دوفصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش سیاست نظری»
دوره جدید، شماره هفتم، زمستان ۱۳۸۸ و بهار ۱۳۸۹: ۹۴-۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۴/۲۴

آنتیگونه سوفوکلس و دموکراسی آتنی

مصطفی یونسی*
شروین مقیمی زنجانی**

چکیده

موضوع این مقاله یافتن نسبت دلالت‌های سیاسی تراژدی آنتیگونه با دموکراسی آتنی است. رهیافتی که در رسیدن به این مقصود مورد نظر است، رهیافت ساختاری است. یکی از مؤلفه‌های اصلی در رهیافت ساختاری، کشف تقابل‌های دوتایی در درون اثر است تا از این رهگذر به کشف تقابل‌ها در حیاتی سیاسی- اجتماعی رهنمون شویم که به یک معنا بستر خلق اثر را تشکیل می‌دهد. تقابلی که از حیث اندیشه سیاسی در محور تراژدی آنتیگونه برجسته می‌شود، و شبکه‌ای از تقابل‌ها، گرد آن شکل می‌گیرند، تقابل میان «خانواده» و ارزش‌های آن، و «سامان سیاسی» و مناسبات شهروندی است. کریستیان مایر، ژان پیر ورنان، چارلزسگال، و حتی مایکل زلناک همگی بر اهمیت اساسی این تقابل، در کانون تراژدی آنتیگونه، صحه نهاده‌اند. تقابل خانواده/پولیس از منظر اندیشه سیاسی واجد کمال اهمیت است، چرا که از حیث خاستگاه تاریخی بسط و تحول مقوله پولیس در یونان باستان، چنین تقابلی نشانگر گسست از جهان «موکینایی» و گذار به عصر مناسبات شهروندی است. همین تقابل است که زمینه را برای برخورد «قوانین نانوشته الهی» و «قوانین مدون انسانی» آماده می‌کند. تقابلی که شالوده اساسی این مقاله را تشکیل می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: تراژدی، سیاست، دموکراسی آتنی، پولیس، تقابل، خانواده، قانون، امر الهی، امر انسانی.

---

* استادیار گروه علوم سیاسی دانشگاه تربیت مدرس Younesie@modares.ac.ir
** دانشجوی دوره دکتری علوم سیاسی دانشگاه تربیت مدرس Moghimima@gmail.com

مقدمه

«نوموس»[1] در مقام قوانین انسان‌ساخته برای تمهید امور *پولیس* در تمایزش از «تسموس»[2] که خاستگاهی اساساً الهی و مرتبط با پیوندهای آریستوکراتیک داشت، یکی از مؤلفه‌های اصلی در قوام مناسبات شهروندی به شکلی استقلال یافته بود. اوج این مناسبات در قرن پنجم و در *پولیس* دموکراتیک آتن تجربه شد. دموکراسی آتنی در این قرن به «امر سیاسی»[3] به عنوان مقوله‌ای مستقل از دیگر حوزه‌ها به‌ویژه حوزه «آنجهانی» اسطوره و مذهب تَشَخُص بخشید. خطابه *پریکلس* به نقل از *توسیدیدس*[4] مصداق بارز و عالی این امر است (*توسیدیدس*، ۱۳۷۷: ۱۱۳ـ۱۹). استقلال حوزه سیاست با آگاهی تراژیک شهروندان آتنی در پیوند بود و اساساً نمی‌توانست بدون گسستی جدی از جهان آریستوکراتیک و تحمل هزینه‌های آن متصور باشد. تقابل خانواده/ *پولیس* یکی از تنش‌های اصلی در جریان این گسست را بازنمایی می‌کند که در پرتوی آن می‌توان تقابل‌ها و تعارضاتی را ملاحظه کرد، که کل حیات شهروندان آتنی را در آن مقطع دستخوش دگرگونی و تغییر ساخته بود.

بنابراین ما کار را با ایضاح این تقابل محوری در تراژدی آنتیگونه و نسبت آن با اقتضائات انضمامی آن روز آتن آغاز می‌کنیم و سپس به بررسی تقابل‌هایی می‌پردازیم که در پرتوی تقابل مزبور دیگر سویه‌های تنش‌زا و تعارض‌آمیز سامان نوین سیاسی در آتن دموکراتیک را، در فاصله‌اش از جهان کهن آریستوکراتیک نشان می‌دهد. بی‌شک مهم‌ترین تقابل در این میان و از حیث اندیشه سیاسی، تقابل میان قوانین «الهی» و «انسانی» خواهد بود.

پیش از ورود به بحث لازم است «هشدار *ژان پیر ورنان* را نیز یادآوری کنیم که تراژدی بازتاب صرف واقعیت نیست بلکه خود محملی است برای مسئله‌دار کردن واقعیت. این بدان معناست که نمایش‌های دراماتیک در آتن قرن پنجم با واقعیت‌های سیاسی- اجتماعی آن دوره تعاملی دوسویه و فعال داشت و بازتاب صرف و منفعلانه آن واقعیت‌ها نبود. این نکته به‌ویژه دربارهٔ تراژدی‌های *سوفوکلس* اهمیت بیشتری دارد» (*ورنانت*، ۱۹۹۶: ۳۰۴). با آنکه در تراژدی *آنتیگونه* اشاره مستقیمی به مناسبات سیاسی در

1. Nomos
2. Thesmos
3. The Political
4. Thucydides

آتن دیده نمی‌شود، اما با تأمل در دلالت‌های ضمنی این اثر سویه‌های تماماً سیاسی آن آشکار خواهد شد. این از طرفی می‌تواند بیانگر شیوه خاص *سوفوکلس* در نمایش‌نامه‌نویسی باشد؛ شیوه‌ای که او را از دو تراژدی‌پرداز بزرگ دیگر در قرن پنجم- *آیسخولوس* و *اریپیدس* ـ جدا می‌کند. خصلت اساسی آثار *سوفوکلس*، آن‌گونه که پیر *ویدال ناکوئه* عنوان می‌دارد، «درون‌ماندگار»[1] بودن آن است.

«درون‌ماندگار» بودن به این معناست که نمایشنامه‌های *سوفوکلس* به‌خلاف بسیاری دیگر از نمایش‌نامه‌های سده پنجم، حدیث نفس مؤلف نبود، بلکه هر یک به نحوی در کلیّت‌اش، و منتزها از مؤلف، سخنگوی خود به‌شمار می‌رفت (*همان*: ۳۰۴-۳۰۵). بنابراین میان تراژدی سوفوکلسی و سیاست آتنی، پیوندی متفاوت از این نوع رابطه، در نزد دیگر آثار دراماتیک قرن پنجم، برقرار بود. پیوندی که فهم آن نیازمند دقت نظر و تأملی ژرف‌تر در تراژدی‌های سوفوکلس است (*همان*: ۳۰۵). از سویی به زعم *موریس بورا*[2]، تراژدی‌ای چون *آنتیگونه* جذابیت خود را از امور کم‌دوام و زودگذر نمی‌گیرد، بلکه مبین بروز مشکله‌هایی در سطح عام و گسترده، از قبیل تقابل خانواده با *پولیس* یا قوانین انسانی و الهی است (*بورا*، ۱۹۶۵: ۶۳). مشکله‌هایی که گرچه با توجه به مقدمات نظری این رساله مختص برهه‌ای خاص از حیث زمانی و مکانی است، لیکن در چارچوب دریافت *سوفوکلس* از این معضلات به فراسوی امور جزئی میل می‌کند و کلیت حیات انسانی را در هستی مورد پرسش قرار می‌دهد.

تقابل خانواده/پولیس

تقابل خانواده/پولیس در اغلب تراژدی‌های یونانی دیده می‌شود. ابداع *پولیس* دموکراتیک در آتن به قیمت اضمحلال قدرت‌های قبیله‌ای و علقه‌های خانوادگی صورت پذیرفت. محور اصلاحات *کلایستنس* (۵۰۸ ـ۵۰۳ پ.م) در مقام بنیادگذار دموکراسی آتنی، سازماندهی مجدد قبایل حوزه «آتیکا» بود. او قبایل را به صورت موجودیت‌های سیاسی صرف درآورد؛ چراکه آنها را فارغ از پیوندهای سنتی مبتنی بر «نسب»[3] و همین‌طور

1. Immanent
2. M. Bowra
3. Gene

پیوندهای «پدرسالار»[1] براساس پراکندگی جمعیت در بخش‌های مختلف جغرافیایی سازماندهی کرد (*زلناک*، ۱۹۹۸: ۷۳). این نکته از حیث اندیشه سیاسی واجد اهمیتی به‌سزا است، چرا که به یک معنا توانست به قوام مقوله «دموس»[2] به عنوان یکی از مبانی سامان دموکراتیک آتنی نیز مدد رساند.

