از خونریزی تا طوفان: تأملی بر ادبیات رومانتیک ایران

ادبیات مدرن در ایران همچون سایر پدیده‌های مدرنِ دیگر تحت تأثیر آنچه در غرب می‌گذشت ایجاد و توسعه پیدا کرد. از آغازگران استفاده از این شیوهٔ جدید اندیشهٔ هنری تا به امروز، سیل عظیمی از آثار هنری در ادبیات معاصر ایران خلق شده و مخاطبان خود را بهره‌مند کرده است. اما اکنون که بیش از یک قرن از زمان آغاز این موج هنری جدید در ایران می‌گذرد، سزاست که به بررسی دقیق‌تر آنچه به سرعت توسط جامعهٔ ادبی کشور پذیرفته و جذب شد بپردازیم. این شیوهٔ خلق آثار هنری چه ویژگی‌هایی دارد؟ نسبت آن با سنت غربی‌اش چگونه است و چه موضعی در برابر سنت ایرانی پیش از خودش دارد؟ از بین خیل عظیم آفرینندگان این آثار هنری، صادق هدایت و صادق چوبک بدون شک از جمله شاخص‌ترین سردمداران این شیوهٔ ادبی هستند. داستان‌های «سه قطره خون» از هدایت و «چرا دریا طوفانی شده بود؟» از چوبک به لحاظ شاخصه‌های این نوع ادبیات سرآمد هستند و جدای از تکنیک‌های داستان‌نویسی و چگونگی خلق کمپوزیسیون در آنها، می‌توان شاخصه‌های اصلی این شیوهٔ اندیشه را ردگیری کرد. هدف تحلیل حاضر، انجام این ردگیری، برجسته کردن ریشه‌های این نوع از نگاه هنری و مقایسهٔ آن با سنت‌های غربی و ایرانی آن است.

ادبیات مدرن و اندیشهٔ رومانتیک

هنگامی که از ادبیات مدرن سخن به میان می‌آوریم، از چیزی حرف می‌زنیم که من به آن اندیشهٔ رومانتیک می‌گویم. پیش از این، در مقاله‌ای سعی کرده‌ام سه نوع اندیشهٔ بشری را که سازندهٔ انواع شیوه‌های نگاه انسان به جهان است معرفی کنم و به همین جهت از تکرار آن صرفنظر خواهم کرد، هر چند مطالعهٔ آن مقاله برای فهم و درک بخشی از استدلالاتم در این مقاله ضروری است[1].

با این حال، مروری اجمالی بر مهمترین ویژگی‌های هنر رومانتیک خالی از لطف نیست: «در اندیشهٔ رومانتیک، آنچه در مرکز توجهٔ اندیشمند/هنرمند قرار می‌گیرد، حذف شدگان، مطرودان، انسان غیر ایده‌آل، غیر مثالی، این‌جهانی و پراحساسات و تقابل آنها با افراد/گفتمان مسلط است. انسانی که همواره از کمبودی، از شکافی، از فقدانی رنج می‌برد. نه انسان کامل است و نه جهان و نه علاقه‌ای به جستجوی این کمال وجود دارد. حقیقت، همین شکاف و کمبود است. به همین دلیل، عجیب نیست که در آثار هنری متأثر از این اندیشه با شکل جدیدی از ایده‌آلیسم روبرو هستیم، ایده‌آلیسم خردگریز. معمولاً در این آثار تلاش برای ایجاد حالتی از عدم تعادل، عدم توازن و تقارن و هارمونی، حذف قابل توجه مبناهای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر خرد همچون نسبت‌های طلایی و ایجاد مبناهای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر احساس همچون اغراق و بزرگ‌نمایی، ابهام، پیچیدگی و معماگونگی دیده می‌شود. موضوع آثار غالباً شکاف‌ها (شکاف در ایدهٔ کامل بودن و کمال‌یافتگی) را در بر می‌گیرد: جنون، بی‌خردی، بیماری، طمع‌کاری، هوس‌بازی، فقر، دروغ‌گویی، خیال‌بافی، ساده‌لوحی و ... . شخصیت‌های بازنمایی‌شده و قهرمان

[1] این مقاله به نام «تأملی بر اندیشهٔ رومانتیک در ارتباط با گفتمان هیستریک لکان» در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۲۴، تابستان ۱۴۰۲ به چاپ رسیده است.

www.alinowrouzi.com

نیز معمولاً افراد پیش‌پاافتاده و نادیده‌گرفته‌شدهٔ جامعه هستند: دیوانگان، بیماران، فقرا، ارواح، شیاطین، زندانیان، زنان، روستاییان، فاحشه‌ها، رعیت‌ها، کودک‌ها و ... .[۲]»

برای شناختی کامل‌تر، بگذارید از زاویه‌ای دیگر به مفهوم رومانتیسم بیندیشیم؛ از زاویه‌ای که آیزایا برلین به ما نشان می‌دهد: «اکنون می‌خواهم جوهر رومانتیسم را چنان‌که خود می‌بینم تعریف کنم... بجاست اگر بار دیگر به موضوعی بازگردم که پیش از این مطرح کردم، یعنی به سنتی قدیمی که قبل از نیمهٔ قرن هجدهم دست‌کم در طول بیش از دو هزار سال کانون اصلی اندیشهٔ غرب بود. آن نگرش خاص، آن باورهای خاص که به گمان من رومانتیسم بر آنها حمله برد و صدمات بسیار بر آنها زد. منظور من این گزارهٔ قدیمی است که می‌گوید فضیلت دانش است... این که مقصود چه نوع دانشی است مورد اختلاف است... و همواره این جدال بر سر این پرسش بوده که دانش راستینِ واقعیت کدام است... جوهر این نگرش این است که مجموعه‌ای از واقعیت‌ها وجود دارد که باید به آن تسلیم شویم. دانش یعنی تسلیم [تا اینجا، برلین چیزی را شرح می‌دهد که من به آن اندیشهٔ کلاسیک می‌گویم]... نگرش متضاد با این، چیزی است که رومانتیک‌ها تبلیغ می‌کردند و می‌توان آن را در دو گزاره خلاصه کرد: گزارهٔ نخست ... مفهوم ارادهٔ خلل‌ناپذیر است. آنچه انسان به دست می‌آرد شناخت ارزش‌ها نیست، آفرینش ارزش‌هاست... نسخه‌برداری و اقتباس از چیزی در کار نیست، آموزش قواعد در کار نیست، نظارت خارجی در کار نیست، ساختاری وجود ندارد که شما پیش از شروع کار بشناسید و خود را با آن سازگار کنید. جوهر کل این فرآیند ابداع و آفرینش و ساختن است، آفریدن از هیچ به معنای دقیق کلمه... گزارهٔ دوم – که با گزارهٔ نخست پیوند دارد – این است که چیزها ساختاری ندارند. الگویی که شما باید خود را با آن سازگار کنید وجود ندارد... این موعظهٔ رومانتیک‌ها بود. هرگاه در پی درک چیزی می‌کوشید، هر قدر هم که توانمند باشید، سرانجام ... درخواهید یافت که راهی در پیش گرفته‌اید که پایانی ندارد، در طلب چیزی بوده‌اید که به دست نمی‌آید...[۳]»

او در ادامه، جایی که به بررسی شعری از بایرُن می‌پردازد، می‌نویسد: «این توصیف کامل انسان مطرود، انسان تبعیدی و انسان برتر است، انسانی که نمی‌تواند با دنیای موجود کنار بیاید، از آن روی که روحش از بزرگی در این دنیا نمی‌گنجد، و از آن روی که آرمان‌هایی دارد مستلزم حرکت پرشور و مداوم به جلو، حرکتی که حماقت و دل‌مُردگی و بی‌مایگی دنیای موجود همواره راه بر آن می‌بندد. بدین‌سان زندگی شخصیت‌های بایرن‌وار با تحقیر آغاز می‌شود، به شرارت می‌کشد و از آنجا به جنایت و هول و هراس و درماندگی می‌انجامد. این سرگذشت همهٔ شخصیت‌هایی است که در اشعار او می‌یابیم... کل عارضهٔ بایرنی یک نشانه دارد و آن دلبستگی به دو ارزش است... و این دو عبارتند از اراده و نبود ساختار برای جهانی که ما باید خود را با آن سازگار کنیم.[۴]»

من با آنچه آیزایا برلین از ریشه‌های اندیشوی رومانتیسم بیان می‌کند تا حد زیادی موافقم، با این تفاوت که معتقدم او به اندازهٔ کافی در ایجاد یک نگاه عمیق پیش نمی‌رود و احتمال می‌دهم دلیل آن ضعف او در تسلط به دانش روانکاوی باشد که

---

[۲] همان مقاله

[۳] ریشه‌های رومانتیسم، آیزایا برلین، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر ماهی، ۱۳۸۸ (صفحات ۱۹۱ تا ۱۹۴).

[۴] همان، صفحات ۲۱۳ و ۲۱۴

ابزارهای لازم جهت اندیشیدن به این مسائل را در اختیار ما می‌گذارد (برلین همچنین در بررسی ریشه‌های شکل‌گیری رومانتیسم چندان عمیق نمی‌شود، آن را به سادگی به احساسات کهتری آلمانی‌ها نسبت می‌دهد و تبیین قابل قبولی از جهانی شدن آن هم ارائه نمی‌دهد). آنچه من سعی کرده بودم پیش از این نشان دهم، ارتباط اندیشهٔ رومانتیک با مفهوم اختگی است که در ساختارهای هیستریک تجلی خاص خودش را دارد. اما از آن سو، آنچه آیزایا برلین با نکته‌سنجی برجسته می‌کند، رانهٔ مرگ فرویدی را به ذهن متبادر می‌کند.

