

گفت‌وگویی محمد هادی با بهزاد قادری

درباره‌ی مرگ تراژدی

فصلنامه‌ی *خوانش*، سال پنجم، شماره‌ی 11، پاییز 89

<http://www.khanesh.ir/NO%2011.htm>

م.ه.: شما از کسی ترجمه کرده‌اید که پس از جنگ جهانی دوم لااقل به مدت دو دهه در زمره‌ی چالش برانگیزترین نظریه پردازان حوزه ترجمه بوده‌است، به ویژه در کتاب *بعد از بابل* (1975) اش. جرج اشتاینر منتقد به زبان‌شناسی معاصر تن نمی‌دهد. حتی اجتماعی‌ترین شکل آن یعنی نقش‌گرایی را در مواجهه با رویکردهای ادبی و فلسفی مد نظرش قرار می‌دهد. اشتاینر به رمانتیسیم آلمانی و سنت هرمنوتیک رجوع می‌کند و تفسیری جدید ارائه می‌دهد. نگاهی که به انتقاد و انضمام توامان باوردارد. مترجم در برابر متنی 'خارجی' قراردارد، متنی 'بیگانه'. او هم باید با متن همراهی کند هم بدان حمله ورزد. زبان برای اشتاینر نه ابزاری برای ارتباط بلکه سازنده و بازسازنده معناست. در اولین همایش ادبیات نمایشی که در سال 84 برگزار شد، مرگ تراژدی اشتاینر را که شما ترجمه کرده‌اید به عنوان ترجمه و پژوهش برتر سال شناختند. چگونه می‌توان به سراغ چنین نویسنده‌ای رفت، نویسنده‌ای چنین بلند پرواز؟ شما با متن وی چه کردید و اصلاً چرا اشتاینر؟

ب.ق.: جواب شما را با سوال آخرتان می‌دهم، یعنی چرا اشتاینر؟ من فکر می‌کنم در فرهنگ ما در زمینه‌ی نظریه همیشه چیزی کم بوده‌است. منظورم این نیست که نظریه نداریم؛ حرفم این است که این نظریه‌ها را طبقه‌بندی شده و مرتب نداریم. عادت کرده‌ایم که کشکولی از حرف‌های گوناگون را فراهم آوریم و درباره یک چیز خاص در جایی خاص صحبت نکنیم. اگر به تاریخ فرهنگ در غرب نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که میان اندیشمندان دوره‌های مختلف گفت و گویی مطرح است، گفت و گویی که با چالش و جدل همراه است. نیچه *زایش تراژدی* را در سال 1871 نوشت؛ اشتاینر *مرگ تراژدی* را در سال 1961 نوشت. به نظر من، سواى نام دو کتاب که به روشنی متضاد هم‌اند، این دو کتاب از نظر مسائل فلسفی و زیبایی‌شناختی هم با هم جدل دارند. به طور مثال، نیچه منتقد عقل‌گرایی سقراط است که نشاط و موسیقی دیونیزی را می‌کشد؛ در لابلای سخنان اشتاینر در این کتاب متوجه می‌شویم که او از خردگرایی آپولونی دفاع می‌کند. خب، در کشور ما *زایش تراژدی* به زبان فارسی وجود داشت، اما این یکی نبود. این شد که این متن را برای ترجمه انتخاب کردم. چون زمینه‌ی کار خودم ادبیات نمایشی است، فکر کردم حضور این دو اثر به زبان فارسی، که در واقع نمونه‌ای از گفتگوی تاریخی یا بگومگویی فرهنگی میان این دو نویسنده در تاریخ فرهنگ غرب است، می‌تواند برای دانشجویان و پژوهشگران ما خوب باشد. ضمناً، قلم و سبک اشتاینر مشکل و کمرشکن است؛ گفتم نکنند این باعث شده که پس از حدود نیم قرن به این کار نپردازیم!