آریستوکراسی و الیگارشی هر دو بر بنیاد پیوندهای گسترده خانوادگی استوار شده بودند و قدرت سیاسی در اختیار تعداد محدودی از خانواده‌های سرشناس بود. دموکراسی آتنی این انحصار سیاسی را شکست؛ اهمیت ساختار خانواده سنتی را تقلیل داد و به بسط پایگاه قدرت سیاسی در درون اجتماع مدد رساند. واحد سیاسی اصلی در دموکراسی شهروند منفردی بود که در کنار اهل خانه‌اش، یعنی همسر و فرزندان و احتمالا بردگانش، به سر می‌برد، نه یک خانواده بزرگ و گسترده. این به استحاله حوزه خانه و خانواده[3] منتهی شد. از طرفی *پولیس* دموکراتیک وظایفی را بر عهده گرفت که پیش از آن در حوزه صلاحیت خانواده بود. *زلناک* به صراحت اشاره می‌کند که تراژدی *آنتیگونه* تقابل دیالکتیکی میان دو نهاد محوری در آتن، یعنی خانواده و *پولیس*، را به نمایش می‌گذارد (*همان*: ۷۴).

هگل نیز در تأملات خود در باب تراژدی یونانی تقابل میان «قانون عمومی» و *پولیس*، و عشق و وظیفه غریزی نسبت به خانواده را در کانون نمایش‌نامه *آنتیگونه* قرار می‌دهد. (*هگل*، ۱۹۶۲: ۱۸۷) آنتیگونه در اولین سطر نمایش‌نامه سویه‌های اعتقادی شدیداش را مبنی بر هواداری از پیوندهای نسبی آشکار می‌کند. او خطاب به خواهرش *ایسمن*[4] چنین می‌گوید: «ای از گوشت و خون من، خواهر عزیزم، *ایسمن* عزیزم...» (*آنتیگونه*، ۱۹۸۰: ۱-۵). او اندکی بعد شکوه آغاز می‌کند که چرا نباید برادرانمان هردو به خاک سپرده شوند؟ (*همان*: ۲۵-۲۶). از منظری که *آنتیگونه* به مسائل می‌نگرد، پیوندهای خونی و نسبی کافی است تا در حق هر دوی آنان به یکسان رفتار شود. اما *کرئون*[5] نیز در اولین حضورش اعلام می‌کند که «خیر پولیس» برای او در صدر دغدغه‌هایش قرار

1. Phratre
2. Demos
3. Oikos
4. Ismene
5. Creon

دارد و هیچ‌گونه فساد و تخریب و آسیب نسبت بدان را، حتی اگر از جانب نزدیکانش باشد، تحمل نخواهد کرد. او اظهار می‌دارد: «سلامت و امنیت ما، همانا *پولیس* ماست. ما تنها در صورتی قادریم تا در کنار هم به دوستی به سر بریم که کشتی *پولیس* به بهترین وجه راه پیماید؛ این دوستی از خون حقیقی‌تر است. اینها معیارهای ماست. اینها *پولیس* را به عظمت میرساند» (*همان*: ۲۱۰-۲۱۵)[1].

در واقع حکم *کرئون* مبنی بر جلوگیری از به خاک‌سپاری خواهرزاده خود و برادر خونی *اتئوکلس*، یعنی *پولی نیسس*، بر بنیاد مفروضات فوق استوار است. *کرئون* در این جا بر ارجحیت یا تقدم مقوله «مصلحت یا خیر عمومی»[1] به عنوان یکی از مقومات *پولیس* و مناسبات شهروندی، بر ارزش‌های کهن خانوادگی که مبتنی بر پیوندهای خونی و نسبی بود، تأکید می‌کند. از منظر مناسبات نوظهور شهروندی اقدامات *پولی‌نیسس*، وی را در جایگاه یک خائن به *پولیس* می‌نشاند؛ اما با تمام این احوال هیچ چیز نمی‌تواند آنتیگونه را متقاعد کند که *برادرش* یک خائن است (*همان*: ۵۵-۶۰).

آنتیگونه و *کرئون* در اولین رویارویی لفظی خود، وجوه دیگری از این تقابل را آشکار می‌کنند. *کرئون* پس از آنکه از قصد آنتیگونه در جهت به خاک‌سپاری برادرش، علی‌رغم حکم وی، آگاه می‌شود، دستور می‌دهد تا او را دستگیر کرده و نزد وی بیاورند و خطاب به آنتیگونه می‌گوید: «و تو، آیا شرم نمی‌کنی از اینکه این چنین پیمان‌شکنانه از مردمانت گسسته‌ای؟». آنتیگونه نیز در پاسخ می‌گوید: «نه، حتی برای یک لحظه از اینکه حرمت خون برادرم، پاره تنم را نگاه داشته‌ام، شرم نمی‌کنم». *کرئون* در جواب می‌گوید که: «آیا *اتئوکلس* برادر تو نیست؟ و آیا میان آن دو که یکی بر ضد *پولیس* و دیگری برای *پولیس* جنگیده است، تفاوتی نمی‌بینی؟». آنتیگونه به صراحت پاسخ می‌دهد: «اکنون هر دو مرده‌اند. اکنون با هم برادرند. قانون مرگ برای همگان یکسان است» (*همان*: ۵۷۰-۵۸۵).

برنارد ناکس[2] در مقدمه‌اش بر ترجمه انگلیسی نمایش‌نامه *آنتیگونه* بر آن است که *کرئون* در برخی از قطعات می‌توانست محبوب مخاطبان آتنی به نظر آید، چرا که وی فردی مدافع *پولیس* بود. بیانیه وی در باب اصول اعتقادی‌اش نسبت به *پولیس*

1. To Koine Sumpheron
2. Bernard Knox

قرابت‌های فراوانی با خطابه مشهور *پریکلس* دارد. به زعم وی حتی بعدها *دموستنس*[1] به نحوی مستقیم از آن بیانیه برای اقناع شهروندان آتنی بهره برد (*همان*: ۳۵).

خیانتی که *کرئون* از آن دم می‌زند خاطره جنگ‌های با ایران و تخریب آتن توسط دشمن را در ذهن مخاطبان بیدار می‌کرد. *ناکس* در ادامه می‌افزاید، جلوگیری از دفن خائنین به وطن برای یونانیان امری تماماً دور از ذهن نبود. به عنوان مثال، *تمیستوکلس*[2]، قهرمان جنگ سالامیس[3]، بعدها به وسیله دشمنان سیاسی‌اش از آتن رانده شد و به اردوی ایرانیان پیوست و بر ضد یونان به فتنه‌جویی پرداخت. پس از مرگش بستگان وی خواستند تا جسد او را به آتن بیاورند و در آنجا به خاک بسپارند. اما این درخواست بلافاصله رد شد. بنابراین حکم *کرئون* چندان نیز برای مخاطبان آتنی نامتعارف نبود (همان: ۴۰). اما دیالکتیک سوفوکلسی آنجا شکل می‌گیرد که *کرئون* درست برخلاف دعاوی آغازینش، خیر *پولیس* را با خیر خود در مقام سرور *پولیس*، اینهمان می‌انگارد (*همان*، سطور ۸۲۵ تا ۸۳). او با نقض همان اصولی که بر آنها تکیه می‌کرد به یک حاکم خودکامه مبدل می‌شود و خشم و انزجار آتنیان را برمی‌انگیزد.

کریستیان مایر نیز معتقد است که اصولی که *کرئون* براساس آن سخن می‌گفت و اندکی بعد پسرش *هیمون*[4] بر آنها تأکید نمود، علی‌القاعده با حوزه وسیع آن اصولی که به واسطه دموکراسی آتنی قوام یافته بود، مطابقت داشت (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۵). به زعم وی، خطای *کرئون* در آنجایی به امری غیر قابل بازگشت بدل شد که او با رد توصیه‌های *تیرسیاس*[5] غیبگو، خود را از وجود هر آن کس که بتواند تصمیم‌هایش را به پرسش بگیرد، محروم کرد. *مایر* از طرف دیگر، گفتگوی میان *کرئون* و *هیمون* را یکی از پراهمیت‌ترین نمونه‌های اندیشه سیاسی در آتن قرن پنجم می‌داند (*همان*: ۱۹۶). *هیمون* که البته عشق آنتیگونه را نیز در سر می‌پرورد، به‌تدریج به نیرویی مخالف خودکامگی تبدیل می‌شود. *هیمون* در عباراتی بسیار کلیدی و پرمعنا و در نفی اقدامات پدرش، شیوه حکمرانی او را «تنها در سرزمینی خالی از مردم، یعنی در بیابان درخور و مناسب» می‌یابد (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۸۲۵-۸۲۶). *هیمون* خاطرنشان می‌سازد که در یک شهر نظم و اطاعت

1. Demostenes
2. Themistocles
3. Salamis
4. Heamon
5. Tirsias

کافی نیست، بلکه گوش دادن هم ضرورت دارد، همین‌طور یاد گرفتن و عطف توجه نسبت به نظرات دیگران (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۶)[۱]. با این حال *هیمون* نیز واجد «هامارتیا[۲]»ی خاص خویش است. همان‌گونه که *موریس بورا* در تفسیر تراژدی آنتیگونه اظهار می‌دارد، گفتگوی *هیمون* با پدرش متضمن نوعی بی‌حرمتی نسبت به بزرگ‌تر خانواده است. احترامی که جزئی از حرمتی کلی است که درچارچوب قوانین الهی درخصوص خانواده و پیوندهای نسبی مورد تأکید قرار می‌گیرد، و به نحوی دیالکتیکی، همان‌گونه که *هیمون* در مواجهه با پدرش آن را نقض می‌کند، *کرئون* نیز در برخورد با آنتیگونه و جسد *پولی نیسس*، که از خویشان وی محسوب می‌شوند، آن را زیر پا می‌نهد (*بورا*، ۱۹۶۵: ۱۰۳).

