی‌گنیا دقیقاً روال درست مناسک را وارونه می‌کند.

جنگ در کنار دیوارهای تروا، همچون «مقدمات مراسم قربانی»^۲ برای نابودی شهر تلقی شده است، و از کشته شدن خرگوش باردار به دست عقابان همچنان که دیدیم، به عنوان عمل قربانی کردن یاد می‌شود.^۳ کلوتایمنسترا همچون همیشه این زبان را به جانب افراط می‌کشانند، به خصوص هنگام گفتار پیروزمندانه‌اش بر سر اجساد، که در آن از سه ضربه مرگبارش به آگاممنون همچون سه بار شراب‌فشانی بر خاک – که عدد معمول مناسک است – یاد می‌کند و از ریختن خون در شکلی تحریف شده از رفتار آیینی که به شدت حالتی جنسی دارد، شادمانی می‌کند. همچنین کاساندرا را به خانه دعوت می‌کند «تا در مراسم قربانی شرکت»^۴ جوید، و می‌گوید «قربانی در آستانه قربانگاه است»^۵. نوعی خوش‌آمد گویی طعنه‌آمیز، زیرا کاساندرا به عنوان قربانی در این مراسم شرکت خواهد کرد. کاساندرا نیز هنگام ورود به خانه، خودش را در قالب قربانی

1. Aga. 150-1

2. Aga. 65

3. Aga. 136

4. Ago. 1037

5. Aga. 1056

مراسم می‌بیند؛ اینجا طعنه‌ای عظیم نهفته است. وقتی کاساندرا در آستانه در خانه پای پس می‌کشد که «خانه بوی خون از خود ساطع می‌کند و خون لخته می‌بارد»^۱ همسرایان به صورتی پیش‌پاافتاده می‌گویند: «نه، این بوی قربانی‌ها در اجاق خانه است.» صحنه محوری نمایش نیز همچون مراسم تحریف شده‌ای از آیین قربانی وانمود شده است. بچه شیر نیز وقتی هنوز کوچک است، در مرحله‌ای از زندگانی توصیف می‌شود که خود را برای قربانی کردن آماده می‌کند^۲ و وقتی دست به کشتار می‌زند، «کاهن قربانی انهدام»^۳ نام می‌گیرد. حتی کشتار کودکان توئستس^۴ نوعی کشتار آیینی تلقی می‌شود.^۵ خلاصه هفت مورد قتل در آگامنون وجود دارد و همه آنها همچون نوعی مناسک، نوعی مراسم قربانی مخدوش به تصویر کشیده شده‌اند.

در نگاه اول جای تعجب است که چرا در نیازآوران کشتن کلوتایمنسترا با زبان مراسم قربانی توصیف نشده است. اورستس ادعا می‌کند که الهه انتقام خانه «جرعه سوم» را می‌نوشد، جمله‌ای که شراب افشانی خشن و تحریف‌شده کلوتایمنسترا را به یاد می‌آورد، اما درون‌مایه مراسم قربانی مخدوش ظاهر نمی‌شود. این موضوع تا اندازه‌ای با اجرای مناسک به صورت مثبت که بر بخش اول نمایش سایه افکنده است، همخوانی دارد. از طرف دیگر باید موضوع را یکی از عواملی دید که مابین کشته شدن مادر به دست اورستس و کشته شدن آگامنون به دست زنش، عدم تقارن ایجاد می‌کند: عدم تقارنی که به تصمیم دادگاه در تأکید بر عدم تقارن نقش جنس زن و مرد در فرهنگ یونان منجر می‌شود. اورستس به خاطر تمامی دیگر تناقض‌های جایگاهش، در مقام قربانی‌کننده‌ای فاسد تصویر نشده است.

1. Aga. 1309-10

2. Aga. 720

3. Aga. 735

4. Thyestes

5. Aga. 1036-7

با این همه در *الاهگان انتقام* احیاء مجدد تصویرپردازی مراسم قربانی، دوباره به طرزی آشکار ظاهر می‌شود. خود *الاهگان انتقام* در سرودشان اورستس را قربانی این مراسم می‌شمارند و تهدید می‌کنند که خون او را از مغز استخوان زنده‌اش در نوعی مراسم قربانی که به طرزی هولناک از شکل سازمان یافته این مراسم به انحراف کشیده شده است، خواهند مکید. باز هم انسانی که قربانی می‌شود؛ اما این بارخدایان قربانی‌کننده هستند. *الاهگان انتقام* در تهدید خود شکلی مخدوش از کشتن را ارائه می‌کند. پس الگویی برای تصویرپردازی مراسم قربانی و نکته‌ای وجود دارد که مدام تکرار می‌شود. اورستیا، خشونت انتقام متقابل را همچون نوعی فساد نظام هنجارها در سطحی گسترده و همچنین فساد مفهوم جایگاه انسان معرفی می‌کند. آیسخولوس با تصویر کردن قتل‌ها به منزله عمل قربانی، هر قتل را همچون نشانه و علامت بی‌نظمی در درون جامعه و هنجارهای آن تلقی می‌کند. پس، این موضوع که در صحنه پایانی تریلوژی، *الاهگان انتقام*، در مقام خدایانی قابل احترام، دریافت‌کننده قربانی از جانب انسان‌ها می‌شوند، دارای اهمیت قابل توجهی است.^۱ وقتی نظم پولیس مورد تجلیل قرار گرفت، بازگشتی به اجرای صحیح آیین قربانی، به عنوان بخشی از برقراری نظم انجام می‌گیرد. تصویرپردازی مراسم قربانی را می‌توان «غایت‌اندیشانه»^۲ نامید، یعنی تصویرپردازی‌ئی که فی‌نفسه چنان طراحی شده‌است تا متوجه نقطه غایی خاصی (یا telos) باشد، یعنی روابط مناسب انسان، جانوران و خدایان در *dikē* پولیس. نظام‌های دیگری از تصویرپردازی وجود دارد که به روشی غایت‌اندیشانه عمل می‌کنند. شکار برای مثال رسمی در فرهنگ یونانی

1. Eum. 1037

2. teleological

است که متضمن چیزهایی بیشتر از ورزش و کشتن حیوانات برای تفریح است. این کار فعالیت گروهی دیگری است که به شکل گرفتن گروه و در این مورد، منحصرأ مردان کمک می‌کند. شکار نه از این جهت به شکل‌گیری گروه کمک می‌کند که شکار اولیه را می‌توان نوعی مراسم در نظر گرفت که فرد را به عضویت مجموعهٔ مردان بزرگ سال در می‌آورد، بلکه از این جهت که شکار کردن همچون مراسم قربانی، به تعریف شدن جایگاه انسان در برابر جهان طبیعت کمک می‌کند. شکار در محیط وحش اتفاق می‌افتد؛ انسان شهر را ترک می‌گوید و وارد محیطی خاص در بیرون از شهر می‌شود و بدین ترتیب مرزهای فضای متمدن را تعریف می‌کند. انسان فقط جانوران وحشی را شکار می‌کند و بدین نحو شکار و مراسم قربانی با هم به تصریح اختلافات با جهان طبیعت از نظرگاه جهان فرهنگی پولیس کمک می‌رسانند. شکار همچنین روشی مشارکتی، تحت کنترل و آیینی شده از کشتن است که مثل مراسم قربانی، گوشت ضیافت یا جشن گروه را تأمین می‌کند.

شاید جای تعجب نباشد که شکار تصویری است که پیوند نزدیکی با روایت انتقام و بخت‌برگشتگی پیدا می‌کند. تصویرپردازی شکار برای بار نخست در لشکرکشی به تروا به کار رفته است و یونانیان ردها را مثل شکارچیان تا تروا دنبال می‌کنند و مثل شکارچیان بر سر شهر نازل می‌شوند. کاساندرا خون و خون‌ریزی را همچون سگی شکاری بو می‌کشد؛ کاساندرا و کلوتایمنسترا هردو قتل آگاممنون را همچون مجموعه‌ای از دام‌ها و تورها برای شاه در نظر می‌آورند: تصویرپردازی که به صورت نمایشی، در ردایی که شاه را در حمام به آن می‌پیچند به صحنه آمده است. با این حال شکارچی تبدیل به شکار می‌شود: اورستس که گویی مرد جوانی است که در دنیای مردان بالغ پذیرفته شده

است^۱، کلو تایمنسترا را می‌کشد و سلاح‌های شکار و جسدش را به نمایش می‌گذارد. او نیز به نوبه خود صیدی است که «سگان شکاری مادر» دنبالش می‌کنند. در واقع در *الاهگان انتقام*، این الاهگان برای نخستین بار چنان به نمایش درآمده‌اند که در خواب همچون سگان خرناس می‌کشند و از خرناسه‌های آنان به تدریج فریاد شکارچیان قابل تشخیص می‌شود: «بگیریدش، بگیریدش، بگیریدش».^۲ الاهگان انتقام همچون سگان شکاری ردخون را تا آتن می‌گیرند و «حیوان کز کرده» را در آنجا می‌جویند.^۳ همان اصطلاحی درباره اورستس به کار می‌رود که در مورد خرگوش بارداری که عقابان در سرود آغازین تریلوژی او را کشته‌اند به کار رفته است: منطق روایت بخت‌برگشتگی، اورستس شکارچی را همچون حیوانی قربانی تصویر می‌کند و موقعیت او را به موقعیت دیگر شخصیت‌های به دام افتاده و نابود شده تریلوژی ارتباط می‌دهد.

با این حال وقتی الاهگان انتقام جزئی از شهر می‌شوند، این زبان نیز تغییر می‌کند. نظر به این که آنان هنگام تعقیب اورستس برای گرفتن انتقام در تصویری خارق‌العاده اعلام کرده‌اند که^۴ «بوی خون انسان مرا ریشخند می‌کند»، هنگام تقدیس شهر دعا می‌کنند که^۵ «خاک، خون سیاه شهروندان را ننوشتد و از خشم انتقام، ویرانه شهر را در کشتارهای تلافی جویانه به آغوش نکشد». الاهگان در اینجا برای از بین رفتن همان نیرویی دعا می‌کنند که در نمایش مظهر آن بودند. همان‌طور که تصویرپردازی مراسم قربانی و شکار مخدوش، برای بیان خشونت انتقام به کار رفته است، بنابراین دعای نهایی الاهگان انتقام به خاطر سامان بخشیدن به آن خدشه، اهمیت خاصی پیدا می‌کند.

1. Vernant and Vidal Naquet

2. Eum. 130

3. Eum. 252

4. Eum. 253

5. Eum. 980-3

هم مراسم قربانی و هم شکار بیانگر جایگاه انسان در جهان طبیعت و هم جایگاه او در مقابل آن است، و بدین نحو این شیوه‌های تصویرپردازی، به طرزی جالب با تصویرپردازی رایج برای حیوانات در نمایشنامه، و تصویرپردازی برای کشاورزی و نیروهای طبیعی باد و باران و آفتاب در هم گره می‌خورد. این شبکه‌های تصویرپردازی که می‌توان گفت ذاتاً در مراسم قربانی، شکار و کشاورزی از ارزش انباشته‌اند، متضمن جایگاهی مناسب برای انسان و ارائه‌کننده رفتاری مناسب برای او هستند. این شبکه‌های تصویرپردازی همچنین در روایت، «غایت‌اندیشانه» هستند، یعنی چنان طرح شده‌اند که از مفهوم بی‌نظمی یا فساد به نقطه‌ی غایی در نظم پولیس منجر شوند. بدین ترتیب این تصویرپردازی به روشی کلیدی برای پیوند دادن حرکت روایت به مفهومی از جایگاه انسان در میان سازمان امور تبدیل می‌شود.

با این حال به سبک معمول آیسخولوسی، این سازمان دادن به خاطر تمرکز مضمونی بر خود «غایت‌ها»، به ویژه با توجه به واژه یونانی telos (که ریشه teleological است)، به نحوی خودآگاهانه پیچیده است. شخصیت‌ها یکی پس از دیگری امید «سرانجام کار» را دارند، «غایت» کار را هدف گرفته‌اند، می‌گویند که «سرانجام» کار فرارسیده است، صرفاً به این منظور که دریابند این «غایت» می‌تواند پیوند دیگری میان زنجیره وقایع بوده باشد. شاید به همین سبب است که کین‌خواهی خانوادگی هرگز پایان نمی‌گیرد. بدین ترتیب همسرایان در نیازآوران امیدوارند که مرگ کلوتايمنسترا سومین و آخرین توفان باشد که خانه را می‌لرزاند^۱: «سومین توفان پایان [tel-] گرفته است»^۲. با این حال اورستس گفته است:^۳

1. Cho. 1067

2. Clay

3. Cho. 1021

«نمی دانم که telos کجا خواهد بود»، و فرستاده می شود که منتظر^۱ telos عدالت» باشد. وقتی بچه شیر بالغ می شود، می گویند که به telos رسیده است^۲؛ تحلیل خواب توسط اورستس در جستجوی telos آن است.^۳ مثال های دیگری از این دست بسیارند. اما آنچه به خصوص اهمیت دارد ابهام خود اصطلاح telos است. من آن را «غایت»، «انجام» یا «نقطه نهایی» ترجمه کردم؛ اما از طرفی مفهوم «نقطه اوج» را نیز دارد؛ «پایانی» که مرگ است؛ یا «نقطه اوج مناسک دینی»، یا متداول ترین مراسم قربانی – بدین ترتیب می شود تصویرپردازی غایت و تصویرپردازی مراسم قربانی را به هم پیوند داد؛ این اصطلاح همچنین به معنی «آنچه پرداخت شده»، مثلاً «مالیات» است – و تمام این مفاهیم telos را می توان در اورستیا دید که به آن توجه خاص شده است. در واقع این اصطلاح در لحظات بسیار بحث انگیز اثر، دقیقاً برای گستره ای از این مفاهیم مبهم به کار رفته است. برای مثال وقتی آگاممنون وارد کاخ می شود، کلوتایمنسترا به درگاه «زنوس teleios» دعا می کند^۴ که دعا های او را «اجابت» [tel-] کند و «آیا ممکن است آنچه را خواست توست اجابت [tel-] کنی». حال اگرچه، «دعاهایم را اجابت فرما» ممکن است درخواستی معمولی از یک رب النوع، به ویژه زنوس teleios («اجابت گر») به نظر برسد، اما مرگ (telos) آگاممنون نیز درخواست شده است، مرگی که بارها همچون عمل قربانی کردن (telos) از آن یاد شده است. پس در سطری پیش از آن^۵ کلوتایمنسترا شوهرش را teleios، «کامل»، «اجابت شده»، واژه ای که به طور سنتی برای قربانی مراسم قربانی به کار می رود، نامیده است. و بعد محقق شدن (telos) توطئه کلوتایمنسترا و تقاص دادن (telos) آگاممنون

1. Eum. 143

2. Aga. 727

3. cho. 523

4. Aga. 972-3

5. Aga. 971

برای جنایت‌های پیشین وجود دارد. بلاغت فریبده کلو تایمنسترا در کلمات دعا دست‌کاری می‌کند تا نقشه‌اش به طرزی هول‌انگیز در زبان مبهم telos ظاهر شود. پس وقتی اورستس در انتظار «telos عدالت (dikē)» است^۱، ترکیب دو اصطلاح یونانی با هم گستره‌ای از معانی ممکن را تلقین می‌کنند: «سرانجام کارم از طریق عدالت»؛ «نقطهٔ انجامین دادگاه (dikē)»؛ «مرگم به عنوان کیفر (dikē)». ابهام در این نقطهٔ عطف روایت مهم است چراکه در آن، مجموعه‌ای از نتایج ممکن را در رسیدن اورستس به آتن القاء می‌کند.

