



اگر نه... خون! (ضمیمه‌ی جستار سوم)

مقدمه‌ی آن کارسُن بر نمایشنامه‌ی «آگامنون»

ترجمه‌ی قاسم نجاری

مقدمه:

آن کارسُن از آن دست چهره‌های کنونی ادبیات است که در تعریف‌های از پیش تعیین شده نمی‌گنجد. شاید بیش از هر چیز بتوان او را شاعر نامید. اما شاعری به معنای کلاسیک یونانی آن. او به معنای ریشه‌ای کلمه‌ی *poiesis* شاعر است؛ «خلق کردن چیزی که پیش از این وجود نداشته است». او شاعر است، خصوصاً وقتی ترجمه می‌کند و گویی ترجمه‌هایش از متونی که بیش از دوهزار سال از آن‌ها گذشته، برای اولین بار نوشته می‌شوند. کاری که او در ترجمه‌هایش از اورپید و سوفکل و مخصوصاً سافو کرده، یک جور بازخلق اشعار کلاسیک است. مجموعه‌ی «درس‌های اندوه»، ترجمه‌های اوست از همه‌ی اشعار اورپید و نمایشنامه‌ی «آنتیگونیک»، بازسرایش آنتیگونه‌ی سوفکل است، ترکیبی از شعر و تصویرسازی. ترجمه‌های کارسُن، حاصل ظرافت، دقتِ بالا در منابع کلاسیک و عشق‌ورزی به دنیای کلاسیک‌هاست که در هر کلمه‌ای که او ترجمه می‌کند، بازتاب دارد.

آنچه که در ادامه می‌خوانید برگرفته از پروژه‌ای غریب است؛ پروژه‌ای به نام «یک اورستیا» / *An Oresteia*. اجرایی از اورستیا که همه‌اش کار آیسخولوس نیست بلکه بخش اول آن «آگامنون»، بخش دوم «الکترا»ی سوفکل و بخش سوم «اورستس» اورپید است. کارسُن در سال ۲۰۰۷ این سه‌گانه را به همین شکل از یونانی ترجمه کرد



برای براین کولیک، کارگردان کلاسیک استیج کمپانی در نیویورک. این متن، مقدمه‌ی کارسُن است بر ترجمه‌ی خودش از «آگامنون» آیسخولوس در:

An Oresteia, Anne Carson, Faber & Faber, 2010

نکته: در متن اصلی، همه‌ی جملات و کلمات نقل قول شده به شماره‌ی بند موجود در نمایشنامه ارجاع داده شده‌اند. برای این ترجمه آن‌ها حذف شده‌اند چون قاعدتاً در ادامه‌ی متن، نمایشنامه‌ی کامل نمی‌آید. متن اصلی در اینترنت موجود است.

مثل تماشای آتشوزی جنگلی است. عظیم، خشن، هر لحظه متغیر با آوایی بی‌همانند به هر چیز دیگر.

هر کاراکتری در «آگامنون» زبان را به طریقی به آتش می‌کشد. کلایتمنسترا که ارباب تکنولوژی‌هاست با ایستگاه‌های دیده‌بانی هزارمیلی‌ای شروع می‌کند که در صحنه‌ی اول خبر سقوط تروی را تمام راه از آسیا به او می‌رسانند. او ایستگاه‌ها را در زبانی به هم می‌رساند که بسیار درخشان و بی‌نهایت پرخاشجوست، او مانند فاتحی است که بخش‌هایی از جهان را که فتح کرده، نام می‌برد. او پیش می‌رود تا هرآنکه در نمایشنامه هست را از آن خود کند؛ همسرایان را با بحث و تهدید، آگامنون را با چاپلوسی و تجنیس، آگستوس را با زبان‌بازی جنسی، با یک استثنا؛ کاساندر. کاساندر است که او نمی‌تواند فتحش کند. دفاع کاساندر، دفاع بی‌نقص او، سکوت است. وقتی کلایتمنسترا دستور می‌دهد که می‌خواهد بداند این دختر خارجی به یونانی حرف می‌زند یا نه، کاساندر پاسخ نمی‌دهد - برای ۲۷۰ خط (در متن اصلی). کلایتمنسترا خارج می‌شود.