از سویی برای *آنتیگونه* نیز واحدی جز واحد «خانواده» از اهمیت برخوردار نیست. این موضع به همان اندازه موضع *کرئون* افراطی و یک‌سویه است. او شیفته و پرستنده *هادس*[۳]، خدای جهان زیرین، یعنی جهان مرگ و مردگان، است (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۸۷۰-۸۷۵). خدایان *کرئون*، یعنی حامیان و مدافعان *پولیس*، هیچ علاقه‌ای را در وی برنمی‌انگیزند. حتی به قول *ناکس*، اشاره او به *زئوس*، اشاره به «زئوس جهان زیرین»[۴] است (*همان*: ۴۵). با این حال اگرچه لجاجت و سرسختی وجه بارز شخصیت دراماتیکی چون آنتیگونه است، *مایر* معتقد است که وی برخلاف دیگر قهرمانان تراژیک موقعیتی به غایت ضعیف‌تر را داراست. او به جنایت یا انتقام نمی‌اندیشد و حتی حاضر به تبعیت از اقتدار مسلط در اکثر حوزه‌هاست. او صرفاً در یک‌جا و در یک نقطه از اطاعت *کرئون* سر می‌پیچد و آن به خاک‌سپاری برادرش، *پولی نیسس*، است. او از همان آغاز آگاه است که بیش از آدمیان، مرهون خدایان است. از همین روست که وی قواعد و عهود باستان- اصطلاحی که

---

۱. این می‌تواند یادآور ضابطه‌ای باشد که ارسطو بعدها در رساله *سیاست* آن را به عنوان یکی از مشخصه‌های مناسبات شهروندی وارد کرد. به زعم ارسطو «رابطه سیاسی» در تمایزش از «رابطه خدایگانی و بندگی»، رابطه میان افراد آزاد است؛ او بر این اساس نتیجه می‌گیرد که دانستن چگونگی فرمان راندن شخص آزاد بر شخص آزاد دیگر، تنها از این طریق ممکن است که چنین کسی جدای از شیوه فرمان راندن طریق فرمانبری را نیز آموخته باشد. ارسطو *سیاست*، ترجمه حمید عنایت، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۸۶، ص۳- ۱۴۲.

۲. هامارتیا اصطلاحی است که *ارسطو* آن را در فن شعر خود برای توضیح «خطای تراژیک» شخصیت‌ها در تراژدی‌ها وضع کرد.

3. Hades

4. Underword Zeus

آنتیگونه در مقابل *نوموس*[1] به کار می‌برد- را که «نانوشته» و لایتغیرند و به وسیله خدایان سامان یافته‌اند، ارج می‌نهد و بر صدر می‌نشاند. قواعدی که بر همه قوانین برساخته فانیان (نوموس) مرجح است (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۸).

اما آنتیگونه و *کرئون* هردو به سبب تصلب و عدم انعطافی که از خود بروز می‌دهند، مصداق بارز همان افرادی هستند که *چارلز سگال* از آنها با عنوان «نافرهیخته»[2] یاد می‌کند. به زعم سگال و در همین راستا، آموختن یا آموزش‌دیده بودن، امری ساری و جاری در کل این نمایش‌نامه است. از آنجا که فناپذیری در انسان‌شناسی *سوفوکلس* امری محوری است، آدمی باید بیاموزد که در مقام یک موجود فانی چگونه تغییر کند و انعطاف به خرج دهد. نکته اساسی دیگر از این منظر این است که یادگیری محصول زمان است. آموزش‌دیدن و فرهیختگی، نه صرف کارکرد «قوه خرد»، بلکه کارکرد «انعطاف‌پذیری» و «گشودگی» تجربه نیز هست (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۵۶). آموختن در این معنا درست همان چیزی است که *کرئون* قادر به محقق ساختن آن نیست (*همان*: ۱۵۷). از طرفی *مایر* بر آن است که *کرئون* در برخی از وجوه می‌تواند نمودگار *پریکلس*[3] باشد. *پریکلس پولیس* خود را به مرکز بی‌سابقه همه فعالیت‌ها تبدیل کرد و هم‌چون *کرئون* خدمت به شهر را امری ورای روابط دوستانه فردی قلمداد می‌نمود. هردوی آنان مناسبات شهروندی را به لحاظ اهمیت در صدر دیگر روابط از جمله پیوندهای نسبی می‌نشاندند. از همه اینها مهم‌تر، این نکته است که *پریکلس* نیز در زمان خودش از برخی «قواعد نانوشته» به نحوی آشکار تخطی کرد و باعث شد تا وی را در کمدی‌های همان عصر، در مقام یک حاکم خودکامه ریشخند کنند (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۷). *زیگفرید ملشینگر*[4]، در کتاب *تاریخ تأتر سیاسی* عنوان می‌دارد که وقتی آنتیگونه، *کرئون* را با عنوان «فرمانده» مورد خطاب قرار می‌دهد، دقیقاً عنوانی را به کار می‌برد که *پریکلس* نیز آن را با نام خود یدک می‌کشید (*ملشینگر*، ۱۳۷۷: ۵۷). *ویکتور اهرنبرگ*[5] نیز در بسیاری از مثال‌ها نشان می‌دهد که *سوفوکلس* به بازیگری که نقش *کرئون* را ایفا می‌کرد،

---

1. Nomos
2. Uneducated
۳. فرمانروای بزرگ آتن در سده ۵ پیش از میلاد و دوست و معاصر *سوفوکلس*.
4. Siegfried Melchinger
5.V.Ehrenberg

می‌آموخت که بیان او را تقلید کند. اگرچه *کرئون* با *پریکلس* این همان نیست، اما *سوفوکلس* «پریکلسی» را نشان می‌دهد که اگر تمام آرزوهایش برآورده شود، می‌تواند به موجودی هراسناک بدل گردد (*همان*: ۵۷).

تراژدی *آنتیگونه* بیش از دیگر نمایش‌نامه‌های یونان باستان تراژدی دموکراسی است. در این تراژدی فرد اساساً اهمیت ایده «نوموس» را در اندیشه یونانی درک می‌کند؛ «نوموس» نه فقط در مقام قانون صرف، بلکه هم‌چنین به مثابه قانون انسانی در کلیت آن؛ قانون وضع‌شده به دست موجود انسانی. *کاستوریادس* «نوموس» را در ذیل مقوله‌ای مورد بررسی قرار می‌دهد که از آن به «خودنهادمندی»[1] یاد می‌کند. وی تأکید دارد که چکامه مشهور «همسرایان» در این تراژدی (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۳۷۵-۴۱۵) مبین این نکته است که انسان در شرایط خاص قرن پنجم در *پولیس* دموکراتیک آتنی، به واسطه گسست از جهان کهن آریستوکراتیک به مرحله‌ای رسیده است که خودش موجبات پرورش خودش را فراهم می‌آورد و زبان او و تفکر او و میل و اشتیاقش نسبت به قانون *پولیس*، به مثابه یک واقعیت ظهور می‌کند. در واقع موجودات انسانی به عنوان موجوداتی توصیف می‌شوند که خود را در راستای اعتلای *پولیس* «پرورش» داده‌اند. بر این اساس دموکراسی می‌تواند مبین قوام انسانیت انسان نیز تلقی گردد (*ویدال ـ ناکوئت*، ۱۹۹۷: ۱۲۵).

تقابل قوانین الهی/ قوانین انسانی

تقابل ارزش‌های خانوادگی و مناسبات شهروندی در *پولیس* از همان آغاز به شکل تقابل میان «نوموس» یا قانون انسان‌ساخته *پولیس* از یک‌سو و فرمان خدایان مبنی بر به خاک‌سپاری مردگان از سوی دیگر نمایان می‌شود. *ایسمن* در پاسخ به درخواست خواهرش آنتیگونه که همان تلاش برای به خاک‌سپاری *پولی نیسس* علی‌رغم حکم *کرئون* بود، درهم شکستن حدود *قانون* را دیوانگی محض قلمداد می‌کند. از طرف دیگر آنتیگونه امتناع خواهرش را به منزله خوارداشت «قوانین الهی» تقبیح می‌نماید (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۷۰-۹۰).

