Οἰδίπους Τύραννος

اودیپ شهریار

شروین وکیلی

اودیپ شهریار

دکتر شروین وکیلی

نام کتاب: اودیپ شهریار

نویسنده: دکتر شروین وکیلی

انتشارات: خوشبین

صفحه آرایی:

لیتوگرافی:

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۸

چاپ و صحافی:

تیراژ: ۱۰۰۰

شابک: 9-09-7194-964

قیمت: تومان

دفتر انتشارات: خ ظهیرالاسلام، بالاتر از چهارراه مصباح،

پلاک 257 واحد1

تلفن: 17-77512116

پیشکش به مادرم؛ آذردخت

و به یاد پدرم؛ انوشیروان

سپاس

این کتاب شکل سازمان یافته و منظمی است از شرح و تحلیلی که طی سالهای ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷ در دو دوره‌ی تحلیل داستان و تاریخ ادبیات درباره‌ی تراژدی «اودیپ شهریار» ارائه کردم، و به خواست دانشجویانم به صورت کتابی تدوین شد. یاری دوست گرامی‌ام آقای کوروش خوشبین انتشارش را ممکن ساخت و بازخوردهای سودمند و ویرایش نکته‌سنجانه‌ی دوستان و یاران عزیزم خانم بهنوش عافیت‌طلب و خانم لیلا امینی آن را به شکل کنونی در آورد. اگر معنا و شادمانی و قدرت و بقایی از این نوشتار برخیزد، همه‌ی این همراهان و یاران سهمی از آن دارند و بایست و شایست که در همین آغازگاه سخن از همه‌شان سپاسگزاری کنم.

فهرست

پیش درآمد: متنی به نام اودیپِ شهریار ۷

گفتار نخست: دیدگاه‌ها درباره‌ی اودیپ شهریار ۱۳

گفتار دوم: دولت‌شهر تبس ۲۱

گفتار سوم: سوفوکلسِ شاعر ۳۳

گفتار چهارم: تراژدی و آیین دیونوسوس ۳۷

گفتار پنجم: تاریخ آتن باستان ٤۹

گفتار ششم: عقده‌ی اودیپ ٦۷

گفتار هفتم: خوانش سیاسی از «اودیپ شهریار» ۷۵

گفتار هشتم: من و نهاد ۸۵

گفتار نهم: اخلاق و تراژدی ۸۹

گفتار دهم: مسئله‌ی اراده‌ی آزاد ۹۷

گفتار یازدهم: چالش هویت ۱۱۳

کتابنامه: ۱۲۷

پیش‌درآمد: متنی به نام «اودیپِ شهریار»

هر فرهنگی بر دوش گرانیگاهی معنایی استوار می‌شود و ادبیات تکامل یافته در هر تمدنی خاستگاه‌ها و آغازگاه‌هایی دارد. به همان ترتیبی که در تاریخ پنج هزار ساله‌ی روایت در ایران زمین متونی تعیین کننده مثل گیلگمش، انومااليش، سفر پیدایش، قرآن، شاهنامه، دیوان حافظ و مثنوی معنوی را داریم، در تاریخ تمدن اروپایی نیز زنجیره‌ای از متون مهم و اثرگذار را می‌شناسیم که قرن‌ها و هزاره‌ها مورد ارجاع بوده‌اند و سبک و ساخت و محتوایی چندان اثرگذار داشته‌اند که متون پس‌آیند را به وامگیری و تقلید از خویش واداشته و نوزادانِ هر عصر را به نواده‌هایی از خود بدل ساخته‌اند.

در این معنا، نخستین متن بنیان‌گذار در ادبیات حوزه‌ی تمدن اروپایی - که تاثیری بیش از اشعار همری داشته ـ تراژدی «اودیپ شهریار» (اویدیپوس تورانّوس: Οιδιπουσ Τυραννοσ) است، که سوفوکلس آتنی به سال ٤٢٩ پ.م. آن را سروده است.داستان آن چندان شهرت دارد که ما را از بازگو کردن مفصل‌اش بی نیاز می‌سازد: در کاخ شاه تبس (لائیوس) پسری نوزاد (اودیپ) زاده می‌شود که پیشگویان خبر می‌دهند روزی پدرش را خواهد کشت و با مادرش همبستر خواهد شد. پس لائیوس دستور می‌دهد او را در جنگل رها کنند تا طعمه‌ی جانوران شود. اما اودیپ نوزاد را رهگذری می‌یابد و نجاتش می‌دهد و او را به شهر بندری کورینت می‌برد و نزد شاه آنجا همچون شاهزاده‌ای پرورده می‌شود. تا آن که سالها بعد بر این پیشگویی آگاه می‌شود و با این تصور که پدرش شاه کورینت است، از آن شهر می‌گریزد و در راه به لائیوس بر می‌خورد و او را به قتل می‌رساند و هنگام ورود به تبس بر معماهای ابوالهول غلبه می‌کند و مردم تبس به شکرانه‌ی این کار او را به شاهی بر می‌گزینند و به این شکل با ملکه‌ی

پیشین که مادرش باشد همبستر می‌شود. آنگاه طاعونی بروز می‌کند و در کنکاش برای یافتن علت آلودگی شهر به گناه است که در گفتگو با پیشگویی و پیکی که در نوزادی او را رهانده، به حقیقت پی می‌برد و خود را کور می‌کند، در حالی که مادرش هم از شرم خودکشی می‌کند.

نام اصلی این اثر - چنان‌که ارسطو در رساله‌ی شعر خود بدان اشاره کرده ـ «اودیپ» بوده است. اما چون سوفوکلس اثر دیگری به نام «اودیپ در کولونوس» دارد، این یکی را که مهمتر و مشهورتر هم هست، «اودیپِ شهریار» خوانده‌اند. هم نویسندگان بعدی و هم ارسطو این اثر را همچون نمونه‌ی غایی و آرمانی از سبک تراژدی به رسمیت شناخته‌اند و ادیبان و شاعران بی‌شماری از دوران سوفوکلس تا به امروز بر مبنای آن آثاری برساخته یا همان را در صورت‌هایی گوناگون روایت کرده‌اند.

تراژدی «اودیپ شهریار» متنی نمایشی است که بر محور داستان اودیپ ـ شاه باستانی تبس- تنظیم شده است. پیش از سوفوکلس یکی دیگر از شاعران آتنی به نام آیسخولوس که بنیانگذار سبک ادبی تراژدی است نیز درباره‌ی اودیپ تراژدی‌ای نوشته بود و پیشتر از او در آثار همری نیز اشاره‌هایی به او را می‌بینیم.

از این رو مضمون در یونانِ قدیم مشهور و محبوب مردمان بوده است. در حدی که آنتیفانِس از کمدی‌نویسان یونانی قرن چهارم پیش از میلاد می‌گوید داستان اودیپ در آن زمان چندان برای مردم شناخته شده و مشهور بوده که کافی بوده تراژدی‌نویسی نام او را بر اثر خود بگذارد تا مردم کل داستان را پیشاپیش حدس بزنند.[1]

تنها اودیپ نبود که از این موقعیت ممتاز در روایت‌های داستانی یونانی برخوردار بود، بلکه چنین می‌نماید که اصولا شاهان تبس برجسته و مهم بوده‌اند و داستان‌هایی درباره‌ی کردارها و سرنوشت‌شان بر سر زبان‌ها بوده است. خودِ سوفوکلس علاوه بر «اودیپ شهریار» چند متن دیگر در شرح زندگی این خاندان دارد که در میانشان تراژدی‌های «اودیپ در کولونوس» و «آنتیگونه» اهمیت بیشتری دارند. امروز مرسوم است که همچون یک سه‌گانه به این سه تراژدی

1 .Kassel and Austin, 2001: frg. 189.

بنگرند. به همین خاطر هم این سه متن را روی هم رفته «نمایشنامه‌های تبای» می‌نامند که یعنی تراژدی‌های مربوط به تبسی‌ها.

این نکته البته درست است که این سه روایت بر زندگی اودیپ تمرکز کرده‌اند و از این رو عناصری مشترک دارند. با این همه خطاست اگر فکر کنیم سوفوکلس به شکلی آگاهانه یک سه‌گانه را با این نمایشنامه‌ها پدید آورده است. چون این آثار با هم فاصله‌ی زمانی دارند و در دوره‌هایی متفاوت تولید شده‌اند.

«آنتیگونه» مربوط به دوران جوانی سوفوکلس است. در حالی که «اودیپ شهریار» را در دوران میانسالی و «اودیپ در کولونوس» را در پایان عمرش سروده است.

این سه ناسازگاری‌هایی درونی هم دارند و برخی عناصرشان با هم ناهمخوان است. در ضمن آثار سوفوکلس درباره‌ی داستان‌های تبای به این سه محدود نیست و مثلا «اِپیگونی» که بخش‌هایی از آن به جا مانده نیز به همین شهر و خاندان مربوط می‌شود.

بنابراین آثار یاد شده را باید پیامدی از اهمیت شهر تبس و مرجعیت‌اش در فضای ادبی آتن دانست، و نه کوشش آگاهانه‌ای برای تدوین سه‌گانه‌ای منسجم و ابرروایتی یکپارچه.

سوفوکلس نه تنها در مضمون و موضوع، که در سبک ادبی نیز پیرو آیسخولوس بود که سراینده‌ی نخستین تراژدی - به نام «پارسیان» ـ است. درباره‌ی تاثیرپذیری سوفوکلس از آیسخولوس گواهی استوار در دست داریم و آن گزارش پلوتارک در این مورد است.

پلوتارک در متن *De Profectibus in Virtute* نقل قولی از سوفوکلس آورده که در آن چنین اثرپذیری‌ای مورد تاکید است. به احتمال زیاد پلوتارک این نقل قول را از ایون خیوسی گرفته که دوست سوفوکلس بوده و در رساله‌ی «واگیر»[1] نقل قول‌هایی بسیار از وی را ثبت کرده است. اصل این متن از بین رفته، ولی می‌دانیم که پلوتارک آن را خوانده و احتمالا نقل قول مورد نظرمان از آنجا آمده است. البته درباره‌ی ترجمه‌ی این جمله بحث هست، و برخی آن را ستایش

1. Epidemiae

و برخی ریشخند آیسخولوس دانسته‌اند. اما در هر دو حال سوفوکلس می‌گوید که برای مدتها از آیسخولوس تقلید می‌کرده و بعد به سبک شخصی خود دست یافته است.[۱]

هرچند «اودیپ شهریار» متنی بنیانگذار و تعیین‌کننده در تاریخ ادبیات اروپایی است، اما با این همه شرایط پیدایش این متن در هاله‌ای از ابهام فروپوشیده شده است. داده‌های موجود به ما اجازه می‌دهد که چند حکم کلی درباره‌ی آن صادر کنیم. تاریخ آتن و خاندان‌های برجسته‌ی ساکن در آن تا حدودی به دقت معلوم است و این‌ها کمک می‌کند که به تصویری دقیقتر از بافت اجتماعی زاینده‌ی این تراژدی برسیم. هرچند درباره‌ی «اودیپ شهریار» اطلاعاتی بسیار اندک در دست داریم، و مثلا نام دو تراژدی دیگری که سوفوکلس همزمان با آن نوشته و اجرا کرده را نمی‌دانیم و از این رو تا حدودی اثری ناقص در دست داریم.

از سوی دیگر سال اجرای این نمایشنامه نیز روشن نیست. ناکس به پیروی از حدسی که ماسگریو[۲] زده گمان برده که تراژدی «اودیپ شهریار» احتمالا در سال ۴۲۵ پ.م. بر صحنه رفته است. چون در این داستان از طاعونی یاد شده که نه تنها دام‌ها که مردمان را نیز طعمه‌ی خود می‌کرده،[۳] و اشاره شده که این مرض به خاطر توهینی که به آرس شده بود گریبانگیر مردم شهر شد.[۴] از این رو باید داستان همزمان با طاعونی تدوین شده باشد که در جریان جنگ‌های ابتدای دهه‌ی ۴۲۰ پ.م. در آتن بیداد می‌کرد.[۵]

از سوی دیگر مولر[۶] استدلال کرده که این متن در حدود سال ۴۳۳ پ.م. پدید آمده و ارتباطی با طاعون آتن نداشته است. یک دلیل‌اش آن است که تعمیم طاعون از رمه به انسان را در ایلیاد هم می‌بینیم و گویی مضمونی رایج در یونان باستان بوده، و دیگر آن که در متن طوری از آرس

1. Bowra, 1940: 401.
2 Masgrave
3. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 27-30.
4. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 190-192.
5. Knox, 1979.
6 Muller

یاد شده که احتمالا به اثر ویرانگر بیماری بر بدن اشاره می‌کند و نه به نقش او در مقام جنگ میان دو شهر.

خودِ فرم تراژدی هم هرچند در دوران‌های بعدی بسیار مورد تقلید قرار گرفت و رد پایی ماندگار بر تاریخ ادبیات اروپایی به‌جا گذاشت، در تاریخ فرهنگ آتن تنها برای دوره‌ای مشخص و کوتاه درخشش داشت و به سرعت جای خود را به رده‌هایی دیگر از متون ادبی و دینی داد.

یکی از شخصیت‌هایی که در این شاخه‌زایی سبک‌ها و عبور از تراژدی نقشی کلیدی بازی کرد، فیلسوف نامدار افلاطون است. مهمترین گذار در این زمینه مدیون اوست که حرکت از نمایش آیینی به متن فلسفی را به انجام رساند، بی آن که در ساختار یا محتوای کلی کار تغییری دهد.

قالب ادبی تراژدی در اصل همان است که افلاطون نیز نوشتن رساله‌های خود را در آن آغاز کرد. هرچند به تدریج از ساختار روایی آغازین‌اش فاصله گرفت، و خودِ گفتگوی میان نقش‌آفرینان ـ و نه حوادث روایت شده در جریان گفتگو ـ را هدف گرفت.

با این همه رساله‌های آغازین افلاطون که بر مرگ سقراط تمرکز یافته‌اند کاملا با قالب تراژدی همخوانی دارند و کردار سقراط که بدون مقاومت و سرکشی حکم پولیس آتنی را می‌پذیرد و خود را تسلیم مرگ می‌کند جلوه‌ای دیگر از همان جبرگرایی و تسلیمی است که تراژدی‌ها آن را تبلیغ می‌کرده‌اند.

با این همه جالب است که افلاطون با آن که از نظر سیاسی هم‌جبهه‌ی تراژدی‌نویسان است و کار خود را با تقلید از ایشان آغاز می‌کند، در نهایت از ایشان فاصله می‌گیرد و در آرمانشهر خویش عملا گفتمان‌شان را سرکوب می‌کند. این تا حدودی به خاطر تاثیرپذیری افلاطون از فرهنگ ایرانی رخ نموده و همان است که باعث شده در جستجوی یک نظام فلسفی منسجم و یکپارچه و قواعدی اخلاقی و عام باشد.

افلاطون این را در می‌یافته که تراژدی‌نویسان در حال و هوایی بدوی و کهن از انسان و خدایان سخن می‌گویند و به همین خاطر از رویارویی با اندیشه‌های تازه‌ای که پارسیان درباره‌ی انسان پیشنهاد می‌کردند و نظم سیاسی‌ای که بر مبنای آن برساخته بودند، ناتوان هستند.

سخن افلاطون در جمهوری که تراژدی‌نویسان را به بازنمایی تصویری غیراخلاقی و فاسد و تباه از ایزدان متهم می‌کند،[1] در این چارچوب معنادار می‌شود. چون خودِ تراژدی‌نویسان هنوز در تاریخ پیشاکوروشی تنفس می‌کردند و از این رو لزوم مسلح بودن به دستگاهی اخلاقی یا امکانِ یکسره نیک فرض کردن ایزدان را در نیافته بودند، که بخواهند از آن عدول کنند. این هم جای توجه دارد که افلاطون همه‌ی شاعران قدیمی را تراژدی‌نویس می‌شمرده و به همین خاطر می‌گوید همر رئیس این جرگه است.[2]

آثار افلاطون هم از نظر شکل و سبک و هم از نظر سوگیری سیاسی و بسیاری از عناصر مفهومی - از جمله تاکید بر جبرگرایی ـ ادامه‌ی مستقیم تراژدی محسوب می‌شوند و رساله‌های افلاطونی را می‌توان همچون شاخه‌ای تحول یافته از این سبک ادبی در نظر گرفت که از بافت آیینی و نمایشی‌اش خروج کرده و سازگار با رسم سبک‌های تازه، همزمان با غنی‌تر شدن از نظر محتوای فلسفی، به انکار و طرد سبک زاینده‌ی خویش یعنی تراژدی کمر بسته است.

افلاطون همچنان همان شعارهای جبرگرایانه‌ی مقابل اندیشه‌ی پارسی را که در تراژدی‌ها بود، تکرار کرد و آثار خود را نیز در قالب همان گفتگوهای نمایش‌گونه‌ای نوشت که تراژدی‌نویسان در قالبش سخن می‌گفتند. با این همه پرسش و پاسخ‌هایی متمرکز بر مفاهیم عام و انتزاعی را در اثر خود گنجاند و با تاکید بر مستدل بودن سخن - که اغلب ناکام و خامدستانه هم بود ـ چارچوبی فلسفی به آن بخشید. این حرکت که شالوده‌ی فرهنگی تمدن غربی را برساخت، گزینه‌ای بود رویاروی مسیری که گرگیاس و سوفیست‌ها طی کردند.

سوفیست‌ها با هواداری از عناصر جهان‌بینی ایرانی –مثل اراده‌ی آزاد، علم تجربه‌گرا، نقد ایزدان باستان و خرافه‌ستیزی ـ از قالب‌های مذهبی یونانی دست شستند و هم مضمون و هم قالب سخن خود را دگرگون ساختند. اما در نهایت آثار افلاطون بود که پس از چند قرن با چفت و بست شدن به گفتمان مسیحیت بر حریف غلبه کرد و سیر تکاملی تمدن غربی را رقم زد.

---

1 . افلاطون، جمهوری، کتاب دوم و سوم.

2. Plato, Republic, X, 595c.

فهم تراژدی «اودیپ شهریار» و معنای تاریخی آن و جایگاهش در تاریخ تمدن اروپایی تنها با اندیشیدن درباره‌ی این زمینه‌ی پیچیده از دانسته‌ها و ندانسته‌هایی ممکن می‌شود که در رشته‌هایی ظریف در هم پیچیده‌اند و ترکیب‌هایی متنوع از پرسش‌ها و پاسخ‌ها را گرداگرد خود ترشح کرده‌اند.

در این کتاب خواهم کوشید از گوشته‌ی فربه اما همگن و همریختی از متون که همگی تفسیرهایی کمابیش همسان و همسازگار از اودیپ را به دست می‌دهند، عبور کنیم و پوسته‌ی متن را با چاقوی داده‌های تاریخی بخراشیم. شاید بتوانیم با این شیوه «اودیپ شهریار» را در کنار تاجداران دیگر بنشانیم و به این ترتیب هم در برشی همزمانی به تاریخی دقیق از شرایط ظهور این متن دست یابیم و هم مدارهای قدرت و جریان‌های سیاسی و انگیزه‌های روانشناختی پیوند خورده با آن را بازشناسی کنیم.

گفتار نخست: دیدگاه‌ها درباره‌ی اودیپ شهریار

تا جایی که از فن شعر ارسطو بر می‌آید، «اودیپ شهریار» در آتن قدیم اثری بسیار اثرگذار و محبوب بوده است. ارسطو چرخش سیر داستان (پِری‌پِتایا) را در آن می‌ستاید و آن را نمونه‌ای اعلا برای گره‌گشایی داستان (شناسایی: آناگْنوریسیس) قلمداد می‌کند. اودیپ برای قرنها اهمیت و محبوبیت خود را حفظ کرد، و در فضاهای فرهنگی گوناگون به شکلهای متفاوتی مورد قضاوت قرار گرفت. چنان که مثلا ولتر و همفکرانش از پایان‌بندی نه چندان درخشان «اودیپ شهریار» و درازگویی‌های پایان اثر ناخوشنود بوده‌اند و به همین خاطر دست به بازنویسی و اصلاح متن زده‌اند.

اغلب مفسرانی که با «اودیپ شهریار» روبرو شده‌اند، آن را اثری یکپارچه و منسجم در نظر گرفته‌اند، گویی که آنچه امروز ما در دست داریم دقیقا همان بوده که سوفوکلس در قرن پنجم پیش از میلاد پدید آورده است. اما چنین فرضی نادرست است. چون به احتمال زیاد تنها بخش‌هایی از متنی که امروز در دست داریم، را سوفوکلس سروده است. یعنی متن طی تاریخ طولانی‌اش دستخوش حذف و اضافه‌هایی شده است. مثلا توافقی در این مورد میان متخصصان وجود دارد که بندهای ۱۵۲٤–۱۵۳۰ در اواخر متن افزوده‌هایی متاخر هستند.

به طور خاص در پایان داستان ناگهان کرئون را می‌بینیم که پس از غیبتی طولانی وارد صحنه می‌شود و بدون این که گفتارهایش ربطی منطقی با سیر داستان داشته باشد، از موضوع‌هایی فرعی سخن می‌گوید. باید توجه داشت که ورود مجدد او به صحنه زمانی رخ می‌دهد که اودیپ خود را کور کرده، و یوکاسته خودکشی کرده و خودِ کرئون به پادشاهی تبس رسیده است. اما کرئون به هیچ یک از این امور مهم اشاره نمی‌کند و تنها با اودیپ درگیر گفتگویی تسلی‌بخش

می‌شود که سر و ته مشخصی هم ندارد. افزوده بودن این بخش را مدتها پیش شِنکل[1] و گرافوندل[2] در میانه‌ی قرن نوزدهم نشان داده بودند.

افزوده بودن گفتگوی پایانی تراژدی از جنبه‌ی دیگری هم نمایان است و آن هم این که برخلاف انتظار و سیر منطقی داستان، کرئون در اینجا از تبعید کردن اودیپ خودداری می‌کند. پیش از آن، همه‌ی سخنگویان - تیرسیاس، اودیپ، و سروش آپولون ـ از ضرورت تبعید قاتل لائیوس سخن گفته بودند و اودیپ هم کمی پیش از ورود کرئون درخواست می‌کند که برای پاکیزه شدن شهر و دفع طاعون از تبس تبعیدش کنند. اما کرئون با گفتمانی –که به کلی با بقیه‌ی متن تفاوت دارد– می‌گوید به خاطر نابینا شدن اودیپ دیگر خورشید و باران و نور از نگاه اودیپ آزرده نخواهند شد و نیازی به تبعیدش نیست. در عوض می‌گوید اودیپ را به همراه فرزندانش به قصری در تبس منتقل کنند و آنجا از او مراقبت نمایند. در همین بخش آشفتگی فراوانی هم درباره‌ی پیشگویی‌های آپولون به چشم می‌خورد که متن را قدری سردرگم ساخته است و گسستی را میان بندهای ۱۴۳۱ تا ۱۴۴۷ پدید آورده است.

با تمام این ناهمخوانی‌ها و گسست‌های معنایی، همچنان اقتدار این متن بر روایت‌های داستانی تمدن اروپایی برقرار بوده و طنین مضمون‌های آن را در متون گوناگون می‌توان بازجست. بر همین مبنا این تراژدی محوری کلیدی هم بوده که نظریه‌پردازی ادبی اروپاییان بر پاشنه‌اش گردش می‌کرده است. سه تا از بانفوذترین دیدگاه‌ها درباره‌ی تراژدی را سه تن از غول‌های تاریخ فلسفه‌ی اروپایی، درباره‌ی این متن پدید آورده‌اند.

پیش از همه ارسطوست که برای نخستین بار به تفصیل درباره‌ی این سبک ادبی قلمفرسایی کرد و با معرفی مفهوم «پالایش» شالوده‌ی بحث‌های بعدی در این زمینه را پی ریخت. مهمترین متنی که ارسطو درباره‌ی زیبایی‌شناسی ادبی نوشته، همان است که در پارسی به نام «فن شعر» یا «درباره‌ی هنر شعر» ترجمه شده است. این متن در آغاز به دو بخشِ تراژدی و کمدی تقسیم می‌شده که تنها نیمه‌ی نخست آن تا روزگار ما باقی مانده است.

---

1. K. Schenkl, 1857.
2. P. L. W. Graffunder, 1858.

در این متن می‌بینیم که ارسطو شش متغیر را برای روایت تراژیک مهم می‌شمارد که عبارتند از: طرح و ساختار، شخصیت‌پردازی، سبک، نمایش و شعر.[1] بحث او در این متن بیشتر بر شیوه‌های صحنه‌آرایی و ساماندهی نمایش‌های آیینی تمرکز دارد، هرچند آرای انتزاعی‌ترش بعدتر همچون سنگ بنایی برای نظریه‌ی ادبی اروپای قرون میانه اعتبار یافته است.

دومین اندیشمندی که درباره‌ی تراژدی و به طور خاص «اودیپ شهریار» قلم زد و سنت فکری ماندگار از خود به جا گذاشت، هگل است که در متن‌هایی متفاوت و به ویژه در «پدیدارشناسی روح» از کشمکش میان نیروهای همزاد سخن می‌گوید و تداخل و تقابل دو «حق» را زادگاه تراژدی می‌داند. نگرش هگل درباره‌ی تراژدی البته به شکلی منظم بیان نشده و در سراسر نوشتارهایش منتشر است. اما از اشاره‌های پراکنده‌اش بر می‌آید که تصویری روشن از تراژدی در ذهن داشته و با گسست از سنت ارسطویی، «هامارتیا» و سقوط قهرمان را هسته‌ی مرکزی تراژدی نمی‌دانسته است.

هگل تا حدودی به پیروی از نگرش دیالکتیک خویش که همه جا به کارش می‌بست، در تراژدی هم تقابل میان دو قهرمان و کشمکش دو نیروی متضاد را مبنای روایت دانسته است. از دید او برخلاف حماسه که یک جبهه‌ی نیکِ خودی و یک جبهه‌ی شرّ بیگانه دارد، تراژدی با دو خودیِ نیک سر و کار دارد که با هم درگیر می‌شوند و با این همه سرشتی همسان دارند.

این همان است که در ایران هم به صورت این باور که تراژدی درگیری دو پهلوان نیک است، وامگیری شده است و بر آن مبنا مثلا نبرد رستم و اسفندیار یا رزمنامه‌ی رستم و سهراب و حتا داستان سیاوش[2] را تراژدی دانسته‌اند. آرای هگل تا حدودی در امتداد گفتمان ارسطویی قرار می‌گیرد و بسط و شاخه‌زایی سویه‌ای خاص از آرای اوست، که در چارچوبی دیالکتیکی گسترش یافته و بر محور کشمکش اضداد از نو سازماندهی شده است.

این شیوه از تعمیم چارچوب ارسطویی که با داخل کردن عناصری مدرن شده از نظریه‌ی مثال افلاطونی همراه بود، چندان اثرگذار و مهم از آب در آمد که حتا امروز هم تقریبا همه‌ی

---

1. Aristotle, *Poetics* , VI.

2 . دهقان‌پور، کزازی، پوررضاییان، ۱۳۸۹: ۸۵–۹۷.

نویسندگان معاصر پارسی زبان چارچوب نظری‌اش را بی‌نقد یا کنکاشی جدی برگرفته و آن را در ترکیب با آرای هگل بازتولید کرده‌اند.[1]

به نظرم نقد اصلی‌ای که به دیدگاه هگل وارد است به اینجا باز می‌گردد که او حضور مرزبندی‌هایی اخلاقی را در تراژدی پیش‌فرض گرفته است، در حالی که چنین نیست. تمایزی که هگل میان تراژدی و حماسه قایل است و تاکیدش حضور جبهه‌ی شفاف در اولی و غیابش در دومی، بیشتر به ماهیت حماسه و تراژدی باز می‌گردد.

حماسه روایتی باشکوه و بزرگ و هویت‌بخش بوده که نسل در نسل منتقل می‌شده و انگاره‌ی جمعی مردمان را براساس روایت‌های جنگی و سرگذشت پهلوانان و قهرمانان صورتبندی می‌کرده است. تراژدی در مقابل صورتی دیرآیند و متفاوت از روایت است که به نمایش مذهبی مربوط می‌شود و به شدت با جبهه‌بندی‌های سیاسی آتنی‌ها درآمیخته است.

یعنی سرمشق حاکم بر حماسه‌ی یونانی جنگ و رویارویی نظامی میان شهرها و شاهان رقیب است. در حالی که در تراژدی همه چیز در داخل دولت‌شهر جریان پیدا می‌کند و سرمشقی سیاسی دارد و بر محور کشمکش میان دسته‌بندی‌های هوادار دولتمردان گوناگون گردش می‌کند.

در همه‌ی این روایت‌ها مرزبندی اخلاقی و تمایز نیک و بد غایب هستند و این عنصری مفهومی است که خاستگاهی ایرانی و زرتشتی دارد و در زمان زایش تراژدی تازه وارد یونان شده بود و یونانیان در برابرش مقاومت می‌ورزیدند. چون از سویی به بی‌اعتباری خدایان باستانی‌شان می‌انجامید و از سیمایشان و کردارهایشان تقدس‌زدایی می‌کرد و از سوی دیگر مفهومی تنش‌زا و مسئله‌آفرین –که منِ خودمختارِ خودبنیاد باشد– را رکن تعیین کردار می‌دانست که در آن بافت اجتماعی بدوی و قبیله‌ای و عشیره‌ای، هنوز دیریاب و پیچیده و ناپذیرفتنی جلوه می‌کرد.

از این رو غیاب مرزبندی اخلاقی که هگل بدان اشاره می‌کند، برخلاف تفسیر او بدان معنا نیست که در تراژدی جبهه‌هایی با «توجیه» و «حق‌مداری» مشابه با هم رویارو می‌شوند. اصل

---

1 . زرین کوب، ۱۳٦۱، ج.۲؛ شمیسا، ۱۳۷۰.

ماجرا آن است که در تراژدی - درست مثل صورت کهن‌تر حماسه ـ هنوز حق‌مداری و توجیه اهمیت پیدا نکرده‌اند و محوری برای سازماندهی روایت نیستند. درگیری‌های تنیده شده در روایت تراژیک مانند آنچه در حماسه می‌بینیم جبهه‌های خودی و دیگری را از هم تفکیک می‌کنند و درست همانند آن در زمینه‌ای پیشااخلاقی و فارغ از قطب‌بندی‌های زرتشتی جریان می‌یابند.

اما تراژدی از این نظر با حماسه تفاوت دارد که از سویی در درون دولت‌شهر و فضای بینابینی نیروهای رقیب «درونی» شکل می‌گیرد و از سوی دیگر با مفاهیم ایرانی - به ویژه اراده‌ی آزاد ـ تماس یافته و با دشواری‌های فلسفی آن گلاویز شده است. هم‌زور نمودن نیروهای بازیگر در تراژدی و توجیه‌پذیر بودن همه‌شان از غیاب مفهوم حق به معنای استعلایی و فراگیرش ناشی می‌شوند، نه تعمیم یافتن چنین مفهومی به کل طرفهای درگیر در کشمکش.

چنان‌که در تراژدی «اودیپ شهریار» می‌بینیم اتفاقا خودی و بیگانه‌ای روشن و شفاف در اینجا داریم. اودیپ که قهرمان اصلی داستان است و به اراده‌ی آزاد باور دارد، همان «دیگریِ» بزرگ و مهیب است و باقی بازیگران کمابیش همگی خودی محسوب می‌شوند و به نمایندگی از جبرگرایی نااندیشیده و سنتی یونانی سخن می‌گویند. این تقریبا واژگونه‌ی همان منطق حاکم بر حماسه است. آنجا با یک قهرمان خودی در برابر چندین حریف بیگانه سر و کار داریم و اینجا یک قهرمان بیگانه در برابر جبهه‌ای از فرودستان قرار می‌گیرد که خودی هستند.

سومین فیلسوف مهمی که درباره‌ی تراژدی و اودیپ سخن گفته، نیچه است. به گمان من فهم نیچه از تراژدی تیزبینانه‌تر از دو تن دیگر است. اما او نیز مفهوم بینش تراژیک را به قدر کافی ژرف نساخته و آن را در سطح کشمکش‌های زمانه‌اش و در پیوند با آرای شوپنهاور و واگنر مستقر کرده است. شاید به همین خاطر آرای او قدری وابسته به زمانه‌اش تفسیر شده و تاثیر کمتری در نظریه‌پردازی‌های معاصر داشته است.

نیچه در «زایش تراژدی» بحث خود را با نقل داستان سیلِنوس و میداس آغاز می‌کند:
سیلنوس موجودی نیمه‌خدا بود که آموزگار دیونوسوس بود و مشهور بود که راه برآورده شدن هر آرزویی را می‌داند. میداس پس از دشواری‌های بسیار او را اسیر کرد و از او خواست تا بهترین سرنوشت ممکن برای مردمان را فاش سازد. سیلنوس پس از مکثی گفت که بهترین

چیزی که ممکن است برای آدم‌های میرا رخ دهد آن است که به دنیا نیایند، و اصولا وجود نداشته باشند. اما دومین چیز خوب پس از آن، این است که در جوانی و هرچه زودتر بمیرند!

از دید نیچه ایزدان یونانی دستگاهی معنایی می‌ساختند که برای رهیدن از کلبی‌مسلکی بدبینانه‌ی سیلنوس راهی پیش پای بشر می‌گذاشت. ایزدان به خاطر کمال و نامیرایی‌شان به آیینه‌هایی می‌ماندند که از سویی نقص و زودگذر بودن عمر آدمیان را گوشزد می‌کردند و از سوی دیگر چون خودشان زندگی‌ای شبیه به مردمان داشتند، آن را به مرتبه‌ای والا بر می‌کشیدند و توجیهی استعلایی برایش فراهم می‌آوردند.

نیچه می‌گوید که اساطیر یونانی بدان شکلی که در حماسه‌ی همری می‌بینیم، در تقابل با اندرز سیلنوس، زیستن در پرتو درخشان حضور خدایان را دلخواه و ارجمند می‌شمارد و از این رو مردن و زود مردن را بدترین چیزها و نه بهترین رخدادها به شمار می‌آورد.[1]

نیچه البته بحث خود را در اطراف محور اختلاف نظرش با شوپنهاور سازمان داده است و در اصل می‌کوشد شوپنهاوری که بدبینانه به هستی می‌نگریست و به تناسخی از سیلنوس شباهت داشت را با پیش کشیدن مفهوم اراده‌ی آزاد و خواست مغلوب کند. با این همه نیچه‌ی جوان که «زایش تراژدی» نخستین کتابش است، در این کار کامیاب نمی‌شود. چون به خطا می‌کوشد مفهوم اختیار را از دل تراژدی‌های یونانی بیرون بکشد. در حالی که این رده از متون اصولا برای نفی و انکار اختیار و هواداری از جبر پدید آمده‌اند.

با این همه بینش نیچه در این مورد که تراژدی درآویختن نیروهای متضاد تاریخی و اجتماعی را نمایش می‌دهد، درست می‌نماید. البته او نیز مانند هگل تا حدودی با دوقطبی‌های زرتشتی نیک/ بد و حق/ ناحق دست به گریبان است و این مفاهیم را به تراژدی تعمیم می‌دهد، و این کار جای چون و چرا دارد. با این همه استخوان‌بندی سخن او پذیرفتنی است. مثلا وقتی می‌گوید «آنتیگونه» نشانگر رویارویی یک نیروی زنانه‌ی نماد خانواده (آنتیگونه) و یک نیروی مردانه‌ی نماد شهر (کرئون) است، آرایش مفاهیم در تراژدی سوفوکلس را به خوبی صورت‌بندی می‌کند.

---

1 .نیچه، ۱۳۹۶، فصل سوم.

اما آنجا که از مترقی بودن یکی یا درست‌تر بودن یکی از این نگرش‌ها سخن می‌گوید، کمابیش همان اشتباه هگل در هم‌زور پنداشتن حق‌های ابراز شده از سوی این دو نیرو را تکرار می‌کند.

نکته در اینجاست که این کشمکش اصولا در حال و هوایی تعریف شده که هنوز حق و پیشرفت بیانی شفاف و استیلاگر به دست نیاورده‌اند. مفهوم حق - یعنی فضیلتی اخلاقی که از سازگاری با قانون عادلانه‌ی طبیعت و ساز و کار خردمندانه‌ی هستی برخیزد ـ اصولا در یونان باستان ناشناخته بوده است. این مفهومی است که برای نخستین بار در گاهان زرتشت تعریف می‌شود و تا حدود یک هزاره بعد همچنان در اندرون اندیشه‌ی زرتشتی باقی می‌ماند.

کهن‌ترین فلسفه‌ی تاریخ و تعریف دقیق از مفهوم پیشرفت نیز از همین جهان‌بینی زرتشتی بر می‌خیزد و همان است که نبرد ازلی و ابدی اهریمن و اهورامزدا در زمان کرانمند و پیروزی نهایی حق بر باطل را اعلام می‌کند و این نیز ترکیبی از آرای اخلاقی زرتشتی و دانسته‌های اخترشناسانه و گاهشمارانه‌ی مهرپرستان ایران شرقی است. در تراژدی‌های یونانی اشاره‌هایی گذرا به همه‌ی این مفاهیم می‌بینیم، اما معناها اغلب مبهم و لغزان هستند و گرانیگاه پیشبرد داستان را بر نمی‌سازند و تنها جاهایی برجستگی و استحکامی پیدا می‌کنند که قصدِ مردود دانستن و انکارشان در کار است. دلیل‌اش هم آن است که این مفاهیم تازه در عصر هخامنشی – که دوران ظهور تراژدی یونانی بود– به این قلمرو فرهنگی وارد شده بودند و امری بیگانه و غریب جلوه می‌کردند. تراژدی از این زاویه، واکنش محافظه‌کارانه‌ی فرهنگ سنت‌گرای یونانی به مفاهیم نوآمده‌ای مثل حق و اراده‌ی آزاد و جهت‌مند بودن تاریخ است. واکنشی که تیزترین و پرداخته‌ترین شکل‌اش را در «اودیپ شهریار» می‌توان بازجست.

گفتار دوم: دولت‌شهر تبس

تراژدی‌نویسان آتنی کششی عجیب به روایت کردن داستان‌های مربوط به خاندان پادشاهی تبس داشته‌اند، و در سرایندگان پیشتاز یونانی مثل همر نیز الگویی مشابه را می‌توان تشخیص داد. از این رو پیش از ورود به فضای سیاسی و اجتماعی آتن که زاینده‌ی متن مورد نظرمان است، نخست باید بپرسیم چرا آتنی‌ها تا این اندازه شیفته‌ی خاندان حاکم بر تبس بوده‌اند؟

مگر نه این که امروز آتن را قلب تپنده‌ی فرهنگ و تمدن یونانی می‌شمارند و فرض بر آن است که پرجمعیت‌ترین و مرفه‌ترین و زاینده‌ترین دولت‌شهر در یونان باستان، آتن بوده است. اگر به راستی چنین می‌بوده، آیا طبیعی نبوده که آتنی‌ها درباره‌ی شاهان باستانی خودشان داستان بسرایند و در دولت‌شهرهای دیگر - از جمله تبس ـ نیز همین قاعده –یعنی مرکزیت آتن– را ببینیم؟

محبوبیت داستان‌هایی که به تبس مربوط می‌شود، نشان می‌دهد که چه‌بسا داستان مرکزیت رقابت‌ناپذیر آتن در میانه‌ی نقشه‌ی یونانی قدیم نتیجه‌ی تحریفی به نسبت دیرآیند محسوب شود، و دست کم شهر تبس به خاطر سنت سیاسی‌اش و شاهان ناماورش در چشم یونانیان و همچنین آتنی‌ها از خودِ آتن برجسته‌تر و پرارج‌تر بوده باشد. برای داوری در این مورد باید به نقشه‌ی یونان باستان بنگریم و بپرسیم که از شهر تبس یعنی زادگاه اودیپ شهریار چه می‌دانیم؟

شهر تبس (به یونانی: تِبای Θηβαι) از دید بسیاری از یونانیان قدیم بزرگترین و مقتدرترین شهر در یونان مرکزی محسوب می‌شد. این شهر در ضمن از کهن‌ترین مراکز فرهنگی و تمدنی مردم یونانی‌تبار نیز بوده است. قدیمی‌ترین آثار شهرنشینی در این منطقه به دوران موکنای (۱۱۰۰–۱۶۰۰ پ.م.) باز می‌گردد و قدیمی‌ترین نمونه‌ها از خط یونانی نوشته شده (متون خطی ب) در همین منطقه یافت شده‌اند. بر مبنای همین اسناد می‌دانیم که در آن دوران مردم این شهر

را «تِقوای» و «تِگوایس» (*Tʰēgʷaȷs*) می‌نامیده‌اند و این همان است که به تِبای و بعدتر تِبس تغییر یافته است.

شهر تبس احتمالا کهن‌ترین شهر حصارداری بوده که مردم یونانی‌زبان ساخته‌اند. در دوره‌ی هیتی‌ها این شهر با مراکز کهن فرهنگ یونانی به ویژه میلتوس (به هیتی: میلاواتا، مرکز استان ایونیه‌ی هخامنشی) و قبرس (به هیتی: آلاشیا) پیوندهایی داشته است و حتا حدس زده‌اند که در دوره‌ی آمن‌حوتپ سوم در اسناد مصری نیز نامش آمده است.[1] دایره‌ی نفوذ این شهر باستانی از کوه هلیکون[2] تا جزیره‌ی اوبویا[3] گسترده می‌شده و در زمان خودش یکی از بزرگترین شهرهای شبه جزیره‌ی یونان محسوب می‌شده است.[4]

در متون همری این شهر «تبسِ هفت دروازه» (Θηβαι επταπυλοι) نامیده شده[5] و آشکار است که در قرن هشتم و نهم پیش از میلاد که سروده‌های همری پدید آمده، نزد یونانیانِ ساکن آناتولی شهری مهم قلمداد می‌شده است.

در واقع کهن‌ترین آفریده‌های ادبی در زبان یونانی سه نسل و سه سبک متفاوت از متون را در بر می‌گیرند. پیشتاز این مجموعه حماسه‌های همری است که به سرنوشت شهر تروا در آناتولی مربوط می‌شود و احتمالا در فاصله‌ی سال‌های ۸۵۰–۷۵۰ پ.م. سروده شده. پس از آن حماسه‌های تبای قرار می‌گیرند که به رخدادهای شهر تبس مربوط می‌شوند و مجموعه‌ی چهار منظومه‌ی بزرگ بوده‌اند که در فاصله‌ی ۷۵۰– ۵۰۰ پ.م. سروده شده‌اند. تنها پس از این دو موج از شکوفایی ادبی است که نوبت به تراژدی آتنی و رساله‌های افلاطونی می‌رسد که آنها هم ساختاری شبیه به تراژدی دارند و همگی در عصر هخامنشی تدوین شده‌اند. یعنی روایتهای آتنی سومین و دیرآیندترینِ این دوره‌بندی فرهنگی را نشان می‌دهد.

---

1. Deger-Jalkotzy, 1996: 727.
2. Helicon
3. Euboia
4 .Palaima, 2004: 217–246.

5 .ایلیاد، کتاب چهارم، بند ٤٠٦.

چهار منظومه‌ی تبای به ترتیب داستان‌های اودیپ، پسرانش اِتئوکلس و پولی‌نیکس، نسل بعدی جنگاوران مهاجم به تبس، و آلکمایون را روایت می‌کرده‌اند. پاره‌های جسته و گریخته‌ای از این حماسه‌ها در آثار نویسندگان بعدی نقل شده،[1] اما اصل متون به روزگار ما نرسیده و از این رو به نسخه‌ی اصیل داستان‌هایی که تراژدی‌نویسان آتنی از آن بهره می‌برده‌اند دسترسی نداریم. با این همه روشن است که مرجع اصلی ادیبان آتنی همین روایت‌های مربوط به شهر تبس بوده و بسته به سوگیری‌های سیاسی خود در آن دست می‌برده‌اند. یعنی احتمالا آلودگی شدید همه‌ی این قهرمانان به گناهانی مثل مادرکشی و پدرکشی و برادرکشی در اصل روایت‌ها وجود نداشته و در نسخه‌ی آتنی به مثابه کوششی برای تخریب انگاره‌ی دولت‌شهر نیرومندترِ رقیب ابداع شده است. هرچند از اشاره‌های متون همری بر می‌آید که نشانه‌هایی از این تباهکاری‌ها از ابتدا در اودیپ نمایان بوده است.

چنان‌که نمایان است، آثار ادبی به زبان یونانی اگر بر دستگاه مختصاتی زمانی ـ مکانی بازنموده شوند، نظمی نمایان را از خود نشان می‌دهند. نظمی که از نویسا شدن تدریجی مردم یونانی‌زبان حکایت می‌کند و بسته به نزدیکی یا دوری‌شان با اقوام مستقر در حوزه‌ی تمدن ایرانی –به ویژه فنیقی‌ها– شکل می‌پذیرد.

نخست حماسه‌های همری را در آناتولی داریم و این مصادف است با زمانی که ویرانی‌های فروپاشی عصر برنز ترمیم می‌شود و شهرها بار دیگر در آناتولی گسترش می‌یابند و این بار اینها شهرهایی هستند که قبایل ایرانی‌تباری مانند سکاها در شمال و اسپرده‌ها در مرکز و کاپادوکی‌ها در جنوب و کیمری‌ها در غرب در آن دست بالا را دارند.

این نکته جای توجه دارد که مسیر نشت کردن جریان فرهنگی یاد شده به بالکان سرراست نیست و مستقیم به سمت مقدونیه و ایلوریه و شمال یونان پیش نمی‌رود. بلکه موج اصلی‌اش از آناتولی به منطقه‌ی بوئتیا در مرکز شبه‌جزیره‌ی یونان جریان می‌یابد. این منطقه که تبس مرکزش بوده، چنان‌که گفتیم از کهن‌ترین مراکز استقرار یونانی‌ها محسوب می‌شده و احتمالا پیش از سایر نقاط با دولت‌شهرهای ساحل شرقی مدیترانه و کرانه‌ی جنوبی آناتولی پیوندهای تجاری و

1. West, 2003, no. 497.

فرهنگی داشته است. در حدی که بر اساس اساطیر یونانی بنیانگذار تبس شاهزاده‌ای فنیقی به نام کادموس (نامی سامی: قَدمو، یعنی قدیمی) بوده است. به هر روی آتیکا که در شمال بوئتیا قرار دارد و آتن مرکز آن است، دیرتر بر صحنه‌ی تاریخ و فرهنگ نمایان می‌شود و این پیامد حضور سیاسی و نظامی پارسیان در آن منطقه است.

