**"آکواریوم شماره ی چهار"از "میترا داور"**

**به عنوان "تراژدی" روزگار ما**

*آکوآریوم شماره ی چهار*، نام نخستین داستان از یک مجموعه داستان کوتاه به همین نام است که "میترا داور" آن را نوشته و "نشر آموت" در بهار 1394 منتشر ساخته است. من برای خوانش، تنها به سراغ همین یک داستان رفته ام و می خواهم آن را در پیوند با "نوع ادبی" (Genre) آن ـ که "تراژدی" (Tragedy) تشخیص داده ام ـ مورد خوانش قرار دهم. من بارها نوشته و گفته ام که برای درک دقیق متن، نخست باید "نوع ادبی" متن را تشخیص داد. سپس با اِشراف بر هنجارهای چیره بر آن "نوع ادبی" به تفسیر و خوانش متن پرداخت. آنچه تا کنون از نوع یادداشت بر این داستان کوتاه دیده ام، روش شناختی نبوده و ناگزیر، راه به دهی نبرده است. پس لازم است خواننده در آغاز، تصوری شفاف از نوع ادبی "تراژدی" و تحول و تکامل آن از یونان باستان به ویژه نظریه ی "ارسطو" (Aristotle) در سال 335 پیش از میلاد در کتاب *فن شعر* ( (*Poetics / Poétique*داشته باشیم و سپس به بازنگری هایی بپردازیم که برخی از فلاسفه و نظریه شناسان ادبی از مفهوم "تراژدی" عرضه کرده اند و این که خواننده ی امروز با "تراژدی" چگونه باید برخورد کند و در مورد متن مورد خوانش، به داوری بپردازد.

"ارسطو" نوع ادبی "محاکات" (تقلید از زندگی) "تراژدی" را با توجه به اسطوره ی *اودیپ شهریار* (*Oedipus Rex*) قانونمند ساخته است. آنچه وی در باره ی " تراژدی " نوشته است، امروز به تمامی به کار تحلیل ما نمی آید اما در نوشته ی او، عناصری هست که در تحلیل بعدی ما، به کار می آید. نخستین و برجسته ترین ویژگی در نظریه ی "ارسطو" باور او به تقدیری کور است که خدایان برای آدمی رقم می زنند و شخصیت های تراژدی، مجریان بی اراده ی آن هستند. معنی این گفته هرگز این نیست که قربانیانِ اراده ی خدایان برای رهایی خود از مشیتی که برای آنان رقم خورده است، به چاره گری نمی پردازند؛ بلکه همه ی چاره گری و کوشش آنان برای خنثی کردن این تقدیر ناخواسته، به جایی نمی رسد. در این تراژدی، هاتفی از جانب راهبان ("آپولون" Apollon) پسر "زئوس" ((Zeus به "لایوس" (Laios)، پدر "اودیپ"، خبر می دهد که وی به دست فرزند خویش کشته خواهد شد. "لایوس" برای پیشگیری از این فاجعه ، به کشتن نوزاد سه روزه فرمان می دهد. "اودیپ" را چوپانی متعلق به "لایوس" از مرگ حتمی می رهاند و به "پولیبوس" (Polybos) پادشاه شهر "تِب" (Thébes) می سپارد. "اودیپ" می بالد. روزی مستی از خود رفته به "اودیپ" می گوید که او پسر "پولیبوس" نیست. این آگاهی شگفت، آغاز کوشش "اودیپ" برای خویشتن شناسی، کشف هویت راستین و کوشش برای گریز از تقدیر کور او می شود:

" شنیدم که چگونه باید همبستر مادر شوم

و پدر خود را بکشم و به حریم بنی آدم تجاوز کنم.

از این روی، گریختم و ستارگان را

میان خود و "کورینتوس" (Corinthos) [ زادگاه خود ] نهادم که هیچ گاه به وطن بازنگردم

تا هرگز چنین ناسزایی رخ ننماید (سوفوکل، 1378، 97-96).