تقابل آنتیگونه و کرئون بیش از هرچیز نمایانگر تقابل میان دو اصل تمدنی است، تقابلی که در قالب مواجهه «فوزیس» با «نوموس» و مناقشات مرتبط با آن در قرن پنجم،

1. Self ـ Constitution

به اوج خود رسید (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۵۵). ایضاح عبارت مشهور «همسرایان» در این نمایش‌نامه می‌تواند در فهم این وضعیت تراژیک مؤثر باشد. چکامه «همسرایان» این‌گونه آغاز می‌شود: «امور شگرف هراسناک در جهان فراوان است، اما هیچ‌کدامشان از این حیث به پای انسان نمی‌رسد» (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۳۷۵-۶). «امر شگرف هراسناک»، معادل مناسب‌تری برای اصطلاح یونانی deina[1] است که بر شگفتی و هراس هر دو دلالت دارد (*کافمن*، ۱۹۹۲: ۲۳۶). انسان در این معنا، واجد سرشتی تراژیک و در تعلیق است. تجلیل از دستاوردهای تمدنی بشر در عبارات «همسرایان»، که «نوموس» را نیز در مقام قواعدی انسان‌ساخته در راستای تمهید امور *پولیس* دربرمی‌گیرد، اگرچه به یک معنا حمایت از موقعیت *کرئون* و عقلانیت شبه‌سوفیستی اوست، اما تصویری درخشان و در عین حال یأس‌آور از وضعیت بشر در جهان نیز هست. *کرئون* که خود را به عنوان حافظ اصول *پولیس* معرفی می‌کند، پس از چندی سرشتی چونان *پولی نیسس* پیدا می‌کند. اصطلاح deina در واکنش «همسرایان» نسبت به هشدارهای تلخ *تیرسیاس* غیبگو به نحوی غیرتلویحی بر مصیبت و فاجعه دلالت دارد و *فاستور* در ترجمه انگلیسی از معادلwoe برای آن استفاده کرده است که به معنای بلا و مصیبت و بدبختی است (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۱۰۹۱). deinon مبین مغاک هراسناک و حیرت‌آوری است که سرنوشت تراژیک بشر در هستی را آشکار می‌کند (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۵۲). به خاک‌سپاری در کنار قربانی کردن دو آیینی هستند که مرزهای میان انسان‌ها و خدایان از یک‌سو و انسان‌ها و جانوران را از دیگر سو تعیین می‌کنند. عمل کرئون در جلوگیری از به خاک‌سپاری *پولی نیسس* این مرزها را مخدوش کرد (*همان*: ۱۵۹). «همسرایان» این احتمال را طرح کردند که شاید پوشیده شدن جسد *پولی نیسس* کار خدایان باشد، اما *کرئون* فریاد برآورد که «خدایان هرگز یک خائن را به خاک نخواهند سپرد». *سوفوکلس* در اینجا بُعدی را می‌گشاید که به فراسوی عقل‌گرایی گستاخانه و امیدوارانه *کرئون* نیل می‌کند. به عبارت دیگر *کرئون* عدم دخالت خدایان را در این قضایا از منظر مناسبات شهروندی و مقوله نوموس مورد ملاحظه قرار می‌دهد و همین امر به محدودیت دریافت وی و عدم درک واقعیتی فراتر از سامان سیاسی- مدنی از سوی او منتهی می‌شود (*همان*: ۱۶۰). ممنوعیت به خاک‌سپاری

1. Δεινα

پولی نیسس را برخی از مفسران معاصر تراژدی *آنتیگونه* و از منظری که می‌توان آن را منظری ایدئولوژیک به معنای قرن بیستمی آن دانست، تجاوز آشکار سیاست و سیاستمداران به حریم انسانیت خوانده‌اند (*ملشینگر*، همان: ۵۵). به زعم *ملشینگر* تئاتر *آنتیگونه* به نام *قوانین نانوشته* سخنگوی وجدان انسانی است. او حتی در صحبت از مردمان مخالف با حکم *کرئون* از لفظ «افکار عمومی» استفاده می‌کند (*همان*: ۵۵). منظر ملشینگر به تراژدی، منظری اساساً ایدئولوژیک و تماماً بیگانه با آن چیزی است که در آتن قرن پنجم و در عرصه سیاسی *پولیس* دموکراتیک در جریان بود. بار کردن مقولات برآمده از علوم اجتماعی مدرن بر نمایش‌نامه‌ای کلاسیک و ارائه تحلیلی مبتنی بر «اومانیسمی» تقلیل‌یافته به «فردگرایی» مدرن، آفت اساسی و عمده‌ترین ضعف این‌گونه تحلیل‌ها است. «اومانیسم» عصر کلاسیک به هیچ روی با «فردگرایی» به معنای مدرن آن نسبتی نداشت و بیشتر از آنکه با مقوله سراپا انتزاعی «انسانیت»[1] ملازم باشد، با «انسان برتر»[2] در قاموس *نیچه‌ای* آن سنخیت داشت (*پیرسون*، ۱۹۹۴: ۱۰۴-۸). انسان‌گرایی در این معنا بر شخص منفرد در تمایزش از فرد، تأکید می‌کند (*همان*: ۱۰-۱۱). رهیافت شبه‌مارکسیستی *ملشینگر* در نگاه به ادبیات کلاسیک، اجازه نمی‌دهد تا او درک کند که نزد یونانیان نظم اخلاقی و سامان سیاسی در پیوندی نزدیک با نظم الهی جهان (کاسموس) قرار داشت و وثوق مطلق به هیچ روی از آن سامان انسانی نبود. قانون‌زدگی افراطی *کرئون* باعث شد تا هتک حرمت نهفته در حکم وی، بعداً به هتک حرمت سامان کیهانی منجر شود (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۵۸-۱۶۱). این نکته قابل تأمل است که پدیداری آگاهی تراژیک بدین‌صورت مرهون آغاز همین تعارضات در حیات انضمامی شهروندان آتنی در آن دوره بود؛ تعارضاتی که بعدها به واسطه مناقشات سوفیست‌ها در این حوزه به بحرانی ژرف بدل شد و راه را برای ظهور تفکر عقلانی به معنای متعارف آن هموار کرد. *والتر کافمن* نیز با ابتنای بر منظری که می‌توان آن را «اومانیسم فلسفی» نامید و البته به دور از دیدگاه مبتنی بر ایدئولوژی‌های به اصطلاح جامعه‌شناسانه معاصر که امثال *ملشینگر* را مسحور خود ساخته، تفسیری از *آنتیگونه* به دست می‌دهد که هرچند در لحظه‌هایی واجد بصیرت‌های ژرفی نیز هست، اما نهایتاً و در بهترین حالت، نوعی قیاس به نفس و

1. Humanity
2. Superman

مصادره به مطلوب اثری کلاسیک به نفع آموزه‌های فلسفی مدرن است. *کافمن* *سوفوکلس* را شاعر «یأس قهرمانانه» می‌نامد و بر آن است که برای درک این تراژدی بیش از آنکه لازم باشد تا بر تقابل *کرئون* و آنتیگونه تمرکز کنیم، ضرورت دارد تا بر یأس همه‌جانبه‌ای تأکید ورزیم که به واسطه شخصیت قهرمانانه آنتیگونه بسط و گسترش می‌یابد (*کافمن*، ۱۹۹۲: ۲۱۷). کافمن به نحوی دقیق اشاره می‌کند که تصمیم آنتیگونه حاصل تأملی عقلانی یا مبتنی بر استدلالی نظری نبود و از همین روی خوانش این نمایش‌نامه براساس مفروضات آکادمیک و به اصطلاح عالمانه، می‌تواند آفت‌زا باشد (*همان*: ۲۱۹-۲۲۱). اما او درخصوص عمل آنتیگونه دچار اغراق می‌شود و آن را با کنش قهرمانانه شخصیت‌های *ایلیاد* *هومر* که مرگ شرافتمندانه را بر زندگی مذلت‌بار ترجیح می‌دهند از یک‌سو و «پرومته» در تراژدی *پرومته در بند* اثر *آیسخولوس* و «ادیسئوس» در *آژاکس*، اثر خود *سوفوکلس*، قیاس می‌کند (*همان*: ۲۲۲-۲۲۳). به نظر می‌رسد که تفسیر مزبور، بدون التفاتی جدی نسبت به واقعیات آن روز اجتماع آتن انجام گرفته است. با این حال باید گفت که خود *کافمن* در جایی از کتابش نسبت به معنایی که از اصطلاح «اومانیسم» در تفسیر تراژدی‌های *سوفوکلس* مراد می‌کند، توضیحات روشنگری می‌دهد. او اظهار می‌دارد که اگر اومانیسم را تبرا جستن از هر آنچه از حیث سنتی دیندارانه محسوب می‌شود معنا کنیم، این رأی که *سوفوکلس* یک اومانیست است، نادرست است (*همان*: ۲۳۶). اما به نظر می‌رسد اومانیسمی که از کلیت بحث *کافمن* در باب تراژدی *آنتیگونه* و خود شخصیت آنتیگونه مستفاد می‌شود، هشدار فوق را چندان جدی نمی‌گیرد. به واقع و براساس مفروضات این مقاله و با تأسی به آرای ورنان در خصوص مشکله بسط حوزه خواست انسانی، اگر بتوان سویه‌ای اومانیستی را به معنای موسع آن در این نمایش‌نامه تشخیص داد، همانا اقدام *کرئون* در رویارویی‌اش با قوانین الهی است. «هامارتیای» *کرئون* که محوری‌ترین «هامارتیای» این تراژدی است، مصداق بارز تنش میان خواست و اراده انسانی و نیروهایی است که از حد درک بشری فراتر می‌روند و سرشت انسانی و به یک معنا «انسان بودن» را به وضعیتی تراژیک مبدل می‌کنند. چنانچه بتوان این تبدیل شدن «انسان به منزله انسان» به «مشکله انسان» را وجهی از اومانیسم به معنای وسیع کلمه خواند، تراژدی *آنتیگونه* را می‌توان متضمن سویه‌ای اومانیستی خواند. *کرئون* می‌کوشد تا با اولویت بخشیدن به حکم خود در مقام قانون *پولیس* یا همان