به این ترتیب باید قدری درباره‌ی افسانه‌ی برتری آتن و تک قطبی بودن زادگاه فرهنگ یونانی درنگ کرد و تردید به خرج داد. از مرور تاریخ ادبیات یونان روشن می‌شود که تا دوران استیلای روم بر بالکان هنوز آتن شهری مهم محسوب نمی‌شده است و شواهد باستان‌شناختی هم نشان می‌دهند که نویسا شدن و اهمیت یافتن آن تازه در میانه‌ی عصر هخامنشی آغاز شده و از پیامدهای نفوذ سیاست پارسیان در بالکان بوده است. در سروده‌های همری اشاره‌هایی بسیار محدود به منطقه‌ی آتیکا را می‌بینیم و در سراسر دوران هخامنشی هنوز قهرمانان محلی و تاریخ خودِ آتن چندان فربه و معتبر قلمداد نمی‌شده که ادیبان و شاعران به آن بپردازند. این نکته بسیار جای توجه دارد که بدنه‌ی تراژدی‌هایی که آتنی‌ها در عصر زرین خود نوشته‌اند، به شخصیت‌هایی مربوط می‌شود که در تبس -و نه در آتن ـ می‌زیسته‌اند و این در تاریخ ادبیات موردی غیرعادی به شمار می‌آید.

در سپیده‌دم تاسیس دولت پارسی به دست کوروش است که تازه آتن بر نقشه‌ی تاریخی یونان پدیدار می‌شود و کمی بعدتر برای نخستین بار از تنش میان تبس و آتن خبردار می‌شویم.

در سال ۵۰۶ پ.م. یعنی دوران اوج اقتدار داریوش بزرگ و همان دورانی که نفوذ پارسیان در سراسر یونان گسترش یافت، می‌بینیم که آتنی‌ها می‌کوشند تا شهر پلاته در همسایگی خود را اشغال کنند، اما با دخالت تبسی‌ها که به یاری این شهر می‌آیند، ناکام می‌مانند.

این نکته جای توجه دارد که دو دهه بعد در نبرد پلاته (۴۷۹ پ.م.) که مهمترین و بزرگترین رویارویی سپاهیان ایران و آتنی‌هاست، باز با همین آرایش نیروها روبرو هستیم. یعنی آتنی‌ها و متحدانشان به پلاته حمله می‌کنند و تبسی‌ها با یاری قوای ایرانی در برابرشان مقاومت می‌ورزند، هرچند در نهایت شکست می‌خورند و عقب می‌نشینند. نبرد پلاته را در این معنا شاید بتوان دنباله‌ی زنجیره‌ای از درگیری‌هایی دانست که میان آتن و تبس وجود داشته و پیشینه‌اش به چند دهه پیش باز می‌گشته است. تفسیر این نبرد به مثابه درگیری میان یونانی‌ها و پارسیان از این رو

نادرست است و رخدادهای تاریخی را خارج از بافت مستندشان تفسیر می‌کند. هردو طرف درگیر در این نبرد یونانی بودند، با این تفاوت که گروهی با رهبری آتن مهاجم بودند و برای غارت شهر پلاته آمده بودند و گروهی دیگر به رهبری تبس و یاری سپاهیان ایرانی برای دفاع از این شهر قدم به میدان نهاده بودند.

با این همه باید این را در نظر داشت که تبس شهری مقتدر و مستقل بوده و کاملا تابع شاهنشاه هخامنشی نبوده است. چنان‌که در نبرد ترموپولای که به خاطر مقاومت سیصد اسپارتی در آن شهرتی پیدا کرده، شمار سربازان تبسی در میدان نبرد چهارصد تن و بیش از اسپارتی‌ها بوده است.[1] هرچند چنین می‌نماید که نقش تبسی‌ها در این نبرد جای بحث و شبهه‌ی فراوان داشته باشد. چون گویا آمادگی صلح با پارسیان و شکستن اتحادشان با اسپارت را داشته‌اند، و کمی بعد در نبرد پلاته کاملا در جبهه‌ی ایرانیان قرار دارند و در واقع سازنده‌ی اصلی این جبهه هستند.

در میانه‌ی قرن پنجم پ.م. تبس همچنان یکی از نیروهای بزرگ در مرکز یونان بود و به نظر نمی‌رسید از جنگ‌های مادی (کشمکشهای ایرانیان با آتنی‌ها و اسپارتی‌ها) آسیب چندانی دیده باشد. در این هنگام سرکش‌ترین دولت‌شهر یونان در برابر پارسیان آتن بود که این سرکشی را در حمله و غارت دولت‌شهرهای همسایه نمایان می‌ساخت. در ٤٥٧ پ.م. اسپارتی‌ها جبهه عوض کردند و با تبسی‌ها در برابر آتنی‌ها متحد شدند و این مقدمه‌ی جنگ‌های پلوپونسی بود که در آن تبسی‌ها و اسپارتی‌ها در یک سو و پلاته و آتن در سوی دیگر قرار داشتند. در ٤٢٧ پ.م. تبسی‌ها پلاته را گرفتند و ویران کردند و در ٤٢٤ پ.م. در نبرد دلیوم با پشتیبانی ناوگان ایران آتنی‌ها را در دریا به سختی شکست دادند.

در ٤٠٤ پ.م. اسپارت و تبس شهر آتن را فتح کردند و آنجا را ویران نمودند. چنان‌که مرسوم است، پس از آن بر سر تقسیم غنایم درگیری‌ای میان فاتحان روی داد و تبسی‌ها که همچنان از حمایت مالی پارسیان برخوردار بودند، رسته‌های نظامی نیرومند خود به نام فالانکس را پدید

1 . هرودوت، کتاب هفتم تواریخ، بندهای ۲۰٤، ۲۲۲، ۲۲۳.

آوردند و در دو نبرد هالیارتوس (۳۹۵ پ.م.) و کورونیا (۳۹٤ پ.م.) اسپارتی‌ها را در هم شکستند. با این همه درگیری‌ها ادامه یافت تا این که در ۳۷۱ پ.م. تبس در نبرد لوکترا اسپارتی‌ها را قلع و قمع کرد. قدرت تبس در یونان همچنان برپا بود، تا آن که فیلیپ مقدونی در ۳۳۸ پ.م. به آتیکا تاخت و تبسی‌ها را که به یاری آتن آمده بودند، در نبرد خایرونیا قتل عام کرد. تبسی‌ها در ۳۳۵ پ.م. در برابر استیلای مقدونی‌ها قیام کردند، اما اسکندر که تازه به قدرت رسیده بود به این شهر تاخت و آنجا را فتح کرد و کل مردان را به قتل رساند و زنان و کودکان را به بردگی فروخت و شهر باستانی تبس را به کل از صحنه‌ی گیتی محو کرد.

اغلب به خاطر وفاداری نامعقول به افسانه‌ی استقلال یونانیان از ایرانیان، این نکته نادیده انگاشته می‌شود که شبه جزیره‌ی یونان در زمان تازش اسکندر بخشی از قلمرو سیاسی ایران زمین بوده است. سه دولت‌شهر اصلی این قلمرو یعنی آتن و اسپارت و تبس همگی در برابر فیلیپ و اسکندر مقاومت نشان دادند و در گفتمان همه‌شان هم اتصال به ایران و پیوندشان با هخامنشی‌ها نمودار است. در آتن که سرکش‌ترین و ایران‌گریزترین‌شان محسوب می‌شد، دموستنس که سیاستمداری مقتدر و نماینده‌ی مقاومت در برابر مقدونی‌ها بود، در سخنرانی‌هایش آشکارا از پشتیبانی مالی پارسیان از خودش و آتنی‌ها و پیوندش با پارسیان سخن می‌گفت.

به این شکل با مرور تاریخ تبس روشن می‌شود که این دولت‌شهر - و نه آتن یا اسپارت ـ قلب یونان محسوب می‌شده است. این شهری است که خط یونانی، نخستین دولت‌شهر یونانی در شبه‌جزیره‌ی یونان، و اولین و دیرپاترین قدرت منطقه‌ای یونانی را پدید آورده است و گرانیگاهی برای تدوین آثار ادبی و اساطیر یونانی بوده است. این شهر در ضمن متحد همیشگی و دیرپای پارسیان بوده و هم در نبرد با آتن و هم هنگام تازش اسکندر خط مقدم جبهه‌ی ایران در برابر دست‌اندازی‌های اقوام حاشیه‌نشین محسوب می‌شده است.

تبس همچنان‌که خاستگاه تراژدی یونانی بود، سرنوشتی تراژیک هم پیدا کرد و نخستین شهری بود که در جریان تازش اسکندر مقدونی به قلمرو ایران زمین به کلی ویران شد. به همین خاطر بعدتر خاطره‌اش به تدریج از یادها رفت و در مقابل شهرهایی مثل آتن و اسپارت که در دوران خودشان درخشش و اهمیت چندانی نداشتند، در مرکز توجه مورخان جای گرفتند.

تبس نه تنها در سیاست، که در اساطیر یونانی هم نقشی کلیدی و مرکزی ایفا می‌کند. این همان شهری است که ماجراهای سِمِله با زئوس در آن رخ داد و این شاهدخت که دختر کادموس فنیقی بود، به فریب زئوس شهوتران گرفتار شد و از او بچه‌دار شد. این فرزند همان دیونوسوس بود که ایزد نامدار مستی و شهود و شور است و ایزد بومی تبس محسوب می‌شود. هراکلس هم دوازده خوان خود را به امر شاه تبس و در این قلمرو به انجام رساند. یعنی به تعبیری می‌توان گفت که زمینه‌ی جغرافیایی بخش عمده‌ی اسطوره‌های یونانی در قلمرو دولت‌شهر تبس واقع شده است.

درباره‌ی جمعیت تبس گمانه‌زنی‌های دانشورانه‌ی اندکی انجام پذیرفته است. اما شواهد موجود نشان می‌دهد که در اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد از آتن و اسپارت پر جمعیت‌تر بوده و شمار بردگانش نسبت به کل جمعیت کمتر بوده است. با گذر زمان اما تبس به خاطر مقاومت دلیرانه‌اش در برابر اسکندر به کلی ویران شد و چنین بود که به تدریج آتیکا بر بوئتیا پیشی گرفت و آوازه‌ی آتن بر نیکنامی تبس چیره گشت، یا دست کم مورخان امروزی بر سر این تصور توافق کرده‌اند که آن پیشی گرفت و این چیره شد!

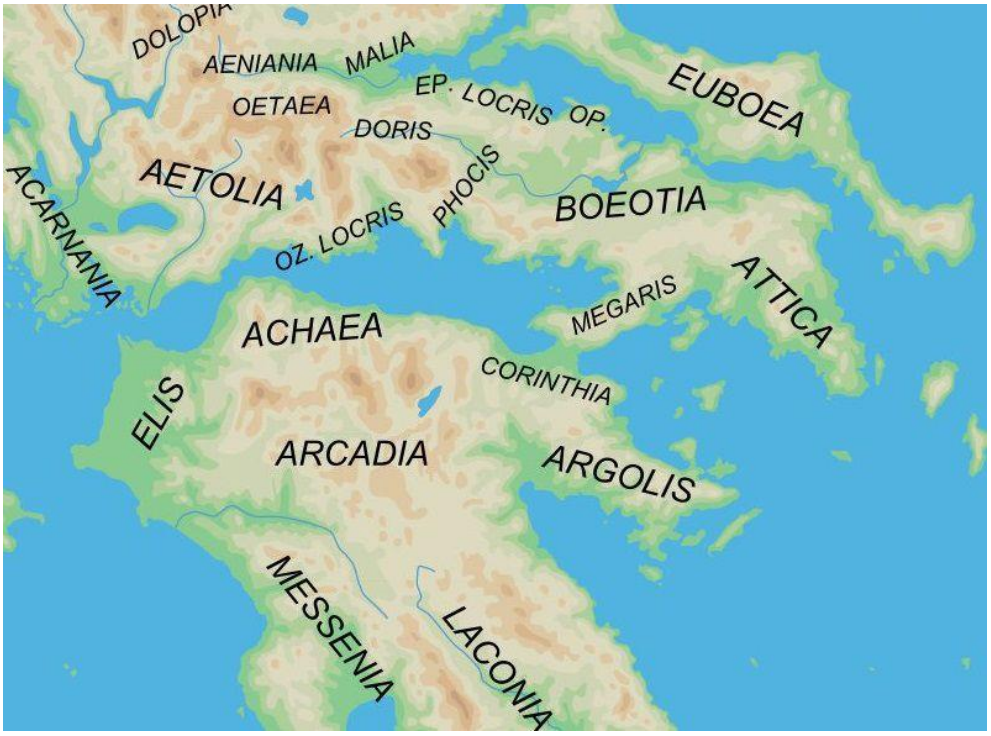
پاپاداکیس[۱] جمعیت بوئتیا - جدای از بردگان ـ را در قرن سوم پیش از میلاد حدود شصت و پنج هزار نفر دانسته است و بلوک[۲] کل جمعیت شهروندان بوئتیا در دوران کلاسیک - یعنی دوران هخامنشی که مورد نظر ماست ـ را صد و پنجاه هزار نفر می‌داند. اما این تخمین‌ها قدری اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد. جمعیت استان بوئتیا در سال ۱۳٤۰ (۱۹٦۱ م.) ۱۱٤ هزار نفر بوده و این در شرایطی است که سرزمینی مدرن با تراکم جمعیت بالا را پیشاروی خود داریم، و بی‌شک در دوران پیشامدرن تراکم جمعیت بسیار کمتر بوده است. از این رو تخمین واقع‌گرایانه‌تر آن است که جمعیت تبس و قلمرو پیرامونش را در دوران مورد نظرمان حدود ۷۵ هزار نفر بدانیم. این جمعیت در یازده محله‌ی شهر توزیع شده بوده که اندازه‌هایی کمابیش یکسان داشته‌اند.

---

[۱] Papadakis

[۲] Bloc

بنابراین هر محله که در بر گیرنده‌ی یک طایفه بوده، ٦٨٠٠ نفر (و به احتمال بیشتر، نزدیک به پنج هزار نفر) جمعیت داشته که عددی پذیرفتنی است.[1] جمعیتی که در داخل حصارهای شهر تبس زندگی می‌کرده‌اند را تا پیش از ٤٤٦ پ.م.. به حدود ده هزار تن و پس از آن به ٢٤ هزار تن تخمین می‌زنند که کمابیش با جمعیت آتن و اسپارت برابر بوده است.[2]



مناطق یونان باستان در دوران سوفوکلس: به همسایگی آتیکا با مرکزیت آتن و بوئتیا با مرکزیت تبس توجه کنید.

1. Symeonoglou, 2014: 154.
2. Symeonoglou, 2014: 154.

موقعیت شهرهای باستانی بر نقشه‌ی یونان، به جای تبس در شمال و کورینت در جنوب آتن توجه کنید.

سیمون‌اوغلو که نموداری از جمعیت تاریخی شهر تبس به دست داده، این جمعیت ۲۴ هزار نفره را اوجی می‌داند که در سال ۳۶۲ پ.م. تحقق یافته و یک نسل پس از آن در ۳۳۵ پ.م.. با غلبه‌ی اسکندر بر شهر به حدود هزار تن افت کرده و در عمل شهر را خالی از سکنه ساخته

است.[1] با این حساب جمعیت و قدرت طایفه‌های تبس از آنچه در آتن این دوران می‌بینیم بیشتر است. چون آتنی‌ها دوازده قبیله بودند و جمعیت شهروندان‌شان در اوج شکوفایی این شهر در عصر باستان بین بیست تا سی هزار نفر نوسان می‌کرده است. البته این در حالتی است که تخمین‌های نامعقول قرن نوزدهمی مثل ۱۲۰ هزار آتنی و چهل هزار مهاجر (کلینتون) یا ۱۸۰ هزار (بویک) یا ۱۹۲ هزار (لیک) شهروند را برای آتن نادیده بگیریم.[2]

این اعداد بر این مبنا برساخته شده که مورخان یاد شده جمله‌ای در کتاب «خاطرات سقراطی» گزنوفون ـ که می‌گوید آتن ده هزار خانه دارد[3] ـ را جدی گرفته‌اند و اعدادی دلبخواه را در این شمار ضرب کرده‌اند تا به اعداد مورد نظرشان برسند. در حالی که هرکس نوشته‌های گزنوفون را دقیق خوانده باشد می‌داند که او اصولا اعداد را با بی‌دقتی به کار می‌گیرد و به ویژه عدد ده هزار را با بسامدی بالا و برای اشاره به مفهوم «خیلی زیاد» مورد استفاده قرار می‌دهد. نمونه‌ی مشهورش هم گزارش‌اش از بازگشت «ده هزار یونانی» در «آناباسیس» است، که از جمع بستن اعداد دیگری که خود در همین کتاب داده روشن می‌شود نادرست بوده و عدد کثرت بوده و نه عددی دقیق و شمارا.

تخمین‌های جدید جمعیت کل آتیکا را در اوج تراکم‌اش در دهه‌ی ۴۳۰ پ.م. سیصد و پنجاه هزار نفر می‌دانند که چهل هزار نفرشان شهروند آزاد و دست کم شصت هزار نفرشان برده[4] محسوب می‌شده‌اند، و دست بالا ده درصد از این جمعیت (سی و پنج هزار تن) در خود شهر آتن زندگی می‌کردند. موریس و شایدل جمعیت آتیکا در پایان جنگ‌های پلوپونسوس را ۲۵۰ هزار تن و شمار ساکنان آتن را در این زمانه‌ی نشیب حدود سی هزار تن می‌دانند.[5]

این را هم باید در نظر داشت که آتن در یونان قدیم شهری بزرگ بوده، اما به هیچ عنوان با مامشهرهای ایرانی مثل شوش و هگمتانه و بابل و بلخ قابل مقایسه نبوده است. آتن به احتمال

---

1. Symeonoglou, 2014: 155.
2 .Dyer, 1873: 111.
3 .گزنوفون، خاطرات سقراطی، کتاب سوم، بندهای ٦ و ١٤.
4. Morris and Scheidel, 2008: 120.
5. Morris and Scheidel, 2008: 115.

خیلی زیاد در یونان هم شهری متوسط محسوب می‌شده است. مورخان یونانی قدیم گزارش کرده‌اند که کورینت از آتن بسیار بزرگتر بوده و اقتدار سیاسی تبس بی‌شک بیشتر بوده است.

توکودیدس[۱] مورخ نامدار می‌گوید که در سال ٤١٣ پ.م. اندازه‌ی آتن کمابیش با سیراکوز برابر است، که شهری بوده به نسبت دورافتاده در سیسیل. ناگفته نماند که سیسیل به خاطر خاک حاصلخیزش یکی از قطب‌های جمعیتی و مراکز شهری مهم یونانی‌ها بوده و در قرن پنجم پیش از میلاد حدود ده درصد کل مردم یونانی زبان و دست کم پنج شش شهر با چهل- پنجاه هزار نفر جمعیت را در خود جای می‌داده که مشابهش را در سرزمین اصلی یونان به ندرت می‌بینیم.

شهر مشهور دیگر یونان یعنی اسپارت بی‌شک از آتن و تبس کوچکتر بوده است. کل جمعیت منطقه‌ی لاکونیا و مِسنیا که زیر استیلای اسپارتی‌ها بوده را به دویست تا دویست و پنجاه هزار نفر تخمین می‌زنند که بخش عمده‌شان برده بوده‌اند. حدود یک هفتم این جمعیت (۱۵٪) به دنبال حمله‌ی اسکندر به این قلمرو کشته شدند، و این تا حدودی به خاطر مقاومت شدید اسپارتی‌ها در برابر هجوم مقدونیان بود، که با همراهی دریاسالاران پارسی انجام می‌گرفت و حتا پس از کشته شدن داریوش سوم هم تا مدتی تداوم داشت. شهروندان اسپارتی که همگی مردان جنگاور برده‌دار بودند، در سال ٤٨٠ پ.م. تنها هشت هزار نفر جمعیت داشتند و این شمار تا ٤١٨ پ.م. به ٢٤٠٠ تا ٤٨٠٠ تن کاهش یافته بود. پس از حمله‌ی اسکندر شمار ایشان از هزار تن کمتر شده بود و در ٢٤٠ پ.م. به حدود هفتصد تن محدود می‌شد.[۲]

این نکته را باید در نظر داشت که روایت امروزین ما از تاریخ یونان باستان همان است که آتنی‌ها تدوین کرده‌اند. از این رو نقش ایشان و دشمنان مهیب‌شان اسپارتی‌ها با اغراقی چشمگیر روایت شده است. تخمین‌های جمعیت‌شناسانه نشان می‌دهد که در قرن پنجم پیش از میلاد تنها ٦٪ از مردم شبه جزیره‌ی یونان در منطقه‌ی آتیکا زندگی می‌کردند که زیر سلطه‌ی آتن بود و اسپارتی‌ها تنها بر ۳٪ جمعیت یونان غلبه داشتند.[۳]

---

[۱] Thucydides

2. Morris and Scheidel, 2008: 116.
3. Morris and Scheidel, 2008: 116.

به این ترتیب ۹۰٪ جمعیت یونان اصولا ارتباط سیاسی چندانی با آتن و اسپارت نداشته‌اند و بین ده تا بیست دولت‌شهر بزرگ دیگر در این منطقه وجود داشته که چه بسا بسیاری‌شان نفوذی بیش از این دو شهر مشهور داشته‌اند. چنان‌که مثلا سیراکوزی‌ها در سیسیل ٤٪ جمعیت یونانی را زیر فرمان داشته‌اند، که از اسپارت بیشتر است.

در بیشتر کتابهای تاریخی که طی دو قرن گذشته درباره‌ی یونان نوشته شده، نقش تبس، آرگوس و کورینت همواره کمتر از آنچه که سزاوار است تخمین زده شده، در حالی که به احتمال زیاد این دولت‌شهرها از آتن بزرگتر بوده‌اند، و دست کم خود تبس در سراسر عصر هخامنشی گرانیگاه سیاست شبه جزیره‌ی یونان محسوب می‌شده است. چه زمانی که (مثلا در جریان درگیری‌های دوران خشایارشا) همچون متحد و نماینده‌ی شاهنشاه پارسی در یونان عمل می‌کرده، و چه در زمان تازش اسکندر که محور مقابله با هجوم مقدونیان پیش از رسیدن‌شان به دل ایرانشهر بوده است.

این نکته هم باید مورد توجه قرار گیرد که اصولا شهرنشینی در شبه جزیره‌ی یونان امری دیرآیند بوده و تا حدودی پیامد تاسیس شاهنشاهی هخامنشی محسوب می‌شده است. شواهد باستان‌شناختی نشان می‌دهد که تا سال ۵۰۰ پ.م. هنوز شهر بزرگی در یونان وجود نداشته و ۹۵٪–۹۰ جمعیت در روستاهایی با جمعیت چند ده تا چند صد نفره زندگی می‌کرده‌اند.[1]

درست در همین زمان است که استیلای هخامنشیان بر اروپای شرقی و مناطق شمالی بالکان و بخش‌هایی از شبه جزیره‌ی یونان استوار می‌شود و ناگهان جهشی را در شهرنشینی این مناطق می‌بینیم. تا سال ۵۰۰ پ.م. شهرهای یونانی (به جز آن‌هایی که در قلمرو ایران زمین یعنی آناتولی قرار داشتند) در واقع شهرک‌هایی بسیار کوچک بودند که بین هزار تا دو هزار نفر جمعیت داشتند. شمار ساکنان آتن، آرگوس، کورینت، تبس و کنوسوس در این هنگام به حدود پنج هزار تن (و بی‌شک کمتر از ده هزار تن) بالغ می‌شد.[2]

---

1. Morris and Scheidel, 2008: 117.
2 . Morris and Scheidel, 2008: 117.

این شهرک‌های کوچک پس از ورود پارسیان به صحنه به سرعت به شهرهایی با چند ده هزار نفر جمعیت ارتقا یافتند و این تا حدودی مدیون ورود شیوه‌های نوین کشاورزی بود که نظام اقتصادی هخامنشیان مبدع و مبلغ آن محسوب می‌شد. این شکوفایی در حدی بوده که موریس و شایدر رشدی پنجاه درصدی را در سرانه‌ی مصرف خوراک در فاصله‌ی ۸۰۰ پ.م. تا ۳۰۰ پ.م. نشان داده‌اند.[1]

در این میان چنین می‌نماید که تبس از نوعی حق تقدم تاریخی برخوردار بوده باشد. یعنی به خاطر شهرنشینی دیرینه‌اش و پیوندهای قدیمی‌اش با آناتولی و آسورستان (که در ایلیاد هم منعکس شده) همچون مرکز جذبی برای نوآوری‌های پارسیان عمل کرده باشد. احتمالا همین عامل باعث شده تبس گرانیگاه اساطیر یونانی قرار بگیرد و در تاریخ شبه جزیره‌ی یونان (فارغ از آن ٦٪ سهم آتن و ۳٪ سهم اسپارت) نقشی کلیدی ایفا کند.

طبقه‌ی اشراف تبس خود را اسپارتوی (Σπαρτοι) می‌نامیدند که یعنی «پاشیده‌شدگان!» و اشاره دارد به کادموس (قَدموی فنیقی، بنیانگذار تبس) که دندان‌های اژدهایی که کشته بود را بر زمین پاشید و هریک همچون بذری رویید و مردی جنگاور از آن پدید آمد. این اشراف از همان ابتدای شکل‌گیری دولت هخامنشی خود را با پارسیان مربوط ساخته بودند و این حتا در اساطیرشان هم نمایان است. چنان‌که گفتیم بنیانگذار شهر تبس مردی فنیقی بوده از شهر صور و این از نامش (قَدمو یعنی دیرینه و قدیمی) نیز هویداست، و فنیقی‌ها برای یونانیان قدیم نمادی از مردم شرقی و فرمانبرداری از شاهنشاهان پارسی بوده‌اند. به ویژه شهر صور دژ استوار سیاست هخامنشیان در دریای اژه بود و بعدتر هم که اسکندر به ایران زمین تاخت، شهری که مقاومتی قهرمانانه در برابرش نشان داد همین صور بود.

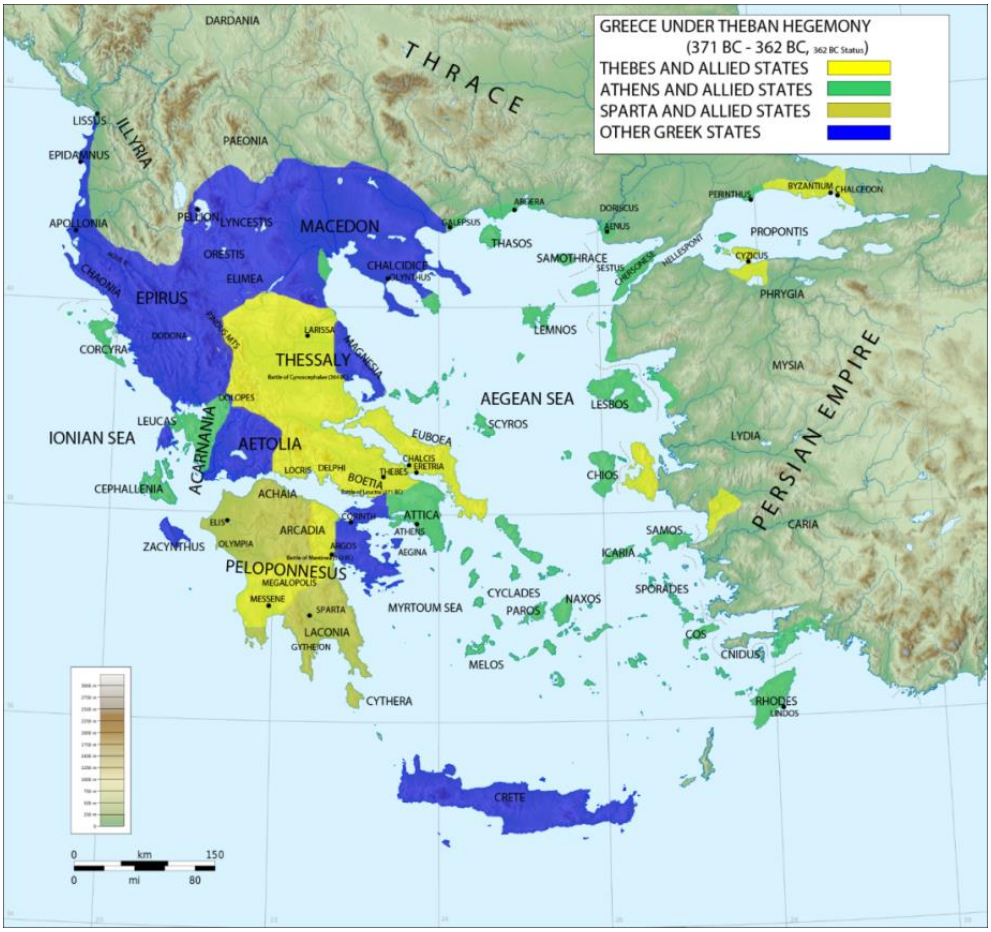
به این ترتیب نمایان است که افسانه‌های مربوط به تاسیس شهر تبس هم رگه‌هایی از پیوند با سیاست ایرانی را دارد. چنان‌که گفتیم تبس شهری بسیار دیرینه و کهن بوده است، اما روایت‌های تاسیس آن در عصر هخامنشی دستخوش تغییر شد و بر پیوندهایی با قلمرو ایران زمین تاکید کرد. فنیقی بودن کادموس و الگوی بنیان‌گذاری شهر تبس گوشه‌هایی از این

1 . Morris and Scheidel, 2008: 117.

پیوندسازی هاست. بنا بر این داستانها کادموس جایگاه تاسیس تبس را به این ترتیب یافت که بنا به سفارش معبد دلفی گاوی را دنبال کرد، و می‌دانیم که این معبد مرکز مذهبی یونانیان برای تبلیغ اقتدار شاهنشاه هخامنشی بود. او همچنین مبدع الفبای فنیقی و معبدهای برافراشته بر تپه‌ها هم دانسته می‌شد، که اولی خاستگاه الفبای یونانی و دومی نیای بنیا آکروپولیس در شهرهایی مثل آتن است.

تبسی‌ها در ارتش هخامنشی هم سرباز داشتند و اصولا آنچه که در منابع به صورت دو جریان متمایزِ جنگ‌های مادی (بین ایرانیان و یونانیان) و نبرد پلوپونسوس (میان آتن و اسپارت) تحریف شده، در اصل زنجیره‌ای پیوسته و درهم بافته از درگیری‌های پراکنده‌ی محلی میان دولت‌شهرهای یونانی هوادار پارس (مانند تبس و آرگوس و اسپارت) است، با دولت‌شهرهای سرکشی که مهمترین‌شان آتن بوده و روایت بازمانده از این جریان را پدید آورده است. به همین خاطر در حمله‌های سپاهیان ایرانی به آتن در دوران خشایارشا بخش مهمی از ارتش شاه را تبسی‌ها تشکیل می‌دهند و مثلا در نبرد پلاته که بزرگترین رویارویی نظامی در این دوران بوده ستون فقرات سپاه ایران تبسی هستند.

در این بافت سیاسی می‌توان این نکته را بهتر دریافت که چرا تبسی‌ها نزد آتنی‌ها آوازه‌ی خوبی نداشته‌اند. در آتن دسته‌ای از اشراف هوادار اسپارتی‌ها بودند و پیوندهایی میان اهالی این شهر و شهرهای همسایه مانند آیگینا و کورینت نیز برقرار بوده است. اما چنین می‌نماید که اتصال سیاسی و اقتصادی روشنی میان آتن و تبس برقرار نبوده باشد و آتنی‌ها تبس را یک «دیگریِ مقتدر» در همسایگی خود قلمداد می‌کرده‌اند. به همین خاطر نیروهای مهیبی مثل ابوالهول نشسته بر سر دروازه‌ی شهر، و گناهانی مثل پدرکشی و زنای با محارم را به مهمترین قهرمان این شهر نسبت می‌دادند.



نقشه‌ی یونان در آستانه‌ی هجوم اسکندر (۳۷۱–۳۶۲ پ.م.): بخشهای آبی نواحی فتح شده به دست مقدونی‌هاست و سرزمینهای زرد بخشهایی هستند که متحد تبس محسوب می‌شوند و در برابر پیشروی مقدونیها مقاومت می‌ورزند.

گفتار سوم: سوفوکلسِ شاعر

سراینده‌ی «اودیپ شهریار» شاعری آتنی است به نام سوفوکلس (Σοφοκλησ) که یکی از مهمترین تراژدی‌سرایان یونان باستان است که آثارشان تا به امروز باقی مانده.
بنیانگذار این سبک ادبی آیسخولوس (αισχυλοσ) است که نخستین تراژدی یونانی را با نام «پارسیان» در سال ٤٧٢ پ.م. پدید آورد. آیسخولوس مردی از اهالی الوسیس در نزدیکی آتن بود که مانند سایر اهالی آتن زندگی‌اش زیر تاثیر ورود دولت‌شهر آتن به سپهر سیاسی و فرهنگی قلمرو شاهنشاهی پارسیان دگردیسی عمیقی پیدا کرد. زمانی که پانزده ساله بود (در ٥١٠پ.م.)، کلئیستنِس که سخت از نظم نوین پارسیان در عصر داریوش بزرگ تاثیر پذیرفته بود، بازسازی‌ای اجتماعی و سیاسی را در دولت‌شهر آتن راهبری کرد. در سن سی و پنج سالگی در نبرد ماراتون (٤٩٠ پ.م.) شرکت کرد و تا پایان عمر به این خاطر فخر می‌فروخت. ده سال بعد (در ٤٨٠پ.م.) در نبرد سالامیس هم شرکت داشت، هرچند همه‌ی اینها جنگ‌هایی کم‌دامنه و درگیری‌هایی محلی بود که یک سویش اهالی آتن بودند و سوی دیگرش سپاهیان یونانی متحد ایران که زیر فرمان سردارانی پارسی می‌جنگیدند.

نخستین تراژدی یونانی یعنی «پارسیان» که سنگ بنای این سبک ادبی را نهاد، متنی شگفت‌انگیز است. چون قاعدتا باید فتح‌نامه‌ای باشد که پیروزی آتنی‌ها بر دشمنی مهاجم را روایت کند، اما در واقع سوگ‌نامه‌ایست که سراسر به بزرگداشت پارسیان و شرح دلیری‌شان در رویارویی با نفرین خدایان اختصاص یافته است. این متنی بنیانگذار در ادبیات یونانی کهن محسوب می‌شد و مضمون‌هایی مانند اراده‌ی آزاد و حق انتخاب و مسئولیت کردار و دوقطبی‌های اخلاقی را برای نخستین بار در ادبیات یونانی مطرح می‌کرد.

یک نسل پس از آیسخولوس در میان کسانی که از سبک او تقلید می‌کردند، دو سراینده‌ی نامدار ظهور کردند که یکی‌شان اوریپید بود و دیگری سوفوکلس. سوفوکلس وقتی در زمستان سال ٤٠٦ پ.م. درگذشت، نزدیک به نود سال سن داشت،[1] یعنی در زمان جنگ ماراتون کودکی شش هفت ساله بوده است. به این ترتیب سراسر عمر ادبی‌اش را در دوران زمامداری اردشیر اول و داریوش دوم هخامنشی گذراند، که در این عصر بر آتن نفوذ سیاسی و فرهنگی استواری داشتند.

زندگینامه‌نویسان سرایش صد و بیست تراژدی را به سوفوکلس نسبت داده‌اند، که از آن میان هفت متن تا به امروز باقی مانده است: آژاکس، آنتیگونه، زنان تراکی، الکترا، فیلوکتِتس، اودیپ در کولونوس و اودیپ شهریار. این متنها منظومه‌هایی مذهبی بودند که داستان شاهان و خدایان را بازگو می‌کردند و در مراسمی که آتنی‌ها برای بزرگداشت ایزد دیونوسوس برگزار می‌کردند، به صورت نمایش آیینی اجرا می‌شدند. در این مراسم تماشاچی‌ها درباره‌ی نمایش‌های گوناگونی که اجرا می‌شد داوری می‌کردند.

سوفوکلس ستاره‌ی این آیین و درخشان‌ترین برگزیده‌ی مردم آتن محسوب می‌شد. چون از سی باری که در این مراسم شرکت کرد بیست و چهار بار او را به عنوان بهترین سراینده برگزیدند و در شش بار دیگر هم مقام دوم را از آن او دانستند. برای این که مقیاسی از محبوبیت‌اش به دست آوریم نیکوست گوشزد کنیم که آیسخولوس سیزده بار و اوریپیدس تنها چهار بار در این مراسم در مقام بهترین سراینده برگزیده شدند.

سوفوکلس در یکی از طایفه‌های محافظه‌کار آتنی زاده شد. زادگاه او قلمرو طایفه‌ی کولونوسِ سوارکار (هیپئیوس کولونوس: Ἵππειος Κολωνός) بود که یکی از دوازده قبیله‌ی تشکیل دهنده‌ی آتن بودند و در شمال غربی این شهر در نزدیکی محل آکادمی افلاطون سکونت داشتند و این همان جایی است که امروز هم در شهر آتن با نام محله‌ی کولونوس شناخته می‌شود. کولونوس در سنت قبیله‌ای اهالی آتن قدیم نام پهلوانی بوده که بنیانگذار این طایفه محسوب می‌شده و اقامتگاه و آرامگاهش در این منطقه قرار داشته است. جالب آن که آکادمی هم نام خود

1.Sommerstein, 2002: 41.

را از یک پهلوان مشابه به نام آکادموس گرفته که نیای افلاطون بوده و داستان زندگی مشابهی داشته است.

این محله در دوران زندگی سوفوکلس به دو دلیل اهمیت آیینی داشته است. یکی آن که معبدی برای پوزئیدون در آن قرار داشته و دیگر آن که مذبحی برای بزرگداشت سه ایزدبانوی انتقام و نفرین (ارینوس‌ها: Ερινυεσ) در آنجا برپا بوده است.

اودیپ در تراژدی «اودیپ در کولونوس» ادعا می‌کند که آرامگاه اودیپ هم در این محله قرار داشته، هرچند دفن شدن شاه پیشین تبس در آتن قدری بعید است و چه بسا این روایت را خود سوفوکلس برای برکشیدن و مهم جلوه دادن محله‌اش و طایفه‌اش برساخته باشد. این نکته هم جای توجه دارد که سوفوکلس تراژدی «اودیپ در کولونوس» را به این شکل پایان می‌دهد که شاهزاده‌ی تبسی آرامگاه ابدی خود را در مکان مقدس ارینوس‌ها می‌یابد و این بدان معناست که تاوان گناهان خود را با رنج‌هایی که در زندگی کشیده، پرداخت کرده است.

این تراژدی چنین آغاز می‌شود که اودیپ و دخترش آنتیگونه در محله‌ی زادگاه سوفوکلس یعنی روستای کولونوس در نزدیکی آتن بر سنگی می‌نشیند و دهقانی به او نزدیک می‌شود و از او می‌خواهد آنجا را ترک کند، چون آن زمین وقف ارینوس‌ها شده و مقدس است.

اودیپ این سخن را نشانه‌ای می‌داند که از مرگش خبر می‌دهد، چون همان غیبگویی که از طرف آپولو سرنوشت او را پیشگویی کرده بود، گفته بود که او در زمینی مقدس و متعلق به ارینوس‌ها خواهد مرد. پیوندی که سوفوکلس میان اودیپ و روستای زادگاهش قایل است یکی از محورهای اصلی این تراژدی را تشکیل می‌دهد و معلوم است که شاعر درباره‌اش پافشاری چشمگیری داشته است. چون در همان گشایش داستان می‌بینیم که دختر دیگر اودیپ - ایسمنه ـ سوار بر اسب سر می‌رسد و خبر می‌دهد که بین دو برادرش بر سر حکومت بر تبس جنگی درگرفته و پیشگویان گفته‌اند مکان دفن شدن اودیپ سرنوشت نبرد را تعیین خواهد کرد. یعنی گور اودیپ صاحب خاصیتی جادویی و برکت‌بخش پنداشته شده است. بعد هم می‌بینیم که تسئوس شاه افسانه‌ای آتن سر می‌رسد و از او دلجویی می‌کند و وی را در پناه خود می‌گیرد و اودیپ در مقابل برای جبران محبت او می‌گوید که در همان روستا روی در نقاب خاک خواهد پوشاند تا برکت آرامگاهش نصیب آتنی‌ها شود.

«اودیپ در کولونوس» یکی از کهن‌ترین نمونه‌هایی است که کارآیی زندگینامه‌ی مؤلف در فهم معنای متن را نشان می‌دهد و استقلال کامل معنای متن از زندگی نویسنده‌اش را مردود می‌سازد. اگر ما ندانیم که سوفوکلس اهل کولونوس بوده و درباره‌ی زادگاهش سخن می‌گوید، و اگر ندانیم که مخاطبانش از ارجاع‌های مکانی‌اش متوجه محله‌ای در شهرشان می‌شوند، سیر کلی داستان را در نخواهیم یافت.

به همین ترتیب این که سوفوکلس در آستانه‌ی مرگ این اثر را تدوین کرده نیز اهمیت دارد. چون او نیز قاعدتا در همان محله‌ی کولونوس دفن شده و چنین می‌نماید که شاعر پیر در آستانه‌ی مرگ می‌کوشیده روایتی باشکوه درباره‌ی مقبره‌ی خودش سر هم کند و با دستمایه قرار دادن داستان اودیپ شهریار، اعتباری و ارجی برای زادگاه خود و آرامگاه خود دست و پا کند.

این داستان آشکارا برای برانگیختن حس غرور اعضای طایفه‌ی کولونوس و همچنین همه‌ی آتنی‌ها تدوین شده است. چون در آن می‌بینیم که تسئوس امر می‌کند تا اودیپ شهروند افتخاری آتن شود و گروه همسرایان هر از چندی درباره‌ی زیبایی‌ها و عظمت آتن سرودهایی می‌خوانند. این را هم باید در نظر داشت که تراژدی مورد نظرمان در زمانی تدوین شده که آتنی‌ها در نبرد پلوپونسوس از اسپارتی‌ها شکست خورده و حکومت شهرشان به دست سی تن جبار افتاده بود که یک دسته‌ی متحد از اشرافِ هوادار اسپارت بودند که با خشونت هر مخالفتی را سرکوب می‌کردند و شمار زیادی از مخالفانشان را هم به قتل رساندند. جالب آن که خاندان افلاطون با این جریان درپیوسته بود و دو تن از دایی‌های او در میان این سی تن به شمار بودند، و سوفوکلس نیز خود از هواداران همین جریان سرکوبگر بوده است.

گفتار چهارم: تراژدی و آیین دیونوسوس

نمایش‌های مذهبی در جوامع گوناگون با شیوه‌هایی متفاوت اجرا می‌شده‌اند و بسته به پیچیدگی جامعه‌ی میزبان‌شان، عناصر و ساختاری ساده یا پیشرفته را به خود می‌گرفته‌اند. تا جایی که از اسناد تاریخی بر می‌آید، در دوران هخامنشی پیچیده‌ترین نمایش‌های آیینی در ایران زمین اجرا می‌شده است.

در ایران غربی داده‌هایی به نسبت کامل از مراسم جشن نوروز بابلی (آکیتو) در اختیار داریم که نشان می‌دهد این مراسم طی دوازده روز با خواندن سرود انومالیش و شبیه‌سازی جنگ ازلی در خیابان‌های شهر همراه بوده است. انومالیش سرود بابلی آفرینش است و منظومه‌ای طولانی است که در آن داستان شورش خدایان جوان بر ایزدان سالخورده بازگو شده و روایت حماسی ایزدی جنگاور به نام مردوک است که بنیانگذار شهر بابل پنداشته می‌شد، و بر ایزدبانوی مهیب و کهنسالی به نام تیامَت غلبه کرد و با پاره‌های بدنش جهان را آفرید.[۱]

در مراسم نوروزی بابل کل افسانه‌ی جنگ ازلی و پیروزی مردوک بر تیامت را طی نمایشهایی بازسازی و بازخوانی می‌کرده‌اند. شمار بازیگرانی که در این نمایش خیابانی ایفای نقش می‌کردند زیاد بوده و چنین می‌نماید که طبقه‌ی بالای شهر بابل همگی در این برنامه سهیم بوده باشند. اوج این نمایش صف‌آرایی ارتش مردوک در برابر تیامت بوده که در پایان دوره‌ی جشن‌ها بازنموده می‌شده و در آن بازیگران با جامه‌هایی خود را شبیه هیولاها یا ایزدان می‌آراستند و به طور نمادین با هم می‌جنگیدند. نقطه‌ی اوج و پایان مراسم که آمیزش مقدس میان مردوک و تیامت بوده را خودِ شاه و کاهن بزرگ معبد ایشتار اجرا می‌کرده‌اند و احتمالا طی آن به راستی با هم همبستر می‌شده‌اند.

۱

بنابراین دست کم در ایران غربی از حدود هزار سال پیش از شکل‌گیری تراژدی در یونان، نمایش آیینی بسیار پیچیده و پردامنه‌ای داشته‌ایم که متن پایه‌اش هم تا به امروز برایمان باقی مانده است و طی سیزده روز آغاز بهار با مشارکت بخش بزرگی از مردم شهر اجرا می‌شده است. آیین سیزده به در که امروز نیز با شور فراوان اجرا می‌شود، از همان دوران دوردست باقی مانده و برنامه‌ی استراحت در طبیعت و بزمی بوده که پس از پایان آن نمایش اجرا می‌شده است.

داده‌هایی از آیین آدونای (ایزد کشاورزی شهید شونده) در فنیقیه و آیین مویه‌ی مغان (در سوگ سیاوش پهلوان) در بلخ و ایران شرقی در دست داریم که نشان می‌دهد نمایش‌های آیینی پردامنه و عظیم این چنینی به بابل منحصر نبوده و در سراسر ایران زمین رواج داشته است. دست کم در هزاره‌ی اول و دوم پیش از میلاد (و احتمالا در هزاره‌ی سوم پیش از میلاد هم) چنین مراسمی شکل گرفته و به تدریج تکامل یافته است.

ابتدایی‌ترین شکل از اجرای نمایش آیینی، نقالی است که در آن خواندن سرودها و روایت کردن داستان‌ها تنها بر عهده‌ی یک تن است و اوست که با بیان نمایشگرانه و حرکاتش حوادث داستان‌های پهلوانان و ایزدان را برای مخاطبان بازسازی می‌کند. در جوامع ابتدایی و به ویژه قبایل گردآورنده و شکارچی این تنها شکل از اجرای نمایش‌های آیینی است. در این حالت همواره بخش‌هایی از روایت را مخاطبان اجرا می‌کنند. یعنی هر از چندی نقال چیزی را از مخاطبانش می‌پرسد و ایشان دسته جمعی پاسخش را در قالب تکرار بخشی ساده و بسیار آشنا از روایت می‌دهند.