هیچ دلیلی ندارد که کاساندرا به یونانی حرف بزند. او شاهزاده‌ای تروایی است که تا به حال هرگز از خانه دور نبوده است. اما در واقع، مشخص می‌شود که او زیر و بم این زبان بیگانه را از بر است - تحلیلی، استعاری، تاریخی، پیشگویانه، متجانس، معماگون، سلیس همچون زبان مادری. اما آپولو کاساندرا را نفرین کرده است. ذهن او به شیوه‌ای عمیق‌تر از این‌ها بیگانه افتاده. با اینکه او همه چیز را، از گذشته، حال و آینده می‌بیند و حقیقتش را نیز می‌بیند، هیچ‌کس هرگز آنچه می‌گوید را باور نخواهد کرد. کاساندرا حقیقتی است در خود.^۱ آیسخولوس او را به مثابه‌ی تمایزی که فراچنگ نمی‌آید در میانه‌ی نمایشنامه قرار داده، به مثابه‌ی آینه‌ای که تصویر روبرویش را باز نمی‌تاباند.

من به‌عنوان مترجم، سال‌ها تلاش کردم تا کاساندرا را در کلمات فراچنگ آورم. مدت‌ها پیش از اینکه علاقه‌ای به باقی‌نمایشنامه آگامنون داشته باشیم، خودم را در حال کار و دوباره‌کاری روی تک‌صحنه‌ای می‌یافتم که کاساندرا با زبانی که فوران می‌کند در آن ظاهر می‌شود. چند جمله‌ی فاخر از آن درآوردم و به فکر انتشارشان افتادم، اما به‌نظرم این کار عبث آمد. من رویای کاساندرا را دیده بودم که به‌طرز عجیبی با زمستان‌های کودکی‌ام ترکیب شده بود و نمایشی را تصور کرده بودم که کسی همچون بیورک^۲ بر رودخانه‌ای برفی در آسیای صغیر باستان می‌راند و ترانه‌های چندزبانه‌ی رام‌نشده‌ی ای می‌خواند. اما دیگران این کارها را امتحان کرده و به‌هرطریق، نمایشنامه از پیش نوشته شده بود. نمایشنامه‌ای به‌نام «آگامنون».

در آخر قبول کردم که آنچه درباره‌ی کاساندرا فراچنگ نمی‌آید، باید به همان حال رها شود. آیسخولوس در کاساندرا عصاره و فشرده‌ی روش کار خودش را فرم بخشید، روشی که او از ذهن خودش استفاده می‌کرده، روش او برای استفاده از تئاتر به مثابه‌ی



ذهن. تأثیر این کار به خوبی (مگر سهواً) توسط فرانسویس بیکن نقاش توصیف شده است، همو (که درباره‌ی روش نقاشی خودش) می‌گوید:

«به‌نظر می‌رسد مستقیماً از آنچه می‌آید که ما انتخاب کرده‌ایم ناخودآگاه بنامیم‌اش، با فومی از ناخودآگاهی که دورش بسته شده است...».

فرانسویس بیکن نقاشی‌هایش را با حذف سرحدات درون خودش می‌کشد؛ همانطور که کاساندرای پیش‌بینی‌هایش را به زبان می‌آورد. بیکن می‌خواهد به چیزی خام‌تر و واقعی‌تر از تصاویری ساخته و پرداخته‌ی ذهن خود آگاهی دست پیدا کند. جالب است که او مخصوصاً خواندن آیسخولوس را برای این هدف، سودمند یافته:

خواندن ترجمه‌های آیسخولوس... سوپاپ احساس را برایم باز می‌کند.