بیایید به دو گزارهٔ برلین از رومانتیسم نگاهی دوباره بیندازیم: ۱) ارادهٔ خلل‌ناپذیر و ۲) عدم وجود ساختاری منسجم و فاقد شکاف. از دیدگاه روانکاوی، می‌توان به جای واژهٔ اراده، از واژهٔ تخصصی رانه استفاده کرد (آنچه می‌راند، بدون توجه به ابژهٔ هدفش). خلل‌ناپذیری آن (که از مهمترین ارزش‌های رومانتیسم است، چیزی که من به آن ایده‌آلیسم خردگریز می‌گویم) نیز قابل ترجمه به این اصطلاح روانکاوانه است: تخلیهٔ بی قید و شرط و حداکثری. در واقع، آنچه که در اصل اول داریم، تخلیهٔ بی قید و شرط و حداکثری رانه است: این دقیقاً همان چیزی است که فروید تحت عنوان «فراسوی اصل لذت» یا «رانهٔ مرگ» از آن یاد می‌کند و لکان به آن «ژوئی‌سانس» می‌گوید[۵]. مهم نیست که «اِما بواری» چه می‌کند، مهم نیست که «وِرتِرِ جوان» چه فرجامی دارد، مهم این است که اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارند و طبیعتاً عجیب هم نیست که یکی از فرجام‌های معمول چنین شخصیت‌هایی مرگ باشد. مثالی که برلین در این مورد می‌آورد روشن‌کننده است: «نمایش‌نامهٔ ولتردربارهٔ یکی از پیامبران را در نظر بگیرید. ولتر نظر خاصی به این پیامبر نداشت، آن نمایشنامه هم در واقع قرار بود حمله به کلیسا باشد. با این همه در این نمایشنامه آن پیامبر همچون هیولایی خرافاتی، سنگدل و متعصب ظاهر می‌شود که هر تلاشی در راه رسیدن به آزادی، عدالت و خرد را در هم می‌شکند و بنابراین باید دشمن همهٔ چیزهایی شناخته شود که برای ولتر بیشترین اهمیت را حائز بوده یعنی تساهل و مدارا، عدالت، حقیقت و تمدن. آنگاه گفتهٔ کارلایل را، مدت‌ها بعد از ولتر، در نظر بگیرید. کارلایل – ...نمایندهٔ بارز جنبش رومانتیک... – همان پیامبر را در کتاب قهرمانان، قهرمان‌پرستی و کنش قهرمانی در تاریخ توصیف می‌کند، یعنی در کتابی که بسیاری از قهرمانان نام برده می‌شوند و تحلیل می‌شوند. توصیف او از آن پیامبر چنین است «توده‌ای آتشین از زندگی که از ژرفای آغوش طبیعت بیرون جسته است.» او مردی است سرشار از صداقتی تابناک، و سرشار از قدرت، بنابراین درخور ستایش... اگر او پیامبر را می‌ستاید از آن روست که وی نیرویی فوران‌کننده است. زندگی‌ای سراسر جوشش و کوشش دارد، و پیروان بسیار در پی اویند؛ و نیز از آن روی که چیزی زیر و زبرکننده روی داده، پدیده‌ای عظیم و هول‌انگیز، ماجرایی سترگ و تکان‌دهنده در زندگی انسان، و آن پیامبر نمایندهٔ آن.»[۶]

گزارهٔ دوم نیز اشاره به رانهٔ مرگ دارد. در روانکاوی، ایگو به عنوان عامل انسجام‌بخش روان در نظر گرفته می‌شود. ایگو با توهم یکپارچگی پیوند دارد. از آن سو فرایندهای ناخودآگاه برجسته‌کنندهٔ شکاف موجود در انسان و دروغین بودن آن احساس یکپارچگی است. فروید معتقد است که اساساً ایگو همچون یک دفاع روانی در برابر هجوم نیروهای خام و وحشی رانه پدید می‌آید. کار ایگو، مهار این نیروهای رانه‌ای است. ایگو تلاش می‌کند تخلیه و ارضای رانه‌ها را کنترل کند (سه بار در روز غذا

---

[۵] در این‌باره می‌توانید به دو کتاب «آن سوی اصل لذت، زیگموند فروید، ترجمهٔ میثم بازانی، انتشارات ارجمند، ۱۴۰۱» و «مرگ و میل، ریچارد بوتبی، ترجمهٔ علی رستمیان، نشر بیدگل، ۱۴۰۰» مراجعه کنید.

[۶] همان، صفحات ۳۳ و ۳۴

بخور، نه هر زمان که خواستی، رفتار جنسی کنترل‌شده‌ای داشته باش و ...) و از ارضای بیش از حد و افسارگسیختهٔ آن جلوگیری کند (در اینجا خوانشی ناقص و حداقلی ارائه داده‌ام. ماجرای ایگو، سوژه، رانه‌های مرگ و زندگی و بسیاری از این مفاهیم روانکاوانه، بسی پیچیده‌تر است که بحث آن مناسب این مقاله نیست). اگر رانه‌ها بتوانند بدون دخالت عامل تنظیم‌بخش، تخلیه شوند، آنگاه انسجام روان از بین می‌رود و دلهره و فروپاشی روانی ظاهر می‌شود.

با این همه، از آنجا که رانه‌های مرگ و زندگی، اصطلاحاتی تخصصی در ادبیات روانکاوی‌اند که به سادگی می‌توانند مورد کژفهمی و ساده‌گری واقع شوند، بایستی توجه داشت که رانهٔ مرگ در روانکاوی چیز مذموم و ناهنجاری نیست، ارزشمندی‌های خاص خودش را دارد و روانکاوی بر پایهٔ آن شکل گرفته است، اگرچه می‌تواند آسیب‌های خاص خود را هم داشته باشد. هنگامی که بر غلبهٔ رانهٔ مرگ در رفتارهای تخریب‌گرانه نسبت به خود و دیگران اشاره می‌شود سویهٔ منفی آن و هنگامی که بر ظهور رانهٔ مرگ به عنوان عامل ایجاد شکاف در گفتمان مسلط و وهم‌آلود ایگو سخن رانده می‌شود (برای مثال در تعبیر رؤیا، کار روی لغزش ها و ...) سویهٔ مثبت آن مورد اشاره است. همین امر در مورد ارادهٔ خلل‌ناپذیر صادق است. اگرچه نیرویی مرگبار در درون آن وجود دارد، با این حال پدیدآورندهٔ جلوه‌های نابی از زندگی است. دیالکتیک بین رانه‌های مرگ و زندگی بحثی است مفصل. لکان هنگام خوانش آثار و فلسفهٔ مارکی دوساد اشاره می‌کند که در پس نیروی مرگباری که ساد تحسینش می‌کند، باز شدن جایی برای زندگی جدیدتر و پربارتر مطرح است.

پس، آنچه که آیزایا برلین به عنوان اصول زیبایی‌شناسی هنر رومانتیک (و اساساً نگاه رومانتیک به خود، دیگران و جهان) برمی‌شمارد، ارزشمندی و توجه به رانهٔ مرگ است. آنچه من به عنوان اصول زیبایی‌شناسی هنر و اندیشهٔ رومانتیک برشمرده بودم (زمانی که هنوز با اندیشه‌های برلین آشنا نبودم)، مفهوم اختگی و رانده‌شدگی (واپس‌رانده‌هایی که بازمی‌گردند) بود. این دو نگاه (نگاه برلین و نگاه پیشینی من)، به نوعی ریشه‌های یکسانی دارند: هر دو به شکاف در گفتمان مسلط اشاره دارند، بر چیزی که نیست، از دست رفته است و از اساس دست‌نیافتنی است. چه این چیز دست‌نیافتنی، حقیقت باشد، یا عشق، یا خوشبختی، یا دانش و ... . این دقیقاً منظور برلین از عدم وجود ساختار است: این که چیزی به نام درست و غلط به معنای ذاتی وجود ندارد؛ در واقع، حقیقت از دست رفته است.

رانهٔ مرگ به شکل‌های مختلفی می‌تواند بازنمایی و آشکار شود: ۱) از طریق بازگشت واپس‌رانده‌ها، ۲) از طریق عمل‌گری بی‌قید و بند رانه و ۳) از طریق از هم‌گسیختگی، تخریب، فروپاشی، انهدام و مرگ.

مورد اول، جایی است که واپس‌رانده‌ها عرض اندام می‌کنند. در کار بالینی، ظهور نشانه‌های بیماری مثال خوبی برای آن است. وقتی موش‌مرد (یکی از موارد بررسی شده توسط فروید[۷]) افکار وسواسی ترسناکی راجع به شکنجه شدن پدر و معشوقش دارد، پرخاشگری واپس‌راندهٔ اوست که دارد خود را در قالب اوهام، افکار وسواسی و تخیلات مختلف نشان می‌دهد. در سطح کلان اجتماعی، واپس‌رانده‌ها شامل دسته‌های مختلفی از جمله انسان‌ها و جانداران خاصی (زنان در برابر مردان، کودکان در برابر بزرگسالان، حیوانات و محیط زیست در برابر انسان‌ها، اقلیت‌های نژادی و مذهبی و جنسی در برابر اکثریت، بزهکاران در برابر

[۷] این مقاله از فروید را می‌توانید در کتاب «کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک، اثر زیگموند فروید، ترجمهٔ سعید شجاع شفتی، نشر ققنوس» مطالعه کنید.