نوموس، و به منزله قانونی انسان‌ساخته، به حوزه «خواست انسانی» به نوعی تشخص ببخشد. همان‌گونه که *ورنان* می‌گوید این تنش و تعارض به واسطه گسستی که در قرن پنجم نسبت به جهان کهن و اسطوره‌ای در حال انجام بود، تنش و تعارضی واقعی و انضمامی در میان یونانیان، خاصه آتنیان به شمار می‌رفت (*ورنان*، ۱۹۹۶: ۶۹).

با تمام این اوصاف و با توجه به دیالکتیک طنزآلود *سوفوکلس* حکم *کرئون* را به هیچ روی نمی‌توان «نوموس» به معنای دقیق کلمه دانست. این امر پیچیدگی اثر *سوفوکلس* و ژرفای نمایش‌نامه مزبور را به منزله بستری برای نمایاندن وضعیتی حقیقتاً تراژیک، آشکار می‌سازد. به واقع اگرچه عدم اطاعت آنتیگونه می‌تواند «قوانین نانوشته» یا «الهی» را به مثابه قرینه حکم *کرئون* در مقام نوموس یا قانونی انسان‌ساخته جهت تمهید امور *پولیس* جلوه‌گر سازد، در عین حال می‌تواند معطوف به این دریافت نیز باشد که حکم *کرئون* اساساً از آن‌رو که در تقابل با قوانین نانوشته الهی است و از همه مهم‌تر نه در جهت خیر *پولیس*، که برآمده از «تفرعن» اوست، «نوموس» به حساب نمی‌آید. آنتیگونه در مجادلاتش با *کرئون* فرمان او را صرفاً یک «کریگما»[1] به معنای اعلامیه یا پیغام می‌خواند. اگرچه *کرئون* خود مایل است تا بدان عنوان «نوموس» را اطلاق کند. عدالت منبعث از nomoi رفته‌رفته پس از قرن ششم پیش از میلاد به حوزه‌ای خارج از عدالت ناشی از قوانین نانوشته انتقال یافت (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۸). «همسرایان» در تراژدی *آنتیگونه* برای سخن‌گفتن از «عدالت الهی» و پیوند عمیق آن با «قانون نانوشته» از لفظ *تسمون*[2] استفاده می‌کنند (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۸۰۰). *تسمون* در تمایزش از نوموس مبین پیوندش با ثمیس[3] بود، که معادل کهن‌تر عدالت و واجد سویه‌هایی الهی محسوب می‌شد، و با دیکی تفاوت داشت (*طباطبایی*، ۱۳۸۳: ۳۱). دیکه[4] یا عدالت نوبنیاد چالشی بود با سنت اشرافی و آریستوکراتیک؛ اما شالوده‌های عدالت مزبور هنوز کاملاً استقرار نیافته بود و به آموزه‌ای متصلب تبدیل نشده بود. ابهام‌های موجود در معنای عدالت و قانون در قرن پنجم پیش از میلاد به صراحت در گفتگوهای آنتیگونه و *کرئون* و هم‌چنین *هیمون* با

1. Krigma
2. Thesmon
3. Themis
4. Dike

پدرش مشهود است (*ورنان*، ۱۹۹۶: ۳۰۶). رگه‌های قدرتمندی از عهود و قوانین باستانی هنوز در جان نوموس نوبنیاد قابل ردیابی بود، اگرچه سودای گسست از جهان آریستوکراتیک و سنت اسطوره‌ای نیز به آن اندازه قوت داشت تا قطبیت حاصل از این وضعیت، اساسی را برای زایش تراژدی فراهم آورد. این نکته به‌ویژه در جایی که همسرایان از «قانون ابدی- ازلی زئوس» سخن می‌گویند، آشکار است (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۶۱۲-۱۴). «همسرایان» در اینجا از لفظ «نوموس» استفاده می‌کنند. *ف. استور* از معادل «حکم»[1] و *رابرت فاگلس* از همان «قانون»[2] برای ترجمه این واژه در این بستر خاص استفاده کرده‌اند. اینکه در متن اصلی واژه نوموس به کار رفته است، خود بر ابهام‌آلود بودن معنای این واژه در آن دوره صحه می‌نهد. با این وجود باید دانست که «اعلامیه» قلمداد کردن حکم *کرئون* از سوی آنتیگونه به معنای ارجحیت یا برتری نوموس در مقام قانونی انسان‌ساخته نزد وی نیست. معیار برتری برای آنتیگونه بر این اصل مبتنی است که آیا قانون یا حکم یا اعلامیه مزبور با عدالت خدایان سازگار است یا خیر. برای آنتیگونه میان کریگما و نوموس، چنانچه هر دو از سوی انسان صادر شده باشد، تفاوت ماهوی دیده نمی‌شود، چنان‌که او در جایی از نمایش‌نامه این دو واژه را به یک معنا و در ارتباط با حکم *کرئون* به‌کار می‌بندد (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۴۵۰-۴۵۵). از همین روست که می‌بینیم آنتیگونه نیز هم چون «همسرایان» از اصطلاح «تئون نومیما»[3] که به معنای «قانون الهی یا آنجهانی» است، سود می‌جوید تا نشان دهد که «حکم» *کرئون* مبنی بر ممانعت از به خاک‌سپاری جسد *پولی نیسس* امری مغایر با این قانون یا نوموس الهی است (*ف.استور*، ۱۹۷۷: ۴۵۴-۵). بنابراین آنتیگونه حتی می‌توانست در این‌جا از لفظ «کریگمای الهی» نیز استفاده کند، چرا که اساس برای او منشاء و خاستگاهی است که این حکم یا قانون از آنجا صادر شده است. نکته‌ای اساسی که از سویی می‌تواند قدرت دراماتیک *سوفوکلس* را در ایجاد فضایی مبهم و در عین حال آمیخته با طنز آشکار کند این است که *کرئون* نیز در جایی از حکم خود با عنوان کریگما یاد می‌کند (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۱۹۲). *کرئون* در واقع قصد دارد تا این‌گونه القا کند که حتی یک اعلامیه از سوی

1. Dcree
2. Law
3. Theon Nomima

او، در مقام رهبر *پولیس*، می‌تواند مساوی با نوموس باشد، در حالی‌که آنتیگونه این کار را برای تخفیف حکم *کرئون* انجام می‌دهد.

عدالت *کرئون* که همچون قوانین اینجهانی‌اش در بدو امر منصفانه و موجب تحکیم مبانی *پولیس* به نظر می‌رسد، به‌تدریج و البته فزاینده، شخصی و احساسی می‌شود و از عدالت خدایان که مورد ستایش همسرایان بود (*همان*: ۴۱)، دور می‌شود. *سوفوکلس* با طنز دیالکتیکی درخشان خویش نشان می‌دهد که به چه ترتیب دعاوی *کرئون* به خصم خود وی بدل می‌شوند. *کرئون* در آغاز حضورش در نمایش‌نامه و در گفتگو با بزرگان شهر «تب» (همسرایان) عنوان می‌دارد که «سرشت مرد، خواست و خرد او را نمی‌توان سنجید، مگر [وقتی که] بر اریکه قدرت تکیه زند» (*همان*: ۱۷۵-۷). طنز دیالکتیکی *سوفوکلس* آنجا شکل می‌گیرد که در ادامه نمایش‌نامه سرشت خود *کرئون*، به عنوان موجودی مستبد و ضعیف، آشکار می‌گردد (*بورا*، ۱۹۶۵: ۱۱۴). هرچه نمایش‌نامه به پیش می‌رود *کرئون* خود را به عنوان نمونه بارز فردی نشان می‌دهد که پند یا فرمان «معبد دلفی»، مبنی بر اینکه «خودت را بشناس»، را نیاموخته است (*همان*).