این همان الگویی است که از سویی در ترانه‌خوانی‌های عامیانه به جا مانده (مثلا در «عمو سبزی‌فروش»!) و از سوی دیگر در نمایش‌های آیینی پیچیده‌تر به صورت گفتارهای مخاطبان تداوم یافته است. این همان است که مثلا در آیین عاشورا به صدا زدن مقدسین (فریاد یاحسین) در میانه‌ی خوانش متن می‌انجامد و مشابه آن در یونان به گروه همسرایان تبدیل شده است.

در ایران زمین هر دو قطب از نمایش آیینی همچنان باقی مانده است و طی سال‌های گذشته تکثیر هم شده است. یعنی مراسم عاشورا از نظر ساختار بازمانده‌ی همان مویه‌ی مغان یا مراسم سوگ دوموزی است که به ترتیب در ایران شرقی و غربی ریشه داشته و آیین سوگواری بر پهلوان یا ایزدی شهید بوده است و همان جنبه‌ی نمایشگرانه‌ی پرشور آکیتو را با حضور شمار

زیادی از بازیگران نشان می‌دهد. در مقابل نقالی و شاهنامه‌خوانی نمونه‌ای از ساده‌ترین سویه‌ی این نمایش‌هاست که در طی تاریخ به آداب گوسان‌ها تحول یافته است.

نمایش آیینی یونانی اگر با این پیشینه‌ی دیرپا و پیچیدگی خیره کننده مقایسه شود، بسیار ساده و ابتدایی می‌نماید. درواقع چنین می‌نماید که دولت‌شهرهای یونانی تا زمان تشکیل دولت هخامنشی و پیوند خوردن‌شان با سیاست پارسی همچنان در قطب ساده و ابتدایی این پیوستار مستقر بوده باشند. نخستین شکل از تراژدی که نوآورانه و بی‌سابقه هم بوده را آیسخولوس پدید آورد و او در این کار چنان‌که دیدیم هم از نظر مضمون و هم پشتوانه‌ی اجتماعی از اندرکنش با ایرانیان تاثیر پذیرفته بود.

معلوم نیست شکل قدیمی‌تر نمایش‌های آیینی دیونوسوس چگونه بوده است، چون ساختار تراژدی آیسخولوس بسیار ابتدایی و ساده است. حدس من آن است که این نمایش‌ها در ابتدای کار با یک نقال یگانه روایت می‌شده و نوآوری اصلی آیسخولوس وارد کردن یک بازیگر دوم در صحنه بوده باشد. پس تراژدی از نظر ساختار در اصل همان نقالی کردن داستانی اساطیری برای مخاطبان بوده، که با یک راوی کمکی (در سنت ایرانی امروز، بچه مرشد) همراه شده است.

گفت و شنود نقال با مردم که همان ارتباط بازیگر اول با همسرایان بوده الگویی عمومی است که همه جا وجود دارد و در ابتدایی‌ترین الگوهای اجرای نمایش آیینی فراوان دیده می‌شود. احتمالا آیسخولوس یک بازیگر دوم را به این مجموعه افزوده و حدس من آن است که این کار را زیر تاثیر فرهنگ ایرانی انجام داده باشد. چون کهن‌ترین متن مقدسی که از گفت و شنود دو تن تشکیل یافته، گاهان زرتشت است که بدنه‌اش از گفتگوی دو تن (اغلب اهورامزدا و زرتشت) یا چند تن (مثلا در سرود شکایت گاو) تشکیل یافته و مشابهش را در متون دیگر (مثلا گفتگوی گیلگمش و اوتناپیش‌تیم) نیز می‌بینیم.

در ابتدای عصر هخامنشی با تحولی چشمگیر در ساخت نمایش‌های آیینی روبرو می‌شویم و الگوهای متن‌مدار و ساده‌ی نقالی هم در بسیاری از موارد چند صدایی می‌شوند و دو یا سه تن بخش‌هایی متفاوت از متن را می‌خوانند و به هم جواب می‌دهند. احتمالا آیسخولوس هم زیر تاثیر همین الگو قرار داشته است. چون در نخستین تراژدی‌اش که پارسیان باشد دو سخنگو با گروه همسرایان را داریم و در آثار اواخر عمرش بازیگر سومی را نیز به صحنه اضافه می‌کند.

با این همه نوآوری اخیر در آثار او حالتی پخته و استوار ندارد و جانشین‌اش سوفوکلس است که در این زمینه کار اصلی را انجام می‌دهد.[۱]

زمینه‌ای که این سرایندگان در آن آفرینش‌های ادبی خود را پدید می‌آوردند، مراسمی مذهبی بود که جشن دیونوسوس (دیونوسیا)[۲] نام داشت و به افتخار ایزد شراب و مستی برگزار می‌شد.

این جشن در واقع دو مراسم مجزا بود که یکی‌اش در روستاهای اطراف آتن برگزار می‌شد و دیگری در داخل شهر جای می‌گرفت. این دو اگرچه در زمان‌های متفاوتی از سال برگزار می‌شدند، اما روی هم رفته بعد از جشنواره‌ی پان‌آتنای[۳] مهمترین مناسک جمعی اهالی آتن محسوب می‌شدند. مهمترین بخش از دیونوسیای روستایی که در زمستان برگزار می‌شد، آیین حمل نره‌ها (فالّوی: φαλλοι) بود که به افتخار دیونوسوس اجرا می‌شد و در آن جوانان هر قبیله‌ی آتنی که لقب «آلت‌بَران!» (فالوفوروی: φαλλοφόροι) داشتند، آلت نره‌ی برافراشته‌ی عظیمی را بر دوش حمل می‌کردند و با دختران حامل سبد و حاملان نان و اشیای آیینی دیگر همراهی می‌شدند.

اما جشن دیونوسیای اصلی همان بود که در شهر اجرا می‌شد و یونانیان به آن «دیونوسیا تا اِن اَستئی» (*Διονύσια τὰ ἐν Ἄστει*) می‌گفتند. این مراسم در ابتدای بهار، تقریبا همزمان با نوروز اجرا می‌شد و بنیانگذارش جبار نامدار آتن پیسیستراتوس بود که در ضمن اولین زمامدار آتنی هم بود که نماینده‌ای نزد پارس‌ها فرستاد و به شدت از سیاست کوروش تاثیر پذیرفته بود. درباره‌ی خاستگاه این جشن هم داستانی ساخته بودند که از سویی پیوند فرهنگی نزدیک اهالی آتن و تبس را نشان می‌دهد و از سوی دیگر چگونگی راه یافتن دیونوسوس به این شهر را حکایت می‌کند.

---

1. Freeman, 1999: 247.
2. Dionysia

[۳] به یونانی یعنی «همه‌ی آتنی‌ها» مراسمی و جشنی بوده در آتیکا که در آن قبیله‌های آتنی با هم مسابقه داده و آیینهای دینی مشترکی برگزار می‌کرده‌اند.

بر اساس این روایت شهرکی به نام اِلوترایا[1] که در شمال آتیکا و مرز بوئتیا (یعنی محل برخورد حوزه‌ی اقتدار تبس و آتن) قرار داشت، پذیرفت که به قلمرو آتن بپیوندد، به این شرط که ایزد مهم آنجا که دیونوسوس باشد در آتن پرستیده شود. آتنی‌ها پذیرفتند ولی از اجرای مراسم شایسته برای دیونوسوس سر باز زدند. در نتیجه این ایزد تازه‌وارد بیماری غریبی بر ایشان نازل کرد که باعث شد آلت مردان بخشکد و از بین برود.

آتنی‌ها به موقع به خود آمدند و با اجرای آیین باشکوهی دل دیونوسوس را به دست آوردند و خطر را از خود دفع کردند و پس از آن مراسم دیونوسیای شهری را به افتخار این ماجرا برگزار می‌کردند. آیین حمل بت چوبی دیونوسوس به معبد این ایزد در شیب جنوبی آکروپولیس نیز از همین جا آمده است، چرا که آن بت را «دیونوسوس الوترایایی»[2] می‌نامیدند و آن را نماد ورود ایزد به آتن می‌شمردند.

اجرای نمایش آیینی برای دیونوسوس بخشی از مراسم دیونوسیای شهری بود و چنین می‌نماید که از دوران کوروش به بعد و با سرپرستی پیسیستراتوس در این شهر رواج یافته باشد. بنا به اسناد یونانی اولین نمایش آیینی دیونوسوس در آتن را شاعری به نام تِسپیس ایکاریایی[3] در سال ۵۳٤ پ.م. بر صحنه برد.

او نخستین کسی بود که در آتن موقع خواندن شعرهایش نقش کسی دیگر را بازی می‌کرد و به همین خاطر بنیانگذار بازیگری و تئاتر در تمدن اروپایی محسوب می‌شود. باید به این نکته توجه کرد که سال ۵۳٤ پ.م. که او چنین نوآوری‌ای را در میان یونانیان به انجام رساند، پنج سال از فتح بابل به دست کوروش و یکپارچه شدن سیاسی قلمرو ایران زمین می‌گذشت. این تاریخ حدود ده سال پس از پیوستن قلمرو لودیه به قلمرو پارسیان قرار می‌گیرد، که آتیکا بخشی تابع از اقمارش محسوب می‌شد. یعنی این نوآوری از نظر زمانی و مکانی مصادف – و احتمالا پیامد و معلولِ- شکل‌گیری دولت ایران متحد بود و از جای گرفتن جمعیتهای یونانی آناتولی و

---

1 .Eleutherae
2. Dionysus Eleuthereus
3. Thespis of Icaria

بالکان در درون قلمرو شاهنشاهی پارسی ناشی می‌شد، که خود به خود تماس بیشتر یونانی‌ها و اقوام ایرانی را به دنبال داشت.

گوشزد کردن این نکته هم لازم است که تسپیس از اهالی دهکده‌ای به نام ایکاریا در هجده کیلومتری آتن بود و نام خود را از شخصی به اسم ایکاریا گرفته بود که می‌گفتند زمانی از زئوس که با هویت مبدل سفر می‌کرد، مهمان‌نوازانه با شیر بز پذیرایی کرده است و به همین خاطر دیونوسوس بعدتر نزد او مقیم شده است. به همین خاطر بز –که جانور مقدس ایران غربی است، اما نزد یونانیان ارج چندانی نداشته– برای پرستندگان دیونوسوس مهم و گرامی شمرده می‌شده است.

پس اصولا حضور آیین دیونوسوس در آتن نشانگر آن است که این دولتشهر از نظر دینی و فرهنگی تابعی از تبس بوده و این هم برجستگی شاهان تبسی در روایتهای آتنی را توجیه می‌کند، و هم توضیح می‌دهد که چرا سبک ادبی اصلی آتنی‌ها، تراژدی یعنی سرودهای دیونوسوسی بوده است.

هرچند خاستگاه ایزد دیونوسوس قلمرو بوئتیا بود و ردپای نفوذ سیاسی و فرهنگی پارس‌ها در تاسیس آن آشکارا به چشم می‌خورد، اما چنان‌که درباره‌ی آیین‌های مذهبی سراغ داریم، این مراسم به سرعت ساختاری محافظه‌کارانه به خود گرفت و تا میانه‌ی قرن پنجم پیش از میلاد به مرکز برنامه‌های فرهنگی اشراف محافظه‌کار آتنی تبدیل شد. تراژدی که در همین بافت پدید آمد، در واقع بیانیه‌ای سیاسی است که زیر نفوذ این طبقه و در مجرای این مراسم مذهبی شکل گرفته است. یعنی در اینجا با سبکی ادبی و آیینی دینی سر و کار داریم که در آتن نهادینه و درونی می‌شود و بند ناف خود را با سنتهای شرقی و سیاست تبسی قطع می‌کند و به گفتمانی در برابر ایشان بدل می‌گردد.

هرچند درباره‌ی اهمیت سیاسی و کارکرد اجتماعی هویت‌بخش جشن دیونوسوس تردیدی نداریم، اما ساز و کارهای اثرگذاری‌اش و طیف مخاطبان‌اش را به درستی نمی‌شناسیم. واژه‌ی «تئوری» که امروز دلالتی روشنفکرانه پیدا کرده، در یونان قدیم به معنای دقیقِ کلمه «تماشاچی» معنی می‌داده است. این واژه یعنی تماشا کردن (تئورِین: θεορειεν) که از آن کلماتی مثل تماشاچی (تِئوتوس: θεοτοσ) و تماشاخانه (تِئاترون: θεατρον) نتیجه شده که این آخری

ریشه‌ی همان تئاتر امروزین است. با این همه ابهام زیادی درباره‌ی کیفیت این «تماشا» وجود دارد. ما شمار دقیق تماشاچیان یک نمایش تراژدی را نمی‌دانیم، و حتا نمی‌دانیم زنان هم مجاز به دیدن‌اش بوده‌اند یا نه.

گفتیم که سوفوکلس نخستین تراژدی‌سرایی بود که به جای دو بازیگر، سه بازیگر به صحنه آورد و اینها در کنار گروه همسرایان پویایی و پیچیدگی چشمگیری ایجاد می‌کردند. باید توجه داشت که همچنان در یونان عصر کلاسیک نمایش‌های آیینی بزرگ و باشکوهی مانند آکیتوی بابلی یا مویه‌ی مغان یا آیین آدونای غایب بوده است و بازیگران تنها با نقابی بر صحنه ظاهر شده و بخش‌هایی از متن را دکلمه می‌کرده‌اند و بازی کردن به صورت اجرای جنگی نمایشی یا رقص و سوگواری جمعی بدان شکل که در ایران زمین رایج بوده در یونان تا عصر مسیحیت وجود نداشته است. به همین خاطر این تصور که زادگاه نمایش و تئاتر یونان باستان بوده، به کلی نادرست است و از ناآشنایی مورخان با سنتهای نمایشی ایران زمین، و نادیده‌گیری گاه عامدانه‌ی سادگی‌های نمایش یونانی ناشی شده است.

مهمترین متنی که درجه‌ی پیچیدگی نمایش‌های آیینی در یونان را نشان می‌دهد، «فن شعر» ارسطوست که در پایان عصر زرین تراژدی یونانی تدوین شده است. این رساله متنی است به نسبت کوتاه و نیمه‌کاره که از دیرباز بخشی از کتاب «ارغنون» شمرده می‌شده است. در واقع اگر بخواهیم تعبیرهای امروزین را به کار ببریم، باید این متن را رساله‌ای درباره‌ی هنر نمایش آیینی (به ویژه تراژدی) بدانیم. چون در یونان باستان که ارسطو در حال و هوایش قلم می‌زد، هنوز شعر و نمایش‌های آیینی از هم تفکیک نشده بودند و دو هنر متمایز محسوب نمی‌شدند.

یک دلیلِ آن که اسم این کتاب ارسطو را به «فن شعر» برگردانده‌اند، آن است که نام یونانیِ کتاب (Περὶ ποιητικῆς) ریشه‌ی کهنِ واژگانی مانند poem انگلیسی و poetique فرانسوی است که امروزه بر شاعری دلالت می‌کند. با این وجود در زمان ارسطو مفهومی همتای شاعری و شعر در زبان یونانی وجود نداشته است. ποιητικῆς در یونانی در اصل «ساختن» و تا حدودی «آفریدن» معنی می‌دهد و بنابراین عنوان اصلی کتاب را اگر بخواهیم به پارسی برگردانیم «پیرامون ساختن» خواهد شد.

این ساختن اما، به تولید نمایشنامه‌های آیینی‌ای اشاره دارد که در اصل برای بزرگداشت دیونوسوس – ایزد شراب و مستی– برگزار می‌شده است. ارسطو در نخستین بندهای این رساله وقتی می‌خواهد از انواع هنرِ مورد نظرش در این رساله یاد کند، می‌گوید:[1]

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον:

«نمایش حماسی و نمایش تراژدی و نمایش کمدی و نمایش دیثورامب[2] و بیشتر نواختن مزمار و چنگ، همه اتفاقا به طور کلی شبیه است.»

ارسطو در اینجا از کلماتی جالب برای اشاره به شاخه‌های هنری مورد نظرش استفاده کرده است. او به اِپوپوئیا (ἐποποιία)، تراگودیاس پوئِیسیس (τραγῳδίαςποίησις)، کومودیا (κωμῳδία) و دیثورامبوپوئِتیکه (διθυραμβοποιητικὴ) اشاره کرده است و گفته که اینها با نواختن مزمار (آولِتیکِس هِه پلِئیستِه: αὐλητικῆς ἡ πλείστη) و چنگ زدن (کیثاریستیکِس پاسای: κιθαριστικῆς πᾶσαι) همانند هستند.

جالب آن است که در میان چهار هنر اولی که معمولا به عنوان شاخه‌هایی از «شعر» یونانی مورد اشاره واقع می‌شوند، سه تا با پسوندِ «ساختن» (پوئِیسیس) مشخص شده‌اند و درباره‌ی کمدی هم این اشاره وجود دارد و به قرینه‌ی پوئیسیسِ تراژدی حذف شده است.

ارسطو در اینجا به صراحت می‌گوید که حماسه و تراژدی و کمدی و دیثورامب صورت‌هایی هنری هستند که «ساخته می‌شوند»، به همان شکلی که نی یا گیتار «نواخته می‌شوند». یعنی در اینجا با اجرای یک هنر و آفریدنِ یک اثر از مجرای انجام کاری (پوئیسیس) سر و کار داریم. آشکار است که پوئیسیس در اینجا به معنای «شعر» نیامده است. یعنی منظور آفریدن یک ساخت زبانی ویژه نیست. در گفتار او آنچه که در زبان رخ می‌دهد اصولا چندان مورد توجه نیست و نسبت به آنچه که اجرا می‌شود و به نمایش در می‌آید وضعیتی فرعی دارد.

---

1. Aristotles, Poetica: 1447a.

[2] سرودی مذهبی در ستایش دیونوسوس که دسته‌جمعی خوانده می‌شده است.

بر این مبنا، به نظرم ارسطو بر خلاف نظر مشهور، از کلمه‌ی «پوئیسیس» شعر را در نظر نداشته و همان نمایش و «اجرای» آیینیِ تئاتر را منظور می‌کرده است. جالب آن که او چند بند بعدتر به چیزی شبیه به مفهوم شعرِ امروزین ما اشاره می‌کند و می‌گوید: [1]

ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ’ ἀλλήλων εἴθ’ ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν

«اما هنری که تنها سخنان برهنه یا ادبیات برهنه به کار برد، چه در وزن‌های مختلف آمیخته به هم چه در یک جنس وزن مخصوص اتفاقا تاکنون بی‌نام مانده.»

او در ادامه‌ی همین جمله شرح می‌دهد که منظورش از این سخن برهنه میم‌های سوفرون و کسنارخورس یا گفتگوهای سقراطی است و این‌ها متونی منثور هستند که از عصر اوریپید همزمان با رواج نویسایی در میان یونانیان باب شدند و افلاطون هم در نوشتن آثارش از آن‌ها متاثر بوده است. ارسطو در ادامه اشاره می‌کند که این سخن و ادبیات برهنه می‌تواند مانند مرثیه یا اشعار دیگر وزن هم داشته باشد. بنابراین منظورش از این عبارت به نثر عادی منحصر نیست و گویا نثر مسجع یا صورت‌های دیگر ادبی نثرگونه را نیز در بر بگیرد.

ارسطو در اینجا به شکلی از ادبیات اشاره می‌کند که «اجرا نمی‌شود» یعنی با موسیقی یا نمایش تئاترگونه‌ی انسانی همراه نیست. به عبارت دیگر ادبیاتی نوشته شده و غیرشفاهی را منظور دارد که دست بر قضا شعر در معنای ادبی‌اش هم دقیقا در همین جا می‌گنجد. ارسطو می‌گوید که این شکل از ادبیات، یعنی آنچه که نوشته و خوانده می‌شود، نه آن که اجرا گردد و با موسیقی و آواز «ساخته شود»، هنوز در میان یونانیان نامی ندارد و این خود گواهی است بر این که حدود یک قرن پس از ورود نویسایی به آتن، یونانیان هنوز ادبیات و شعر را از شکل سنتی‌ترِ نمایش آیینی تفکیک نکرده بوده‌اند و برایش مفهومی مجزا نداشته‌اند.

از این روست که تعمیم معنای پوئیسیس در رساله‌ی ارسطو و منسوب کردنش به شعر خطاست. ارسطو در اینجا نظریه‌ای درباره‌ی نمایش آیینی به دست داده و نه ادبیات، و تفسیر

1. Aristotles, Poetica: 1447a-1447b.

کردن این متن به مثابه رساله‌ای درباره‌ی شعر، تحریفی است نمایان و انحرافی چشمگیر از معنای اصلیِ مورد نظر او.

چنین می‌نماید که ارسطو در رساله‌ی پری پوئتیکه علاوه بر نثر به شعر هم اشاره کرده باشد و انگار که برای این صورت ادبی هم هنوز اسمی در زبان یونانی موجود نبوده باشد. او برای نامیدن شعر عبارت «سخنِ چاشنی‌دار» را به کار می‌گیرد و آن را با سه صفتِ ریتم (یا قول قدما: ایقاع) و آهنگ و آواز تعریف می‌کند. روشن است که دیگر در اینجا با شعر سر و کار داریم و نه نثر یا نثر مسجع. همچنین آشکار است که ارسطو دو عبارتِ سخن برهنه (لوگوئیس پْسیلوئیس: λόγοιςψιλοῖς) و سخن چاشنی‌دار (ἡδυσμένῳ λόγῳ) را ساخته تا دو صورت منثور و منظوم را از هم تفکیک کند و جالب آن که درباره‌ی سخن چاشنی‌دار تاکید دارد که این چاشنی‌ها توسط وزن و آواز ساخته می‌شوند و حتما از مجرای اجرای نمایش است که به پالایش (کاثارسیس) منتهی می‌شوند. یعنی باز می‌بینیم که ارسطو مفهومی برای شعرِ ناب ادبی در شکلی مستقل از نمایش آیینی را در ذهن نداشته است.

من در برگرداندن ἡδυσμένῳ به چاشنی از سهیل محسن افنان پیروی کرده‌ام.[۱] خودِ این کلمه در اصل «فصلی» و «وابسته به فصل» معنی می‌دهد، اما در معنای چاشنیِ مربوط به هر فصل و در کل افزودنی مزه‌دهنده و شیرین‌کننده‌ی خوراک هم به کار گرفته می‌شود. این برگردان درست است، چون ارسطو در اینجا پالایش را در همان معنای کاهنانه –پزشکانه‌اش در نظر دارد و اجرای مراسم آیینی را راهبردی برای درمانِ روان مخاطبان و رستگاری دینی‌شان تلقی می‌کند و پالایش را در این معنیِ شمنی به کار می‌گیرد.

در این معنی وزن و ریتم و آواز به داروهایی می‌مانند که به کلام افزوده می‌شوند تا مانند یک مسهل به دفع پلیدی‌های روان یا استفراغِ احساسات منتهی شود. این البته به کلی از تفسیر روان‌شناختی و روان‌کاوانه‌ی مفهوم پالایش که این روزها همچون پیش‌فرضی به کلمه‌ی

---

[۱] ترجمه‌ی سهیل محسن افنان از «درباره‌ی شعر» ارسطو به نسبت دقیق و سنجیده است و از این نظر ممتاز است که از ترجمه‌های قدیمی عربی نیز برای واگشایی معنای اصطلاحات قدیمی یونانی استفاده کرده است.

کاتارسیس نسبت داده می‌شود، به کلی فاصله دارد. ارسطو می‌گوید همه‌ی این شاخه‌های هنری عملِ تقلید از زندگی مردمان و تشبیه هنری را به کمک ایقاع (ریتم: روثموس) و سخن (لوگوس) و آهنگ (هارمونیا) به انجام می‌رسانند: (μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ)

زندگی مردمان در سخن ارسطو در عبارت پاتِه کای پراکسِئیس (πάθη καὶ πράξεις) تبلور پیدا کرده است. محسن افنان این عبارت را به «رنجبری‌ها و کردارها» برگردانده است.[1] منظور از پاثوس در اینجا تجربه‌ایست که کسی به دست می‌آورد و به خصوص در این رساله ارجاع این واژه به بلاهایی است که در زندگی بر سر قهرمان تراژدی می‌آید. پراکسئیس هم کارها و رفتارها را نشان می‌دهد و بنابراین از ترکیب یاد شده می‌توان برداشت کرد که زندگی آدمیان (مشتمل بر کردارهایشان و تجربه‌ها و بلاهایی که سرشان می‌آید) مورد نظر ارسطو بوده است.

ارسطو وقتی در رساله‌اش از اجزای تراژدی سخن می‌گوید، به شش عنصرِ داستان، اخلاق، گفتار، اندیشه، منظره‌ی نمایش و آواز اشاره می‌کند.[2] آشکار است که این اجزا به شعر به‌مثابه محصولی ادبی ارتباطی ندارند و به نمایشی بودن یک آیین جمعی ارجاع می‌دهند. اما از نمایشی بودن متن نباید نتیجه گرفت که با اجراهایی بزرگ و باشکوه سر و کار داریم که شمار زیادی از بازیگران در آن ایفای نقش می‌کرده‌اند. تراژدی زمانی که توسط آیسخولوس بنیان نهاده شده تنها دو سخنگو را در بر می‌گرفت که به جای شخصیت‌های داستان سخن می‌گفتند و سوفوکلس با تثبیت بازیگر سوم در صحنه راه را برای شخصیت‌پردازی در داستان‌هایش هموار ساخت. یعنی تا پایان کار شماری اندک از بازیگران را داشته‌ایم که ایفای نقش‌شان در اصل دکلمه‌ی متنها بوده و به جای قهرمانان داستان حرف می‌زده‌اند، بی آن‌که حرکات خاصی را اجرا کنند یا کردارهایی را تقلید نمایند.

---

1 .ارسطو، 1392: 84.

2. Aristotles, Poetica: 1450a.

ارسطو می‌گوید که سوفوکلس در صحنه‌آرایی[1] هم نوآوری‌هایی داشت و آویختن پرده‌های نقاشی مربوط به داستان در پشت بازیگران را او در آتن باب کرده است.[2] با خواندن دقیق تراژدی‌ها و اشاره‌های نویسندگان کهن یونانی روشن می‌شود که بازسازی نمایش آیینی در آتن و زایش تراژدی نتیجه‌ی مستقیم نفوذ فرهنگی ایران در بالکان بوده است. در خود «اودیپ شهریار» هم اشاره‌هایی به این برخوردهای فرهنگی را می‌بینیم:

τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,
οἰνῶπα Βάκχον εὔιον,
Μαινάδων ὁμόστολον,
πελασθῆναι φλέγοντ'
ἀγλαῶπι ⁻ᵕ⁻
πεύκᾳ 'πὶ τὸν ἀπότιμον
ἐν θεοῖς θεόν.

«آن [ایزدی که] با نام این سرزمین اسم‌گذاری شده است [را صدا می‌زنم]، باکوس [دیونوسوس] سرخ‌رو را که پرستندگانش [در مراسم دیونوسوسی] برایش فریاد می‌کشند، تا درخشش مشعل رخشانش پیش آید، او که در برابر ایزدی نامحترم در میان ایزدان، همدست ماست.»[3]

در اینجا چنین می‌نماید که از تقابلی میان دیونوسوس – که ایزدی بومی و خودی قلمداد شده – و خدایی بیگانه و نیرومند سخن در میان است و مراسم بزرگداشت دیونوسوس همچون آداب مرزبندی میان خودی و بیگانه و طرد خدایی نوآمده تصویر شده است. ایزدی که احتمالا در بافت یونان آن روزگار، اهورامزدای ایرانی یا همتاهای بومی شده‌اش بوده باشد.

جالب آن است که اودیپ بلافاصله پس از این سخنان که از دهان کاهن (نماینده‌ی سنت یونانی) بیرون آمده، جملاتی می‌گوید که انگار به تقابل‌اش با این چارچوب عقیدتی و وابستگی‌اش به همان ایزد [پارسیِ] نامحترم در میان ایزدان [یونانی] تاکید می‌کند. لحن سخن او

1. skenographia
2 .Aristotle, Poetics, 1449a.
3 .Sophocles, Oedipus Tyrannus, 216-210.

کمابیش توهین‌آمیز است و یاری‌گری خدایان را خوار می‌شمارد و اراده‌ی آزاد و کردار انسان‌ها را برجسته می‌سازد:

αἰτεῖς: ἃ δ’ αἰτεῖς, τἄμ’ ἐὰν θέλῃς ἔπη
κλύων δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ’ ὑπηρετεῖν,
ἀλκὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν:
ἀγὼ ξένος μὲν τοῦ λόγου τοῦδ’ ἐξερῶ,
ξένος δὲ τοῦ πραχθέντος: οὐ γὰρ ἂν μακρὰν
ἴχνευον αὐτός, μὴ οὐκ ἔχων τι σύμβολον,

«تو دعا می‌خوانی، و در پاسخ به دعای تو – تنها اگر سخنان مرا مخلصانه‌بپذیری و بیماری خویش را چاره کنی، می‌توانی امید داشته باشی که آسوده گردی و ورد خواندنات سودی به حالت داشته باشد. من این سخنان را فاش می‌گویم، همچون کسی بیگانه نسبت به این داستان و غریبه‌ای نسبت به این کردارها. اگر تنها همان (دعا) را پیگیری می‌کردم، و به نشانه‌ها بی‌توجه می‌ماندم، در این مسیر چندان پیش نمی‌رفتم...»[1]

در سایر تراژدی‌های یونانی از جمله «پارسیان» آیسخولوس نمونه‌های فراوان دیگری با صراحت بیشتر می‌توان یافت که تاثیرپذیری آشکار تراژدی‌های یونانی از نفوذ فرهنگی ایرانیان در این دوره را نشان دهد، و بحث در این زمینه به متنی دیگر نیاز دارد. آنچه در اینجا مورد نظرمان بود و به رمزگشایی از «اودیپ شهریار» یاری می‌رساند، این نکته است که متن آن به نمایشی آیینی مربوط می‌شود که با خوانش سه بازیگر و تقلید و نمایشی حداقلی انجام می‌پذیرفته است، و این بافتی بوده که مخاطبان آتنی سوفوکلس در آن متن وی را می‌دیده و می‌فهمیده‌اند.

1 .Sophocles, Oedipus Tyrannus, 224-221 .

گفتار پنجم: تاریخ آتن باستان[1]

نخستین اثر سوفوکلس که به شهرت رسید، نمایشی آیینی بود که در سال ٤٦٨ پ.م. در آتن اجرا شد و در آن او را از آیسخولوس – که بنیانگذار سبک تراژدی بود - برتر شمردند. پلوتارک که داستان این پیروزی را روایت کرده، می‌گوید که جایزه‌ی سوفوکلس در شرایطی غیرعادی به او داده شد و با مرور گزارش او روشن می‌شود که ساز و کاری سیاسی در این میان مداخله داشته است.

چنان‌که گفتیم تراژدی نمایشی آیینی – شبیه به تعزیه- بوده که در مراسم بزرگداشت ایزدی به نام دیونوسوس اجرا می‌شده است. قاعدتا نمایش‌های اجرا شده در این مراسم هم مثل اغلب مراسم مشابه، از داستان‌هایی یکنواخت و همسان تشکیل می‌شده که هر سال به همان ترتیب پیشین توسط بازیگران یا نقالان اجرا می‌شده است. به همان شکلی که در کهن‌ترین متن مربوط به این مراسم – اسطوره‌ی آفرینش میانرودانی انومااليش- و مراسم امروزین تعزیه مشابهش را می‌بینیم.

اهمیت آیسخولوس در آن است که این سنت تکراری و یکنواخت را در هم شکست و با وارد کردن داستانی یکسره متفاوت و معاصر – سوگ پارسیان در غم کشتگان‌شان در ماراتون-

---

[1] در این گفتار ناگزیریم با فشردگی و اختصار بخشی از تاریخ آتن را که اغلب در متون نادیده انگاشته می‌شود، مرور کنم. از این رو به نام و نشان‌های پرشماری اشاره خواهم کرد و بر پیوندهای خانوادگی و سیاسی بسیاری انگشت خواهم نهاد. دانستن این مطالب برای فهم دعوی اصلی‌مان درباره‌ی معنای «اودیپ شهریار» ضرورت دارد و از این رو اندرزم آن است که خواننده‌ی گرامی با این نامهای بیگانه و فشردگی متن بردبارانه برخورد کند.

دو عنصر بسیار مهم را در این آیین وارد کرد. یکی آن که متن نمایش به جای آن که بازگویی روایتی دیرینه و کهن باشد، متنی نو و تازه بود که همزمان توسط کسی مثل آیسخولوس تدوین می‌شد و دیگر آن که مضمون آن به جای آن که بر زندگی دیونوسوس و خدایان دیگر تمرکز داشته باشد، بر محور انتخاب‌ها و زندگی آدمیان گردش می‌کرد. هردوی این عناصر یعنی ظهور مؤلف و مرکزی شدن مفهوم انسان، بخشی از موج فرهنگی و تمدنی عظیمی بود که در ایران زمین پیشینه داشت و در متون اوستایی برای نخستین بار پدید آمده بود و با شکل‌گیری دولت هخامنشی به سرزمین‌های حاشیه‌ای قلمرو ایران زمین انتقال می‌یافت. بر این مبنا این که اولین تراژدی یونانی و اولین اثر آیسخولوس «پارسیان» نام داشت و به کلی در بافت جغرافیایی ایران روایت می‌شد، تصادفی نیست.

با نوآوری آیسخولوس امکان روایت کردن داستان‌هایی نو و خودساخته در مراسم دیونوسوس فراهم آمد و به این شکل نوعی مسابقه میان سازمان دهندگان دسته‌های نمایشگر آغاز شد. برنده‌ی این مسابقه در حالت عادی توسط مراجع دینی این آیین تعیین می‌شد. یعنی در اینجا با مراسمی مذهبی سر و کار داریم که دسته‌هایی که اغلب تعلق خاطری به تیره‌ها و طایفه‌های متفاوت و رقیب دارند، در آن بخشی از مراسم را بر عهده گرفته و هریک نمایش خود را اجرا می‌کرده‌اند و در نهایت رهبران مراسم که کاهنان دیونوسوس بوده‌اند، بهترین اجراها و روایت‌ها را بر اساس استقبال تماشاچیان انتخاب می‌کرده‌اند.

در سال ٤٦٨ پ.م. که سوفوکلس جوان و بیست و هفت هشت ساله بر آیسخولوس سالمند و مشهور غلبه کرد، چرخشی در سازماندهی این مراسم نمایان شد. پلوتارک می‌نویسد که در مراسم این سال حاکم آتن در روند انتخاب بهترین نمایش مداخله کرد و به سرداران گفت که بهترین نمایش را انتخاب کنند.

این نکته که به کلی در تحلیل تاریخی سیر تحول تراژدی نادیده انگاشته شده، بسیار اهمیت دارد. چون نشان می‌دهد مراسمی که در ابتدای کار کاملا مذهبی بوده و با آثار آیسخولوس پیوندی با رخدادهای روز و سیاست پارسی برقرار می‌کرده، به سرعت زیر سلطه‌ی مدارهای قدرت آتنی قرار گرفته و حق تصمیم‌گیری و داوری درباره‌اش از صاحبان اصلی‌اش که کاهنان بوده‌اند، ستانده شده است.

اهمیت این چرخش وقتی بهتر درک می‌شود که به هویت سردارانی که سوفوکلس را برگزیدند بنگریم و کارنامه‌ی کردار سیاسی‌شان را استخراج کنیم و به روابط میان‌شان و دسته‌بندی‌های سیاسی و دوستی‌ها و دشمنی‌هایشان بنگریم.

چنان‌که از گزارش پلوتارک برمی‌آید، سردسته‌ی سردارانی که برتری سوفوکلس بر آیسخولوس را ممکن ساختند، مردی بود به نام کیمون (Κιμων) که در سال ۵۱۰ پ.م. زاده شد و در ۴۵۰ پ.م. درگذشت. او پسر میلتیادِس – سردار مشهور آتنی و رهبر قوای این شهر در میدان ماراتون – بود. میلتیادس (۵۵۰–۴۸۹ پ.م.) اشراف‌زاده‌ای از طایفه‌ی فیلائید[1] بود که نسب خود را به پهلوانی افسانه‌ای به نام فیلائوس پسر آژاکس می‌رساندند. تا جایی که شواهد تاریخی نشان می‌دهد، این خاندان به روستایی به نام براورون[2] واقع در ساحل شرقی آتیک تعلق داشتند که یک مرکز پرستش قدیمی آرتمیس محسوب می‌شد.

در قرن هفتم پ.م. مردی به نام آگامِستور از این خاندان با دختر جبار مقتدر شهر کورینت یعنی کوپسِلوس وصلت کرد و آن کسی که در ۵۹۷ پ.م. جبار آتن شد و کوپسلوس نام داشت، احتمالا نوه‌اش بوده است. بنابراین خاندان مورد نظرمان قدرتی ریشه‌دار در آتن داشتند که در ضمن پیوندهایی هم با شهر کورینت برقرار می‌کرد و در ابتدای کار شعبه‌ای از نفوذ کورینتی‌ها در آتن قلمداد می‌شد.

این طایفه با مردم تراکیه هم پیوندهایی داشتند. چنان‌که توکودیدس – مورخ نامدار جنگ‌های پلوپونسوس – که خود از اعضای قبیله‌ی فیلائید بود، از پدری به نام اولوروس (که اسم شاه تراکی‌ها بود) زاده شده بود و پدربزرگ کیمون آتنی محسوب می‌شد.[3] اپیکور فیلسوف مشهور (۲۷۰–۳۴۱ پ.م.) هم به همین طایفه تعلق داشت و خانواده‌اش از آتن به جزیره‌ی ساموس کوچیده بودند.[4] مردان این خاندان به ورزش گردونه‌رانی که ماهیتی اشرافی داشت می‌پرداختند

---

1. Philaidae
2 . Brauron

3 . پلوتارک، کیمون، ٤، ١.

4. Green, 1990: 58.

و چند قهرمان نامدار در این رشته از میان‌شان برخاسته که یکی‌شان کیمون مهتر پدر میلتیادس است که زمانی در مسابقه‌های المپیک خوش درخشید.[1]

در همین مسابقه‌های گردونه‌رانی بود که رقابت پنهان میان طایفه‌ی فیلائید و خاندان پیسیستراتوس – جبار تازه‌ی آتن – به دشمنی بدل شد. چون یکی از اعضای این طایفه که کیمون ساده‌لوح[2] خوانده می‌شد، سه بار پیاپی قهرمان گردونه‌رانی المپیک شد و از موقعیت خود برای تفاخر به خاندان حاکم بر آتن بهره جست، که نتیجه‌اش آن شد که هیپیاس و هیپارخوس دو پسر پیسیستراتوس او را به قتل برسانند.[3]

درباره‌ی این پیسیستراتوس هم اشاره به چند نکته ضرورت دارد. این مرد سیاستمداری غیرعادی و مقتدر بود که قدرت را غصب کرده و به مقام جبار (تورانوس) دست یافته بود، که در ضمن لقب اودیپ در تراژدی سوفوکلس هم هست. پیسیستراتوس در ۵۶۱ پ.م. به قدرت رسید و حق حکمرانی را از آرخون (حاکم) نامدار آتنی یعنی سولون ربود، هرچند سولون پس از اعتراض‌ها و کشمکش‌های بسیار[4] در نهایت اقتدارش را پذیرفت و به مشاور او بدل شد.[5]

پیسیستراتوس همواره با دشمنی خاندان‌های اشرافی آتن دست به گریبان بود و چند بار با دسیسه‌های ایشان از قدرت کنار زده شد و بار دیگر با نیرنگ و متحد شدن با این و آن به حکومت بازگشت. استیلای پایدار او بر آتن در سال ۵۴۶ پ.م. رخ داد و این دقیقا همان زمانی بود که کوروش بزرگ سرزمین لودیه را فتح کرد و کرزوس شاه لودیه را که نفوذ و قدرتی در دولت‌شهرهای یونانی داشت، از قدرت کنار زد.

ضعف خاندان‌هایی مانند بوتادای و آلکمئونید (خاندان سولون) که متحد لودیه و هوادار کرزوس بودند، و فراز آمدن دوباره‌ی پیسیستراتوس را می‌توان بخشی از پیامدهای حاشیه‌ای

---

1 .هرودوت، کتاب ششم تواریخ، بند ۱۰.

2. Cimon Coalemus

3. هرودوت، کتاب ششم تواریخ، بند ۱۰۳.

4 .سولون، *اشعار*، بندهای 9–11.

5. پلوتارک، *سولون*، بندهای 90.5 و 31.5.

گسترش قدرت پارسیان در قلمرو لودیه دانست. این نکته را هم باید در نظر داشت که دولت‌شهرهای یونانی در کل زیر استیلای اسمی دولت لودیه بودند و وقتی کرزوس در پایتخت خود در محاصره‌ی کوروش در آمده بود به دولت‌شهرهای دوردستی مثل اسپارت پیک فرستاده بود و کمک خواسته بود و روشن است که این دولت‌شهرها دست کم به شکلی اسمی تابع‌اش بوده‌اند.

آتن که در میانه‌ی راه سارد تا اسپارت قرار دارد هم بی‌شک چنین بوده است و از این رو به قدرت رسیدن مجدد پیسیستراتوس در این شهر بخشی از دومینوی تغییر قدرت‌های محلی بوده که با فراز آمدن کوروش آغاز شد و تا دوران خشایارشا همچنان تداوم داشت.

این نکته هم جای توجه دارد که هواداران پیسیستراتوس همزمان با سقوط سارد به دست کوروش در دشت ماراتون اردو زدند و از آنجا بدون خونریزی آتن را گرفتند،[1] و بعدتر هم وقتی سپاهیان ایرانی به آتن نزدیک شدند و جنگ ماراتون[2] درگرفت، هیپیاس پسر پیسیستراتوس که حاکم پیشین آتن بود هم در اردوگاهشان حضور داشت. در ضمن پیسیستراتوس نخستین دولتمرد آتنی بود که سفیری نزد پارسیان فرستاده و با ایشان ارتباط برقرار کرده بود و تابع‌شان شده بود. یعنی به تعبیری پیوندی میان ماراتون، خاندان پیسیستراتوس و ایرانیان برقرار بوده است.

برنامه‌های سیاسی و اجتماعی پیسیستراتوس اگر در بافت تاریخی‌اش نگریسته شود، آشکارا به تقلید یا دنباله‌روی از سیاست پارسیان شباهت دارد. او مالیاتی ده درصدی بر محصولات کشاورزی بست که دقیقا مشابهش در ایران هم وجود داشت، کشاورزی را توسعه داد و تشویق کرد، زمین‌های بایر را احیا کرد و راویان را به گردآوری و تدوین آثار همر گماشت و ساختار قبیله‌ای سیاست آتنی را به قالبی متمرکزتر و سامان یافته‌تر بدل ساخت.

---

1. هرودوت، کتاب اول، بندهای 62 و 63.

2.البته جریان ماراتون در تعریف جنگ نمی‌گند و در اصل درگیری محلی زودگذری بیش نبود. منابع تاریخی در این مورد و بحثی مفصل در این زمینه را در کتاب «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» آورده‌ام.

پیسیستراتوس در ضمن نخستین سیاستمدار آتنی است که اجرای مسابقه‌ی برای نمایشنامه‌های مذهبی را باب کرد و اولین جایزه در این رقابت‌ها را در سال ٥٤٤ پ.م. داد، و این را آغازگاه ظهور درام یونانی می‌دانند. گردآوری آثار همر و ساماندهی به آموزاندن آن به کودکان را نیز از کارهای او دانسته‌اند یعنی او نخستین سیاستمداری بود که نوعی نوزایی فرهنگی و اجتماعی در آتن پدید آورد. پیوند او با پارسها شاهدی دیگر است بر این که شکل ادبی تراژدی و ساختهای روایی کلاسیک آتن زیر تاثیر نفوذ سیاسی و فرهنگی پارسیان قرار داشته‌اند.

با این مقدمه آشکار است که آیسخولوس در درون بافتی فرهنگی و تاریخی سبک تراژدی را بنیان نهاده و در پیوند با نیروهایی سیاسی مضمون و محتوای آن را شکل می‌داد. نیروهای سیاسی در زمان او به دو جناح تقسیم می‌شدند که یکی‌شان با رهبری هیپیاس پسر پیسیستراتوس هوادار پارسیان بود و همان بود که درگیری در جلگه‌ی ماراتون را رقم زد، و دیگری خاندان ریشه‌دار کیمون بود که با پیسیستراتوس و خاندانش دشمنی و رقابتی داشتند، چون به روایتی کیمون مهتر را همو به قتل رسانده بود.[1]

اما باید پیش از ورود به تبارشناسی سوفوکلس، نخست دید که پیشتاز و استاد او آیسخولوس در این میدان چه جایگاهی داشته است؟

آیسخولوس به طایفه‌ی پالِنه (Παλληνη)[2] یا دِکِلئا (Δεκελεια)[3] تعلق داشت و دست کم بنا به گزارش هرودوت می‌دانیم که دومی دوستدار و متحد اسپارت بوده و در ٤١٣ پ.م. بدون مقاومت توسط قوای اسپارتی اشغال شده است.[4] روابط اسپارتی‌ها با مردم این طایفه به قدری صمیمانه بود که در گرماگرم جنگ‌های پلوپونسوس برخلاف رسم همیشگی‌شان که پس از عملیاتی نظامی به شهر خود باز می‌گشتند، تا پایان جنگ (حدود ٤٠٤ پ.م.) در این منطقه

---

1 .هرودوت، کتاب ششم، بند ١٠٦.

2 .هرودوت، کتاب هشتم تواریخ، بندهای ٨٤–٩٣.

3 .پلوتارک، تمیستوکلس، بند ١٤.

4 .هرودوت، کتاب نهم تواریخ، بند ٧٣.

ماندگار شدند و بردگان آتنی را به گریختن از خدمت اربابانشان و پناه بردن به آنجا تشویق می‌کردند.[۱]

برادر آیسخولوس که آمِینیاس[۲] نام داشت هم در میدان ماراتون به شهرت دست یافت و در جریان نبرد سالامیس هم مدعی بود که نخستین جنگاوری است که به کشتی‌های ایرانی حمله برده و کشتی حامل آرتمیسیا ناوسالار ایرانی یونانی‌تبار را غرق کرده است.[۳] پلوتارک همچنین در فصل تمیستوکلس از «حیات مردان نامی» می‌گوید که این آرمینیاس مدعی بود که با همکاری مردی دیگر به نام سوکلِس که او هم به طایفه‌ی پالنه تعلق داشت، برادر خشایارشا که آریامن/ آریامِنس (به روایت هرودوت: آریابغ– آریابیگنس) نام داشت را در این نبرد به قتل رسانده است. هرچند این دعوی‌ها احتمالا گزاف و دروغ بوده است. چون آغاز درگیری با کشتی‌های ایرانی در سالامیس با زورق‌های شهر آیگینا بود و نه آتن و بنا به شواهد بیرونی می‌دانیم که خشایارشا برادری به این نام نداشته که در یونان کشته شده باشد.