پاکان، کارگران در برابر نخبگان، شیطان در برابر خدا و ...) و مفاهیم خاصی (رابطهٔ جنسی در برابر رابطهٔ عرفی، شهوت در برابر تزکیهٔ نفس، گناه در برابر پاکی، احساس در برابر خرد، زشتی در برابر زیبایی، تاریکی در برابر روشنی، بدن در برابر روح، آلودگی در برابر پاکیزگی، خودخواهی در برابر نوع‌دوستی، غرور در برابر فروتنی، مخاطب در برابر مؤلف و ...) می‌شوند. این گروه‌ها در ادبیات و اندیشهٔ پیش از رومانتیک جایگاهی ندارند و پس از غلبهٔ اندیشهٔ رومانتیک فضای هنری و اندیشوی را مالامال می‌کنند. در اینجا، بازگشت واپس‌رانده‌ها، بازگشت به صحنهٔ اجتماع بشری است، بازگشت از حاشیه به متن. این بازگشت و مکانیسم عمل آن با کار روانکاوی شباهت بسیاری دارد. در روانکاوی هدف این است که مراجع وجود و حضور واپس‌رانده‌ها در روانش را به رسمیت بشناسد، آنها را مورد اندیشه قرار دهد، کارکرد مهم آنها را درک کند و در نهایت تبدیل به فردی توانمندتر و کامل‌تر شود. برای مثال، هدف فروید در مورد موش‌مرد آنست که او به انگیزه‌های خصمانهٔ ناخودآگاهش نسبت به پدر و معشوقش پی ببرد، متوجه علل ایجاد آنها شود (که از نظر فروید بازداری جنسی دوران کودکی موش‌مرد است) و بتواند در نهایت رفتار جنسی کامل‌تر و پخته‌تری پیدا کند. در واقع، در اینجا، چیزی واپس‌رانده (نفرت)، یک ویژگی آگاهانه (مهربانی و عشق) در موش مرد را به پرسش می‌گیرد، به چالش می‌کشد و ایرادات آن را نشان می‌دهد. در اندیشهٔ رومانتیک نیز چنین سازوکاری دیده می‌شود، برای مثال جنبش حقوق بشر در پی آن است که جامعه به وجود و اهمیت تمام انسان‌ها (فارغ از هر معیاری) آگاه شود، آنها را با وجود تفاوت‌هایشان به رسمیت بشناسد و در نهایت جامعه‌ای کامل‌تر شکل دهد. در واقع، حقوق بشر تلقی سابق از انسان‌ها را به پرسش می‌گیرد و ایرادات آن را برجسته می‌کند. نمونهٔ برجستهٔ این نگاه در ادبیات را نزد ویکتور هوگو می‌بینیم. هنگامی که با آثار ویکتور هوگو مواجه می‌شویم بیش از آنکه با زیبایی ارادهٔ خلل‌ناپذیر مواجه باشیم با زیبایی‌شناسی گفتمان هیستریک و به پرسش گرفتن گفتمان اربابی مواجهیم. برای مثال در «گوژپشت نتردام» شخصیت «کلود فرولو» اگرچه ارادهٔ خلل‌ناپذیری دارد اما زیبا دانسته نمی‌شود. زیبایی این رمان در به پرسش گرفتن جایگاه اربابی «کلود فرولو» نسبت به/و توسط «اسمرالدا» و «کازیمودو» است. در «بی‌نوایان» نیز به پرسش گرفتن گفتمان اربابی است که به شکلی پیچیده و زیبا رخ می‌دهد. ارادهٔ خلل‌ناپذیر «ژاور» در اجرای عدالت نیست که زیباست، بلکه به پرسش گرفتن مفهوم عدالت در گفتمان اربابی است که این رمان را زیبا می‌کند. در یک کلام، در این جلوه از رانهٔ مرگ، گفتمان اربابی و مسلط (چه ایگو باشد، چه یک نظام سیاسی حاکم، چه یک طبقهٔ اجتماعی یا جنسیتی) توسط واپس‌رانده‌ها به پرسش گرفته می‌شود. این سویهٔ عملگری رانهٔ مرگ، مثبت‌ترین وسازنده‌ترین سویهٔ رانهٔ مرگ است.

مورد دوم، عملگری بی‌قید و بند رانه یا همان ارادهٔ خلل‌ناپذیر، ما را به یاد نظریاتی همچون اَبَرانسان نیچه یا انسان طاغی کامو می‌اندازد. در اینجا، برخلاف مورد اول، ما با دیالکتیک ارباب و بنده روبرو نیستیم. در اینجا پرسشگری از گفتمانی اربابی وجود ندارد بلکه شخصیتی در منتهای آزادی و اراده است که هدف توجه است. اگر آرمان فروید در روانکاوی مراجعینش رسیدن به سطحی از سازگاری و آشتی بین رانه‌ها و ایگو است، آرمان لکان به عملگری بی‌قید و بند رانه نزدیکتر است (البته نه هر رانه‌ای، بلکه آنچه لکان آرزومندی انسان می‌نامدش). جایی که فرد فارغ از اجتماع و بندهای آن، در جهت هرچه آرزومندتر شدن گام برمی‌دارد و مسئولیت آن را هم می‌پذیرد. در ادبیات، این جلوه از اندیشهٔ رومانتیک با ترسیم شخصیت‌هایی پیوند دارد که هیچ مانعی را در جهت کشش‌ها و آرزوهای درونی‌شان برنمی‌تابند و جسورانه و پرشتاب به سمت خواست قلبی‌شان هجوم می‌برند. پس در این آثار، ارادهٔ خلل‌ناپذیر است که به صحنهٔ اندیشه پا می‌گذارد. نمونهٔ خوب آن را می‌توان

در آثار گوته دید. در رمان «رنج‌های ورتر جوان» یا نمایشنامهٔ «فاوست» اثر گوته، این ارادهٔ خلل‌ناپذیر شخصیت است که رمان را زیبا می‌کند، حتی اگر این اراده آنچنان باشد که در راه علم روح خود را بفروشد یا در راه عشق خودش را بکُشد. بایستی توجه داشت که برای «دکتر فاوست» یا «ورتر» اخلاقیات یا گفتمان اربابی ذره‌ای اهمیت ندارد. برای «دکتر فاوست» مهم نیست که آیا فروختن روح خود به شیطان اخلاقی است یا گناه است. برای «ورتر» این مسئله نیست که آیا عاشق زنی بودن که همسر دارد اخلاقی است یا خیر، که نهاد خانواده مقدس است یا نه، که دوستی چه معنایی دارد. مسئلهٔ او با شوهر داشتن معشوقه‌اش تنها از این روست که مانعی است در برابر ارادهٔ خلل‌ناپذیرش.

مورد سوم، بیش از آنکه پرسشی دیالکتیکی باشد (همانند مورد اول) یا نمایشی از اراده‌ای پرشکوه (همانند مورد دوم)، متمرکز بر یک وضعیت است: وضعیت فروپاشی و انهدام. در اینجا، مخرب‌ترین سویهٔ رانهٔ مرگ را می‌توان دید. در این حالت، آنچه مورد توجه هنرمند/اندیشمند است بیش از آنکه شخصیتی خاص باشد، موقعیتی ویژه است که این ویرانی را بازنمایی می‌کند. در تاریخ اندیشه، شاید مهمترین نمایندهٔ این نگاه مارکی دوساد باشد (اگرچه آثار هنری‌اش بر هر سه مورد اشاره شده متکی‌اند) و در ادبیات مدرن، می‌توان به نویسندگانی همچون آلن‌پو و کافکا اشاره کرد. برای مثال، در رمان «قصر» اثر کافکا مسئله این است که پیرنگ به طور ذاتی توان پیشروی ندارد (عجیب نیست که کافکا نمی‌توانست برای آن پایانی را متصور باشد). همه چیز در وضعیتی بی‌تغییر به پیش می‌رود. شخصیت هرگز متوجه شرح وظایف شغلش نمی‌شود، همانطور که هیچ چیز از قصر اسرارآمیز نمی‌تواند متوجه شود. در اینجا، ما با خود ویرانی طرف هستیم. هیچ کنشی به نتیجه نمی‌رسد و جهان همچون رؤیایی بی‌سر و ته و نافرجام بر زیندگانش تجلی می‌کند. در داستان کوتاه «قلب افشاگر» به عنوان یک نمونه از برخی از داستان‌های آلن پو، ماجرا چیز دیگری است. در آنجا با یک دیوانه طرف هستیم که دست به کنشی جنون‌آمیز زده است: قتل. انگیزه‌های شخصیت برای چنین کنشی مبهم یا دستِ‌کم غیرقابل هضم است. ماجرا به خود جنون می‌پردازد: شخصیت مجنون داستان، می‌پندارد بسیار زیرک و باهوش است و به بهترین نحو از پس کل ماجرا برآمده است (که بی‌گمان شخصیت برخی رمان‌های ناباکوف مثل «آتش کم فروغ» یا «ناامیدی» را به یاد می‌آورد)، اما نمی‌تواند به هیچ وجه مانع نابودی تمام نقشه‌ها و زیرکی‌هایش شود. دلیل آن مشخص است: چون شخصیت چیزی به نام زیرکی و هوش ندارد و در واقع بالعکس، بسیار احمق و دیوانه است. نه از آن ارادهٔ خلل‌ناپذیر خبری هست و نه از به پرسش گرفتن گفتمان اربابی توسط گفتمان هیستریک. فروپاشی انسان (یا برای کافکا، فروپاشی انسان به واسطهٔ جامعه) است که نمایش داده می‌شود. در نتیجه، این ویرانی یا به قول آیزایا برلین، عدم وجود ساختار است که مورد توجه است. هر چه از مورد اول به مورد سوم نزدیک‌تر می‌شویم عملگری رانهٔ مرگ تشدید می‌شود و سازندگی آن کمتر. چنین آثاری پرتنش و آزارنده و در عین حال زیبا هستند، همانطور که دیدن جسدهای مثله شده در یک تصادف (همانطور که لکان می‌گوید اگر زیبا و شایستهٔ توجه نبود، افراد این چنین مشتاقانه برای دیدن آنها نمی‌شتافتند).

با این حال، هر سه مورد، جلوه‌هایی از رانهٔ مرگ‌اند: رانهٔ مرگ با سویه‌های مختلف و مثبت و منفی‌اش. خود رانهٔ مرگ، از واپس‌رانده‌هاییست که اینچنین به تمامی به روی صحنه آمده است. در یک کلام، ادبیات مدرن به تمامی تحت تأثیر بازگشت رانهٔ مرگ است. اگرچه، جای شک نیست که بین اختگی موجود در گفتمان هیستریک و غلبهٔ رانهٔ مرگ که منجر به فروپاشی روانی شود تفاوت‌های بسیاری است. بایستی توجه داشت که از ادبیات روانکاوی تنها از آن جهت بهره می‌گیرم که ابزارهای

بی‌مانندی در اندیشیدن در اختیار می‌گذارد. هدف این نیست که به دنبال استفاده از لفاظی‌های روانکاوانه باشم، هدف تلاش برای فهم آن چیزی است که جریان غالب اندیشهٔ چند قرن اخیر را شکل داده است.