شخصیت دیگر این تراژدی "یوکاست" (Jocaste) است که ابتدا با "لایوس" ازدواج کرد و از او فرزندی به نام "اودیپ" آورد اما بعدها بی آن که خود بداند و بخواهد با قتل شوهر به دست "اودیپ" آن هم ندانسته و نخواسته، با پسر خویش ازدواج کرد و از او فرزندانی آورد اما پس از آگاهی از آنچه بر وی رفته است، خود را حلق آویز می کند و "اودیپ" پس از آگاهی از قتل پدر و ازدواج با مادر خود، خویش را کور می سازد و برای آن که خدایان را نسبت به جنایت خود خشمگین نسازد، از برادرزن ـ دایی و جانشین خود "کرئون" ( (Créonمی خواهد که او را از شهر "تِب" براند تا طاعونی که قرار است به عنوان کیفر جنایت او بر مردم شهر نازل شود، از سر آنان دور گردد.

اینک پیش از آن که به تراژدی *اودیپ شهریار* پایان دهیم، به چند نکته ی باریک از مو در آن اشاره می کنیم که به کار تحلیل متن ما می آید:

1. شخصیت های تراژدی، انسان عادی و معمولی نیستند؛ بلکه به دلیل سرشت اسطوره ای بودنشان، شخصیت هایی هستند که از انسان عادی، برترند و هریک، شاه و شاهزاده و از تبار بزرگانند.
2. شخصیت ها، قربانیان اهداف و نیات شوم خدایانند و حتی پیش از تولد، سرنوشتشان را خدایان تعیین می کنند.
3. هیچ یک از کوشش ها و چاره گری های قربانیان تراژدی، برای گریز یا خنثی کردن تقدیر خدایان مؤثر نمی افتد و آنان، سرانجام به همان سرنوشت تلخی گرفتار می شوند که از پیش برایشان رقم خورده است. "اودیپ" حتی از بیم "طاعون" خدایان، به ترک شهر ناگزیر می شود در حالی که آنچه اتفاق افتاده، ساخته و پرداخته همین خدایان قهار و قهرمان ستیز بوده است.

نخستین بازنگری در مفهوم "تراژدی" یونان باستان، از جانب "هگل" (Hegel) به عمل آمد. او در عصر "روشنگری" (Enlightenment) و اوج "مدرنیته" (Modernity) در قرن نوزدهم می زیست و نگاهی تاریخگرا و هستی شناختی به جهان و مفاهیم ادبی داشت. "برادلی" (A. C. Bradley) در مقاله اش با عنوان *نظریه ی تراژدی هگل* (*Hegel’s Theory of Tragedy* ) نخستین شخصیتی بود که تئوری "هگل" را در این زمینه به دنیای انگلیسی زبان معرفی کرد که خود از آن به "تضاد تراژیک" (Tragic collision) تعبیر می کرد که در برابر برداشت "ارسطو" در مورد "قهرمان تراژدی" و نیز در برابر تحلیل های"آشیل" (Aeschulus) در سه گانه اش با عنوان *اورستیا* (*Orestia*) و *آنتیگون* ( *Antigone*) نوشته ی "سوفوکل" قرار داشت. "هگل" در کتاب *پدیدارشناسی روح* (*The Phenomenology of spirit*) در باره ی نظریه ی "تراژدی" به گونه ای ظریف تر بحث می کند و تراژدی های یونان باستان را در برابر تراژدی های "شکسپیر" (Shakespeare) قرار می دهد که هم در موضوع و هم در هدف، با هم متفاوتند:

" قهرمانان در تراژدی های کلاسیک با موقعیت هایی مواجه می شوند و تصمیماتی می گیرند که همسو با همان عامل اخلاقی است که با منش والای آنان، تناسب دارد. آنان ضرورتاً به عرصه ی برخوردهایی کشیده می شوند که به طور مساوی، هم به مقتضیات اجتماعی معین مربوط می شود و هم اصرار دارند هنجارهای اخلاقی و اعتقادی خود را رعایت کنند. شخصیت های مدرن هرچند به محیط بیرونی خود وابسته اند، باز هم اساساً باید به منش فردی خود اتکا کنند. در تراژدی مدرن، شخصیت ها متناسب با همان "خود ویژگی" و علایق ذهنی و روانی خود تصمیمگیری می کنند " (هگل، 1927).