پس نوعی بُن‌بازی^۲ معین در زبان محقق شدن و غایت در اورستیا وجود دارد. آیسخولوس بدین نحو تصویرپردازی نظم را که دربارهٔ آن بحث می‌کنم، با نوعی عدم یقین دربارهٔ سرانجام کار که لحظه‌های تسلط انسان است، به هم پیوند می‌زند. همانقدر که تصویرپردازی نظم، فهمی از جایگاه مناسب انسان را القاء می‌کند، تصویرپردازی سرانجام کاذب و ابهام در زبان غایت، متحداً تصور محقق شدن [امور] را با عدم یقین و تردیدی احاطه می‌کنند که چنانکه دیدیم وقتی آیسخولوس اختیار انسان را بازنمایی می‌کند، برای این بازنمایی از اهمیت برخوردارند.

۱۲. نظام امور الهی

نخستین واژهٔ اودیسه آن گونه که دیدیم «انسان» است. نخستین واژهٔ اورستیا، آنجا که دیدبان دعا می‌کند «از مشقت رهایی» یابد، «خدایان» است. آخرین کلمات اورستیا سرود دعوتی است به این مضمون که «ژئوس، نظاره‌گر هر چیز و تقدیر، چنین با هم فرود آیند». نظام امور الهی

1. Eum. 243

2. Open-endedness

تریلوژی برای اثر آیسخولوس و همین‌طور برای تمام تراژدی‌های یونان امری بنیادی محسوب می‌شود. تریلوژی دعا‌های مکرر، مناسک دینی و در *الاهگان* انتقام ظهور خود خدایان را در صحنه نمایش دادگاه دارد. شخصیت‌های نمایش درباره‌ی دخالت خدایان در اعمال انسان می‌اندیشند؛ سرودهای همسرایان بحث را به قلمروهای بسیار کلی‌تری گسترش می‌دهند؛ خدایان خاص، برای کمک در لحظات خاص، فراخوانده می‌شوند. در تمام لایه‌های نوشته آیسخولوس خدایان از همه چیز آگاهند. جهان الهی محدود به دوازده خدای المپی^۱ نیست که زئوس در رأس آنها قرار دارد. بلکه شخصیت‌هایی را همچون *الاهگان* انتقام، خورشید، شب و شخصیت‌هایی انتزاعی همچون *Dikē*^۲، و همین‌طور اهریمن‌ها و دیوهای تاریکی و غول‌ها را دربرمی‌گیرد. محدود کردن بحث به «خدایان»، به طرزی اجتناب‌ناپذیر پیچیدگی‌های نظام چندخدایی را بیش از اندازه ساده می‌کند. گستره روابط میان انسان‌ها و جهان الهی و میان خود شخصیت‌های ربوبی، به نحو بارزی رنگارنگ است، و من در این بخش می‌خواهم به طور خلاصه در مورد آن بحث کنم.

بعضی از جنبه‌های مربوط به پیش‌زمینه این بحث را در فصول قبلی کتاب دیدیم. پیش‌تر بررسی کردیم که چگونه دین نقشی مهم در زندگی پولیس دارد و به عنوان حوزه خاصی از مسائل، قابل تفکیک از مسائل پولیس نیست. فرقه‌های متعدد پولیس با معابد یا زیارتگاه‌ها، مراسم قربانی و دیگر مناسک‌شان، بخشی از ویژگی‌های مهم زندگی شهروندان است (از جنگ گرفته تا زندگی در خانه، از تئاتر گرفته تا مجمع). تقویم شهری آتنی‌ها ۱۴۴ جشنواره را در خود جای داده بود، اما از همه آتنی‌ها

1. Olympian

۲. حوری انتقام؛ عدالت؛ کیفر و... م.

انتظار نمی‌رفت که همه این جشن‌ها را برگزار کنند! هرچند بسیاری از ویژگی‌های این فعالیت آیینی را می‌توان کاملاً محافظه‌کارانه دانست؛ هم از این نظر که بعضی از رسم‌های اساسی آن در طول سالیان دراز بی‌هیچ تغییر باقی مانده بود، و هم از نظر این که چنین فعالیتی معمولاً به تحکیم وضعیت موجود کمک می‌کند، اما اشتباه است فکر کنیم که دین یونان از دیدگاه مدرن چیزی «اوردکس» یا جزمی بوده است. به عنوان مثال هیچ متن مذهبی پایه و هیچ کاست روحانی وجود نداشت و اندک قوانین دقیقی برای رفتار و اعمال روزانه موجود بود. به علاوه فرقه‌های جدید اغلب به راحتی در این نظام جذب و ادغام می‌شدند و معابد جدید به فرقه‌های جدید مذهبی اختصاص می‌یافت. با رشد پولیس، دگرگونی‌های بسیاری در رسم‌ها و ایدئولوژی پدید آمد. در واقع روشنگری قرن پنجم توجه موشکافانه خود را معطوف جهان الهی کرده بود و بسیاری از نویسندگان با تفصیل هم درباره پیامدهای ناشی از دستگاه دینی شهر به بحث می‌پرداختند و هم با بحث‌های خود به تغییر طرز تلقی‌ها از آن کمک و از جایگزین‌های احتمالی دیگر حمایت می‌کردند.

همچنین قبلاً دیدیم که چگونه «لحظه تراژیک»، یا موقعیت‌های اجتماعی و اندیشمندانه‌ای را که موجب پدید آمدن تراژدی می‌شود، می‌توان چیزی وابسته به نوعی رویارویی در توقعات از جهان الهی تصور کرد: همان طور که تصویر دخالت مستقیم خدایان در آثار هومر، با مفهوم مسئولیت و پاسخگویی انسان که نظام حقوقی و سیاسی از او طلب می‌کند، در تقابل قرار می‌گیرد. در اینجا می‌خواهم نخست از جنبه علیت^۱ و جهان الهی نکاتی را ارایه کنم.

1. causality

دخالت خدایان در روایت انتقام به تناوب مورد تأکید قرار گرفته است. در آگاممنون گفته می‌شود که لشکریان را زئوس به تروا گسیل کرده است^۱؛ همچنین نشانه عقابان، «گسیل کردن لشکریان» خوانده می‌شود، و از آنجا که این‌ها پرندگان زئوس‌اند، فرض این موضوع آسان است که این نشانه از جانب خدایان ارسال شده است. آرتمیس لشکرکشی را به تعویق می‌اندازد؛ و آگاممنون برای اطاعت از فرمان خدایان باید دخترش را بکشد. وقتی خبر سقوط تروا می‌رسد، همسرایان بی‌درنگ دست زئوس را در این موضوع تشخیص می‌دهند^۲، همان‌طور که قاصد^۳ سقوط شهر را کار زئوس می‌داند که آورنده *dikē* است. توفان به این علت ناوگان یونانیان را در هم می‌کوبد که به قربانگاه‌های تروا بی‌حرمتی کرده‌اند و اولین سخنانی که آگاممنون بر زبان می‌آورد، همان‌طور که دیدیم خطاب به خدایان است. تقدیر کاساندر را به این که همیشه حقیقت را بگوید اما هرگز سخنانش را باور نکنند، نتیجه عهدشکنی او با آپولو و به این علت است که آپولو او را تصاحب کرده است. کلوتایمنسترا خود را در کشتن آگاممنون عامل خدایان می‌پندارد.

در نیازآوران، اورستس و الکترا سخنان خود را با دعا به درگاه هرمس شروع می‌کنند؛ اورستس شرح می‌دهد که آپولو قدرتی است که بر اعمال او نظارت مستقیم دارد. پولادس ادعا می‌کند بهتر است تمام آدمیان دشمن تو باشند تا آن که فرمان غیبی خدایان را نادیده بگیری.^۴ چنین پنداشته می‌شود که انتقام تحت لوای خدایان و به ترغیب آنان انجام می‌گیرد.^۵ وقتی الاهگان انتقام در برابر اورستس ظاهر می‌شوند، او به آپولو متوسل می‌گردد، و در الاهگان انتقام، نمایش در خانه رب‌النوع آپولو

1. Aga. 61-2

2. Aga. 361-7

3. Aga. 525-6

4. Cho. 900-2

5. Cho. 940-1

آغاز می‌شود، و البته خدایان در رویدادهای نمایش شرکت دارند، به درجه‌ای که وقتی اورستس صحنه را ترک می‌کند، یک سوم این نمایش الهی هنوز باید ادامه پیدا کند.

پس شاید از منظر این دخالتِ مستقیم و مداوم نیروهای ربوبی در کنش انسان، جای تعجب نیست که ناقدان اغلب نظر داده‌اند که این تریلوژی، کنش انسان را تحت اختیار و جبرِ قدرت خدایان تلقی می‌کند. همان طور که *ایلیاد* هومر، تای «نقشه زئوس» را باز می‌کند، به همان ترتیب نیز ادعا شده است که الزام‌های دوگانه و گره‌گشایی‌های اورستیا همه تحت نقشه زئوس انجام می‌گیرد. این دیدگاه با این عقیده پیوند خورده است که الهیات و نظریات سیاسی آیسخولوس به شدت محافظه‌کارانه است و به همین سبب ناقد بسیار محافظه‌کاری همچون دنیس پیچ عنوان می‌کند که برای آیسخولوس «نظریه‌های مرسوم و تثبیت شده درباره روابط انسان با جهان ماوراءالطبیعه چیزی عادی به شمار می‌آید؛ و او به نقد آموزه‌هایی که سولون در آن زمان آنها را سنتی و عامه‌پسند می‌پنداشت، توجهی ندارد». پس در نظر پیچ «اخلاقیات آیسخولوس ساده و عملی است» و می‌توان چنین جمع‌بندی‌اش کرد: «اراده زئوس بر این قرار گرفته است... وظیفه انسان اطاعت کردن است.» قبلاً دیدیم که مفهوم کنش انسان و ارتباط میان وقایع و مفهوم تکالیف متضاد چقدر ظریف و پیچیده است، به نحوی که چنین دیدگاه ساده‌انگارانه‌ای موضوع را بی‌نهایت تحریف می‌کند. آن وقت برای انگیزه انسان، انتخاب انسان، اختیار انسان در چنین روایتی که خدایان آن را تنظیم کرده‌اند، چه جایی باقی می‌ماند؟

نخست باید به این موضوع توجه داشت که در بسیاری از جاهای روایت که بر تأثیر تعیین‌کننده یکی از خدایان تأکید شده است، ناقدانی

همچون پیچ بسیار سریع بلاغت شرح‌های موجود در اثر را نادیده می‌انگارند. پس همسرایان برای مثال این موضوع را که ویرانی تروا کار زئوس است - انعکاسی از «نقشه‌ی زئوس» ایلپادی - به ترتیب زیر بیان کرده‌اند:^۱ «می‌توانند بگویند که ضربت زئوس بوده است. تا این اندازه می‌توان رد آن را به تمامی گرفت. آنچه را اراده‌اش بر آن قرار گرفته بود، انجام داد. مردمان گفته‌اند به گمان آنان درست نیست که خدایان دغدغه‌ی خاطر آدمیانی را دارند که زیورهایی را لگدمال می‌کنند که حتی نباید لمسشان کرد. اما این گفته کفرآمیز است.» تروایی‌ها می‌توانند [حقیقی بودن] خشونت زئوس را تصدیق کنند؛ همسرایان ادعا می‌کنند که دست‌کم موضوع تا این اندازه روشن است. این تلویحاً به این معنی است که اول از همه عناصر دیگری نیز وجود دارد که در این شرح گنجانده نشده است: علت‌های پنهانی، ناشناخته یا جزئی. با این حال آنان به کوشش خود برای دادن توضیح با یک جمع‌بندی واضح و حتی نوعی مکررگویی ادامه می‌دهند: «آنچه را اراده‌اش بر آن قرار گرفته بود، انجام داد.» همسرایان بلافاصله دیدگاهی را که در مقابل دیدگاه قبلی قرار دارد بیان می‌کنند و آن را کفرآمیز می‌دانند، یعنی خدایان را با حرمت‌شکنی آدمیان کاری نیست. توجه کنید که چگونه توضیح حرمت‌شکنی آدمیان - لگدمال کردن زیورهایی که نباید لمسشان کرد - از صحنه‌ی فرشی‌ها در آینده خبر می‌دهد. به بیانی دیگر همسرایان تلاش می‌کنند نابودی تروا را از جنبه‌ی فعالیت انسان‌ها و خدایان دریابند و بیشتر مشغول تدوین استدلال هستند و نه صرفاً بیان این که اوضاع بر چه منوال است. خدایان به عنوان شخصیت‌ها، بخشی از کوشش انسان برای درک امور هستند. پس در یکی

1. Aga. 367-72

از فرازهای بسیار مشهور از سرودهای همسرایان در آگاممنون که «سرود زئوس» خوانده می‌شود^۱، همسرایان در واقع این موضوع را پیش می‌کشند که فقط زئوس است که می‌تواند بارگران را به راستی از ذهن آدمی دور کند، حکمت تنها نصیب کسانی می‌شود که پشتیبان زئوس‌اند: زئوس این قاعده محرز را بنا نهاد که دانش از تجربه به دست آید و حتی آن که مایل نیست، از «موهبت بی‌رحمانه» خدایان بیاموزد. همسرایان در واقع به زئوس جایگاه چهره مقتدر والایی را می‌دهند که می‌تواند به انسان‌ها فهم عنایت کند - هرچند با زور و اجبار. این فراز در میان تعبیر کالخاس از نشانه خرگوش و عقابان و صحنه نگرانی کالخاس از تنگنایی که آگاممنون در اثولیس گرفتار آن است، قرار گرفته. هیچ شرحی از معطل شدن در اثولیس نیست: وصف زئوس جای آن را گرفته است. مورد آگاممنون مثالی است از آنچه همسرایان درباره قدرت زئوس گفته‌اند. اما عملکرد آن به عنوان مثال «موهبت بی‌رحمانه» چگونه است؟ به عنوان مثال «حکمت از طریق تجربه» به چه متوال است؟ به عنوان مثال «پشتیبان زئوس» به چه ترتیب است؟ این سرود، زئوس را قدرتی متعال تلقی می‌کند و در عین حال ارتباطات میان این مرجع قدرت و کنش انسان را هول‌انگیز، محکم و در مورد خاص آگاممنون، مبهم باقی می‌گذارد. دوباره می‌بینیم که همسرایان دست و پا می‌زنند که فهمی از وقایع از طریق نمود [فعل خدایان] به دست آورند. آنچه انسان می‌داند، محدود باقی می‌ماند: «دست‌کم تا این اندازه...»