در اینجا بایستی به پرسش‌هایی پاسخ داد که از سویی بسیار حائز اهمیت است و از سویی دیگر، نیاز به مقدمات بسیاری دارد و مجال دیگری می‌طلبد. یکی از پرسش‌ها این است که چرا اندیشه و زیبایی‌شناسی کلاسیک، به ناگاه جای خود را به اندیشه و زیبایی‌شناسی رومانتیک داد؟ و دوم اینکه، ظهور و تبلور رانهٔ مرگ چه کارکردی در اندیشه و هنر این دوره دارد؟ به عبارت دیگر، چرا رانهٔ مرگ زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی دوران را چنین مسخر خود می‌کند؟

در پاسخ به پرسش اول، در اینجا بایستی تنها به ذکر این نکته اکتفا کنم که فرض من بر این است که تغییر شرایط زیست انسان‌ها (جابجایی منبع ثروت از دوران کشاورزی به دوران صنعتی) منجر به سلسله تغییرات عظیمی در نسبت انسان با جهان، دیگری و خودش شد که از جمله تبعات آن دگرگونی عمیق در اقتصاد (سرمایه‌داری به جای فئودالیته)، سیاست (دموکراسی‌خواهی به جای حکومت‌های خودکامه و مطلق‌گرا)، علم (اثبات‌گرایی به جای اتکا بر شهود و عقل)، فرهنگ (تأکید بر برداشتن مرزها به جای گذاشتن مرز هر چه بیشتر بین انسان‌ها)، حقوق اقلیت‌ها و مطرودان (واژگون شدن جهت پرسش از بنده به سوی ارباب) و ... است. معتقدم که یکی دیگر از تبعات این دگرگونی عظیم، ظهور اندیشه و هنر رومانتیک به جای اندیشه و هنر کلاسیک است. پس در کل، معتقدم دلایلی اقتصادی–اجتماعی به چنین تغییری دامن زده است[۸].

پاسخ به پرسش دوم نیاز به دقت نظر به تقابل بین این دو دوران (کشاورزی و صنعتی) دارد. همانطور که آیزایا برلین به درستی در جملهٔ «آن نگرش خاص، آن باورهای خاص که به گمان من رومانتیسم بر آنها حمله برد و صدمات بسیار بر آنها زد» اشاره می‌کند، کل هنر رومانتیک را می‌توان واکنش و قیامی نسبت به هنر کلاسیک دانست، چرا که دوران صنعتی نیاز به شیوهٔ زیستی داشت که از جهاتی در تقابل شدید با دوران کشاورزی بوده است. این تقابل خصمانه، راهی برای بروز ندارد، مگر از طریق تخریب، انهدام و قتل تمام آنچه در انسان پیشارومانتیک (پیشاصنعتی) ارزش تلقی می‌شد. بنا به استدلال من، اگر انسان دوران صنعتی می‌خواست ارزش‌های دوران کشاورزی خودش را محترم بشمارد و حفظ کند، هرگز جامعهٔ صنعتی موفقی شکل نمی‌گرفت. شکی نیست که شکل‌گیری جامعهٔ صنعتی به خاطر برتری غیرقابل انکاری که بر جوامع کشاورزی دارد، نیاز اجتماعی قدرتمندی بوده که زورش بر هرگونه شیوهٔ زیست و نظام ارزشی پیش از خودش می‌چربیده است؛ همانطور که زمانی، شیوهٔ زیست کشاورزی (یکجانشینی) بر شیوهٔ دوره‌گردی چربید و آن را تقریباً به طور کامل از میدان به در کرد.

پس، ما برای انسان غربی آن دوره، دو چشم انداز داشته‌ایم: گذشته‌ای که داشته است (دوران کشاورزی) و آیندهٔ مرفه و پرشکوهی که در پیش می‌دیده. پس حمله به تمام بنیان‌های اندیشوی پیشین ارزش قابل توجهی به لحاظ اجتماعی پیدا کرده است. زیبایی رانهٔ مرگ برای انسان غربی را بایستی در اینجا جست: رانهٔ مرگ، نیروی نقادیِ بیرحمانه نسبت به گذشتهٔ بی‌کارکرد بوده است. از آنجا که رانهٔ مرگ همواره در برابر رانهٔ زندگی (انسجام، گفتمان اربابی) معنا دارد، کارکرد ظهور رانهٔ مرگ، تخریب نظام مسلط و منسجم و در جایگاه اربابی دوران کشاورزی بوده است. اگرچه این تنها یکی از دلایلی است که

[۸] مقالهٔ چاپ نشده به نام «مردانگی–زنانگی و مفاهیمی دیگر: تأملی روانکاوانه بر تحولات اجتماعی»

می‌توان به آن اشاره کرد. برای مثال نبایستی فراموش کنیم که دیدگاه یکسان‌انگارانهٔ مورد نیاز برای دوران صنعتی، که با بدبینی و شکاکیت نسبت به هرگونه انسان آرمانی همراه است، زمینه را برای تجلی رانه‌هایی که به ایگوی انسان‌ها حمله کنند به خوبی فراهم کرده است. گفتمان اربابی جامعهٔ صنعتی غرب، نیاز به انسان‌هایی اخته داشت: انسان‌هایی که خود را به طور ناخودآگاه وقف ارزش‌های جامعهٔ صنعتی کنند. آنچه حائز اهمیت است و نبایستی از آن غافل شد، نتیجهٔ پادواره‌این (پارادوکسیکال) این فرآیند است: رانهٔ مرگ، با حمله به ارزش‌های پیشین انسان غربی (گفتمان اربابی پیشین، که از قضا غرب در آن دوران برتری چندانی نسبت به سایر مناطق جهان نداشت)، زمینهٔ لازم برای اربابی جامعهٔ غربی را فراهم کرد به‌طوری‌که امروز به لحاظ اقتصادی، سیاسی، نظامی، فرهنگی، هنری و ... به گفتمان اربابی بی‌چون‌وچرای جهان تبدیل شده است. از این روست که فرهنگ بورژوایی، با هیچ نقدی آسیب نمی‌بیند، بلکه تنومندتر و استوارتر می‌شود. ریشه‌های این فرهنگ در نقد مداوم، توجه به واپس‌رانده‌ها، باور به اختگی و دوری از گفتمان اربابی است. با به کارگیری این ریشه‌ها علیه خود فرهنگ بورژوایی، خوراک لازم برای تغذیهٔ این فرهنگ فراهم می‌شود. به همین دلیل، آثار ضد سرمایه‌داری در نظام سرمایه‌داری مورد ستایش و بهره‌برداری قرار گرفته و اندیشمندان ضد سرمایه‌داری بدل به سلبریتی‌های آن می‌شوند.

و بایستی در اینجا به صراحت اشاره کنم که من باور ندارم این تحولات عظیم نقشه یا توطئه‌ای از سوی نخبگانی در جوامع غربی بوده باشد. به باور من تمام این فرآیندها چیزی است که در یک بی‌خبری جهانی رخ می‌دهد و از منطقی فراانسانی تولید و حمایت می‌شود: دیگری بزرگی که ما در آن از خودبیگانه‌ایم. در اینجا ناچارم بحث در این مورد را رها کنم چرا که از طرفی نیاز به مقاله‌ای دیگر دارد و از سویی دیگر، احتیاجات ادامهٔ بحث مقالهٔ حاضر را پاسخ داده است.

پس به طور کلی، هنگامی که از اندیشهٔ رومانتیک در ادبیات سخن به میان می‌آوریم، با ویژگی‌های مشترکی همچون اعتقاد به عدم وجود حقیقتی کامل و فاقد شکاف، توجه به مطرودان و رانده‌شدگان، تمرکز بر احساس به جای خرد و ... روبرو می‌شویم. در عین حال می‌توان سه ویژگی را از یکدیگر جدا کرد که هر اثر با غلبهٔ یکی از این رویکردها به عنوان منبع زیبایی خلق شده است:

۱) به پرسش گرفتن گفتمان اربابی (بازگشت واپس‌رانده‌ها)
۲) ارادهٔ خلل‌ناپذیر (عملگری بی‌قید و بند رانه)
۳) عدم وجود ساختار یا فروپاشی انسجام (ازهم‌گسیختگی، تخریب، فروپاشی، انهدام و مرگ)

ادبیات کهن ایران

مروری کامل و تخصصی بر پیشینهٔ آثار ادبی ایران نیاز به دانشی دارد که در حال حاضر از آن چندان بهره‌ای نبرده‌ام. با این حال، بررسی برخی از آثار ادبی برجستهٔ تاریخ ایران می‌تواند به مقایسه‌ای دقیق‌تر از نسبت ادبیات مدرن ایران با ادبیات غرب و سنت ادبی ایران یاری رساند. در اینجا، به بررسی تک آثاری از شاخص‌ترین شاعران ایرانی به ترتیب زمان زندگی خواهم پرداخت.

www.ahowrouz.com

خیام در رباعی شمارهٔ ۴۸[۹] خود از بیچارگی تقدیر و غیرعاقلانه بودن آن می‌گوید، از اینکه عقل پاسخگوی چرایی نیکی و بدی انسان‌ها یا شادی و غم نهفته در سرنوشت ما نیست. این نگاه مشکوک و بدبینانه به خرد انسانی طبیعتاً با آنچه که اندیشهٔ کلاسیک خوانده‌ام (که به نظم، تناسب و هماهنگی در هستی اعتقاد کامل دارد) تفاوت بسیاری دارد و به جانمایهٔ اندیشهٔ رومانتیک بسیار نزدیک است. در رباعی شمارهٔ ۱۲۴[۱۰]، خیام به شکل شدیدتری به خرد می‌تازد، آن را «عقل فضول پیشه» می‌خواند که تنها راه خلاصی از آن استفاده از «مِی» برای خواباندنش است. واضح است که در تقابل بین خرد و احساس، خیام به تندی به خرد حمله می‌کند و مستی را برای خویش تجویز می‌کند.