از این موارد برمی‌آید که آیسخولوس و خانواده‌اش از بنیانگذاران گفتمانی داستان‌سرایانه بوده‌اند که در بافتی سیاسی و در پیوند با آدابی مذهبی مثل مراسم دیونوسوس، خوانشی سیاسی و شکوهمند از درگیری‌های آتنی‌ها و پارسی‌ها را به دست می‌داده‌اند و در این کار از جبهه‌ی اشراف محافظه‌کار آتنی هواداری می‌کردند که با اسپارتی‌ها مربوط بوده‌اند.

با این همه نشانه‌هایی در دست است که پیوندهایی پشت پرده را میان دار و دسته‌ی آیسخولوس و ایرانی‌ها برملا می‌کند. مهمترین سند در این میان خودِ تراژدی «پارسیان» است. متنی که قاعدتا می‌بایست در رده‌ی فتح‌نامه‌ها و تبلیغات جنگی قرار بگیرد، اما بیش از آن که به نفع آتنی‌ها باشد، بر بزرگداشت پارسیان تمرکز کرده است.

---

1 .توکودیدس، جنگهای پلوپونسی، کتاب هفتم، بند ۲۷.

2 .Ameinias

3 .هرودوت، کتاب هشتم تواریخ.

آیسخولوس در «پارسیان» داریوش را همچون ایزدی تصویر کرده که آدمیان یارای نگریستن به او را ندارند و از این که چشمشان به جلال و جبروت او بیفتد و تاب دیدن‌اش را نداشته باشند، هراسان هستند.[1] حتا شیفتگی آیسخولوس به داستان‌های تبس را هم می‌توان تا حدودی به سوگیری فرهنگی‌اش در جهت پارسیان حمل کرد. چون چنان‌که گفتیم تبس در این دوران احتمالا ریشه‌دارترین دولت‌شهر یونانی و گرانیگاه فرهنگی شبه جزیره محسوب می‌شد و در ضمن به خاطر اتحاد سیاسی پایدار و استوارش با پارسیان شهرتی داشت.

آیسخولوس یکی از کسانی بود که پرداختن به روایت‌های تبسی را در آتن تثبیت کرد و در مراسم جشن دیونوسوس در سال ٤٦٧ پ.م. سه تراژدی با محور داستان‌های تبس بر صحنه برد که عبارت بودند از «لائیوس»، «اودیپ» و «هفت تن در برابر تبس». از اینها تنها سومی امروز برایمان باقی مانده و ماجرای کوشش یکی از پسران اودیپ را شرح می‌دهد که کوشید با شش نفر همدستش بر برادرش غلبه کند و شاه تبس شود یعنی در آغازگاه شکل‌گیری تراژدی در آتن، متن آغازگر «پارسیان» بوده و متن‌های مرجع اصلی روایت‌هایی بوده که به قهرمانان تبس مربوط می‌شده که مهمترین متحدان پارسیان در یونان بوده‌اند.

گذشته از این متن داده‌های دیگری هم داریم که نشان می‌دهد این سراینده با آن که به اردوی محافظه‌کاران تعلق داشته، به سنت‌های دینی یونانی چندان پایبند نبوده است. این را از آنجا می‌توان دریافت که در مقام یک آتنی به جرگه‌ی اسرار الئوزیس وارد شد، اما سوگند محکمی که اعضای این فرقه برای پنهان کردن آموزه‌های رازآمیزش داشتند را شکست و ارسطو می‌گوید که برخی از این رازها را به شکلی علنی در نمایشنامه‌هایش می‌گنجاند و به صحنه می‌برد.[2] طوری که یک بار گروهی از مردم خشمگین که از توهین به مقدسان دینی‌شان آزرده شده بودند قصد جان او را کردند.[3] هرچند آیلیانوس می‌گوید که در نهایت کاهنان او را بخشیدند، چون

1.آیسخولوس، تراژدی پارسیان، بند ٦٩٥.

2. Aristotle, Nicomachean Ethics, 1111a8–10.

3. Heraclides of Pontus, 2008.

برادر کهترش آمینیاس پادرمیانی کرد و گوشزد کرد که در نبرد ماراتون دلیرترین سپاهی آتنی بوده و زخمی کاری برداشته و به این شکل دِین خاندان‌اش را به مردم این شهر گوشزد کرد.[۱]

دیودور هم این که برادر کهتر آیسخولوس دلیرترین سرباز در ماراتون بوده را در «کتابخانه‌ی تاریخی» خود آورده[۲] ولی در این مورد هم گویا لاف و گزافی در کار بوده باشد، چون شواهد دیگر نشان می‌دهند که آن سربازی که در ماراتون به خاطر دلاوری‌اش مورد تقدیر قرار گرفت شخص دیگری از طایفه‌ی پالنه به نام آمینیاس بوده و نه برادر آیسخولوس.[۳]

گواه دیگری که پیوندهای ضمنی آیسخولوس و پارسیان را فاش می‌سازد، نقش دولتمردی است که «پارسیان» با حمایت و امر او سروده شد و بر صحنه برده شد. این مرد سرداری آتنی است به نام تمیستوکلس که در تاریخ‌های رسمی – قدری با ساده‌لوحی- قهرمان جنگ‌های استقلال یونان و مبارزی مقاوم در برابر ایرانی‌ها تصویر شده است. در حالی که داده‌های تاریخی نشان می‌دهد که او بی‌شک دست‌نشانده و تابع پارسیان بوده است.

چنان‌که در کتاب «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» به تفصیل نشان داده‌ام،[۴] رفتار او در میدان جنگ با ایرانیان اغلب به نفع پارسیان تمام می‌شده و در جهت پرهیز از درگیری بوده است. او در ضمن همان کسی است که پس از پایان جنگ‌ها از سوی آتنی‌ها به همکاری با پارس‌ها متهم شد و پس از این رسوایی به قلمرو هخامنشی گریخت و از شاهنشاه جایزه‌ای و آب و ملکی دریافت کرد یعنی هم رفتار سیاسی و نظامی‌اش نشان می‌دهد که پنهانی تابع پارس‌ها بوده، هم نزدیکان و هم‌شهری‌هایش چنین نظری داشته‌اند و هم ایرانی‌ها چنین موضعی داشته‌اند و پاداشی هم در این مورد دریافت کرده است. از این رو احتمالا هموطنان آتنی‌اش و خودش و سرداران پارسی شگفت‌زده می‌شدند، اگر خبر می‌گرفتند که بیست و شش قرن بعد گروهی در اروپا او را قهرمان جنگ‌های ایران و یونان قلمداد خواهند کرد!

---

1. Claudius Aelianus, Varia Historia, V. 19.
2. Diodorus Siculus, Bibliotheca historica, xi. 27.
3 .Kopff, 1997: 472.

[۴] وکیلی، ۱۳۸۹.

همین تمیستوکلس همان کسی است که از تراژدی «پارسیان» آیسخولوس حمایت مالی به عمل آورد و این بدان معنا بود که دسته‌ی بازیگرانی که این متن را در مراسم دیونوسوس اجرا می‌کردند، از او پول می‌گرفتند و لباس‌ها و آرایه‌های نمایشی‌شان را با پشتیبانی مالی او تهیه کرده بودند.

این موضع سیاسی و رفتار تمیستوکلس البته از باوری قلبی یا تعهدی سیاسی بر نمی‌خاسته و به سادگی فرصت‌طلبی‌ای زیرکانه بوده است. او در ضمن – چنان‌که نزد همه‌ی جاسوس‌ها معمول است– در زمان سیطره‌اش بر آتن از دشمنی با پارسیان داد سخن می‌داد و یک مترجم آتنی که پیام شاهنشاه برای مردم آتن را ترجمه کرده بود را به این خاطر به قتل رساند و شاعری به نام تیموکرئون را به خاطر هواداری‌اش از پارس‌ها از آتن تبعید کرد. با این همه خودش در کشتزاری که از شاهنشاه ایران به عنوان پاداش دریافت کرده بود سال‌ها زیست و همان جا درگذشت و سال‌های بازنشستگی‌اش را برای پروردن دخترش– که آسیا نام داشت– و یادگیری زبان پارسی باستان صرف کرد![1]

پس در سال ٤٦٨ پ.م. وقتی آیسخولوس با دخالت سرداران آتنی از جایزه اول محروم شد و میدان را به سوفوکلس باخت، جناحی سیاسی را نمایندگی می‌کرد و شاعری ساده نبود که در مسابقه‌ای آیینی جایزه‌ای را به ادیبی دیگر واگذار کرده باشد. آیسخولوس نماینده و سخنگوی جناحی سیاسی بوده که با سر و صدای زیاد از دشمنی با پارسیان سخن می‌گفته‌اند و رهبری بخشی از نیروهای محافظه‌کار آتنی را بر عهده داشته‌اند، اما در اصل پارس‌ها را می‌ستوده‌اند و سرداران‌شان پشت پرده با ایشان زد و بند داشته و گماشته‌ی شاهنشاه هخامنشی به شمار می‌آمده‌اند.

در مقابل ایشان جناح دیگری قرار داشته که رهبری‌اش بر عهده‌ی کیمون آتنی بوده است. کیمون نه تنها با دار و دسته‌ی تمیستوکلس و بنابراین آیسخولوس رقابت و کشمکش داشت، که با جناح نیرومند خاندان پیسیستراتوس هم دشمنی نمایانی داشت و این یکی گروهی بود که به

---

1. پلوتارک، *تمیستوکلس*، بند 5.

شکلی علنی به سیاست پارسیان پیوند خورده بود و توسط حکومت ایران پشتیبانی می‌شد. همین کیمون بود که رهبری دسته‌ای از سرداران را بر عهده داشت و در سال ٤٦٨ پ.م. کاهنان را از حق داوری در مراسم دیونوسوس کنار زد و خود جایزه را به شاعری نوپا و جوان داد که سوفوکلس نامیده می‌شد.

تبارنامه‌ی این کیمون کهتر و زندگینامه‌اش تا حدودی ساختار جناح سیاسی‌اش را نمایان می‌سازد. کیمون مهتر – که گفتیم به دست پیسیستراتوسی‌ها کشته شد – پسری داشت به نام میلتیادس کهتر که در حدود سال ۵۲۰ پ.م. (در هنگامه‌ی جنگ داخلی در قلمرو هخامنشی) به جای برادرش به حکومت شهری تراکی‌نشین به نام خرسونِس رسید. این میلتیادس با سیاست پارسیان ارتباط داشت. از سویی شهری که که او حکومتش را از خویشاوندانش به ارث برده بود، در قلمرو هخامنشی قرار داشت و تابع شاهنشاه پارسی بود، و از سوی دیگر خودش می‌کوشید ارتباط‌هایی استوار با نیروهای برتر محیطش برقرار کند. به همین خاطر از سویی با هِگسیپولِه دختر اولوروس (شاه تراکی‌ها) ازدواج کرد و از سوی دیگر وقتی داریوش بزرگ در ۵۱۳ پ.م. برای جنگ با سکاها به اروپای شرقی لشکر می‌کشید، به اردوی او رفت و به خدمت او در آمد.

خاندان میلتیادس بعدها که روحیه‌ی ضد پارسی در آتن رونقی یافته بود، ادعا می‌کردند وی کوشیده پلی که سپاهیان ایرانی بر رود دانوب زده بودند و نگهبانی‌اش را به یونانی‌ها سپرده بودند را ویران کند و به این ترتیب شاهنشاه را در قلمرو سکاها گرفتار سازد. اما به خاطر وفاداری یونانیان دیگر به داریوش در انجام این نقشه شکست خورده است. به احتمال زیاد این ادعا درست نیست و از سویی گذر سپاهیان پارسی به آنسوی دانوب به یک پل بند نبوده و از سوی دیگر چنین نبوده به این سادگی گذرگاهی چنین کلیدی به قبیله‌ای یونانی سپرده شود.

به هر روی آنچه که در تاریخ باقی مانده آن است که این میلتیادس کهتر با سپاهیانش به خدمت شاهنشاه پارسی شتافته و خدماتی که به او سپرده شده را انجام داده است. با این همه آثاری از سرکشی در او نمایان بوده است. چون وقتی چند شهر یونانی با رهبری آتن در ٤٩٣ پ.م. به سارد یورش بردند و روستاها را چاپیدند، او هم در این ماجرا نقشی ایفا کرده بود.

طوری که وقتی مردم محلی با یاری پارسیان این ایلغار را پس زدند و برای تنبیه مهاجمان به یونان لشکر کشیدند، میلتیادس هم ناگزیر شد بگریزد و به آتن پناه ببرد.

او یکی از سردارانی است که در درگیری ماراتون رهبری قوای آتنی را بر عهده داشت و کمی بعد هم باز ایلغار مشابهی را به سوی شهر یونانی پاروس رهبری کرد که باز توسط یونانیان وفادار به پارس‌ها پس زده شد و خودش هم در این ماجرا زخمی شد و کمی بعد درگذشت. کیمون پسر میلتیادس، که برکشنده‌ی سوفوکلس در صحنه‌ی سیاسی و فرهنگی آتن بود، نمونه‌ای از سیاستمداران محافظه‌کار و ضدایرانی آتنی از آب در آمد. رفتار سیاسی‌اش هم دنباله‌ی همان بود که پدرش پس از گسستن از پارس‌ها در پیش گرفته بود.

او ناوگانی بسیج کرد، به شهرهای کوچک اطراف حمله برد و دست به غارت اموال مردم و ویران کردن شهرها گشود. چنین رفتاری در آن دوران همتای دشمنی با پارس‌ها بود. چون از مرور کارنامه‌ی جنگی این مرد معلوم می‌شود که سراسر شبه‌جزیره‌ی یونان از شهرهایی وفادار به پارسیان انباشته بوده که در هریک نمایندگانی پارسی و گاه رسته‌ای سرباز ایرانی حضور داشته‌اند.

کیمون آتنی عملیات جنگی فراوانی انجام داد که تقریبا همه‌شان به شکست منتهی شد و دستاورد خاصی برایش به بار نیاورد. با این همه او تبلیغاتی پردامنه را درباره‌ی ماجراجویی‌هایش به راه انداخت و در کتاب «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» با مرور اسناد فراوان نشان داده‌ام که تصور امروزین ما از جنگ‌های ایرانیان و یونانیان روایتی پرتحریف و جعل شده است که هواداران وی بر می‌ساختند و در قالب منظومه‌های مذهبی در آیین‌های دینی برای توده‌ی مردم بازگو می‌کردند.[1] تراژدی‌های سوفوکلس را هم باید در این زمینه فهمید و پیوند میان وی و برکشیده شدن سوفوکلس به مرتبه‌ی شاعری طراز اول و مداخله‌اش در روند داوری درباره‌ی سرودهایی دینی از اینجا ناشی می‌شود.

---

[1] وکیلی، ۱۳۸۹.

کیمون آتنی از نظر سیاسی و فرهنگی با افلاطون و سایر محافظه‌کاران آتنی هم‌جبهه بود. اینان همه در برابر گسترش نفوذ پارسیان در یونان مقاومت می‌ورزیدند، با سوفیست‌ها و آرای انسان‌مدار و عقل‌گرای ایشان که از قلمرو پارس سرچشمه می‌گرفت، دشمنی می‌ورزیدند و با محورهای مورد نظر دولت هخامنشی یعنی مبارزه با دزدی دریایی، مهار خشونت‌های قومی بین دولت‌شهرها و محدودسازی برده‌داری مخالفت داشتند.

در ٤٦٢ پ.م. وقتی بردگان در اسپارت سر به شورش برداشتند، این کیمون بود که آتنی‌ها را وادار کرد تا نیرویی نظامی برای کمک به برده‌داران اسپارتی گسیل کنند. هرچند اسپارتی‌ها از این که سیاستمداری آتنی به قلمروشان سرباز بفرستند، دل خوشی نداشتند و چون خودشان بر بردگان غلبه کرده بودند، سپاهیان کمکی کیمون را به شکلی توهین‌آمیز پس فرستادند.

کیمون در زمان آغاز درگیری‌ها میان آتن و اسپارت به عنوان یک نیروی خائن و هوادار اسپارت سرشناس بود و به همین خاطر از شهر بیرونش کردند. توکودیدس که خویشاوندی‌ای هم با او دارد، می‌گوید که سرسپردگی او به اسپارت‌ها به اندازه‌ای بود که پسرش را لاکدایمونیوس[1] نام نهاده بود و این اسم از لاکدمونیا گرفته شده که نام دیگر اسپارت است.

کیمون بعدتر باز به آتن بازگشت و ایلغاری دیگر را به قلمرو قبرس رهبری کرد، که آنجا هم بخشی از شاهنشاهی هخامنشی بود و با پاتک نیروهای وفادار به پارسیان روبرو شد و کیمون در همین درگیری‌ها کشته شد. با توجه به زندگینامه‌ی کیمون آتنی، این نکته که او در به شهرت رسیدن سوفوکلس نقشی چشمگیر داشته، معنادارتر می‌شود.

پلوتارک می‌گوید تراژدی‌ای که سوفوکلس در سال ٤٦٨ پ.م. در مراسم دیونوسوسی به صحنه برد و مایه‌ی غلبه‌اش بر آیسخولوس شد، اولین اثر وی بود.[2] اما امروز شواهدی داریم که نشان می‌دهد چنین نبوده و احتمالا او دو سال زودتر (در ٤٧٠ پ.م.) نمایش تریپتولِموس[3] را

1. Lacedaimonius

2 . پلوتارک، کیمون، ٨.

3. Triptolemus

اجرا کرده است.[1] یعنی از مدتی پیش از اتحادش با کیمون در مراسم مذهبی شهرش نقشی بر عهده داشته و سرودهایی پدید می‌آورده، اما نامدار و کامیاب نبوده است.

شهرت و فراز رفتن او از همان سال ٤٦٨ پ.م. آغاز شد و این مقطعی بود که کیمون و سردارانی که در آتن قدرت پیدا کرده بودند، کاهنان دیونوسوس را از نقش سنتی‌شان خلع کردند و خودشان به جای ایشان برنده‌ی جایزه‌ی نمایش آیینی را انتخاب کردند و سوفوکلس را برتر از همه شمردند. سوفوکلس آشکارا پیش از این تاریخ هم مبلغ شخصی کیمون بوده است. چون می‌بینیم که در سال ٤٨٠ پ.م. یعنی زمانی که نوجوانی هفده هجده ساله بوده، سردسته‌ی گروهی از همسرایان می‌شود که یک سرود شکرگذاری مذهبی (پائیان: Παιαν)[2] را برای بزرگداشت نبرد سالامیس اجرا می‌کنند.[3]

من در کتاب «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» با تحلیل تراژدی‌ها و تاریخ‌های آتنی نشان داده‌ام که نبرد سالامیس به شکلی که گمان می‌رود هرگز رخ نداده و درگیری‌ای موضعی و کوچک بوده که به دستاویزی برای ابراز وجود خاندان کیمون و برتری‌جویی وی بر رقیبان سیاسی‌اش بدل شده است. یعنی داستان سالامیس اصولا با کیمون و کوششهای سیاسی خاندان او پیوند داشته است. با این حساب این نکته جای توجه دارد که یکی از نخستین کسانی که در پراکندن این روایت و بزرگداشت سالامیس کوشیده، سوفوکلس است.

از این نقش مذهبی‌ای که سوفوکلس نوجوان در مراسم پائیان ایفا کرده به نکته‌ی دیگری هم پی می‌بریم، و آن ارادت او به این ایزد فروپایه است. پائیان در اصل نام پزشکی مقدس بوده از کارگزاران آپولون که در کتاب پنجم ایلیاد زخم‌های آرس و هادس را درمان می‌کند. بعدتر در حدود زمان سوفوکلس این نام همچون لقبی برای آسکلِپیوس کاربرد یافت و این همزمان بود با ورود کیش آسکلپیوس به آتن.

---

1. Sommerstein, 2007: xi.
2. Paean
3. McGraw-Hill, Vol. 1, 1984.

جالب اینجاست که خودِ سوفوکلس همان کسی بود که آیین آسکلپیوس را به زادگاهش وارد کرد و این در سال ۴۲۰ پ.م. و زمانی رخ داد که او حدود هفتاد و هفت سال سن داشت. یعنی پیوند میان سوفوکلس با آیین مذهبی خدای شفاگر دیرپا و ریشه‌ای بوده و در سراسر عمرش تداوم داشته است. نقش دینی او در این زمینه چندان پررنگ بوده که پس از مرگش آتنی‌ها به او لقب آیینی دِکسیون[1] را عطا کردند.[2]

با تمام این حرف‌ها نباید پنداشت که جناح‌های سیاسی قدیمی و سخنگویان‌شان در مراسم مذهبی از میدان به در شده و سکوت پیشه می‌کرده‌اند. این را از آنجا در می‌یابیم که می‌بینیم سال‌ها پس از مداخله‌ی کیمون در روند قضاوت مراسم دیونوسوس، وقتی «اودیپ شهریار» بر صحنه رفت، جایزه‌ی دوم در جشن دیونوسوس را به خود اختصاص داد و جایزه‌ی اول را فیلوکلس (Φιλοκησ) ربود، که به لحاظ خانوادگی موقعیت ممتازی در جامعه‌ی آتنی داشت و به دار و دسته‌ی آیسخولوس وابسته بود.

مادر فیلوکلس زنی بود به اسم فیلوپاتو (Φιλοπαθω) که سه عمو و دایی نامدار داشت: آیسخولوس تراژدی‌نویس، کونایگیروس که قهرمان نبرد ماراتون بود و آمینیاس که قهرمان جنگ سالامیس بود. جالب آن که هردوی این جنگ‌ها چنان‌که در «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» با تکیه به اسناد یونانی نشان داده‌ام، اصولا بدان شکل رخ نداده بودند و قهرمانانی به این شکل نداشته‌اند یعنی در اینجا با دار و دسته‌ای از سرباز – خنیاگران سر و کار داریم که تقسیم کاری کرده‌اند و برخی‌شان مثل آیسخولوس و فیلوکلس دستاوردهای نظامی خویشاوندان‌شان مثل کونایگیروس و آمینیاس را می‌ستایند و از اغراق و بزرگ‌نمایی و افسانه‌سرایی در این مورد هم ابایی ندارند. شاید به همین خاطر است که نویسندگانی مانند ارسطو جایزه‌ی فیلوکلس را معتبر نمی‌دانسته و «اودیپ شهریار» سوفوکلس را برترین تراژدی یونانی می‌دانسته است.

به این شکل تصویری شفاف از جریان‌های سیاسی اصلی آتن قدیم و نیروهای فرهنگی سخنگویشان به دست می‌آوریم. نخست موج پیسیستراتوسی‌ها را داریم که به تعبیری فرهنگ

---

1. Dexion
2 .Clinton, 1994.

آتنی را آغاز می‌کنند و به آن شکل می‌دهند، بعد دسته‌ی تمیستوکلس را داریم که آیسخولوس سخنگویشان است، و بعد به دسته‌ی کیمون می‌رسیم که سوفوکلس نمک پرورده‌شان محسوب می‌شده است. این موج‌ها البته کمی بعد به شکلی قاطع دگرگون شد و این زمانی بود که سپاهیان پارسی به رهبری سرداری جوان به اسم مردونیه دو بار پیاپی آتن را فتح کردند و خاندانی از هواداران ایران که آلکمئونید خوانده می‌شد را به قدرت رساندند.

پریکلس و آلکیبیادس که مشهورترین سیاستمداران آتن قدیم هستند به این خاندان تعلق دارند و هردو هم با سیاست پارسیان پیوندهایی نزدیک و گاه متناقض داشته‌اند. اما پیش از پرداختن به نقش این خاندان و ردپایی که در «اودیپ شهریار» به جا گذاشتند، نیک است اگر به زندگینامه‌ی سوفوکلس نیز بنگریم و ببینیم که او چگونه در میانه‌ی این شخصیت‌ها جای می‌گرفته است.

چنان‌که گفتیم، سوفوکلس در محله‌ای به نام کولونوس زاده شد که اقامتگاه یکی از طایفه‌های مشهور آتنی به همین نام بود. پیوندی میان این محله و این طایفه با محافظه‌کاران آتنی برقرار بوده است. این را می‌توان از همسایگی اهالی این قبیله با آکادمی افلاطون دریافت که برخلاف تصور امروزیان، در دوران افلاطون و بسی پس از آن یک پرستشگاه کوچک خانوادگی بیش نبود. داده‌های تاریخی نشان می‌دهد که آکادمی واقعی دوران افلاطون بیش از آن که به دانشگاه‌های امروزین شباهت داشته باشد، یک مرکز آیینی کوچک خانوادگی مثل تکیه‌ها یا مجالس روضه‌خوانی خصوصی بوده است.

در کتاب «افلاطون: واسازی افسانه‌ای فلسفی» نشان داده‌ام که بر اساس متون بازمانده از یونان باستان، افلاطون و وابستگان به آکادمی مخالف نظم نوین پارس‌ها بوده‌اند و نمایندگان جناح محافظه‌کاران آتنی و هواداران سنت بدوی‌تر یونانی محسوب می‌شده‌اند. این محافظه‌کاری در آتن به صورت هواداری از سبک زندگی اسپارتی‌ها نمود پیدا می‌کرده و آکادمی افلاطون هم خاطره‌ی همدستی اشراف آتنی (خویشاوندان افلاطون) با اسپارتی‌ها را در ذهن آتنی‌ها تداعی می‌کرده است. محله‌ی کولونوس و طایفه‌ی سوفوکلس هم بخشی از این شبکه‌ی سیاسی و اجتماعی بوده است.

سوفوکلس به اهمیت سیاسی محله‌اش آگاه بوده و برای آن در آثارش تبلیغ می‌کرده است. در حدی که دیدیم آخرین اثر سوفوکلس تراژدی «اودیپ در کولونوس» نام دارد که در ستایش این محله و با قصد مقدس شمردن معبدی در آن سروده شده است. سوفوکلس این متن را کمی پیش از مرگ خود در سال ٤٠٦ پ.م. پدید آورد، اما پیش از اجرای آن درگذشت و وظیفه‌ی اجرایش بر دوش نوه‌اش افتاد که او نیز سوفوکلس نام داشت و در ٤٠١ پ.م. این نمایش را بر صحنه برد.

در اهمیت سیاسی محله‌ی کولونوس این نکته بس که وقتی چهارصد تن از اشراف محافظه‌کار آتنی در ۱۹ خرداد سال ٤١١ پ.م. یعنی در گرماگرم جنگ‌های پلوپونسی در این شهر کودتا کردند و به هواداری از اسپارتی‌ها قدرت را به دست گرفتند، در معبد پوزئیدون در این محله جمع شدند و درباره‌ی چگونگی اداره‌ی شهر و برخورد با دشمنانشان رایزنی کردند.

سوفوکلس که پرورده‌ی این طایفه و زاده‌ی آن محله بود، در سیاست آتنی هم نقش مهمی ایفا کرده است. او در ٤٤١ پ.م. یکی از ده سردار آتنی بود که زیر فرمان پریکلس (رقیب سیاسی کیمون) قرار داشت و به امر او با سپاهیانی به ساموس حمله برد.[1] در اواخر عمرش به سال ٤١٣ پ.م. هم یکی از ناظرانی (پروبولوس)[2] بود که داوری درباره‌ی شکست خرد کننده‌ای که آتنی‌ها تحمل کرده بودند را بر عهده داشت.[3] توضیح آن که در این سال ناوگان آتن در جریان جنگ‌های پلوپونسوس به سیسیل حمله کرد ولی به سختی شکست خورد.[4] سوفوکلس در ٤٤٣ پ.م. هم خزانه‌دار شهر آتن بوده و احتمالا در ٤٤١ پ.م. یکی از سردارانی بوده که زیر دست پریکلس با ساموسی‌ها می‌جنگیدند.

سوفوکلس با همه‌ی این فعالیتهای اجتماعی و سیاسی سرنوشت چندان درخشانی پیدا نکرد. او که عمر خود را در هواداری از سنت محافظه‌کارانه‌ی یونانی و بزرگداشت قبیله‌گرایی و عشیره‌مداری ساده‌انگارانه‌ی پیشاهخامنشی سپری کرده بود، سال‌های آخر عمرش را به درگیری

1. Schultz, 1836.
2. proboulos
3. Lloyd-Jones, 1994: 12–13.
4. Bowden, 2005.

با پسرانش گذراند که به خاطر عمر دراز او به تنگ آمده بودند و می‌کوشیدند اموالش را تصرف کنند. کشمکش میان شاعر و پسرانش چندان جدی بود که دادگاهی برایشان تشکیل شد و سوفوکلس در آنجا با خواندن بندهایی از «اودیپ در کولونوس» که هنوز اجرا نشده بود، ادعای پسرانش مبنی بر این که پیر و خرفت شده و توانایی اندیشیدن ندارد را باطل کرد.[1]

باید توجه داشت که این درگیری‌های خانوادگی در سوگیری سیاسی خاندان سوفوکلس تاثیری نداشت. مهارت نوشتن تراژدی در این تبار تداوم داشت و پسرش لوفون و نوه‌اش سوفوکلس هم تراژدی‌سرایان نامداری بودند[2] و این نقش مذهبی برجسته‌ی این خاندان در مراسم دیونوسوس را نشان می‌دهد.

سوفوکلس در نود یا نود و یک سالگی درگذشت، در حالی که همچنان در میان مردم آتن از سوی پسرانش به بلاهت متهم بود. پس از مرگش داستان‌های زیادی درباره‌ی علت مرگش سر هم کردند که همگی ساختگی است و به همین کم‌عقلی‌های پیرانه‌سری مربوط می‌شود. مثلا می‌گفتند سعی کرده بندی از آنتیگونه را بدون وقفه بخواند و چون در میانه‌ی کار نفس نکشیده، خفه شده و مرده است! یا می‌گفتند پس از آن که آخرین تراژدی‌اش برنده شد از خوشحالی سکته کرد و مرد.[3]

1. Cicero, De Senectute, 7.22.
2. Sommerstein, 2002: 41–42.
3. Schultz, 1835: 150–151.

گفتار ششم: عقده‌ی اودیپ

داستان اودیپ نه تنها سنگ بنایی مهم در تاسیس ادبیات حوزه‌ی تمدن اروپایی، که مبنایی مهم برای شکل‌دهی به نظریه‌های مدرن درباره‌ی انسان است. جدای از جبرگرایی نهادینه شده در تمدن اروپایی که یکی از خاستگاه‌های اساطیری‌اش اودیپ شهریار بوده، طی صد سال گذشته مفهوم عقده‌ی اودیپ هم در مقام کلیدی برای تعریف هویت انسانی پیش‌فرض انگاشته شده است.

از زمانی که فروید عقده‌ی اودیپ، یعنی میل جنسی پسر به مادرش و دشمنی و رقابت خونین با پدرش را همچون ساختی عام و همگانی در روان بشری پیشنهاد کرد، تا به امروز انبوهی از کتابها و مقاله‌ها در شرح و تایید و تفسیر این برداشت نوشته شده است. چندان که شاخه‌هایی بانفوذ از نظریه‌پردازی درباره‌ی انسان – از روانکاوی گرفته تا فمینیسم – این برداشت را بدیهی و قطعی می‌دانند. با این همه باید در این مورد طرح پرسش کرد که اصولا معنای تراژدی اودیپ چه بوده و این تعمیمی که فروید از ادبیات به روانشناسی داده اعتباری عقلانی و تجربی دارد یا نه.

اصولا با آنچه که گذشت، خوانش فروید از اودیپ شهریار و این فرض که در اینجا میلی نهانی و کشمکشی بینانسلی محور بحث بوده، جای چون و چرا دارد. مسئله‌ی زنای با محارم و پدرکشی در تراژدی اودیپ چه بسا بیش از آن که به میلی عمومی و ساختی روانی اشاره کند، در اصل به طعنه‌ی آتنی‌ها برای خوار شمردن و بیمار دانستن تبسی‌ها باز گردد؛ یعنی به جای این که یک ساخت عام روانی و میلی فراگیر را نمایان سازد، برعکس، به بیمارگونه و غیرعادی بودن آن کشمکش و نابهنجاری و غیرطبیعی و نامحتمل بودن این میل تاکید داشته باشد.

شهرت عالمگیر اودیپ در زمانه‌ی ما تا حدود زیادی مدیون «تعبیر رویا»ی فروید است که در آن دلالت‌هایی مدرن از این داستان را – به نظرم به کلی خارج از بافت اصلی متن – پدید آورده و تبلیغ کرده است. فروید به جای آن که بر مضمون اصلی داستان یعنی کشاکش اراده‌ی آزاد و تقدیر تاکید کند، بر حاشیه‌ای بلاغی تمرکز کرده که آرایه‌ی شاعرانه‌ی اهالی آتن برای ریشخند و نکوهش مردم تبس بوده است.

او این افزوده‌ی ادبی – سیاسی را بر می‌گیرد و به حالتی عام و جهانگیر تبدیل‌اش می‌کند و می‌گوید «تقدیر همه‌ی ما آن است که نخستین میل جنسی را نسبت به مادرمان تجربه کنیم و آماج نخستین نفرت و میل آدمکشانه‌مان پدرمان باشد».[1] از دید او دلیل جذابیت داستان اودیپ آن است که بر این میل بنیادین و آن نفرت آغازین انگشت می‌نهد و از این رو در درون روان همگان طنین پیدا می‌کند. برداشتی بحث‌برانگیز و ناسازگار با عقل سلیم، که جای چون و چرای فراوان دارد و معلوم نیست چرا چنین ساده پذیرشی همگانی پیدا کرده است.

نخستین نکته آن که شواهدی فراوان رفتارشناختی، مردم‌شناختی و روانشناختی نشان می‌دهد که فرزندان – در همه‌ی پستانداران از جمله انسان – به مادرشان میل جنسی ندارند و تقریبا هرگز جفتگیری‌هایی از این دست در طبیعت و اجتماع رخ نمی‌دهد. از آن سو گواهان تاریخی و داده‌های آماری فراوانی در دست داریم که نشان می‌دهد موضوع اصلی عواطفی منفی مانند خشم و نفرت افراد، پدرشان نیست. یعنی به لحاظ آماری زنی که درباره‌اش ارتباط جنسی کمترین احتمال را دارد، مادر افراد است و به همین ترتیب اکثریت قریب به اتفاق قاتلان قربانیانی جز پدرشان را برای اعمال خشونت انتخاب می‌کنند.

یعنی هردو نیروی روانی‌ای که فروید به همه‌ی آدمیان منسوب کرده، به سادگی با داده‌های تجربی مردود می‌شود. برای من همواره شگفت‌انگیز بوده که مفهوم عقده‌ی اودیپ و پیامدهای آن چرا تا این اندازه در تاریخ اندیشه دوام آورده و پربسامد در گوشه و کنار تکرار می‌شود، در حالی که بعید بودن تجربی و نامحتمل بودن آماری و نادرستی تعمیم‌پذیری‌اش با هر محک علمی‌ای بدیهی می‌نماید. جدای از آن که به لحاظ شهودی هم میل به جفتگیری با مادر و میل

---

1. Freud, 2010: 279-280.

به کشتن پدر امری دور از ذهن و در بهترین حالت بیمارگونه می‌نماید، اگر که شرم‌آور و ناخوشایند بودنش را کنار بگذاریم.

از این‌رو هنگام نقد و بررسی «اودیپ شهریار» اگر خواهان نگاهی عینی و علمی به متن باشیم، به گمانم باید پیشاپیش داستان را «فرویدزدایی» کنیم و عناصری برآمده از تراژدی را که دستگاه روانکاوانه در سرشت آدمیان بدیهی می‌پندارد، وارسی کرده و در صورت نامعتبر از آب درآمدن، از دایره‌ی بحث و مفهوم‌بندی متن طرد کنیم.

آنچه فروید در متن همچون امری فراگیر و عام تشخیص داده، هم در زمانه‌ی ما و هم در دوران سوفوکلس کرداری نابهنجار و دور از ذهن و نفرت‌انگیز و نامحتمل بوده است، که نه در گذشته و نه در حال نمونه‌هایی آماری در جامعه‌شناسی یا اسنادی پشتیبان در مردم‌شناسی برایش یافت نشده است. اگر این لفاف روانکاوانه — و تحریف‌کننده - را از روی متن کنار بزنیم، می‌توانیم درباره‌ی مضمون‌های روانشناختی «اودیپ شهریار» فارغ از پیش‌داشت‌های مشکوک و تعمیم‌های مردود، کنکاش کنیم.

نخستین نکته‌ای که در چنین جستجویی توجهمان را جلب می‌کند آن است که محور اصلی روایت در تراژدی‌ها سوگ و اندوه و بدبختی قهرمانان است و گویی این قاعده‌ای در فرهنگ یونانی آن دوران بوده است. چون مضون‌هایی مشابه را در سرودهای دینی و حماسه‌ها و تاریخ‌های نگاشته شده در آن دوران نیز می‌بینیم که مدام تکرار می‌شود. این امر حتا در رمزگان زبانی هم انعکاس داشته، چنان‌که در زبان یونانی باستان سیزده کلمه برای مفهوم اندوه داشته‌ایم.

ارسطو که اولین بحث تحلیلی منسجم درباره‌ی تراژدی را به دست داده، در آفرینش هنری آشکارا برانگیختن حس‌های منفی را مهم و برجسته قلمداد کرده است. او به درستی مهمترین هنر سازنده‌ی تراژدی را داستان‌سرایی می‌داند و از همین جا معلوم می‌شود که منظور او از «پوئیسِس» شاعر نیست، بلکه تدوین‌گر و سازنده‌ی نمایشی آیینی است.

از همین رو می‌گوید برساختن سخن منظوم در کارِ چنین کسی اولویت ندارد، بلکه پرداختنِ داستان برانگیزاننده است که مهم است. بعد می‌گوید سراینده‌ی تراژدی - که بلندمرتبه‌ترین نوع هنر از دید اوست - همواره با حس‌های منفی سروکار دارد. وظیفه‌ی او برانگیختن حس ترحم

و ترس است و هرچه نیروهای زاینده‌ی این عنصر در تراژدی پررنگ‌تر باشند، ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی کار بیشتر است.

بیشتر نویسندگان و شارحان ارسطو طوری با این برداشت وی برخورد کرده‌اند که گویی امری بدیهی را بازگو کرده است. حتا هیوم تیزبین نیز مانند ارسطو به تراکم عواطف منفی تاکید کرده، اما –تا حدودی روانشناسانه– می‌گوید که تجربه‌ی احساس ترس و اندوه شدید در شرایطی که خطری واقعی در کار نیست، لذت‌بخش است و از این رو تماشای تراژدی بر صحنه را دلپذیر دانسته و از این رو ارزشمندش دانسته است. از دید او تجربه‌ی مشارکت همدلانه در هیجان و ماجراجویی‌های دیگری انسان را از انفعال و سستی بیرون می‌آورد و این همان ماجرایی است که هنگام تماشای تراژدی رخ می‌نمایاند.[1]

اما این نکته جای بحث دارد که چرا ارسطو حس‌های دیگری مانند تأمل فلسفی، شادمانی، مهر و عشق، یا افتخار را مهم نپنداشته است؟ یعنی این مسئله که ارسطو والاترین شکلِ تجربه‌ی حس زیبایی‌شناسانه را به عواطفی منفی و ناخوشایند نسبت می‌دهد، ابتدا به ساکن پرسش برانگیز است. بدیهی است که مفهوم پالایش یا تزکیه‌ی نفسِ آیینی که غایتِ تماشای تراژدی است، از مجرای حس ترحم و ترس می‌توانند حاصل آیند. اما چرا همین نوع پالایش که از مجرای تجربه‌ی افتخار و شکوه (در تراژدی) یا عشق و مهر (در تغزل) یا شادمانی و سرخوشی (لابد در کمدی) به دست می‌آید، فروپایه‌تر پنداشته شده‌اند؟

به نظرم در اینجا با یکی از نمودهای «نشانگان حاشیه‌نشینی» سر و کار داریم. توجه و تمرکز ارسطو بر حس‌های ناخوشایند و منفی، که طبعا از بازنمودنِ رخدادهای خونین و وحشیانه و دلخراش ناشی می‌شود، سویه‌ی دیگر همان نگرشی است که در افلاطون هم هست و تباهی و زوال را بر گیتی حاکم می‌داند. این نشانه‌ای از پیش‌داشت‌های معناییِ نویسندگانی است که به هنگام اقتدار دولت هخامنشی در حاشیه‌ی دنیای متمدن، در سرزمین‌هایی محروم از فر و شکوه دلِ ایرانشهر زندگی می‌کردند و خود را از مهر و آشتی و شادخواری پارسیان محروم می‌دیدند.

---

1. هیوم، ۱۳۸۸: ۵۱–۶۳.

برای ارسطو رخدادهای دلخراش و کشتار و رنج واقعیتی بیشتر از شادمانی و آشتی و دوستی دارد و این معنادار است که می‌گوید در تراژدیِ والا، باید کار با قتل و کشتن و کینه خاتمه یابد، و اگر شخصیت‌های داستان در نهایت با هم آشتی کنند و قصه بدون خونریزی و با دوستی خاتمه یابد، با کمدی سر و کار داریم[1] که از نظر هنری فروپایه‌تر از تراژدی است.

تاکید ارسطو بر سویه‌های منفی احساسات و بدیهی انگاشتن برتری رنج بر شادی در حدی است که در میان سه جزءِ احساس‌برانگیزیِ تراژدی، بعد از چرخش وقایع و شناساییِ ناگهانی، از عاملی به نام «رنجبری» (πάθος) یاد می‌کند و می‌گوید:

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ᾽ ἐστί, περιπέτεια [۱۰] καὶ ἀναγνώρισις: τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

«پس دو جزء داستان اینهاست: چرخش وقایع و شناسایی، اما جزء سوم رنجبری است. از اینها چرخش وقایع و شناسایی شرح داده شدند. و (اما) رنجبری کرداری مهلک یا دردناک است، مانند کشتار در صحنه‌ی نمایش و شکنجه و زخم‌زنی و همه‌ی این گونه وقایع».[2]

به این ترتیب وقتی به تراژدی یونانی می‌نگریم و نظریه‌پردازی یونانیان درباره‌اش را مرور می‌کنیم، به گرانیگاه‌های معنایی مهم و معماهای روانشناسانه‌ی نمایانی بر می‌خوریم، که اغلب نادیده انگاشته شده‌اند. پژوهشگران مدرن به جای آن که بپرسند چرا ارسطو عواطف منفی را از مثبت برتر می‌داند و زیبایی‌شناسی‌ای مبتنی بر رنج و آزار را تدوین کرده، این موارد را بدیهی انگاشته و تنها به نکات فنی سخن‌اش پرداخته‌اند. به همین شکل هنگام خواندن تراژدی‌ها از دلیل تیره‌بختی قهرمانان پرسش نکرده‌اند و نپرسیده‌اند که چرا افول و تباهی قهرمانان، و نه پیروزی‌شان یا سجایای اخلاقی‌شان در مرکز توجه است؟ در مقابل عناصری حاشیه‌ای و جدلی و افزوده مانند زنای با محارم و پدرکشی در این بین برجستگی پیدا کرده و در کانون توجه قرار گرفته است. امری که شاید بتوان آن را تناسخی مدرن از همان نشانگان حاشیه‌نشینی دانست.

---

1. Aristotle, *Poetics*, I 1453a.
2. Aristotle, *Poetics*, I 1452b.

چنین می‌نماید که سلطه‌ی دیرپای ارسطو بر فضای ذهنی اندیشمندان تا حدودی آرای او را به امری بدیهی و بیش از حد آشنا بدل ساخته باشد. چرا که سخن او درباره‌ی ارزش یک اثر هنری، حتا اگر آن اثر نوع خاصی از نمایش‌های آیینی به افتخار ایزدی یونانی باشد، غیرعادی و شگفت می‌نماید. خودِ این نکته که پالایش هنری مورد نظر ارسطو از بروز حس ترحم و ترس ناشی می‌شود، جای بحث دارد و غریب است. اما اینکه پیدایش این حس را باید با نمایش رخدادهای ناگهانی و نامنتظره‌ای مثل شناسایی ناغافلِ افراد یا چرخش سیر وقایع برانگیخت و به خصوص این کار را با نمایش زجر و آزار و رنجِ شخصیت‌ها همراه کرد، نابدیهی‌تر و عجیب‌تر است. ارسطو حتا از این هم گامی پیشتر می‌نهد و می‌گوید بهترین ساخت برای داستان‌های تراژیک جنایت‌ها و رنج‌هایی هستند که در درون یک خانواده از سوی کسی نسبت به خواهر و برادر یا پدر و مادر یا فرزندانش اعمال می‌شود.[1]

پیشتر در کتاب «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» نشان داده‌ام که این مضمون مشترک و تکرار شونده در تراژدی‌های یونانی دیرزمانی پیش از آن که ارسطو این صورت‌بندی هنری را به دست دهد، در آتن رواج کامل داشته است و شرحی جامعه‌شناسانه را به آن افزوده‌ام، مبنی بر این که دلیل محبوبیت این مضمون آن بوده که اعضای عشیره‌های آتنی که برده‌دارانی مردسالار بوده‌اند، به واقع در خانواده‌هایی می‌زیستند که به خاطر ساختار حقوقی خاص‌شان جنایت‌های خانوادگی را در خود می‌پرورانده‌اند و این تراژدی‌سرایان از تجربه‌ای زیسته و آشنا برای مخاطبانشان سخن می‌رانده‌اند.

همین تجربه‌ی زیسته‌ی برخاسته از آشوب اجتماعی و محرومیت منابع بوده که بعد از یک قرن نظریه‌پردازی مانند ارسطو را به صورتبندی و تدوین ارزش‌های جاری در این تراژدی‌ها واداشته و به این ترتیب امری خاص و موضعی در جامعه‌ای غیرعادی و در حال گذار را به ارزش‌هایی ثابت و غایی و فراگیر بالانده و در آن مقام تثبیت‌شان کرده است، بی آن‌که به موضوع بنیادین تمام روایت‌های مهم – یعنی سرنوشت من و کردارهای من– نزدیک شود. به این شکل پیکربندی حقوقی خاص و ویژه‌ی خانواده‌ی یونانی قدیم که به دوران فروپاشی اجتماعی و

---

1. Aristotle, *Poetics*, I 1453b.

گذاری سیستمی در فرهنگ یونانی مربوط می‌شده، همچون رکنی زیبایی‌شناسانه در ادبیات و هنر تثبیت شده و تجربه‌هایی نابهنجار و آسیب‌شناسانه که از آشفتگی‌ای اجتماعی برمی‌خاسته، همچون شکل طبیعی و عادی نهادهای اجتماعی قلمداد شده و ساختهای روایی برآمده از آن امری جهانی و عام پنداشته شده است.