آنچه از این نقل قول برمی آید، این است که "هگل" به سه دقیقه نظر دارد: نخست، تبدیل "خدایان" یونان باستان به نمادهای قدرت اجتماعی و سیاسی که دیگر آسمانی، غیر قابل دسترس و شکست ناپذیر نیستند و سیمایی انسانی و زمینی دارند؛ مانند "کلادیوس" (Claudius) پادشاه دانمارک که سرانجام "هملت" ( (Hamleمی تواند انتقام قتل پدرش را از او بگیرد. دوم این که قهرمان در مبارزه ی خود با نیروهای "شر" و "اهریمنی" تنها نیست و دوستانی دارد مانند "هوراشیو" (Horatio) یا روح پدرش که واقعیت خیانت "کلادیوس" و همسر خودش "گرترود" (Gertrude) را بر پسرش فاش می کند و او را به انتقامجویی برمی انگیزد. سوم، این که قهرمان در برابر "وضعیت حاکم و بیرونی" دارای منشی است که به رفتار او جهت می دهد؛ یعنی از خود اندیشه و اراده ای مستقل دارد و می تواند بر ضد وضعیت چیره بر زندگی خود مبارزه کند حتی اگر در این راه کشته شود یا ضرورتاً پیروز نشود.

تحول بعدی در مفهوم "تراژدی" تبدیل "قهرمانان درباری" به "شهروندان عادی" در نمایشنامه های "شکسپیر" است که خود زاییده ی پیدایی "بورژوازی" نوپا در "انگلستان" و سپس دیگر کشورهای اروپایی بود که بر "فردیت" آدمی ـ که در ایده ئولوژی "مدرنیته" ریشه داشت ـ تأکید می کرد. نخستین تراژدی بورژوایی در قرن هجدهم، یک نمایشنامه ی انگلیسی نوشته ی "جورج لیلو" (George Lillo) به نام *تاجر لندن* (*The London Merchant*) نام داشت که در سال 1731 به روی صحنه رفت. این نمایشنامه بر پایه ی یک غزل عاشقانه ی روایی در قرن هفدهم و بر اساس جنایتی نوشته شده که در شهر "شاروپشایر" (Shropshire) صورت گرفته است. شخصیت اصلی تراژدی به شدت زیر تأثیر علایق جنسی و اغوای یک زن روسپی به نام "سارا میلوود" (Sarah Millwood) قرار دارد که کیف پول استادکار خود را دزدیده، او را می کشد. او همین کار را سپس با عموی خود می کند و دستانش به خون و جنایت آلوده می شود اما سرانجام هر دو دستگیر شده اعدام می شوند. مطابق مقدمه ای که نویسنده بر تراژدی خود نوشته است، هدف این نمایش نامه " تلقین آموزه های اخلاقی بوده است "؛ یعنی همان آموزه هایی که در ادبیات "عصر ویکتوریایی" (Victorian Age) معمول بود، اما تغییری که نخستین بار در تراژدی اتفاق افتاد " راه یافتن افراد طبقات پایین جامعه ی شهری (Urban lower classes) به تراژدی بود " (گاینر ، 2009) که پیشتر تیول طبقات بالای اجتماعی بود. با این همه، آنچه در این تراژدی نقش تعیین کننده ای ندارد "وضعیت اجتماعی" است که اتفاقاً نقش تعیین کننده ای در خلق "تراژدی" معاصر دارد و قهرمان تراژیک، قربانی آن می شود. هدف تراژدی نویس، البته القای این نکته ی اخلاقی است که خوانندگان با مطالعه ی این گونه تراژدی ها، بکوشند هنجارهای چیره بر نظام سرمایه داری موجود را بپذیرند و خود را با شخصیت های تبهکار، همهویت نسازند (دریتر، 1087، 374-386).