اقتدار خدایان و سلطه آنان صرفاً نه در کوشش‌های انسان برای فهم رویدادها، بلکه بیشتر در تبیین متضاد انسان‌ها نقش دارد که درگیری^۲

1. Aga. 160-83

2. agon

تراژیک را پایه می‌گذارد. این موضوع را در هیچ کجا روشن‌تر از مجادلهٔ میان همسرایان و شهبانو، پس از آنکه کلوتایمنسترا بر فراز اجساد آگاممنون و کاساندرا ظاهر شده است، نمی‌توان مشاهده کرد. کلوتایمنسترا اجساد را به نمایش می‌گذارد و می‌گوید: «این کارِ دست راست من است، عامل عدالت»^۱؛ سپس سوگند می‌خورد^۲ که خود آنان را «از روی / با / برای عدالت، نابودی و خشم انتقام» کشته است؛ بعد می‌گوید^۳: «دیو سه بار شکم از عزا درآورده دودمان» او را به این عمل ترغیب کرده است؛ سرانجام تأکید می‌کند که^۴: «شما ادعا می‌کنید که این کار، کارِ من است و من همسر آگاممنون هستم؛ اما روح بی‌رحم دیرینهٔ انتقام‌جویی، با ظاهر شدن در شکل زنِ مردی که کشته شده است، از حرمت‌شکنی آترئوس انتقام می‌گیرد.» وقتی کلوتایمنسترا از این ادعا که این «کارِ این دست راست من است» به ادعای «این کارِ دیو قدیمی خانه است» می‌رسد، همسرایان نیز تغییر موضع می‌دهند. آنان‌اند که قتل را نتیجهٔ زناکاری هلن می‌دانند^۵؛ گناه را از جانب «دیوی که بر خانه سایه انداخته است»^۶ می‌پندارند؛ رأیی که کلوتایمنسترا با آن موافق است. اما با این حال بعد می‌خوانند^۷: «دردا، دردا که همهٔ کارها بر دست زئوس است که مسبب همه چیز است. زیرا چه چیزی است که بدون دخالت زئوس به دست انسان محقق (tel-) شود؟ کدام یک از این‌ها تقدیر الهی نیست؟». نه تنها زئوس را که قادر متعال است، علت و عامل همهٔ چیزها می‌پندارند، بلکه همچنین در زبان یونانی نوعی جناس ریشه‌شناسانه (ایتمولوژیک)^۸ میان «بردست» (diai) و «زئوس» (Dios) وجود دارد که پیوندی طبیعی میان

1. Aga. 1405-6

2. Aga. 1432-3

3. Aga. 1476-9

4. Aga. 1497-1503

5. Aga. 1448-61

6. Aga. 1468

7. Aga. 1485-8

8. etymologic

ژئوس و عاملیت را تداعی می‌کند. در اینجا همسرایان ظاهراً اذعان می‌کنند که رویدادها به راستی همه نقشهٔ ژئوس است، یعنی «تقدیر الهی است». با این حال در همان گفتار بعدی خود در جواب ادعای کلوتایمنسترا که می‌گوید دیوی در کالبد زن، شاه را کشته است، می‌پرسند: «کیست که بتواند شهادت دهد که تو در این کشتار مسبب نیستی؟» اصطلاح «مسبب نیستی»، *anaitios*، مستقیماً پژوهاکی است از توصیف ژئوس، یعنی «مسبب همه چیز»، *panaitios*؛ و دقیقاً به یک تناقض اشاره دارد. اگر ژئوس «مسبب همه چیز» است، آن وقت آیا کلوتایمنسترا «مسبب نیست»؟ واکنش به عمل مهم شاه‌کشی، مداخلهٔ انسان‌ها و خدایان را در رویداد به بحث می‌گذارد و شیوه‌های مختلف درک عمل قتل و شیوه‌های مختلف نسبت دادن عوامل علی را تدارک می‌بیند. پس کافی نیست که خیلی ساده بگوییم آنچه به آن عمل می‌شود «نقشهٔ ژئوس» است. اینجا بلاغت بسیار پیچیده‌تری برای بیان توضیح و تردید و مجادله در کار است.

همان واژگان مربوط به مسئولیت و علت در *الاهگان انتقام* نیز یافت می‌شود. وقتی الاهگان برای نخستین بار آپولو را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهند، می‌گویند^۱: «مسئولیت (*metaitios*) تو در این کارها اندک نیست، خود به تنهایی همه چیز را انجام داده‌ای: تو مسئول همه چیزی (*panaitios*)». اما اورستس ادعا می‌کند آپولو در مسئولیت (*metaitios*) با او انباز است و هرچند آپولو می‌گوید که مدافع اورستس خواهد بود و مسئولیت مادرکشی را بر عهده می‌گیرد، در مراحل دادگاه شرکت ندارد. انتساب مسئولیت، که بار دیگر بخشی از درگیری تهمت زدن و مقابله به

مثل است، در اینجا آپولو، الاهگان انتقام و اورستس، یعنی یکی از رب‌النوعان المپی، الاهگانی از جهان زیرین و موجودی فانی را درگیر می‌کند. دادگاه – نهادی که برای تعیین مسئولیت و تقصیر تشکیل شده است – در دفاعی مشترک، مسئولیتی مشترک را متوجه خدا و انسان می‌کند و جدالی پیچیده میان خدایان در می‌گیرد. در شبکه علت‌ها و معلول‌ها که تک‌تک وقایع اورستیا را دربرگرفته‌اند، جبر الهی سهمی دارد که از «ساده و عملی بودن» بسیار دور است.

پیچیدگی بازنمایی تعامل انسان و خدایان، همچنین تا اندازه‌ای مدیون بازنمایی پیچیده خود شخصیت‌های ربوبی است. زئوس مثل همه تراژدی‌های یونانی فقط در گفته‌های دیگران ظاهر می‌شود اما از الاهگان انتقام و آپولو، پیش از آنکه در الاهگان انتقام ظاهر شوند، به طور ویژه در سرتاسر دو نمایشنامه نخست تریلوژی نام برده می‌شود. با این حال آسان نیست به یک تصویر یا برآورد کلی واحد از این بازنمایی دست پیدا کنیم.^۱ الاهگان انتقام نخست به عنوان عاملان عدالت زئوس در سرود آغازین همسرایان در آگاممنون ظاهر می‌شوند. بنابراین رسیدن هلن به تروا یعنی «روح آرامش بدون باد»^۲، نیز ناگهان رسیدن انتقامی از آب درمی‌آید که زئوس فرستاده است^۳: گویی رسیدن هلن، خود مظهر انتقام است و نه نوعی حرمت‌شکنی که الهه انتقامی باید آن را کیفر دهد. همان طور که دیدیم کاساندر را می‌گوید ساکنان خانه آگاممنون «گروهی از الاهگان انتقام‌اند که مست از خون آدمیان جشن گرفته‌اند»: جایی که الاهگان انتقام از خشونت و انتقام درون خانوادگی حمایت و آن را اجراء می‌کنند. در پایان نیازآوران، الاهگان انتقام در هیئت «گورگون‌ها»^۴ با

1. Brown

2. Aga. 740

3. Aga. 749

4. Gorgons

موهایی بافته از ماران، سیاه‌پوش» بر اورستس ظاهر می‌شوند. همسرایان ادعا می‌کنند که این نشانه دیوانگی اوست و پنداری بیش نیست. با این حال «سگان شکاری مادر»، همسرایان *الاهگان* انتقام را در برابر چشم همگان تشکیل می‌دهند و در آنجا، هم به عنوان نمایندگان کلوتایمنسترا، به دنبال انتقام گرفتن از خون مادر هستند و هم عموماً بیشتر در مقام چهره‌هایی هستند که عدالت و نظم امور را پاس‌داری می‌کنند. در انتهای نمایش مشغولیتشان کمتر به طور اخص گرفتن انتقام خون است و وقتی جایگاهشان را در آکروپولیس^۱ به دست می‌آورند (آکروپولیس که در آتن قرن پنجم آیسخولوس، به راستی آنان را در مقام چهره‌هایی محبوب ستایش می‌کند) بیش‌تر در هیئت پاسداران نظم در درون‌خانه و پولیس نشان داده می‌شوند.^۲ پس وقتی *الاهگان* انتقام هم در نقش عوامل زئوس و هم در نقش مخالفان آپولو، عامل زئوس ظاهر می‌شوند، نوسانات خاصی وجود دارد؛ آنان گاه نشانه دیوانگی و پاس‌داران عدالت هستند، و گاه انتقام‌گیرندگان جنایت‌های خونین و حافظان نظم اجتماع.

ارزیابی نقش آپولو، رب‌النوع المپی برای ناقدان بسیار دشوار بوده است. اگرچه او در مقام الهام‌بخش کاساندرا و برانگیزاننده اورستس ظاهر می‌شود، در وهله نخست، نقش او در محاکمه است که واکنش‌ها را نسبت به این چهره خدایی، در قطب‌های مخالف هم قرار می‌دهد. در نظر بعضی ناقدان، آپولو رب‌النوع حقیقت و پاکی است که حمایتش از اورستس به پیروزی ارزش‌های متمدنانه بر سفاکی انتقام می‌انجامد. در نظر دیگران، استدلال مشهور آپولو که مادر را حقیقتاً نمی‌توان صاحب

1. Acropolis

2. Semnai

فرزند خواند و بدرفتاری‌اش با الاهگان انتقام، از او چهره‌ی «مدافع نیرنگ‌باز» را ترسیم می‌کند، و رفتار او کوششی برای از اعتبار انداختن معبد دلفی^۱ به خاطر حمایتش از ایرانیان در جنگ‌های آن دوره تلقی می‌شود. آنچه در این هردو تصویر بسیار اغراق شده اهمیت دارد این است که آپولویی که به گفته‌ی خودش حقیقت را می‌گوید، نمی‌تواند بر هیئت منصفه‌ای متشکل از انسان‌ها غالب آید: تعداد آراء مساوی باقی می‌ماند. به همین ترتیب نیز آتنه علی‌رغم اظهارنظرش درباره‌ی نقش مرد و زن که منعکس‌کننده‌ی بخشی از استدلال آپولو است، پیش از آن که علیه الاهگان انتقام رأی دهد، به دقت بعضی از اظهارنظرهای آنان را درباره‌ی ترس و عدالت یادآوری می‌کند. به بیانی دیگر نه توافقی میان چهره‌های الهی نمایش و نه واکنش‌های انسان نسبت به این چهره‌های الهی وجود دارد. اصطکاک تکالیف متضاد که ویژگی کنش انسان در تراژدی است، در سطح خدایان نیز منعکس شده است و به ما یادآوری می‌کند که برای مخاطبان متجدد غربی چقدر دشوار است که ادبیات، اعتقادات و رسم و روال نظام چندخدایی را بپذیرند.

نظام امور الهی، برای فهم جایگاه انسان و نظم بسیار سرنوشت‌ساز است. اما درک این نظام، تضمینی برای تسلط آسان بر وقایع انسانی یا تعیین آنها نیست. آیسخولوس روابط میان انسان و خدایان را به مثابه‌ی نوعی منشاء ناپایدار ترس، تردید، شکست و همین‌طور بزرگداشت، حمایت و نظم به تصویر می‌کشد.

اگر در قسمت اول این فصل، یعنی «منشوری برای شهر؟» دیدیم که اورستیا چگونه دست‌کم به سوی نوعی بزرگداشت مشروط نظم پولیس

1. Delphi

حرکت می‌کند، در قسمت دوم دیدیم که چگونه ملاحظات آیسخولوس درباره جایگاه انسان در درون دستگاه‌های نظم، همچنین بی‌خبری، عدم قطعیت و عدم اختیار را نیز به عنوان امری اساسی در زندگی انسان‌ها به نمایش می‌گذارد. این تنش میان تردیدها و ترس‌های هستی انسان و افتخارات پولیس (چهارچوبی برای این هستی) برای روایت تراژیک آیسخولوس و تصویر پیچیده کنش انسان در اورستیا موضوعی محوری باقی می‌ماند.

بافت شعری

پیش‌تر ترجمه فرازهای کلیدی متعددی را از اورستیا نقل کردم و کوشیدم تا آنجا که ممکن است بعضی از دشواری‌ها و ابهامات ترجمه را نشان دهم. نوشتن درباره آیسخولوس بدون توجه به چنین مشکلاتی و بدون رویارویی با آنها دشوار خواهد بود، زیرا شعری که هر صحنه و گفتار همسرایان با آن سروده شده است، در تأثیر فزاینده‌اش به طرز قابل توجهی پرشور و به طرزی چشمگیر پیچیده است. تقریباً هر فرازی را برای نشان دادن بافت یکی از خارق‌العاده‌ترین شعرهای نمایشی که تاکنون نگاشته شده است، می‌توان برگزید؛ شاید فقط بعضی از آثار متأخر شکسپیر را بتوان با آن مقایسه کرد. اما من سه فراز کوتاه را از هر یک از نمایشنامه‌ها برگزیده‌ام تا هم برخی از مضمون‌های بحث‌های قبلی را جمع‌بندی کند و هم اشاره‌ای محدود به گستره این نوشته داشته باشد. برای هر کدام از این نقل‌قول‌ها از ترجمه یا ترجمه‌های تأثیرگذار و مشهور انگلیسی استفاده کرده‌ام تا از این طریق نیز به گوناگون بودن واکنش مترجمان، و کشف انواع گزینه‌هایی که با آن روبرو بوده‌اند، نگاهی داشته باشیم.

۱۳. پیچیدگی پیش‌گویی غنایی^۱

اولین فرازی که برگزیده‌ام از نخستین سرود همسرایان در آگامنون، و دو خط پایانی پیش‌گویی کالخاس است. این شعر غنایی است و با همراهی موسیقی توسط همسرایان خوانده می‌شود، و من نخست آوانویسی آن را ارائه می‌دهم:

mimnei gar phobera palinortos
oikonomos dolia mnamōn mēnis teknopoinos.

لوید-جونز به شکل زیر آن را ترجمه می‌کند:

زیرا آنجا منتظر می‌ماند، هول‌انگیز، و همیشه باز سربر می‌آورد،
خشم، پاس‌دارخانه، نیرنگ‌باز که هیچ فراموش نمی‌کند، انتقام‌فرزند می‌ستاند.

اما فاگلز چنین ترجمه می‌کند:

در اینجا او منتظر است
وحشتی که باز و باز در آینده بیداد می‌کند
دزدانه، قانون‌اجاق‌خانه، مادر-
حافظه، زهدان الهه انتقام، الهه انتقامی که انتقام‌فرزند می‌ستاند!

موقعیت را یادآوری می‌کنم: نشانه عقاب‌ها کالخاس را به این نگرانی دچار کرده است که مبدا نیاز به قربانی هول‌انگیز دیگری باشد. این سطور دلایل این نگرانی را بیان می‌کند. این فراز، فرازی مهم برای نفرین شدن اهالی خانه، روایت انتقام و مضامین وحشت، خشونت درون خانوادگی و تأثیر گذشته بر حال است. پیچیدگی آن که اجازه چنین

1. Lyric Prophecy

ترجمه‌های متفاوتی را می‌دهد، از نحو، واژگان و شیوه ارتباط تصویرپردازی آن با تمامی روایت تریلوژی نشأت می‌گیرد. اجازه بدهید به توضیح این فراز پردازم: "mimnei gar"، «زیرا آنجا باقی می‌ماند»: فعل موکد «آنجا باقی می‌ماند» تداومی را در الگوی رویدادها نشان می‌دهد که قبلاً شرح داده شد. این فعل همچنین برای الگوی غیرقابل اجتناب بخت‌برگشتگی و انتقام که قانون زئوس است به کار خواهد رفت:^۱ *mimnei de mimnontos en thronōi Dios, pathein ton erxanta* «همچون نشانه‌ای از زئوس باقی خواهد ماند، زئوسی که بر سریر خود باقی است، که مرتکب کیفر خواهد دید.» وقتی شخصیت‌های تریلوژی در جستجوی ثبات در میان جبر بی‌ثبات رویدادها هستند، این فعل را می‌توان در سرتاسر اثر یافت. پس اینجا دلیل این که چرا قربانی دیگری ممکن است لازم شود، این است: به خاطر آنچه بی‌تغییر باقی می‌ماند.