شاید به خاطر این است که آیسخولوس هم می‌داند که چطور این سوپاپ‌ها را باز کند. نه‌تنها در صحنه‌ی کاساندرای بلکه در جای‌جای نمایشنامه‌ی «آگامنون»، نشت امر استعاری درون امر واقعی و امر استعاری درون امر واقعی را شاهدیم. تصاویر پژواک می‌کنند، روی هم می‌افتند و در هم می‌تنند. کلمه‌ها با فشردن کلمات قدیم درهم به ترکیب‌های تازه ضرب می‌شوند؛ «روزپیدا»، «رویایپیدا»، «مردانه‌سر»، «سه‌بلع‌کرده»، «خدای‌کرده».^۳

استعاره‌ها می‌آید، می‌روند و بار دیگر در مقام واقعیت ظاهر می‌شود؛ برای مثال، «تور» همه‌گیر رنج» تمثیلی‌ای که یونانیان بر روی تروی انداختند، در یک «تور، پارچه‌ی تمول شرورانه»ی بسیار واقعی جسم می‌پذیرد؛ توری که کلایتمنسترا با آن آگامنون را به دام می‌اندازد تا بکشد. اشیای واقعی آنچنان با معناهای واقعی و استعاری تنیده شده‌اند که به سمبل‌هایی مشتعل می‌شوند، مثل فرش قرمز، یا پارچه‌ی دور آگامنون هنگام ورودش به خانه.^۴



فرانسیس بیکن می‌گوید تصاویر او «ابتدا روی احساس اثر می‌کنند و سپس به آرامی درون امر واقعی نشت می‌کنند»^۵ و او از نیاز برای «بازگرداندن واقعیت به درون سیستم عصبی به شیوه‌ای خشن»^۶ حرف می‌زند. منظور او خشونتی عمیق‌تر از موضوع است:

وقتی حرف از خشونت نقاشی است، این خشونت هیچ ربطی به خشونت جنگ ندارد. این خشونت به تلاشی مربوط است برای بازسازی خشونتِ خودِ واقعیت... خشونتِ اشارتی درون تصویر که فقط با نقاشی منتقل می‌شود... ما تقریباً همیشه با صفحات (اسکرین‌ها) زندگی می‌کنیم - زیستی صفحه‌ای. و من گاهی فکر می‌کنم، وقتی آدم‌ها می‌گویند کارِ من خشن به نظر می‌رسد، آنجاست که توانسته‌ام یکی یا دو تا از حجاب‌ها یا صفحه‌ها را از سر راه بردارم.

این خشونت، ذاتیِ سبک آیسخولوس است. او از زبان همان‌طوری استفاده می‌کند که بیکن از نقاشی، مخصوصاً در صحنه‌ی کاساندرا، جایی که او سازوکارِ ذهنِ پیامبرگونه‌ی او را به صحنه می‌کشد - حجاب‌ها، صفحه‌ها، خشونت، باز کردنِ راه. کاساندرا جزء به کلِ روش آیسخولوس است.

فرانسیس بیکن خود را نقاشی رئالیست می‌دانست، البته او قبول داشت که این تعریف او را مجاب می‌کند به «بازتعریفِ رئالیسم». آیسخولوس هم رئالیست است. آن‌ها هر دو گزینه‌ای دارند برای «به‌دام انداختنِ واقعیتِ زنده» با همه‌ی کثافت، احساس و تحمل‌ناپذیری سمبولیک‌اش. بیایید برگردیم به فرش قرمزی که آیسخولوس گویی با صحنه‌ای آهسته در صحنه‌ی مشهور فرش باز می‌کند، فرشی که آگامنون را به خانه و مرگ‌اش می‌رساند. این شی‌اعجاب‌انگیز قرمز را می‌توان به خون، ثروت، گناه، انتقام، جاه‌طلبی، مکر زنانه، هوبریسِ مردانه، رسوخِ جنسی، ذوقِ بد، خشمی تُهی‌ناشدنی و کنشی بدعت‌گذاشته‌شده توسط کلایتمسترا برای شکستن اراده‌ی آگامنون تفسیر کرد. به‌عنوان شی‌یافته‌شده به ما یادآور می‌شود که این زنان‌اند که می‌بافند و بافتن