اما واپسین تحول در تراژدی، نوشته ی "آرتور میلر" (Arthur Miller) آمریکایی است. او نه تنها انسان عادی را به تراژدی های خود وارد ساخت، بلکه عملاً نشان داد که عامل تراژیک، در نبرد نابرابر میان انسان عادی با نیروهای

قدرتمند سیاسی ـ اجتماعی و تاریخی نو است. او در مقاله ی کوتاه *تراژدی و بشر عادی* (*Tragedy and the Common Man* ) می نویسد:

" در عصر ما، تراژدی هایی نوشته شده است. غالباً این باور وجود دارد که فقدان چنین تراژدی هایی به خاطر کمبود "قهرمان" در میان ما است. به هر دلیل، اعتقاد داریم که ما کمتر از آن هستیم که موضوع "تراژدی" واقع شویم یا "تراژدی" بالاتر از آن است که به کسانی چون ما بپردازد. نتیجه ی اجتناب ناپذیر این باور، البته این است که شیوه ی تراژیک، دیگر قدیمی شده و "تراژدی" بیش تر به کار عالی توصیف و تقلید از رفتار عالی رتبگان و پادشاهان و همانندان آنان می آید. من فکر می کنم که "بشر عادی" نیز شایسته ی این است که به عالی ترین مفهوم "موضوع تراژدی" قرار گیرد و جای پادشاهان را بگیرد " (میلر، [ 1949 ]، 1974، 897-894).

او در نمایش نامه ی *مرگ پیله ور* (*The Death of Salesman*) خود در 1949، اعضای یک خانواده ی کاسبکار عادی را موضوع "تراژدی" قرار می دهد اما می کوشد نشان دهد که اینان همگی قربانی "وضعیت اجتماعی نامطلوب" در "نظام سرمایه داری" شده اند. ایده ئولوژی دروغین "رؤیای آمریکایی" (American Dream) که اعضای خانواده ی "ویلی" (Willy) را برمی انگیزد تا شانس خود را در قمار سرمایه گذاری بیازمایند؛ ایده ئولوژی شیطانی "بقای انسب" ـ که نمودی از "داروینیسم اجتماعی" است ـ اجازه می دهد تا "ویلی" را بدون توجه به وضع پریشان روانی اش از شرکت اخراج کنند؛ ایده ئولوژی کاذب تشویق "مصرف گرایی" ـ که اعضای خانواده را وامی دارد تا آنچه را که واقعاً استطاعت مالی آنان اجازه نمی دهد بخرند، یا نظام رقابت اقتصادی "ویلی" را پس از سی سال کارمزدی از نظر مالی از هستی ساقط می کند و ناگزیر می شود دست نیاز به سوی پسرانش دراز کند " (تیسن، 2006 ، 65) همگی نتیجه ی چیرگی "وضعیت اقتصادی ـ اجتماعی" است و تراژدی اسفناک اعضای خانواده، نتیجه ی همین وضعیت غالب است که از پس مبارزه با آن برنمی آیند.

\*\*\*

اینک با تصویر تقریباً شفافی که از مفهوم و نوع ادبی "تراژدی" معاصر ترسیم کردیم، می توانیم به سراغ تراژدی ـ کمدی *آکواریوم شماره ی چهار* "داور" برویم. داستان، طرحی ساده، خطی و بی پیرایه دارد و شخصیت هایش به جای آن که آدمیزاد باشند، ظاهراً حیواناتی هستند که در آکواریوم و کنار حوض و استخر نگهداری می شوند. پیرنگ روایت، عمدتاً بر پایه ی داوری ها، تردیدها و بازتاب هایی استوار شده که گروهی از بازدیدکنندگان یک "تور بازدید کننده" در مورد همین حیوانات ابراز می دارند. "راهنمای تور" در همه ی موارد اصرار دارد وانمود کند که حیواناتی که مورد بازدید قرار می گیرند "واقعی" هستند و از بازدیدکنندگان پیوسته تقاضا می کند که رعایت حال حیوانات را کرده از روشن نگهداشتن موبایل و زدن فلاش دوربین و گرفتن عکس جداً خودداری کنند. با این همه، همه ی قراین نشان می دهد که سوژه های بازدید، چندان شباهتی هم به حیوانات و جانوران واقعی ندارند. نخستین سوژه ی مورد بازدید، دو تمساح هستند:

**" دو تمساح، کنار استخر بودند. یکی از تمساح ها، دهانش نیمه باز مانده بود. چند نفری گفتند: " مجسمه است. " راهنمای تور گفت: " مجسمه نیست. "**

**یکی از مردها، سنگ انداخت. تمساح چند لحظه تکان خورد اما دهانش هنوز باز بود. مرد میانسالی گفت : " من که باور نمی کنم؛ حُقه ای سواره. " راهنمای تور گفت: " هیچ حُقه ای سوار نیست. با دهن باز خوابیده " ( داور، 1394، 7 ).**

تردید در واقعی بودن جانوران "باغ وحش" مورد بازدید، از همان آغاز پیدا است. یکی ادعا می کند که این تمساح، مجسمه است، زیرا حرکتی ندارد اما وقتی یکی ازبازدیدکنندگان سنگی به طرف او می اندازد تا دریابد که تمساح، مجسمه است یا حیوان واقعی، تمساح با تکان خوردن ثابت می کند که مجسمه نیست. حس و حیات و حرکت دارد. اما این ادعای راهنمای تور که حیوان " با دهان باز خوابیده " باز شنونده ای را قانع نمی کند. وقتی بازدید کننده ی دیگری از این شگفت زده و ناراحت می شود که چرا طاووس پشت به جمعیت کرده و نمی شود از او عکس گرفت و حیوان را به "لجبازی" منسوب می کند، تردیدها در مورد هویت واقعی جانوران بیش تر می شود تا آن جا که دختربچه ای پیش از دیگران احساس می کند، در این باغ وحشی هیچ چیز واقعی نیست؛ کشش و گیرایی ندارد و "طبیعی" نیست:

**" دختربچه ای، روپوش مادرش را کشید: " مامانی ! از اینجا بدم میاد. برگردیم خونه مون " (همان) .**

این دختربچه، بنا به میل طبیعی و غریزی اش به حیوانات و به ویژه "آکواریوم" ـ که حس کنجکاوی و همدلی را در کودکان برمی انگیزد ـ بیش از دیگران به دیدن این گونه حیوانات علاقه دارد. با این همه، نخستین احساس او این است که همه چیز غیرطبیعی و "قلابی" است و او بیش از هرکس دیگر متوجه نکته ای می شود که هنوز بزرگ ترها آن را درنیافته اند و چه قدر یادآور کودکی در *شاهزاده کوچولو* (1943: *Le petit prince*) ی "سنت ـ اگزوپری" (Saint- Exupéry ) است که پیش از بزرگان متوجه مطلبی می شود و اعتقاد دارد: " همیشه باید چیزی را برای بزرگترها، توضیح داد. " او تا آخر بازدید هم از اصرار خود برای برگشت به خانه، دست برنمی دارد. او از زمینه ی تراژیک رخداد آگاهی ندارد، اما سرعت انتقال ذهنش (بهره ی هوشی اش) از دیگران بیش تر است.