سعدی در غزل شمارهٔ ۲۰[۱۱] خود، جنبهٔ دیگری از ادبیات فارسی را برجسته می‌کند: فرد عاشق در برابر گفتمان اربابی (نمونه‌هایی از این دست در ادبیات فارسی بسیار است از جمله در لیلی و مجنون، شاهکار نظامی گنجوی). سعدی به ویژگی‌های فرد عاشق اشاره می‌کند: لاابالی است و با دانایی (خرد یا گفتمان اربابی) کاری ندارد، سودایی است و تحمل وعظ و شنیدن (گفتمان اربابی) ندارد، با شکیبایی (گفتمان اربابی) بیگانه است، تنها کنش باارزش بینایی را (که نمادی از معرفت و شناخت است) در دیدن یار می‌داند، نگران سرزنش دیگران (گفتمان اربابی) نیست و با غم عجین است، به جای دلبستن به زیبایی‌های طبیعت، تنها زیبایی یار را تحسین می‌کند (در بیت ۷ نیز همچون بیت ۵ تکرار می‌شود)، صبر و طاقت ندارد، همچون مگسی است که چاره‌ای جز به گرد حلوا گشتن ندارد حتی اگر رانده شود و در غم تنهایی بی‌پایانی به سر می‌برد. چنین شخصیتی که سعدی در این غزل ترسیم می‌کند، ما را به یاد خیل عظیم شخصیت‌های رمان‌های مدرن می‌اندازد، از جمله به شکل شگفت‌انگیزی یادآور شخصیت «ورتر» در رمان «رنج‌های ورتر جوان» گوته است. مجدداً تمام ویژگی‌های اندیشهٔ رومانتیک را به خوبی می‌شود در این غزل سراغ گرفت: تمرکز بر احساس به جای خرد، تمرکز بر افراط و زیاده‌روی، تقابل با گفتمان اربابی، رانده و مطرود بودن و ... .

---

[۹] نیکی و بدی که در نهاد بشر است / شادی و غمی که در قضا و قدر است
با چرخ مکن حواله کاندر ره عقل / چرخ از تو هزار بار بیچاره‌تر است

[۱۰] برخیزم و عزمِ بادهٔ ناب کنم / رنگِ رخِ خود به رنگ عنّاب کنم
این عقل فضول پیشه را مشتی می / بر روی زنم چنانکه در خواب کنم

[۱۱] لاابالی چه کند دفتر دانایی را / طاقت وعظ نباشد سر سودایی را
آب را قول تو با آتش اگر جمع کند / نتواند که کند عشق و شکیبایی را
دیده را فایده آن است که دلبر بیند / ور نبیند چه بود فایده بینایی را
عاشقان را چه غم از سرزنش دشمن و دوست / یا غم دوست خورد یا غم رسوایی را
همه دانند که من سبزهٔ خط دارم دوست / نه چو دیگر حیوان سبزه صحرایی را
من همان روز دل و صبر به یغما دادم / که مقید شدم آن دلبر یغمایی را
سرو بگذار که قدی و قیامی دارد / گو ببین آمدن و رفتن رعنایی را
گر برانی نرود ور برود باز آید / ناگزیر است مگس دکه حلوایی را
بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس / حد همین است سخندانی و زیبایی را
سعدیا نوبتی امشب دهل صبح نکوفت / یا مگر روز نباشد شب تنهایی را

اما، مولانا در غزل شمارهٔ ۲۰۳۹[۱۲] به طور واضح‌تری مستقیماً گفتمان اربابی را خطاب قرار می‌دهد، از نمایندهٔ آن می‌خواهد که برود به دنبال آسایشش و او را تنها رها کند. این غزل، نمونهٔ اعلایی از آنچه اندیشهٔ رومانتیک می‌خوانم را نشان می‌دهد. سوژهٔ درگیر گفتمان هیستریک (سوژهٔ رومانتیک) خود را اخته می‌داند، ادعای اربابی ندارد، از خراب بودن، شب‌گرد بودن و مبتلا بودن خود (همراه با انبوهی از چنین توصیفات درخشانی) می‌گوید، اما در عین حال دست گفتمان اربابی را نیز پس می‌زند و بدان اعتقادی ندارد. در اینجا از شرح تک تک ابیات می‌پرهیزم، چرا که بیش از آن روشن است که به شرحی نیاز داشته باشد. این دست از اشعار، که بی‌شک جنبش رومانتیک غرب را نیز تحت تأثیر خود قرار دادند (و عجیب نیست که تفکر غربی در دوران رومانتیک توانست به ارزش ادبی آنها پی ببرد) ویژگی برجسته و غیرقابل انکاری دارند: به پرسش گرفتن گفتمان اربابی با وجود پذیرش اختگی خویش. حتی در چنین غزل پردردی (که گفته می‌شود مولانا در بالین مرگش سروده) نیز، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی (که در این غزل حالتی پر کنایه دارد) بر ویژگی‌های ارادهٔ خلل‌ناپذیر و به ویژه تمرکز بر بی‌ساختاری و فروپاشی انسجام کاملاً غلبه دارد.

حافظ نیز، در غزل شمارهٔ ۱۳۱۰[۱۳] خود همین ویژگی‌ها را برجسته می‌کند. در ابتدا، پیر (که نماد حکمت است) مسجد را به سوی مِی‌خانه ترک می‌کند (مقایسه کنید با رباعی‌های خیام)، پس راه را (که نه سعادت بلکه خرابات است) به مریدان نشان می‌دهد، سپس با چند دوگانه مواجهیم (بیت شمارهٔ چهار): عقل در برابر دل، همینطور عاقل بودن در برابر دیوانه بودن و بند و زنجیر در برابر آزادی و استقلال. موضع حافظ روشن است: عاقلان در واقع نادانند، چون به سبب نداشتن تجربهٔ عشق است که دیوانه نیستند. مجدداً بسیاری از جنبه‌های اندیشهٔ رومانتیک را می‌شود به سادگی ردیابی کرد.

---

[۱۲] رو سر بِنِه به بالین، تنها مرا رها کن / تَرک من خراب شب‌گرد مبتلا کن
ماییم و موج سودا، شب تا به روز تنها / خواهی بیا ببخشا، خواهی برو جفا کن
از من گریز تا تو هم در بلا نیفتی / بگزین ره سلامت، ترک ره بلا کن
ماییم و آب دیده، در کنج غم خزیده / بر آب دیدهٔ ما، صد جای آسیا کن
خیره‌کُشی است ما را، دارد دلی چو خارا / بُکْشد، کسش نگوید، تدبیر خون‌بها کن
بر شاه خوب‌رویان، واجب وفا نباشد / ای زردروی عاشق، تو صبر کن وفا کن
دردی است غیر مردن، آن را دوا نباشد / پس من چگونه گویم، کاین درد را دوا کن
در خواب دوش پیری، در کوی عشق دیدم / با دست اشارتم کرد، که عزم سوی ما کن
گر اژدهاست بر ره، عشق است چون زمرّد / از برقِ این زمرّد هین دفع اژدها کن
بس کن که بی‌خودم من، ور تو هنرفزایی / تاریخ بوعلی گو، تنبیه بوالعلا کن

[۱۳] دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما / چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون / روی سوی خانهٔ خَمّار دارد پیر ما
در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم / کاین‌چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما
عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است / عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد / زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی/ آه آتشناک و سوز سینهٔ شبگیر ما
تیر آه ما ز گردون بگذرد حافظ خموش/ رحم کن بر جان خود پرهیز کن از تیر ما

www.ajnowruz.com

طبیعتاً تنها چند نمونهٔ آشناتر از اشعار این شاعران را انتخاب کردم، با این حال این ویژگی‌ها را می‌توان در اشعار بسیاری از ادیبان دید. در اینجا، تنها می‌خواستم نشان دهم که آنچه به نام ادبیات مدرن در غرب می‌شناسیم که با حضور اندیشهٔ رومانتیک مشخص می‌شود، در سنت ایرانی از دیرپا حضور داشته است. با این حال، از سه دسته‌ای که پیش‌تر برشمرده بودم، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی است که بیش از همه به چشم می‌خورد. این شیوهٔ به پرسش گرفتن گفتمان اربابی در ادبیات کهن ایران، ویژگی منحصر به فردی نیز دارد: فرد پرسشگر (سوژه اخته یا رانده شده) در حالتی از شیفتگی و شیدایی نسبت به موضعش به سر می‌برد (چیزی که در ادبیات غرب کمتر شاهدیم) و قرار گرفتن در موضع مقابل (یعنی در جایگاه اربابی) را به وضوح مسخره می‌کند و احمقانه می‌داند. اگر در ادبیات رومانتیک غرب، تلاش برای گونه‌ای اصلاح گفتمان اربابی از طریق گفتمان هیستریک را شاهدیم، در ادبیات کهن ایران با شیوه‌ای معکوس‌سازی رندانه روبروییم که در آن گفتمان اربابی با اینکه در جایگاه اربابی به رسمیت شناخته می‌شود اما تبدیل به ضد ارزش می‌شود و قرارگیری در جایگاه سوژهٔ هیستریک است که با وجود مطرود بودن، ارزشمند شناخته می‌شود (رمان «برادرزادهٔ رامو» اثر دنی دیدرو را می‌توان تا حدی شبیه به این رویکرد ادبیات فارسی دانست).

