درام ژاکوبنی و الیزابتی پر است از خودکشی‌هایی که نه از پی نفی گناه، که در پی تثبیت وجهه انسانی خودکشی و اثبات بشر است، خودکشی‌هایی که به عواطف و احساسات ما گره می‌خورند و نگرش اومانیستی به زیست بشر است.

مرگ معشوق را فراهم کرده است. همان‌طور که ژوکاست در تلاش است تمایلات جنسی خود را سرکوب کند و بدن خود را به حالت باکره بازگرداند، پس در فرایند کاتارسیس تماشاگران از مرگ ژوکاست او را نه در قامت یک گناهکار -به‌هرحال زنای با محارم گناهی است نابخشودنی- که در قامت زنی قهرمان و تطهیریافته می‌یابند که در آخرین کلامش گفته است «مردم شوم‌بخت! هرگز برای درک حقیقت نزیسته است». او حالا حقیقت را رقم می‌زند، چنان‌که آنتیگونه نیز با حلق‌آویزکردن خویش حقانیت خود را در برابر دایی خویش، کرئون، رقم می‌زند. کنش آنتیگونه، با فرض گناه‌آلودبودن، با درک تلاش او برای احیای شئونات مذهبی در برابر حکومت قانون بشری، گناهی است که دامان حکومت کرئون را می‌گیرد. او حکومت مرگ به پا کرده است. آنتیگونه زمانی تن به مرگ می‌دهد که طبق فرمان الهی برادرش را برخلاف دستور کرئون دفن کرده است. به عبارتی، او مناسک دینی تدفین را به جا آورده است.

سوفوکل اما، در آن سوی ماجرا، در برابر خودکشی زنانه یک خودکشی مردانه نیز رقم می‌زند: «آژاکس». آژاکس یک قهرمان ایده‌ئال چون آشیل یا اولیس نیست. او نمونهٔ قهرمانی است خودخواه که مرگش نه از هامارتیا که از هوبریس است. هامارتیا نقصی است که قهرمان تراژدی ناخواسته درگیر آن است؛ اما هوبریس «غرور شدید» است و کنش هوبریسی کنشی است که در آن اشکال قدرت خود را با لباس غرور و اعتماد به‌نفس ارائه می‌کند و حتی دیگران را تهدید و تحقیر می‌کند. افلاطون در رسالهٔ «فایدروس» می‌نویسد «زمانی که میل به‌طرز غیرمنطقی ما را به‌سمت عیش سوق داده و درون ما حاکم می‌شود، این قانون زیاده‌خواهی [افراط یا به بیانی هوبریس] نامیده می‌شود». آژاکس از حسادت دیوانه می‌شود، چون زره آشیل به اولیس می‌رسد، نه او. او در حالتی دیوانه‌وار تلاش بر قتل اولیس دارد (دگرکشی). اما آتنا، حامی اولیس، خشم او را دگرگون می‌کند تا او گله‌ای از گوسفند را به‌جای فاتح تروا سلاخی کند. کاپلان و شوارتز معتقدند آتنا با چنین عملی «نه‌تنها می‌خواهد آژاکس را مهار کند، بلکه می‌خواهد او را عمیقاً تحقیر کند و در جنونش در مقابل اولیس تمسخر کند. آژاکس سلحشوری است بازنده که از تروا شاید ننگ برای نام خانوادگیش رقم زده باشد. با خود چنین سخن می‌گوید:

با چه رخساری در برابر پدرم تلامون ظاهر شوم؟ چگونه او رضا خواهد داد تا بر من بنگرد که سروری در جنگ را از دست داده‌ام، آن دیهیم شهرت قدرقدرتی که زمانی متعلق به او بود؟ نه آنکه جرأت نداشته باشم ... . ترتیبی خواهم داد تا به پدر سالخورده‌ام ثابت کنم که من، پسرش، دست‌کم ذاتاً ترسو نیستم؛ از آن رو برای مردی پایه و اساس است که خواهان زندگانی درازمدت است و ناکامی‌های متغیر را تاب می‌آورد.

او بزدلانه اشک می‌ریزد، اما او مردی است که تمایل به کشتن دارد. البته مرگ او به‌نحوی به مادرش نیز گره می‌خورد و در برابر نام ازدست‌رفتهٔ پدر، این مادر است که در خوابش نگون‌بختی‌اش را یادآوری می‌کند. در مقابل این برادر اوست که تلاش می‌کند مانع از خودکشی شود، ولی پیام‌آور برادر دیر می‌رسد و آژاکس خنجر بر بدنش فرو می‌آورد که می‌توان، با فرض شمشیر به مثابهٔ فالوس، آن را بازگشت مردانگی فرض کرد. آگاممنون، فرماندهٔ لشکریان یونانی، مخالف دفن آژاکس است و این اولیس است که خواهان تدفین مذهبی اوست که می‌توان فرض گرفت خودکشی در یونان باستان چندان هم امری پسندیده نبوده است. اولیس دربارهٔ چرایی دفاع از آژاکس به آگاممنون می‌گوید «این مرد زمانی دشمن من بود، اما نجیب بود». گویی او مرگش را راهی برای احیای شرافت ازدست‌رفته پنداشته است.