باقی کلمات فرازی که نقل شد، همه مبتدای این فعل هستند. آنچه باقی می‌ماند، نخست *phobera* است یا «هول‌انگیز». دیدیم که چگونه وحشت، وجه رایجی است که اورستیا را به تسخیر درآورده است. اینجا، آنچه باقی می‌ماند بی‌واسطه هراس‌آور است: این فراز، پیشاپیش در انتظار آن ترس‌هایی است که در آن نشانه و نفرین چنین نقشی را دارند.

آنچه باقی می‌ماند همچنین *palinortos* است. این واژه برخلاف سه واژه نخستین سطر، صفت شاعرانه بی‌نهایت غیرمتداولی است که در حقیقت در میان تمام متون یونانی باقی مانده، فقط در اینجا یافت می‌شود. و به معنی «از نو سربرآوردن» است. *palin* نخستین بخش صفت ترکیبی، دقیقاً منطق بخت‌برگشتگی و تکرار («از نو») را که چیزی اساسی برای انتقام

1. Aga. 1563-4

است، می‌رساند؛ و ریشهٔ فعلی که *ortos* - از آن مشتق شده است، به معانی «برآمدن»، «هجوم آوردن»، «برانگیخته شدن» است: یعنی آنچه باقی می‌ماند فعال و فعال شده است. بدین ترتیب ترکیبی که فاگلز به کار برده، یعنی «باز و باز در آینده» کوششی است جسارت‌آمیز برای ثبت کردن قدرت این صفت.

آنچه باقی می‌ماند همچنین *oikonomos* است. این واژه اولین اسم جمله است. *oikonomos* به معنی «مدیر خانواده» است (اصطلاحی که تدبیر منزل، یا علم اقتصاد (*economics*) از آن مشتق شده است). اسم، توجه را به *oikos* که کانون روایت است معطوف می‌کند. اگرچه آگاممنون با سپاهیان است، ولی مراسم قربانی، خانواده را هدف قرار داده است. این اصطلاح است که در وهلهٔ نخست حس نوعی وحشت ویژه را در میان خانواده تدارک می‌بیند. این اصطلاح، همچنین اصطلاحی است شگفت‌انگیز که هم اشاره به مدیر خانواده یعنی کلوتایمنسترا دارد، کلوتایمنسترای که دستورهایش را به نگهبان شنیده‌ایم و هم به نیرویی کلی‌تر که اعضای خانواده را هدایت می‌کند؛ این همپوشانی نشان می‌دهد که چگونه کلوتایمنسترا نقشی را در تاریخچهٔ خانواده بر عهده می‌گیرد و این تاریخچه چگونه از کلوتایمنسترا به عنوان نوعی ابزار سود می‌برد.

اسم دیگر در جمله *mēnis* است، یعنی «خشم» یا «خشم بی‌رحمانه». این واژه، اولین واژهٔ ایلید و یکی از مضامین کلیدی آن است: خشم بی‌رحمانه و ویرانگر آخیلوِس^۱ قهرمان. این واژه در این اثر فقط در مورد آخیلوِس و خدایان به کار می‌رود و بر نیروی خشم ویژه‌ای تأکید می‌کند. هر چند این دو اسم دشواری نحو را از دو جهت نشان می‌دهد. نخست،

1. Achilles

معلوم نیست کدام یک از این دو اسم، فاعل جمله است و کدام عطف بیان.^۱ یعنی آیا معنی جمله این است: «خشم بی‌امان، مدیر هولناک خانواده باقی می‌ماند که دوباره سربرمی‌آورد»؛ یا این که: «مدیر هولناک خانواده که دوباره سربرمی‌آورد، خشمی بی‌امان باقی می‌ماند؟» دوماً معلوم نیست که دو صفت *dolia* و *mnamōn* که بین دو اسم قرار گرفته‌اند (یا شاید هم *dolia* اسم باشد، «زنی فریبکار») وابسته کدام یک از دو اسم هستند. بیشتر مصححان *dolia* را وابسته *oikonomos* و *mnamōn* را وابسته *mēnis* در نظر می‌گیرند، «مدیر فریبکار خانواده»، «خشم را به یاد دارد»، اما موضوع کاملاً نامعلوم باقی می‌ماند و ممکن است که هر دو صفت وابسته هر دو اسم باشند. فاگلز می‌کوشد با ترجمه *dolia* به «دزدانه» و قرار دادن آن در کنار دیگر واژه‌های جمله، ابهام را حفظ کند؛ لوید-جونز می‌کوشد این کار را با حفظ ترتیب کلمات یونانی انجام دهد. *dolia* به معنی «فریبکار» است و وقتی در کنار *oikonomos* قرار می‌گیرد، هم به فریبکاری خاص کلوتایمنسترا اشاره دارد و هم به روایت انتقام در خانه که به صورتی مکرر به فریبکاری متکی خواهد بود. وقتی اورستس وارد کاخ می‌شود، همسرایان برای کمک به او دقیقاً این دعا را می‌کنند: *dolia peithō*، یا «اقتناع فریبکارانه». *oikonomos dolia*، یا «مدیر فریبکار خانواده»، هرچند در مقام سنجش ممکن است یادآور پنلوپه، همسر اولیس باشد که در اودیسه خانه‌اش را با فریبکاری حفظ می‌کند. این تداعی گریزناپذیر را میان این دو خانواده از زمان اودیسه در ادبیات یونان شاهد بوده‌ایم. همان قدر که اورستس الگویی برای تلماخوس در اودیسه است، به همین ترتیب نیز پنلوپه و کلوتایمنسترا در

1. apposition

حماسه صریحاً بارها در مقابل هم قرار داده شده‌اند. *oikonomos dolia*، «مدیر فریب‌کار خانواده»، بدین ترتیب به ارزیابی‌های متفاوت از زنان فریب‌کار در محدوده متن سرمشق‌وار *oikos* (خانه) پدرسالارانه منجر می‌شود. اگر *dolia* را با *mēnis* یا «خشم فریب‌کارانه» مربوط بدانیم. آنگاه معنی چنین خواهد بود که خشم بی‌امان که برانگیزنده انتقام است، خود را مخفی می‌کند و از فریب‌کاری برای رسیدن به منظور خود بهره می‌برد.

معنی صریح *mnamōn*، «به یاد داشتن» است و مفهوم *mimnei*، یا «باقی می‌ماند» را تقویت می‌کند. آنچه باقی می‌ماند، بر اثر مرور زمان فراموش و نادیده انگاشته نمی‌شود، بلکه «دوباره سربر می‌آورد». اگر آن را مربوط به *oikonomos* بدانیم، تلویحاً به شیوه‌ای اشاره می‌کند که کلوتایمنسترا در طول سالیان تنفر خود را پرورانده، و این موضوع که غیبت ده ساله آگاممنون از خانه، جلوی نفرین خانه را نمی‌گیرد، خانه‌ای که حرمت شکنی او را به یاد دارد و تاوان آن را می‌خواهد. اگر آن را مربوط به *mēnis* بدانیم، به این معنی است که «خشم بی‌امان» برخلاف آن چیزی که مثلاً در آخر ایلپاد می‌بینیم به آشتی منجر نمی‌شود، بلکه جوش و خروش خود را پنهان می‌کند.

آخرین صفت *teknopoinos* است، و همانند بیشتر صفت‌های ترکیبی در یونانی می‌تواند معنایی معلوم یا مجهول داشته باشد: «انتقام فرزند می‌گیرد» و «انتقام گرفته توسط فرزند». آنچه من آن را «انتقام می‌گیرد» / «انتقام گرفته» ترجمه کردم، یعنی *poin*، واژه‌ای است که به کرات در تریلوژی یافت می‌شود و هم کیفر دیدن، و هم تاوان پرداختن را تداعی می‌کند و در زبان اجتماعی مبادلات و عدالت واژه‌ای کلیدی است. نیازی به تأکید نیست که واژه «فرزند»، یکی از اصطلاحاتی است که فراوان در

تریلوژی به کار رفته است. پیش‌تر دیدیم که چگونه با شدتی خاص نه تنها در مذاکرات صحنه محاکمه، بلکه همچنین در زبان به دنیا آوردن فرزند و مشخصه پدر یا مادر بودن استفاده شده است؛ این واژه برای بیان ارتباط میان وقایع و مخصوصاً به طور دقیق در روایت کیفر و تاوان (poin-) به کار رفته است. ناهمخوانی میان قرائت معلوم و مجهول صفت از اهمیت زیادی برخوردار است. زیرا تاریخچه انتقام، همچنین تاریخچه خشونت میان نسل‌ها است و والدین و فرزندان مکرراً علیه همدیگر وارد عمل می‌شوند و از هم انتقام می‌گیرند. آگامنون دخترش را می‌کشد و کلوتایمنسترا انتقام مرگ او را می‌گیرد. اورستس مادرش را می‌کشد، فرزندی که انتقام پدرش را می‌گیرد. حتی آیگیستوس نقشش را در مرگ آگامنون، تاوان گرفتن از فرزند آترئوس به‌خاطر گناهان آترئوس در حق فرزندان توئستس، پدر آیگیستوس تلقی می‌کند. آخرین صفت این سطر در ابهام خود چکیده روایت خشونت میان نسل‌ها و روایت کیفر دادن مکرر را دارد.

پس دو واژه نخستین در عبارت پیش‌گویانه کالخاس توضیحی را نوید می‌دهد (gar، «زیرا») و می‌گوید که چیزی باقی می‌ماند. وقتی جمله پیش می‌رود، نحو پیچیده و معانی لایه‌لایه واژگان، توضیح را به نوعی نمایش مبهم و تیره و تاری نیروی محرکه‌ای تبدیل می‌سازد که این روایت را هدایت می‌کند. ترکیب فشرده‌گی غنایی و رمزی بودن پیش‌گویانه، حالتی را ایجاد می‌کند که رشته‌ای از واژگان را در شبکه‌ای از روابط متقابل به هم پیوند می‌دهد که رفته‌رفته در سرتاسر اورستیا از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شوند. چنین شعر درهم بافته و پیچیده مخصوص شعرهای غنایی گروه همسرایان در آثار آیسخولوس و به ویژه اورستیا است: ساخت زبانی، با الگوسازی مفهومی درهم می‌آمیزد تا نوعی بیان

قدرتمند و فراگیر از امور، نوعی فلسفه نظام گیتی (کیهان شناسی)^۱ را به وجود آورد.

۱۴. مشاجره خشونت بار: گفتگوی نمایشی

دومین فرازی را که مایلم آن را مورد بررسی قرار دهم از نیازآوران گرفته ام و آن فرازی است از یک گفتگوی بسیار نمایشی، در رویارویی کلوتایمنسترا با اورستس. دوباره آوانویسی یونانی را می آورم و سپس ترجمه آن را این بار از روی ترجمه گرن^۲ و لاتیمر^۳ ولی با حذف یادداشت های کارگردانی صحنه نقل می کنم:

- Clyt. *ti esti khrēma? tina boēn histēs domois?*
 Servant *ton zōnta kainein tous tethnēkotas legō.*
 Clyt. *oi'gō, xunēka toupos ex ainigmatōn.*
dolois oloumeth' hōsper oun ekteinamen.
doiē tis androkmēta pelekun hōs takhos.
eidōmen ei nikōmen ē nikōmetha.
entautha gar dē toud' aphikomēn kakou.
 Orestes *se kai mateuō. tōide d'arkountōs ekhei.*
 Clyt. *oi' gō, tethnēkas, philtat' Aigisthou bia.*
 Orestes *phileis ton andra? toigar en tautōi taphōi keisēi,*
thanonta d' outi mē prodōis pote.

کلوتایمنسترا: چه شده است و از چه رو در خانه فریاد می زنی؟

خدمتکار: آگاهت کنم، او زنده است و مرده را می کشد.

کلوتایمنسترا: پس چنین است. تو معما می گویی اما من همه چیز را می دانم. ما با

خیانتی برده ایم که اکنون موجب مرگ ماست.

کسی فوراً تبریزی برای کشتن یک مرد بیاورد،

1. cosmology

2. Grene

3. Lattimore

تا ببینیم می‌توانیم پیش از فرو افتادن
 ضربتی بر او فرود آوریم - ما در این جنگ مصیبت‌بار بیش از اندازه
 پیش رفته‌ایم.
 اورستس: اینک تو؛ آن که آنجاست حق خود گرفته است.
 کلوتایمنسترا: محبوبم، آئیگستوس زورمند، آیا به راستی مرده‌ای؟
 اورستس: مردت را دوست داری؟ با او در همان گور
 خواهی خفت، و هرگز بی‌وفایی نخواهی کرد، حتی در مرگ.

کلوتایمنسترا می‌پرسد سروصدای داخل خانه برای چیست و
 خدمتکار با بیانی معماگونه نه فقط از گفتن نام آئیگستوس و اورستس
 اجتناب می‌کند، بلکه گفته‌های او را از لحاظ نحوی می‌توان هم «مردگان،
 زنده را می‌کشند» و هم «زنده، مردگان را می‌کشد» ترجمه کرد: نوعی
 ایهام که به طرزی اجتناب‌ناپذیر در انگلیسی از دست رفته است. در هر دو
 مورد، «مردگان»، *tous tethnēkotas*، اصطلاحی جمع و «زنده»، *zōnta*
 یا *ton*، اصطلاحی مفرد است. اولین تأویل را باید بر تأویل دیگر ارجح
 دانست؛ این جمله به این معنی است که اورستس که او را کشته
 می‌انگارند، آئیگستوس را می‌کشد؛ و علاوه بر این انتقام آگاممنون را
 می‌گیرند که کمک او را از گورش به یاری خواسته و به *kommos* احضار
 کرده‌اند؛ و حتی این که تمام تاریخچه کشت و کشتار در خانه، قربانی
 دیگری را خواستار است. کلوتایمنسترا معما را می‌گشاید و بی‌درنگ آن
 را منطق انتقام و بخت‌برگشتگی تلقی می‌کند: *dolois oloumeth' hōsper*
oun ekteinamen، «ما با فریب‌کاری (*dolois*) نابود می‌شویم، همانطور
 که [با فریب‌کاری] کشتیم»، یا آن طور که گرن و لایمور ترجمه کرده‌اند:
 «ما با خیانتی برده‌ایم که اکنون موجب مرگ ماست». همانطور که دیدیم،
 ارتباط نوعی مضمون محوری در اورستیا است و وقتی مهارت زبانی

کلوتایمنسترا، آگاممنون را به سمت تقدیر خویش می‌راند و وقتی نوعی ترفند زبانی موجب شده است که اورستس بی‌خطر به کاخ دست یابد، و نوعی پیام دگرگون شده، آیگیستوس را فریب داده است تا بدون محافظ به سوی مرگ بشتابد، پس یک معما، سخن فریب‌آمیزی که حقیقت را آشکار می‌کند، وسیله‌ای است که کلوتایمنسترا با آن از سرنوشت قریب‌الوقوع خویش باخبر می‌شود. در سرتاسر اورستیا معماها و راه‌حل‌هایی وجود دارد و معماهایی که همیشه معما باقی می‌مانند: همه این‌ها، صحنه‌های تعبیر نشانه‌ها هستند. این گفتگو که ظاهراً بدون آن که ضرورتی در میان باشد در چهارچوب معما و راه‌حل قرار گرفته است، توجه را به نوعی پیوند در زنجیره روایت، به نوعی پیوستگی مضمونی جلب می‌کند.