از این‌ها گذشته، من به تراژدی به عنوان یک نوع ادبی علاقه مندم؛ در این زمینه هم کمی کار کرده‌ام. این که کسی بیاید و بگوید دیگر دوران تراژدی به آن صورتی که بوده به سرآمده و برای این حرفش دلیل بیاورد و آن را در تاریخ ردیابی کند و دلایل اجتماعی، سیاسی آن را بررسی کند، برایم جالب است. جای چنین چیزی در فرهنگ ما خالی بود.

می‌رسیم به این بخش از سؤال شما که خواستید بدانید با سبک و سیاق کار اشتاینر که بسیار سخت است چطور کلنچار رفتیم. یک سال فقط وقت گذاشتم روی واگندن متن انگلیسی. همان طور که در مقدمه کتاب گفته‌ام، اشتاینر میراث دار نوشتن به سنت عبری است، سنتی که والتر بنیامین و دیگران نیز به آن گرایش دارند. این‌ها به صورت پوشیده سخن می‌گویند، شیوه‌ای که به آن cryptic language یا زبان رمزی و رازگونه می‌گویند که این، به صورتی، برگرفته از سبک نوشتن تورات است. این نویسندگان، خواسته یا ناخواسته، به این سبک گرایش دارند چرا که نوشتن را نوعی پوشانیدن یا مخفی کردن مطلب نه برملا کردن آن می‌دانند. نباید از این متون به دلیل رمزی بودنشان رم کنیم. فکر کنم برای روشن شدن متن اشتاینر، حدود بیست و پنج هزار کلمه یادداشت به صورت پانوشت آورده‌ام که این برای متنی که خودش جز یکی دو پانوشت کوتاه، آن هم خیلی کوتاه، ندارد، یعنی واگندن آنچه او با سخنش پنهان کرده. می‌دانید، اشتاینر از قماش آن نخبه گرایان هلنیست پس از جنگ جهانی دوم است که فکر می‌کردند با سبک دشوار باید توده را تکانی می‌دادند.

گمان می‌کنم هر کدام از پانوشته‌هایی که آورده‌ام هم به متن قوت بخشیده و هم شیوه‌ی کار با چنین متونی را آشکار می‌کند. این را هم بگویم که من خودم از طرفداران نظر اشتاینر در باره ترجمه‌ام: متنی که برای ترجمه پیش رو دارید یک چیز غریبه است، بیگانه است. اول با آن حس دوستی دارید ولی این حس باید تبدیل به دشمنی دوستانه شود. و خوب می‌دانید که اشتاینر در کتاب *After Babel* از هیدگر نقل می‌کند که ترجمه یا هیچ فهمیدنی بدون هجوم و پرخاش شدنی نیست. بنابراین، من همین شیوه را برای ترجمه مرگ تراژدی انتخاب کردم. یعنی اینکه فکر کردم باید به این متن هجوم ببرم، باید آن را از هم و ابکنم. اگر فهمیدن متن به معنی هجوم به آن است، هجوم هم یعنی تحقیق فراوان یا رخنه‌کردن در دهلیزهای متن.

م.ه.: با اینکه مرگ تراژدی به شیوه‌ی ادواری به بررسی نویسنده‌ها می‌پردازد، مدام زاویه دیدش را تغییر می‌دهد. مرگ تراژدی تاریخ است یا ادبیات تطبیقی؟