اینک راهنمای تور، بازدیدکنندگان را به جای سرپوشیده و غارمانندی هدایت می کند که بوی رطوبت می دهد و به معرفی نوعی از ماهی به نام "اسکار" می پردازد که گویا نوع نر و ماده ی آن ابتدا حفره ی عمیقی کنده تا در آن تخم ریزی و از آن ها مراقبت کنند. در این جا است که دیگر سر و صدای اعتراض بازدیدکنندگان بلند تر می شود. مرد میان سالی با لحنی اعتراض آمیز می گوید:

**" این چرت و پرت ها چیه خانم ؟ شما مگه ماهی می بینید؟ مرد میانسال به قهقهه خندید و گفت: " آدما را برداشتن گذاشتن تو آکواریوم . . . اکسیژن هم وصله بهشون. خیلی با مزه است " (9). بچه ی دیگری هم متوجه شده می گوید : " مامانی ! آقاهه ماهی شده ؟ " (همان).**

بازدید از "آکواریوم شماره ی یک" روشنگرتر است. در این آکواریوم بازدیدکنندگان شاهد زن و مرد غواصی هستند که در داخل آکواریوم حرکت می کنند و چشمشان مثل گدایان به دست بازدیدکنندگان است:

**" راهنمای تور گفت: " بذار بهشون غذا بدم. دست توی کیفش کرد. چیزی برداشت. دستش را برد توی ظرف آکواریوم. زن ، دهانش را جلو برد و خوراکی را بلعید. راهنمای تور گفت: " حالا بچرخ. بچرخ. " زن چرخید. راهنمای تور دوباره دست کرد توی کیفش. از پاکت چیزی درآورد. نزدیک دهان زن برد و گفت : " حالا دندوناتو نشون بده . . . زن پشت آکواریوم، دندان هایش را نشان داد " ( 13-12).**

در سالن پرپیچ و خم دیگری، راهنمای تور بازدیدکنندگان را به تماشای طاقچه هایی می برد که نمایی قدیمی دارند و

" پرنده هایی خشک شده، جمعیت را نگاه می کردند " (14) اما راهنمای تور طبق معمول اصرار دارد آن ها را "فلامینگو" هایی معرفی کند که برای تخمگذاری مهاجرت می کنند اما حاضر نیست توضیح دهد چرا از یک طرف مدعی است این حیوانات "خشک شده" هستند و از سوی دیگر " جمعیت را نگاه می کنند. " این تناقض میان ذهن و عین، نشان می دهد که راهنمای تور می خواهد آدمیانی را که خود را در جلد و هیأت "فلامینگو" پنهان کرده اند، حیواناتی معرفی کند که خشک کرده اند تا در معرض دید بازدیدکنندگان "باغ وحش" قرار دهند و همه چیز را "طبیعی" و "واقعی" جلوه دهند.

\*\*\*

آنچه ما از آن به "تراژدی" تعبیر کرده ایم، در این داستان کوتاه "وضعیت تباه اجتماعی" است که بسیاری از قربانیانش، همان تمساح ها، غواصان، ماهی ها و فلامینگوهایی هستند که در واقع آدمیانی هستند که به هیأتی دیگر درآمده اند. من خود به یاد می آورم که چند سال پیش ـ که "باغ کوهسنگی" در "مشهد" باغ وحشی داشت ـ یکی از این حیوانات، شیر پیری بود که از بسیاری سن، دیگر حرکتی نداشت؛ منفعل بود و پیوسته چرت می زد و برای بازدیدکنندگان ـ که از شهرهای دور از مرکز استان به این باغ وحش می آمدند ـ دیگر جاذبه ای نداشت. چه کسی حاضر است پول بلیت برای دیدن شیر پیر و بی خاصیتی بدهد که حاضر نیست "غرش"ی برآورد؛ هیبت و سطوتی از خود بروز دهد و طبیعت وحشی سلطان حیوانات را نشان دهد؟ مدیران، تصمیم گرفتند این شیر را بکشند اما مردی جوان و لیسانسیه ـ که از بیکاری به جان آمده بود و از گرسنگی دل بر هلاک نهاده بود ـ حاضر شد به جلد همین حیوان برود و با حرکات و اطوار یک شیر واقعی، مایه ی سرگرمی، بیم و ستایش بازدیدکنندگان قرار گیرد و آبروی "باغ وحش مشهد" را هم نگاه دارد.