غیاب «من» در تراژدی البته به معنای انکار حضور آن نیست، که به معنای میدان دادن به حضور این مفهوم و طرد و سرکوب آن است. موضوع اصلی تراژدی «مرگ و رنج و ضعف در خانواده» است، نه «زندگی و شادمانی و قدرت در فرد». یعنی واحد تحلیل آن من‌ها نیستند و موضوع آن هم قلبم[۱] نیست. حس اصلی غالب در آن هم سوگ است و اندوه و این از نخستین تراژدی (پارسیان) تا آخرین نمونه‌ی کلاسیک در یونان باستان – یعنی سی و یک تراژدی‌ای که تا به امروز باقی مانده– به قوت خود باقی است.

از این رو پالایش مورد نظر ارسطو پیش از آن که دلالتی پزشکانه یا درمانگرانه داشته باشد و بیش از آن که به ژرف‌تر شدن بینش انسان درباره‌ی هستی اشاره کند، به سادگی تسلیم در برابر قدرت برتر خدایان را می‌رساند. بیننده‌ی تراژدی قانع می‌شود که دست و پا زدن‌هایش بی‌فایده است و در نهایت اراده‌ی خدایان غالب خواهد شد، از این رو از اراده‌ی آزادی که محافظه‌کاران یونانی موهوم می‌دانستند، دست می‌کشد و به این شکل به نوعی آسودگی خاطر و

---

[۱] در چارچوب نظریه‌ی زُروان که بستر مفهومی بحث‌مان را بر می‌سازد، تمام سیستم‌های انسانی در چهار لایه‌ی سلسله مراتبی زیستی–روانی–اجتماعی–فرهنگی (سرواژه: فراز) جریان پیدا می‌کنند و هریک از انتخابهای رفتاری و پویایی درونی سیستم‌هایی پیچیده، خودسازمانده و تکاملی ناشی می‌شوند که بر هر لایه‌ی فراز مستقر شده‌اند و عبارتند از بدن زنده–نظام شخصیتی– نهاد اجتماعی–منش اجتماعی (سرواژه: شبنم). هریک از این سیستمها یک متغیر بنیادین دارند که رفتارهایشان را برای بیشینه کردن آن ساماندهی می‌کنند. بدنها بر محور بیشینه کردن بقا عمل می‌کنند و به همین ترتیب در سطح روانی لذت و در لایه‌ی اجتماعی قدرت و در سپهر فرهنگی معناست که متغیر بنیادین است. این چهار متغیر مرکزی را در مدل زروان با سرواژه‌ی قلبم مشخص می‌کنیم، که نشانگر غایت درونی و جهتگیری رفتاری طبیعی همه‌ی سیستمهای تکاملی است.

رضایت به رضای خدا را تجربه می‌کند که دلپذیر شمرده می‌شده است یعنی آن مرضی که تراژدی پاکشویی‌اش می‌کرده، خواست و نیت و هدفمندی و اراده‌ی آزاد انسانی بوده است.

از این بحث چنین بر می‌آید که تفسیرهای مدرن درباره‌ی محورهای مفهومی اصلی «اودیپ شهریار» به شکلی بحث‌برانگیز بر پیش‌داشتهایی ناآزموده و نادرست تکیه کرده‌اند و تصویری از این تراژدی و جلوه‌ی انسان در آن به دست داده‌اند، که هم با ساختارهای طبیعی و آشنای شناسایی شده برای انسان فاصله دارد و هم با اصل متن و مراکز معنایی درونزادش ارتباط چندانی برقرار نمی‌کند. موضوع اصلی «اودیپ شهریار» زنای با محارم یا پدرکشی نیست و میل جنسی به مادر یا نفرت از پدر اصولا در آن اهمیتی ندارد. بحث اصلی این داستان اراده‌ی آزاد انسانی است و ناممکن بودنِ سرشاخ شدن با تقدیر، که شالوده و محور اصلی سبک ادبی تراژدی را بر می‌سازد.

گفتار هفتم: خوانش سیاسی از «اودیپ شهریار»

در آغاز تراژدی «اودیپ شهریار» کاهن زئوس از طاعونی که بر تبس غلبه کرده سخن می‌گوید و اودیپ را به دفع این بلا فرا می‌خواند. توصیفی که او از اودیپ به دست می‌دهد در بافتی سیاسی جای می‌گیرد و اشاره‌هایی را در بر دارد که به حاکمیت سیاسی پارس‌ها بر دولت‌شهرهای یونانی گره خورده و تصویری از اودیپ به دست می‌دهد که به رونوشتی محلی از شاهنشاه پارس شباهت دارد.

کاهن زئوس می‌گوید وی و مردم شهر اودیپ را در جرگه‌ی خدایان جای داده‌اند و او در زمینه‌ی برخورداری از بخت، والاترینِ مردمان می‌دانند و سزاوارترین کس برای این که به امور ایزدان بپردازد. او را کسی می‌دانند که به شهر کادموس (تبس) آمده و مالیات و سختی را از دوش مردم برداشته و رونق و رفاه را به زندگی مردم هدیه کرده است.[1]

اودیپ هم در پاسخش می‌گوید که خویشاوندانش را برای رایزنی نزد پوثیا – پیشگوی آپولو در معبد دلفی- گسیل کرده است.[2] معبدی که کانون دینی هواداران ایران در یونان به حساب می‌آمده و اصولا برکشیده شدن و اعتبار یافتن‌اش مدیون سیاست هخامنشیان بوده است. جالب آن است که لائیوس پدر اودیپ هم زمانی که برای رایزنی با سروش دلفی سفر می‌کرده با پسرش روبرو می‌شود و به دست او به قتل می‌رسد.[3]

---

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus.40-30
2. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 70.
3. Sophocles, Oedipus Tyrannus,115-114

اوصافی که درباره‌ی اودیپ در ابتدای داستان می‌خوانیم، دقیقا همان است که هرودوت و سایر نویسندگان یونانی برای اشاره به شاهنشاه ایران به کار می‌گیرند و مشابهش را در تراژدی «پارسیان» از زبان آیسخولوس در وصف داریوش بزرگ می‌شنویم. یعنی گویی در همان آغازگاه داستان با تصویری بومی شده از یک دولتمرد پارسی سر و کار داریم که اقتداری سیاسی و چیره‌دستی‌ای در رویارویی با خدایان دارد و به همین خاطر از سویی مایه‌ی نجات و رفاه مردمان بوده و از سوی دیگر از سوی ایشان ستوده می‌شود.

پیام سوفوکلس البته روشن است. او می‌گوید که طاعونی که بر شهر نازل شده اصولا به خاطر حضور همین شخصیت فرهمند بروز کرده، و جانمایه‌ی سخن‌اش آن است که این شخصیت نیکوکار و خردمند و کامیاب در واقع گناهکاری نادان و گمراه است که فجیع‌ترین جرم‌ها و گناهان یعنی پدرکشی و زنانی با محارم را مرتکب شده است.

اشاره به این نکته هم لازم است که مفهوم طاعون در ادبیات کهن یونانی با درک امروزین ما از آن کاملا متفاوت است. یونانیان طاعون را نه یک بیماری واگیردار، که نوعی انتقامجویی موجودات برتر می‌دانستند. طاعون در تراژدی‌ها حتا نفرینی الهی نیست که به شکلی کور بر جمعیتی نازل شود، بلکه خصومتی شریرانه است که به خاطر سرشاخ شدن انسانی با ایزدی، دامنگیرِ قبیله‌اش و خویشاوندانش می‌شود. از این رو طاعون امری شخصی است که به فردی گناهکار و یاغی قلاب می‌شود و از آنجاست که آسیب و مرگ را در اطراف می‌پراکند. به این شکل طاعون در مقام داغ ننگ و نشان ناپاکی، همچون نوعی گواه برای افشا کردن حقیقتی شرم‌آور نیز کارکرد دارد. یعنی نیرویی است که رازها را فاش می‌سازد و هویت‌ها در سایه‌اش برملا می‌شوند، و این شاید نتیجه‌ی جامعه‌شناختی طاعون پلوپونسوس و اثر آن در جناح‌های سیاسی آن روزگار باشد. باید این زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی اشاره به طاعون را در ابتدای «اودیپ شهریار» بخوانیم و بفهمیم.

اگر چنین کنیم، در می‌یابیم که آغازگاه این تراژدی یک جبهه‌گیری آشکار و تند و تیز در برابر هواداران سیاست پارسی در آتن است. اودیپ شاه تبس –متحد پارسیان در جنگ پلاته– همچون شاه هخامنشی وصف می‌شود و آنگاه مقصر اصلی طاعونی قلمداد می‌شود که بر مردم شهرش تاخت و تاز می‌کند. روشن است که سوفوکلس نه تنها خود بخشی از زندگی سیاسی

آتن روزگار خود بوده، که آثار خود را نیز در بافت همین کشمکش‌ها و جبهه‌آرایی‌ها تولید می‌کرده و بر صحنه می‌برده است. از این رو انتظار داریم به همان ترتیبی که نمادهای سیاسی وابسته به ایران و مضمون‌های سیاسی و فلسفی برآمده از قلمرو شاهنشاهی را در اثرش می‌بینیم، اشاره‌هایی صریح به شخصیت‌ها و بازیگران اجتماعی زمانه‌اش را هم در سطرهای این تراژدی ببینیم.

خوانش آثار سوفوکلس به مثابه متونی سیاسی البته پیشینه‌ای و قدمتی دارد و متونی درخشان در این زمینه تولید شده است. برای نخستین بار ساموئل ماسگریو[1] استاد بزرگ و پیشگام در ادبیات یونانی بود که در دهه‌ی ۱۷۷۰.م اثر مشهور خود را منتشر کرد و در آن استدلال کرد که تراژدی‌های سوفوکلس از سیاست روز آتنی‌ها تاثیر پذیرفته و در آن به نقش مهم آلکیبیادس اشاره کرد، که سیاستمداری محبوب، جنجالی و بسیار زیرک بود که آخر سر معلوم شد گماشته‌ی ایرانی‌ها بوده و در زمانی که به سوی قلمرو پارس می‌گریخت، به دست دشمنانش به قتل رسید. به تازگی مایکل ویکرز در کتاب زیبایش – «سوفوکلس و آلکیبیادس» – همین خط استدلال را پیشتر برده و نشان داده که به احتمال زیاد انگاره‌ی اودیپ در آثار این سراینده با الهام از شخصیت آلکیبیادس برساخته شده است.[2] برداشت کلی این نویسندگان به نظرم درست است. یعنی یکی از شخصیت‌هایی که لنگرگاه پیکربندی سیمای اودیپ در تراژدی‌های سوفوکلس است، به احتمال زیاد آلکیبیادس بوده است. ویکرز همچنین در کتاب خواندنی‌اش گواهانی برای به کرسی نشاندن این نکته گرد آورده که آلکیبیادس در باقی آثار ادبی دوران کلاسیک یونان هم شخصیتی کلیدی بوده و بسیاری از ارجاع‌ها و اشاره‌های تراژدی‌نویسان و ادیبان به او مربوط می‌شده است.[3]

شخصیت دیگری که اغلب نادیده انگاشته شده، پیسیستراتوس است که به همین ترتیب نامزد خوبی برای سرمشق اولیه‌ی اودیپ محسوب می‌شود. او نیز مثل اودیپ لقب شهریار/ جبار

---

1. Samuel Musgrave
2. Vickers, 2008: 34-47.
3. Vickers, 2008: 93-92.

(تورانوس) را یدک می‌کشد و مثل او نگهبان شهر از آفت‌ها و خطرات بوده و دوستان و دشمنانش در این مورد توافق داشتند که زیرک و هوشمند و داناست و از این توانایی‌ها برای دستیابی به قدرت سیاسی بهره جسته است؛ و همه‌ی اینها به جلوه‌ای از اودیپ می‌ماند.

اما در زمان سروده شدن «اودیپ شهریار» و به نمایش درآمدن‌اش خاندان پیسیستوراسی‌ها کمابیش برافتاده بود و خاندان آلکمنوئیدها در مقام هوادار پارسیان جایگزین آن شده بود. قهرمان نامدار این خاندان جوانی جنگاور و زیبارو و جنجال‌آفرین بود به نام آلکیبیادس که سقراطِ همجنس‌باز زمانی عاشق دلخسته‌اش بود و افلاطون که گرایشی مشابه داشت دو رساله‌اش را به نام او نوشته است.

آلکیبیادس از سویی به خاندان آلکمنوئید تعلق داشته که نیرومندترین خاندان اشرافی هوادار پارسیان در آتن بوده، و از سوی دیگر به خاطر روابط نزدیک و صمیمانه‌اش با اسپارتی‌ها شهرتی داشته است. نام او خاستگاهی اسپارتی دارد و پرورندگانش و دایه‌اش اسپارتی بوده‌اند و رفتار و کردار او نیز گاه به اسپارتی‌ها شباهت پیدا می‌کرده است. چنان‌که می‌گویند مانند اسپارتی‌ها خدمتکارانش را با چماق کتک می‌زد و یک بار هم یکی از آنها را وحشیانه به همین شکل به قتل رساند.[1]

به خاطر همین ارتباطش با اسپارتی‌ها و در ضمن رسوایی‌هایش در سپهر سیاسی است که ویکرز می‌گوید پولیِ‌فموس – سیکلوپسی که در اودیسه با اولیس جنگید – نمادی از همین آلکیبیادس بوده است. پولی‌فموس به یونانی یعنی «پرآوازه» و یعنی کسی که اسمش زیاد بر سر زبان‌هاست و این دقیقا با وضعیت آلکیبیادس همخوانی دارد. او نیز مانند پولی‌فموس که زاده‌ی پوزئیدون بود و خود را خدا می‌شمرد، مدعی نسب بردن از زئوس بود و افتخاراتی دینی شبیه به زادگان خدایان را از همشهریان‌اش دریافت کرد.[2]

1 . پلوتارک، آلکیبیادس، ۳، ۱.

2 .پلوتارک، آلکیبیادس، ۱، ۱۲۱.

اگر قدری ریزه‌کاری‌ها بنگریم، برخی از جزئیات شخصیتی این دو نیز به هم شباهت دارد. اشتهای پولی‌فموس برای خوردن لبنیات انگار به مذاق غذایی آلکیبیادس شبیه باشد، این که غول یک چشم در روایتی ثروت (پلوتوس) را خدای خود می‌داند، به آزمندی و پول‌دوستی این سیاستمدار می‌ماند، و به ویژه خلق و خو و اطوار و عادات غیرعادی هردو و خودخواهی و لذت‌جویی‌شان و میل‌شان برای برخورداری از لذت‌های جنسی غیرعادی و افراطی – از جمله خودارضایی و زنای با محارم – به شکلی همسان در متون منعکس شده است.[1]

ناگفته پیداست که اینها صفاتی است که از سوی دشمنان آلکیبیادس به او منسوب شده و بعدتر پلوتارک با تکرار کردن‌اش آن را تثبیت کرده است. احتمالا این تصویر اغراق‌آمیز و منفی از وی نادرست و تحریف‌آمیز است، وگرنه توجیهی پیدا نمی‌کند که چگونه در دوران خودش و در اوج درگیری‌های آتن و اسپارت تنها دولتمردی بود که تا این اندازه نزد اهالی هر دو شهر محبوب و با نفوذ بود که می‌توانست به نوبت به رهبری سپاهیان هر دو شهر برسد.

همچنین از اشاره‌های افلاطون روشن است که او مردی بسیار باهوش و به نسبت دانا بوده و گفتارهای منسوب به او در همه‌ی متون پیچیده و سنجیده است و به جملات بازمانده از سوفیست‌ها شباهت دارد. شاید به همین خاطر بوده که سقراط در همان دوره‌ای شیفته‌ی او بود، که می‌کوشید در جرگه‌ی سوفیست‌ها جایی برای خود پیدا کند.

وقتی به تبلیغات سیاسی محافظه‌کاران آتنی بر ضد آلکیبیادس می‌نگریم، گویی با سایه‌ای از اودیپ روبرو می‌شویم. چون بسیاری از ویژگی‌های اودیپ در او نیز نمایان است. مثلا در کنار این نکته که یکی از معناهای اودیپ «لنگ» است، و با توجه به تاکید سوفوکلس بر این که او را در کودکی از پاهایش با بند آویخته بودند و به همین خاطر پاهایی متورم داشته، این گزارش معنادارتر می‌شود که آلکیبیادس را نیز مخالفانش با لقب لنگ می‌شناخته‌اند. او احتمالا به خاطر زخمی که در جنگ پوتیدیا (۴۳۲ پ.م.) برداشته بود، موقع راه رفتن لنگر بر می‌داشت و قدم

1. Thycydides, VI, 28, 1.

برداشتن‌اش ناموزون بوده، طوری که نوبتی پسر خودش راه رفتن‌اش را از روی ریشخند تقلید کرد.[۱]

بخشی دیگر از اتهاماتی که به آلکیبیادس زده می‌شد، او را از سویه‌ی جنسی به اودیپ شبیه می‌کند. او مردی بسیار زیبارو بوده و به همین خاطر عاشقان دلخسته‌ی زیادی از میان زنان و مردان آتنی داشته است. چندان که به روایت دیوگنس لائرتیوس «وقتی نوجوان بود شوهران را از بستر زنانشان دور می‌کرد، و وقتی مردی کامل شد زنان را از بستر شوهران‌شان!»[۲]

این شهرت آلکیبیادس به بی‌بندوباری مقدمه‌ی اتهاماتی تندتر در همین راستا بود که دشمنان سیاسی‌اش به او وارد می‌آوردند، و تصویری همسان با اودیپ را به دست می‌دهد. مثلا آنتیستنس که شاگرد سقراط بود و به جناح سیاسی رقیب دموکرات‌ها تعلق داشت، نوشته که آلکیبیادس چندان بی‌شرم بود که با «مادر خود به بستر رفت و همچنین با خواهرش و دخترش هم، چون که از پارس‌ها تقلید می‌کرد».[۳]

در این گزاره، البته سنت زنای با محارم که میان خاندان سلطنتی مصر رایج بوده به پارس‌ها نسبت داده شده که نادرست است. اما باید توجه داشت که در زمان گفته شدن این سخن، مصر استانی در کشور پارس (ایران) بوده و سنت‌های محلی‌اش برای یونانیان آشناتر از شیوه‌ی پارسی‌ها بوده است. روشن است که این تعبیر براساس پیوند سیاسی آلکیبیادس با پارس‌ها برساخته شده و آنتیستنس شرم‌آورترین سنت جنسی‌ای که در قلمرو زیر فرمان پارس‌ها وجود داشته را با قدری اغراق به آلکیبیادس نسبت داده است. جالب آن که مهمترین رساله‌ای که آنتیستنس در آن به زندگی آلکیبیادس پرداخته «کوروش» نام دارد.

این نکته هم جای توجه دارد که سوفوکلس در همین سال‌های تاخت و تاز آلکیبیادس در آتن، نقشی فعال در سیاست شهرش ایفا می‌کرده است. او به مقام پروبولوس (προβυλοσ) برگزیده شد که ویژه‌ی مردان بالای چهل ساله بود و در شرایط بحرانی با اختیارات زیاد به

---

1 . پلوتارک، حیات مردان نامی، آلکیبیادس، ۱، ۸.

2. Diogenes Laërtius, 4. 49.

3. Antisthenes, V, 63 (In: Athenaus, 1865).

شماری معدود سپرده می‌شد چون محدودیتی زمانی نداشت، سمتی الیگارشیک محسوب می‌شد.[1]

چنان‌که گفتیم در سال ٤١١ پ.م. چهارصد تن از جنگاوران نخبه‌ی آتنی که طبقه‌ی اشراف را تشکیل می‌دادند و محافظه‌کارانی ضددموکرات بودند، مکان مرسوم برای گردهمایی‌ها و تصمیم‌گیری‌های سیاسی (جایی به اسم پنوکس[2])، را وا نهادند و در کولونوس که محله‌ی قبیله‌ی سوفوکلس بود و معبد پوزئیدون در آن برایشان مقدس بود، جمع شدند و در واقع با نوعی کودتا قدرت را در آتن به دست گرفتند.[3]

اغلب چنین تصور شده که سوفوکلس با این گروه دشمنی داشته است، چون منصب پروبولوس که وی به آن تعلق داشت به دست چهارصد تن الغا شد. اما درباره‌ی تقابل میان این دو شاید اغراقی رخ نموده باشد. سوفوکلس درست مانند چهارصد تن به جبهه‌ی محافظه‌کار آتنی تعلق داشت و با توجه به آن که ایشان در محله‌ی کولونوس ریشه داشتند و مقرشان معبد پوزئیدون در این‌جا بوده، احتمالا بسیاری‌شان خویشاوند وی بوده‌اند.

سوفوکلس پس از به قدرت رسیدن این گروه هیچ آسیبی ندید و به سرودن تراژدی ادامه داد و جایگاه اجتماعی ممتاز خود را حفظ کرد و در «اودیپ در کولونوس» هم که پس از این واقعه نوشته شده لحنی خوش‌بینانه و مثبت می‌بینیم. در این اثر دیرهنگام چنین می‌بینیم که اودیپ که نماینده‌ی آلکیبیادس و جناح هوادار پارس‌ها بود، خوار و خفیف و ناتوان شده و به سروری اشراف آتنی – متبلور در قالب تسئوس– تن در داده است.

کمی پس از زمانی که سوفوکلس تراژدی «اودیپ در کولونوس» را نوشت و به پایان عمر خود رسید، آلکیبیادس بار دیگر به آتن بازگشت و همچون قهرمانی با استقبال مردم روبرو شد و جناح محافظه‌کار اشرافی را در هم شکست. اما دولتش مستعجل بود و در پاییز سال ٤٠٧ پ.م. بار دیگر از آتن گریخت و به خرونِسوس در تراکیه پناه برد. طبقه‌ی حاکم آتنی در بهار

---

1. Vickers, 2008: 95.
2. Pnyx
3. Thycydides, VIII, 67, 2.

سال ٤٠٦ پ.م. همه‌ی اموال او را مصادره کرد و کمی بعدتر وقتی سردار آتنی گریزپا می‌کوشید خود را به قلمرو پارس‌ها برساند، به دست دشمنانش به قتل رسید.

یکی از شخصیت‌های کلیدی در این میان، که سرگذشت‌اش پرتوی بر روابط سیاسی پیچیده‌ی این دوران می‌اندازد، کریتیاس دایی افلاطون است. این احتمالا همان کریتیاسی است که افلاطون در آثارش از او یاد کرده و اسم او را بر یکی از کتابهایش نهاده است. درباره‌ی این شخص البته اختلاف نظرهایی میان پژوهندگان وجود دارد. برخی قاطعانه او را چهره‌ای تاریخی می‌دانند.[1] در حالی که برخی دیگر او را به مجموعه‌ای ساختگی از چند شخصیتِ متفاوت تشبیه می‌کنند.[2]

نخستین شارحان افلاطون –از جمله پروکلوس– کسی که رساله‌ی کریتیاس به نامش نوشته شده را دایی افلاطون، یکی از دوستان نزدیک سقراط و یکی از اعضای گروه بدنامِ سی تن جبار می‌دانستند[3] و تا قرن بیستم همه در مورد درست بودن این گزارش همداستان بوده‌اند.[4] نخستین کسی که با این فرضیه‌ی جا افتاده مخالفت کرد، برنت بود.[5] او به این نکته اشاره کرد که در متن تیمائوس می‌خوانیم که کریتیاس –دایی افلاطون– پدربزرگی همنام خود داشته است. از این رو برخی از مورخان امروزین معتقدند که این کریتیاسِ سخنگو، پدربزرگ کریتیاس جبار است.[6] دلیل این فرض آن است که سولون یعنی راوی اصلی داستان آتلانتیس بین سال‌های ٦٣٨ تا ٥٥٨ پ.م. زندگی می‌کرده و نمی‌توانسته ماجرا را برای خودِ کریتیاس (٤٠٣–٤٦٠ پ.م.) که دو نسل از خودش جوانتر بوده، تعریف کرده باشد.

اما در متون افلاطونی جایی نمی‌بینیم که کریتیاس مستقیما با سولون سخن گفته باشد.[7] برعکس، در رساله‌ی «تیمائوس» به روشنی می‌بینیم که افرادِ حاضر همگی هم‌نسل سقراط هستند

---

1. Kranz, 1967: 343.
2. Thesleff, 1982: 190.
3. Proclus, Commentary on Plato's 'Timaeus', I: 70, 21-24; Plato, Timaus, 20a.
4. Wilamowitz-Moellendorf, 1919: 466.
5. Burnet, 1914: 338.
6 . Cornford, 1937: 1; Welliver, 1977: 50-57; David, 1984: 38; Labarbe, 1989/90; Morgan, 1998: 101.
7. Burnet, 1914: 328; Nails, 2002: 106–7; Taylor, 1928: 23.

و کریتیاس هم در جایی سخنی را از پدربزرگِ هم‌نامش نقل می‌کند.[1] در خودِ رساله‌ی «کریتیاس» هم باز به «پدربزرگ» اشاره‌ای می‌بینیم.[2] بنابراین واسطه‌ی نقل قول از سولون، کریتیاسِ پیر بوده، که موضوع را برای نوه‌ی همنام‌اش تعریف کرده و اوست که در رساله‌ی افلاطون حضور دارد. نتیجه آن که احتمالا گزارش باستانی پروکلوس درست است و باید مقصود از کریتیاس، همان جبار مشهور و دایی افلاطون بوده باشد.[3] این فرض البته با ناهمزمانی‌هایی همراه است، اما نباید از یاد برد که چنین بی‌دقتی‌هایی در جفت و جور کردن زمان‌ها در آثار افلاطون زیاد دیده می‌شود.[4]

با این فرض که کریتیاس افلاطونی همان دایی نامدار او و رهبر سی تن جبار بوده، تصویری دقیقتر و روشنتر از او به دست می‌آید و پیوندهایش با آلکیبیادس نیز روشنتر می‌شود. او همسن و سال آلکیبیادس و دوست نزدیک وی بود. در سال ٤٢٧ پ.م. وقتی که گرگیاس سوفیست به آتن آمد، هردوی این جوانان نزدش رفته و شاگردش شدند. بعدتر همو بود که بازگرداندن آلکیبیادس از تبعید را به آتنی‌ها پیشنهاد کرد[5] و وقتی دوستش به زادگاهش بازگشت، شعری در مدح وی سرود و برایش خواند.

این‌ها همه به زمانی مربوط می‌شد که آلکیبیادس زیرک موفق شده بود اتحادی میان جناح محافظه‌کار و دموکرات ایجاد کند و همچون قهرمان هردو جبهه در میانه‌ی شکاف خونین‌شان جایگاهی شکننده برای خود به دست آورد. اما پس از واپسین تبعیدش از آتن، کریتیاس از او رویگردان شد و حتا در دشمنی با او چندان پیش رفت که در ٤٠٤ پ.م. پیشنهاد کرد کسانی را بفرستند و او را به قتل برسانند[6] و چه بسا که در ادامه‌ی همین برنامه آلکیبیادس کشته شده باشد.

---

1. Plato, Timaeus, 20e.
2. Plato, Critias, 113a.
3.Thesleff, 1982: 189; Bichler, 1986: 75; Pančenko, 1990: 135-148; Mattéi, 1996: 253; Iannucci, 2002: 3-11.
4.Zeller, 1873: 79-99.

5 .پلوتارک، آلکیبیادس، ۳۳، ۱.

6 .پلوتارک، آلکیبیادس، ۳۸، ۵ و٦.

کریتیاس در زمانی که این حکم را صادر می‌کرد تقریبا رهبر دسته‌ی موسوم به سی جبار بود که آتن را با پشتیبانی اسپارتی‌ها گرفته بودند و دست به کشتار دشمنانشان و غارت خانواده‌های دموکرات گشوده بودند. تیمائوس – دایی دیگر افلاطون – هم در میان این سی تن حضور داشت و در این هنگام افلاطون جوان احتمالا هوادار این جریان بوده است.

بعدتر هم که سال‌ها از مرگ این دو می‌گذشت و هردو به خاطر جنایت‌هایشان بدنام شده بودند، افلاطون همچنان به قدری نسبت به ایشان ارادت داشت که دو رساله‌ی خود را به اسم ایشان کریتیاس و تیمائوس نامید. سوفوکلس نیز نمک‌پرورده‌ی همین کریتیاس بود و تسئوس شاه اساطیری آتن که در «اودیپ در کولونوس» ظاهر می‌شود و شاه نابینای تبس را در پناه خود می‌گیرد، احتمالا جلوه‌ای دراماتیک از کریتیاس دایی افلاطون بوده است.[1]

کریتیاس در اردیبهشت سال ۴۰۳ پ.م. درگذشت و مرگش یکی از عواملی بود که غلبه‌ی مجدد نیروهای دموکرات بر اشراف را ممکن ساخت، که چند ماه بعد رخ نمود و سیاستمدارانی آشتی‌جو و نرمخو را بر شهر حاکم ساخت. در این بافت این نکته معنادار است که نمایشنامه‌ی «اودیپ در کولونوسوس» که آشتی رهبر جناح دموکرات (اودیپ/ آلکیبیادس) و رهبر جناح اشرافی (تسئوس/ کریتیاس) را نشان می‌داد، پس از مرگ سوفوکلس در اولین مراسم جشن دیونوسوس (در سال ۴۰۱ پ.م.) بر صحنه رفت و قاعدتا برای آتنی‌ها معنای سیاسی روشنی داشته است.

با مرور این داده‌های تاریخی، روشن می‌شود که داستان «اودیپ شهریار» گذشته از لایه‌های روانشناختی و اساطیری‌اش، یک داربست سیاسی استوار و صریح هم داشته که به طور مستقیم با سیاست روز آتن و موضع‌گیری سوفوکلس در مقام دولتمردی محافظه‌کار پیوند می‌خورده است. سوفوکلس در این جایگاه سیاسی خویشاوند و دوست و هم‌جبهه‌ی جناح محافظه‌کار آتنی بوده که کریتیاس دایی افلاطون یکی از رهبران مهم‌اش محسوب می‌شده و خود افلاطون جوان از هوادارانش و سقراط نامدار سخنگو و نظریه‌پردازش بوده است.

1. Vickers, 2008: 97-98.

در این بافت سیاسی و در پیوند با نفوذ سیاسی و فرهنگی پارسیان بوده که سبک ادبی تراژدی شکل گرفته، و این نکته‌ایست که تقریبا در همه‌ی پژوهشهای امروزین درباره‌ی ادبیات کلاسیک یونان نادیده انگاشته می‌شود، شاید به آن خاطر که نوعی «پارس‌کوری» و آب‌مروارید مطالعاتی درباره‌ی ایران باستان در میان پژوهشگرانِ شیفته‌ی یونان وجود داشته و دارد، که باعث می‌شود آتن را با یونان یکی بگیرند و سرزمینهای یونانی‌نشین که استانهایی از دولت هخامنشی بوده‌اند را اصولا نبینند و در پی این خطاهای پی در پی، آثار یاد شده را نیز منفک از زندگینامه‌ی آفرینندگانشان و بی‌ربط به زمینه‌ی اجتماعی ظهورشان بخوانند و بفهمند.

تراژدی‌های سوفوکلس و آثار افلاطون در این بستر تاریخی گفتمانی ویژه بوده که در میان صداهای گوناگون آن روزگارِ آتن، بر بقیه غلبه پیدا کرده و در گذر زمان خود را تکثیر کرده و امروز همچون آوای غالب و کلاسیک حاکم بر یونان باستان وانموده می‌شود. این نکته‌ی تاریخی را باید دریافت که آتن در زمان زندگی سوفوکلس جامعه‌ای پیچیده و در حال گذار بوده که فرهیخته‌ترین استادانش سوفیست و نامدارترین سیاستمداران‌اش هواداران سیاست هخامنشیان بوده‌اند.

اما در میان این صداهای ناهمساز و واگرا، یک جناح که از نظر سیاسی محافظه‌کار و از نظر عملیاتی خشن و خونریز بود به قدرت رسید و این همان بود که مخالفتش با ایده‌ی اراده‌ی آزاد انسانی را در قالب تراژدی و دشمنی‌اش با کنشگریِ «من»های مستقل از عشیره و قبیله را در چارچوب گفتمان فلسفی سقراط–افلاطون صورتبندی می‌کرد؛ و آن هردو ایده‌هایی بودند که خاستگاهی ایرانی داشتند و در فلسفه‌ی زرتشتی و سیاست کوروشی ریشه داشتند و تازه در آن دوران به آتن وارد شده بودند.

امروز ما وقتی به «اودیپ شهریار» می‌نگریم، آن را همچون اثری ادبی و مستقل می‌خوانیم و می‌فهمیم. بی آن که دریابیم سراینده‌اش سیاستمداری با سوگیری‌های سیاسی ویژه بوده، و اثرش را برای اجرا در مراسمی مذهبی تنظیم کرده، و گوشه‌ای از گفتمانی سیاسی–دینی را نمایندگی می‌کرده که افلاطون و کریتیاس بخشهایی دیگر از آن محسوب می‌شده‌اند. گفتمانی قبیله‌گرا، خشن، سرکوبگر و مخالف با اراده‌ی آزاد انسانی، که به زودی در قالب دین مسیحیت دوباره

خود را صورتبندی کرد و از میان تمام گفتمانهای جاری در آتن عصر هخامنشی، همین شبکه‌ی ویژه را برگزید و تا روزگار ما حفظ کرد.

گفتار هشتم: من و نهاد

سویه‌ی دیگری از داستان «اودیپ شهریار»، جنبه‌ای سیاسی دارد. مضمون سیاسی این اثر کمابیش با آنچه که در تراژدی «آژاکس» می‌بینیم شباهتی دارد، و از یاد نبریم که سوفوکلس همین مضمون کشمکش میان نهاد اجتماعی و منِ فردی و شخصی را به بهترین شکل در «آنتیگونه» نیز پرورده است. دوقطبی اصلی «اودیپ شهریار» چنان‌که دیدیم اراده‌ی من در برابر اراده‌ی خدایان است که همان مسئله‌ی جبر و اختیار را صورتبندی می‌کند. اما در کنار آن چالشی میان خواست من و قواعد نهادهای اجتماعی را هم داریم.

در آتن باستان که سوفوکلس در آن می‌زیست، نهادهای اجتماعی هنوز در مرتبه‌ی دولت‌شهری اولیه قرار داشتند و از پیچیدگی بسیار پایینی برخوردار بودند. یعنی قواعد حاکم بر نهاد کمابیش با آداب و رسوم حاکم بر عشیره همسان بود و از همانجا ریشه می‌گرفت و اغلب در همان نقطه خاتمه می‌یافت. در «آنتیگونه» سوفوکلس با هنرمندی تمام کشاکش میان اخلاق فردی و وجدان درونی قهرمان داستان را با قواعد و رسوم جمعی نمایش می‌دهد و این هم یکی از مضمون‌هایی بوده که در آن دوران موضوع بحث پیشروان و محافظه‌کاران بوده است.

سوفیست‌ها چنان‌که با توجه به اثرپذیری‌شان از ایران انتظار داریم، از اخلاق فردی و برتری انتخاب‌های شخصی بر رسوم نهادی دفاع می‌کرده‌اند و محافظه‌کاران که منکر اصالت فردها بودند، اطاعت محض‌شان از قوانین دولت‌شهر را طلب می‌کردند. افلاطون کسی است که چنین اطاعتی را صورتبندی فلسفی کرده و سوفوکلس همان را در قالبی نمایشی بازگو کرده است.

در «اودیپ شهریار» همین کشمکش را تنها در ساحت سیاسی می‌بینیم. این مضمون بهتر از هرجا در نقطه‌ای از داستان پرورده شده که اودیپ به هویت خویش آگاه می‌شود. این صحنه همان بحران برخاسته از شناسایی هویت خویش و سردرگمی‌های برخاسته از آن را در سطحی سیاسی بازتولید می‌کند. وقتی پیکی از کورینت سر می‌رسد و خبر مرگ پولیبوس (شاه کورینت و پدرخوانده‌ی اودیپ) را می‌دهد، همه گمان می‌کنند که اودیپ شاه بعدی کورینت خواهد بود،

چرا که همه –از جمله خود اودیپ– پولیبوس را پدر قهرمان داستان می‌پندارند. اما ناگهان پیکی که این خبر را آورده، همان چوپانی از آب در می‌آید که او را به خاندان پولیبوس رسانده، و معلوم می‌شود که او پسرخوانده‌ی شاه پیشین کورینت است، و بنابراین مشروعیتی برای حکومت بر این شهر ندارد. اودیپ خود در این مورد صادقانه برخورد می‌کند و زمانی که سرسختانه هویت راستین خود را جستجو می‌کند، این راز را می‌جوید و می‌پذیرد و اشاره می‌کند که حتا اگر تا سه نسل قبل برده بوده باشد هم ابایی از پذیرش حقیقت ندارد.

اما حقیقت از بردگی هم خطرناک‌تر است یعنی بلافاصله معلوم می‌شود که اودیپ به جای آن که وارث تاج و تخت کورینت باشد، فرزند شاه درگذشته‌ی تبس است. اودیپ که پیشتر این مقام را به خاطر عقل و درایت خود و از میان بردن ابوالهول به دست آورده بود، با افشای این راز مشروعیتی متفاوت و وراثتی بر تاج و تخت خویش پیدا می‌کند، و همزمان این مشروعیت را از دست می‌دهد. چون معلوم می‌شود که هم مرتکب پدرکشی شده و هم با مادر خود زنا کرده است.

پیام داستان به قدر کافی روشن است. قهرمانی که به نیروهای درونی خویش، یعنی عقل و زیرکی‌اش تکیه می‌کند، هویت نهادین اشرافی‌اش را از دست می‌دهد و هویت راستین شاهانه‌اش را با نفرینی مهیب آلوده می‌سازد. اودیپ در این روایت به انگاره‌ای آرمانی شده و بسیار منفی از سوفیست‌ها شباهت دارد. مردی صادق و جستجوگر حقیقت که تباری شاهانه و دستاوردهایی شگفت‌انگیز دارد، اما به خاطر تکیه‌ی بیش از حد به اراده‌ی آزاد و عقل خویش تقدیری مهیب را درباره‌ی خویش برآورده می‌کند. او همزمان با فاش شدن هویت‌اش مشروعیتی را که پیشتر با عقل و اراده به دست آورده بود با استدلالی دودمانی و ژنتیکی هم تثبیت می‌کند، و همزمان هر دو را با بازی تقدیر از دست می‌دهد.

از گفتگوهایی که پیشتر در متن دیده‌ایم، این نکته روشن می‌شود که اودیپ در واقع سیاستمداری بسیار زیرک است. در آنجا که تیرسیاس پیشگو فاش می‌کند که او قاتل پدرش است، شک می‌کند که شاید تیرسیاس و دایی‌اش کرئون برای نابود کردن‌اش دسیسه‌ای چیده باشند. پس هوشمندانه می‌پرسد که تیرسیاس غیبگو در زمان قتل لائیوس توانایی روشن‌بینی خود

را داشته یا نه؟ و وقتی پاسخ مثبت می‌شنود می‌پرسد که پس چرا در آن هنگام وی را به عنوان قاتل معرفی نکرده بود؟[1]

تصوری هم که درباره‌ی دسیسه‌چینی کرئون در ذهن می‌پرورد هرچند از نگاه دانای کل داستان بدبینانه و پارانوئید می‌نماید، اما اگر از درون بافت روایت نگریسته شود، معقول و منطقی است.

جالب آن است که اگر «اودیپ در کولونوس» و «آنتیگونه» را کنار «اودیپ شهریار» بگذاریم، به شباهتی میان کرئون و خواهرزاده‌اش اودیپ پی می‌بریم. هردوی اینان زمانی حکومت تبس را در دست دارند و هر دو از سوی پیشگوها زنهار می‌یابند که بخت و تقدیر رویارویشان قرار دارد. هردو در ابتدای کار پیشگوها را به دروغگویی متهم می‌کنند و به دنبال راهی برای دگرگون ساختن بخت می‌گردند. در هردو مورد هم رد پای کشمکش من و نهاد را می‌بینیم یعنی قواعد اجتماعی و خیر عمومی مستقر در دولت‌شهر است که با خواست و اراده‌ی شاه در تقابل قرار می‌گیرد و آن را درهم می‌شکند.

با این همه کرئون به سرعت فروتنی به خرج می‌دهد و می‌کوشد خطای خود را جبران کند و اراده‌ی خدایان را بپذیرد. در حالی که اودیپ تا پایان کار سرکشی پیشه می‌کند و می‌خواهد با عقل و خواست خویش مشکل را حل کند یعنی این دو شیوه‌های محافظه‌کار و نواندیش برای رویارویی با تنش‌های بنیادین را نشان می‌دهند، رویکردهایی که بر اساس پذیرش یا انکار جبر سرنوشت پی‌ریزی شده است.

1 Sophocles, Oedipus Tyrannus, 555-570.

گفتار نهم: اخلاق و تراژدی

گرایش مفسران امروزین آن است که «اودیپ شهریار» را متنی اخلاقی بدانند و محور اصلی بحث آن را کیفر یافتن خطاهای اخلاقی قلمداد کنند. اما این برداشت نادرست است و در حال و هوای عصر پسامسیحی به متن منسوب شده است. کهن‌ترین اشاره‌هایی که به داستان اودیپ داریم به قرن هشتم و نهم پیش از میلاد مربوط می‌شود و استخوان‌بندی کهن سرگذشت شاه تبس را به دست می‌دهد. این اشاره‌ها را در سروده‌های همری می‌توان یافت که منبعی ارزشمند است و پرتوی بر شکل قدیمی‌تر و اصیل داستان اودیپ می‌اندازد.

در اودیسه می‌خوانیم[1] که اولیس وقتی برای رایزنی با مردگان به جهان زیرین سفر کرد، با همسر و مادر اودیپ روبرو شد. این زن در متن همری اِپیکاستِه نامیده می‌شود و همان است که سوفوکلس او را یوکاسته می‌نامد. همر به این که اودیپ نادانسته پدرش را به قتل رسانده و با مادرش همبستر شده اشاره می‌کند، و از گفتگوی وی با اولیس در می‌یابیم که اپیکاسته پس از دانستن حقیقت خودکشی کرده است.

اما در این روایت خدایان هستند که حقیقت را بر ایشان افشا می‌کنند و اودیپ پس از آن ماجرا همچنان پادشاه تبس باقی می‌ماند و خود را کور نمی‌کند و شهر هم به نفرینی دچار نمی‌شود و گویی اصولا گناهی متوجه اودیپ نیست یعنی آنچه احتمالا در آغاز کار درباره‌ی اودیپ بر سر زبان‌ها بوده، آن است که پدرش را کشته و با مادرش همبستر شده و مادرش به این خاطر خودکشی کرده است. با این همه نشانی از پیشگویی و طرد اودیپ در کودکی و

---

1 Homer, Odyssey, XI, 271ff.

کوشش او برای پرهیز از تقدیر مهیب‌اش در میان نیست، و حتا کردارهایش هم از زاویه‌ای اخلاقی نکوهیده نشده است.

چهار قرن پس از همر، وقتی سوفوکلس بار دیگر همین داستان را روایت کرد، آشکارا دغدغه‌ی امر اخلاقی را داشت و در متن تراژدی‌اش اشاره‌های روشنی به مرزبندی‌های اخلاقی وجود دارد. با این حال همچنان ابهامی در کار است و شفافیتی که میان دوقطبی خیر و شر (اشه/ دروغ) در متونی باستانی مثل گاهان زرتشت دیده می‌شود، به متن سوفوکلس راه نیافته است. اودیپ در روایت سوفوکلس به سه جرم متهم می‌شود و در پایان هر سه را می‌پذیرد.

اینها عبارتند از شاه‌کشی، که مسئله‌ی اصلی و آغازین روایت و علت بروز طاعون است و گشایش داستان برمبنای آن صورت می‌گیرد، و پدرکشی که همان جرم نخستین است در بافتی خویشاوندی و در نهایت زنای با محارم که گناهانی دیرآیندتر هستند و از ورای پیشگویی‌ها پایشان به متن کشیده می‌شود.

تراژدی اودیپ در گره‌گشایی‌های پیاپی‌ای شکل می‌گیرد که هر جرم را بر او تثبیت می‌کند. چنان‌که لیاپیس بحث کرده،[1] تثبیت این گناهان بر اودیپ دست کم به سه شاهد نیاز دارد. یکی که زنده ماندن پسر لائیوس در کودکی و سپرده شدن‌اش به چوپانی کورینتی را گزارش کند، دومی که ورود این کودک از دست چوپان به خاندان شاه کورینت و به فرزندی پذیرفته شدن‌اش در آنجا را گواهی دهد، و سومی –که از همه مهمتر است و تنها شاهد به جا مانده از صحنه‌ی قتل لائیوس است– می‌تواند شهادت دهد که اودیپ قاتل وی بوده است.

سوفوکلس با بر هم انداختن شخصیت‌ها قدری داستان را فشرده کرده و می‌گوید چوپانی که اودیپ نوزاد را رهاند و شاهدی که قتل لائیوس را دید یک تن بوده‌اند و چوپان دیگری که او را به کورینت برد و پیام مرگ پدرخوانده‌ی اودیپ را برایش آورد نیز یک تن بوده‌اند. دلایل زیبایی‌شناختی و دراماتیک فراوانی برای این فشردگی شخصیت‌ها ذکر کرده‌اند، که به نظر من چندان پذیرفتنی نیست. به نظرم علت اصلی این چینش شخصیت‌ها اقتصاد اجرای نمایش آیینی

1 Liapis, 2015: 98-99.

بوده و به خاطر محدود بودن شمار بازیگران – که انگار دلایلی مذهبی یا اجرایی داشته – چنین تداخل نقش‌هایی بروز کرده است.

جالب آن که این شاهد آخری هرگز آن شهادت سرنوشت‌ساز را نمی‌دهد. یعنی این که شمار کسانی که به لائیوس حمله کرده و او را به قتل رسانده‌اند تا پایان کار روشن نمی‌شود. اودیپ و یوکاسته در پایان کار بنا به شواهد حدس می‌زنند که قاتل خود اودیپ بوده، اما همچنان گزارش آغازین یوکاسته به قوت خود باقی است که می‌گوید تنها بازمانده‌ی این حادثه ادعا می‌کرد گروهی از دزدان – و نه یک تن – لائیوس را به قتل رسانده‌اند.

به همین خاطر است که کورت فوسو در مقاله‌ی خواندنی‌ای استدلال کرده که براساس داده‌های «اودیپ شهریار» به هیچ وجه قطعی نیست که اودیپ به گناه پدرکشی و زنای با محارم آلوده بوده باشد.[1] متن این نکته را همچنان گشوده می‌گذارد که گویا لائیوس به دست گروهی از دزدان – و نه یک نفر– کشته شده و اودیپ هم گویا مردی رهگذر و سالمند – و نه شاه تبس– را به قتل رسانده است.