در سوی مقابل، برای آنتیگونه نیز عدالت امری شخصی و خاص است؛ عدالت آن چیزی است که اکنون باید درخصوص جسد *پولی نیسس* رعایت شود و این خواست خدایان است. اما این به یک معنا می‌تواند هامارتیای آنتیگونه نیز تلقی شود چرا که وی به هرحال خود را در تقابل با خاستگاه عدالت سیاسی، یعنی «خدایان المپ»، قرار می‌دهد. او شیفته «هادس»، خدای جهان مردگان، است. بنابراین دریافت هیچ‌یک از دو طرف، فضیلت اعتدال و میانه‌روی[1] را دارا نیست. فضیلتی که آرمان «همسرایان» است: «هرگاه [آدمی] قوانین اینجهانی را با عدالت خدایان تألیف کند، خود به همراه *پولیس*‌اش اعتلا می‌یابد» (*آنتیگونه*، ۱۹۸۴: ۴۱۰-۴۱۳). بنابراین هیچ‌یک از دو طرف قانون یا عدالتی را که تجسم واقعی امور به منزله اصول تمدن‌ساز و قانع‌کننده باشد، مطرح نمی‌کنند (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۷۰). با این‌حال باید آگاه بود که نمی‌توان جایگاه «همسرایان» را، جایگاهی بری از نقص در نظر گرفت. میانه‌روی «همسرایان» به‌خصوص در اوایل نمایش‌نامه، بدل به نوعی از محافظه‌کاری و هراس از آشوب و تنش می‌شود، به حدی

1. Suphrosone

که حتی تفرعن فزاینده *کرئون* را تشخیص نمی‌دهند. این هراس در جایی که *کرئون* اقدام آنتیگونه را در مقام مصداق بارز اقدامی آشوب‌گرانه نفی می‌کند و با حمایت همه‌جانبه «همسرایان» مواجه می‌شود، آشکار است. *کرئون* در این بخش از سخنانش از اصطلاح تماماً سیاسی آنارشی استفاده می‌کند که اساساً نیز اصطلاحی یونانی است (*آنتیگونه*، ۱۹۷۷: ۶۷۱). همسرایان در واکنش به این سخنان آن را تأئید کرده و مصداق بارز خرد یا به بیانی بهتر «فرونسیس» *کرئون* محسوب می‌کنند (*همان*: ۶۸۲).

با این وصف ما در تراژدی *آنتیگونه* با یک مذهب ناب از سوی یک دوشیزه و یک لادینی تام و تمام از سوی مردی حکمران، روبه‌رو نیستیم. حتی تقابل به‌سادگی میان روح مذهبی و امر سیاسی شکل نمی‌گیرد، بلکه به قول *ورنان*، در اینجا با دو احساس مذهبی متفاوت سروکار داریم که به واسطه گسست از جهان آریستوکراتیک و در بستر آگاهی پدیدآمده به دنبال آن، ژرفا یافته و تشدید شده است. مذهب آنتیگونه مذهب خانواده است؛ مذهب امر ناب شخصی و منحصر به حلقه تنگ روابط خانوادگی. او مرید مهر و دوستی[1] است که حول شور و اشتیاق ناشی از پیوندهای نسبی شکل می‌گیرد. اما مذهب *کرئون* مذهبی در آغاز کار مرتبط با امر عمومی است. مذهبی که در آن خدایان، حامیان *پولیس* هستند و دست آخر در ارزش‌های غایی و والای آن ادغام می‌شوند (*ورنان*، ۱۹۹۶: ۴۰). هیچ‌یک از این دو تلقی فی‌نفسه نمی‌تواند صحیح باشد، مگر با تصدیق دیگری به نحوی دیالکتیکی. در واقع «اروس» یا عشق و دیونیزوس - خدای عشق و شراب و زایایی- اگرچه بر *کرئون* در مقام سرور *پولیسی* که امر الهی را به ابعاد شعور ناچیز خویش فروکاسته است، می‌تازند، اما بر آنتیگونه نیز خرده می‌گیرند که چرا در درون عشق خانوادگی‌اش محصور مانده و خواست و اراده‌اش، قسم بر سر هادس، خدای جهان زیرین، می‌خورد. با وجود پیوند این خدایان با اموری «غریب و بیگانه» آنها موجد زندگی و حیات هم هستند (*همان*: ۴۱-۲). همین تأکید بر ابهام در حوزه «خواست انسانی» است که مقوم ژانر تراژدی به مثابه محملی برای نشان دادن وضعیت تراژیک بشر است.

در زبان تراژیک اصطلاحی واحد بر تعداد کثیری از حوزه‌های معنایی- مذهبی، حقوقی و سیاسی - بار می‌شود. این نکته مبین ژرفایی استثنایی و غیر متعارف در متن است و امکان خوانشی در سطوح متفاوت را فراهم می‌آورد. براساس این دریافت واژه

1. Philia

نوموس آن‌چنان که در بیان آنتیگونه به‌کار می‌رود، درست در مقابل آن چیزی است که *کرئون* از آن مراد می‌کند. بر همین اساس می‌توان ابهام و دوپهلویی مشابهی را در دیگر اصطلاحات به‌کاررفته در این نمایش‌نامه، که جایگاهشان در بافتار اثر از اهمیت بسیاری برخوردار است، کشف کرد. از این منظر تقابل دولت و خانواده می‌تواند به قطبی شدن زبان بیانجامد. ابهام در «لوگوس عمومی»[1] که در حکم *کرئون* به منزله وجهی از نوموس پدیدار می‌شود، تقابل میان «لوگوس شخصی»[2] آنتیگونه و «لوگوس عمومی» مورد ادعای *کرئون* را تعمیق می‌کند (*سگال*، ۱۹۹۶: ۱۶۱). یکی از وجوه مشخصه *پولیس*، به عنوان بستر مناسبات شهروندی، مقوله لوگوس بود. پیوندهای نوآیین میان شهروندان که شالوده‌های ظهور «امر سیاسی» را به معنای دقیق کلمه استوار ساخت، باعث تقویت حوزه‌ای از «سخن» شد که می‌توان از آن به «لوگوس عمومی» تعبیر کرد. «لوگوس عمومی» که در آگورا[3] تعین می‌یافت، مقوم مقوله «مصلحت عمومی» بود که در برابر نفع شخصی قرار می‌گرفت. نوموس در تمایزش از تسموس، محصول «لوگوس عمومی» بود و سویه‌های انسان‌شکل[4] امر سیاسی در *پولیس* دموکراتیک را در مقابل قواعد الهی تشخص می‌بخشید. اما آگاهی تراژیک همواره متضمن ابعاد تیره و تار امور انسان‌شکل نیز بود. دعوی *کرئون* درخصوص قانون خواندن حکم خود مبنی بر ممانعت از به خاک‌سپاری *پولی نیسس* و رد این دعوی از سوی آنتیگونه، همگی مؤید ابهام در این حوزه‌اند. نوموس حامل معانی وسیعی از جمله نهاد، عرف، هنجار و قانون حکومت است (*همان*: ۱۶۸). نوموس برای آنتیگونه در پیوند تنگاتنگ با تسموس موضوعیت دارد. نوموس آنتیگونه شخصی، خانوادگی و منبعث از خدایان است. اما نوموس *کرئون* اینجهانی، مدنی و سیاسی است. با این‌حال زبان تراژدی ایجاب می‌کند که *کرئون* با عمل خویش به نوعی نقض غرض دچار شود. او این نوموس را که به منزله محصول «لوگوس عمومی» در تقابل با دریافت شخصی آنتیگونه قرار دارد، با حکم خود اینهمان

1. Public Logos
2. Private Logos
۳. میدانی در آتن باستان که شهروندان در آن گرد می‌آمدند و درباره امور شهر به نحوی مستقیم مشارکت کرده و رأی خود را اعلام می‌نمودند.
4. Anthropomorphic

می‌انگارد و به یک معنا به واسطه «آوای شخصی»[1] خود بدان تشخص می‌بخشد (*همان*: ۱۶۹). از طرف دیگر آنتیگونه با تکیه بر «لوگوس ناب شخصی»، «لوگوس مدنی/سیاسی» یا همان «لوگوس عمومی» را به چالش می‌گیرد (*همان*: ۱۶۲). اما نکته اینجاست که آیا لوگوس *کرئون* با لوگوس عمومی که خیر و مصلحت *پولیس* در آن مندرج است مطابقت دارد یا نه؟ اینجا محل دیالکتیک سوفوکلسی است. لوگوس *کرئون* ابزاری برای حکومت کردن است. برای او ارتباط یک‌سویه است؛ او سخن می‌گوید و دیگران گوش می‌دهند و اطاعت می‌کنند. لوگوس *کرئون* هرچه به پایان نمایش‌نامه نزدیک می‌شویم، بیشتر از صفت «عمومی» تهی می‌گردد. این در حالی است که در *پولیس*، خاصه *پولیس* دموکراتیک، آرخه یا فرمانده، که امری متمایز از شاه یا باسیلئوس است، «در وسط» قرار دارد و این بدان معناست که در آگورا و به واسطه بحث و مشاوره چندسویه تعیین می‌شود (*طباطبایی*، ۱۳۸۳: ۲۹ـ ۳۰).