این ژاکوبین‌های آدم‌کش

قصد دارم از یک دورهٔ تاریخی طولانی مدت پرشی سه‌گام داشته باشم. چشمم را بر درام رومی، قرون‌وسطی، عصر گوتیک و باروک ببندم، چراکه بخشی از آن‌ها آبشخور فکری‌شان همان درام یونانی است و برخی نیز به‌سبب درگیرشدن با مذهب مسیحی و مذموم‌شدن امر خودکشی به‌نوعی خروج از جریان این پژوهش است. بهتر است در تاریخ سفر و خودمان را در جزیره‌ای در دریای شمال تصور کنیم. انگلستان، به‌سبب ثروت انبوه ناشی از سلطنت بر دریاها، پایتختش مرکز ادبیات اروپا شده بود. نویسندگانی چون شکسپیر، مالرو، جانسون و وبستر با نوشتن نمایشنامه‌هایی آهنگین هم سنت تراژدی‌نویسی را احیا کردند و هم شکل تازه‌ای از تراژدی را رقم زدند. آنان دیگر میلی به روایت اساطیر یونانی ندارند و جهان تاریخی‌شان از نروژ تا ایتالیا را شامل می‌شود. حتی پای یک آفریقایی به تراژدی خونباری گشوده می‌شود و نظام قدیم دگرگون می‌شود. ما با تغییرات شگرفی روبه‌روییم و این تغییرات شامل خودکشی هم می‌شود. حالا در جهانی که خبری از خدایان نیست و اندیشهٔ قهرمانان در حال بدل‌شدن به اشکال اولیهٔ سکولاریسم است -که شاید همین‌ها دست‌مایهٔ فکر هیوم و لاک و برکلی شده باشد- خودکشی آیا باز اعادهٔ حیثیت از گناه است تا خدایان دست به تطهیر قهرمان زنند یا عملی است دیگرگون؟

ریچارد کی. ساندرسون در مقاله‌ای با عنوان «خودکشی به‌عنوان پیام و متادرام در تراژدی رنسانس انگلیسی» در همان نخستین واژگان ذهن ما را به‌سمت مشهورترین مونولوگ تاریخ ادبیات نمایشی سوق می‌دهد تا نشان دهد نقش خودکشی چگونه در رنسانس ادبی انگلستان به یک کلید دراماتیک مهم بدل می‌شود، اینکه مونولوگ هملت،:

سخنرانی که عملاً خود نماد هنر نمایشی است، تفکری انتزاعی از خودکشی است. با وجود این، شهرت «بودن یا نبودن» هملت اشاره‌گر و مناسب است: به ارتباط ژرف میان خودکشی و ایفای نقش کردن اشاره می‌کند، هرچند به‌ندرت بیان شود، و توجه را به محوریت خودکشی به مثابهٔ *بن‌مایه‌ای* دراماتیک در رنسانس انگلیسی جلب می‌کند. کارایی عظیم خودکشی واقعی خودکشی صحنه‌ای را برای نمایش شجاعت و بزدلی، عشق و پرخاشگری، ابراز وجود و تنبیه خویشتن مناسب می‌سازد. مانند همتای واقعی خود، خودکشیِ صحنه‌ای می‌تواند آرزوی کنترل پس از مرگ بر زندگی و احساسات بازماندگان را بیان کند. می‌تواند تمایل به فراموشی یا دیدار مجدد با مردگان را نشان دهد. می‌تواند به تولد دوباره یا حتی جاودانگی اشاره کند. بسیاری از مطالعات خودکشی در نمایشنامهٔ رنسانس انگلیسی نشان داده است که علی‌رغم آموزهٔ مسیحی -که خودکشی را نشانهٔ یأس و غرور شیطانی می‌داند- این کنش اغلب در نمایش‌های دورهٔ الیزابتی و ژاکوبین به شیوه‌هایی کاوشگرانه و پیچیده ارائه می‌شود.

این نوشته نشان می‌دهد چگونه رنسانس می‌تواند در دل ادبیات نمایشی خود را نشان دهد، رنسانسی که از قضا قصدش جداسازی دین از سیاست است و انگلستان با داستان