نابودی با فریب‌کاری، یعنی *dolois*، نه تنها عنصر فریب‌کارانه (*dolia*) نفرینی را که در فراز پیشین از آن سخن گفتم به یاد می‌آورد، بلکه همچنین توصیف خود اورستس را از فرمان آپولو یادآوری می‌کند که می‌گوید: «وقتی آنان مردی شریف را با فریب‌کاری [*dolōi*] کشتند، پس باید با فریب‌کاری [*dolōi*] کشته شوند». گفته‌های کلوتایمنسترا نادانسته ندای غیبی آپولو را تحقق می‌بخشد. زیان انسان گویاتر از آن است که خود گوینده خبر دارد.

کلوتایمنسترا کسی را صدا می‌زند تا هرچه سریع‌تر برایش *androkmēta pelekun* یا آن‌طور که گرن و تیمور ترجمه می‌کنند «تبرزینی برای کشتن یک مرد» بیاورد. صفت *androkmēta*، «مردکش»، یا «مردفرسای»، از دو جهت به کشمکش جنس زن و مرد اشاره دارد.

نخست یادآور کشتن «مرد» یا شوهر خود اوست زیرا andro- هم به معنی «مرد» و هم به معنی «شوهر» است؛ و دوم تبرزین برای دفاع در مقابل اورستس به کار خواهد رفت که می‌کوشد به جایگاه «مرد» دست یابد: جایگاه کامل جنس مرد بالغ، در مقام سرپرست خانه خود. کلوتایمنسترا این تعارض با پسرش را چنین بیان می‌کند: «بگذار ببینیم آیا پیروزی [Nikōmen] با ماست یا پیروزی علیه ماست [nikōmetha]، که متأسفانه تکرار فعل در ترجمه گرن و لاتیموراز دست رفته است. مفهوم nikē، یا «پیروزی» در اورستیا بی‌نهایت مهم است: نخست از این جهت که مکرراً برای بیان مفهوم کشمکش، برای به دست آوردن سلطه در تعارض‌ها به کار می‌رود. «پیروزی» هدف هر درگیری است: تا این که در نهایت به کشمکش آتیه و الاهگان انتقام می‌رسیم که آتیه در آنجا^۱ می‌گوید: «زیرا شما پیروزی را از کف نداده‌اید، ou gar nenikesth» در اینجا کلوتایمنسترا به نحوی کامل، احتمال مانعة‌الجمع بودن تعارض میان جنس زن و مرد را در دو قطب مخالف ثبت می‌کند: یا پیروزی مطلق یا شکست مطلق. هرچند nikē یا «پیروزی» همیشه با دیگر اصطلاح روایت تعارض یعنی dikē است که تشدید می‌شود. این چنین است که آتیه پس از رأی دادگاه خطاب به الاهگان انتقام ادامه می‌دهد: «زیرا پیروزی را از کف نداده‌اید، 'isopsēphos dikē'» بلکه dikē از آرای مساوی بوده است». وقتی اورستس به عنوان عامل dikē از راه می‌رسد، dikē در مفهوم انتقام، تباهی یا کیفر به طرزی معنی‌دار از طریق توصیف تعارض به مثابه طلب nikē تحقق می‌یابد.

اورستس وارد می‌شود: se kai mateuō، «رد تو را نیز می‌جستم». گرن

و لاتی‌مور فعل را انداخته‌اند، ولی Mateuō، یعنی «من ردّ می‌جستم»، احتمالاً در مورد سگان که بوی چیزی را می‌گیرند، به کار می‌رود، و بدین ترتیب اورستس خود را شکارچی معرفی می‌کند، همانطور که خود او نیز قربانی شکار «سگان مادرش» خواهد شد. «شکارچی فریب‌کار» (dolois...mateuō) تصویری است که اغلب تداعی‌کننده‌ی شکار مرد جوانی است که تازه به عضویت جامعه‌ی مردان بالغ^۱ درآمده است. وقتی اورستس به مرحله‌ی کشتن مادر نزدیک می‌شود، چنان تصویری از او ارائه می‌شود که گویی به مرحله‌ی مرد شدن نزدیک می‌شود. تبرزین مرد کش ممکن است او را از رسیدن به مرحله‌ی مردی باز دارد.

کلوتایمنسترا از روی گفته‌ی سرسری اورستس، (tōide d'arkountōs، ekhei «حق خود را گرفته است» (نوعی بی‌اعتنایی که برخلاف هومر، مشخصه‌ی عدم علاقه‌ی آیسخولوس به مرگ آگیستوس است) پی می‌برد که «محبوب‌ترین‌اش»، philtat مرده است. اورستس وقتی می‌پرسد phileis ton ondra یعنی «این مرد را دوست داری؟»، اصطلاحاتی را که کلوتایمنسترا به کار برده، استفاده می‌کند؛ یعنی philtat و androkmēta، به معنی «مرد فرسای». با این حال گمراه‌کننده است که فعل phileis را صرفاً «دوست‌داری» ترجمه کرد. زیرا این اصطلاح در یونانی بیشتر بر مفهوم تعهد و وظیفه‌ی متقابل دلالت می‌کند و نه صرفاً وابستگی عاطفی و رمانتیک. اورستس با استفاده از این اصطلاح، واکنشش را نسبت به زناکاری کلوتایمنسترا به عنوان نوعی حرمت‌شکنی اجتماعی مورد تأکید قرار می‌دهد: جنایتی علیه شوهرش (andra) و کوتاهی در قبال تعهد و وظایف‌اش نسبت به خانواده. پس با بلاغتی تمام نتیجه می‌گیرد: «پس تو

در همان آرامگاه خواهی خفت. هرگز دوباره به مرد مرده [thananta] خیانت نخواهی کرد.» ترجمه گِرِن و لاتیمر، «هرگز بی وفایی نخواهی کرد، حتی در مرگ». گذشته از افزودن تأکید «حتی»، در ترجمه thanonta، یعنی «مرد مرده» به خطا رفته است، زیرا این واژه در یک سطح به آگیستوس برمی گردد که کلوتایمنسترا در مرگ تا ابد با او خواهد خفت و به زناکاری خود وفادار خواهد بود؛ اما در سطح دیگر به آگاممنون، مرد مرده دیگر برمی گردد که کلوتایمنسترا به همراه آگیستوس دیگر به او خیانت نخواهد کرد. وقتی کلوتایمنسترا به خاطر کشتن مرد خویش کشته می شود، حرف اورستس معمای خدمتکار را به یاد می آورد که «مردگان، زنده را می کشند». پس گفته های اورستس همان قدر بر زناکاری به عنوان دلیل مکافات کلوتایمنسترا تأکید دارد که بر قتل.

این قطعه، گفتگوی نمایشی بسیار سرشاری است که هم سریع است و هم محکم. همچنین نوعی گفتگوی استادانه و دارای لایه های مختلف است ورشته وقایع صحنه ای رویارویی مادر و پسر را در درون شبکه ای از ساخت های مضمونی قرار می دهد. قبلاً شرح داده ام که آیسخولوس با کدام روش، دیدگاهی بسیار پیچیده از کنش انسان به وجود می آورد: در اینجا خواهیم دید که زبان گفتگو چگونه، در یک لحظه کنش نمایشی بسیار پراهمیت، در جهت ایجاد این مفهوم از طبیعت پیچیده رویدادها وارد عمل می شود.

۱۵. بلاغت سیاسی

آخرین فرازی که دوست دارم نگاهی به آن داشته باشیم، سطرهایی است چند از *الاهگان انتقام* که آتنه در آنجا، دادگاه آریوپاگوس را بنیاد می نهد. در چنین نوشته ای است که مداخله مستقیم آیسخولوس در امور پولیس، که مخاطب اوست، به کرات مورد بحث قرار می گیرد. همچنین این فراز

فرصتی در اختیار ما می‌گذارد تا پس از بررسی یک سرود غنایی و یک قطعه دیالوگ، یک خطابه (rhēsis) طولانی را بررسی کنیم که یکی از بخش‌های اساسی هنر نمایش آیسخولوسی است. اما در اینجا جز سطور معدود از این خطابه را نمی‌توانم بررسی کنم. آتنه موقعیت آریوپاگوس را کوهی (pagos) توصیف می‌کند که شاه آتن تسئوس^۱ پیش از نبردش با آمازون‌ها برای خدای جنگ (آرس) در آنجا قربانی کرده است. بنا گذاشتن دادگاه بدین ترتیب بلافاصله به مجموعهٔ اساطیر شهر پیوند داده شده است. تسئوس بنیان‌گذار پولیس آتن، به منزلهٔ پولیس است. آمازون‌ها که آنان را در بسیاری از معابد و آثار هنری به تصویر کشیده‌اند، کهن الگوی شخصیت‌های منفی زنانه هستند که به ویژه در دشمنی بی‌امان و جنگجویانه‌شان نسبت به مردان، تمام انتظارات را از نقش زن وارونه می‌کنند: ممکن است تصور شود که از این موضوع به طرزی معنی‌دار پیش از دادگاه کلوتایمنسترا استفاده می‌شود.^۲

en de tōi sebas

*astōn phobos te xungenēs to mē adikein
skhēsei to t' ēmar kai kat' euphronēn homōs,
autōn politōn mē 'pikainontōn nomous;
kakais epirriaisi borborōi th' hudōr
lampron miainōn oupoth' heurēseis poton.
to met' anarkhon mēte despotoumenon
astois peristellousi bouleuō sebein
kai mē to deinon pan poleōs exō balein.*

ترجمهٔ تونی هریسون^۳ از اورستیا که برای اولین بار در تئاتر ملی^۴ لندن به روی صحنه رفته است، چنین است:

1. theseus

2. Eum. 690-9

3. Tony Harrison

4. National Theatre

حرمتِ مردمان و ترسی که با آن زاده‌اند
روز و شب از اعمال خلاف قانون بازشان می‌دارد
مگر زمانی که قوانین خود را به آلودگی‌ها بیالایند.
هیچ کس در چاهی که آب از آن می‌نوشند پیشاب نمی‌ریزد.
هرج و مرج! خودکامگی! بگذار از هردو دوری گزینند.
و نیز ترس از شهرتان به تمامی رخت برنبدند.

واژه واژه این فراز هم از جهت روایت در نمایشنامه و هم از نظر بافت سیاسی آن در تئاتر دارای اهمیت است. sebas که «حرمت» ترجمه شده است، به معنی احترامی است که اجازه می‌دهد نظم سلسله مراتبی حفظ شود. دقیقاً عدم وجود sebas است که در نیازآوران مشخصه بی‌نظمی در خانه آگاممنون است. اکنون این اصطلاح از اهالی خانه به قلمرو سیاسی «مردم» آتن گسترش می‌یابد؛ «مردم»، یا astōn، اصطلاحی است عمومی که دلالت بر مردان یا زنانی دارد که آزاد زاده‌اند. ممکن است اینجا در عبارت sebas astōn ایهامی مسحورکننده نهفته باشد. آیا این عبارت به مفهوم «احترام شهروندان» به آریوپاگوس است، یعنی آیا پایداری قانون بستگی به احترام شهروندان به نهادهای قضایی دارد؟ یا به معنی احترامی است که آریوپاگوس باید برای شهروندان قائل شود، یعنی یک مجموعه قضایی دموکراتیک در برابر مردم پاسخگو است، و دادگاه خود باید حرمت مردم را نگاه دارد؟ هر دو قرائت از نظر معنایی و دستوری امکان‌پذیر است و ایهام به طرز معنی‌داری مجموعه نظریات سیاسی را در بحبوحه اغتشاش، هنگام اصلاحات در آریوپاگوس را نشان می‌دهد. چه کسی باید در برابر چه کسی پاسخگو باشد؟

چسبیده به واژه احترام، phobos، یعنی «ترس» قرار دارد: اصطلاحی

که بر اورستیا سایه انداخته است، اکنون در پیش‌گیری از بی‌عدالتی تبدیل به نوعی احساس مثبت می‌شود. ترس، *xungenēs* است، که ممکن است به معنی «هم خانواده» باشد، یعنی ترس، «از همان نوع» است که احترام؛ یا ممکن است به معنی «مادرزاد» باشد، یعنی «با آن زاده‌اند»: خصوصیات موروثی یک تبار که چنانکه دیدیم تمرکز مضمونی روایت بر آن قرار دارد. اکنون میلی برای اجتناب از کردار بد (*adikein*، منفی واژه *dikē*) وجود دارد، کردار بدی که با نهاد جدید قانون از بین رفته است. این «احترام و ترس»، «روز و شب» جلوی جنایت را خواهند گرفت. «روز و شب دقیقاً معادلی برای «همیشه» نیست، بلکه همچنین تصویرپردازی روشنائی و تاریکی را به یاد می‌آورد که در اورستیا بسیار به کار رفته است، و نوعی تداعی میان جنایت و تاریکی، تیره‌گی، فریب‌کاری پنهانی ایجاد می‌کند: برای مثال الاهگان انتقام دختران شب هستند. دیده یا نادیده، این ممانعت از کردار بد، کاملاً عملی خواهد بود. با این حال عملی شدن این امر کاملاً بسته به این است که شهروندان یا *politōn*، در قوانین خود بدعت‌گذاری نکنند یا آنها را نیالایند. فعل یونانی، متأسفانه به سبب آسیب دیدن نسخهٔ دست‌نوشته بی‌معنی است. «بدعت گذاشتن» ترجمه واژه‌ای است که در بیشتر تصحیح‌ها به کار رفته است، اما «آلودن» هریسون نیز در بعضی تصحیح‌ها استفاده شده است. پیام میامبی با استفاده از مثالی در مورد جهان طبیعت تقویت شده است: آب پاک نوشیدنی را نباید با «سیل‌های اهریمنی» – چنان که دور از انتظار نیست که هریسون آن را «پیشاب» ترجمه می‌کند – آلود. ارزش‌های «طبیعی» پاکی و پاکیزگی که در مقابل چیزهای اهریمنی و آلودگی قرار دارد، آنچه را الهه بنیاد نهاده است، تقویت می‌کند.