اقدام آنتیگونه نیز در تلاش برای به خاکسپاری *پولی نیسس*، می‌تواند به مثابه بی‌اعتنایی به خواست شهروندان تلقی شود. واکاوی تقابل *کرئون* و آنتیگونه به نوعی افشای مشکله‌هایی در حوزه سیاست و قانون‌گذاری در آتن قرن پنجم پیش از میلاد است. این معضلات با رقابت *پریکلس* و پسر *ملسیادس* یعنی *توسیدیدس* بر سر قدرت مرتبط است. *ملسیادس* حامیان آریستوکراتیک‌اش را در مجمع عمومی (اکلزیا) بر ضد تأثیر و نفوذ *پریکلس* بسیج کرد و پریکلس نیز با استفاده از رای همان مجمع، *توسیدیدس* را مغلوب ساخت و او را وادار به ترک آتن نمود (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۸). به بیان روشن‌تر، می‌توان تراژدی *آنتیگونه* را به عنوان بستری برای آشکار کردن و به صحنه آوردن معضلات دموکراسی آتنی معرفی کرد که البته به نحوی تلویحی، نوعی راه برون‌رفت را نیز در دل خود جای داده است. تراژدی *آنتیگونه* از این منظر می‌تواند بیان دراماتیک نفی افراط و تفریط قلمداد شود، یعنی همان مؤلفه‌هایی که برسازنده تفرعن قهرمانان تراژیک و سقوط آنها است. بنابراین هیچ‌یک از دو سوی تقابل واجد لوگوس عمومی نیستند و این امر منحصر به آنتیگونه نیست.

1. Personal Voice

این نکته درخصوص *کرئون* و با تأمل در گفتگوی او با *هیمون*، بیش از پیش آشکار می‌شود. تلقی سیاسی *کرئون* با ضمیر «من» آغاز می‌شود و با ضمیر «من» نیز پایان می‌یابد. تلقی سیاسی مد نظر او، سامان الهی را جزیی از تلقی «خود» می‌کند و این در حالی است که آگاهی تراژیک دقیقاً مبین هشدار در جهت احتراز از این وضعیت است. بنابراین مخدوش شدن مرزهای او با خدایان و دعوی‌های او که سرشتی «فراپولیسی» پیدا کرده بود، نهایتاً وی را به حضیض «بی‌پولیسی» سوق داد. واژگونی در عرصه سخن یا لوگوس و درافتادن به دام تفرعن، باعث می‌شود تا قداست خانواده نیز به چالش کشیده شود و نه تنها آنتیگونه که خواهرزاده *کرئون* محسوب می‌شود، به واسطه اقدامات دایی خود و البته هامارتیای ناگزیر خود به دامان مرگ می‌شتابد، بلکه بحران تا خانه خود *کرئون* و همسر و فرزند او نیز کشیده می‌شود (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۶۵). از طرفی نفی اقدامات *کرئون* از سوی *هیمون*، اگرچه به نوعی می‌تواند *هیمون* را در مقام مدافع ارزش‌های *پولیس* دموکراتیک به معنای حقیقی آن بنشاند، اما با توجه به آنچه گفته شد، در دل خود متضمن تفرعن *هیمون* نیز هست. یکی از وجوه این تفرعن چنان که پیشتر هم ذکر آن رفت، پرخاش و بی‌حرمتی او نسبت به پدرش *کرئون* است. امری که به نحوی بسیار روشن، دیالکتیک و طنز تراژیک *سوفوکلس* را به نمایش می‌گذارد (*بورا*، ۱۹۶۵: ۱۰۳).

شهر آتن در آن مقطع به خاطر شتابزدگی‌اش، شهره عام و خاص بود. دلایلی در دست است که اعتقاد داشته باشیم عباراتی که در تراژدی *آنتیگونه* مبین توفیق انسان به واسطه تخطی‌اش از اقتدار زئوس است، به یک معنا کنایه‌ای است از قدرت و توان و در عین حال سرکشی *پولیس* دموکراتیک آتن. قدرت آتن می‌تواند مبین توان بالقوه و وسیع انسانی باشد (*مایر*، ۱۹۸۸: ۱۹۹). بنابراین فروپاشی *پولیس* در نمایش‌نامه *آنتیگونه* که به واسطه هامارتیای قهرمانان آن در آستانه تحقق است، به یک معنا با سرشت تراژیک آن قهرمانان در مقام انسان و همین‌طور پایان غم‌بار حوزه روابط خانوادگی، در پیوندی تنگاتنگ قرار می‌گیرد. هیچ نمایش‌نامه دیگری بدین‌سان واجد گواهی شکوهمند در آگاهی از چنین قوایی در انسان نیست. این آگاهی چنانچه به خودبزرگ‌بینی بدل شود، می‌تواند ویرانگر باشد. این درست همان خطری بود که *پریکلس* را در مقام فرمانده *پولیس* آتن تهدید می‌کرد. بنابراین چالش پیش روی

مخاطبان آتنی این نمایش دراماتیک، به یک معنا می‌تواند وجهی از این پرسش اساسی باشد که چه کسی قادر است عقلانی بودن تصمیماتی را که به دست افراد ذی‌صلاح گرفته می‌شود، تضمین کند؟ (*همان*: ۱۹۹)

این یکی از معضلات اساسی دوران جدیدی بود که در آتن آغاز گشته بود. در حقیقت، عدم قطعیت مستتر در آگاهی تراژیک شهروندان آتنی در آن مقطع، به نحوی پیچیده در شیوه حکومت‌گری آنان، یعنی در تار و پود دموکراسی مستقیم‌شان از یک‌سو و از سوی دیگر در آثار زیبایی‌شناختی‌شان از قبیل همین تراژدی *آنتیگونه* متجلی بود. این نشان می‌دهد که چرا در این نمایش‌نامه هیچ جایی برای تفوق و برتری یکی از دو سوی تقابل وجود ندارد. تراژدی *آنتیگونه* درخصوص رویارویی قوانین الهی و انسانی یک پاسخ بیشتر ندارد و آن این است که «فرد می‌باید قوانین *پولیس* و عدالت خدایان، هر دو را، تصدیق کند» (*همان*: ۲۰۰). این تراژدی با به صحنه آوردن هامارتیای *کرئون*، آنتیگونه و حتی *هیمون* در صدد است تا نشان دهد که چندپهلویی‌ها و ابهامات پدیدارشده در مقطع جدید، نباید ما را از این حقیقت دور سازد که شالوده قوانین نوشته یا نوموس را قواعد نانوشته الهی تشکیل می‌دهد و تنها تفرعن تماماً انسانی است که به نحوی بالقوه قادر است به فروپاشی این سامان هماهنگ منتهی شود. تفرعنی که البته وجه دیگری از همان اعتلای انسانی در قالب مناسبات شهروندی است.