همچنین شاهدی قطعی در کار نیست که نشان دهد او فرزند یوکاسته بوده و به زنای با محارم دست گشوده است. از دید فوسو آنچه متن سوفوکلس را مهم می‌سازد، ساده‌گیری اودیپ برای نسبت دادن این گناهان به خویش، و شتابزده بودن قضاوت یوکاسته برای درست پنداشتن این حدس است. تصوری بی پایه که به کور شدن اولی و خودکشی دومی می‌انجامد.

با این همه آشکار است که سوفوکلس و مخاطبانش حتم داشته‌اند که اودیپ به راستی هر سه جرم را مرتکب شده است. اما ماهیت این کردارها و این که چه چیزی را مخدوش کرده، با تفسیر اخلاقی شارحان امروزین همساز نیست.

پایان‌بندی «اودیپ شهریار» با تک‌گویی پر سوز و گدازی همراه است که در آن اودیپ ارتکاب این کارها را می‌پذیرد و خود را به تاوان آن کور می‌کند. با این همه بیشتر چنین می‌نماید که مخدوش شدنِ قواعد خانوادگی است که محور اصلی پشیمانی اوست. یعنی قاعده‌ای که با

1. Fosso, 2012: 26-60.

رفتار او مخدوش شده، نه مرزبندی جهانی و اخلاقی خیر/ شر، که طبقه‌بندی نهادی خویشاوند/ بیگانه بوده است.

اودیپ بابت کشتن مردی رهگذر یا وصلت کردن با ملکه‌ای بی‌شوهر که همسن مادرش است، پشیمان نیست. بلکه تنها به آن خاطر احساس گناه می‌کند که آن مقتول پدرش بوده و آن ملکه زاینده‌اش محسوب می‌شده است یعنی خودِ کردارها (قتل، همبستری با زنی که شوهرش به دست فرد کشته شده) فاقد ارزش اخلاقی هستند و تنها از آن رو مهیب و نفرین‌زده می‌نماید که در بافتی خانوادگی قرار می‌گیرد و روابط خونی را مخدوش می‌کند. یعنی در تراژدی نشانی از داوری اخلاقی دیده می‌شود، اما این هنوز کورسویی مبهم و ناصریح است و در حد قضاوت بر مبنای قوانین خونی درون‌خانوادگی محدود می‌ماند و به مرتبه‌ی داوری اخلاقی عام برکشیده نمی‌شود. البته که اودیپ مردی را کشته و با همسر او همبستر شده، اما انگار اگر آن مرد پدرش و آن زن مادرش نبود، خرده‌ای اخلاقی نمی‌شد بر این کارها گرفت.

حتا در همین بافت خانوادگی هم قواعدی ویژه بر این قضاوت حاکم است. چندان که سوفوکلس در «اودیپ در کولونوس» قهرمان خود را از تقصیر بابت کردارهایش تبرئه می‌کند. در این تراژدی اودیپ می‌گوید که بابت پدرکشی و زنای با محارم گناهکار نیست، چون از سویی این کارها را ندانسته انجام داده و از سوی دیگر به انجام آن مجبور بوده است. این شاید مهمترین انگیزه‌ی روانشناسانه‌ای بوده که یونانیان محافظه‌کار را به مقاومت در برابر ایده‌ی اراده‌ی آزاد وا می‌داشته است.

ناکس کل «اودیپ شهریار» را از این زاویه بازخوانی کرده و می‌گوید محور اصلی معنا در این متن مسئولیت اخلاقی بابت کردارهای جبرآمیز است.[1] هرچند تفسیر ناکس بینش‌های ارزشمندی درباره‌ی متن به دست می‌دهد، اما به نظرم در تشخیص رکن اصلی داستان دچار خطا شده است. یک دلیل این خطا و لغزش‌های مشابهی که در سایر مفسران تکرار می‌شود، بی‌توجهی به این نکته است که مفهوم اراده‌ی آزاد و مسئولیت اخلاقی در دوران سوفوکلس تازه وارد یونان

1. Knox, 1989: 45-60.

شده بوده و پیشینه‌ای نداشته و سوفوکلس و تراژدی‌نویسان دیگر مخالفان این مفهوم بوده‌اند و متن‌های خود را در جریان مقاومتی سنت‌گرا در برابر آن پدید می‌آورده‌اند.

در زمانی که سوفوکلس «اودیپ شهریار» را می‌سرود، مفهوم اشا / حق در یونان باستان هنوز درست دریافت نشده بود. به همین خاطر تمایز اخلاقی میان حق و باطل (در اوستا: اشا و دروغ) در یونان ناشناخته باقی ماند. آنچه بر این مبنا در تراژدی انعکاس یافت، نه تامل درباره‌ی مفهوم حق و رایزنی درباره‌ی معیارهای آن، که تاکید بر پراکندگی حق و سیال و نااستوار بودن‌اش بود. همچنان‌که در تراژدی «اورِستئیا» از زبان آتنا می‌شنویم که اورِستِس و آگاممنون و زنش همگی برای دستیازی به خشونت و قتل خویشاوندان خود حق داشتند، چون هریک از قاعده‌ای نهادی بیرون از خود فرمان می‌بردند که اصلی خانوادگی یا فرمانی الهی ارجاع می‌داد.

این در مقابل مفهوم حق ایرانی قرار می‌گیرد که به یک محور درونی فردی یعنی وجدان و یک معیار هستی‌شناختی بیرونی یعنی خدای یگانه ارجاع می‌دهد و در نتیجه از نظر وجودی یکتا و صریح است، هرچند که شناخت‌اش می‌تواند دشوار باشد. دستگاه اخلاقی به نسبت پیچیده و فلسفی اخلاق ایرانی که برخاسته از اندیشه‌ی زرتشتی بود، تا دیرزمانی پس از سوفوکلس نیز در یونان تثبیت نشد و در واقع تنها پنج قرن پس از عصر سوفوکلس و در نسخه‌ای ساده و زاهدانه – یعنی مسیحیت – بود که این مفهوم از اخلاق در یونان ریشه دواند. نهادینه نشدن این چارچوب مفهومی را می‌توان با مرور آثار ارسطو دریافت که پس از افلاطون منظم‌ترین دستگاه فکری یونانیان باستان را به دست می‌دهد.

ارسطو در رساله‌ی «فن شعر» به تفصیل از «اودیپ شهریار» سخن گفته و درباره‌ی اخلاق حاکم بر آن نیز بحثی کرده است. به ویژه در بخشی از این متن می‌بینیم که شروط رعایت اخلاق در تدوین تراژدی را بیان می‌کند و از این رو به شکلی عملیاتی و کاربردی از اخلاق اشاره دارد که از سویه‌هایی بسیار روشنگر است. یعنی او در اینجا دارد می‌گوید سراینده‌ی تراژدی در مقام خالق یک داستان، تحت چه شرایطی موفق به نمایش اخلاق در داستان خود خواهد شد.

در این زمینه، می‌بینیم که ارسطو اخلاق را با فایده‌رسان بودن همسان انگاشته است. کلمه‌ی «پرِستا» (χρηστὰ) که نخستین شرط اخلاقی بودن دانسته شده را محسن افنان به «خوب» ترجمه کرده است. اما این کلمه با نیکی یا خوبی –که باری اخلاقی دارد– تفاوت می‌کند و صورتی

صرف شده از «پرِستوس» (**χρηστός**) است به معنای «سودمند و فایده‌رسان»، که خود خویشاوند است با اسم فاعلیِ «پرِستِس» (**χρήστης**) به معنای «دهنده و بخشنده».

بنابراین در اینجا با مفهوم انتزاعی نیکی اخلاقی سروکار نداریم. ارسطو می‌گوید اولین شرطِ یک کردار اخلاقی آن است که سودرسان باشد و فایده‌ای داشته باشد. کمی پیشتر با خواندن بقیه‌ی شرطها به دقت روشن می‌شود که منظور او از سود و فایده چیست. او می‌گوید زنان و بردگان هم می‌توانند کاری سودرسان (و بنابراین اخلاقی) از خود نشان دهند، اما برای ارسطو بدیهی است و بر بداهتش تاکید می‌کند که فایده‌ی برخاسته از زنان فروپایه و پست (خِیرون: χεῖρον) است و فایده‌ی برخاسته از بردگان بی‌ارزش (فاولون: φαῦλόν).

محسن افنان در این جمله شاید برای نرمتر کردنِ لحن ارسطو حرف ربط καίτοι را به «هرچند شاید» برگردانده است که در اینجا چنین معنایی نمی‌دهد. این کلمه یعنی «و به راستی» یا «و علاوه بر این» و برای تاکید بر موضوعی به کار می‌رود و برای همین من در ترجمه‌ام از این متن آن را به «و البته که» برگردانده‌ام.

ارسطو با این سخنان به روشنی نشان می‌دهد که وقتی از اخلاق صحبت می‌کند چیزی متفاوت با درک مرسوم و عقل سلیمی از نظام مرزبندی نیکی و بدی را در نظر دارد. او کرداری را اخلاقی یا به تعبیری «خوب» می‌داند که سودمند و فایده‌رسان باشد و دایره‌ی این نوع کردارها را هم تنها به مردان محدود می‌بیند. زنان و بردگان اصولا نمی‌توانند کرداری اخلاقی از خود نشان دهند و بنابراین از دایره‌ی تعریف اخلاق خارج هستند.

آنان در واقع به عنوان جنس‌هایی (گِنو: γυνή) متفاوت از انسان در نظر گرفته شده‌اند، انگار که به گونه‌ای متمایز از جانوران تعلق داشته باشند. برای آن که تردیدی باقی نماند، شرط بعدی مورد نظر ارسطو آن است که اخلاق اصولا امری مردانه (آندرِئیان: ἀνδρεῖαν) است و با زنان هماهنگی و سازگاری ندارد. جالب این که ارسطو در اینجا به عنوان توصیفی مکمل برای امر اخلاقی، کلمه‌ی هراس‌انگیز و مهیب (دِینون: δεινὴν) را به مردانگی افزوده است، کلمه‌ای که آشکارا به سویه‌ی مردانه و خشنِ امر اخلاقی اشاره می‌کند و نمی‌دانم چرا محسن افنان آن را «زرنگی» ترجمه کرده است.

پس برخلاف آنچه که اغلب ادعا می‌شود، در سراسر این ماجرا نشانی از قواعد اخلاقی نمی‌توان یافت. آن تقدیری که در نهایت چیره می‌شود نه مبنایی عقلانی دارد و نه با چارچوبی اخلاقی توجیه شدنی است. مثلا این که اودیپ نوزادِ بیگناه چرا باید در سرنوشت خود پدرکشی و زنای با مادر را داشته باشد، به کل توجیه ناشدنی است. نویسندگان بعدی این داستان را به مقدمه‌ی افسانه‌ی اودیپ افزودند که لائیوس در زمان جوانی به الیس رفت و به خدمت پلوپس شاه آنجا درآمد و آموزگار گردونه‌رانی پسر وی – نوجوانی زیبارو به نام خروسیپوس- شد. لائیوس شاگرد کم سن و سالش را اغوا کرد و به روایتی به او تجاوز کرد، و در نتیجه خروسیپوس از شرم خود را کشت.

بنا به این افزوده، در نتیجه‌ی این کار بوده که نفرینی بزرگ دامن لائیوس و کل خاندان‌اش را گرفته است و اودیپ را قربانی سرنوشتی شوم ساخته است. اما حتا همین افزوده که احتمالا متاخر هم هست، به شکلی عقلانی طالع نحس اودیپ را توضیح نمی‌دهد. چرا که در همان چارچوب سنتی یونانیان تدوین شده که واحد تشخص یافتگی را به قبیله و خاندان محدود می‌دیدند و تقدیر و بخت را به خانواده‌ها – و نه افراد- منسوب می‌کردند.

چنان‌که درباره‌ی داستان اودیپ هم این نفرین فقط به لائیوس و اودیپ محدود نمی‌نماند و از سویی دامن دخترش آنتی‌گونه را می‌گیرد و از سوی دیگر به پسرانش - اتئوکلس[1] و پولینیکَس[2]- منتقل می‌شود که بر سر تاج و تخت تبس همدیگر را می‌کشند[3] و این روایت تراژدی «هفت تن در برابر تبس» است که آیسخولوس در ٤٦٧ پ.م. در آتن نمایش‌اش داد.

فهم این نکته تعیین کننده است که دریابیم در یونان باستان مفهوم اخلاق شخصی و تمایز نیک از بد در سطح شخص و فرد هنوز ابداع نشده بود و این رکن برسازنده‌ی اخلاق که از هفت قرن پیشتر در گاهان زرتشت برای نخستین بار صورتبندی شده بود، تازه پنج قرن بعد از

1. Eteocles
2. Polynices
3. Statius, Thebaid, Book XI

سوفوکلس در میان یونانیان نهادینه شد. از این رو اخلاق عشیره‌مدار «اودیپ شهریار» را باید در همین بافت خواند و فهمید.

گفتار دهم: مسئله‌ی اراده‌ی آزاد

تراژدی را در مقام یک ریخت ادبی دشوار بتوان تعریف کرد. تصور مرسوم که تراژدی را داستانی با پایان غم‌انگیز می‌دانند بی‌شک نادرست است. چنین گزاره‌ای درباره‌ی «اودیپ شهریار» که صورت مثالی تراژدی است درست در می‌آید، اما پایان‌بندی «آژاکس» و «اودیپ در کولونوس» و «پولیکتتس» که همگی تراژدی نامیده می‌شوند و همه هم از آثار سوفوکلس هستند، به کلی متفاوت است.

این که رنج و تباهی در تراژدی بازنموده می‌شود راست است، اما این مفاهیم اصولا در بطن ادبیات یونانی جای دارند و حتا تواریخ هرودوت یا جنگ‌های پلوپونسوس توکودیدس را هم می‌توان به صورت زنجیره‌ای از رویدادهای غم‌انگیز و رنجبار خواند. یعنی اشاره به رنج و تاکید بر تباهی و بدبختی ویژگی عام متون یونانی دوران کلاسیک است و منحصر به تراژدی نیست.

برخی دیگر از نویسندگان رویارویی دشمنانه‌ی دو پهلوان ستودنی یا برخورد دو اصل اخلاقی موجه ولی ناهمساز را شالوده‌ی تراژدی دانسته‌اند.

اما این هم تعریفی بسنده نیست. درگیری آخیلس و هکتور در ایلیاد نمونه‌ایست که حماسی است و نه تراژیک و در بیشتر تراژدی‌های مشهور – از جمله «اودیپ شهریار»– اصولا اصل اخلاقی خاصی نداریم و آنچه نقش اخلاق را بازی می‌کند عرف و قواعد قبیله‌ای و عشیره‌ایست که ساخت منطقی شفاف و منسجمی ندارد و بنابراین به تعارضی درونی میدان نمی‌دهد. در داستان اودیپ که مشهورترین تراژدی است هم رویارویی دو شخصیت ستودنی را نداریم و درگیری اودیپ با خودش و سرنوشتش است که ستون فقرات داستان را بر می‌سازد.

عنصر اصلی تعیین کننده‌ی ساختار تراژدی به نظرم خارج از اینهاست، و اصولا در فرهنگ یونانی درونزاد نیست یعنی نقطه ضعف اصلی همه‌ی این تعریف‌ها به نظرم در آن است که کوشیده‌اند تراژدی را همچون اثری ادبی بنگرند که به شکلی خالص یونانی است و آرای یونانی محض را بازنمایی می‌کند.

در حالی که چنین نیست. شواهد تاریخی و مضمون تراژدی‌های اصلی نشان می‌دهد که این آثار همگی در مرز برخورد تمدن ایرانی و فرهنگ یونانی شکل گرفته‌اند و پاسخ دفاعی و واکنش معنایی جامعه‌ی یونانی قدیم به ایده‌ها و آرای نوآورانه‌ی ایرانیان باستان بوده‌اند، که در بافتی سیاسی و با ارجاع به رخدادهای روز و کشمکش میان دولت‌شهرها صورت‌بندی می‌شده است.

باید میان آثار شاعران متقدم یونانی مثل همر و هسیود با سروده‌های تراژدی‌نویسان عصر هخامنشی تمایزی قایل شویم. درواقع آثار گروه اول را به چند دلیل نمی‌توان تراژدی دانست. چرا که منظومه‌های حماسی یا اندرزی دوران پیشاهخامنشی که بدنه‌اش آثار همر و هسیود است، بافت و قالب و مضمونی به کلی متفاوت با آثار دوران کلاسیک داشته است.

حماسه‌های همری را خنیاگران در حلقه‌های همری می‌خوانده‌اند و این شکل باستانی شعر یونانی و قدیمی‌ترین آثار ادبی بازمانده به این زبان است که به حال و هوای سیاسی عصر پیشاهخامنشی تعلق دارد. تراژدی در مقابل شکل ادبی خاصی بوده که برای نمایش‌های آیینی – و آن هم آیین‌های خاص پرستش دیونوسوس– اختصاص داشته و همچون واکنشی در برابر دستگاه فکری زرتشتی و نظم سیاسی هخامنشیان تکامل یافته است.

محتوای این دو نیز متمایز است. در آثار همر و هسیود هیچ نشانی از بحث اراده‌ی آزاد نمی‌بینیم و من‌ها یکسره تسلیم به اراده‌ی خدایان هستند. کشمکشی که در این داستان‌ها جریان دارد به برآورده نشدن خواستی ساده – تصاحب زنی یا مالکیت اموالی – خلاصه می‌شود و تنش غایی هراس از مرگ است. در مقابل در تراژدی‌ها تنش اصلی میان اراده‌ی من‌ها و تقدیر شکل می‌گیرد و اتفاقا آن خواسته‌های قدیمی از اعتبار می‌افتد و خواست‌هایی درونزاد مانند کنجکاوی درباره‌ی هویت خویش (اودیپ) یا جاه‌طلبی و غرور (خشایارشا در پارسیان) یا انتقامجویی (خاندان آگاممنون) و محبت خواهرانه و سرکشی در برابر نهاد (آنتی‌گونه) جای آن را می‌گیرد.

تفاوت دیگر آن است که تقریبا در همه‌ی این تراژدی‌ها مرگ خوار شمرده می‌شود و به ویژه در آثار سوفوکلس تنش اصلی محسوب نمی‌شود. چنان‌که اودیپ در پایان «اودیپ شهریار» مرگ را مجازاتی سبک و کوچک برای خود قلمداد می‌کند و در ضمن از این که به دست تبسی‌ها کشته شود استقبال می‌کند و در تراژدی‌های دیگرش هم می‌بینیم که آنتی‌گونه و آژاکس به سادگی خود را می‌کشند و فیلوکتتس در گفتاری مشتاق فرا رسیدن مرگش است.

پس به طور خاص، مضمون اصلی تراژدی مردود دانستن اراده‌ی آزاد است یعنی کشمکش اصلی در متن بین تقدیری آسمانی است که ایزدان و پیشگویان بر آن پافشاری دارند، و پهلوانی که اغلب پیوندی با ایرانیان دارد و بر اراده‌ی آزاد و تعیین سرنوشت خویش اصرار می‌ورزد. در تراژدی پارسیان که آغازگر این سبک است، اصولا قهرمانان پارسی هستند، و در سه‌گانه‌ی اودیپ هم ماجرا به شهر تبس مربوط می‌شود که مهمترین دولت‌شهر هوادار ایران در نزدیکی آتن بوده است یعنی یک پای ایران‌گرا که نقشی سیاسی هم دارد در داستان وجود دارد که همواره هم به اراده‌ی آزاد و کنش فعال و سرنوشت‌ساز انسانی تاکید می‌کند و اغلب با لحنی خوار دارنده از سنت‌های یونانی و ایزدانشان سخن می‌گوید. از سوی دیگر تقدیری را داریم که در داستان به جریان می‌افتد و در نهایت برکنش فعال انسانی غلبه می‌کند و گریزناپذیر بودن سرنوشت و چاره‌ناشدنی بودن تقدیر را نشان می‌دهد.

در میان پژوهندگان معاصر برخی – مانند آندره بونار[1]– این ویژگی یعنی انکار قدر قدرتی خدایان و تاکید بر اراده‌ی آزاد انسانی را محور اصلی تراژدی دانسته‌اند. هرچند زیاد در بند این ماجرا نبوده‌اند که تراژدی با آن که اراده‌ی آزاد را تشخیص می‌دهد و مورد توجه قرار می‌دهد، اما در نهایت به ناکامی و اندوهباریِ بهره‌گیری از آن حکم می‌کند و متنی است شبه‌جدلی که سوگیری‌اش در راستای انکار اراده‌ی انسانی است و نه تایید آن. یعنی این نکته اغلب نادیده انگاشته شده که تراژدی سبکی ادبی است که در مقابله با آرای سوفیست‌ها شکل گرفته است، و ایشان معلمانی بودند که انسان‌مداری و اراده‌گرایی برخاسته از ایران زمین را تبلیغ می‌کرده‌اند.

---

1 . بونار، ۱۳۷۷.

نویسندگانی مانند کیتو هم که این نکته را دریافته و می‌پذیرد که تراژدی اودیپ پاسخی محافظه‌کارانه به سوفیست‌ها بوده،[1] پیوند میان جنبش سوفیست‌ها و خیزش فرهنگی برآمده از دولت هخامنشی را درک نکرده و گمان کرده «انقلاب علمی» آن دوران امری منحصرا یونانی بوده و با تالس میلتوسی آغاز شده است. در حالی که اندکی گسترده‌تر ساختن میدان دید به سادگی نشان می‌دهد که این ارتقای ناگهانی پیچیدگی نظام‌های دانایی امری برخاسته از دل ایران زمین بوده و یکی دو قرن پیش از عصر تالس آغاز شده و کشمکش سوفیست‌ها با محافظه‌کاران در آتن تنها انعکاسی حاشیه‌ای از آن بوده است.

همچنین اغلب مضمون‌هایی فلسفی را به اثر سوفوکلس نسبت داده‌اند که در اصل در متن وجود ندارد. درباره‌ی تفسیر کیتو از اودیپ، این مضمونها به سادگی افزوده‌ی تخیل اوست به متن. یعنی در متن اتفاقا مواردی که کیتو رویشان انگشت گذاشته –بزرگداشت قانونمندی حاکم بر طبیعت و استیلای قواعد اخلاقی بر هستی– غایب است و سوفوکلس درست واژگونه‌ی اینها، به دلبخواه بودن کردار خدایان و گریزناپذیر بودن آن اشاره می‌کند و ناکامی انسانی را نشان می‌دهد که می‌کوشد با تکیه بر قواعد اخلاقی نیکخواهانه و عقل شخصی‌اش بر این تقدیر آشفته غلبه کند.

اگر سبک ادبی تراژدی را در بافت تمدنی گسترده‌تر دوران هخامنشی قرار دهیم و آن را در میانه‌ی جبهه‌های سیاسی آتن قدیم بازخوانی کنیم، در می‌یابیم که مضمون اصلی تراژدی‌ها جدال میان اراده‌ی آزادی موهوم با تقدیری جبرآمیز و تغییرنایافتنی است و این دلالتی است که هنوز هم در کلمه‌ی تراژدی نهفته است. چنان‌که آن را در معنایی منفی و برای اشاره به رخدادی ناخوشایند که خارج از اراده‌ی افراد بوده به کار می‌گیرند. دوقطبی یاد شده در یونان باستان خط فاصلی بوده که محافظه‌کاران هوادار جبر (مانند افلاطون و پوتاگوراس) را از نوگرایان هوادار اراده‌ی آزاد پیروی اندیشه‌ی زرتشتی (مثل سوفیست‌ها) جدا می‌کرده است.

نگرش تراژیک همان صورتبندی هنرمندانه‌ی پیش‌داشتهای فرهنگ یونانی است که به انسان بدبینانه می‌نگرد و از این رو همواره تباهی و انحطاط انسان‌های والا را انتظار می‌کشد. خاستگاه

1. Kitto, 1966: 236–242.

عاطفی- هیجانی این بدبینی می‌تواند حسد یا عقده‌ی کهتری باشد. در هر حال منطقی را پدید می‌آورد که بر مبنای آن بزرگترین دستاوردها و درخشان‌ترین کردارهای انسانی هم ارزش و اهمیتی پیدا نمی‌کند. چرا که از سویی بنا به پیش‌داشتِ جبرگرایانه‌ی یونانیان دست خدایان همواره در این کارها پیداست و از سوی دیگر همواره ممکن است سقوط قهرمان و رویارویی با کیفرِ دردناک خودمداری (هوبریس) گریبان وی را بگیرد.

نمودی از همین منطق است که در داستان مشهور سولون و کرزوس روایت شده است. داستانی که هم هرودوت و هم پلوتارک بازگویش کرده‌اند. داستان چنین است که سولون در جریان سفرهای خود به سارد و دربار کرزوس رفت و هرچند ثروت‌های خیره کننده‌ی وی را تماشا کرد و آن را چشمگیر دانست، اما وقتی کرزوس پرسید که خوشبخت‌ترین انسان کیست، از فردی گمنام یاد کرد که در آرامش و وضعیتی میانه‌حال زیسته و مرده بود. بعد هم برای کرزوس که از این انتخاب شگفت‌زده شده بود توضیح داد که تا وقتی کسی نمرده، نمی‌توان درباره‌ی خوشبخت بودن‌اش قضاوت کرد.

این سخن البته درست است، اما فقط در شرایطی که قضاوت به سراسر زندگی یک تن مربوط باشد و احتمال چرخشی بزرگ در سرنوشت وی را بدهیم؛ وگرنه این که هرکس در هر لحظه خوشبخت هست یا نیست را با نگریستن به زندگی‌اش می‌توان دریافت. دقیقا همین بحث را ارسطو بعدتر در اخلاق نیکوماخوس پیش می‌کشد و به همین شکل می‌گوید که قضاوت درباره‌ی خوشبختی یک مرد تا زمانی که نمرده ممکن نیست، و پریام شاه نیکبخت تروا را مثال می‌زند که عمری را به شادی و پیروزی سپری کرد، اما در پایان کار ناگهان با مرگ فرزند و نابودی خاندان و کشورش روبرو شد و از این رو از خوشبختی محروم ماند.[1]

منطق سولون برای تخمین میزان خوشبختی یک تن، سه پیش فرض مهم دارد که شالوده‌ی نگرش تراژیک نیز هست. نخست آن که فرض بر آن است که باید سراسر یک زندگی را موضوع قضاوت قرار داد، و این بدان معناست که گذشته و آینده بر اکنون غلبه دارند. سولون از داوری

1. Aristotle, Nichomdean Ethics, 1100b.

درباره‌ی کرزوسی که می‌دیده دست شسته، چون گذشته و آینده‌ی او را بر اکنون‌اش ترجیح می‌داده است.

دیگری آن که منطق کل زندگی، طرحی از پیش نوشته شده و برنامه‌ای بیرون از دامنه‌ی اختیار و اراده‌ی فرد قلمداد می‌شود. طرحی و برنامه‌ای که توسط خدایان تدوین شده و فارغ از تلاش‌ها و کوشش‌های فردی، در نهایت اجرا خواهد شد. از آنجا که خدایان یونانی اغلب بدخواه و حسود و انتقامجو و هوسباز هستند، سرنوشت‌هایی هم که تعیین می‌کنند معمولا دردناک و ناخوشایند است. چندان که چکیده‌ی روایت‌های اساطیری یونانی را می‌توان مداخله‌های خدایان در سرنوشت‌های انسانی دانست، و شرح پیامدهایی دردناک و اندوهبار که از این مداخله بر می‌خیزد. یعنی پشت منطق سولون یک یزدان‌شناسی ویژه کمین کرده که به برنامه‌ی هوسبازانه‌ی خدایانی بدخواه و حسود تکیه می‌کند.

سومین رکن این نگرش جبرانگاری است یعنی این فرض که سرنوشت به کلی خارج از دسترس آدمیان قرار دارد و مردمان تنها آن را تجربه می‌کنند و در آفریدن‌اش نقشی ندارند. یعنی انسان در نگرش تراژیک موضوع سرنوشت است و نه زاینده‌اش و ماده‌ی خامی است که تقدیر آن را شکل می‌دهد، بی آن‌که بتواند مقاومتی مؤثر از خود نشان دهد.

در این چارچوب است که سولون قضاوت‌اش درباره‌ی خوشبخت‌ترین انسان را انجام داده است. جالب آن که هم هرودوت و هم پلوتارک داستان یاد شده را زمانی روایت می‌کنند که می‌خواهند دلیل وضع قوانین سولونی را شرح دهند. هر دو می‌گویند که سولون وقتی قوانین مشهور خود را وضع کرد و آتنی‌ها را ملزم به اجرای آن نمود، با مقاومت و کارشکنی همشهریان‌اش روبرو شد. پس برای آن‌که از اعتراض‌ها و خرده‌گیری‌های آنان فراغت یابد، به سفری رفت که دیدار با کرزوس نخستین بخش از آن بود. آتنی‌ها خواهان آن بودند که سولون منطق قانون‌گذاری و دلیل تعیین این قواعد خاص را به آن‌ها توضیح دهد، و سولون از انجام این کار عاجز بود.

گویی هرودوت و پلوتارک هردو با نقل این داستان می‌خواهند تبیین کنند که چرا سولون نمی‌توانست قوانین خردمندانه‌ی خود را که الهام یافته از خدایان بود، توجیه کند.[1] دلیل‌اش این بود که انسان در مقام قانون‌گذار در نگرش او غایب بود. انسانی مستقر در اکنون که سرنوشت خود را خویشتن تعیین کند و از اراده‌ی آزاد برخوردار باشد در نگرش او جایی نداشت، و از این رو تنها می‌توانست قوانینی را که برخاسته از الهام می‌شمرد به همشهریان‌اش اعلام کند و ایشان را با آن تنها بگذارد. همچون کاهنی که پیشگویی خدایان را به مردمِ مؤمن عرضه می‌کند و استدلالی در پی آن در چنته ندارد.

در تراژدی اودیپ آن کاهنی که از موضعی همسان با سولون دفاع می‌کند و صریح‌تر از وی بر مسئله‌ی جبر تقدیر پافشاری می‌کند، پیشگویی است به نام تِیرسیاس (Τειρεσιασ) که پیشگوی خردمند تبسی و کاهن معبد آپولون در این شهر بود و برای هفت نسل اداره‌ی امور معنوی در این شهر را در دست داشت. احتمالا سیمای او شکلی افسانه‌آمیز از شخصیتی تاریخی است که زمانی کاهن اعظم شهر تبس بوده و آوازه‌اش در شهرهای همسایه پیچیده است. او را از بسیاری جنبه‌ها می‌توان با سولون آتنی مقایسه کرد.

در زمان سوفوکلس پیوندهای میان تیرسیاس و تبس شهرتی فراوان داشت و اوریپید هم در تراژدی «باکای» او را در کسوت پیشگو و کاهن اعظم دربار کادموس بنیانگذار شهر تبس تصویر کرده است. او همچنین ارتباطی با آیین دیونوسوس داشته و همان کسی است که به پِنتئوس شاه تبس هشدار می‌دهد که از توهین به این ایزد و خلع کردن‌اش از مقام خدایان خودداری کند. یعنی او نه تنها کاهن اعظم آپولون بوده، که انگار در تاسیس مناسک دیونوسوس نیز نقشی داشته و در سپیده دم ظهور این ایزد از اعتبار یافتن او هواداری می‌کرده است. این آوازه چندان پایدار بوده که بعد از قرنها پلینی مهتر او را بنیانگذار فال‌گیری بر اساس پرواز پرندگان[2] می‌داند،[3] که کاهنانش اغلب پریستاران آپولون یا دیونوسوس بوده‌اند.

---

1. Badger, 2013: 17-18.
2. Augury
3. Pliny, Historia Naturalis, 7, 203, 3.

درباره‌ی تیرسیاس دو داستان مشهور در روایت‌های یونانی باقی مانده است. یکی آن که زمانی در پلوپونسوس دو مار را که مشغول جفتگیری بودند، کشت و چون مار جانور مقدس هرا محسوب می‌شد، ایزدبانو را از خود رنجیده‌خاطر ساخت. در نتیجه هرا او را به زنی تبدیل کرد. تیرسیاس مادینه به کاهنه‌ی معبد هرا تبدیل شد و ازدواج کرد و بچه‌ای زایید و پس از هفت سال بار دیگر جفتگیری دو مار را دید و این بار حرمت‌شان را نگه داشت و در نتیجه طلسمش باطل شد و بار دیگر به مرد تبدیل شد. این داستان گویا بسیاری قدیمی بوده و دو نویسنده از قرن دوم میلادی – فلگون ترالی در «معجزات» و آپودوروس دروغین در «کتابخانه» – می‌گویند که هسیود نیز بدان اشاره کرده است.[1]

در کل تیرسیاس از شخصیت‌های بسیار باستانی ادبیات یونانی بوده و در کتاب نهم ادیسه هم او را می‌بینیم که هنگام رایزنی اولیس با مردگان پدیدار می‌شود و روشن‌بینی شگفت‌انگیز از خود نشان می‌دهد. در روایت‌های دوران رومی‌ها همچنین به داستان مشهور دیگری درباره‌اش برمی‌خوریم که دلیل نابینا بودن‌اش را توضیح می‌دهد. به روایتی او زمانی که دزدکی داشت شستشوی آتنا در رودخانه‌ای را تماشا می‌کرد، غافلگیر شد و با نفرین او نابینا گشت، اما آتنا دلش برای او سوخت و در مقابل گوش‌هایش را گشود تا بتواند صدای گفتگوی پرندگان – یا به روایتی خدایان– را بشنود و به فن پیشگویی مسلط شود.[2]

روایت دیگر را هیگینوس (٦٤ پ.م.– ۱۷.م) در «افسانه‌ها»ی خود آورده[3] و می‌گوید زئوس و همسرش هرا بر سر این‌که لذت جنسی هنگام همبستری در زن بیشتر است یا مرد با هم دچار اختلاف شدند و تصمیم گرفتند موضوع را از تیرسیاس بپرسند که هردو را تجربه کرده است. تیرسیاس حکم کرد که از هر ده سهم لذتی که زن می‌برد، تنها یکی نصیب مردان می‌شود و هرا که از باختن بحث به شوهرش خشمگین شده بود او را نابینا کرد. در مقابل زئوس چشم باطن‌اش را گشود و به او قدرت پیشگویی بخشید و عمرش را به قدر هفت نسل افزایش داد.

1. Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca, III.6.7; Phlegon, Mirabilia, 4.
2. Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca, III.6.7.
3. Hyginus, Fabula, 75.

تیرسیاس در تراژدی سوفوکلس هنگام رویارویی با اودیپ کمابیش همان موقعیتی را دارد که سولونی در برابر کرزوس لودیایی داشت. در هر دو مورد پیرمردی خردمند و الهام یافته از خدایان را می‌بینیم که حقیقت را به روشنی می‌بیند و به زوال و تباهی انسان شکوهمندی که در قالب پادشاهی فرهمند و کامیاب رویارویش قرار گرفته، آگاهی دارد. هرچند توانایی توضیح دادن این بینش را ندارد و شهود خویش را تنها به صورت گفتارهایی معماگونه و نامستدل بیان می‌کند.

به همان شکلی که کرزوس از داوری سولون درباره‌ی انتخاب خوشبخت‌ترین انسان قانع نمی‌شود، اودیپ نیز گفتار تیرسیاس را خوار می‌شمارد، و این هردو تنها زمانی که با سرانجام دردناک خویش روبرو می‌شوند به حقانیت حریف ایمان می‌آورند. به روایت هرودوت کرزوس زمانی که از کوروش شکست خورد و برای اعدام بر هیمه‌ی هیزم نهاده شد، به یاد سخن سولون افتاد و اودیپ هم وقتی به حقیقت آگاه شد و خود را کور کرد، به راستگویی پیشگو اعتراف کرد.

رویارویی این دو سنخ شخصیتی به تضاد دو نگرش و دو نظام جهان‌بینی رقیب مربوط می‌شود. کرزوس که در آناتولی بر شهر شرقی سارد حکومت می‌کرد و پس از شکست خوردن از کوروش به دوست و مشاور او بدل شد، همچون اودیپ که بر تبسِ هوادار ایران فرمان می‌راند، نماینده‌ی اندیشه‌ی پارسی است که انسان را مرکز هستی می‌داند و اختیار و سرنوشت‌اش را به دست خودش می‌دهد و از این رو خرد و دانش و انتخاب عقلانی بر اساس وجدان (دَئِنَه) را کلید دستیابی به خوشبختی و پارسایی (اشونی) قلمداد می‌کند.

در مقابل پاسداران سنت قدیمی یونانی را داریم که این مرکز دانستن انسان را کفرآمیز می‌دانند و آن را با اقتدار مطلق خدایان در تضاد می‌بینند. آن انسان‌مداری بلندپروازانه پارسی در قالب دولت نوظهور و جوان هخامنشی جلوه‌گر شده، و نمایندگانش شاهانی جوان و کامیاب و جسور و شکوهمند بودند که با پیرانی سالخورده و به ظاهر فرودست روبرو می‌شوند که نماد دولتشهرهای قدیمی یونانی و سنتهای ایزدان باستانی هستند.

آن شاهان کامران و پیروزمند در برابر خویش کاهنانی سرگردان مثل سولون و نابینا مانند تیرسیاس را می‌بینند و ایشان را خوار می‌شمارند. به همان شکلی که بنا به گواهی منابع یونانی،

شهربان‌های پارسی دولتشهرهای کوچک و فقیر یونانی را دهکوره‌هایی دور افتاده می‌دانستند و به حساب‌شان نمی‌آوردند. در این دوقطبی‌های سیاسی و تمدنی است که سوفوکلس اثر خود را آفریده و با پیروی از همان سنتی که در میان محافظه‌کاران مخالف نفوذ فرهنگی پارسها رایج بود، داستان اودیپ را روایت می‌کند. توانمندی و زیرکی اودیپ در تراژدی مغلوب روشن‌بینی و خرد الاهی تیرسیاس می‌شود، به همان شکلی که کرزوس در نهایت از سولون شکست خورد. چرا که سوفوکلس تراژدی‌نویس و هرودوت مورخ در جبهه‌ی سنت کهن یونانی می‌جنگند، و نه نظم نوین پارسی!

صدالبته که در این میان منافع فردی و گروهی نیز در کار بوده است. اندیشه‌ی ایرانی انسان‌مدار در آن هنگام توسط طبقه‌ای نوظهور از استادان دوره‌گرد و آموزگاران دانشمندان تبلیغ می‌شد که سوفیست نامیده می‌شدند و تثبیت کننده‌ی اقتدار سیاسی دولتمردان هوادار ایران در دولت‌شهرهای یونانی بودند. از سوی دیگر رهبران قبیله‌ای و کاهنان و پیشگویان هوادار اشرافی سنت‌گرا بودند که به تازگی از قدرت فرو افتاده و برای بازپس گرفتن آن خیز برداشته بودند. تراژدی‌نویسانی مثل سوفوکلس در واقع صدای رسای نیروهایی واگرا بودند که در اتحاد با هم این جبهه را برمی‌ساختند.

از یک سو اشراف هوادار سبک زندگی عشیره‌مدار قدیمی بودند و با گشایش سیاسی برآمده از نظم نوین پارسی و گسترش بازرگانی مخالفت داشتند. قهرمان این طبقه افلاطون بود و همان جریانی بود که به زودی اولین نظریه‌ی سیاسی یونانی را پدید می‌آورد. از سوی دیگر کاهنانی بودند که در رقابت با معبدهایی مثل دلفی که متحد پارسیان محسوب می‌شدند، مدعی بودند از سنت‌های قدیمی یونانی نگهبانی می‌کنند. اینان به ویژه با مفهوم اراده‌ی آزاد مخالفت می‌کردند و دلیل‌اش در میانه‌ی «اودیپ شهریار» به خوبی در سخن همسرایان گنجانده شده است:[1]

οὐκέτι τὸν ἄθικτον εἶμι γᾶς ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων,
οὐδ' ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναὸν οὐδὲ τὰν Ὀλυμπίαν,
εἰ μὴ τάδε χειρόδεικτα
πᾶσιν ἁρμόσει βροτοῖς.
ἀλλ', ὦ κρατύνων, εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις,

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 910-897

Ζεῦ, πάντ᾽ ἀνάσσων, μὴ λάθοι
σὲ τάν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν.
φθίνοντα γὰρ Λαΐου παλαίφατα
θέσφατ᾽ ἐξαιροῦσιν ἤδη,
κοὐδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής:
ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

«اگر پیشگویی این سروش‌ها درست از آب در نیاید، چنان‌که نزد همه‌ی میرایان [از سر ریشخند] انگشت‌نما شوند، دیگر به مرکز گیتی به زیارت پرستشگاه‌های پاک نخواهم رفت، و نه دیگر به معبد آبای و اولمپیا. نه ای پادشاه – اگر به واقع این لقب تو باشد!- چنان باد که زئوس قدرقدرت از سر تو و از نیروی فسادناپذیرت نگذرد. پیشگویی‌های قدیمی درباره‌ی لائیوس به باد می‌روند و حالا هم مردم برایشان ارزشی قایل نیستند. هیچ جا آپولون با القاب افتخارآمیز ستوده نمی‌شود و پرستش خدایان رو به زوال دارد.»

همسرایان در اینجا به نکته‌ی جالبی اشاره می‌کنند و آن این است که اگر اراده‌ی آزاد مردمان به رسمیت شمرده شود، دست اقتدار ایزدان از زمینیان کوتاه خواهد شد و معبدها و آیین‌های کهن پرستش‌شان از میان خواهد رفت. با این همه این دغدغه‌ی خاطر کاهنان که بر اساس منافع‌شان شکل گرفته بود، محکمه‌پسند نبود و نمی‌شد در برابر استدلال‌های هواداران اختیار انسانی از آن بهره جست. این مشکلی بود که جناح محافظه‌کاران در بافت مذهب مشرکانه‌ی قدیم یونانی تا آخر با آن دست به گریبان بود. از این روست که در رساله‌های افلاطونی می‌بینیم سقراط و افلاطون و هواداران‌شان با پیچاندن حرف‌ها و درازگویی و مغلطه بر حریفان سوفیست خود غلبه می‌کنند. سوفوکلس و هرودوت نیز همین برتری منطق هواداران نگرش ایرانی بر یونانی قدیم را به رسمیت می‌شمارند، در آنجا که می‌گویند استدلال سولون بر کرزوس کارگر نمی‌افتد و اودیپ گوشی شنوا برای هشدارهای تیرزیاس ندارد.

جالب آنجاست که در روایت سوفوکلس نیروی استدلال اودیپ همچنان تا پایان کار بر گفتمان رقیبان استعلایی‌اش می‌چربد. اودیپ در گفتگو با تیرسیاس اشاره می‌کند که او – و نه پیشگویی روشن‌بین – بوده که توانسته پاسخ معماهای ابوالهول را پیدا کند و شهر تبس را برهاند. یعنی این نکته به جای خود باقی است که پیشگوی نابینای همه‌چیزدان که اهل شهر تبس هم

بوده، چرا پیش از ورود اودیپ به میدان از شکست دادن ابوالهول بازمانده و نتوانسته این بلا را از همشهریانش دور کند.

دومین دلیل اودیپ برای مردود دانستن اتهام پدرکشی‌ای که تیرسیاس به او می‌زند نیز پذیرفتنی است. او می‌گوید اگر تیرسیاس چنین روشن‌بینی خطاناپذیری دارد، چرا اینهمه سال صبر کرده و سکوت اختیار کرده و از هویت قاتل شاه تبس چیزی به کسی نگفته است؟

درواقع گفتمانی که اودیپ در اینجا تولید می‌کند به آنچه سوفیست‌ها پدید می‌آورده‌اند شباهت دارد و ترکیبی است از عقلانیت با حمله به نقاط ضعف طرف مقابل. اودیپ به عنوان نماینده‌ی این گفتمان بر تیرسیاسِ سنت‌گرای نابینا غلبه می‌کند و اقتدار شاهانه‌اش را حفظ می‌کند، درست به همان شکلی که سوفیست‌ها در بحث با رقیبان خرافه‌گرای محافظه‌کارشان پیروزمند ظاهر می‌شده‌اند.

باقی داستان یعنی آگاهی اودیپ بر تقدیر نفرین شده‌اند و خودکشی همسر و چشم بیرون کشیدن‌اش بیشتر به آرزویی برآورده ناشده می‌ماند که احتمالا سنت‌گرایان آتنی فراوانی هنگام رویارویی با حریفان چالاک و زبر و زرنگ سوفیست‌شان بارها دچارش می‌شده‌اند!

در بندی از «اودیپ شهریار» کرئون می‌گوید:

λέγω γὰρ καὶ τὰ δύσφορ’, εἰ τύχοι
κατ’ ὀρθὸν ἐξελθόντα, πάντ’ ἂν εὐτυχεῖν.

«می‌گویم حتا دشواری‌هایی که تاب آوردن‌اش سخت است نیز وقتی راه حل‌اش پیدا شود، با آرامش خاتمه خواهد یافت».[1]

و راه حلی که تراژدی‌نویسان برای تاب آوردن در برابر دشواریِ استدلال سوفیست‌ها یافته بودند، داستان‌سرایی بود. روایت‌هایی باستانی که همه بر آن آگاهی داشتند، در مراسم دینی در قالب سرودهایی بازخوانده می‌شد و سراینده‌ای چیره دست می‌توانست با دستکاری‌هایی مضمون‌هایی در ستایش قدرت خدایان و جبر را در میانه‌شان بگنجاند. به ویژه قهرمانانی مانند اودیپ که به شهر رقیب و همسایه یعنی تبس تعلق داشتند، و با کردارهای غرورآمیز و سرکشانه‌شان قواعد ایزدان را نقض می‌کردند، بهترین آماج برای بازسازی گفتمان محافظه‌کارانه

1 .Sophocles, Oedipus Tyrannus, 85

بودند. اصولا زایش تراژدی روندی جامعه‌شناختی است که باید در این بستر فهمیده شود و معنای تراژدی‌هایی مانند «اودیپ شهریار» نیز چنین است.

در این بافت است که سوفوکلس گفتمان سوفیست‌ها را در دهان اودیپ می‌گذارد تا بعدتر با تاکید بر سرنوشت اندوهبار وی، مردود بودن‌اش را اعلام کند، و در همین بستر است که می‌بینیم آن کسی که از دروغین بودن پیشگویی‌ها و بی‌بنیاد بودن اجبار تقدیر دفاع می‌کند، ضعیفترین بازیگر این میدان یعنی یوکاسته است. در همین زمینه‌ی معنایی این نکته هم معنادار می‌شود که آن ایزدی که پیشگویی‌های اودیپ را برانگیخته و اودیپ و تیرسیاس و همسرایان مدام به او ارجاع می‌دهند، فوبوس است که در یونانی باستان به معنای ترس و وحشت است و فرزند آرِس –خدای جنگ– بوده است. ترس است که پناه بردن از اختیاری ناآشنا و نوآمده به دامان جبری غم‌انگیز و پرآسیب را توجیه می‌کند.