با این حال پیام سیاسی چیست؟ بعضی ناقدان اظهار عقیده کرده‌اند که آتنه کاملاً کلی صحبت می‌کند: جامعه‌ای را که خوب سازمان دهی شده باشد، می‌توان از روی ثبات نظام حقوقی آن تشخیص داد. به ویژه قانون آتنی‌ها درباره قتل نفس را - با قانون - نمی‌توان تغییر داد.^۱ با این حال از آنجا که این خطابه در مورد آریوپاگوس است و مجادلات سیاسی بر سر آریوپاگوس در آتن چنین به خشونت گرائیده بود، بسیاری از ناقدان گفته‌های آتنه را بیشتر از این‌ها منظوردار می‌دانند. باری اینجا بحث‌های داغی درگرفته است. بعضی از ناقدان چنین معتقدند که آیسخولوس بر ضد اصلاح آریوپاگوس سخن می‌گوید، زیرا آتنه در خطابه‌اش به نحوی ستایش‌آمیز از دادگاه یاد می‌کند و حکم به عدم بدعت‌گذاری، بسیار سفت و سخت است: آتنه می‌گوید که دادگاه برای همیشه تثبیت شده است. با این حال ناقدان دیگر خاطرنشان کرده‌اند که اصلاحات افیالتس^۲، بر اساس این حکم که «افزوده‌ها» بایستی از قانون حذف شود، تغییراتی را در آریوپاگوس انجام داد: آریوپاگوس بایستی کارکرد اصلی و مناسبش را بازیافت. از این رو دلیل آورده‌اند که وقتی آتنه اینجا در اولین محاکمه‌ای که آریوپاگوس برگزار می‌کند به شهروندان هشدار می‌دهد که در قوانین نهاد او بدعت نگذارند، الهه شهر را در نقش حامی برنامه دموکراتیک افیالتس به تصویر می‌کشد.^۳ ناقدان دیگر معتقد هستند از آنجا که اصلاحات افیالتس پذیرفته شده است، این خطابه هشدار می‌دهد که علیه تغییر بیشتر، زیرا اصلاحات بیشتر در ۴۵۸ ق.م در حال انجام بود.

1. Macleod

2. Ephialtes

3. Dover

قسمت اعظم خطابه آتنه ایده‌ال‌های پولیس دموکراتیک را مخاطب قرار می‌دهد. پس اعتقاد به «احترام»، «عدالت»، «قوانین» در سطرهای باقی‌مانده به تقبیح پرتین هرج و مرج (آناشسی) و نیز خودکامگی می‌انجامد. این کلمات پژواکی از توصیه‌ی الاهگان انتقام را درباره‌ی عدالت دارد که خوانده‌اند:^۱ «نه زندگی پره‌رج و مرج و نه زندگی زیر یوغ خودکامگان را نستائید»، *mēt' anarkton bion mēte despotoumenon*، *ainesēis*. این تقابل بی‌قانونی و خودکامگی، دموکراسی را به عنوان جایگاهی ضروری و مناسب در حد وسط این دو قطب بنا می‌نهد. این اندرز (*bouleuō*) آتنه است، توصیه‌ی رسمی او که نه «احترام» (*sebein*) که *sebas* را تداعی می‌کند) و نه «وحشت» (*to deinon*)، نظیر *phobos*، «ترس»^۲) باید از شهر رخت بربندد و چهارچوب خطابه‌ی اوست. پس، اظهارنظر بی‌پرده درباره‌ی بدعت و قانون با توسل دوباره به احترام و وحشت که فضایی سیاسی محسوب شده‌اند، احاطه می‌شوند: احترام و وحشت کلی‌ترین و دور از تعصب‌ترین اصطلاحات ارزشی ممکن هستند.^۳ هر نکته‌ی خاصی بدین ترتیب با دلواپسی کلی در قبال سلامت شهر تنظیم شده است.

تأکید آتنه در اینجا و جاهای دیگر بر سلامت عمومی و اجتناب از اختلاف میان شهروندان و تخلف، یافتن دیدگاه سیاسی مشترک را با اطمینان خاطر دشوار می‌سازد؛ و همین‌طور است اظهارنظرها درباره‌ی بدعت که چنان که دیدیم در برابر قرائت‌های مختلف گشوده است. پس شاید بهتر باشد که مثل سومراستاین نتیجه بگیریم که «هر تماشاگر

1. Eum. 525-6

۲. هریسون هردو واژه را «ترس» ترجمه کرده است.

3. Dodds; Meier

موضوع را با پیش پندارهای خود درک خواهد کرد». یا شاید همراه دیگر جنبه‌های شعر و نمایش آیسخولوسی که در این کتاب وارد مباحث آن شدم، گفتمان سیاسی اورستیا نیز میدانی برای درگیری تدارک می‌کند و نه نوعی صحنه آموزش‌گرا نه صاف و ساده.

فصل سوم

تأثیرگذاری اورستیا

۱۶. از سوفوکلس تا جنبش زنان

ارائه تصویری مشروح از تأثیر ادبی و نمایشی این اثر برجسته در طول بیش از دو هزار سال، در این کتاب کاری است ناممکن. به جای این که بخش آخر را بر سر رشته‌ای از نام‌ها و فهرست اجراهای مشهور تلف کنیم، سه مقطع کلیدی را در تاریخ روشنفکری و ادبیات پس از آیسخولوس، برای بررسی انتخاب کرده‌ام.

نخستین و آشکارترین حوزه تأثیر را می‌توان در دیگر نمایشنامه‌نویسان بزرگ آتنی، یعنی اورپیدس و سوفوکلس پیدا کرد. هردوی این نمایشنامه‌نویسان به طور مستمر به اورستیا مراجعه کرده‌اند. در لابه‌لای آثار باقی‌مانده از آنان ردپای زبان، فن نمایش و صحنه‌گردانی به طور فزون از اندازه وجود دارد، اما به ویژه در *الکترای* این نمایشنامه‌نویسان است که اندیشه تأثیر بیش از هر جای دیگر کاملاً مشهود است. متأسفانه تاریخ‌های مربوط به نمایشنامه‌های اورپیدس و سوفوکلس معلوم نیست. اما هردو نمایشنامه‌نویس، اورستیا و به ویژه نیازآوران را الگوی کار خود قرار داده‌اند. بنابراین به طور مختصر نگاهی خواهم داشت به هردوی این نمایشنامه‌ها که بازنویسی مجدد آیسخولوس از هومر هستند.

مجموعه نوشته‌های سوفوکلس مبتلا به بیماری افراطی‌گری هستند. او در هر نمایش شخصیت‌هایی را بازمی‌نماید که به شدت سرسپرده افتخارات و موفقیت‌های شخصی هستند و به گونه‌ای فزاینده با جامعه دچار تعارضی تلخ و بی‌رحمانه می‌شوند و معمولاً کارشان با جمع به مشکلات خشونت‌بار می‌انجامد. این قهرمانان سوفوکلسی^۱ بر این پارادوکس صحنه می‌گذارند که برای نائل شدن به عظمت بایستی از مرزهای پذیرفته بودن فراتر رفت: حرمت‌شکنی و عدم رضایت هردو دلالت بر نوعی رفتار افراطی دارد. با این حال در الکترا، اورستس نیست که در کانون توجه قرار دارد و الگوی آیسخولوس است، بلکه کانون توجه آن، به طرزی قاطعانه الکتراست. نمایشنامه سوفوکلس، نمایشنامه‌ای منفرد است: دیگر نمایشنامه‌های تریلوژی او در مسابقه، علی‌رغم احتمال پیوستگی در مضمون، راجع به موضوعاتی غیر از این موضوع بوده است. اعتقاد پرشور و خشونت‌بار الکترا به انتقام با واپس‌جیدگی‌های عاطفی و اخلاقی آن است که صحنه را به خود اختصاص داده. در واقع اورستس در اولین صحنه با پولادس وارد می‌شود و به محض شنیدن اولین فریاد الکترا از درون‌خانه، صحنه را ترک می‌گوید و تا صحنه آخر نمایش، یعنی صحنه انتقام دیگر ظاهر نمی‌شود. در همین صحنه آخر که آکنده از پژواک زبان آیسخولوس است به وضوح معلوم می‌شود که الکترای سوفوکلس چگونه در تقابل با اورستیا قرار دارد. اورستس در خانه با مادر مواجه می‌شود و او را به قتل می‌رساند، و الکترا در صحنه با همسرایان تنهاست. در یک صحنه دهشتناک و مهیج از درون‌خانه، صدای التماس کلوتايمنسترا را خطاب به پسرش می‌شنویم که طنین صدای

1. Knox; Winnington-Ingram; Segal

کلوتایمنسترای آیسخولوس را دارد. اما اورستس هیچ پاسخی به این التماس نمی‌دهد. در عوض الکترا فریاد می‌زند: «دوباره او را بزن، دوباره او را بزن». در حالی که در نمایش آیسخولوس التماس مادر به لحظه‌ای درنگ می‌انجامد، تا آن که پولادس مجوز قتل را بر اساس ندای غیبی خدایان تأیید کند، در اینجا نه درنگی در کار است و نه تأییدی. بلکه آنچه به نمایش درآمده است اعتقاد پرشور الکترا به قتل است. بدون هیچ تردیدی.

در واقع پس از آن که کلوتایمنسترا کشته می‌شود، اورستس آگیستوس را به خانه می‌کشاند و نمایش در اینجا به پایان می‌رسد. از دیوانگی و تعقیب‌الاهگان انتقام نیز خبری نیست؛ نه آتنی هست و نه دادگاهی؛ نه بحث وجود دارد و نه رأی‌گیری. آخرین واژه نمایشنامه، واژه «پایان گرفته»، tel- است؛ می‌توان چند مقایسه جالب دیگر را با آیسخولوس انجام داد: اورستیا مراسم راهپیمایی با مشعل‌های افروخته دارد؛ و الکترا وارد شدن به خانه تاریک و مرگ‌بار را در سکوت. سکوت درباره مادرکشی یکسره در نمایش پی گرفته شده است. تقریباً هیچ بحثی در مورد درست بودن آن درنگ گرفته و فقط دو اشاره مختصر و مبهم به ندای غیبی خدایان وجود دارد. از این‌رو در نظر بعضی خوانندگان، نمایشنامه سوفوکلس روی گرداندن از مشکل آفرینی آیسخولوسی و روی آوردن به آثار هومر است که در آنجا اورستس قهرمانی نمونه معرفی می‌شود. در نظر دیگران، نمایشنامه ضرورت کیفر را به نمایش می‌گذارد که فرموده خدایان است و هرچند ناگوار اما اجتناب‌ناپذیر است. و باز در نظر گروهی دیگر تراژدی دقیقاً در جایی واقع می‌شود که اورستس از طرح پرسش‌های درست درمی‌ماند: نوعی کندذهنی اخلاقی که به دهشت خشونت‌آمیز مادرکشی می‌انجامد. یک چیز دست‌کم روشن

است، سوفوکلس دم و دستگاه قضاوت و داوری را که اثر آیسخولوس را تحت سیطره دارد، از نمایشنامه‌اش برجسته است. در اورستیا همه بحث‌ها و تعبیرهای تازه از رویدادها به قضاوت رسمی دادگاه سپرده می‌شود. سوفوکلس، بینندگان نمایش را دادگاه و هیئت منصفه رویدادها قرار می‌دهد و مسئله ارزیابی مادرکشی نمایش داده شده را به ارزیابی آنان وامی‌نهد. سکوت سوفوکلس سفارشی است به درگیر شدن خود تماشاگران در نمایش.

اگر اورستس سوفوکلس بدون آن که نمایش از مرحله قضاوت عبور کند، دست به کشتن می‌زند، در الکترای اورپیدس، داوری مستقیم‌تر و منفی‌تری در مورد اورستس وجود دارد. رب النوع کاستور که در صحنه آخر ظاهر می‌شود و نمایش را پایان می‌دهد، می‌گوید ممکن است کلوتایمنسترا به *dikē* رسیده باشد، اما «رفتار تو مطابق *dikē* نبوده است». اورستس در هومر، فردی نمونه بود؛ در آیسخولوس، نمونه‌ای از الزام دوگانه تراژیک؛ در سوفوکلس، فردی بود که در موردش قضاوت نمی‌شد، اما فردی مذموم نیز نبود؛ در اورپیدس، رب النوع خیلی راحت به او می‌گوید که در کشتن مادر به راه خطا رفته است.

با این حال ردپای آشکارتر آیسخولوس در صحنه شناسایی نمایش دیده می‌شود. الکترا در نوعی پیچ و خم داستانی مخصوص اورپیدس با دهقانی تنگ‌دست ازدواج کرده، اما ازدواج هنوز به مرحله کامیابی نرسیده است. اورستس پس از دیدار مقبره پدر با لباسی مبدل به دیدن مزرعه دورافتاده می‌رود. پیرمردی از مقبره می‌آید و به الکترا اعلام می‌کند که برادرش به خانه بازگشته است. وی برای گفته خود سه مدرک ارائه می‌کند و این مدارک دقیقاً همان‌هایی هستند که آیسخولوس در صحنه بسیار دشوار نیازآوران از آن استفاده کرده است: طره مو، ردپا و

تکه‌ای از لباس. الکترای اورپیدس این طور نیست که هنگام شناسایی برادر محبوبش سرازیا نشناسد؛ او هر یک از نشانه‌ها را با دلایل عقلانی دقیق رد می‌کند: موی مرد و زن شبیه هم نیستند و به هر حال آدم‌هایی که از یک خانواده هستند اغلب موهایشان شبیه هم نیست؛ زمین سنگلاخ‌تر از آن است که ردپایی بر آن باقی بماند؛ و مگر ممکن است که لباس‌های اورستس همراه خود او قد کشیده باشند، و او نمی‌تواند لباسی را که الکترا دوخته است تن کند و در ضمن آیا الکترا در سنی بوده که وقتی اورستس آنجا را ترک کرد برایش لباسی دوخته باشد. این صحنه با تقلید شوخی آمیزش از آیسخولوس محققان جدی را بر سر خشم آورده است. اما وقتی دلایل عقلانی الکترا به نتیجه غلط منجر می‌شود، نکته‌ای جدی در آن وجود دارد: خطایی دیگر در قضاوت این که در این ساخت و کار نمایش، چگونه ارزیابی غلط و به ویژه اعتقاد گمراه‌کننده به الگوهای قهرمانی، در مجموع به خشونت تراژدی می‌انجامد.

اورپیدس و سوفوکلس هردو صراحتاً سرانجام تلاش می‌کنند به سطح سلف خود برسند و هم با آن به معارضة برخیزند. از کنش متقابل نویسندگان، میراث نمایش‌نامه‌نویسی غرب پدید می‌آید.