پرسشی که در این میان به ذهن خطور می‌کند اینست که: اگر طبق استدلالات پیشین، گفتمان رومانتیک در نتیجهٔ تغییر زیست انسان‌ها از دوران کشاورزی به صنعتی رخ داده است، چگونه ادبیات کهن ایران شاهد هنر رومانتیک با چنین غنای بالایی بوده است؟ نمی‌توانم خودم را در جایگاه پاسخگوی تمام پرسش‌های ایجاد شده بگذارم، چرا که بسیاری از این دست پرسش‌ها نیاز به دانشی دارد که از آن برخوردار نیستم. تنها می‌توانم به فرضیه‌ای اشاره کنم. باور من این است که جامعهٔ ایران بایستی در نقطه‌ای از تاریخ احساس کرده باشد که جایگاه اربابی ندارد و با این حال بایستی با نمایندگان گفتمان اربابی کنار بیاید و بدون درگیری مستقیم، آن را ضد ارزش کند. طبیعتاً چنین رویدادی می‌تواند تسلط گسترده و عمیق اعراب بر ایران باشد. تسلطی که در ابعاد سیاسی، نظامی، زبانی، دینی و فرهنگی نسبت به ایران دارا بود. با این حال، چنین تسلطی هرگز کامل نبود و فرهنگ ایرانی در برابر آن به سادگی مقهور نمی‌شد. به باور من، آنچه کار را برای فرهنگ ایرانی در تقابل با تسط اعراب سخت می‌کرد، جنبهٔ مقدس و روحانی دین اسلام بود. دین اسلام امکان طغیان علنی علیه اعراب و فرهنگشان (گفتمان اربابی) را می‌گرفت. شاید همین علت منجر به آن تفاوت موجود در گفتمان رومانتیک ایرانی شده باشد: یعنی به زیر نکشیدن گفتمان اربابی اما ضد ارزش کردن آن. با این حال، فرهنگ ایرانی، لااقل از دورهٔ تسلط اعراب و اسلام بر ایران تا دوران مدرن و تسلط غرب بر ایران، هیچگاه خودش را در جایگاه اربابی ندیده است.

ادبیات مدرن ایران

همانطور که در ابتدای مقاله گفته بودم، دو داستان «سه قطره خون» و «چرا دریا طوفانی شده بود؟» از صادق هدایت و صادق چوبک را به عنوان نمونه‌هایی از ادبیات مدرن بررسی خواهم کرد. هر چند که طبیعتاً نمی‌توان گفت که نتایج این بررسی به کل تاریخ ادبیات مدرن ایران قابل تعمیم است (سعی خواهم کرد برخی نمونه‌های متفاوت را نیز معرفی کنم) اما آثار این دو نویسنده بر حال و هوای ادبی ایران تأثیر به سزایی داشته است.

www.alinowrouzi.com

در داستان «سه قطره خون»، راوی/شخصیت داستان، «میرزا احمد خان» در یک دیوانه‌خانه بستری است و از صدای ناله خوابش نمی‌برد. او داستان تعدادی از شخصیت‌های دیوانه‌خانه را می‌گوید: حسن که برای «ناوه‌کشی» آفریده شده و حاضر است به‌خاطر غذا همه را بکشد، محمد علی که احتمالاً آشپز است، دکتر که «چیزی سرش نمی‌شود» وگرنه در غذای همه زهر می‌ریخت، ناظم که ظاهر مظلومی دارد اما در واقع گربه‌ای را کشته که قناری‌اش را خورده و او می‌گوید خونی که زیر درخت کاج ریخته مال مرغ حق است، قصاب دیوانه‌ای که دل و رودهٔ خودش را بیرون کشیده یا یکی دیگر که چشم‌های خودش را ناکار کرده، صغراسلطان که خودش را دختری چهارده ساله می‌داند با اینکه پیرزن است، تقی که عقیده دارد زن‌ها عامل بدبختی‌اند و می‌خواسته همه‌شان را بکشد اما عاشق صغراسلطان شده و در نهایت عباس که به تازگی آمده، ادعای پیامبری و شاعری دارد و خودش را تارزن ماهری می‌داند و تصنیفی می‌خواند.

شخصیت‌هایی هم از خارج دیوانه‌خانه معرفی می‌شوند، مثل دختر جوانی که عباس او را می‌بوسد، رخساره و در نهایت سیاوش. راوی پس از تعریف ماجرای عباس، به سراغ ماجرای قبل از دیوانه شدنش برمی‌گردد و داستان سیاوش و گربه‌اش نازی را روایت می‌کند. سیاوش هم همچون حال حاضر راوی بیمار بوده، نامزد داشته، اطاقی آبی تا کمرکش کبود داشته، کسی به ملاقاتش نمی‌آمده، تار می‌زده و تفنگ ششلول داشته. از اینجا به بعد روایت جنبه‌های پیچیده‌ای پیدا می‌کند که به طور خلاصه می‌توان به یکی شدن شخصیت‌ها در برخی جنبه‌ها و جدایی مجدد آنها از هم در برخی جنبه‌های دیگر اشاره کرد که مجال بررسی آن در این مقاله نیست[۱۴].

با این حال، آنچه در اینجا مدنظر است، اندیشهٔ زیربنایی خلق چنین اثری است. دیوانه‌خانه به عنوان جایگاه مطرودان، جنبه‌های حیوانی نازی (که اشاره به جنبه‌های حیوانی همهٔ انسان‌ها دارد که توسط تمدن کنترل شده است) به عنوان واپس‌رانده‌هایی که بازمی‌گردند، غلبهٔ احساسات شدید جنسی و احساس گناه در برابر معنویت و آرامش، غلبهٔ جنون در برابر خرد، پیچیدگی و معماگونگی روایت همگی دال بر ویژگی‌های عمیقاً رومانتیک مؤثر در خلق این اثر است. داستان کوتاهی که ما را به یاد داستان‌های نویسندگانی همچون هوفمان (برای مثال داستان کوتاه «مرد شنی»)، موپاسان (برای مثال داستان کوتاه «هورلا») و آلن پو (برای مثال داستان کوتاه «ویلیام ویلسون») می‌اندازد. زیبایی این آثار در بررسی یک دیوانه، مجنون، متوهم، قاتل و ... به عنوان نمونه‌ای از انسان است: همان ایده‌آلیسم خردگریز، یعنی انسان اسیر احساسات، جنون و غریزه در شدیدترین حالت خودش. از این منظر، چنین داستان‌هایی نه چندان به دنبال به پرسش گرفتن گفتمان اربابی هستند و نه چندان نمایشگر اراده‌ای خلل‌ناپذیر. آنها نمایشگر خود عدم وجود ساختارند، خود فروپاشی.

آیا داستان سه قطره خون ما را به تفکر در باب ارزش‌هایمان می‌اندازد؟ آیا از زشتی‌ها و پلیدی‌های دیوانه‌خانه می‌گوید و مفهوم انسان عاقل در برابر دیوانه را به چالش می‌کشد (آنگونه که در رمان «پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته» اثر کن کیسی شاهدیم)؟ آیا از ارادهٔ پولادین میرزا احمد خان در انتخاب آگاهانه و افراطی جنون می‌گوید؟ زیبایی این اثر در هیچ کدام از این موارد نیست، بلکه بر توصیف و نمایش خود جنون، اختگی، شکست تمدن و ... استوار است. چنین آثاری بیش از آنکه در وجه شخصیت‌پردازی، شخصیتی یگانه و منحصربه‌فرد خلق کنند، شخصیت‌هایی تیپیک می‌سازند که درگیر موقعیتی بغرنج شده

---

[۱۴] مقالهٔ «جهان در تعلیق، تحلیلی بر داستان سه قطره خون صادق هدایت»

است: جنون (مانند داستان «قلب افشارگر» اثر آلن پو)، نیاز مالی شدید (مانند رمان «گرسنه» اثر کنوت هامسون)، وضعیت اجتماعی عجیب (مانند رمان «محاکمه» اثر کافکا) یا بیماری (مانند داستان کوتاه «تیفوس» اثر چخوف). در واقع، موقعیتی خاص منجر به نمایش شدید اختگی و فروپاشی در انسان می‌شود.

از سوی دیگر، در داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» با یک راوی بیرونی مواجهیم که توصیفات اکسپرسیونیستی متعددی ارائه می‌دهد: لجن، گِل، شُل، باتلاق، چرک و ... . تنها به این توصیف کوتاه در اوایل داستان دقت کنید: «سیاه مانند عروسک مومی که واکسش زده باشند با چهرهٔ فرسودهٔ رنج‌برده‌اش کنار منقل وافور و بتر عرق چرت می‌زد. چشمانش هم بود. لب‌هایش مانند دو تا قلوه رو هم چسبیده بود. رختش چرب و لجن‌مال بود. موهای سرش مانند دانه‌های فلفل هندی به پوستش چسبیده بود. رو موهایش گل و لجن نشسته بود. هر سه چرک و لجن‌گرفته بودند.» همه چیز لجن‌آلود است. این دست از توصیفات در سراسر داستان ادامه دارد. داستانی که به ماجرای عشق مردی به نام «کُهزاد» نسبت به زنی فاحشه به نام «زیور» می‌پردازد. تمام تعلیق داستان در این است که آیا فرزند به تازگی به دنیا آمدهٔ زیور، از کهزاد بوده یا خیر.

در اینجا نیز وجوه رومانتیک متعددی در اثر دیده می‌شود. داستان، روایت عشقی است که از همان ابتدا مشخص است فرجام خوشی ندارد: عشق مردی «شرور» به زنی «فاحشه». بدون شک در یک اثر با اندیشهٔ کلاسیک انتظار آن را نداریم که داستان زندگی چنین شخصیت‌هایی را بخوانیم. آنها مطرودان جامعه‌اند. کسانی که ارزشی برای یک جامعهٔ عقلایی ندارند. از آن سو، تمام ماجرا به احساس شدید عاشقانه‌ای مربوط است که در وضعیت نرمالی رخ نداده و موقعیت پرتنشی را ساخته است. در این داستان نیز با غلبهٔ احساسات شدید جنسی در برابر خرد و تنش در برابر آرامش روبروییم. فرم روایت نیز پیچیدگی و معماگونگی خاص رومانتیک‌ها را دارد و مخاطب را با پایانی اسرارآمیز مواجه می‌کند.