با مقایسه‌ی پیشگویی‌هایی که درباره‌ی سرنوشت اودیپ شده، می‌توان دعوی مرکزی‌مان یعنی محوری بودن بحث اراده‌ی آزاد را تایید کرد و به پافشاری سوفوکلس بر جبرگرایی پی برد. چنان‌که گفتیم، پیش از او آیسخولوس هم تراژدی اودیپ را نوشته بود و اوریپید هم همین داستان را روایت کرده است.

اما هر دوی اینان وقتی از نفرین لائیوس سخن می‌گویند، سخن سروش خدایان را در گزاره‌ای شرطی صورتبندی می‌کنند: «اگر لائیوس صاحب پسری شود، آن پسر او را به قتل خواهد رساند». از اینجا بر می‌آید که راهی برای گریز از تقدیر وجود دارد و جبر زمانه مشروط است. اگر لائیوس چنان کند، چنین خواهد شد و اگر می‌خواهد به دست فرزندش کشته نشود، باید از بچه‌دار شدن چشم بپوشد. اما در اثر سوفوکلس این مقدمه‌ی شرطی گزاره حذف شده است و پیشگویی به جبری گریزناپذیر بدل شده است.[1]

یوکاسته در نقل پیشگویی برای اودیپ تنها به بخش پدرکشی اشاره می‌کند و زنای با محارم را از قلم می‌اندازد و می‌گوید به گفته‌ی پیشگو لائیوس «صاحب پسری خواهد شد که او را به

1. Smith, 2005: 82.

قتل خواهد رساند».[۱] بعدتر اودیپ هم در شرح پیشگویی‌ای که خود شنیده همین را می‌گوید. یوکاسته هم می‌گوید که لوکسیاس گفته بود «شاه باید به دست پسرش به قتل برسد»[۲] و فعلی که سوفوکلس در اینجا به کار گرفته «خْرِنای» (χρηναι) ضرورت و اجبار در چیزی را می‌رساند. حتا در آنجا که سوفوکلس به پیروی از سنت پیشگویان جمله‌ی شرطی آورده (در نخستین باری که یوکاسته پیشگویی را فاش می‌کند)[۳] باز تاکیدی بر اجبار دیده می‌شود یعنی سوفوکلس تاکید داشته که قهرمانان داستان هرچه بکنند، در نهایت پیشگویی محقق خواهد شد و کوشش‌های جسورانه‌ی انسان‌ها برای پرهیز از آن نه تنها آن را الغا نمی‌کند، که گام به گام تحقق آن را نیز پیشتر می‌برد.

دادز در مقاله‌ی مهمی پیشگویی سرنوشت اودیپ را با پیشگویی مشهور مسیح درباره‌ی پترس مقایسه کرده است،[٤] در آنجا که مسیح در باغ جتسمانی به او می‌گوید که تا بامداد سه بار سرورش را انکار خواهد کرد. پرسشی که با خواندن انجیل پیش می‌آید هم آن است که آیا پترس می‌توانست با شنیدن زنهارهای مسیح ایمان خود را تقویت و شجاعت خود را آخته سازد و در برابر جمعیت از مسیح دفاع کند؟ یا آن که تقدیری در کار بوده که مسیح آن را به روشنی می‌دیده و بر مبنای آن اجباری در کار بوده که انکار عیسی حتما تا پیش از خروس‌خوان رخ دهد؟

اینجاست که پرسش مهم دیگری پیش می‌آید و آن به مقیاس جبر در تراژدی اودیپ مربوط می‌شود. یونانیان باستان تا پیش از ظهور عصر هخامنشی درباره‌ی این مسئله که مقیاس اجبار آسمانی کدام است، تأمل نکرده بودند. اصولا تا پیش از قرن پنجم و ششم پیش از میلاد و تا قبل از آن که نفوذ فرهنگی پارسیان در بالکان گسترش یابد، مفهوم اراده‌ی آزاد و اختیار فرد برای تعیین سرنوشت‌اش در میان یونانیان مطرح نبود. همچنان‌که در سایر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها نیز تا پیش از انقلاب زرتشتی نشانی از آن را نمی‌بینیم.

---

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 27-30.
2. Sophocles, Oedipus Tyrannus,.855-854
3. Sophocles, Oedipus Tyrannus714-711.
1. Dodds, 1966: 37-49.

تنها پس از ورود این مفهوم از شرق بود که کنش فردی قهرمانان با تقدیر و خواست خدایان تعارض پیدا کرد و این پرسش برای نخستین بار به طور جدی مطرح شد که کردارها خودانگیخته هستند یا نه؟ قهرمانان همری و شخصیت‌های هسیودی اصولا در این مورد بحثی نمی‌کردند، چون کردار را امری یکپارچه می‌دیدند که در پیوند با کلیت هستی به واسطه‌ی فرد صادر می‌شود و نه همچون معلولی برگزیده شده از سوی او. «من» همچون کانونی خودبنیاد و تصمیم گیرنده در آن میان استقلالی نداشت که بخواهد حکمی متمایز با سیر عمومی رخدادها را صادر کند. تنها کشمکش درباره‌ی کردارها و پیامدشان به ایزدان باز می‌گشت و تداخل اراده‌ها و تزاحم خواست‌ها که تجربه‌ای روزمره و پیش پا افتاده است، بر روی زمین و در میان آدمیان نادیده انگاشته می‌شد تا بر آسمان تابانده شود و کشمکشی استعلایی میان خدایان را نتیجه دهد.

با ورود مفهوم اراده‌ی آزاد این تصویر تخت و ساده و سرراست از دنیا فرو پاشید و من‌ها هریک صاحب خواست و نیتی دانسته شدند که همتای خواست و نیت خدایان بود. چنان‌که گفتیم برای نخستین بار زرتشت حدود هشتصد سال پیش از سوفوکلس در این مورد صورتبندی شفافی به دست داد، و انتخاب آزادانه‌ی من‌ها را همسنگ و حتا برتر از اراده‌ی موجودات مینویی قرار داد و به طور خاص مخالفت و مقاومت در برابر خواست یکی از دو نیروی آسمانی – انگره‌مینو/ اهریمن – را بنا به دلایلی اخلاقی سفارش کرد.

همین مضمون بود که به شکلی ناقص و بدون پشتوانه‌ی فلسفی اخلاق‌اش به یونان نیز راه یافت و کشمکش اراده‌ی اودیپ و تقدیر برنوشته‌ی آپولون را نتیجه داد. با شکل‌گیری این کشمکش در متون یونانی، این مسئله اهمیت پیدا کرد که اراده‌ی انسانی در چه مقیاس و دامنه‌ای تابع خواست خدایان است. یعنی خدایان در کدام نقطه به نیت و خواست انسانی تغییر جهت می‌دهند و آن را به شیوه‌ی مورد نظر خود تعیین می‌کنند؟ آیا تک‌تک کردارهای فردی را خدایان تعیین می‌کنند؟ یا آن که افراد در انتخاب رفتارهای خود مختار هستند، اما حاصل‌جمع و برآیند نهایی‌اش همان از آب در می‌آید که خدایان خواسته‌اند؟

این بحث از مقیاس اجبار همان است که بعدتر در تمدن ایرانی نیز با شدت تمام دنبال شد و کشمکش اشاعره و معتزله بر سر جزئی یا کلی بودن علم خداوند درباره‌ی آینده را رقم زد.

در «اودیپ شهریار» چنین می‌نماید که اراده‌ی آزاد در مقیاس خُرد پذیرفته شده است و این عقب‌نشینی‌ای روشن در برابر جناح سوفیست‌ها بود که به منِ خودمختار باور داشتند. با این همه لیاپیس به درستی این وضعیت را به قهرمان فیلم «مُهر هفتم» تشبیه کرده است. به همان شکلی که اینگمار برگمن قهرمان خود را در برابر مرگ به بازی شترنجی وا می‌داشت که نتیجه‌اش بی‌شک باخت بود، اودیپ نیز زنجیره‌ای از کردارهای خودمختار و خودخواسته را مرتکب می‌شود که در نهایت به فاجعه‌ای بزرگ و برآورده شدن پیشگویی کاهنان می‌انجامد.[1]

این بدان معناست که در تراژدی اودیپ با یک گام عقب‌نشینی جناح جبرگرا سر و کار داریم. نکته در اینجاست که چنین عقب‌گردی ناگزیر باید انجام می‌گرفت. اصولا اراده‌ی آزاد امری است که به طور شهودی تایید می‌شود و به محض آن که این مفهوم درخشان را از ابهام مه‌آلود پیشافلسفی تاریخ کهن بیرون بکشیم، بدیهی بودن‌اش را در می‌یابیم. از این رو وقتی مفهوم خواست شخصی وارد فرهنگ یونانی شد، انکار کردن‌اش از بیخ و بن ناممکن می‌نمود.

سوفوکلس به جای آن که مانند پارمنیدس و سقراط درصدد مغلطه و انکار این مفهوم برآید، راهی دیگر برگزید و قبول کرد که تک‌تک کردارهای من‌ها – در اینجا کنش‌های پیشگیرانه‌ی اودیپ – با اراده‌ی او و بنا به تصمیم آزادانه‌ی خودش برگزیده شده‌اند، اما مقیاسی بزرگتر برای جبر در نظر گرفت و چنین فرض کرد که در سطحی استعلایی آپولون بوده که کل صحنه‌ی بازی را چیده و اودیپِ نادان و نابینا را قدم به قدم در مسیر تقدیری که خود تعیین کرده، پیش رانده است یعنی سوفوکلس پیشنهادی محافظه‌کارانه در بافت داستان ارائه می‌کرد و آن هم این که عرصه‌ای خُرد به اراده‌ی آزاد واگذار شود، تا پس از یک قدم عقب‌نشینی راهبردی، میدان کلی نبرد در اختیار تقدیرگرایی نهاده شود. این همان کاری بود که افلاطون هم در ساحتی فلسفی انجامش داد و کمابیش از روشی مشابه نیز بهره جست.

1. Liapis, 2015: 95.

گفتار یازدهم: چالش هویت

اودیپ را همه‌ی مفسران همچون قهرمانی ستوده‌اند و این از آن روست که سرنوشت او بر اساس کوششی قهرمانانه برای دستیابی به ارزش‌هایی ارجمند رقم خورده است. گفتمان عقل‌گرا و اراده‌مدار اودیپ شباهتی چشمگیر به گفتارهای سوفیست‌ها دارد و سیمای او به جلوه‌ای آرمانی شده از قهرمانانی شباهت دارد که سوفیست‌ها مبلغ‌شان بوده‌اند و بسیاری‌شان ایرانی‌تبار هستند. اودیپ سرسختانه می‌خواهد از ارتکاب به گناه پرهیز کند و بر این مبناست که از کورینت می‌گریزد و زنجیره‌ی رخدادهای مهیب زندگی‌اش را رقم می‌زند.

او در ضمن مردی نیکوکار است و می‌خواهد بلا و طاعون را از شهر تبس دور کند. یک بار با پاسخگویی به معمای ابوالهول چنین می‌کند و بار دوم با یافتن حقیقتی درباره‌ی خودش، و بیرون رفتن‌اش از شهر. مهمتر از همه‌ی اینها، او مردی است در جستجوی حقیقت. این شعار مشهور «خودت را بشناس» که بر سردر معبد دلفی آویخته بودند، ترجمه‌ای یونانی از جمله‌ای گاهانی است که شالوده‌ی جهان‌بینی پارسی را بر می‌ساخته است، و اودیپ پیرو سرسخت این رهنمود است. او در سراسر داستان جویای حقیقتی درباره‌ی خویشتن است و از تعقیب هیچ پرسشی و واگشودن هیچ معمایی درباره‌ی خود سر باز نمی‌زند.

به هنگام نخستین رویارویی، اودیپ به تِیرِسیاس می‌گوید:

ἄνδρα δ’ ὠφελεῖν ἀφ’ ὧν
ἔχοι τε καὶ δύναιτο, κάλλιστος πόνων.

«شریف‌ترین وظیفه‌ی انسان آن است که در حدی که امکان و توان دارد به دیگران یاری رساند.»[۱]

تیرسیاس به او پاسخ می‌دهد:

φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη
λύῃ φρονοῦντι:

«افسوس، چه مهیب است خردی که به دارندگانش سودی نرساند.»[۲] و آشکار است که منظور او از این خرد، همان «شناختن خود» است که غایت درونی اودیپ است و در نهایت او را به تباهی و نابودی می‌کشاند.

در اینجا تقابل میان اودیپِ بینا، نیرومند و نیکوکار را می‌بینیم که خواهان دانستن همه چیز است و به ویژه درباره‌ی شناخت هویت واقعی خویشتن کوتاه نمی‌آید. در برابرش تیرسیاس پیشگو و نابینا را می‌بینیم که همه‌ی دانش‌ها را دارد اما آن را مهیب و خطرناک می‌داند و گویی در یاری رساندن به اودیپ و مردم شهرش تردید دارد. چندان که اودیپ بلافاصله پس از این جملات به او طعنه می‌زند که چرا این قدر ناامید و هراسان است، و تیرسیاس هم در پاسخ می‌گوید بهتر است به خانه‌اش برود و هرکدام‌شان سرنوشت خود را بپذیرد و تحمل کند.

ترفند هنرمندانه‌ی سوفوکلس و مکر سیاسی نهفته در تراژدی‌اش هم در همین جا نهفته است. چون نشان می‌دهد که اودیپ در هر مرحله از این پیکار اخلاقی خویش یک قدم به سقوط نهایی خویش نزدیکتر می‌شود. اودیپ دست به هر کاری که می‌زند موفق می‌شود، اما این کامیابی او را بیشتر و بیشتر به ژرفای نفرینی فرو می‌برد که آپولون تقدیر کرده و فوبوس اعلام نموده است.

اودیپ پیشگویی‌ها را جدی می‌گیرد و برای گریز از تقدیر انتخابی اصلی زندگی خود را انجام می‌دهد. از آگاهان درباره‌ی هویت خویش پرسش می‌کند، و چالش‌های پیشاروی خود را یکایک برطرف می‌کند. او پس از شنیدن خبر سروش از کورینت می‌گریزد تا پولیبوس شاه کورینت را به قتل نرساند و با ملکه مروپه همبستر نشود، چرا که گمان می‌کند اینها والدینش

1 Sophocles, Oedipus Tyrannus, 315.
2 Sophocles, Oedipus Tyrannus, 316.

هستند. او در این کار موفق می‌شود و به واقع هم قتل و زنایی در کورینت رخ نمی‌دهد. اما اشکال کار اینجاست که اینان پدر و مادر واقعی‌اش نیستند.

او در راه با دسته‌ی لائیوس روبرو می‌شود و در نبرد بر ایشان غلبه می‌کند، اما این پیروزی‌اش به بهای ارتکاب پدرکشی تمام می‌شود. به همان ترتیبی که بعد از آن معمای ابوالهول را می‌گشاید و بر او چیره می‌شود، اما پاداش این کارش زنا با مادرش است. در نهایت هم کشنده‌ی لائیوس را می‌جوید تا طاعون را از تبس برطرف کند و در یافتن این قاتل کامیاب می‌شود و طاعون را دفع می‌کند، اما بینایی خودش را از دست می‌دهد و ناگزیر به سرگردانی و تبعید از شهرش گرفتار می‌شود.

اودیپ قهرمانی است که در هر گام از این ماجراجویی جسورانه خود را می‌جوید و چیزی تازه درباره‌ی خود می‌آموزد. مسئله‌ی او هویت خودش است، و نه اراده‌ی آزاد انسانی. او اراده‌ی آزاد را پیش‌فرض می‌گیرد و بر آن مبنا پیش می‌رود، تا با معمای هویت خویش روبرو شود. درست واژگونه‌ی سوفوکلس که مسئله‌اش اراده‌ی آزاد است و در مقابل هویت خویش را بدیهی می‌انگارد. هردوی اینها، ادیبِ آفریننده و آفریده‌ی ادبی با دردی مشترک گرفتارند و آن بر جایی نااستوار ایستادن است و با امری استوار مخالفت کردن.

اودیپ در حل معماهای مربوط به انسان چیره‌دست است. چنان‌که پاسخ معمای ابوالهول را در می‌یابد، که انسان است. ابوالهول نمادی از زُروان –ایزد زمان ایرانی– یا همتای یونانی‌اش خرونوس است که آدمیان را فرو می‌بلعد. موضوع معمای ابوالهول زروان همان انسانی است که در گذر زمان خُرد و فرسوده می‌شود و از میان می‌رود. اودیپ قهرمانی است که رمز پیوند انسان و زمان را در می‌یابد و به این ترتیب بر هیولای زمان کرانمند غلبه می‌کند، اما این پیروزی زودگذر است و پیامدهای وخیمی به دنبال دارد.

چنین می‌نماید که پیروان نگرش زروانی که فرقه‌ای زرتشتی بودند و جبرگرایی را با نگاه اخترشناسانه‌ی مکانیکی‌ای گره زده بودند، از همان حدود عصر هخامنشی در میدان اندیشه‌ی ایرانی حضور داشته باشند. به همان شکلی که ایشان ساز و کارهایی اخترشناسانه و گاهشمارانه را مبنای جبری آسمانی می‌شمردند، سوفوکلس هم زمان را با بخت و تقدیر همسان می‌انگارد.

اودیپ در نوبتی با شناسایی ماهیت انسان بر دیو زروان غلبه می‌کند، اما در نهایت مغلوب او می‌شود و تقدیر زاییده شده از دل زمان است که عاقبت او را به دام می‌اندازد.

هرچند پرسش مرکزی اودیپ هویت خودش است و پاسخی که می‌دهد در «انسان» خلاصه می‌شود، اما نابینایی وخیمی را درباره‌ی خود به نمایش می‌گذارد، و این جایی است که سوفوکلس به سود جبهه‌ی محافظه‌کاران وارد میدان شده تا اراده‌ی آزاد را ناممکن جلوه دهد. در شرایطی که تنش اصلی اودیپ هویت‌اش است، قدری طنزآمیز می‌نماید که در همان بندهای آغازین تراژدی با این جملات روبرو می‌شویم:

ἀγὼ δι και ῶν μὴ ’παρ ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούει ν αύτὸς ὦδ’ ἐλήλυθα,
ὁ πᾶσι κλει νὸς Οἰ δί πους καλούμενος.

«فرزندانم، ناشایست دیدم که این چیزها را از دهان دیگران بشنوم، و خود به اینجا آمدم، من، اودیپ، که همگان می‌شناسند.»۱

اودیپ شهریار خود را همچون کسی معرفی می‌کند که »همگان می‌شناسند«، در حالی که مسئله دقیقا در همین جا نهفته است که توده‌ی مردم و همچنین خودش از هویت راستین‌اش بی‌خبرند .ریشه‌ی «اویْد» (Οιδ) که نام اودیپ هم از آن گرفته شده، «دانستن» معنا می‌دهد و از این رو اودیپوس را می‌توان «کسی که می‌داند» معنی کرد.

ریشخندی که سوفوکلس نثار اودیپ کرده است در جای جای تراژدی به چشم می‌خورد. وقتی کرئون دلیل طاعون را فاش می‌کند و می‌گوید قاتل لائیوس – پدر اودیپ و شاه پیشین تبس – در این شهر سکونت دارد، اودیپ از مردم می‌خواهد تا قاتل را شناسایی کنند و به وی معرفی‌اش کنند تا مجازاتش کند و قسم می‌خورد که خود نیز اگر در خانه‌ی خویش چنین کسی را بیابد، کیفرش دهد. این جمله‌اش که در اصل به خودش اشاره دارد، قدری پیشتر با این جمله تشدید می‌شود که می‌گوید چون با یورکاسته زن لائیوس ازدواج کرده (که در اصل مادر خودش

1 Sophocles, Oedipus Tyrannus, 6-8.

است) پس با این خاندان در پیوسته است و پیگیر قاتل لائیوس خواهد بود، گویی که او پدر خودش بوده است (که در اصل چنین هم هست).[1]

کمی پیشتر، وقتی یوکاسته شنید که اودیپ از شنیدن سخن تیرسیاس برآشفته و متهم شدن خویش به قتل لائیوس را به توطئه‌ای درباری حمل کرده است، کوشید او را آسوده خاطر سازد. پس برای تایید حرف او و خوار شمردن سخن غیبگو داستان پیشگویی را روایت کرد که پس از شنیدن سخن آپولون به او و شوهرش لائیوس زنهار داده بود که فرزندشان قاتل پدر خواهد شد. یوکاسته در این روایت به ظاهر در پی تایید نظر اودیپ است و از دیدگاه او درباره‌ی اراده‌ی آزاد و غیرقطعی بودن آینده و امکان غلبه‌ی اراده‌ی آزاد بر جبر تقدیر دفاع می‌کند، و لائیوس را نمونه‌ای موفق در این مورد معرفی می‌کند.

اما در سخن‌اش دو اشاره وجود دارد که آشکارا اودیپ را به عنوان قاتل لائیوس معرفی می‌کند. او می‌گوید لائیوس پس از زاده شدن فرزندش پاهای او را به هم بست و در کوهی دوردست رها کرد تا جانوران جنگلی او را بخورند، و همچنین اشاره می‌کند که لائیوس در جایی به قتل رسید که سه راه با هم تلاقی می‌کنند. این هردو به اودیپ اشاره می‌کند که پاهایی آسیب دیده داشته و در همان نقطه مردی بیگانه را به قتل رسانده است.[2]

اودیپ که از شنیدن این دو نکته برآشفته شده، در مقابل داستان خود را برای یوکاسته تعریف می‌کند، که به روایتی موازی از پیروزی اراده‌گرایی شباهت دارد. او در جوانی این شایعه را شنیده که مادر و پدرش در کورینت، والدین راستین‌اش نیستند، پس با هاتف فوبوس در دلفی مشورت کرده و دریافته که تقدیر او چنان است که پدر خود را بکشد و با مادر خود همبستر شود .پس از کورینت گریخته تا این پیشگویی درست از آب در نیاید، و در راه مردی را با همان نشانی‌ها که یوکاسته از شوهرش می‌داد، در همان جایی که او وصف می‌کرد، دیده و با او جنگیده و به قتلش رسانده است.[3]

---

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 265-255
2 .Sophocles, Oedipus Tyrannus, 725-710.
3..Sophocles, Oedipus Tyrannus800-770.

جالب است که هم یوکاسته و هم اودیپ روایت خود را همچون داستان چیرگی اراده‌ی آزاد بر تقدیر تعریف می‌کنند و هردو هم به یک پیشگویی و یک جریان تاکید دارند. کردار اودیپ به این ترتیب تکرار کردار پدرش است و این همان است که نگرش محافظه‌کارانه‌ی آتنی‌ها می‌پسندیده، چرا که پسران را همچون تناسخی از پدران و نسخه‌ای تکرار شده از ایشان و مقید به تقدیر والدین تصویر می‌کرده است. هواداران جناح سنت‌گرای آتنی در دنیایی منجمد و ایستا زندگی می‌کردند که از دگرگونی و پویایی بی‌بهره بود. این جهانی بود که پارمنیدس درباره‌اش گزین‌گویه‌هایی نغز می‌گفت و افلاطون در قالبی سیاسی صورتبندی و ساماندهی‌اش می‌کرد. در این دنیا من‌ها جایی ندارند، چون هر پسری تناسخی از پدرش است و تقدیر والدین در فرزندانشان تداوم می‌یابد.

در نگرش محافظه‌کارانه‌ی یونان باستان مسئله‌ی هویت با ارجاع به تصمیمی شخصی یا اراده‌ای فردی پاسخ نمی‌گرفت، بلکه در نهایت به زنجیره‌ای از رخدادهای تصادفی یا برنامه‌ی جبری نوعی تقدیر فرو کاسته می‌شد. سرنوشت مردمان از پیش در آسمانها و بر مبنای واحدی کلان‌تر از شخص – خاندان، دولتشهر یا عشیره- تعیین شده بود. این سرنوشت یک هسته‌ی مرکزی جبری داشت که در هر نسل مدام از نو تکرار می‌شد، و حاشیه‌هایی از جنس رخدادهای تصادفی هم در کناره‌هایش می‌رویید و می‌پژمرد، بی آن که در اصل قضیه چرخشی ایجاد کند.

این دو رکن تعریف هویت در سنت یونانی همان‌هایی بود که دو قالب ادبی کمدی و تراژدی را نتیجه می‌داد. در تراژدی آن مغز جبری که همیشه هم غم‌انگیز و دردناک بود شرح داده می‌شد، و کمدی به آن پوسته‌ی تصادفی و نوسانهای برخاسته از آن تاکید می‌کرد. اولی به اشراف و طبقات بالای جامعه منحصر بود، چون اینان بودند که تبارنامه‌ای روشن و سرگذشتهایی با تکرارهای منظم و آشکار داشتند. در مقابل کمدی با رخدادهای تصادفی و چرخشهای پیاپی‌اش به توده‌ی بی‌سر و پای مردم مربوط می‌شد و آنان که جایی در جامعه نداشتند، جز برای آن که موضوع ریشخند قرار بگیرند.

اودیپ و پدرش لائیوس هردو پیشگویی مشابهی را می‌شنوند و درباره‌ی هویت اطرافیان خود دستخوش ابهامی مشابه هستند و هردو برای غلبه بر تقدیر دست به کنشی جسورانه می‌زنند و در هر دو مورد برای قتل خویشاوند نزدیک خویش دست به کار می‌شوند. لائیوس می‌کوشد

دانسته پسرش را به قتل برساند و در این کار ناکام می‌ماند. در مقابل اودیپ که از قتل پدرش پرهیز دارد، نادانسته وی را می‌کشد. این دو به تصویرهایی همسان می‌مانند که در آیینه‌هایی واژگونه منعکس شده باشند.

در نهایت اما تقدیر تحقق می‌یابد و جالب آن که اودیپ نادان مایه‌ی تحقق آن می‌شود و بر پدرِ دانای خود که روابط و هویت‌ها را دقیقتر می‌شناسد، غلبه می‌کند. درواقع در اینجا خودِ اودیپ همچون دست تقدیر عمل می‌کند، بی آن که بداند. تمایز میان اودیپ و پدرش در همین دانستن و ندانستن است، و آگاهانه یا ناآگاهانه رفتار کردن. اما اینها در تراژدی بخشی از آن حاشیه‌ی تصادفی و بی‌اهمیت هستند، و نه هسته‌ی مرکزی و مغز سخن، که پافشاری بر جبری گریزناپذیر و سرنوشتی هولناک است. دانایی و آگاهی بخشهایی از شعار «خودت را بشناس» هستند، که اهمیتی ندارد و در سیر نهایی داستان نقشی ایفا نمی‌کند، مگر برای آن که خود را انکار کند.

از این روست که اودیپ و پدرش در جزر و مدهای نابسامان دانایی و آگاهی گرفتارند. اودیپ در کل داننده‌ای کند و احتیاط‌کار است و این با زیرکی و هوشمندی‌اش هنگام حل معماها سازگار نیست. هرچه در حل معماهای هیولایی چابک و سریع عمل می‌کند، در استنتاج حقایق ساده و پیش پا افتاده تنبل و کندذهن است. حتا وقتی که به حدس در می‌یابد که قاتل لائیوس خودش است، و نگران آن است که مایه‌ی تباهی تبس شده و از ضرورت ترک شهر دل‌نگران است، باز حدس نمی‌زند که لائیوس پدرش بوده باشد.[1] هرچند خودش در ابتدای کار اشاره کرده که احتمالا پرورندگانش در کورینت پدر و مادر واقعی‌اش نبوده‌اند و از یوکاسته هم شنیده که لائیوس شباهتی چشمگیر به خودش داشته است.

اودیپ در باقی جاها هم گیجی و بی‌توجهی مشابهی درباره‌ی گواهانی نشان می‌دهد که هویت خودش را فاش می‌سازند. او در جوانی در اصل برای غلبه بر شک و تردید درباره‌ی هویت والدینش نزد پیشگو می‌رود و می‌خواهد مطمئن شود که پولیبوس و مروپه پدر و مادر راستین‌اش هستند. اما سروش دلفی پاسخی به پرسش اصلی اودیپ نمی‌دهند و به جایش خبر

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus830-800.

می‌دهد که او پدر را خواهد کشت و با مادر همبستر خواهد شد. با توجه به این که پیشتر مردی مست اشاره کرده بود که اودیپ فرزند شاه و ملکه‌ی کورینت نیست، انتظار می‌رود که اودیپ حدس بزند که به فرزندی پذیرفته شده، به ویژه از آنجا که سروش درباره‌ی هویت پدر و مادر واقعی‌اش سکوت کرده است. با این همه او بر مبنای پیش‌فرض اولیه‌اش عمل می‌کند و از ترس برآورده شدن پیشگویی از کورینت می‌گریزد. یعنی به جریان افتادن زنجیره رخدادهایی که تقدیر او را بر آورده می‌کند، تا حدودی به نابینایی او باز می‌گردد و شانه خالی کردن‌اش از پیگیری تردیدی مشروع و جدی که درباره‌ی ارتباط خونی‌اش با شاه و ملکه‌ی کورینت پیدا شده و او را از ابتدا در جستجوی پاسخ به معبد دلفی کشانده بود. این که اودیپ پس از شنیدن آن پیشگویی مخوف تردیدهای اولیه‌ی خود را کنار می‌گذارد و تا پایان داستان درباره‌ی هویت والدین‌اش شک نمی‌کند، قدری نامعقول است و همان است که سیر رخدادها را در راستای پیشگویی پیش می‌برد.[1]

اودیپ با آن که در هنگام نگاه کردن به داده‌های کلیدی درباره‌ی هویت خویش، نابینایی چشمگیری نشان می‌دهد، اما صادقانه و سرسختانه خواهان دستیابی به حقیقت است. در میانه‌ی تراژدی وقتی اودیپ و تیرسیاس دعوایشان می‌شود، بر محور کوری یکی و بینایی دیگری با هم ستیزه می‌کنند. این ستیزه جای تفسیر بسیار دارد، چون اودیپِ به ظاهر بینا –که از دقیق نگریستن به داده‌های پیشارویش عاجز است– تیرسیاسِ به ظاهر کور –که با روشنی همه چیز را می‌بیند– را به نابینایی متهم می‌کند.

هرچند در اینجا تیرسیاس خطرهای پیگیری پرسش درباره‌ی هویت‌اش را گوشزدش می‌کند، اما باز هم اودیپ از کنجکاوی مرگبارش گریزی ندارد. وقتی تیرسیاس چند بار به هویت نامعلوم والدین‌اش اشاره می‌کند، به این طعمه دندان می‌زند و به قلاب حقیقت گرفتار می‌آید و برای شناسایی تبار خویش عزم خود را جزم می‌کند.[2] شاید چاره‌ای دیگر هم نداشته باشد. چون همچنان‌که تیرسیاس می‌گوید:

---

1. Brunner, 2001.
2. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 446-429

ἥξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼσι γῇ στέγω

«آینده خودش خواهد آمد، اگرچه من در حجابی از سکوت فرو بپوشانم‌اش.»[1]

در داستان سه تن می‌کوشند اودیپ را از پی‌جویی حقیقت بازدارند. یکی تیرسیاس است که او را نادان و نابینا می‌شمارد و می‌گوید که آمادگی شنیدن حقیقت را ندارد. دیگری یوکاسته است که پیشگویی‌های سروش‌ها را نادرست می‌داند و می‌گوید جستجوی حقیقت آسودگی‌شان را به هم خواهد زد، و سومی چوپانی است که در نوزادی او را به پیکی کورینتی سپرده و نگران است که با افشای حقیقت به دست اودیپ کشته شود.

رازی که سرنوشت اودیپ را روشن می‌سازد سه بخش دارد که هر تکه‌اش در دست یکی از این سه تن قرار دارد. ملکه داستان مرگ شوهرش را، چوپان ماجرای زنده ماندن اودیپِ نوزاد را، و پیشگو چفت شدن این دو به هم در وجود اودیپ را فاش می‌سازند و از اشاره‌ها چنین بر می‌آید که هر سه خبر دارند که اودیپ کیست و چه کرده است، و در ضمن هر سه او را به نادانی و رها کردن پرسش‌های خطرناک درباره‌ی هویت فرا می‌خوانند.

اودیپ با هرسه‌ی این نمایندگان راز و مبلغان نادانی با خشونت برخورد می‌کند. او تیرسیاس را به تبعید و کیفر تهدید می‌کند، یوکاسته را از خود می‌راند و نکوهش‌اش می‌کند، و قصد دارد چوپان را برای دستیابی به حقیقت شکنجه دهد. دو شخصیت کمکی داستان – کرئون و پیک کورینتی – هم در کار هستند بر نادان ماندن اودیپ تاکید نمی‌کنند، اما به همین ترتیب تسلط چندانی هم بر راز ندارند.

در بخش مهمی از تراژدی، یوکاسته با اصرار از اودیپ می‌خواهد تا از جستجو و کنجکاوی درباره‌ی تبارنامه‌اش و کوشش برای کشف هویت راستین پدر و مادرش دست بردارد. اما اودیپ می‌خواهد حقیقت را درباره‌ی خود بداند و جمله‌ی مهمی می‌گوید به این مضمون که:[2]

οὐκ ἂν πιθοίμην μὴ οὐ τάδ᾽ ἐκμαθεῖν σαφῶς.

«من گوشم به این حرف شنوا نیست که: همه‌ی حقیقت را در نیاب»

---

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 341.
2. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 1065.

و یوکاسته دو جمله بعدتر می‌گوید:[1]

ὦδύσποτμ᾽ , εἴ θε μήποτε γνοίης ὃς εἶ.

«آه ای مرد واژگون‌بخت، ای کاش هرگز ندانی که کیستی!»

پس از آن یوکاسته صحنه را ترک می‌کند و گریان به قصر باز می‌گردد، در حالی که همسرایان باز اودیپ را زنهار می‌دهند که این پیگیری‌اش در راه شناسایی هویت‌اش به سوگ و اندوه خواهد انجامید.

اودیپ که انگار گمان می‌کند زنهارهای آنان به تبار پست او و برده بودن والدین واقعی‌اش مربوط می‌شود، توجه نمی‌کند و در جمله‌ای رمزآمیز و مهم می‌گوید که مادر او بخت است که او را زاده و ماهها برادران و خواهرانش هستند.

این جمله‌ایست که نشان می‌دهد معمای ابوالهول بخشی تصادفی از داستان نبوده و پیوند آدم و زمان در آن پرسش، به راستی به ارتباط زروان و قهرمان انسانی ارتباط دارد.

Χορός

τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ᾽ ἀγρίας
ᾰ́ξασα λύπης ἡ γυνή; δέδοιχ᾽ ὅπως
1075μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ᾽ ἀναρρήξει κακά.

Οἰδίπους

ὁποῖα χρῄζει ῥηγνύτω: τοὐμὸν δ᾽ ἐγώ,
κεἰ σμικρόν ἐστι, σπέρμ᾽ ἰδεῖν βουλήσομαι.
αὕτη δ᾽ ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα,
τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται.
1080ἐγὼ δ᾽ ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
τῆς γὰρ πέφυκα μητρός: οἱ δὲ συγγενεῖς
μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν.
τοιόσδε δ᾽ ἐκφὺς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ᾽ ἔτι
1085ποτ᾽ ἄλλος, ὥστε μὴ 'κμαθεῖν τοὐμὸν γένος.

همسرایان: «ای اودیپ، چرا این زن رفت؟ در حالی که غرقه در اندوهی سرکش بود؟ نگرانم که توفانی از غم در پی این سکوت بیاید.»

1. Sophocles, Oedipus Tyrannus, 1069.

اودیپ: «بگذار هرچه می‌خواهد بیاید! اگر نژاد من چنین پست است، مشتاقم که درباره‌اش بدانم. شاید آن بانو – که غروری بیش از بانوان دارد– از تبار پست من شرمگین است.

اما من، که خویشتن را پسر بختی می‌دانم که بخشنده‌ی نیکی است، شرمزده نخواهم شد. او مادری است که از بطنش زاده شده‌ام و ماه‌ها، آن همزادانم، گاه برایم فروپایگی به ارمغان آورده‌اند و گاه عظمت. با چنین وراثتی نه می‌توانم خلافش را ثابت کنم و نه از جستجو برای یافتن راز تولدم دست بکشم.»

در گفتار اودیپ چند اشاره‌ی غیرعادی هست که جای بحث دارد. او خود را پسر بخت (توخه: Τύχη) می‌نامد و بعد می‌گوید که ماهها (مِناس: μῆνές) خواهران و برادرانش هستند، یعنی که همچون او از دل بخت زاده شده‌اند. او آنگاه فراز و فرود زندگی خویش و والا یا پست بودن خویش را به این متغیرها وابسته می‌داند، و نه به والدینی که شاید برده یا اشرافی باشند.

برای گشودن این رمزگان نخست باید قدری بیشتر درباره‌ی مفهوم «توخِه» بدانیم. نخستین نکته درباره‌ی این واژه آن است که رواجش در زبان یونانی و دلالتش در معنای بخت به نسبت جدید بوده و در همان دوران سوفوکلس باب شده است. خودِ سوفوکلس اغلب برای اشاره به مفهوم بخت و تقدیر از کلماتی دیگر که مبهم‌تر و ساده‌تر هستند بهره می‌جوید. مثلا در آژاکس (بند ۷۹۰) در عبارت »من نمی‌دانم تقدیر تو چیست» از «پراکسِین» استفاده می‌کند که احتمالا وامگیری‌ای از «پارسیان» آیسخولوس (بند ۲٤۸) است که عبارت مشابهی را به کار برده.[1]

توخه در یونان باستان همچون ایزدبانویی بازنموده می‌شده و او را فرزند هرمس و آفرودیته می‌دانسته‌اند و در برخی از منابع پدرش را زئوس دانسته‌اند. در برخی منابع توخه را نام دیگری برای دیانا قلمداد کرده‌اند و گاهی هم او را فرزند اطلس و اثیر می‌دانستند. مدتها بعد پیندار در «رود دوازده اولمپی» می‌گوید پدر توخه اوکئانوس (هیولای اقیانوس) و مادرش تتیس (زمین) بوده است. از این واگرایی‌ها در داستان‌های مربوط به توخه و متاخر بودن همه‌ی این اشاره‌ها بر می‌آید که این مفهوم در یونان وامگیری شده بوده و توافقی عام و تصویری یکدست درباره‌اش وجود نداشته است.

---

1. Sophocles, 1969, Vol. VII: 123-124.

اگر تبارنامه‌ی این واژه در متون یونانی را بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که احتمالا در عصر هخامنشی و زیر تاثیر فرهنگ پارسی در زبان و فرهنگ یونانی رواج یافته است. عبارت توخه در ایلیاد و ادیسه غیاب است و این کهن‌ترین متون یونانی موجود است و به قرن هشتم و هفتم پیش از میلاد، یعنی دوران برآمدن مادها مربوط می‌شود. حتا در زمانی که آیسخولوس اولین تراژدی یونانی را می‌نوشت و در آن داستان سوگ پارسیان را شرح می‌داد هم این کلمه رواج چندانی نداشت.

در واقع نخستین اشاره‌ها به توخه در همین تراژدی‌های سوفوکلس دیده می‌شود و تازه در دوران هلنی یعنی پس از فروپاشی دولت هخامنشی و اعلام استقلال فرهنگ هلنی است که توخه هم در مقام ایزدبانویی مستقل بر صحنه‌ی تاریخ دین ظاهر می‌شود و در برخی از مناطق یونان تندیس‌هایی از آن را در مقام ایزدبانوی نگهبان دولت‌شهرها بر می‌افرازند. جالب است که حتا در این زمان دیرآیند هم هنوز مفهوم بخت در یونان بیشتر برای اشاره به سرنوشت شهرها – و نه افراد– به کار گرفته می‌شده است.

یکی از اولین کسانی که درباره‌ی توخه مطلبی فلسفی نوشت، ارسطو بود که در کتاب دوم «فیزیک»، آنجا که چهار علت را برای چیزها بر می‌شمارد، در اشاره‌ی کوتاهی گفت که شادمانی نتیجه‌ی بخت (توخِه) و کنشگری (آوتوماتون) است. کمی بعدتر وقتی پولیبیوس در قرن دوم پیش از میلاد و دوران رومی‌ها «تاریخ‌ها»ی خود را می‌نوشت، گفت که هرچیزی مثل سیل و توفان و حتا بحران‌های سیاسی که دلیلی مشخص نداشته باشد، کار توخه است.[1] از همین هنگام می‌بینیم که به تدریج دوقطبی‌ای در قالب توخه /تِخنِه (بخت در برابر صنعت) پدیدار می‌شود که به روندهای تصادفی در برابر کنش‌های ارادی اشاره می‌کند.

به این ترتیب کاربردی که سوفوکلس در این بند برای توخه به دست داده، هم متقدم است و هم غیرعادی. در دوران سوفوکلس این کلمه چندان در زبان یونانی رایج نبوده و داستان‌های اساطیری بعدی درباره‌اش شکل نگرفته بوده و دوقطبی بخت / صنعت که کمابیش تقدیر در برابر اراده‌ی آزاد را نشان می‌دهد، شهرتی نداشته است.

---

1. Polybius, 1979: 29.

جالب آنجاست که سوفوکلس کلمه‌ی بخت (توخه) را تقریبا در همان معنایی به کار می‌گیرد که در آیین زروانی باستانی ایرانی رایج بوده است. بخت در متون اوستایی اواخر هزاره‌ی دوم پیش از میلاد (حدود هزار سال پیش از سوفوکلس) و منابع عصر هخامنشی در قالب نیرویی مینویی بازنمایی می‌شده که سهم هرکس از آفرینش را میان‌شان تقسیم می‌کند.

کلمه‌ی بخت هم از همین‌جا آمده و «بخش کردن» را می‌رساند، و این همان است که در واژه‌ی بغ (به معنای خدا) نیز هست. از این رو برخی از خدایان بانفوذ که لقب بغ داشته‌اند، در واقع حاکم بر تقدیر و بخش کننده‌ی نیکی‌ها در میان آفریدگان محسوب می‌شده‌اند. در میان خدایان جهان باستان مهر مهمترین ایزدی است که لقب بغ دارد، اما خودِ تعبیر بخت اغلب برای اشاره به زروان به کار گرفته می‌شود که ایزد زمان است و در نگرش زرتشتی زمان کرانمند (یعنی روز و ماه و سال) را پدید می‌آورد.

این نکته هم جای توجه دارد که زروان وقتی در مقام بخت عمل می‌کند، نرماده است و ویژگی‌های زایندگی زنانه و اقتدار مردانه را با هم نشان می‌دهد. همچنین از رساله‌ی ازنیک ارمنی که در میانه‌ی عصر ساسانی نوشته شده، می‌دانیم که مذهبی به نام زروانی همچون انشعابی از دین زرتشتی وجود داشته که در آن ایزد زمان زاینده‌ی اهورامزدا و اهریمن شمرده می‌شده است.

با این مقدمات، اشاره‌ی اودیپ که می‌گوید بخت مادر اوست و از بطن او زاده شده و ماه‌های سال هم زادگان بخت هستند با دقتی چشمگیر زروان را به ذهن متبادر می‌کند به ویژه وقتی در ادامه‌ی جمله می‌خوانیم که والا و پست بودن یا نیکی و بدی هم از همین بخت زاده شده‌اند. در اینجا هر سه رکن مذهب زروانی یعنی زایندگی بخت، پیوندش با زمان کرانمند و زاده شدن نیک و بد از دل آن را داریم که به این شکل در هیچ اسطوره‌ی دیگری جز زروان وجود نداشته و در یونان هم خاستگاهی بومی نداشته است.

ناگفته نماند که بعدتر کلمه‌ی توخه در لاتین به تقدیر (فورتونا) Fortuna : ترجمه شد که دلالتی مثبت دارد و بیشتر بختِ خوش و تقدیرِ همراه را نشان می‌دهد، و به همین خاطر برخی از نویسندگان به نادرست فرض کرده‌اند که لابد توخه نیز چنین بوده است.

در حالی که از اشاره‌های متونی مانند اودیپ شهریار یا تاریخ‌های پولیبیوس روشن می‌شود که در فرهنگ یونانی چنین نبوده و توخه مانند زروان به لحاظ اخلاقی یا بخشندگی خنثا بوده

است. این نکته هم جای توجه دارد که تقابل مهم برساخته‌ی ماکیاولی که بخت و تقدیر را در برابر فضیلت و مردانگی قرار می‌دهد و جفت متضاد معنایی (Fortuna/ Virtua) را بر می‌سازد، کمابیش بازسازی همان توخه در برابر تخنه و جبر در برابر اختیار است که خاستگاهش در یونان به عصر پسااسکندری باز می‌گردد و چنان‌که دیدیم نتیجه‌ی وامگیری‌ای کهن‌تر از عصر هخامنشی بوده است.

پی‌نوشت: اودیپ در روزگار ما

تراژدی «اودیپ شهریار» از چندین زاویه خواندنی و مهم است. این متن به خودی خود ارج و ارزشی بی‌مانند دارد. هم به خاطر قدمت و دیرینگی‌اش، و هم از جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه و به خاطر پرداخت استادانه و ساخت روایی سنجیده و خواندنی‌اش. گذشته از همه‌ی اینها، ماجرای اودیپ روایتی کلیدی و تعیین کننده است که انبوهی از متون مهم و تاثیرگذار در تمدن اروپایی با ارجاعهای مستقیم یا غیرمستقیم بدان شکل گرفته و تدوین شده است.

تراژدی «اودیپ شهریار» در ضمن متنی روشنگر و ارزشمند است که همچون ردپایی پنهانی ما را به خزانه‌ی رازهایی دیرینه راهنمایی می‌کند. تراژدی اودیپ را اگر در بافت زمانه‌ی سوفوکلس بخوانیم و پیوندهای کلمات و جمله‌ها و نمادپردازی‌هایش با نیروهای فعال در آتن باستان را دریابیم، همچون آیینه‌ای درخشان عمل می‌کند که برشی مهم از تاریخ جهان باستان را روشن می‌سازد و افسانه‌هایی تخیلی اما جا افتاده و گزاره‌هایی بدیهی پنداشته شده اما نادرست را درباره‌ی دولتشهرِ بنیانگذار تمدن اروپایی فاش و شفاف می‌سازد. این متن از این نظر به آجر سنماری شباهت دارد که در کاخی استوار و بلندمرتبه جای گرفته، و کافی است از جای خود بیرون کشیده شود و با دقت نگریسته شود، تا کل تاقها و دیوارها را فرو بریزد.