دومین مقطعی که مایلم از آن ذکر به میان آورم، روتق گرفتن یونان پژوهی به ویژه در فرهنگ روماتیک قرن نوزدهم آلمان است. این جریان را استیلای مستبدانه یونان روی تخیل^۱ آلمان نام نهاده‌اند: و آن عبارت است از استیلایی که از وینکلمان و هگل تا به مارکس و فروید ادامه می‌یابد. فرهنگ یونان کلاسیک موضوع پژوهشی افتخارآمیزی در نظام

آموزش آلمان آن دوره بود و برای درک زندگی فرهنگی آن دوره لازم است به ارزش مشغولیت با ادبیات یونان پی ببریم. پیدا کردن ستایش آیسخولوس آسان است: به عنوان مثال شله گل^۱ درباره آیسخولوس می نویسد «در عظمت فوق بشری اش بسیار محتمل است که بی نظیر باقی بماند». با این حال شاید بانفوذترین خوانندگان آیسخولوس، نیچه و واگنر بودند که علاقه ای مشترک به آثار او داشتند. در نظر واگنر نمایش یونان «والاثرین شکل ممکن هنر» بود، دیدگاهی که آن را به طور مفصل با نیچه مورد بحث قرار داد، در حالی که نیچه مشغول نوشتن زایش تراژدی از روح موسیقی^۲ بود، اثری که در آن آیسخولوس، دوره هنر باستان و بدین ترتیب هنر در تمامی اعصار را به وجود می آورد.^۳ واگنر در خودزندگینامه اش به طرزی تأثرانگیز خواندن اثر آیسخولوس را برای بار اول به یاد می آورد که «با احساس و فهمی واقعی» توأم بوده است: «اورستیا را با چشم جان می دیدم، گویی در عالم واقع اجرا می شد و تأثیر آن بر من توصیف ناپذیر بود. هیچ چیز با آن هیجان والا که آگاممنون مرا ملهم کرد برابری نمی تواند؛ و در آخرین واژه *الاهگان انتقام*، در حال و هوایی باقی ماندم که از روزگار حاضر بسیار دور بود و از آن زمان تاکنون هرگز نتوانسته ام خود را با ادبیات مدرن آشتی دهم. اندیشه های من درباره اهمیت تمام و کمال ادبیات نمایشی و تئاتر با این تأثیرها قالب ریزی شده است.»^۴ پس، حلقه^۵ در شکل نهایی اش چهار نمایش دارد: سه تراژدی و یک پس، هرچند که در اثر واگنر، پس سَبُک، قبل از تراژدی ها قرار می گیرد، در حالی که نمایش ساتیری در آتن باستان پس از تراژدی ها قرار می گرفت. حلقه، از مجموعه داستان هایی اسطوره ای تشکیل شده است که ارتباط مضمونی

1. schlegel

2. *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*

3. Silk and Stern

4. *Ring*

با هم دارند؛ این اثر بر نفرینی متمرکز است که رویداد را با هم پیوند می‌دهد و روایتی طاقت‌فرسا و انباشته از خاطره را خلق می‌کند؛ داستان درباره‌ی روابط پرتعارض میان انسان‌ها، خدایان، دیوها و همچنین میان جنس زن و مرد است؛ حمله‌ای سیاسی به تجدیدنظر در اسطوره‌های به میراث مانده وجود دارد. این‌ها، همه عناصرِ تکان‌دهنده حلقه است. واگنر شخصاً آنها را از آیسخولوس و اورستیا کسب می‌کند. حتی تکنیک لایت موتیف^۱ مشهور واگنر در آهنگسازی، با استفاده از شعارهای^۲ پی‌درپی موسیقایی تا اندازه‌ای مدیون سبک آیسخولوس در استفاده از تصویرهای پی‌درپی است.

واگنر به خصوص امیدوار بود آنچه را که Gesamtkunstwerk می‌نامید، یعنی اثر هنری «یکپارچه» یا «کامل» را که به نظر او در تراژدی یونانی تجسد یافته و از آن زمان برای فرهنگ غربی گم شده بود، بازآفرینی کند: نوعی اثر هنری که موسیقی، تئاتر، اسطوره، تفکر، سیاست و رقص را با هم به صورت یکپارچه درآورده است. واگنر می‌خواست اپراهایش به عنوان بخشی از یک جشنواره خاص در بایرویت اجرا شود و قصدش این بود که هنر برای توده مردم باشد و نه صرفاً برای مشتریان دائمی موسیقی و کارخانه‌داران؛ جایی که بتوان بافت اجتماعی و فکری نمایش یونان را بازآفرینی کرد: آن صحنه تماشایی و بهت‌انگیزی که آتنی‌ها در آن شرکت می‌کردند برای «دیدن تصویر خودشان بود، برای گشودن معمای کردار خود، برای پیوند دادن وجود خود و ارتباطشان با خدایان خود بود».

بازنمایی واگنر و بازآفرینی‌اش از یونان باستان تا حد زیادی مدیون

1. leitmotif

2. mottoes

آرمان‌گرایی مشترکی است که در بیشتر آثار قرن نوزدهم رایج است. با این حال واگنر در پی تقلید کورکورانه نبود: وی هنگام پرداختن به آیسخولوس، عقاید خود را در برابر الگوی یونان محک می‌زد، اما با این حال اثر خود را همانقدر انقلابی می‌پنداشت که بازآفرینی آیسخولوس از اثر هومر چنان بود. تصویر پایانی *Götterdämmerung* این نکته را به سبک نمایشی چشمگیری نشان می‌دهد، زیرا در واقع تصویر، اهمیتش را از اورستیا کسب کرده است. اثر واگنر با مشعل‌های برافروخته پایان می‌یابد، اما در مراسمی که برای نابود کردن بی‌امان‌خانه خدایان برپا شده است: وقتی «خدایان نفوذ مستقیم خود را از دست داده‌اند، با آزادی خودآگاهی انسان مواجه می‌شوند». این احساسات روماتیک متأخر واگنر در «شامگاه خدایان» است که با آثار یونان چنین بیگانه است و کمتر از «خدا مرده است» نیچه، طلیعه‌دار دوران مدرن نیست.

سومین مقطع، به ویژه بیشتر به مضمون جنسیت در اورستیا ربط دارد. در دهه ۳۰ قرن نوزدهم، جی.جی. باخوفن حقوق‌دان سوئیسی کتابی تأثیرگذار با نام *das Mutterrecht*، یا «حق مادری» تألیف کرد که در آن الگویی جهانی برای تحول اجتماعی ترسیم می‌کرد که از مدارسالاری اولیه شروع و به نظام پدرسالارانه فعلی ختم می‌شد. بیشتر شواهد وی شامل متون کلاسیک – که از اروپای قرن نوزده جدایی‌ناپذیر است – و اورستیا است که با تضعیف دعوی جنس زن و با حمایت از دعوی جنس مرد در صحنه محاکمه، تبدیل به مدرکی کلیدی برای سرنگونی حقوق اولیه زنان می‌شود. پیش‌تر توضیح دادم که چگونه قرائت‌های مردم‌شناختی مدرن از «اسطوره مدارسالاری سرنگون شده» با این رهیافت تفاوت دارد: عموماً اعتقاد بر این است که

مادرسالاری تاریخی هرگز وجود نداشته است. دیدگاه‌های باخوفن برای نظریه مهم انگلس درباره تحول خانواده، مالکیت خصوصی و دولت حکم پایه را دارند، و فروید نیز وقتی اورستیا را «پژواک این انقلاب... این روی آوردن از مادر به پدر که بیانگر نوعی پیروزی معنویت بر احساس‌ها، به عبارتی گامی به جلو در فرهنگ» تلقی می‌کند، این نظریه را منعکس می‌کند. با اوج گرفتن جنبش زنان در قرن بیستم، باخوفن و قرائت او از اورستیا بار دیگر جزء مباحث مهم شد. برای مثال کیت میله در سیاست جنسی^۱ به آتنه به خاطر حمایتش از جنس مرد حمله می‌برد: «آتنه با حرارت تمام برای نابود کردن جنس خود به آنان حمله می‌کند... این نوع دلیل آوردن می‌تواند فاجعه‌آمیز باشد»، کیت میله صحنه‌های پایانی اورستیا را تحت عنوان «پنج صفحه از مدرک ثبت اسناد محل» که ثبت‌کننده «این پیروزی پدرسالاری» است جمع‌بندی می‌کند. هرچند قرائت اینچنینی اورستیا را به عنوان نوعی مدرک تاریخی که فقط ثبت یا منعکس‌کننده واژگونی مادرسالاری تاریخی است، امروزه بسیاری از محققین قبول ندارند، اما چنین بحث‌هایی کمابیش موجب شده است که اورستیا هنوز در دستور روز باقی بماند. یکی از تأثیرگذارترین نوشته‌های فمینیستی مدرن، "sorties"^۲ شگفت‌انگیز الن سیکسوس^۳ است. این مقاله مفصل هنگام کند و کاو در بازنمایی جنس زن در فرهنگ غربی، تکه‌هایی از زندگینامه خود سیکسوس را با قرائت متون کلاسیک و مدرن در هم می‌بافد. این مقاله، سبک غنایی و جدلی پرشور

1. *Sexual Politics*

۲. sorite در زبان فرانسه به معانی خروج، دررو، پیامد و همچنین معانی نظامی حمله و شیبخون و... است. م

3. Hélène Cixous

آیسخولوس را هنگام استفاده از زبان وی برای برهم زدن آنچه این مقاله آن را نظم و سلطه پدرسالاری می‌پندارد، نشان می‌دهد. به خاطر استفاده از این زبان و همچنین خود قرائت‌هاست که مقاله سیکسوس سرمشق گروهی از نویسندگان فمینیست شده است. در یکی از عناوین مقاله‌اش، یعنی «سپیده دم قضیب‌محوری»^۱، فروید، جویس و کافکا، سرمشق تأمل در این باره را فراهم می‌کنند که چگونه زبان نمایشنامه‌های الکترا - سیکسوس به طور مرتب آیسخولوس، اورپیدس و سوفوکلس را درهم ادغام می‌کند - با بحث کاربرد زبان در نمایشنامه‌ها و گنش زبان - جیغ کشیدن‌ها، سکوت‌ها و کنایه‌هایش - ترکیب می‌شود تا «سپیده دم خونین قضیب‌محوری» را در کشتن مادر و نیز صدای مدام ارضا ناشدنی رنج الکترا به وجود آورد: «کیست که پشت سر باقی می‌ماند؟ در انتها فقط الکترا خواهر اورستس. رودخانه‌ای از فریادها که جاری نخواهد شد، چشمه زجر که خشک نخواهد شد: باید نعره زند، و سیل آسا استفرغ کند، این سیل که از عذاب پدرانه نشأت می‌گیرد بی‌اتهاست، تمام خون‌های ریخته، تمام جاری شدن‌های بی‌هدف اسپرم، تمام ناشدنی، از این دره تنگ، که از میان آن، از خاکسپاری بسیار دوردست، پدر باز می‌گردد. پدر، از همه قوی‌تر، و خوب از پس زبانی که او را می‌خواند و نشانش می‌دهد، برمی‌آید. کلوتایمنسترا می‌گوید: "زبان افعی!"».

این بحث‌های بسیار مختصر به این نکته اشاره دارد که مشغولیت با

1. phallogentrism

سیکسوس، phallus سمبولیک لاکان و logocentrism دریدا (رجوع کنید به فصل هشتم ژاک دریدا و متافیزیک حضور، محمد ضیمران، هرمس، ۱۳۷۹) را به عنوان دو جنبه رایج و ظالمانه "phallogentrism" تلقی کرده است. م

آیسخولوس به طرزی استثنایی بارآور و به طرزی استثنایی مسحورکننده بوده است. امید من این است که این کتاب امکانی را برای خوانندگان جدید و از گونه‌ای دیگر فراهم آورد تا خود دست به یک تجربه احتمالاً مفصل اما غنی بزنند.

راهنمای مطالعه بیشتر

Sections 1, 2, 3 of this guide contain the works mentioned in the text, listed in alphabetical order. Works marked with an asterisk require a knowledge of Greek. The opening section contains the standard editions and translations and some general works on Aeschylus and Greek tragedy with comments.

ویراست‌ها

Agamemnon: *E. Fraenkel (Oxford, 1950); *J.D. Denniston and D.L. Page (Oxford, 1957). Both are very scholarly on the language, but less useful on literary or theatrical interpretation.

Choephoroi: *A. Garvie (Oxford, 1986); very useful for the scholar, and with helpful indications of further reading.

Eumenides: *A. Sommerstein (Cambridge, 1991), a fine edition; A. Podlecki (Warminster, 1987); rather plodding, but for the non-Greek reader.

ترجمه‌ها

R. Fagles, *Aeschylus: the Oresteia* (New York, 1966); D. Grene and R. Lattimore, *Complete Greek Tragedies*, vol. 1 (Chicago, 1959); H. Lloyd-Jones, *Aeschylus: Oresteia*, 3 vols. (London, 1979); Tony Harrison, *The Oresteia* (London, 1981); a version, not a translation. P. Vellacott, *Aeschylus: the Oresteia* (Harmondsworth, 1974).

There is no general book on the *Oresteia* that is recommendable for the reader who does not know Greek. My *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986) is an advanced critical introduction to Greek tragedy, which has two chapters on the *Oresteia*. D. Conacher, *Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary* (Toronto, 1987) is a very traditional scene by scene reading that does not capture much of the complexity of the play, but is a useful indicator of where some critical questions lie. T. Rosenmeyer's *The Art of Aeschylus* (Berkeley, 1982) is a general book on Aeschylus. Its thematic chapters and general format make it rather hard to appreciate individual plays. J. Herington's *Aeschylus* (Yale, 1986) is rather general and waffly – it claims to introduce Aeschylus to a general audience with 'style,

taste and literary judgement' – but it has a useful introduction to the fragments. M. McCall's collection of essays by various scholars, *Aeschylus* (Englewood Cliffs, 1972), is a useful introduction to where things were twenty years ago: many of the debates still run, although much has moved on. A. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy* (Michigan, 1966) and R. Kuhns, *The House, the City, and the Judge* (Indianapolis, 1962) are both very dated in approach. W. Scott's *Musical Design in Aeschylean Theater* (Hanover, 1984) is probably the best introduction to the aspects of music and metre in Aeschylus. For other works, see the bibliographies on individual chapters below.

۱. نمایش و شهر آتن

J. Davies, *Democracy and Classical Greece* (Hassocks, 1978); P. Easterling and J. Muir, ed., *Greek Religion and Society* (Cambridge, 1985); M. Finley, *Politics in the Ancient World* (Cambridge, 1983); W. G. Forrest, *The Emergence of Greek Democracy* (London, 1966); S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986); S. Goldhill, 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in J. Winkler and F. Zeitlin, ed., *Nothing to do with Dionysus?* (Princeton, 1990); R. Gordon, ed., *Myth, Religion and Society* (Cambridge, 1981); M. Hansen, *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes* (Oxford, 1991); J. Henderson, 'Women and the Athenian Dramatic Festivals', in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 121, 1991; G. E. R. Lloyd, *The Revolutions of Wisdom* (Berkeley, 1987); N. Loraux, *The Invention of Athens* (Cambridge, Mass., 1986); P. B. Manville, *The Origins of Citizenship in Ancient Athens* (Princeton, 1990); J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens* (Princeton, 1989); R. Osborne, *Classical Landscape with Figures* (London, 1987); R. Sinclair, *Democracy and Participation in Athens* (Cambridge, 1988); O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977); W. Tyrrell, *Amazons: a Study in Athenian Mythmaking* (Baltimore, 1984); J.-P. Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece* (London, 1980); *Myth and Thought among the Greeks* (London, 1983); J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (Cambridge, Mass., 1990), 2 vols. in one paperback; P. Vidal-Naquet, *The Black Hunter* (Baltimore, 1986).