کرئون برخلاف «ادیسئوس» در تراژدی *آژاکس* نمی‌تواند دریابد که همواره بیش از یک نقطه نظر وجود دارد و تصمیم نیک و درست تنها پس از بحث و مشاوره پدید می‌آید. گنجینه سرشاری از تجربه آتن آن روز در پس خرده‌گیری‌های *هیمون* از پدرش نهفته است. *سوفوکلس* باید از نشان و رایحه دموکراسی دم می‌زد و البته معضلات درونی آن را نیز آشکار می‌ساخت، خصوصاً زمانی که وی ایده‌ای را پروراند مبنی بر اینکه «هر آنکس که [صرفاً] بر یک انگاره پافشاری کند، موجودی میان‌تهی است» (*همان*: ۲۰۰). از سویی آنتیگونه نیز با سرسختی و گستاخی بیش از اندازه‌اش، جایگاه *پولیس* را به عنوان میانجی جهان‌های زیرین و زبرین خدشه‌دار می‌کند. او به سوی محو و ویرانی آن دسته از قوانینی شتافت که مکمل همان قوانین نانوشته‌ای بود که او در بیان فاخر خود آن را در ذیل نظارت خدایان جای داده بود (*سگال*، ۱۹۹۹: ۱۷۷). اما بی‌حرمتی *کرئون* به جسد *پولی نیسس* شکستی دوسویه را برای وی رقم زد. نخست

اینکه *کرئون* آن‌چنان که برای قوانین حکمرانی و سیاسی اهمیت قائل بود، وقعی به قوانین مربوط به روابط خانوادگی که وجهی الهی داشت نمی‌نهاد؛ قواعدی که به نحوی طنزآلود موجبات تکیه زدن وی بر اریکه قدرت را نیز فراهم آورده بود. طرح ازدواج *هیمون* با آنتیگونه که برای مخاطب آتنی در آن روزگار امری متعارف و آشنا بود، می‌تواند معنادار باشد. *کرئون* به‌جای آنکه آنتیگونه را به حجله *هیمون* بفرستد، او را به دست «هادس» سپرد. دوم آنکه درهم آمیختن مراسم و آیین‌های ازدواج و مرگ به خلق ترکیبی ویرانگر از هر دو منجر شد. این در واقع بخشی از عدالت یا «دیکی» الهی است که *کرئون* آن را اندکی بعد در مورد شخص خود (یعنی مرگ همسرش *یوریدیس* و پسرش *هیمون*) تجربه خواهد کرد (*همان*: ۱۷۸).

نتیجه‌گیری

گسست از جهان کهن آریستوکراتیک در آتن و ورود به عصر سیاست دموکراتیک که به یک معنا ورود به عرصه سیاست‌ورزی به معنای دقیق کلمه، و در استقلالش نسبت به دیگر حوزه‌ها بود، نمی‌توانست بدون چالش، ابهام و درگیری به انجام رسد. تحقق دموکراسی به معنای آتنی آن مبین لحظه‌ای بود که ژانر تراژدی نیز مولود همان لحظه است. این هر دو متعلق به فضایی هستند که در آن قطعیت‌های جهان پیشین از میان نمی‌روند، اما به تعلیق درمی‌آیند و مورد پرسش واقع می‌شوند و البته هنوز پاسخی درخور نمی‌یابند. این وضعیت مقوم نوعی آگاهی است که می‌توان آن را «آگاهی تراژیک» خواند. آگاهی تراژیک مقوله‌ای دوسویه بود چرا که از یک‌سو باعث بسط و تقویت حوزه‌ای می‌شد که می‌توان آن را حوزه خواست و اراده انسانی نامید و از سوی دیگر حامل نوعی هراس یا بدبینی نسبت به خلاء یا مغاکی بود که به واسطه دور افتادن از سامان الهی پیشین، بر هستی شهروندان آتنی تاثیر می‌نهاد. هراسی که شاید به بیان ارسطویی می‌توانست به مدد نمایش‌های دراماتیک، پالایش[1] شود. از این‌رو تراژدی یونانی که در قرن پنجم به اوج شکوفایی خود رسید و زوال یافت، نمی‌توانست از ارائه ابهامات و چندپهلویی‌های عصر خویش بری باشد؛ به بیان دیگر، اساساً امکان شکوفایی این ژانر ادبی منوط به پدید آمدن چنین فضای ابهام‌آلودی بود.

1. Catharsis

یکی از نکاتی که در این تراژدی می‌توان با توجه به آن اهمیت فضیلت اعتدال را نزد *سوفوکلس* سنجید، قرابت هشدارهای *هیمون* و *تیرسیاس* غیبگو به *کرئون* از حیث نتیجه عمل اوست. *هیمون* با تأکید بر رای و نظر شهروندان در مخالفت با حکم پدرش، به *کرئون* درخصوص تصمیم خود مبنی بر نابود کردن آنتیگونه هشدار می‌دهد. از طرفی *تیرسیاس* با ابتنای بر عدالت و قوانین الهی، حکم *کرئون* را در تخالف آشکار با آن قوانین تلقی می‌کند و او را نسبت به عواقب تصمیم خویش آگاه ساخته و برحذر می‌دارد. نزدیک شدن رأی و نظر شهروندان که به یک معنا می‌توانست به «نوموس» به مفهومی که در قرن پنجم از آن مراد می‌شد منتهی شود، به خواست الهی که در چارچوب قوانین و عدالت خدایان تجلی می‌یافت، به نوعی همان آرمانی است که *سوفوکلس* در این تراژدی آن را دنبال می‌کند. در واقع می‌توان بحث اساسی *ارسطو* در باب «گره‌گشایی»[1] در تراژدی را، از این منظر نیز مورد مداقه قرار داد. *ارسطو* بر آن است که در تراژدی ابتدا نوعی «گره‌افکنی»[2] که وقایع پیش از داستان را نیز در بر می‌گیرد ایجاد می‌شود، سپس ما با نقطه «اوج»[3] داستان روبه‌رو می‌شویم و در نهایت گره‌گشایی اتفاق می‌افتد؛ یعنی همان مقوله‌ای که منجر به پالایش نفس شهروند آتنی مخاطب درام می‌گردد (*ارسطو*: ۱۳۳۷: ۱۲۸). این فراز و فرود را به معنایی، می‌توان با بحث فضیلت اعتدال نزد *سوفوکلس* مرتبط کرد. وقوع *کاتارسیس* در نفس مخاطب آتنی درام در قرن پنجم پیش از میلاد، آشکارا وجهی سیاسی می‌یافت و آن همانا تأکید بر اصول اساسی *پولیس* دموکراتیک از یک‌سو و پافشاری بر فضیلت اعتدال و میانه‌روی، هم درخصوص زمامداران و هم حکومت‌شوندگان، از سوی دیگر بود.

پی‌نوشت

۱. لازم به ذکر است که مترجم انگلیسی از معادل country یاcity برای واژه یونانی πολις و مشتقات آن استفاده کرده است. مترجم دیگری به نام «ف. استور» (F.Storr) که متن یونانی اثر را نیز به چاپ رسانده است، در همه موارد به جز شش مورد از لفظ State استفاده کرده

1. Lusis
2. Desis
3. Climax

است. او در جایی «*پولیس*» را مترادف با «ملاء عام» (in public) (سطر ۱۲۴۴) و در جایی معادل با «مردم» (people) (سطر ۶۹۳) به کار برده است. *فاگلس* نیز بیشتر از واژه «کشور» (country) و «شهر» (city)، و گه‌گاه از لفظ «دولت» (state) استفاده کرده است. به نظر می‌رسد به همین علت مترجمان انگلیسی با رویکرد اندیشه سیاسی به ترجمه این نمایش‌نامه نپرداخته‌اند، دغدغه تفکیک و تمایز معنایی میان این واژگان و اهمیت این تمایزات از حیث اندیشه سیاسی برای آنان چندان مطرح نبوده است. بنابراین ما همواره از واژه «*پولیس*» (πολις) استفاده خواهیم کرد، زیرا در مطابقت با متن یونانی، به جز دو مورد، که از واژه «آستو» (αστυ) و مشتقات آن استفاده شده است، در همه جا واژه «*پولیس*» و هم‌ریشه‌های آن به کار رفته است.

منابع

ارسطو (۱۳۳۷) فن شعر، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران، بنگاه نشر اندیشه.
ارسطو (۱۳۸۶) سیاست، ترجمه حمید عنایت، علمی و فرهنگی.
توسیدیدس (۱۳۳۷) تاریخ جنگ پلوپونزی، ترجمه محمدحسن لطفی، خوارزمی.
سوفوکلس (۱۳۳۴) آنتیگن، ترجمه م. بهیار، تهران، کانون نیل.
سوفوکلس (۱۳۵۲) افسانه‌های تبای، شاهرخ مسکوب، تهران، خوارزمی.
طباطبایی، جواد (۱۳۸۳) زوال اندیشه سیاسی در ایران، تهران، کویر.
ملشینگر، زیگفرید (۱۳۷۷) تاریخ تاتر سیاسی، ترجمه سعید فرهودی، تهران، صدا و سیما.

Bowra, C. M (1965) Sophoclean Tragedy. Oxford at the Clarendon Press.
Hegel, G. W (1978) Hegel On Tragedy. Edited by Anne and Henry Paolucci. Greenwood Press.
Kaufmann, W (1992) Tragedy and Philosophy. Princton University Press.
Meier, C (1988) The Political Art of Greek Tragedy. Translated by Andrew Webber. Polity Press.
Pearson, K. A (1994) An Introduction to Nietzsche As a Political Thinker. Cambridge University Press.
Segal, C (1999) Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles. Oklahoma Press.
Sophocles (1984) Three Theban Plays. Translated by Robert Fagles. Penguin Books.
Sophocles. Antigone (1977) Translated by F. Storr.
Vernant and Naquet (1996) Myth and Tragedy in Ancient Greece. New York: Zone Books.
Zelenak, Michael (19698 Gender and Politics in Greek Tragedy. Peter Lang.