این داستان با غلبهٔ کدام ویژگی آثار رومانتیک مشخص می‌شود؟ پاسخ به این سؤال دشوار است. به نظر نمی‌رسد که با به پرسش گرفتن گفتمان اربابی روبرو باشیم. آیا کهزاد اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارد؟ به نظر می‌رسد پاسخ به آن بله است. او در راه این عشق، تمام سرزنش‌های اجتماعی را به جان می‌خرد، کامیون خود را رها می‌کند، از باتلاق و طوفان می‌گذرد، می‌خواهد برای بچه شناسنامه بگیرد و حتی نقشهٔ قتل «مرجان» را می‌کشد. پس تا بدینجا، پاسخ بله است. اما مشکلی وجود دارد.

در داستان‌هایی که از زیبایی‌شناسی مبتنی بر ارادهٔ خلل‌ناپذیر استفاده می‌کنند، این اراده به شیوه‌ای حماسی، ارزشمندانه و مثبت روایت می‌شود (مثل رمان «رنج‌های ورتر جوان» اثر گوته یا رمان «پاپیون» اثر هانری شاریر). در اینجا، اما با شیوه‌ای از روایت توسط راوی مواجهیم که همه چیز را در هاله‌ای از لجن، پستی، ذلت و خواری به ما نشان می‌دهد. همه چیز افتضاح است. شخصیت «کهزاد» تحسین‌برانگیز نیست، شایسته نیست، قهرمان نیست، بلکه بیشتر شبیه یک شخصیت ضد اجتماعی است که آدم دوست ندارد در زندگی گیرش بیفتد (همان احساسی که از زبان سه شوفر کامیون هم بیان می‌شود) و همه از او می‌ترسند. با این حال شبیه رمان «جایی برای پیرمردها نیست» اثر کورمک مک‌کارتی هم نیست. در آنجا، باز با ارادهٔ خلل‌ناپذیر تحسین‌برانگیزی در شخصیتی ضد اجتماعی مواجهیم. اینجا اما، توصیفات راوی فضای تیره و تار و پر از خفقان و نکبتی را تولید می‌کند که تنها سیاهی است و زشتی و وحشت.

www.ainowrouzi.com

پس آیا با داستانی که تنها عدم وجود ساختار یا فروپاشی را نشان می‌دهد مواجه نیستیم؟ داستانی که سیاهی و زشتی و وحشت را به نمایش می‌کشد؟ وسوسه می‌شویم که بله بگوییم، اما باز هم مشکلی وجود دارد: در داستان‌هایی با محوریت عدم وجود ساختار یا فروپاشی، با شخصیت‌پردازی منحصربه‌فردی روبرو نیستیم و شخصیت، وجه تیپیک برجسته‌تری دارد. اما در اینجا، شخصیت «کهزاد» بسیار منحصربه‌فرد است و این مانع از تأثیرگذاری این شیوهٔ زیبایی‌شناسی در این داستان می‌شود. اشاره به فروپاشی یک انسان منحصربه‌فرد که با آن هیچگونه همذات‌پنداری خاصی نمی‌کنیم به ما ربطی ندارد. اشاره به فروپاشی انسان نوعی است که زیبایی رومانتیک آن را شکل می‌دهد.

پس با چه چیزی روبروییم؟ با وضعیتی غریب که نشان‌دهندهٔ دودلی نویسنده است. با شخصیتی منحصر به فرد که اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارد اما این اراده توصیف تحسین‌برانگیزی دریافت نمی‌کند. چیزی برای تحسین «کهزاد» در این داستان برای ما گذاشته نمی‌شود. حتی بیش از این، او را احمقی می‌بینیم که عشق و شهوت جنسی کورش کرده (یعنی نمایش فروپاشی، و نه اراده‌ای خلل‌ناپذیر). با این حال، او مثل شخصیت‌های داستان‌های با موضوع فروپاشی، در وضعیت بغرنج غیرارادی (بیماری، گرسنگی، جنون و ...) مواجه نیست بلکه کاملاً انتخاب‌گر است. اراده می‌کند و آنقدر کنش‌گر است که همه از او می‌ترسند. در این شکی نیست. اما اراده‌اش چیزی زیبا نیست (چرا که راوی آن را بسیار جهت‌گیرانه روایت می‌کند، جهتی به سمت سیاهی و زشتی). گویی در اینجا نویسنده واقعاً بین این دو استراتژی زیبایی‌شناسی گرفتار شده و هیچ‌کدام را به درستی اجرا نمی‌کند. اگر این ارادهٔ پرمخاطره چیزی زیبا نیست، و اگر با عدم وجود ساختار یا فروپاشی واقعی هم روبرو نیستیم (چرا که شخصیت خودش انتخاب‌گر و کنشگر است) پس چه چیزی زیبایی‌شناسی این داستان را حمایت می‌کند؟ صادق چوبک در رمان «تنگسیر» به خوبی ارادهٔ خلل‌ناپذیر (همراه با به پرسش گرفتن گفتمان اربابی) را مبنای زیبایی‌شناسی کارش قرار می‌دهد و در رمان «سنگ صبور» نمایش عدم وجود ساختار یا فروپاشی را. اما در این داستان مردد است.

نگاهی به ادبیات مدرن ایران

ما از دو سو با هجوم ادبیات رومانتیک مواجهیم: از سنت ایرانی و از سنت غربی. در سنت ایرانی، همانطور که سعی کردم نشان دهم زیبایی‌شناسی مبتنی بر به پرسش گرفتن گفتمان اربابی غلبهٔ جدی دارد. در کنار آن اردهٔ خلل‌ناپذیر هم کم تحسین نمی‌شود (مثل لیلی و مجنون یا خسرو و شیرین که حکایت از فرهاد کوه‌کن دارد). با این حال، از زیبایی‌شناسی مبتنی بر عدم وجود ساختار یا فروپاشی تا کنون چیزی ندیده‌ام (شاید بتوان اشعار خیام را با مسامحه در این دسته جای داد). از سنت غربی، هر سه زیبایی‌شناسی رومانتیک با توجه به مهاجرت‌ها و ترجمهٔ آثار مختلف به دست نویسندگان ایرانی رسیده است و آنها را تحت تأثیر قرار داده است.

اما داستان‌نویسان مدرن ایرانی بیشتر تحت تأثیر کدام زیبایی‌شناسی قرار گرفته‌اند؟ در این زمینه، طبیعتاً نیاز به تحقیقی مفصل و جامع است. با این حال، به نظر می‌رسد که غالب آثار روشنفکرانهٔ نویسندگان از زیبایی‌شناسی مبتنی بر عدم وجود ساختار یا فروپاشی بهره گرفته باشند. فضای پوچ‌گرایانه و یأس‌آور، عدم وجود قهرمانان پراراده، سیاهی، شکایت از روزگار و نمایش سختی‌ها و تلخی‌ها حال و هوای غالب داستان‌های ایرانی را نمایندگی می‌کند (رمان «تهران مخوف» اثر مشفق کاظمی یا «پسران عشق» اثر قاضی ربیحاوی نمونه‌هایی از آن هستند). اما در اینجا با ابهام بزرگی مواجه هستیم: در این داستان‌ها،

www.alinowrouzi.com

بیش از آن که با زیبایی، حیرت و شگفتی در فروپاشی انسان روبرو باشیم، با گونه‌ای شکایت، ناله و مرثیه‌سرایی مواجهیم. برای مثال در «تهران مخوف» نه ویرانی و اسارت «فرخ» و مرگ «مهین» در راه عشق تحسین می‌شود (چرا که هر دو به شکلی ناخواسته و منفعلانه به چنین سرنوشت دهشتناکی گرفتار می‌شوند) و نه شرارت‌های پدر «مهین» تحسین می‌شود (چرا که با وجود ارادهٔ خلل‌ناپذیرش در جهت این شرارت‌ها، ضد قهرمان داستان است). پرسش این است: آیا واقعاً نویسندگان ایرانی چنین فضایی را زیبا می‌دانند؟ آیا در این انفعال، در این حقارت، در این پوچی شدید، در این سیاهی عظیم چیزی زیبا وجود دارد؟

فرضیات من تا بدین‌جا این بوده است: اندیشهٔ رومانتیک مرتبط با نوعی نگاه نقادانه در برابر گفتمان اربابی است (از جمله در هنر کهن ایران). همینطور، اندیشهٔ رومانتیک با اهداف انقلاب صنعتی و زندگی مدرن در جامعهٔ سرمایه‌داری مطابقت دارد (با توجه به نگاه برابری‌خواهانه و غیرآرمان‌گرایانه به انسان و جهان). در نتیجه، اندیشهٔ رومانتیک از سویی هجوم شدیدی بر پیشینهٔ سنت غربی یعنی گفتمان اربابی دوران کشاورزی می‌برد (که شامل اندیشهٔ کلاسیک و برادر آن، اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی می‌شود) و از سویی دیگر انسان و جهانی را به تصویر می‌کشد که با اهداف کلان سیستم دوران صنعتی سازگار است.