این آدمیان ساقط شده، مسخ شده و تا سطح حیوان تنزل یافته ای که در نقش و هیأت تمساح، ماهی، غواص، فلامینگو و جز آن پدید شده اند، شخصیت های راستین "تراژدی معاصر" ما هستند. صحنه ی اجرای نمایش تراژدی نیز "باغ وحش" است که کوچکترین همانندی با صحنه ی نمایش تراژدی های یونان باستان و انگلستان عصر "الیزابت" (Elizabeth) ندارد. این ها به تعبیر رسای "فرانک اُ، کانر" (Frank O’conner) آدم های "له شده" (Submerged Dopulation Group ) ای هستند که به باور او جایشان در "داستان کوتاه" است؛ یعنی در نوعی ادبی که بیش تر به کار توصیف وضعیت آدمی در "جامعه ی بسته" می آید (اُ، کانر، 1381، 10). آن که در نقش، هیأت و جلد تمساح فروفته و باید مایه ی وحشت بینندگان شود، پیر مردی است که خوابش برده و دهانش بازمانده است و وقتی سنگی به سویش پرتاب می شود، لحظه ای چرتش پاره می شود اما بی درنگ می خوابد. غواصانی که در استخر در جایی ایستاده اند و حرکتی ندارند، گرسنه هایی هستند که تنها در سایه ی الطاف راهنمای تور به نان و نوایی می رسند اما مثل میمون ها و دلقک ها از روی نیاز و به اشاره ی بازدیدکنندگان، گاه می چرخند و دندان هایشان را نشان می دهند تا از آنان عکس بگیرند. آن که در لباس پَر طاووس خود را پنهان کرده، چنان بی حال است که به بازدیدکنندگان پشت کرده و حاضر نیست جلوه ای کند و پرهای رنگین و ستایش برانگیزش را به رخ آنان بکشد. آن که در لباس "فلامینگو" خود را پوشیده است، نمی تواند چشم نزند و وانمود کند که یک "فلامینگو" ی واقعی است؛ نه این که هم خشکش کرده باشند و هم چشمانش نگران این و آن باشد. راهنمای تور نیز، بازیگری مانند دیگران است و می کوشد وانمود کند همه چیز طبیعی است. او هم آدم مسخ شده ای است که مانند یک مزدور برای "شرکت تور دلفین" کار می کند و می کوشد بازارگرمی کند و با هشدارهایی که به بازدیدکنندگان می دهد، وانمود می کند این حیوانات نسبت به نور فلاش دوربین یا صدای ناهنجار موبایل حسّاس هستند.

با این همه، ویژگی "تراژدی معاصر" ما این است که با "کمدی" (Comedy) همراه است. مرد بلوز قرمز ـ که علاقه ی خاصی به گرفتن عکس از بازدیدکنندگان دارد ـ برای خود عالمی دارد. او از دختران جوان و زیبا و با گفتن واژگان انگلیسی "please" می کوشد اظهار وجود کند؛ عکس های متعددی بگیرد و هر قطعه عکس را به شش هزار تومان به خریداران قالب کند (11). برخی از زنان ـ که ظاهری ناخوب دارند ـ از این که عکاس از نزدیک عکس گرفته و چاقی آنان بیش تر در معرض دید قرار گرفته است، شکایت دارند. در این حال، "تراژدی" با "کمدی" می آمیزد تا بهتر بتواند "موقعیت تاریخی ـ اجتماعی" بشر له شده ی امروز را بازتاب دهد. یکی از مردان غواص استخر به جمعیت پشت می کند و بر حال زار خود می گرید تا حدی که چشمانش سرخ می شود:

**" مرد برگشت. چشم هایش قرمز بود. یکی از بچه ها گفت: " گریه کرده ؟ " (14)**

قرمزی چشمان، تنها بازتاب اعتراض آمیز این مرد له شده به "وضعیت" ی است که به آن گرفتار آمده است. اگر در تراژدی های قدیم، قهرمان تراژیک می کوشد بر ضد موقعیت خود بشورد و هویت انسانی خود را بروز دهد، گریستن پنهانی مرد آکواریوم در حالی که " پشت به جمعیت نسشسته بود " (همان) تنها شکل بازتاب انسان تراژیک است. خواننده سرانجام نمی داند در پایان این "تراژدی ـ کمدی" باید بگرید یا بخندد. تا می آید بر حال مردان و زنان آکواریم و راهروها بگرید، درمی یابد که دارد به حال زار خود می گرید. تا می آید بر ماجرایی که بر او و جامعه اش رفته است بخندد، درمی یابد که دارد به خود و "وضعیت اجتماعی" ناگوار خودش می خندد. این است که گلوله ی گریه بر حال دیگری و گلوله ی خنده بر قربانیان تراژدی، کمانه می کند و به خودش اصابت می کند و خواننده بی اختیار به یاد این هشدار " گوگول" (Gogol) نویسنده ی نمایشنامه ی *بازرس کل* (*General* *The Inspector*) می افتد که در مقدمه ی اثرش خطاب به تماشاگران نمایشنامه ی خود می نویسد:

" شما دارید به چه کسی می خندید؟ شما دارید به خودتان می خندید " (مگویر، 1974، 208).

در داوری نهایی، شخصیت تراژیک "داور" میان دو گزینه، سرگردان است. یا باید به بیکاری، احساس طرد شدگی اجتماعی ناشی از فقر اقتصادی و فقدان جایگاه و منزلت اجتماعی تن دردهد، یا به تنها گزینه ی موجود، یعنی ایفای یک نقش ناخواسته، ناشایست و میمون وار خشنود شود. ایفا و قبول هر یک از این گزینه ها البته مایه ی سبکساری و احساس کهتری اجتماعی است اما باری به هر جهت، از انفعال، تن آسانی و حقارت نخستین بهتر است. احساسی که خواننده در راستای این شخصیت های تراژیک و له شده دارد، چیزی جز "ترحّم" نیست. "نورتوپ فرای" (Northrop Frye) می نویسد:

" شاید بهترین لفظ برای تراژدی متعلق به وجه محاکات فروتر یا تراژدی طبقه ی متوسط، ترحّم (Pathos) باشد و ترحم، با نمود حسی آن یعنی اشک ارتباط نزدیک دارد. در عرصه ی ترحّم، قهرمان به صورت آدمی عرضه می شود که بر اثر ضعف، تک و تنها مانده است و چنین حالتی، همدلی ما را برمی انگیزد، چون با تجربه ی ما همسنگ است " (فرای، 1377، 53).

منابع:

اُ، کانر، فرانک. *صدای تنها.* ترجمه ی شهلا فیلسوفی. تهران: نشر اشاره، 1381.

داور، میترا. *آکواریوم شماره ی چهار.* تهران: نشر آموت، 1394.

سوفوکل. *افسانه های.* ترجمه ی شاهرخ مسکوب. تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، 1378.

فرای، نورتروپ. *تحلیل نقد.* ترجمه ی صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، 1377.

DeRitter, J. “A Cult of Dependence: The Social Context of the London Merchant “. *Comparative Drama,* 1987, pp. 374-386.

Gainor, J. Ellen et al. (eds.) *The Norton Anthology of Drama:* Vol*.* 1*: Antiquity Through the Eighteen Century.* New York: W.W. Norton & Company. Inc. 2009.

Hegel, G. W. F. “Vorlesungen uber die Asthetik.“ in: *Samlichte Werke.* Vol. 14, ed. Hermann Glockner. Stuttgart: Fromann, 1927. Cited in *Wikipedia.*

Maguire, Robert A. (ed.), *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays.* Princeton University Press, 1974.

Miller, Arthur. *Tragedy and the Common Man.* (Febuary 27, 1949). *The New York Times,* Dukore 1974, pp. 894-897.

Tyson, Lois. *Critical* *Theory Today: A User-Friendly Guide.* Second Edition, Routledge, 2006.