ب.ق.: می‌دانید که مرگ تراژدی حاصل سلسله سخنرانی‌های اشتاینر در دانشگاه کمبریج است که بعد شکل این کتاب را به خود گرفت. من این کتاب را نه تاریخ ادبیات می‌دانم و نه ادبیات تطبیقی. این کتاب بیشتر بررسی تحول یک نوع ادبی در گذر زمان است. او بیشتر این نوع ادبی را در چارچوب ساختارهای اجتماعی، سیاسی، مادی و اقتصادی دوران‌های مختلف بررسی می‌کند و این که این‌ها در گذر زمان از انسان چه انتظاری داشته‌اند، حالا چه هستند و چه می‌خواهند و چرا تراژدی رفته رفته رنگ باخته است. این را نمونه ادبیات تطبیقی هم نمی‌دانم چون نه به موشکافی آثار ملل برای یافتن تاثیر یک اثر بر آثار دیگر می‌پردازد و نه به دنبال یافتن حقایق همگانی و جهانی در آثار ملل مختلف است و نه به بررسی ترجمه آثار در میان ملل می‌پردازد. به گمانم بیشتر به مطالعات فرهنگی، آن هم در دهه 60 قرن بیست، می‌ماند. شاید بتوان گفت نوعی ردیابی علل زوال تراژدی یونان باستان در فرهنگ‌های اروپایی و در ساختارهای فرهنگی متفاوت و این که چرا در بعضی جاها و بعضی دوره‌ها این نوع ادبی جواب داده و در دوره‌های دیگر جواب نداده است. خیلی جالب است که اشتاینر گاهی وقت‌ها تا آنجا پیش می‌رود که از زمان و تاریخ هم می‌گذرد، انگار بخواهد به ذهنیت کسی که تراژدی می‌نویسد بپردازد. انگار می‌خواهد بگوید انسان‌هایی که بتوانند تراژدی بیافرینند دیگر وجود ندارند.

م.ه.: نمونه‌هایی که ذکر کرده‌اید همراه با ارجاعاتی که بعضا اشتاینر به هیدگر می‌دهد مسبب نوعی پارادوکس می‌شوند. اشتاینری که آغشته به تجربه‌های جنگ جهانی دوم و مهاجرت به آمریکاست بر خلاف بسیاری از همدوره‌های‌هایش بسیاری از تحلیل‌هایش را اسطوره‌ای – آیینی می‌کند، علت این امر چیست و یا چه طور می‌شود چنین پارادوکسی را توجیه کرد؟ حداقل در پانوشته‌هایی که شما آورده‌اید ارجاعات را با وجه اسطوره‌ای – آیینی توجیه کرده‌اید.

ب.ق.: من توجیه نکرده‌ام. اشاراتی را که او می‌کند من فقط بازشان کرده‌ام. این جنبه‌ها در متن انگلیسی وجود دارند. شما فکر می‌کنید وقتی کسی می‌خواهد در زمینه تراژدی و نوع ادبی تراژدی کار کند می‌تواند به این جنبه‌ها اشاره نکند؟ نمی‌تواند، زیرا باید جنبه‌های *metapoetic* را هم با خود داشته باشد. چرا که انسان غیر تراژیک همان انسان محدود است، انسان مانده در بند بایدهای عینی، انسان کنشی و تعریف شده در نهادی خاص. انسان تراژیک بدون اسطوره و شعر هم برای نوع ادبی تراژدی کم است. یک نکته دیگر را هم یادآور بشوم: اروپایی‌ها، از جمله هیدگر، فن یا تکنیک اروپا را با اسطوره‌ای چون پرومته، خدای آتش، و هفاستوس، خدای آتش و فلزکاری، بیان کرده‌اند.

م.ه.: ولی به هر حال اشتاینر حاصل دهه‌هایی چهل تا شصت است یعنی اوج تجربه یهودی ستیزی در اروپا، تا حدود زیادی هم نازیسم حاصل همین آیین‌ها و اسطوره‌هاست. این پارادوکس چگونه در چنین شخصیتی توجیه می‌شود؟

ب.ق.: گمان می‌کنم بهتر است به یکی از این اسطوره‌ها اشاره شود. وقتی او به تاریخ قرن 17 فرانسه و راسین و کرنی می‌رسد، نمونه‌هایی از *pragmatism* یا مصلحت‌آیینی می‌آورد و این را مسئول شکست تراژدی در این دوره می‌داند، چرا که مصلحت‌آیینی را آرمانخواهی تراژدی کاری نیست. از طرفی، می‌دانیم که عبری‌گری در این زمینه خیلی پیشتر از قرن هفدهم با آرمانخواهی تراژدی سرسازش نداشته است. پس سخن او در ظاهر به مصلحت‌آیینی قرن هفدهم اشاره می‌کند، ولی انگار لایه پنهان این متن که با عبری‌گری در اروپا پیوند دارد اسطوره‌سازی‌های بیرون از این چارچوب را به بایگانی می‌سپارد. من این