تراژدی اودیپ در ضمن متنی کلیدی است که سرنوشت انسان را در حوزه‌ی تمدن اروپایی شفاف می‌سازد. وقتی در بافت تاریخی‌اش به متن بنگریم و رمزگان و کلماتش را بدان شکلی که در آن روزگار رایج بوده، بفهمیم و رمزگشایی کنیم، به تصویری دست می‌یابیم که با آنچه در کتابهای کلاسیک تاریخ ادبیات خوانده‌ایم به کلی تفاوت دارد. موضوع این متن نه اخلاق، که

جبر و اختیار است، و موضع و جبهه‌ی نظری‌اش نه انسان‌مداری و بزرگداشت قهرمانان شکست خورده، که دشمنی با فردگرایی و مخالفت با حق انتخاب فردی است. محور مرکزی داستانی که روایت می‌شود، از مدارهای قدرت گوناگونی عبور می‌کند و صفحه‌های متقاطع پرشماری را در سپهر معنا قطع می‌کند. از کشمکش سیاسی آتن و تبس گرفته تا صف‌آرایی قبیله‌های آتنی در برابر هم و سوگیری‌های متضادشان درباره‌ی فرهنگ نوآمده‌ی پارسیان و مفاهیمی که به دایره‌ی معانی یونانیان باستان افزوده بودند.

تراژدی «اودیپ شهریار» گذشته از اینها به این خاطر هم خواندنی و مهم است، که شیوه‌های تحریف و دگردیسی و بدفهمی متن را آشکار می‌سازد. آتن قرن چهارم و پنجم پیش از میلاد برای اروپاییان آرمانشهری باستانی است که خاستگاه هویت غربی محسوب می‌شود، و شخصیتهایی مثل افلاطون و سقراط و سوفوکلس و دموکریت بازیگران عصری طلایی محسوب می‌شوند که همگی در کنار هم قرار می‌گیرند، بی آن که به تفاوتها و تضادهای بینابینی‌شان مورد توجه قرار گیرد، یا محتوای سخن‌شان با دقت خوانده و فهمیده شود.

اودیپ شهریار متنی مهم است، چون داستان انسان اروپایی را روایت می‌کند. تاریخ تحریف این متن، همان تاریخ دگرگونی‌های انسان در تمدن اروپایی است. چون با هر تصویر نوینی از انسان و جایگاهش در هستی، مردمان به متنهای مرجع و منابع مقدس خود دوباره می‌نگرند و آنچه را که به تازگی دریافته‌اند در همان‌ها از نو می‌جویند و می‌یابند. با این مکر تاریخ بوده که داستان شاهی باستانی به نام اودیپ که زماین در تبس فرمان می‌رانده و به زیرکی شهرتی داشته، در آتن به دستاویزی برای مخالفت با مفهوم خودمختاری انسانی بدل می‌شود و بعدتر در بافتی مسیحی با حفظ این رکن جبرگرایانه رنگ و بویی اخلاقی هم به خود می‌گیرد و غرور و خیره‌سری (هوبریس) ابلیس در برابر خداوند را نمایندگی می‌کند. آنگاه همین داستان در عصر نوزایی به نماد انسان هوشمند و دانای طراز نوین تبدیل می‌شود، و در زمانه‌ی ما به تفسیرهایی عجیب و غریب مثل جهانی بودن میل جنسی به مادر و میل نهفته‌ی همگانی برای کشتن پدر دامن می‌زند.

اودیپ متنی ارجمند و مهم است، چون مرزبندی‌هایی را شفاف می‌سازد که قرنهاست دوام یافته‌اند، و مدارهایی از قدرت و پیش‌داشتهایی درباره‌ی انسان را برملا می‌کند که هنوز در زمانه‌ی

ما وجود دارند و زیست‌جهان‌ها را تعیین می‌کنند. «اودیپ شهریار» بی‌شک شاهکاری ادبی است، چرا که مثل هر شاهکار دیگری خواننده‌ی اندیشمند را به اندیشه وا می‌دارد، و وی را به در پیش گرفتن موضعی و پیوستن به جبهه‌ای فرا می‌خواند. داستان اودیپ اما، اگر دقیق خوانده شود، شاید پیوستن به جبهه‌ای متفاوت با آنچه سوفوکلس در ذهن داشته را در پی داشته باشد. به ویژه برای ایرانیانی که این بخت را دارند تا از بیرون به چنین متن‌هایی بنگرند، و بازتاب گذشته‌ی کهن خویش را، و چگونگی وامگیری مفاهیم را و شیوه‌های مخالفت با آن را بنگرند و پس از هزاره‌ها، بار دیگر در برابر این بخت را داشته باشند تا مانند نیاکان سرافراز خویش، میان جبرانگاری و ابتلا به نفرینی آسمانی یا اراده‌ی آزاد و خودمختار و سرکشی در برابر پیشگویی فوبوس هراس‌انگیز و ستمکار، جسورانه گزینه‌ای درست را برگزینند.

کتابنامه

افلاطون، دوره‌ی آثار افلاطون (٤ جلد)، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۰.

بونار، آندره، تراژدی و انسان، ترجمه‌ی جلال‌الدین کزازی، نشر میترا، ۱۳۷۷.

دهقانپور، حمید، کزازی، جلال‌الدین، پوررضاییان، مهدی، شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن: تراژدی سیاوش، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ٤٠، بهار ۱۳۸۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۱.

شمیسا، سیروس، انواع ادبی، انتشارات باغ اندیشه، ۱۳۷۰.

گاتری، دبلیو .کی .سی .افلاطون، ترجمه‌ی حسن فتحی، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۷.

گمپرتس، تئودور، متفکران یونانی (جلد دوم)، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۵.

نیچه، فریدریش، زایش تراژدی، ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری، نشر مرکز، ۱۳۹٦.

وکیلی، شروین، اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، نشر شورآفرین، ۱۳۸۹.

وکیلی، شروین، اسطوره‌ی آفرینش بابلی، نشر علم، ۱۳۹۳.

وکیلی، شروین، تاریخ خرد ایونی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹٦.

وکیلی، شروین، افلاطون: واسازی افسانه‌ای فلسفی، نشر ثالث، ۱۳۹۷.

هیوم، دیوید، در باب معیار ذوق و تراژدی، ترجمه‌ی علی سلمانی، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

Aelianus, Claudius, Varia Historia (Historical Miscellany), Translated by Nigel G. Wilson, Loeb Classical Library, 1997.

Aeschylus, Persians, Translated by George Theodoridis, Bacchicstage, 2009.

Aeschylus, Septe Quae Super sunt Trogodias, (ed. D. Page), Oxford Classical Texts, 1972.

Anthon, Charles, A Classical Dictionary, 1855.

Aristotle, Metaphysics, Translated by Joe Sachs, Santa Fe, 2002.

Aristotle, Physics, Translated by R. P. Hardie and R. K. Gaye. eBooks@Adelaide, 2007.

Aristotle, Politics, Tr. By B. Jowett, Oxford University Press, 1931.

Aristotle, The Complete Works of Aristotle, edited by Jonathan Barnes, Princeton University Press, 1984.

Aristotle, The Constitutions of Athenians, Translated by F. G. Kenyon, In: http://classics.mit.edu/Aristotle/athenian_const.html.

Aristotle, The Nicomachean Ethics, Translated by W. D. Ross, 2007.

Athenaeus, Deipnosophistae, Translated by C.C. Yonge, B.A. London: Henry G. Bohn, 1865.

Athenaeus, Deipnosophists (Banquet of the learned), translated by C.D. Yonge, 2008 (published in:

https://archive.org/stream/deipnosophistsor01atheuoft/deipnosophistsor01atheuoft_djvu.txt).

Badger, Jonathan N., Sophocles and the Politics of Tragedy: Cities and Transcendence, Routledge, 2013.

Barnes, J. Aristotle: A Very Short Introduction, Oxford University Press 2000.

Bichler, Reinhold, «Athen besiegt Atlantis. Eine Studie über den Ursprung der Staatsutopie". Conceptus, 1986, 20: 71–88.

Bowden, Hugh, Classical Athens and the Delphic oracle: divination and democracy Cambridge University Press, 2005.

Bowra, C. M. "Sophocles on His Own Development". American Journal of Philology. The Johns Hopkins University Press. 61 (4), 1940: 385–401.

Brunner M., King Oedipus Retried, Rosenberger and Krausz, London, 2001.

Burnet, J., 1916, «The Socratic doctrine of the soul", Proceedings of the British Academy, 7: 235–59.

Burnet, John, Greek philosophy: Thales to Plato, London: Macmillan and co., 1914.

Cicero, «On Old Age," Selected Works, Edited by Michael Grant, Penguin, 1971.

Cicero, Marcus Tullius, De Senectute, ed. By Charles Bennett, Loeb Classical Library, 2004.

Clinton, Kevin, "The Epidauria and the Arrival of Asclepius in Athens", in: Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence, edited by R. Hägg, Stockholm, 1994.

Cornford, F. M. Plato's cosmology, Routledge, 1937.

Dancy, R. M. Two Studies in the Early Academy, SUNY Publications, 1991.

David, E. «The problem of representing Plato's ideal state in action". Rivista di filologia e di Istruzione Classica, 1984, 112: 33–53.

Deger-Jalkotzy, Sigrid, On the negative aspects of the Mycenaean palace system, In: Atti e memorie del Secondo congresso internazionale di micenologia, Roma – Napoli, (14 - 20 ottobre 1991), Vol. II, 1996.

Diogenes Laërtius, Life of Plato, translated by Robert Drew Hicks, 1925.

Diogenes Laërtius, Vitae philosophorum (Lives of Eminent Philosophers), translated by Robert Drew Hicks, 1925.

Dodds, E. R., On Misunderstanding the 'Oedipus Rex', Journal of Greece and Rome,

Dyer, Thomas Henry, Ancient Athens: Its History, Topography, and Remains, London, Bell and Daldy, 1873.

Euripides, Bacchae, Translated (verse) by George Theodoridis, Internet Archive Book Images, 2005.

Euripides, *The Suppliants*, Translated by E. P. Coleridge, eBooks@Adelaide, 2004.

Fosso, Kurt, Oedipus Crux: Reasonable Doubt in "Oedipus the King", College Literature,

Frank, Erich, Plato und die sogenannten Pythagoreer. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes.Halle: Niemeyer, 1923 .

Freeman, Charles, The Greek Achievement: The Foundation of the Western World, New York: Viking Press, 1999.

Freud, Sigmund, The Interpretation of Dreams, Basic Books, 2010.

Green, Peter, Alexander to Actium: the historical evolution of the .Hellenistic age, University of California Press, 1990

Guthrie, W. K. C. A history of Greek philosophy IV, Plato: The Man and His Dialogues, Cambridge University Press, 1986.

, W. K. C. A history of Greek philosophy V, Cambridge University Press, 1975.

Hamilton, Edith and Cairns, Huntington, ed. The Collected Dialogues of Plato. Princeton: Princeton University Press, (1961 [1989]).

Heraclides of Pontus, Texts and translations, edited by Eckart Schütrumpf; translators Peter Stork, Jan van Ophuijsen, and Susan Prince, .New Brunswick, N.J., Transaction Publishers, 2008

.(ed. C. Hude) Oxford Classical Texts, 1988 ,*Herodoti, Historiae*

Homeri, *Illiadeis*, ed. D. B. Munro, Oxford Classical Texts, 1988.

Homeri, *Odysseae*, ed. T. W. Allen, Oxford Classical Texts, 1988.

Hyginus, Gaius Julius, Fabula, translated by Mary Grant, University of Kansas Press, 1960.

Iannucci, Alessandro, La parola e l'azione: I frammenti simposiali di .Crizia. Bologna: Ed. Nautilus, 2002

Kassel, Rudolf and Austin, Colin, Poetae Comici Graeci, Bryn Mawr .Classical Review, 2001

.Kitto, H. D. F Poiesis, University of California Press, 1966

Knox, Bernard, M. W., Essays: Ancient & Modern, Johns Hopkins University Press, 1989.

Knox, Bernard, M. W., Oedipus the King, Simon Pulse, 1979.

Kopff, E. Christian, Ancient Greek Authors, Gale, 1997.

Kranz, Walther, *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*. Heidelberg: Winter, 1967.

Labarbe, Jules, «Quel Critias dans le Timée et le Critias de Platon?" Sacris Erudiri, 1989- 1990, 31: 239–255.

Liapis, Vayos, Oedipus Tyrannus, In: A Companion to Sophocles, edited by Kirk Ormand, John Wiley & Sons, Apr 30, 2015.

Lloyd-Jones, Hugh (ed.) *,Sophocles, Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus* Harvard University Press, 1994.

Mattéi, Jean-François, Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à .Paris, Presses Universite de France, 1996 .l'Atlantide

McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work, Volume 1, “Sophocles”, 1984.

Morgan, Kathryn, A. «Designer history: Plato's Atlantis and fourth-century ideology". Journal of Hellenic Studies, 1998, 118: 101–118.

Morris, Ian and Scheidel, Walter, The Dynamics of Ancient Empires: State Power from Assyria to Byzantium, Oxford Studies in Early Empires, 2008.

Mueller, L."Mathematical Method and Philosophical Truth"In: D. Nails (ed,), The People of Plato.Hackett, 2002 ,

Nails, D. «The Life of Plato of Athens", in H. Benson (ed.), A Companion to Plato, Blackwell Publishingw 2006.

Nails, Debra, The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics. Hackett Publishing, 2002.

Nesselrath, H. G. 'Theopomps Meropis und Platon: Nachahmung und Parodie', vol. 1, 1998.

Palaima, Thomas G., "Sacrificial Feasting in the Linear B documents", Hesperia, No.73, 2004: 217–246.

Platon i Atlantida .Pančenko, Dmitrij, V. *Leningrad, Nauka, 1990.*

, Description of Greece. W. H. S. Jones (translator). . Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918.

Plato. Plato in Twelve Volumes, Vol. 9 translated by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925.

Pliny the Elder, , Translated by John Bostock and H. T. Riley, London, 1855.

), Tr. by H. Cherniss, Loeb Classical Library, *1976.*

*Plutarch, The lives (*De Animae Procreatione), Tr. by H. Cherniss, Loeb Classical Library, 1976.

Plutarch, The lives (De Animae Procreatione), Tr. by H. Cherniss, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press,

Trans. Dirk Baltzly „, Cambridge University Press, 2013.

Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca, Translated by James G. Frazer, Loeb Classical Library, 1921.

Rosenmeyer, Thomas G. «Plato's Atlantis myth. Timaeus or Critias?". Phoenix, 1956, 10 (4): 163–172.

Schall, James V. "On the Death of Plato" American Scholar, 65, Summer 1996: 401-415.

Schmitz, Leonhard, "Academus", in Smith, William, Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology, Vol.1, Boston, 1867.

Schofield, M. Plato and Practical Politics", in Schofield, M. and C. Rowe (eds.), Greek & Roman Political Thought, Cambridge University Press 2000.

Schultz, Ferdinand, De vita Sophoclis poetae, H.A.W. Logier ,1836.

Siculus, Diodorus; Bibliotheca historica (The Library of History), Translated by: C. H. Oldfather et al., LacusCurtius, 2017.

Simplicius: On Aristotle, On the Heavens 1.1-4, translated by Robert J. Hankinson, Cornell University Press, 2001.

Smith, Helaine, Masterpieces of Classic Greek Drama, Greenwood, 2005.

Smith, William, "Plato". Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology, 1870.

Sommerstein, Alan Herbert, Greek Drama and Dramatists, Routledge, 2002.

Sommerstein, Alan Herbert, Greek Drama and Dramatists, Routledge, 2002.

Sophocles, The Plays and Fragments, Part VII, The Ajax, ed. By: R. C. Jebb, Cambridge University Press, 1969.

Sophocles. Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus, Lloyd-Jones, Hugh (ed.), Harvard University Press, 1994.

Strabo, The Geography of Strabo: Literally Translated, with Notes, trans. by H. C. Hamilton & W. Falconer, London: H. G. Bohn, (1854-1857).

Symeonoglou, Sarantis, The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times, Princeton Legacy Library, 2014.

Taylor, A. E., A commentary on Plato's Timaeus. Oxford: Clarendon, 1928.

Themistius, The Private Orations of Themistius, trans. R. Penella, Berkeley, 2000.

Thesleff, Holger, Studies in Platonic chronology. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1982.

Thucydides, Historiae, (ed.H.S. James), Oxford Classical Texts, 1988.

Thucydides, The Peloponesian Wars, (Tr. W. Blanco), Critical edition, 1998.

Thucydides, The Peloponesian Wars, (Tr. W. Blanco), Critical edition, 1998.

Vickers, Michael J., Sophocles and Alcibiades: Athenian Politics in Ancient Greek Literature, Acumen, 2008.

Voegelin, Eric, in Plato and Aristotle , Baton Rouge, 1957.

Vol. 13, No. 1, Apr., 1966: 37-49.

Vol. 39, No. 3, summer 2012: 26-60.

Welliver, Warman, Character, plot and thought in Plato's Timaeus-Critias. Leiden: Brill, 1977.

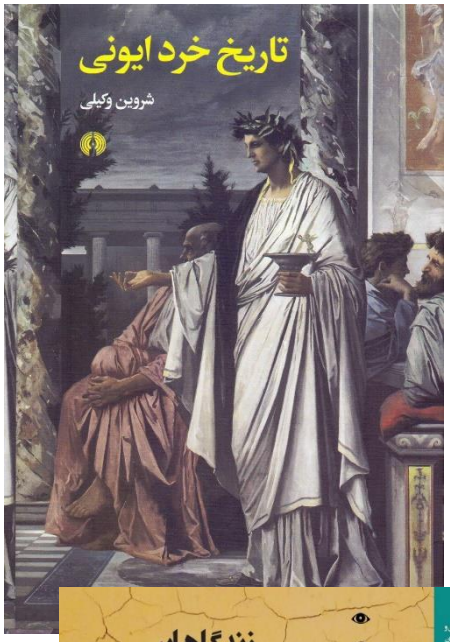
West, M. L., Greek Epic Fragments, Loeb Classical Library, Cambridge, 2003.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, Plato: his Life and Work (translated in Greek by Xenophon Armyros), Kaktos, 2005 (first edition 1917).

Zeller, E. Über die Anachronismen in den platonischen Gesprächen, Berlin: Akademie der Wissenschaften, 1873.

کتابهایی دیگر به قلم دکتر شروین وکیلی

مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

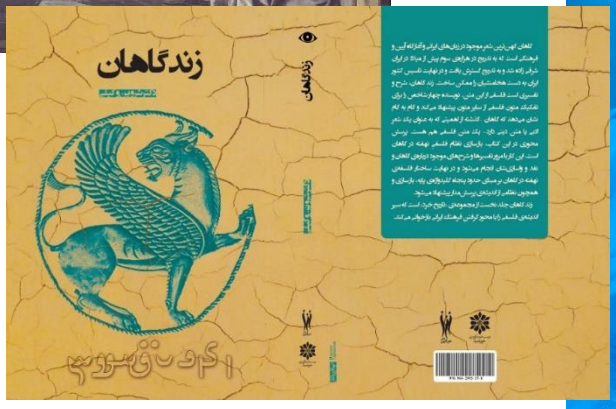


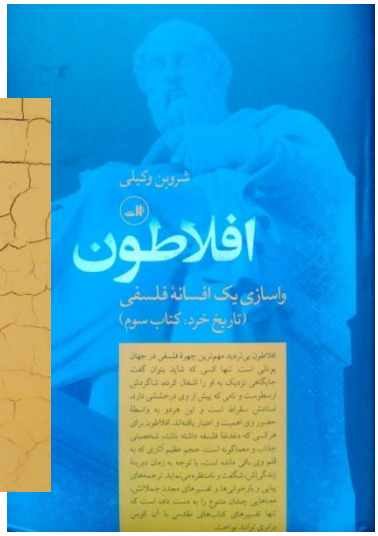
کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵





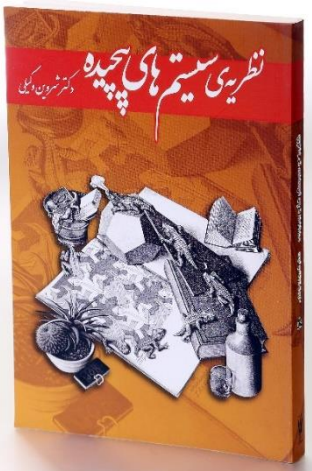
مجموعه‌ی فلسفه

کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای جنگل، خورشید، ۱۳۹۸



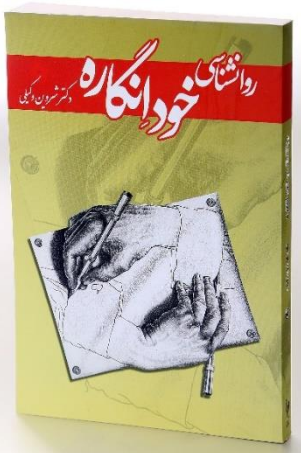
مجموعهی دیدگاه زروان

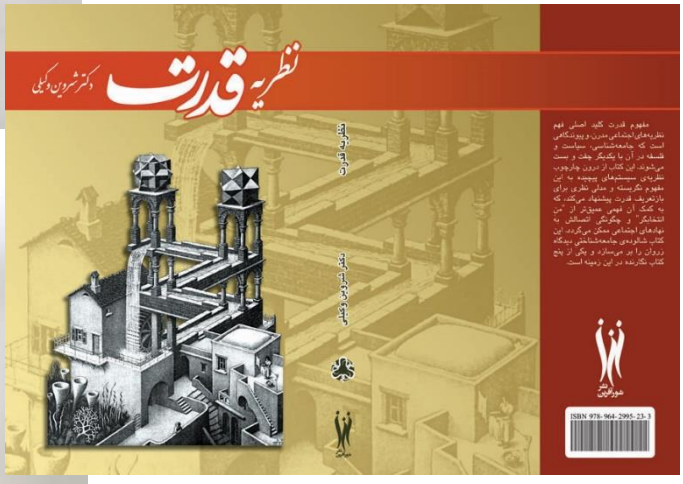
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

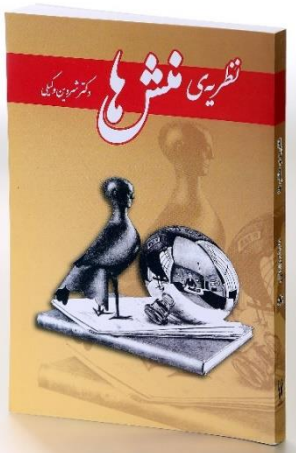
کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹





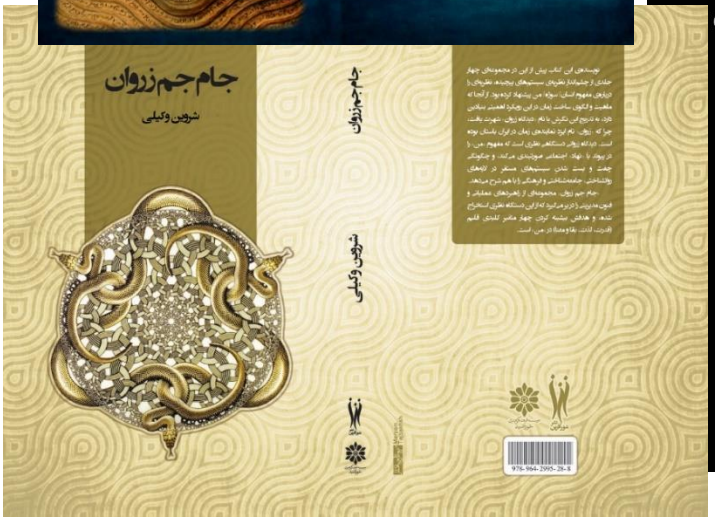


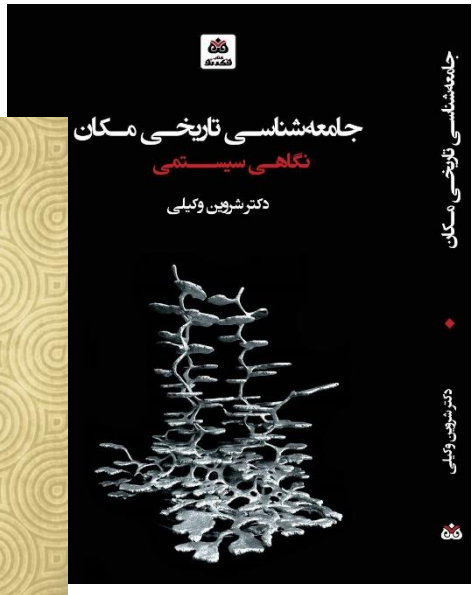
کتاب پنجم: درباره‌ی زمان، شورآفرین، ۱۳۹۱

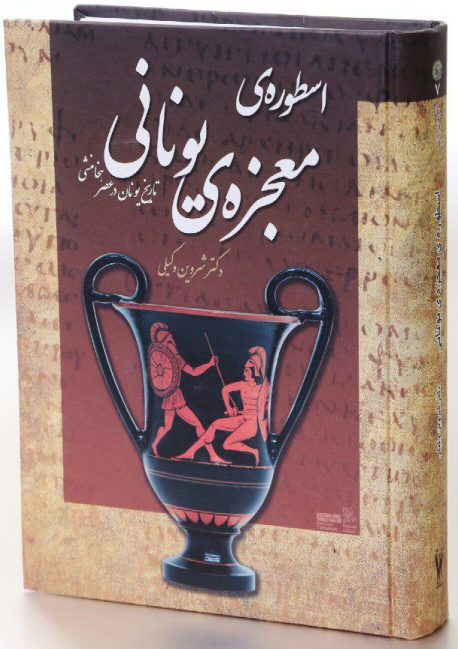
کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب هشتم: جامعه‌شناسی تاریخ مکان، نشر فکر نو، ۱۳۹۷







مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی

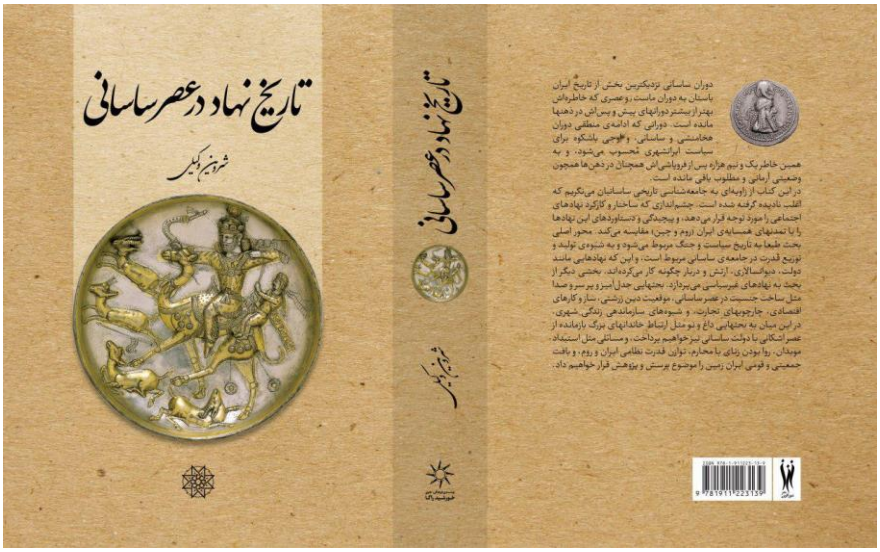
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹–۱۳۹۱

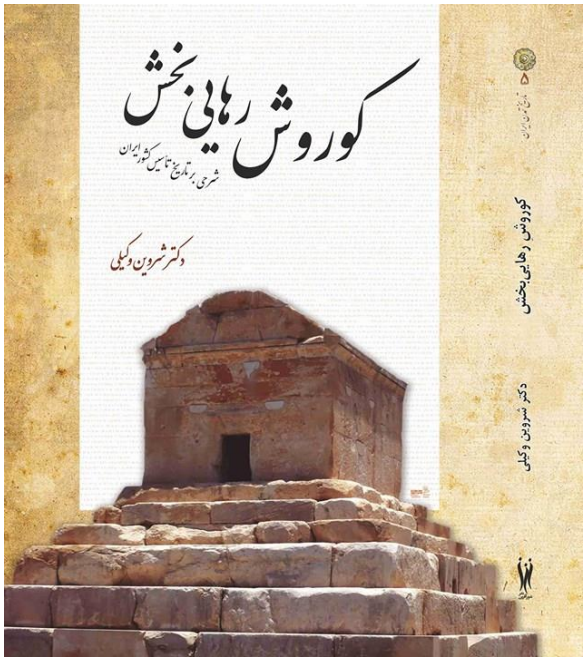
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

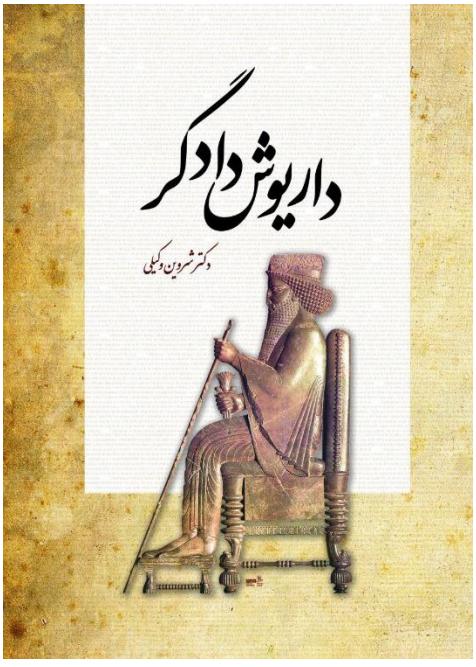
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب پنجم: تاریخ نهاد در عصر ساسانی، شورآفرین، ۱۳۹۸




کوروش رهایی‌بخش
شرحی بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی
۵
تاریخ ملی ایران
کوروش رهایی‌بخش
دکتر شروین وکیلی


داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی

تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
۷
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران یانصد سالگی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکاپی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.
KARNAMAK

مجموعه‌ی تاریخ

کتاب نخست: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: گاندی، نشر شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب سوم: تاریخ نژادهای ایرانی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

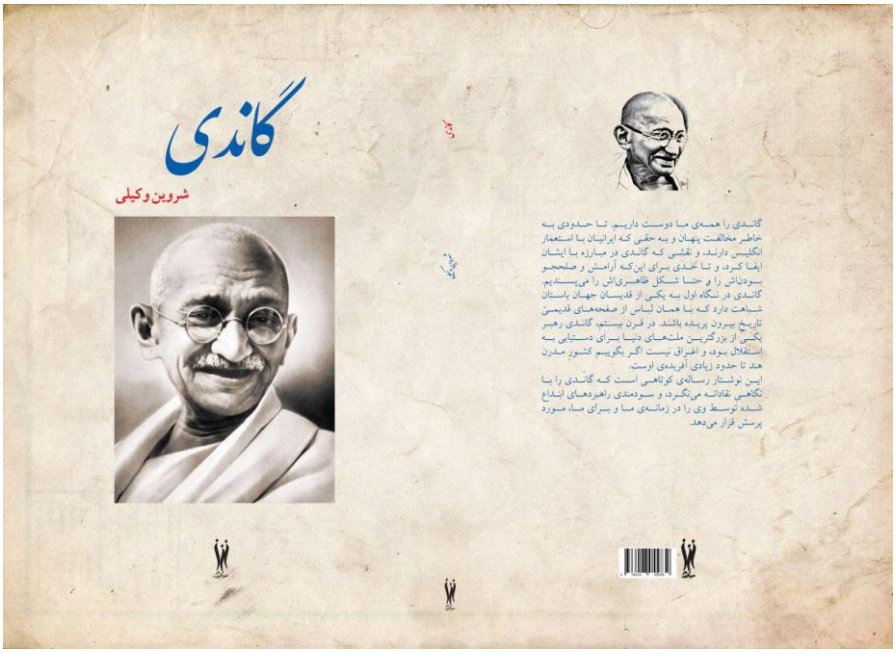
کتاب چهارم: تاریخ اقوام ایرانی در عصر پیشااسلامی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ اقوام ایرانی در دوران معاصر، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب ششم: تاریخ همزمانی؛ عصر مظفری، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هفتم: رام: روزشمار معنادار ایرانی (٤ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هشتم: ایران؛ تمدن راهها، خورشید، ۱۳۹۸

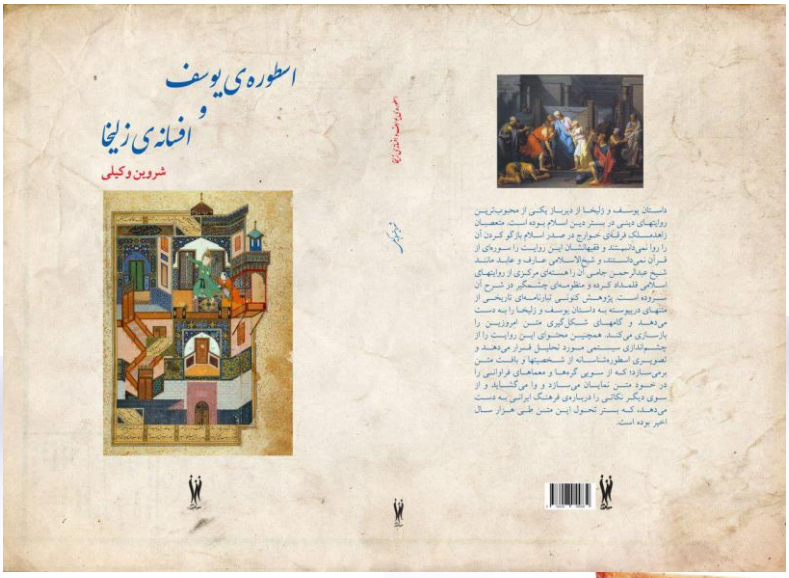


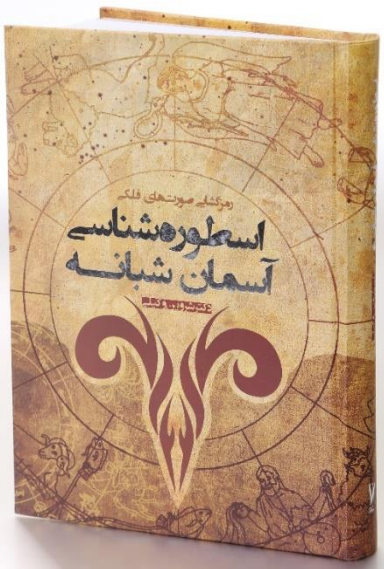
مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

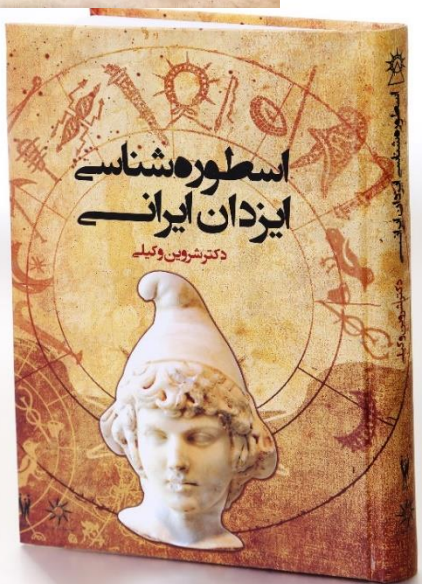
کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱







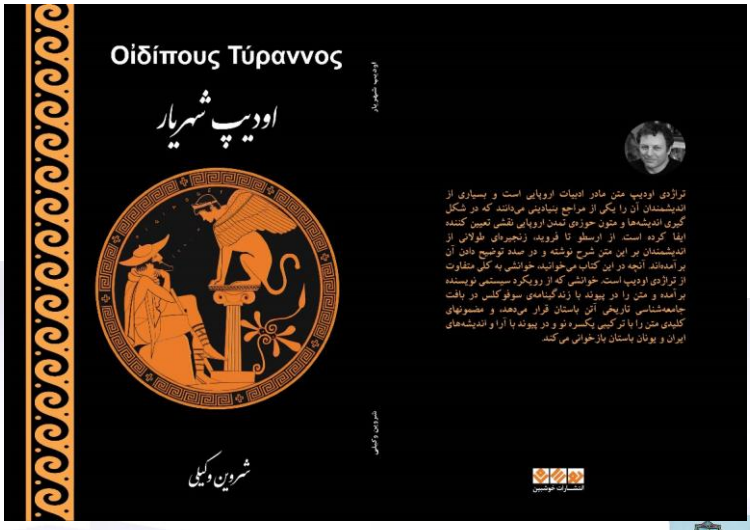
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

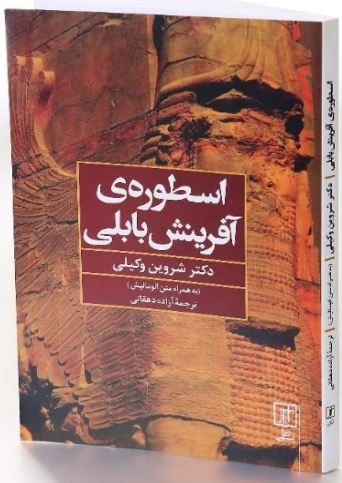
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

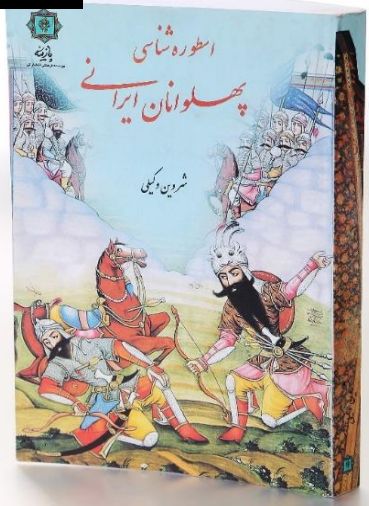
کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵

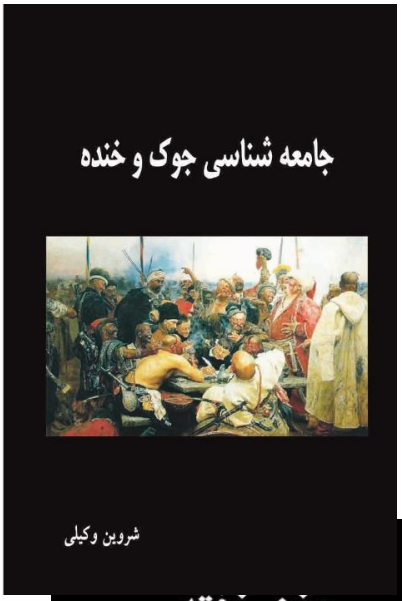
کتاب هشتم: اودیپ شهریار، خوش‌بین، ۱۳۹۸

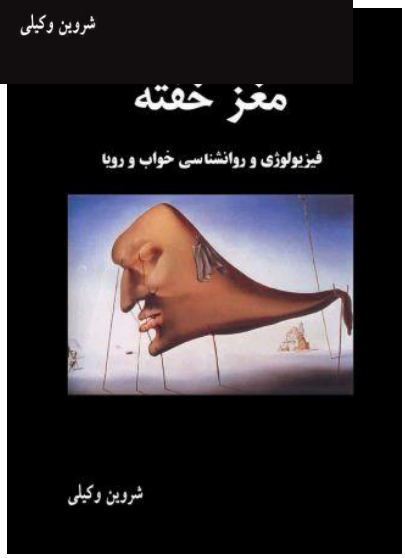






مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل





کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷

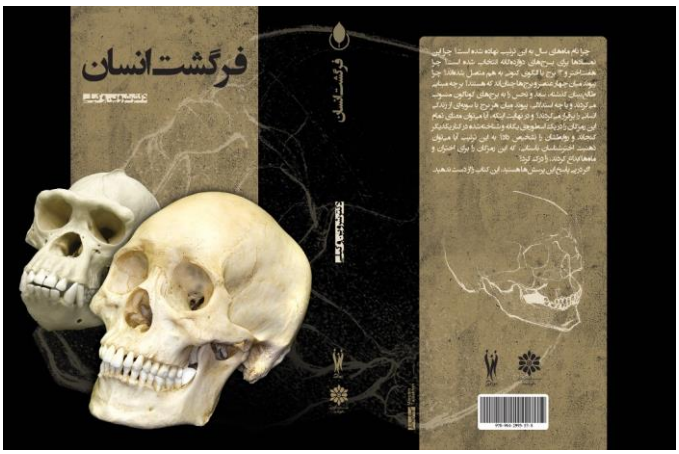
کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا،۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵



مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸۶

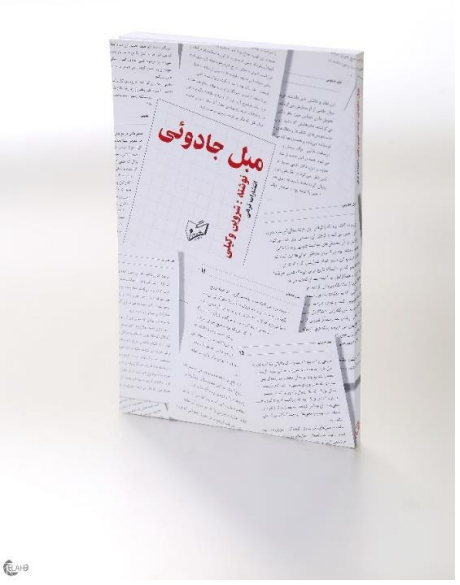
کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱

کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵



کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

کتاب یازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب دوازدهم: گرشاد؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه علمی-تخیلی، خوش‌بین، ۱۳۹۸

کتاب چهاردهم: هشت سرنوشت بهرام، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید و شورآفرین،۱۳۹٤

کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹٤

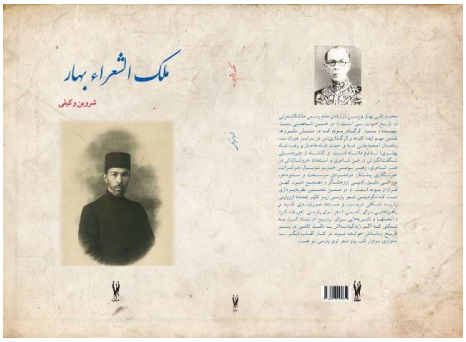
کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید و شورآفرین،۱۳۹۵

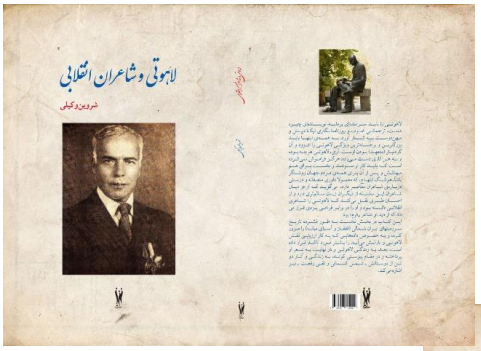
کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹۵

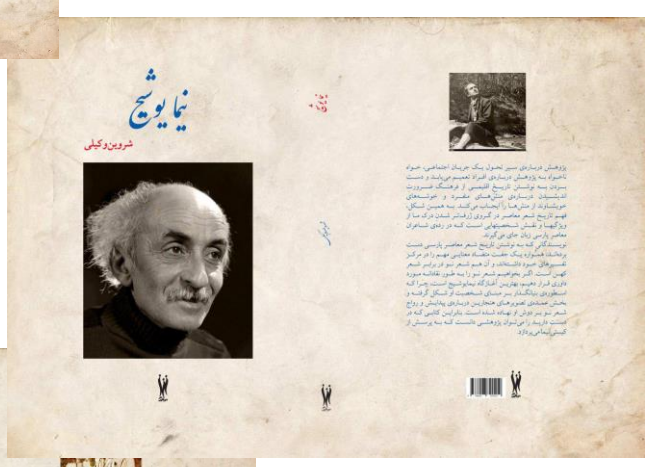
کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب هفتم: تپ‌اختر؛ گلچین شعر پارسی (۲ جلد)، ۱۳۹۸







مجموعه‌ی تاریخ هنر

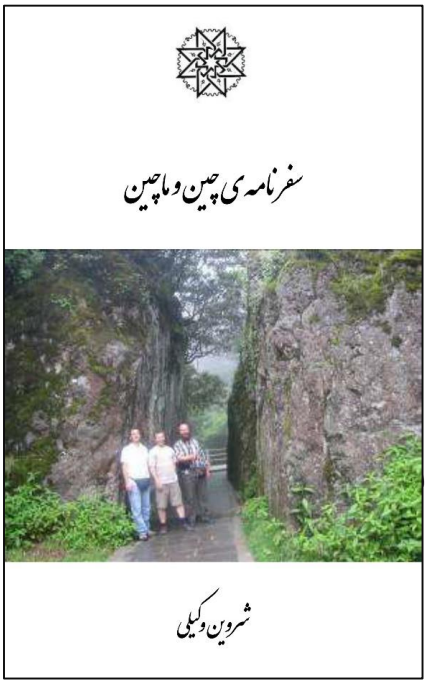
کتاب نخست: رمزشناسی دست و انگشت در ایران، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب دوم: نقاشی دو دشمن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب سوم: تاریخ هنرایرانی: عصر پیشاتاریخی، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب چهارم: تاریخ هنر ایرانی: عصر برنز، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه‌ی سفرنامه‌ها



کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

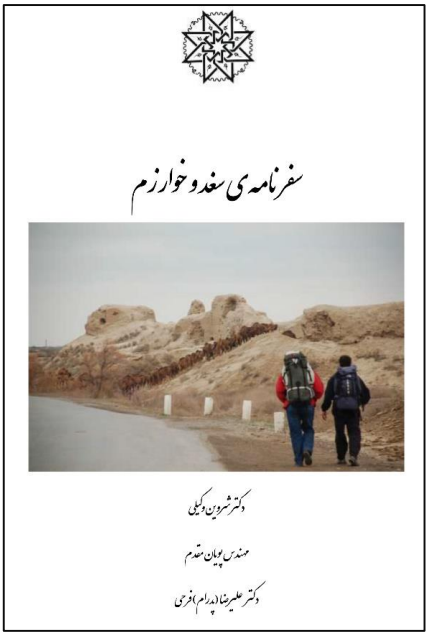
کتاب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتاب سوم: سفرنامه‌ی ختا و ختن، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب چهارم: سفرنامه‌ی مسکو و سن‌پترزبورگ، خورشید،۳۹۷

کتاب پنجم: سفرنامه‌ی هند شمالی، خورشید، ۱۳۹۸

کتابهای دیگر



کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤

کتاب سوم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای منِ پارسی (۳ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