قرینه‌ی فریبکاری است. کلایتمنسترا دوباره از پارچه استفاده می‌کند تا آگاممنون را به دام انداخته و بکشد. پارچه، به‌عنوان شیئی قرمز یا ارغوانی، خون‌مانند است اما به‌شدت گران و با لگدمال‌شدن نابود می‌شود. آگاممنون ترس دارد که این کار به‌نظر گستاخانه یا ناپرهیزکارانه خواهد رسید، یا هردو – او احساس می‌کند همه‌ی نگاه‌ها خیره‌ی اوست. پارچه‌ی قرمز، به‌عنوان دلیلِ نزاع بین زن و شوهر، قدرت زن برای برتری در مشاجره با مرد و چیره‌گی بر او در نبرد را رو می‌کند. چرا که این نبردی است و وقتی مرد پا به خانه بگذارد، باخته است. توجه کنید که او در سکوت وارد می‌شود در حالی که زن پشت سر اوست. سپس زن می‌ایستد و می‌چرخد به سمت درگاهی تا حیرت‌انگیزترین سخنرانی نمایشنامه را سر دهد («دریایی است و چه کسی باید آن را بخشکاند؟»). از الیور تپلین، سخنِ صدقی است درباره‌ی صحنه‌آراییِ باستان که هر آنکه درگاهی را کنترل کند، تراژدی را کنترل می‌کند.^۷ در آگاممنون آنکه تراژدی را در اختیار دارد، بی‌شک کلایتمنسترا است. صحنه‌ی فرش مثل پیکانِ بزرگ قرمزی است که آیسخولوس روی نمایشنامه کشیده تا به این واقعیت اشاره کند.

خشونت در آگاممنون چشمگیرانه از یک کلمه‌ی خاص سرچشمه می‌گیرد: عدالت. توجه کنید که این کلمه چند بار تکرار می‌شود و چه زوایای مختلفی دارد. تقریباً همه در این نمایشنامه ادعای فهم عدالت را دارد و مدعی‌اند که عدالت سمتِ آن‌هاست – زئوس، کلایتمنسترا، آگاممنون، آئیگیستوس و (بنابر آنچه کاساندر را می‌گوید) آپولو. معناهای بسیار کلمه‌ی عدالت، تاریخ‌خانه‌ی خاندانِ آترئوس را بدل به الزامِ دوگانه‌ای غول‌آسا تبدیل کرده است. هیچ‌کس نمی‌تواند چرخه‌ی نحس انتقام را که از جنایتی به جنایتی دیگر در حرکت است متوقف کند. الهگانِ انتقامِ خون‌به‌چهره، تجسم آنند. من فکر نمی‌کنم آیسخولوس بخواهد مفهوم عدالت را با قاطعیت روشن کند، با این حال بسیاری از خوانندگان ممکن است این را به‌عنوان نیت اورستیای او در نظر بگیرند. تا جایی که نمایشنامه‌ی «آگاممنون» پیش می‌رود، هیچ معنایی از عدالت پیش کشیده



نمی‌شود. نمایشنامه نشان می‌دهد که این کلمه برای هر کس معنایی متفاوت دارد و چه کورکننده و ویرانگر است که باور کنی «عدالت» تو عدالتِ حقیقی است. این مشکلی است که امروزه با آن غریبه نیستیم. همانطور که کاساندرا می‌گوید: «من این بو را می‌شناسم».

پانوشت‌ها:

- 1) Self-consuming truth
 - 2) Bjork
 - 3) Dayvisible, dreamvisible, man-minded, thricegorged, godaccomplished
- (۴) محققان درباره‌ی اینکه این پارچه چیست، اجماع نظر ندارد که آیا یک فرش است، چند فرش است، تلی از جامه است یا توپِ قماش. از آنچه آگاممنون می‌گوید، واضح است که آن پارچه بسیار گران‌قیمت است؛ پارچه‌ای که با آن باید خدایان را احترام کرد و نه انسان را. نگاه کنید به:
- J.D Denniston and D.L Page, eds, Agamemnon (New York: Oxford University Press, 1957), 148
- 5) David Sylvester, The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon (New York: Thames and Hudson, 1988), 56.
 - 6) Ibid, 59.
 - 7) Oliver Taplin, The Stagecraft of Aeschylus (New York: Oxford University Press, 1977), 34, 280, 300. 307, 339-41.