۲. اورستیا

M. Arthur, 'Early Greece: the Origins of Western Attitudes towards Women', *Arethusa*, vol. 6, 1973 (reprinted in *Women in the Ancient World*, ed. J. Peradotto and J. P. Sullivan (Albany, 1984)); J. Bamberger, 'The Myth of Matriarchy', in M. Rosaldo and L. Lamphere,

edd., *Women, Culture and Society* (Stanford, 1975); A. Brown, 'The Erinyes in the *Oresteia*, Real Life, the Supernatural and the Stage', *Journal of Hellenic Studies*, vol. 103, 1983; W. Burkert, *Homo Neceans* (Berkeley, 1983); D. Clay, 'Aeschylus' Trigeron Mythos', *Hermes*, vol. 97, 1969; M. Detienne and J.-P. Vernant, *The Cuisine of Sacrifice* (Chicago, 1988); E. Dodds, 'Morals and Politics in the *Oresteia*', *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 6, 1960; K. Dover, 'The Political Aspect of Aeschylus' *Eumenides*', *Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, 1957; H. Foley, 'The "Female Intruder" Reconsidered', *Classical Philology*, vol. 77, 1982; R. Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore, 1977); *S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia* (Cambridge, 1984); S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986); J. Gould, 'Law, Custom, Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens', *Journal of Hellenic Studies*, vol. 100, 1980; J. Gould, 'Homeric Epic and the Tragic Moment', in *Aspects of the Epic*, edd. T. Winniffrith, P. Murray and K. Gransden (London, 1983); J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (London, 1962); H. Kitto, *Greek Tragedy* (London, 1961); B. Knox, 'The Lion in the House', *Classical Philology*, vol. 47, 1952 (reprinted in B. Knox, *Word and Action* (Baltimore, 1979)); *A. Lebeck, *The Oresteia* (Washington, 1971); C. Macleod, 'Politics and the *Oresteia*', *Journal of Hellenic Studies*, vol. 102, 1982; C. Meier, *The Greek Discovery of Politics* (Cambridge, Mass., 1990); G. Nagy, *Pindar's Homer* (Baltimore, 1990); M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge, 1986); T. Tanner, *Adultery and the Novel* (Baltimore, 1980); J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (Cambridge, Mass., 1990), 2 vols. in one paperback; P. Vidal-Naquet, *The Black Hunter* (Baltimore, 1986); R. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus* (Cambridge, 1983); *F. Zeitlin, 'The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 96, 1965; F. Zeitlin, 'Dynamics of Misogyny in the *Oresteia*', *Arethusa* 11, 1978 (reprinted in *Women in the Ancient World*, edd. J. Peradotto and J. P. Sullivan (Albany, 1984)).

۳. تأثیرگذاری اورستیا

J. Bachofen, *Myth, Religion and Mother Right: Selected Writings* (London, 1967); H. Cixous, 'Sorties', in H. Cixous and C. Clement, *The Newly Born Woman* (Minneapolis, 1986); B. Knox, *The Heroic Temper* (Berkeley, 1964); K. Millet, *Sexual Politics* (New York, 1971); C. Segal, *Tragedy and Civilization* (Cambridge, Mass., 1981); M. S. Silk and J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge, 1981); R. Winnington-Ingram, *Sophocles: an Interpretation* (Cambridge, 1980).

واژه‌نامه فارسی به انگلیسی

self-Image	خودانگار	ritual	آیینی، مناسک
autobiography	خود زندگینامه	metaphor	استعاره
encode	رمزگذاری	charter myth	اسطوره - منشور
narrative	روایت	myth of origin	اسطوره خاستگاه
context	زمینه		اسطوره مادر سالاری واژگون شده
prologue	سراهنگ	myth of matriarchy overturned	
coral odes	سرودهای همسرایان	double bind	الزام دوگانه
hierarchial	سلسله مراتبی	reversal	بخت برگشتگی
action	سلسله وقایع، رویداد	Post-Romantic	پسارمانتیک
dramatic persona	شخصیت نمایش	dynamics	پویایی شناسی
plot	طرح	interpretation	تأویل
plotting	طرح ریزی	semantic resonance	تشدید معنایی
signal	علامت	Imagery	تصویرپردازی
teleological	غایت اندیشانه	interaction	تعامل
lyric	غنایی	commentary	تفسیر وقایع
rhetoric	فن بلاغت	obligation	تکلیف
reading	قرائت	transliterate	حرف نوشت
archetype	کهن الگو	transgression	حرمت شکنی

charter	نشانه	resolution	گره‌گشایی
drama	نمایش	sacred texts	متون مقدس
genre	نوع ادبی، ژانر	theme	مضمون
chorus	همسرایان	significance	معنی
normative	هنجارین	charter	منشور

نمایه

- آپولو Apollo، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۶۸-۷۱، ۹۰، ۹۸، ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۳-۱۲۶، ۱۲۶، ۱۳۶
- آگاممنون Agamemnon، ۹۸، ۱۰۲
- آمازون‌ها Amazons، ۱۵، ۱۴۰
- آیگیستوس Aegisthus، ۳۹، ۴۱-۴۳، ۵۰، ۶۶-۶۸، ۷۹-۸۱، ۹۳، ۱۰۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۷
- اثولیس Aulis، ۴۷، ۱۲۱
- اتحادیه دلوسی Deliar League، ۶، ۷، ۱۲
- ارسطو، ۹، ۵۹
- اسپارت، ۱۲
- افلاطون، ۵۲
- افوریون Euphorion، ۱۹
- افیالتس Ephialtes، ۷، ۲۰، ۱۴۳
- الکترا Electra، ۳۹، ۴۱، ۴۲، ۵۳، ۵۵، ۶۷، ۶۸، ۹۲، ۹۷، ۱۱۸، ۱۴۵-۱۵۰، ۱۵۵
- المپیک، ۳۰
- المپی Olympian، ۱۱۶، ۱۲۵
- آترئوس Atreus، ۵۰، ۹۱، ۱۲۲، ۱۳۳
- آتن، ۳، ۱۱۵، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳
- آتنه Athene، ۴۰، ۴۴، ۵۱، ۵۷، ۶۸، ۷۰-۷۳، ۷۵، ۷۹، ۸۴، ۸۵، ۹۴-۹۶، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۹-۱۴۴، ۱۵۴
- آتنی، ۱۱۶، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷
- آتیکا Attica، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۱۹
- آخیلوس achilles، ۱۳۰
- آرتمیس Artemis، ۴۷، ۴۸، ۹۸، ۹۹، ۱۱۸
- آرتمیسیون Artemisium، ۶
- آرخون Archon، ۲۴، ۲۶
- آرس Ares، ۱۴۰
- آرگوس Argos، ۴۵، ۵۱، ۸۱، ۸۸، ۹۹
- آریوپاگوس Areopagus، ۲۴، ۲۵، ۹۶
- ۱۳۹-۱۴۱، ۱۴۳

- الین سیکسوس Héléne Cixous، ۴، ۱۵۴، ۱۵۵
- الوتیریا Eleutherai، ۲۷
- الوسیس Eleusis، ۶، ۱۹
- الیوت، تی.اس Eliot, T.S، ۴
- انگلِس، ۴، ۱۵۴
- اودیسِه، ۷۴، ۷۶-۸۲، ۸۴، ۱۱۵، ۱۳۱
- اورپیدس Euripides، ۳، ۷، ۷۶، ۱۴۵، ۱۴۸-۱۵۰، ۱۵۵
- اولیس Odysseus، ۷۷-۸۱، ۱۳۱
- اونیل O'Neill، ۴
- ایتاکا Ithaca، ۷۷، ۷۸، ۸۱
- ایرانیان The Persians، ۶، ۷، ۱۱
- ایفی‌گنیا Iphigeneia، ۴۷-۴۹، ۹۸، ۱۰۷، ۱۰۸
- ایلیاد، ۳۲، ۷۴، ۷۶، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۲
- باخوفن، جی.جی. Bachofen, J.J، ۱۵۳، ۱۵۴
- بایرویت Bayreuth، ۱۵۲
- پارتنون Parthenon، ۷، ۱۲، ۱۵
- پارس، امپراتوری، ۱۱
- پارس، شاهنشاهی، ۶
- پاریس، ۴۷، ۴۹، ۵۴
- پان‌آتنیای بزرگ Great Panathen، ۷۵، ۸۴
- پریام Priam، ۵۳، ۵۸
- پریکلِس Pericles، ۶، ۷، ۱۳، ۲۳، ۲۷، ۷۶
- پنلوپِه Penelope، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۱۳۱
- پولادس Pylades، ۴۱، ۴۳، ۱۱۸، ۱۴۶، ۱۴۷
- پیج، دنیس Page, Denys، ۱۱۹
- پسیستراتوس، ۶، ۱۰، ۷۴
- ترموپولای Thermopylae، ۶
- تروا، ۳۹، ۴۰، ۴۷-۴۹، ۵۳، ۵۷، ۷۷، ۸۸، ۸۹، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۴
- تسئوس Theseus، ۱۵، ۱۴۰
- تلماخوس Telmachus، ۷۷-۸۲
- تمیستوکلس Themistocles، ۶، ۱۲
- توئستس Thyestes، ۵۰، ۱۰۹، ۱۳۳
- توکی‌دیدس Thucydides، ۲۲
- تیمور Grene، ۱۳۶
- جنگ‌های پلوپونزی Ploponnesian، ۷، ۱۲، ۳۰
- جویس، جیمز Joyce، ۱۵۵
- حق‌مادری، ۱۵۳
- حلقه Ring، ۴، ۱۵۱
- خشایارشا، ۶
- دلفی Delphi، ۴۴، ۵۱، ۷۰، ۱۲۶
- دلوس Delos، ۱۲، ۳۷
- دوشیزگان ملتَمس The Suppliant Maidens، ۷
- دیونوسوس Dionysus، ۵، ۲۷، ۳۸
- دیونوسیای بزرگ Great Dianysia، ۲۶
- ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۵، ۳۷
- ژئوس، ۴۷، ۵۳-۵۶، ۶۹-۷۱، ۹۳-۹۵، ۱۱۴-۱۱۶، ۱۱۸-۱۲۵، ۱۲۹
- زایش تراژدی از روح موسیقی The Birth of Tragedy from the Spirit of Music، ۱۵۱
- ساتیرها، ۲۸
- سارتر، ژان پل، ۴
- سالامیس، نبرد Salamis، ۶، ۱۱
- سالامیس Salamis، ۶، ۱۲
- سقراط، ۱۳، ۲۰

- گورگون‌ها Gorgons، ۱۲۴
 لاثرس Laertes، ۸۱
 لاتیمور Lattimore، ۱۳۴، ۱۳۵
 ۱۳۷-۱۳۹
 لئایا Lenaia، ۲۶
 لوریون Laureion، ۱۲
 لوید-جونز Liloyd-Jones، ۱۲۸، ۱۳۱
 ماراتن، ۶، ۱۱، ۱۵، ۲۱
 مارکس، کارل، ۴، ۱۴۹
 مخالفان هفت‌گانهٔ تبس *The Seven Against Thebes*
 ۷، *Against Thebes*
 متلائوس Menelaus، ۴۷
 میله، کیت Millett، Kate، ۴، ۱۵۴
 ناکسوس Naxos، ۷
 نستور Nestor، ۷۹
 نیچه، فریدریک، ۴، ۱۵۱، ۱۵۳
 واگنر، ۴، ۱۵۱-۱۵۳
 ورنان Vernant، ۲۱، ۳۱، ۳۲
 ویدال-ناکت Vidal-Naquet، ۳۲
 ویکتوریایی، ۳۶، ۷۶
 وینکللمان Winckelmann، ۱۵۰
 هرمس Hermes، ۱۱۸
 هریسون، تونی Harrison، Tony، ۱۴۰
 هریسون Harrison، ۱۴۲
 هگل، گئورگ، ۴، ۱۵۰
 هلن، ۴۷، ۶۵، ۱۰۲، ۱۲۲، ۱۲۴
 هملت، ۴۶
 هومر، ۳۲، ۷۴-۷۶، ۸۱-۸۴، ۱۱۷
 ۱۱۹، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۳
 هیپپاس Hippias، ۶، ۱۰
 هیرون Hieron، ۶
 یونیایی Ionian، ۶
- سکلوپ‌ها Cyclops، ۷۷، ۷۸
 سوراکوز Syracuse، ۶
 سوفوکلس Sophocles، ۳، ۷۶، ۱۴۵-
 ۱۴۹، ۱۵۵
 سولون Solon، ۱۱۹
 سومراستاین Sommerstein، ۱۴۴
 سیاست جنسی *Sexual Politics*، ۱۵۴
 شکسپیر، ۴۶، ۱۲۷
 شله‌گل Schlegel، ۱۵۱
 فئاسی‌ها Phaeacians، ۷۸
 فاگلز Fagles، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱
 فروید، زیگموند، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۵
 کاساندرا Cassandra، ۴۱، ۵۰، ۶۲
 ۹۰-۹۲، ۹۶، ۱۰۰-۱۰۲، ۱۰۸-۱۱۱
 ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵
 کاستور، ۱۴۸
 کافکا، فرانکس Kafka، ۱۵۵
 کالخاس Calchas، ۴۷، ۴۸، ۹۸، ۱۰۱
 ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۳۳
 کلهستینس Cleisthenes، ۶، ۱۰، ۱۸، ۱۹
 کلوتاایمنسترا Clytemnestra، ۳۹-۴۴
 ۴۷-۵۳، ۵۷، ۶۲-۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۴، ۷۹
 ۸۰-۸۲، ۸۶-۹۴، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۸
 ۱۰۹، ۱۱۱-۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۳
 ۱۲۵، ۱۳۰-۱۴۰، ۱۴۶-۱۴۸، ۱۵۵
 کنتاروس‌ها Centaurs، ۱۵
 کونه‌گریوس Cynegeiros، ۶
 کیتو Kitto، H.D.F.، ۵۵، ۷۳
 کیمون Cimon، ۷، ۲۵
 گرَن Grene، ۱۳۴-۱۳۷، ۱۳۹
 گزنفون Xenophon، ۷۵
 گلای سسیل Gela in Sicily، ۷

از کتابهای نشر مرکز

تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات محمد صنعتی

واقعیت نویسنده ماریو بارگاس یوسا / مهدی غبرائی

موج آفرینی ماریو بارگاس یوسا / مهدی غبرائی

هفت شب با بورخس خورخه لوئیس بورخس / بهرام فرهنگ

مبانی داستان کوتاه مصطفی مستور

گزارش به نسل بی سن فردا رضا براهنی

صادق هدایت و مرگ نویسنده دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان

بوف کور هدایت دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان

صادق هدایت و هراس از مرگ دکتر محمد صنعتی

درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی دکتر سعید حمیدیان

ساختار و تأویل متن بابک احمدی

چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار بابک احمدی

با نگاه فردوسی باقر پرهام

عناصر داستان رابرت اسکولز / فرزانه طاهری

سیر رمانتیسزم در اروپا مسعود جعفری

جهان رمان رولان بورنوف، رئال اوئل / نازیلا خلخالی

عرفان و رندی در شعر حافظ داریوش آشوری

کتاب عشق و شعبده نغمه لمینی
پیشدرآمدی بر نظریه ادبی تری ایگلتن / عباس مخبر
منطق گفتگویی میخائیل باختین تزوتان تودوروف / داریوش کریمی
نقد و حقیقت رولان بارت / شیرین دخت دقیقیان
سمبولیسم چارلز چدویک / مهدی سبحانی
ناتورالیسم لیلیان فورست / حسن افشار
رمانتیسم لیلیان فورست / مسعود جعفری
کلاسیسیزم دومینیک سکرتان / حسن افشار
استعاره ترنس هاوکس / فرزانه طاهری
کمدی ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
درام س. و. داوسن / فیروزه مهاجر
طنز آرتور پلارد / سعید سعیدپور
دادا و سوررئالیسم سی. و. ای. بیگزبی / حسن افشار
رنالیسم دیمیان گرانٹ / حسن افشار
رمانس جیلین بیر / سودابه دقیقی
داستان کوتاه یان رید / فرزانه طاهری
تخیل آر. ال. برت / مسعود جعفری



کتابخانه و اسناد ملی ایران
تاسیس ۱۳۷۶