را در پس زمینه اندیشه اشتاینر حس می‌کنم. خب، من سعی کرده‌ام این‌ها را در پانوشت‌ها بیآورم. به هر حال، احتمالاً این متن در این جا هستی دیگری دارد که در شکل انگلیسی اش ندارد. شاید هم همین پانوشت‌ها خودشان به پارادوکس در متن دامن می‌زنند.

م.ه.: اشتاینر در مرگ تراژدی به سادگی به تعاریف رایج تراژدی تن نمی‌دهد؛ خیلی وسواس به خرج می‌دهد. آنقدر که شیوه‌اش را سلبی می‌کند. می‌گوید تراژدی نمی‌تواند به جبران مادی یا حتی عادلانه گذشته بینجامد. معتقد است در بیرون و درون آدمی 'غریبگی' دنیا لانه دارد. با این همه می‌گوید تراژدی یونان مطلقاً به دور از رستگاری نیست چگونه می‌توان نگاه اشتاینر را منسجم تر نمود؟

ب.ق.: ببینید اصلاً آنچه که اشتاینر می‌گوید بازگویی چیزی است که پیش از او شیلر گفته است. حالا شاید شما بعداً بپرسید، «آیا به نظر می‌آید او طرف کسی را گرفته باشد؟» البته در قسمت اول صحبت تان هم به رمانتیسیسم آلمان اشاره کردید. شیلر در کتابی که فکر می‌کنم نامه‌هایی در باره آموزش زیبانشناختی آدمی باشد، می‌گوید انسان دو بال دارد: یکی بال آزادی دیگری بال ضرورت. بال آزادی رها از هر قید و بند است و بال ضرورت چیزهایی است که شما را زمین‌گیر می‌کند. در نوع ادبی تراژدی، نمایشنامه با فشار ضرورت‌ها آغاز می‌شود و انسان تلاش می‌کند با طغیان در برابر آن حس آزادی را در خود تقویت کند. شیلر می‌گوید نوع ادبی تراژدی با انسان آرمانی و اسطوره‌ای سروکار دارد. تراژدی اصلاً بیان محدودیت نیست، بیانیه‌هایی از محدودیت عقل سر و نظم موجود است. بنابراین، شیلر این را مطرح می‌کرد که انسان کم کم - شلی هم این را می‌گوید - دارد قوا و حواسش را از دست می‌دهد. نیچه هم این را حس کرد که این انسان انگار به مهره‌ای تبدیل می‌شود. این مهره که نهاده شده باید در وضعیت آرمانی‌اش مطرح شود. بنابراین، وضعیت آرمانی است که ضامن نوع ادبی تراژدی است.

اشتاینر این پرسش را مطرح می‌کند: «اگر این وجه آرمانی را نتوانیم مهار کنیم چه؟» یادمان باشد که او این متن را پس از جنگ جهانی دوم می‌نویسد. می‌شود این را بیانیه‌ای در برابر این گونه تراژدی و پیامدهای غیرقابل پیش بینی آن دانست.