با توجه به این فرضیات، هنگامی که جامعهٔ مدرن ایران را بررسی می‌کنیم به این نتیجه می‌رسیم که شرط دوم وجود دارد: یعنی شیوهٔ زیست ایرانیان تا حد قابل توجهی با الزامات دوران صنعتی همخوان است. این همخوانی به ویژه همراه با/از طریق انقلاب مشروطه وارد ایران می‌شود و عجیب نیست که اندیشهٔ رومانتیک در هنر ایران نیز از آن دوره شدت می‌گیرد (آن شکلی از اندیشهٔ رومانتیک که با ادبیات کهن ایران منطبق نیست). اما شرط اول در مورد جامعهٔ ایران صادق نیست: در سنت ایرانی، گفتمان اربابی غالبی که برگرفته از اندیشهٔ کلاسیک یا قدسی/دینی/حکومتی باشد چندان غلبه‌ای نداشته است. همانطور که سعی کردم نشان دهم، آنچه بیشتر غالب بوده است نوعی خاص از گفتمان رومانتیک ایرانی بوده که در ادبیات ایرانی و همچنین سنت عرفان ایرانی موج می‌زند. با توجه به اینکه اندیشهٔ رومانتیک غربی با رانهٔ مرگ عجین است، پرسش اصلی در اینجا این است: ادبیات مدرن ایران به دنبال کشتن چه چیزی است؟ آیا به دنبال کشتن سنت رومانتیک و پیشینهٔ عرفانی خود است؟ طبیعتاً برای چنین کشتاری، استفاده از اندیشهٔ رومانتیک منطقی نیست؛ مثل اینست که بخواهیم آتش را با آتش بکشیم. در سنت هنر و اندیشهٔ ایرانی مهمترین جلوه‌های هنر و اندیشهٔ رومانتیک حضور پررنگی دارد: عرفان، رازورزی، ابهام، احساس، اختگی، تقابل با گفتمان اربابی، توجه به مطرودان و ... . به همین دلیل است که هنر رومانتیک غربی، از هنر کهن ایرانی تغذیه و آن را تحسین می‌کند. اگر رانهٔ مرگ ادبیات مدرن ایرانی، قرار است به جنگ اربابان جدید (یعنی جامعهٔ غربی) برود، باز هم نمی‌تواند از گفتمان خودش برای کشتن آن استفاده کند و همان مثل آتش را با آتش کشتن است.

پس در اینجا، ما با تضادی عجیب در هنر مدرن ایرانی روبرو هستیم: هنر ایرانی مبتنی بر رانهٔ مرگی است که به دنبال کشتن و نقد کردن هیچ چیزی نیست: نه سنت خود و نه گفتمان اربابی غالب. رانهٔ مرگی که به هیچ کاری نمی‌آید یا بهتر بگویم رانهٔ مرگی که کاملاً و عیناً از جامعهٔ غرب وارد شده است و چیزی جز تقلیدی از آن نیست. به باور من، در اینجاست که رانهٔ مرگ درون هنر و اندیشهٔ رومانتیک مدرن ایرانی کارکردی عجیب پیدا می‌کند: کارکرد مرثیه‌خوانی مازوخیستیک.

www.almowrouzi.com

هنگامی که نویسندگانی همچون هوفمان، کافکا، آلن پو و موپاسان دست به خلق چنین آثاری می‌زنند، در آن حقیقتی زیبا و ژرف مشاهده می‌کنند. در آنجا شرارت، جنون، قتل و حقارت چیزهایی زیبا هستند، چرا که انسان پرنخوت، خودشیفته و بهره‌کش را به پرسش می‌گیرند یا بر سرکوب‌های شدید برخی ویژگی‌های انسانی در طول قرن‌ها حمله می‌کنند. آنان در برابر سنتی می‌ایستند که از اندیشهٔ کلاسیک و سپس اندیشهٔ قدسی/دینی/حکومتی سرشار بود: دو اندیشه که بر وجود حقیقت مطلق، کامل، مثالی و خردین تأکید داشتند. اما در سنت ایرانی، عرفان حضور پررنگی داشته و معتقد به ارزش‌هایی انسانی از جنس فروتنی، بردباری و نیکوکاری بوده و از آن سو از سرکوب‌های شدید جوامع غربی چندان خبری نبوده است (کافی است برای نمونه سرنوشت عبید زاکانی را با سرنوشت مارکی دوساد مقایسه کنید، آن هم در فرانسهٔ قرن هجده و نوزده، نه در قرون وسطی). رازآلودگی و پراکندگی کمپوزیسیونی در آثار نویسندگان رومانتیک غربی در برابر شفافیت، انسجام و ثبات کمپوزیسیونی کلاسیک قد علم می‌کند. اما در ایران، چنین سنتی وجود ندارد. فرهنگ کهن ایرانی با راز، عرفان، معما و روحانیت همواره عجین بوده است و هیچگاه خرد را بر احساس برتری نداده. پس پرسش اساسی این است که در فرهنگ ایرانی (با عطف توجه به سنت و پیشینهٔ آن) اقبال گسترده و عظیم به آثاری با زیبایی‌شناسی رومانتیک، به ویژه از نوع عدم وجود ساختار یا فروپاشی از چه روست؟ (چرا که در دو گونهٔ اول، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی و ارادهٔ خلل‌ناپذیر، لااقل می‌توان ادعا کرد که سنت کهن ایرانی است که در تداوم است) در واقع، فرهنگ ایرانی چه چیزی را در این وضعیت، زیبا می‌بیند؟ برای مثال، رمان «نکبت» امیر گل‌آرا یا رمان «بوف کور» صادق هدایت چه چیز زیبایی در این جنون و سیاهی دهشتناک ترسیم می‌کند؟ در اینجا چه نقدی و چه دیالکتیکی با کدام گفتمان اربابی وجود دارد؟ در رمان «جای خالی سلوچ» محمود دولت‌آبادی چه چیزی زیباست؟ آیا جز ناله و فغان و مرثیه‌سرایی با چیزی مواجهیم؟ جز با کمپوزیسیونی که در تلاش برای آن است که گریه‌آورترین فضا و پیرنگ ممکن را به ارمغان بیاورد؟ در اینجا این پرسش‌ها را نبایستی تنها از نویسنده‌ها داشت، چرا که اقبال مخاطبین عام و جامعهٔ روشنفکر نیز به این دسته از آثار است. چه چیزی در جامعهٔ ایرانی اینچنین شیفتهٔ انفعال، سیاهی و اختگی بی‌پایان است؟

شاید چنین پرسش‌هایی در حال حاضر امکان دریافت پاسخ‌هایی درخور و اقناع‌کننده نداشته باشد. با این حال، ممکن است احساس عقب‌ماندگی شدید علمی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و نظامی نسبت به ملل غربی که منجر به شکل‌گیری جنبش مشروطه‌خواهی در ایران شد، پاسخی حداقلی به این پرسش‌ها باشد (در واقع جامعهٔ ایرانی قرن‌هاست که احساس ارباب بودن ندارد، چیزی شاید به تاریخ ورود اسلام به ایران). این سرخوردگی عمیق جامعهٔ ایرانی از وضعیتی که در مقایسه با کشورهای غربی داشت و دارد، ممکن است زمینهٔ مناسب روانی را برای داستان‌هایی از این دست فراهم کرده باشد. شاید استنتاجی از آثار کشورهایی با وضعیت مشابه ایران چنین استدلالی را تقویت کند: رمان «تانگوی شیطان» اثر کراسناهورکایی و رمان «پدرو پارامو» اثر خوان رولفو با نویسندگانی از مجارستان و مکزیک آثاری شبیه به آثار مدرن ایرانی هستند. نویسندگان کشورهایی که همچون ایران تاریخی از یک وضعیت اربابی پیشین ندارند.

در نگاهی خوشبینانه، در اینجا، ما با چیزی از جنس بازاندیشی و سوگواری برای آنچه هستیم و آنچه نیستیم، آنچه داریم و آنچه نداریم مواجهیم. داستان‌نویسی مدرن ایرانی بیشتر به مرثیه‌سرایی شباهت دارد تا به خلق آثاری با زیبایی‌شناسی رومانتیک که بر عظمت روح، احساس و درونیات انسانی متکی است. در این میان، آثاری همچون «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ» اثر

زین‌العابدین مراغه‌ای که نوعی ارادهٔ خلل‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارد، یا رمان «شوهر آهو خانم» اثر علی‌محمد افغانی که از سوی شخصیتی به نام «هما» گفتمان اربابی «سید میران» و کل جامعه را به پرسش می‌کشد یا رمان «زمستان ۶۲» اثر اسماعیل فصیح که به راستی قهرمانانی مدرن همچون «جلال آریان»، «منصور فرجام» و «مریم جزایری» دارد که با وجود کاستی‌ها و اختگی‌ها، هرگز دست از کنش‌های قهرمانانه برنمی‌دارند، نمونه‌هایی انگشت‌شمارند که از قضا با اقبال چندانی از سوی مخاطبین تخصصی و عموم مردم مواجه نمی‌شوند.

مرثیه‌سرایی ایرانی، اگرچه به لحاظ صوری شباهت‌های بسیاری به اندیشهٔ رومانتیک دارد، اما در ریشه‌هایش آن اصالت رومانتیک دیده نمی‌شود. همانطور که در مورد داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» چوبک سعی کردم نشان دهم، مرثیه‌سرایی ایرانی زشتی و سیاهی را در اوج خود به تصویر می‌کشد و با این حال از آن شکایت دارد و برخلاف سنت رومانتیک آن را چیز زیبایی نمی‌داند. نمایش رانهٔ مرگ در ادبیات مدرن ایران تبدیل به نمایش ضعف و ناتوانی و اندوه و نالهٔ روشنفکران و عموم مردم شده است. اگرچه ممکن است این نتیجه‌گیری، بیش از حد رادیکال به نظر برسد اما با اخذ نگاهی بدبینانه می‌توان این پرسش را به جد مطرح کرد که آیا به جای زیبایی‌شناسی رومانتیک، در حال رویارویی با چیزی از جنس مازوخیسم[۱۵] (رنجکامی) نیستیم؟ آیا به راستی داستان‌های ایرانی ما را به یاد مرثیه‌سرایی‌های مادرانمان از دست پدرانمان نمی‌اندازد؟ مرثیه‌هایی که به هیچ کنشی بدل نمی‌شود و بیشتر شبیه به نوعی لذت بردن از ایفای نقش قربانی است؟

پایان

۱۴۰۲/۱۲/۲۹

علی نوروزی

www.alinowrouzi.com

[۱۵] جالب است که خود واژهٔ مازوخیسم که از نویسنده‌ای به نام لئوپولد فون زاخر–مازوخ اقتباس شده است به آثاری از این نویسنده همچون «ونوس خزپوش» اشاره دارد که از قضا از جمله آثار مهم اندیشهٔ رومانتیک است. در این رمان، در رنجکامی زیبایی زیادی توصیف می‌شود. قهرمان داستان با اراده‌ای خلل‌ناپذیر در جستجوی این زیبایی و لذت است و چیزی از ناله و شکایت و حس قربانی بودن ایرانی در آن نیست.