م.ه.: پس در حقیقت اشتاینر وارد گفتگویی با نیچه هم می‌شود؟

ب.ق.: فصل اول این کتاب درباره‌ی آیین یهود است و این که این دیدگاه مذهبی با تراژدی میانه‌ای ندارد. فصل آخر هم که خود اشتاینر از سفرش در قطار و گذر از ویرانه‌های جنگ می‌گوید: کسی برای او تعریف می‌کند که اینجا اردوگاهی بوده که چنین و چنان شده، اینجا آلمان‌ها چنین و چنان کردند. این خودش خیلی جالب است. وقتی کتابی تمام می‌شود و شیرازه می‌خورد تازه اول عشق است! آیا این‌ها سلسله سخنرانی‌های معصومانه‌ایست که مثلاً در گذر تاریخ انجام شده ولی پیش از شیرازه خوردن دو فصل اول و آخر به آن اضافه شده؟ انگار در لابلای فصولی که میان اولی و آخری آمده زبان رمزی‌ای هم هست که این احتمالاً جدلی است با آنهایی است که در تاریخ اندیشه غرب به این جنبه‌های آرمانی بال و پر داده‌اند.

برگردیم به نام این اثر. می‌دانید که نام کامل اثر نیچه این است: *زایش تراژدی از روح موسیقی*. و باز یادآوری می‌کنم که نیچه در این اثر به واگنر و پیوند موسیقی و اپرا با زنده کردن تراژدی اشاره می‌کند. از طرفی، واگنر در کتابی به نام *درباره موسیقی و درام* به روحیه دیونیزی موسیقی اشاره می‌کند و هر جا فرصتی می‌یابد به یهود سنتیزی دامن می‌زند. من فکر می‌کنم انتخاب نام *مرگ تراژدی* برای این اثر خودش پاسخی است به *زایش تراژدی*. نکته دیگر این که نیچه سقراط را باعث حاکمیت روحیه آپولونی می‌دانست؛ اشتاینر هر جا فرصتی یافته از سقراط دفاع کرده.

م.ه.: آیا اشتاینر در میان نمایشنامه نویسانی که بررسی می‌کند با کسی همدلی می‌کند؟

ب.ق.: شما خودتان گفتید که اشتاینر با رمانتیسیسم آلمان پیوند دارد. خب، حتماً می‌دانید که رمانتیسیسم هم، به دلایل مختلف، شدیداً به کسی مثل شکسپیر نیاز داشت. او به شکسپیر توجه خاصی دارد. این طور به نظر می‌رسد که اشتاینر در این اثر شکسپیر را به نحوی بانی زوال تراژدی یونان می‌داند. بیشتر هم که می‌آییم گمان می‌کنم بیشترین توجه را به شیلر و نمایشنامه ماری استوارت او دارد چرا که عناصر تراژیک را

آنچنان که یونانی‌ها داشتند به کار گرفته. ولی به قرن بیستی‌ها که می‌رسد، از آنهایی که می‌خواهند از تراژدی یونان باستان پیروی کنند انتقاد می‌کند. به نظر او کسانی مثل آنوی، اونیل یا البوت به ظاهر تراژدی یونان پرداخته‌اند و کارشان چندان دلچسب نیست.

م.ه.: مخاطب کتاب اشتهایز در ایران چه کسانی می‌توانند باشند؟

ب.ق.: خیلی از کتاب‌ها در این دیار چاپ می‌شوند، اما چون در جای مناسب پخش نمی‌شوند، از مخاطبشان دور می‌مانند. به همین دلیل، فکر می‌کنم این کتاب و خیلی از آثاری که چاپ شده‌اند به دست مخاطبانشان نرسیده‌اند یا این کار با کندی صورت می‌گیرد. فکر می‌کنم مخاطب این اثر طیف گسترده‌ای دارد. حتی کسانی که می‌خواهند درباره فردوسی و عنصر تراژدی در *شاهنامه* تحقیق کنند و می‌خواهند بدانند که آیا فردوسی در بخشی از کارش عنصر تراژیک را وارد کرده یا نه می‌توانند از این کتاب هم استفاده کنند. سوای پژوهشگرانی که در زمینه ادبیات نمایشی کار می‌کنند، دانشجویان رشته‌های ادبیات نمایشی، تئاتر، زبان و ادبیات خارجی، ادبیات فارسی و مطالعات فرهنگی هم می‌توانند در شمار مخاطبان این کتاب باشند.